

# El cinematógrafo se instala en Cali, Colombia

## Cambios en los espacios teatrales y disputas por el consumo artístico entre 1896 y 1918

Juan Carlos Chávez-Valencia \*

**Resumen:** La instalación permanente del cinematógrafo en la ciudad de Cali, Colombia, se desarrolló a través de disputas entre actores sociales locales que participaban en las funciones de exhibición. Este hecho fue un motivo para la difusión de discursos orientados a la legitimación de un orden social ideal del espacio teatral y cinematográfico. En este artículo se muestran las transformaciones en los teatros y el acondicionamiento de los primeros salones de cinematógrafo a partir de publicaciones en la prensa periódica local y se describe la fabricación de significados sociales acerca del espacio y la modelación del consumo artístico en la ciudad entre 1896 y 1918.

**Palabras clave:** teatros, salones de cinematógrafo, espacio social, consumo artístico.

---

### The cinematograph is installed in Cali, Colombia. Changes in theatrical spaces and disputes over artistic consumption between 1896 and 1918

**Abstract:** The permanent installation of the cinematograph in the city of Cali, Colombia, took place through disputes between local social actors who participated in the projections. This fact led to the dissemination of discourses aimed at legitimizing an ideal social order of the theatrical and cinematographic space. This article reconstructs the transformations in the theaters and the installation of the first cinemas based on publications in the local periodical press, and describes the fabrication of social meanings about space and the modeling of artistic consumption in the city between 1896 and 1918.

**Key words:** Theaters, cinematograph halls, social space, artistic consumption.

---

### O cinematógrafo está instalado em Cali, Colômbia. Mudanças nos espaços teatrais e disputas sobre o consumo artístico entre 1896 e 1918.

**Resumo:** A instalação permanente do cinematógrafo na cidade de Cali, Colômbia, desenvolveu-se através de disputas entre atores sociais locais que participaram das funções de exibição. Este fato foi um motivo para a divulgação de discursos que visavam legitimar uma ordem social ideal do espaço teatral e cinematográfico. Este artigo mostra as transformações nos teatros e a adaptação dos primeiros salões cinematográficos com base em publicações na imprensa periódica local, e descreve a fabricação de significados sociais sobre o espaço e a formação do consumo artístico na cidade entre 1896 e 1918.

**Palavras chave:** Teatros, salas de cinematógrafo, espaço social, consumo artístico.

Corrales de comedias, coliseos o teatros fueron algunas de las denominaciones utilizadas para referirse a los espacios usuales de las artes escénicas hasta finales del siglo XIX en Hispanoamérica.<sup>1</sup> Con el tiempo, estos espacios teatrales que se habían acondicionado para el público de las artes escénicas cambiaron significativamente su forma para adaptarse al nuevo fenómeno del cinematógrafo. Este novedoso espectáculo se fue haciendo permanente en las localidades hispanoamericanas, afectando las relaciones de sociabilidad entre los públicos consumidores que se disputaban un horizonte de expectativas éticas y morales. El presente artículo estudia este fenómeno en la ciudad de Cali, Colombia, un poblado que tuvo una naturaleza aldeana durante la colonia y gran parte del siglo XIX, pero desarrolló un crecimiento demográfico finisecular y una modernización relativa durante los primeros años del siglo XX.<sup>2</sup>

El espectador jugó un papel protagónico en la construcción social de los teatros del siglo XVIII, pues la transición de un público cortesano a uno burgués generó distintas condiciones de posibilidad para el modelado de nuevos espacios teatrales y la participación de nuevas clases sociales.<sup>3</sup> Eric Hobsbawm señala el impacto de las asociaciones burguesas sobre las transformaciones arquitectónicas de los edificios de las ciudades europeas del siglo XIX, que competían por la construcción de teatros para generar nuevas imágenes urbanas con esplendores diferentes y, deliberadamente significativos como templos de la inteligencia, en contraposición

---

<sup>1</sup> Después de las independencias, el teatro español siguió impactando fuertemente en las naciones que habían sido colonias españolas hasta los años 30 del siglo XX. Véase: TEMES, José. “La zarzuela en América y la zarzuela americana”. En: *El siglo de la zarzuela*, Madrid: Ediciones Siruela, 2014, pp. 306-338.

<sup>2</sup> La ciudad de Cali tenía una población aproximada de 26.358 habitantes en 1910. Tuvo acontecimientos relevantes a inicios del siglo XX: en 1910 se convirtió en capital de un departamento en Colombia y, en 1915, se inauguró el ferrocarril, que conectaba con la ciudad portuaria de Buenaventura y dinamizó la circulación de mercancías con el comercio internacional por el recién inaugurado Canal de Panamá. VÁSQUEZ, Edgar. *Historia de Cali en el siglo XX. Sociedad, economía, cultura y espacio*. Cali: Artes Gráficas de Valle, 2001.

<sup>3</sup> MELTON, James. *La aparición del público durante la Ilustración europea*. Valencia: Universitat de València, 2009.

con los templos divinos de la Iglesia.<sup>4</sup> Bajo estas nuevas circunstancias, las revoluciones liberales plantearon un escenario de sociabilidad en el que el espacio teatral era disputado por distintos grupos sociales.<sup>5</sup>

A finales del siglo XIX y comienzos del XX, se inauguraron teatros en distintas capitales de América Latina bajo la promoción de ideas nacionalistas, coloniales o municipales. La exaltación nacional o la conmemoración del descubrimiento de América fueron pretexto para la construcción del Teatro Colón en Buenos Aires (1908) y el Palacio de Bellas Artes en Ciudad de México (1934),<sup>6</sup> entre otros teatros del subcontinente. Además, fue una oportunidad para que las élites de ciudades intermedias comenzaran la construcción de teatros municipales.

De forma análoga, se inauguraban salones de cinematógrafo, pero este nuevo fenómeno no estaba enfocado en la construcción de una identidad territorial, sino en el posicionamiento de marcas en un mercado que estaba emergiendo. Aunque, podría pensarse que el cinematógrafo fue un fenómeno de difusión global, la dinámica fue desigual y progresiva, ya que la emergencia de estos salones no fue sincrónica. Mientras en Buenos Aires y Ciudad de México se acondicionaron salones durante la primera década del siglo XX; en ciudades de Perú y Colombia, el fenómeno se desarrolló recién después de la segunda década.<sup>7</sup> Esta perspectiva reconoce el impacto de los países productores sobre los consumidores en lo que respecta a la

---

<sup>4</sup> HOBBSAWM, Eric. *Un tiempo de rupturas. Sociedad y cultura en el siglo XX*. Bogotá: Planeta, 2019, p. 47.

<sup>5</sup> FERRERA, Carlos. “Salas y salones: teatro y sociabilidad en la revolución liberal”, *Libros de la corte.es*, n.20, primavera-verano 2020. Disponible en: <https://doi.org/10.15366/ldc2020.12.20.006> [Acceso: 15 de marzo 2022].

<sup>6</sup> ROMERO, Jesús y Alexander Betancourt. “Emblemas del progreso: el Teatro Colón y el Palacio de Bellas Artes en la construcción de la nación, Argentina y México, 1880-1910”, *Signos Históricos*, vol. XXII, n. 44, julio-diciembre 2020. Disponible en: <https://signoshistoricos.izt.uam.mx/index.php/historicos/article/view/538> [Acceso: 9 de mayo 2022].

<sup>7</sup> LÓPEZ, Ana. “Cine temprano y modernidad en América Latina”, trad. Francisco Álvarez, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n.1, diciembre 2015, p.135. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/31/53> [Acceso: 6 de diciembre 2020].

distribución en América Latina durante los primeros años del cine; pero también, en contravía de la exaltación de una perspectiva homogénea y globalizadora del impacto avasallante de la industria transnacional en los países latinoamericanos, considera los nuevos enfoques centrados en el estudio de las expresiones culturales de consumo en relación a la construcción de significados políticos del espacio localizado.<sup>8</sup>

En consecuencia, pensar los efectos del fenómeno cinematográfico en las transformaciones de los teatros y los primeros salones de cinematógrafo, demanda una interpretación que considere tanto los preceptos del espacio localizado como la relación con la industria cultural global. Howard Becker trabaja la noción de “art world”<sup>9</sup> para analizar la acción colectiva de las artes en su contexto. Lo hace sobre una base ideológica que asegura la reproducción y el mantenimiento legítimo de una práctica artística en el tiempo, cuyo consumo local, en ocasiones, puede verse afectado por las industrias culturales de orden nacional o internacional, a través de disputas por la legitimación social del espacio artístico. Entonces, el cinematógrafo como fenómeno globalizante se recrea en la localidad. En este trabajo se invierte el análisis, tomando como punto de partida el consumo local y las respectivas dependencias con los determinantes de la producción global y las redes de distribución nacional, como es presentado en el párrafo anterior. De esta forma, la perspectiva de Pierre Bourdieu contribuye a pensar los marcos de discusión, el posicionamiento ético de los capitales culturales objetivados para la producción del espacio y los conflictos sociales constantes por las diferencias sociales contextualizadas.<sup>10</sup> La perspectiva de Bourdieu fija las diferencias del contexto del espacio social, mientras que Becker se inclina por la influencia de la dinámica homogeneizadora de la industria cultural.

---

<sup>8</sup> BEAN, Jennifer, Anupama Kapse y Laura Horak. *Silent Cinema and the Politics of Space*. Bloomington: Indiana University Press, 2014.

<sup>9</sup> BECKER, Howard. *Los mundos del arte*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2008.

<sup>10</sup> BOURDIEU, Pierre. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 1991.

El estudio del espacio en la localidad conlleva el análisis de las dinámicas sociales que allí ocurren, un potencial de relaciones que movilizan y crean el espacio mismo. Michel de Certeau se refirió al poder significativo que las prácticas ejecutadas en cualquier espacio tienen para organizarlo, fabricarlo y generar formas de identificación.<sup>11</sup> El poder de la práctica se asocia con la puesta en escena de modos de percepción, bajo una lógica en la que el espectador actúa, más allá del simple acontecimiento artístico. Jacques Rancière, trabaja la noción de "pensatividad" operante para destacar el poder de agencia del espectador que piensa el objeto artístico, y ese pensamiento favorece una mirada que cuestiona la experiencia estética en sí misma.<sup>12</sup> En relación con esta perspectiva, el espacio es un crisol de experiencias actuantes y la acción, en sí misma, es la oportunidad para resignificar las prácticas, a través de un ejercicio ético. Este depende de preceptos morales que son puestos en cuestión por los actores sociales participantes.

Las investigaciones sobre el teatro en Colombia se han caracterizado por un carácter descriptivo, atento al acondicionamiento y la construcción de espacios teatrales, bajo perspectivas que separan lo espacial de la participación social del público.<sup>13</sup> Recientemente, Alexandra Martínez estudió sincrónicamente estas perspectivas, enlazando las transformaciones culturales de la práctica teatral, la sociabilidad del público y la institucionalización de los teatros en Bogotá a finales del siglo XIX.<sup>14</sup> Las investigaciones sobre el cinematógrafo en Colombia, por su parte, establecen una relación más amplia entre público y espacio.<sup>15</sup> Hace un tiempo, Ramiro Arbeláez,

<sup>11</sup> CERTEAU, Michel de. *La invención de lo cotidiano. I Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana, 2007.

<sup>12</sup> RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010.

<sup>13</sup> LAMUS, Marina. *Geografías del teatro en América Latina. Un relato histórico*. Bogotá: Luna Libros, 2010, pp. 122-124; REYES, Carlos. *El Teatro en el Nuevo Reino de Granada*. Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit, 2008; LAMUS, Marina. *Teatro en Colombia 1831-1886. Práctica teatral y sociedad*. Bogotá: Ariel-Planeta Colombiana Editorial, 1998. pp. 75-134.

<sup>14</sup> MARTÍNEZ, Alexandra. "Sociabilidad teatral: procesos de formación de públicos y crítica en Bogotá entre 1890 y 1910". En: MARTÍNEZ, Alexandra y Nelson Gómez (Eds.). *La sociabilidad y lo público: experiencias de investigación*. Bogotá: Universidad Javeriana, 2016, pp. 200-221.

<sup>15</sup> El trabajo más reciente que recoge una "historia total" del cine silente colombiano, es: CONCHA, Álvaro. *Historia social del cine en Colombia 1897-1929*, Tomo I. Bogotá: Publicaciones Black María, 2014.

demandaba la realización de una historia social que fuera más allá de lo estético y sobrepasara las anécdotas, pensando en la funcionalidad de los públicos y colocándolos en contexto.<sup>16</sup> En la última década, se ha profundizado esta demanda para estudiar una sociedad espectadora, formadora y formada, que vive las tensiones sociales en los salones de cinematógrafo.<sup>17</sup>

En este trabajo se estudia la transición de espacios teatrales a salones de cinematógrafo en la ciudad de Cali y el impacto sobre el consumo artístico. A través de documentos primarios de prensa local, un informe del Concejo Municipal de Cali y algunas fuentes secundarias, se describen las transformaciones espaciales de los teatros y salones de cinematógrafo, las condiciones globales del mercado de producción internacional y el sistema de distribución nacional que afectó a la localidad; y, en consecuencia, la discusión social de órdenes e imaginarios sociales del consumo artístico en contexto, entre 1896 y 1918.

### **Espacios teatrales para las artes escénicas en Colombia antes del siglo XX**

En las primeras ciudades fundadas en el Nuevo Reino de Granada se adaptó la infraestructura preexistente para la exhibición de representaciones teatrales al servicio de la evangelización y la exaltación de la monarquía, a través del acondicionamiento de iglesias, conventos, patios de casas, y el uso de aceras en las calles y tablados en las plazas públicas. Mucho tiempo después, se levantó el primer coliseo del Virreinato de la

<sup>16</sup> ARBELÁEZ, Ramiro. “Los terribles de la galería”, *Nexus*, n. 6, julio-diciembre 2009. Disponible en: <https://doi.org/10.25100/nc.voi6.857> [Acceso: 20 de abril 2016].

<sup>17</sup> Véanse por ejemplo, las investigaciones de FRANCO, Germán. *Mirando solo a la tierra: Cine y sociedad espectadora en Medellín (1900-1930)*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2013; GÓMEZ, Andrés y Alfredo Montaño. “Salas de cine en Bogotá (1897-1940): la arquitectura como símbolo de modernización del espacio urbano”, *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, n. 29, junio 2015. Disponible en: <https://doi.org/10.4000/alhim.5230> [Acceso: 22 de enero 2016]; BELLO, Eliana y Gómez, Nelson. *La vida del cine en Bogotá en el siglo XX: públicos y sociabilidad*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2016; CASTAÑEDA-MORALES, Andrés y Héctor Cuevas. “Entre educar y pervertir las costumbres: inicios del espectáculo cinematográfico en el Valle del Cauca-Colombia (1910-1930). Los casos de Cali y Buga”, *Historélo. Revista de historia regional y local*, vol.13, n. 26, enero-abril 2021, Disponible en: <https://doi.org/10.15446/historelo.v13n26.85447> [Acceso: 15 de mayo 2021].

Nueva Granada, durante 1775, en Cartagena de Indias, y el Coliseo Ramírez en Santafé de Bogotá entre 1792 y 1794. Estos espacios se convirtieron en referentes de la nomenclatura urbana de fácil reconocimiento en el lenguaje local de los pobladores, a través de denominaciones como “la calle del coliseo”. Aunque estos teatros gozaban de una gran reputación, la actividad teatral seguía realizándose en otras partes del país, a partir de acondicionamientos esporádicos.<sup>18</sup>

En el transcurso del siglo XIX, ciertas asociaciones de organización privada o gestores individuales levantaron coliseos y teatros en otras ciudades del país, a través de acondicionamientos más sofisticados. Tal es el caso de la ciudad de Medellín, donde primero se realizaban funciones en la casa de una familia de apellido Vélez, luego se empezó a utilizar el Colegio Provincial y, finalmente, se acondicionó el Teatro Principal. Esta transición de espacios fue gestionada por una asociación que invirtió en un préstamo en 1833 y finalizó su proyecto en 1836. Los acondicionamientos fueron progresivos: la platea estuvo ubicada en el patio de manera descubierta durante los primeros años pero en los años 70, ya tenía una cubierta de lona en forma de cúpula amarrada con cuerdas a los pilares de la tercera galería. Esta experiencia puede tener similitudes operativas con el levantamiento de otros teatros en poblaciones colombianas durante el mismo periodo, como el Colegio del Espíritu Santo de Lorenzo María Lleras y el Teatro Variedades de la Calle Santa Clara en Bogotá; el Coliseo Peralta en Bucaramanga; el Mainero en Cartagena; la casa de la familia Obando y el Guzmán en Cúcuta; el de Modesto Molina, de los Artesanos y el Variedades en Medellín. Todos ellos son muestra de los procesos de acondicionamiento y construcción de edificaciones.<sup>19</sup>

Al finalizar el siglo XIX, se formularon proyectos de construcción de teatros en las principales ciudades colombianas bajo la gestión de iniciativas privadas y estatales, que

---

<sup>18</sup> LAMUS, 2010, *op. cit.*, pp. 6-20; REYES, *op. cit.*, pp. 23-133.

<sup>19</sup> LAMUS, 1998, *op. cit.*, pp.128-130.

servieron de canal para la expresión de elementos de identidad nacional y municipal con la imposición de una estética neoclásica “a la italiana”.<sup>20</sup> La situación en Bogotá ilustra cómo un proyecto de orden privado terminó siendo asumido por el Estado nacional. En 1841, el viejo Coliseo Ramírez fue puesto en venta a través de acciones que fueron aprovechadas en gran proporción por los hermanos Maldonado, luego de una transición de varios compradores. Los Maldonado hicieron algunas reformas en los años 50, pero el teatro empezó a deteriorarse con el tiempo. Veinte años después, el teatro mostraba señales de deterioro y no había sostenibilidad para continuar, por lo tanto, los Maldonado se declararon en ruina en 1880. En consecuencia, el teatro fue expropiado por el gobierno nacional de Rafael Núñez (1825-1894) cinco años después. Las circunstancias abrieron la posibilidad del Teatro Colón, primer proyecto de construcción de un teatro de orden nacional, que fue inaugurado durante el cuarto centenario del descubrimiento de América en 1892, momento de reconciliación de las ideas nacionales e hispanas bajo el periodo de la Regeneración.<sup>21</sup>

Mientras tanto, en otra parte de Bogotá, las autoridades de la municipalidad bogotana y la gestión del empresario italiano Francisco Zenardo inauguraron el Teatro Municipal en el año de 1890. El espacio estuvo pensado para un público popular, a diferencia del Colón que tenía más lujos y donde asistían las clases altas.<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> El estilo “a la italiana” influyó mucho durante el siglo XVIII europeo a través de la ópera y fue determinante para permear la estética arquitectónica; tanto así que, en España, los populares corrales de comedias del siglo de oro empezaron a denominarse coliseos luego de su auge. Impacto similar tuvo en el siglo XIX colombiano que se materializó en los teatros a comienzos del siglo XX. GARCÍA, José. “Los modelos de la tipología del teatro a finales de la Ilustración en España”, *Espacio, tiempo y forma*, n. 7, 1994. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=152131> [Acceso: 22 de septiembre 2020]; RUÍZ, Francisco. *Historia del teatro español. Desde sus orígenes hasta 1900*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000.

<sup>21</sup> La Regeneración fue un período político en Colombia en el que se intentó conciliar las ideas hispanas con el proyecto nacional republicano de naturaleza conservadora, pues la hispanidad se había desgastado durante el siglo XIX. El ascenso del conservadurismo en 1886 buscó una conciliación política de estas dos ideas bajo la operación del nuevo proyecto político que duró hasta la segunda década del siglo XX.

<sup>22</sup> LAMUS, 1998, *op. cit.*, pp. 98-132; LAMUS, 2010, *op. cit.*, p.121; MARTÍNEZ, *op. cit.*



Al final del siglo XIX y durante los primeros años del XX, este fenómeno se expandió por varias ciudades del país a través de la conformación de varias sociedades para la construcción de teatros municipales.<sup>23</sup>

Los espacios teatrales que se adaptaron en Colombia desde el siglo XVI, podían transitar hacia acondicionamientos más complejos en casas o proyectos de construcción de teatros al servicio de la exaltación religiosa o política. Los coliseos y teatros llegaron a ganar tal reconocimiento social, que las autoridades, aunadas a los gestores privados, impulsaron proyectos de construcción de teatros municipales. Estos lograron constituir procesos de significación nacional, con fuertes implicaciones para la identidad local. Estos acondicionamientos se realizaron en la ciudad de Cali, en las casas disponibles con estructuras internas amplias y que seguían la influencia del modelo neoclásico a la “italiana”. Estos hechos y circunstancias se presentan en el siguiente apartado, mientras que, en el último apartado, se describe la construcción de identidad de las élites locales alrededor del proyecto de construcción del teatro municipal.

### **Los espacios para el teatro en Cali, Colombia**

El artista Claudio Borrero, quien había tenido una actividad teatral relevante desde la década del 50 del siglo XIX, inauguró un teatro a finales del 80, al que le colocó como nombre, Teatro Borrero.<sup>24</sup> Su ubicación estaba sobre la carrera cuarta, Calle Real –vía que conectaba con el poblado marítimo de Buenaventura, en el océano Pacífico–, muy cerca de la Plaza de la Constitución, plaza central del poblado.

---

<sup>23</sup> Cartagena, proyectado en 1883 e inaugurado en 1911; Popayán, proyectado en 1892; Barranquilla, proyectado en 1888; Medellín, proyectado en 1917; Cali, proyectado en 1917; Manizales, proyectado en 1920; Guadalajara de Buga, inaugurado en 1921; y, Bucaramanga, inaugurado en 1932. LAMUS, 1998, *op. cit.*, pp.75-134.

<sup>24</sup> LAMUS, Marina. *Teatro siglo XIX. Compañías nacionales y viajeras*. Bogotá: Círculo de Lectura Alternativa, 2004, p. 175.



Retrato de Claudio Borrero, *Despertar Vallecaucano*, n. 71, Cali, diciembre 1983. Fuente: Biblioteca Departamental Jorge Garcés Borrero, Cali

Borrero acondicionó la casa con guaduas que tomó de su finca ubicada en el corregimiento de Palmaseca, zona rural del poblado.<sup>25</sup>

La casa tenía un solar que limitaba con la ribera del río Cali. En los primeros años, el zaguán de la entrada, donde había una cantina para el encuentro de concurrentes durante las funciones, era muy estrecho y con poca iluminación. La

estrechez del espacio fue motivo de discusión en *El Ferrocarril*, después de su inauguración, situación que obligó a Borrero a realizar algunos cambios en la parte baja del teatro para mejorar el acceso a la luneta y los palcos. Borrero se encargaba del funcionamiento del teatro, la conformación de la compañía de aficionados, la recepción de compañías itinerantes y el alquiler para realizar eventos.<sup>26</sup> En una función de beneficio de los juegos florales del año 1905, se reportó un “lleno” del teatro con el detalle de la venta de boletas: 140 de galería, 210 de luneta y 19 palcos; aunque no se informa sobre la cantidad de personas que integraban un palco.<sup>27</sup>

El teatro funcionó durante casi tres décadas. En la última década del siglo XIX, hasta el comienzo de la Guerra de los Mil Días en 1899, fue un referente importante de las diversiones locales. Después de la guerra, fue el espacio más utilizado para eventos de

<sup>25</sup> “Pensamientos y recuerdos. El Teatro Borrero”, *Despertar Vallecaucano*, n. 71, Cali, diciembre 1983.

<sup>26</sup> “Teatro”, *Ferrocarril*, n. 364, Cali, 10 de enero 1890; “Teatro”, *Ferrocarril*, n. 366, Cali, 24 de enero 1890.

<sup>27</sup> “Juegos florales”, *Correo del Cauca*, n. 155, Cali, 2 de septiembre 1905.

diversión, a pesar de que los cronistas de prensa manifestaron, en 1905, que la madera estaba afectada por el comején.<sup>28</sup> Con la muerte de Borrero en 1911,<sup>29</sup> el teatro fue disminuyendo el número de eventos hasta su abandono e incendio en 1917.<sup>30</sup>

En otra parte del poblado, fue inaugurado el Teatro Lalinde el 14 de mayo de 1896,<sup>31</sup> sobre la calle 12, a una cuadra de la Plaza de la Constitución. El comerciante y hacendado liberal Fidel Lalinde Gaviria (1843-1920) acondicionó una casa de adobe y tejas que había heredado después de una sucesión familiar. El sector se situaba en la “esquina del puente”, una de las entradas al poblado, y el lugar se conocía como “la gallera”. Con la inauguración del nuevo teatro, empezó a reconocerse como el otro espacio del poblado para la recepción de compañías teatrales itinerantes. La fachada estaba construida en ladrillo, con un buen espacio en las entradas y ventilación. Tenía una capacidad total de 451 asistentes: había 21 palcos altos y 10 palcos bajos con barandas de capacidad para 6 personas cada uno; 200 personas en la luneta; y 65 asientos de la galería.<sup>32</sup> El tiempo de operación fue muy corto en comparación con el Borrero, pues sólo duró tres años, hasta el inicio de la guerra en 1899, y durante los primeros años del siglo XX volvió a distinguirse como el lugar de la gallera.<sup>33</sup> En la década del 1920, se acondicionó como salón de cinematógrafo y, en los años treinta, se construyó el Teatro Jorge Isaacs, que funciona hasta la actualidad.

En el sector de El Vallano estaba el Teatro Popular. El sector se reconocía por estar por fuera del perímetro de las calles empedradas y estaba habitado en su mayoría por artesanos, empleados de casas comerciales y los primeros obreros manufactureros de la ciudad. El teatro había sido acondicionado por el sastre Julio Aragón, en su casa

<sup>28</sup> “Opinamos”, *Correo del Cauca*, n. 162, Cali, 29 de noviembre 1905.

<sup>29</sup> “También”, *Correo del Cauca*, n. 808, Cali, 30 de marzo 1911.

<sup>30</sup> ARBELÁEZ, Ramiro. “El cine en el Valle del Cauca”. En: Cruz, Fernando (comp.). *Historia de la cultura del Valle del Cauca en el siglo XX*. Cali: Proartes, 1999.

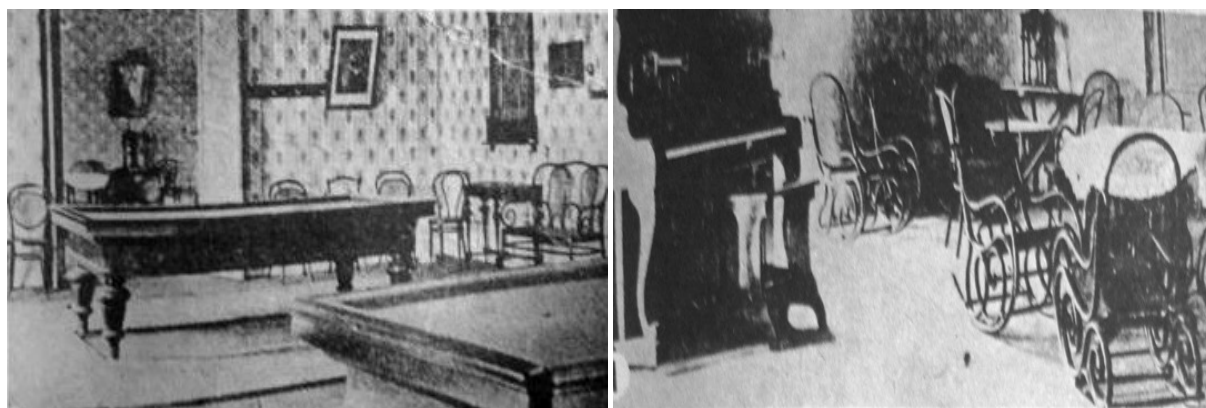
<sup>31</sup> “Teatro Nuevo”, *El Correo del Valle*, n. 22, Cali, 28 de mayo 1896.

<sup>32</sup> *Idem*

<sup>33</sup> LAMUS, 1998, *op. cit.*, pp. 21-122.

ubicada en la esquina de la Plaza de San Nicolás, la plaza más importante de El Vallano. Allí se realizaban funciones teatrales y de cinematógrafo, aunque no tenían la misma difusión en la prensa local que la oferta teatral de los teatros Borrero y Lalinde. El Popular tenía un palco único, construido en guadua, con techo propio e iluminado en su mayoría con energía eléctrica. El mismo se encontraba frente al proscenio y tenía “decoraciones sencillas”; mientras que la platea, estaba a la intemperie y el público asistente solía utilizar sombrero.<sup>34</sup>

Estos teatros eran los predilectos para la realización de eventos locales, sin embargo, las compañías viajeras, los artistas itinerantes y el público local, asistían a otros espacios diferentes a los teatros donde también se realizaban actividades teatrales. El Gran Club, fue un lugar de diversión que funcionó en el segundo piso de la esquina occidental de la Plaza de Caicedo, plaza central de la ciudad.<sup>35</sup> Era propiedad de Jorge Pineda. El local contaba con cantina y billares, se vendían licores, se hacían bailes, eventos musicales, se vendían boletas para funciones teatrales, y se presentaban duetos teatrales y de variedades.



El Gran Club, *Despertar Vallecaucano* n. 23, Cali, septiembre-octubre 1975. Fuente: Biblioteca Departamental Jorge Garcés Borrero, Cali

<sup>34</sup>, “Teatro Popular”, *Correo del Cauca*, n. 770, Cali, 22 de diciembre 1910.

<sup>35</sup> En referencias anteriores, se ha hecho mención de la Plaza de la Constitución como plaza central de la ciudad. Después de 1913, dicha plaza pasó a denominarse Plaza de Caicedo.

Las plazas de la ciudad y los colegios fueron otros espacios utilizados para actividades teatrales. Estos espacios abiertos eran apropiados por grupos de aficionados locales, religiosos y escolares. En las plazas de San Antonio, Santa Rosa, San Nicolás y la Constitución –Caicedo desde 1913– se realizaron representaciones en el marco de las fiestas populares, por ejemplo, dramas religiosos populares como *La pasión de cristo*, *Los reyes magos* y *El Corpus Christi*, con el levantamiento de escenografías y gran participación de público.<sup>36</sup> Estos espectáculos en el espacio público tenían sus requerimientos, pues el Estado municipal otorgaba el permiso y cobraba el alquiler de las plazas para su realización.

La ciudad de Cali tenía pocos espacios para la exhibición de las artes escénicas a finales del siglo XIX. El Teatro Borrero era el referente principal en el poblado, allí se realizó la mayoría de los eventos artísticos hasta finalizar la primera década del siglo XX. También, en un momento muy corto, se acondicionó el Teatro Lalinde que llegó a ser otro referente y recibió compañías itinerantes hasta el comienzo de la guerra civil en 1899. Estos espacios fueron los más destacados por la prensa local para la realización de eventos artísticos. También funcionó el Teatro Popular, que se ubicaba en el sector donde vivía la mayoría de los artesanos y obreros. La prensa, en lugar de divulgar la oferta de este teatro, algo que ocurría con el Borrero y el Lalinde, hacía más referencia al comportamiento del público asistente, como se referirá más adelante. Además de en los teatros, se realizaban actividades escénicas en el club, las plazas y los colegios de la ciudad. Los teatros y el club, acondicionados en casas de propiedad privada, recibían compañías itinerantes mientras que las fiestas populares y las representaciones religiosas se hacían en la plaza pública y los colegios. No obstante, el panorama cambió con el aumento paulatino de las funciones de cinematógrafo en la ciudad, pues se empezó a pensar en otros espacios para atender al nuevo fenómeno.

---

<sup>36</sup> LENIS, Andrés. *Crónicas del Cali Viejo, Ensayos y otras crónicas*, vol. 1, Cali: Litolenis S.A., 1979, pp.186-198.

## Producción global, distribución en Colombia y acondicionamiento de salones de cinematógrafo en Cali

A medida que la producción de *filmes* aumentaba en Europa, se generaron cambios en el consumo de las diversiones en Cali, puesto que las compañías itinerantes traían consigo películas argumentales francesas y el cinematógrafo comenzó a posicionarse entre las diversiones locales. La primera función tuvo lugar en el verano de 1899, cuando se presentó por primera vez el proyectoscopio en el Teatro Borrero. Por efectos de la guerra civil a finales de año, las funciones de cinematógrafo se suspendieron por un largo periodo y regresaron de forma progresiva después de 1903. Entre los años 1903 y 1907, llegaron representantes de las empresas del Biógrafo Lumière y el Kinetoscopio Edison, y realizaron temporadas esporádicas en el Borrero con la utilización de tecnología francesa y norteamericana, pero con la proyección de repertorios franceses. De esta manera, las películas francesas y algunas vistas registradas en Colombia, acapararon la circulación itinerante en la ciudad desde 1899.<sup>37</sup>

En 1908, Charles Pathé y Léon Gaumont, promovieron la descentralización del mercado cinematográfico francés con la creación de filiales para la producción y distribución de películas en el centro y este de Europa, además de buscar la expansión distributiva en Latinoamérica, las colonias y los países con poco mercado fílmico.<sup>38</sup> Después de su gran expansión en el año 1896, el mercado se posicionaría progresivamente, a partir de la difusión de agentes de cinematógrafo por todo el mundo. Mientras tanto, otro mercado nacional fue tomando fuerza en el escenario

---

<sup>37</sup> CHÁVEZ-VALENCIA, Juan Carlos. “Entre movilidad y permanencia. Compañías teatrales y de cinematógrafo en Cali, 1897 y 1920”. En: Silva Vega, Rafael; Adriana Santos Delgado y Antonio José Echeverry. *Historia, política y sociedad. Investigaciones sobre ámbitos de la realidad moderna y contemporánea del Valle del Cauca*. Cali: Universidad del Valle y Universidad Icesi, 2018, p. 133; CONCHA, *op. cit.*, pp.11-164.

<sup>38</sup> TALENS, Jenaro y Santos Zunzunegui (coords.). *Historia general del cine, vol. III Europa 1908-1918*. Madrid: Cátedra, 1998, pp. 15-112.

global: a partir de 1911, la producción italiana ganó terreno mejorando sus narrativas, y desarrollando un sistema sólido de autores y actores.<sup>39</sup> Las consecuencias fueron notables en Estados Unidos y algunos países latinoamericanos, que aumentaron significativamente la importación de películas italianas entre los años 1914 y 1915.<sup>40</sup>

La situación del cinematógrafo en Cali había cambiado de manera lenta y no constituía un epicentro de empresas de distribución de películas. En marzo de 1908, la compañía itinerante de cinematógrafo Ricaurte utilizó el Borrero para una temporada de funciones, como se acostumbraba,<sup>41</sup> pero días después, la compañía negoció un espacio más amplio en el patio del Colegio Santa Librada.<sup>42</sup> Este hecho abrió la posibilidad de que el colegio empezara a ser referente de otras compañías itinerantes de cinematógrafo que llegaban a la ciudad, cada vez en mayor número y con más frecuencia.

Entre 1912 y 1913, el cinematógrafo se instaló de manera permanente en varias ciudades colombianas por la intervención de empresas de distribución y exhibición. Por un lado, los hermanos Di Doménico, italianos que habían llegado a Bogotá desde Panamá en 1911, acondicionaron el Salón Olympia y, en cuestión de meses, se extendieron por todo el territorio nacional con la creación de la Sociedad Industrial Cinematográfica Latinoamericana, SICLA, que además buscaba la distribución en países como Costa Rica, Ecuador, Guatemala, Honduras, Nicaragua, Panamá, Salvador y Venezuela.<sup>43</sup> Por otro lado, Abraham López Penha (1865-1927), junto con George Strauss, conformaron la Empresa de Kinematógrafos Universal en la ciudad de Barranquilla, en octubre de 1913, con el propósito de extenderse hacia el mismo

<sup>39</sup> TALENS y Zunzunegui, *ibid.*, pp. 75-112.

<sup>40</sup> BOLAÑOS, Leidy. *Cine silente: una historia de Hollywood en Colombia (1910-1930)*. Medellín: La Carreta Editores, 2020, p. 50.

<sup>41</sup> "Teatro", *Revista Caucana*, n. 12, Cali, 14 de marzo 1908.

<sup>42</sup> "Cinematógrafo Ricaurte", *El Día*, n. 122, Cali, 17 de marzo 1908.

<sup>43</sup> NIETO, Jorge y Diego Rojas. *Tiempos del Olympia*. Bogotá: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 1992.

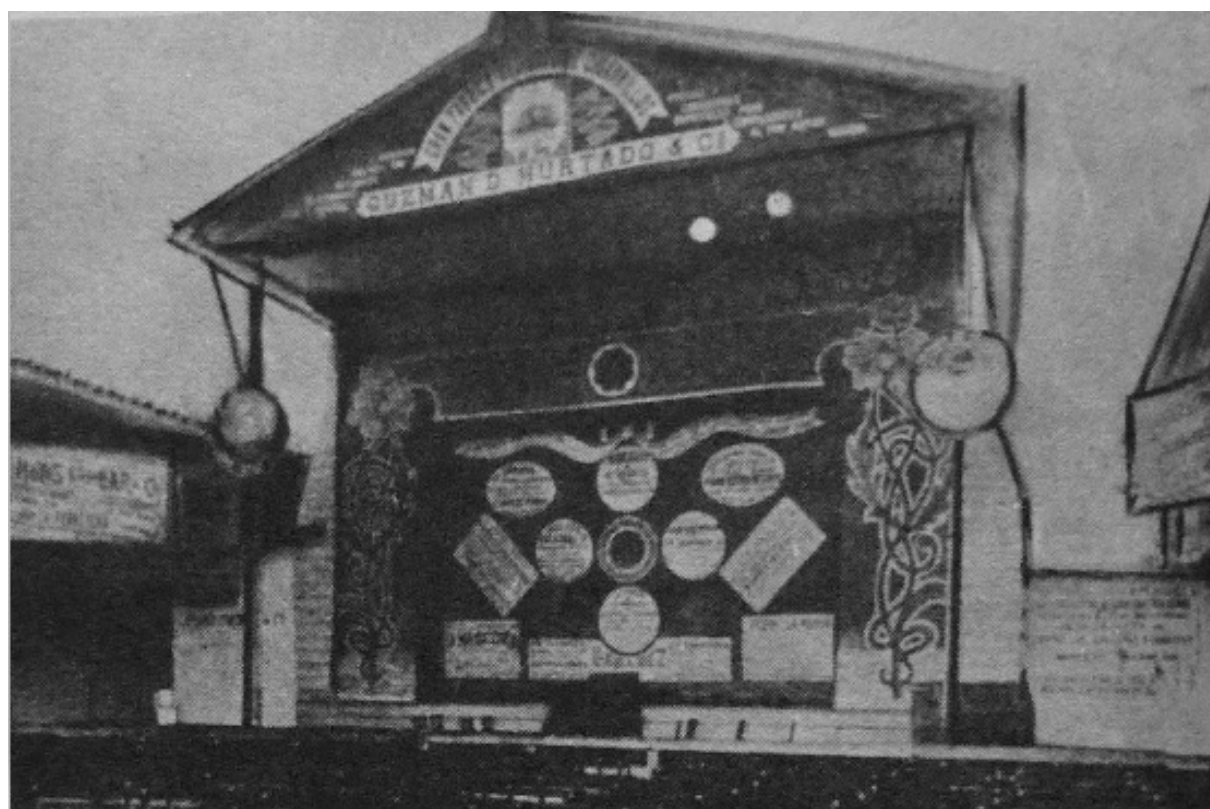
mercado proyectado por los Di Doménico a nivel nacional y algunos países centroamericanos, constituyéndose en la competencia directa de SICLA para la distribución de películas. Mientras, la empresa de José Agustín Berti (1853-1929) tuvo un impacto de tipo regional en el oriente del país, con la exhibición y distribución de algunas películas. Esto no le permitió, sin embargo, llegar al lado occidental, donde se ubica Cali, como sí ocurrió con la extensión comercial de SICLA y Universal.<sup>44</sup>

El crecimiento del mercado de distribución a nivel nacional propició las condiciones necesarias para la demanda de espacios más amplios y, además, resaltó las limitaciones del Teatro Borrero para nutrir el fenómeno cinematográfico. Por lo tanto, desde 1912, se empezó a utilizar el patio de la Casa Municipal para las compañías itinerantes, situación que sembró la posibilidad de hacer permanente el cinematógrafo. El 23 de mayo de 1913, Jorge Zawadzky y Emanuel Pinedo inauguraron el Salón Universal en ese espacio. Zawadzky había firmado un contrato en marzo con los empresarios Penha & C., de Universal, para establecer el cinematógrafo de manera permanente en la ciudad y con la pretensión de extenderse a otros municipios de la región, hacia otros municipios del Departamento del Valle del Cauca.<sup>45</sup> Zawadzky arrendó los corredores y el patio de la Casa Municipal con el Concejo Municipal por cuatro meses. La Casa, que también se había acondicionado como teatro de variedades con un proscenio de guadua y zinc en otras ocasiones, estaba en un costado de la Plaza de Caicedo y era un referente desde la fundación de la ciudad en 1536. La edificación tenía dos pisos, con un solar interno, corredores y un gran patio que se comunicaba con el exterior a través de varios pasillos de libre acceso, allí funcionaba la Prefectura, el Concejo Municipal y la Biblioteca del Centenario.

<sup>44</sup> CONCHA, *op. cit.*, pp. 75-129; NIETO, José. *Barranquilla en blanco y negro. Historia del séptimo arte en la ciudad 1876-1935*. Barranquilla: Artes Gráficas Industriales, 2005.

<sup>45</sup> “Cinematógrafo y automóviles”, *Correo del Cauca*, n. 1113, Cali, 20 de marzo 1913; “Universal, Cali”, *Correo del Cauca*, n. 1220, Cali, 30 de agosto 1913.





Exterior y proscenio de la Casa Municipal, *Despertar Vallecaucano* n. 32, marzo-abril 1977. Fuentes: Archivo del Patrimonio Fílmico y Fotográfico del Valle del Cauca/ Biblioteca Departamental Jorge Garcés Borrero, Cali

Después de la firma del contrato de arrendamiento, se adelantaron trabajos de construcción en la parte sur del edificio con el compromiso de pagar \$5 por función, siempre y cuando se cumplieran tres funciones cinematográficas semanales.<sup>46</sup> La capacidad superaba la de los espacios anteriores, pues en una función de cine, hubo una “buena entrada” y asistieron 290 personas a la galería o general, 466 a la platea, 74 a los palcos y 231 niños.<sup>47</sup> La asistencia a la función llegó a 1061 asistentes, superando en más del doble, la capacidad del Borrero y el Lalinde.



Interior de la Casa Municipal, *Despertar Vallecaucano* n. 32, marzo-abril 1977. Fuente: Biblioteca Departamental Jorge Garcés Borrero, Cali.

Como en la ciudad no había espacios construidos ni acondicionados para el fenómeno cinematográfico permanente, las empresas distribuidoras nacionales estaban en la

<sup>46</sup> Informe de la comisión encargada de rendir una exposición sucinta de todos los hechos ocurridos entre el Consejo Municipal y los señores Jorge Zawadzky y Emanuel Pinedo, empresarios del Cine Universal, Cali, Tipografía Los Andes, 29 de noviembre 1913.

<sup>47</sup> “Por los desgraciados”, *Correo del Cauca*, n. 1273, Cali, 31 de octubre 1913.

búsqueda de otros espacios diferentes a las casas de Borrero, Lalinde y Julio Aragón. Universal se adelantó a negociar la Casa Municipal como alternativa inmediata; mientras que Olympia, posteriormente SICLA, negoció el Colegio Santa Librada, que venía siendo utilizado por algunas compañías itinerantes de cinematógrafo desde 1908. En este nuevo panorama, las compañías de distribución empezaron a competir por el nuevo mercado de diversión cinematográfico en la localidad.

El nuevo fenómeno del cinematógrafo requería de acondicionamientos sobre los locales rentados. En la Casa Municipal, los encargados de Universal realizaron, como se dijo, algunos trabajos de construcción en la parte sur del edificio, mientras que, a mediados del año 1913, la empresa Olympia, direccionada por su representante, Santiago Caicedo, cortó unos árboles del patio del colegio, un hecho que produjo una indignación general de tal magnitud, que el rector de dicho establecimiento educativo canceló el contrato y la empresa tuvo que comprometerse a reparar el daño generado.<sup>48</sup>

A causa de las dificultades que tuvo la empresa Olympia para utilizar el patio del colegio, su representante decidió ofrecer dinero para entrar en una subasta que afectó el contrato de Universal y el Concejo por la Casa Municipal. La propuesta generó una polémica amplia en la ciudad; sin embargo, la Casa Municipal entró en subasta por el alquiler con la presentación de tres propuestas: Cine Universal, Cine Olympia y Cinema Teatro, las dos primeras, activas en la disputa, y la tercera creada para torpedear el proceso. Al final, se adjudicó a Cinema Teatro, que se declaró en quiebra y profundizó las diferencias en el seno del Concejo, que prohibió las funciones en la Casa Municipal durante un tiempo para cualquier empresa.<sup>49</sup> Con la disputa dirimida entre Universal y Olympia, los primeros tuvieron que desocupar el espacio y, a continuación, acondicionaron el viejo Teatro Lalinde como el nuevo Salón Universal. Por su parte, los empresarios del Olympia reformaron una casona para

---

<sup>48</sup> “Las exhibiciones”, *Correo del Cauca*, n. 1253, Cali, 9 de octubre 1913.

<sup>49</sup> *Informe...*, *op. cit.*

funciones teatrales que era conocida como el “Variedades”, ubicada sobre la carrera sexta cerca de la Plaza de San Francisco.



Salón Olympia, *Despertar vallecaucano*, n. 125, diciembre-enero 1995. Fuente: Biblioteca Departamental Jorge Garcés Borrero, Cali

Meses después, en abril de 1914, las empresas decidieron trabajar juntas a través de la empresa Alianza Cinematográfica con el fin de utilizar la Casa Municipal,<sup>50</sup> pero nuevas contrariedades conllevaron a una escisión entre socios. Uno de ellos tomó la Casa Municipal bajo el nombre de Salón Kosmos, mientras que el otro tomó el Lalinde. Con la emergencia de la Primera Guerra Mundial, en 1914, la producción y la distribución de películas francesas disminuyó, mientras que la competencia norteamericana aumentó, al igual que el auge de otros mercados europeos, en especial el cine italiano que se había extendido a nivel global, como adelantamos, desde 1911.<sup>51</sup> Estas condiciones globales provocaron el aumento de compañías itinerantes de teatro que llegaban a la ciudad y se presentaban en los nuevos espacios acondicionados por el fenómeno cinematográfico, mientras la circulación de películas europeas disminuía.<sup>52</sup>

Si bien Thomas Alva Edison había buscado centralizar el mercado a través de la Motion Picture Patents Company, un *trust* concebido para reducir la producción de películas francesas y anular la competencia interna en Estados Unidos, las demandas de los independientes lograron acabar con el mismo en 1915.<sup>53</sup> El fracaso del *trust*, el éxito de Hollywood y la Primera Guerra Mundial fueron factores que movilizaron una americanización de la producción global del cine que sólo logró impactar al mercado de la distribución en Colombia recién a partir de los años 20. El Departamento de Estado norteamericano fue importante para incidir en las preferencias de los distribuidores del país por la compra de series norteamericanas, mientras que los dramas y las comedias europeas entraron en desuso.<sup>54</sup>

De esta manera, las empresas distribuidoras de cinematógrafo en Colombia compitieron por los espacios disponibles en las ciudades y el circuito de las películas extranjeras. En

<sup>50</sup> “Alianza”, *Correo del Cauca*, n. 1416, Cali, 18 de abril 1914.

<sup>51</sup> TALENS, *op. cit.*, pp. 15-112.

<sup>52</sup> CHÁVEZ-VALENCIA, *op. cit.*, p. 135.

<sup>53</sup> GOMERY, Douglas. “Modelos y prácticas de la organización industrial”. En: TALENS, Jenaro y Santos Zunzunegui (coords.). *Historia general del cine, vol. II EE.UU. 1908-1915*. Madrid: Cátedra, 1998, pp. 13-118.

<sup>54</sup> BOLAÑOS, *op. cit.*

1918, la empresa distribuidora Universal no pudo sostener la competencia con SICLA, antes Olympia, pues esta última había logrado acaparar una parte de los espacios de Universal en las ciudades colombianas. Es decir, una parte del mercado fue cedida a SICLA, y la otra parte, fue asumida por la Empresa Cinematográfica de Belisario Díaz que entró a ser la nueva competencia directa de SICLA desde Cartagena de Indias.<sup>55</sup> Las nuevas condiciones determinaron que Juan de Di Doménico saliera de Cali hacia Bogotá, y dejara encargado a Emanuel Pinedo (socio anterior de Universal( del Salón Moderno donde había funcionado antes el Teatro Lalinde.<sup>56</sup>

La liquidación de Universal y el posicionamiento de SICLA en Cali, fue consecuencia de la competencia entre las primeras empresas nacionales de cinematógrafo por la distribución y exhibición de películas. Esta competencia se tradujo en la disputa por los espacios más amplios de exhibición existentes en la ciudad: y, no habiendo demasiadas opciones, se resolvió acondicionando los patios de las casas más grandes del poblado. Las empresas de distribución estaban sembrando la permanencia del fenómeno del cinematógrafo en la ciudad. Dicho movimiento cultural era imponente, porque el mercado global en expansión incidía en la construcción de un nuevo ambiente en las diversiones locales. Mientras el mercado internacional condicionaba la distribución nacional, esta irrigaba las películas hacia los lugares de exhibición local. Este fenómeno albergó dentro de sí contradicciones notables en el consumo local del cinematógrafo y la práctica teatral a través de la circulación de ideas entre las clases sociales en disputa.

Ideales civilizatorios y morales para construir el espacio y formar públicos. Disputas sobre el consumo artístico

Los espacios que se habían acondicionado para la práctica teatral fueron transformados por la permanencia del cinematógrafo. En este nuevo panorama, la sociedad local difundía ideas sobre la manera ideal de acceder al espacio artístico. Los

<sup>55</sup> CONCHA, *op. cit.*, pp. 75-224.

<sup>56</sup> “Donato Di Doménico”, *Correo del Cauca*, n. 2947, Cali, 8 de abril 1919.

miembros de la élite política y comercial defendían la construcción de un teatro de orden municipal y, adicionalmente, consolidaron una postura entre sus miembros. Las ideas civilizatorias sostenidas por las élites locales funcionaban en dos sentidos. El primero tenía que ver con la práctica artística como formadora de sujetos civilizados; el segundo, con los lugares de exhibición, es decir, con la forma arquitectónica moderna como representación del poder. Las élites buscaron afirmar su superioridad moral y cultural respecto a las otras clases, pero sus discursos no estaban unificados. Se confrontaron, entonces, la élite conservadora, liderada por la Iglesia católica, y una élite emergente guiada por intereses comerciales más liberales. En el otro lado, sin una voz activa, estaba el pueblo a quien se dirigía la gran parte de los discursos de representación social y de formación del público.

El hecho que impulsó la financiación del Teatro Municipal de Cali fue la recomendación del representante de una compañía teatral que se enteró de las condiciones de los espacios escénicos y los salones de la ciudad en 1916 y, en su paso por Panamá, exigió un teatro “civilizado” y propuso la rápida construcción de uno para que la ciudad no se “quedara sin espectáculos de primer orden”. Esta declaración hizo tanto eco, que las élites comerciales empezaron a realizar las gestiones necesarias para crear una junta constructora del teatro.

La idea de construir un teatro moderno se había hecho manifiesta en las élites desde 1912. En ese momento, la Junta Central de Ornato, convocó a varios empresarios para crear una compañía constructora del teatro, a través de un impuesto a las mercancías que ingresaran del exterior. Sin embargo, un sector de los empresarios tomó partido por una propuesta voluntaria y no impositiva, para no afectar el comercio

---

<sup>57</sup> ELIAS, Norbert y Eric Dunning. “La búsqueda de la emoción en el ocio”, en *Deporte y ocio en el proceso de la civilización*. México, Fondo de Cultura Económica, 1992; CASTRO, Santiago. *Tejidos oníricos: movilidad, capitalismo y biopolítica en Bogotá (1910- 1930)*. Bogotá, Universidad Javeriana, 2007.

<sup>58</sup> BUENAVENTURA, Manuel. *Del Cali que se fue*. Cali: Biblioteca de Autores Vallecaucanos, 1957, pp. 79-80.

<sup>59</sup> Organización creada en 1904 para la ejecución de obras públicas.

internacional que estaba en crecimiento.<sup>60</sup> Al final, las reuniones de los empresarios no fueron suficientes para despegar el proyecto. Mientras tanto, la prensa local publicaba experiencias exitosas de financiación de teatros a través de impuestos al comercio en otras ciudades del continente, entre ellas, las de Medellín y San José de Costa Rica.<sup>61</sup>

El rechazo del representante de la compañía de teatro en 1916, motivó al político liberal y comerciante, Manuel María Buenaventura, a gestionar los recursos en las esferas del Estado local y regional. Buenaventura intercedió para que el Municipio de Santiago de Cali y la Gobernación del Valle del Cauca negociaran el intercambio de unos predios a través del Acuerdo N° 30 del 19 de octubre de 1917. En los días posteriores a la firma del Acuerdo, se formalizó la Junta Constructora del Teatro (JCT). La JCT realizó un concurso para el diseño de los planos, que fueron exhibidos en una vitrina para la vista de los transeúntes de la ciudad, y convocó a colocar la primera piedra el 11 de abril con la inscripción “9 de abril de 1918”.



Junta Constructora del Teatro Municipal colocando la primera, *Correo del Cauca*, n. 2677, Cali, 21 de mayo de 1918. Fuente: Biblioteca Nacional de Colombia, Bogotá.

<sup>60</sup> “Proyecto de teatro”, *Correo del Cauca*, n. 978, Cali, 9 de mayo 1912; “Bases de Estatutos para la Compañía Constructora del Teatro en Cali”, *Correo del Cauca*, n. 980, Cali, 14 de mayo 1912; “El Proyecto de teatro”, *Correo del Cauca*, n. 982, Cali, 18 de mayo 1912.

<sup>61</sup> “Construcción de un Teatro”, *Correo del Cauca*, n. 1149, Cali, 19 de mayo 1913.



En 1918, empezaron los desembolsos y el 30 de noviembre de 1927 se materializó la inauguración oficial, por parte de la JCT. Inicialmente, se había fijado como fecha de estreno el 7 de agosto de 1919 con el fin de celebrar el centenario de la Batalla de Boyacá –fecha importante de la Independencia de Colombia–, pero el proceso de construcción tuvo muchos inconvenientes y duró diez años.



Inauguración del Teatro Municipal de Cali, *Diario del Pacífico*, n. 732, Cali, 29 de noviembre 1927.

Fuente: Biblioteca Nacional de Colombia, Bogotá

La concepción de las prácticas artísticas como formadoras de públicos y, por lo tanto, como agentes de civilización, había circulado desde tiempo atrás. Claudio Borrero le otorgaba unas características educativas a la práctica teatral, de ahí la inscripción en el proscenio de su teatro: "La escuela de costumbres es la escena, quien la huya teme verse retratado, quien la inculpa a sí mismo se condena"; y en la boca del telón: "cantando y riendo se corrigen las costumbres".<sup>62</sup> En este sentido, el teatro como

<sup>62</sup> "Pensamientos y recuerdos. El Teatro Borrero", *Despertar Vallecaucano*, n. 71, Cali, diciembre 1983.

espacio era un vehículo para la materialización de ideas y la práctica compartida conectaba entre sí a los distintos agentes sociales participantes. Tenían una importancia clave, en este contexto, los colaboradores de prensa, quienes extendían la función social del teatro al público: “El teatro es una escuela de absoluta necesidad para todo pueblo que aspire alcanzar alguna cultura, y precisamente Cali está en un periodo de evolución al progreso, y hoy más que antes es preciso que nuestra sociedad se apercibe de colocarse en el pueblo social que le corresponde”.<sup>63</sup> De esta forma, la población que participaba de lo teatral estaba expuesta a los ideales civilizatorios y, en consecuencia, contribuía a la evolución de la cultura de la ciudad. La civilización era una meta a alcanzar, y la práctica teatral era el medio para educar al público participante. Incluso, ciertos cronistas argüían que la falta de una asistencia masiva en las funciones teatrales, era un indicador negativo del nivel de cultura de la población:

Y es necesario que ricos y pobres, grandes y chicos, vayan a esa saludable aula para recibir, bajo la influencia de un esparcimiento, valiosas enseñanzas. El Teatro es escuela donde se enseña a pensar, donde se suavizan las costumbres, donde se despierta el ingenio y se aprenden los cultos modales así como a rechazar los decires y maneras incultos [...] sentir la impresión psíquica del arte que dulcifica, que moraliza, que corrige.<sup>64</sup>

El marco de sociabilidad era imponente en el espacio, porque los agentes sociales participantes convendrían formas de socializar y enseñar a través de la interacción: la clase social “civilizada” influía sobre el comportamiento del “pueblo”, asumiéndose la primera como educadora de la segunda. La sala teatral facilitaba, de esta forma, una interacción modelada por el comportamiento de las clases sociales *in situ*, y era aprovechada por las élites locales para implementar una especie de “laboratorio social formativo”. Las menciones al comportamiento y la clase social se relacionaban también con las características del teatro o las localidades donde se ubicaba el

<sup>63</sup> “En el teatro. El octavo no mentir”, *Correo del Cauca*, n. 764, Cali, 8 de diciembre 1910.

<sup>64</sup> “En el teatro. El genio alegre”, *Correo del Cauca*, n. 765, Cali, 10 de diciembre 1910.

público. De esta manera, el cronista Toribio Roca fuerte se refirió al pueblo que asistía a las funciones en el Teatro Popular:

La obra parece interesante, pero hay un imposible que no nos permite cogerle sentido o interpretarla; hay mucho escándalo dentro y fuera. El pueblo no deja oír y ante el bullicio no hay hermenéutica que valga. El pueblo entre la atmósfera de la sociabilidad culta es respetuoso y a veces culto y se reprime de todo acto incivil. El pueblo, repito, entre la gente es decente; lejos de ella, o entre su ambiente libertino, es más que indecente. Los gritos, los sarcasmos, los silbos y la vocinglería y uno que otro aplauso vulgar, patrocinado por algunos modelos de cultura mediocre –que se llaman *eren*– nos roban la atención a los que de buena fe hemos ido al concurso para aprender un rasgo más de civilidad en la escuela de costumbres.<sup>65</sup>

La exposición de Roca fuerte contiene una cantidad de epítetos sobre el pueblo, demostrando la exclusión acérrima de las clases populares por su comportamiento y mentalidad. La propuesta “civilizatoria” de los medios de comunicación consistía en la inclusión de las clases populares en el espacio de las élites, pues a pesar de la existencia de un espacio social “correcto”, con “mejor posicionamiento moral” para ser “cultos” y “civilizados”, el pueblo habitaba un ambiente que facilitaba el “libertinaje” y los comportamientos “indecentes”. La narración de Roca fuerte describe el comportamiento de las clases populares en el Teatro Popular, en comparación constante con la sociabilidad reproducida por las élites en el Teatro Borrero.

Sin embargo, el fenómeno del cinematógrafo marcó un nuevo momento para la clasificación del público en los teatros o salones. En este sentido, algunos colaboradores de prensa trazaron una línea divisoria entre las distintas prácticas como ordenadoras del espacio. El público del teatro tuvo una reputación más refinada y “culturalizada”, a diferencia del cinematógrafo que fue visto como popular, masivo y “grosero”. En el *Correo del Cauca*, estas referencias se acompañaron de la siguiente comparación realizada en 1915: “El esteta, el refinado, el aristócrata de la cultura, el prócer de buen gusto, hacen guiño desdeñoso cuando pasan frente a la puerta de un salón de cinematógrafo. No se ha hecho para ellos esta forma

<sup>65</sup> “Teatro Popular”, *Correo del Cauca*, n. 770, Cali, 22 de diciembre 1910.

inferiosísima de arte”.<sup>66</sup> Un nuevo orden social era divulgado por el reflejo de los intereses de clase sobre las convenciones artísticas, es decir, el colaborador definía las diferencias de estatus entre la asistencia a una función de teatro o cinematógrafo.

Otros sectores de la prensa, en cambio, no establecían una relación directa entre clase social y convención artística. Más bien, veían en el cinematógrafo la oportunidad para promulgar un poder formativo de las clases sociales “culturalizadas” sobre las populares, como se había concebido de forma tradicional con el teatro. En este punto, la sociabilidad en el salón de cinematógrafo conducía a un ideal formativo de clase, aparentemente más eficaz. En efecto, este arte nuevo, más barato, podía comercializarse y llegar a varias clases sociales con funciones formativas no tan complejas como las del teatro:

Y para el obrero honrado y bueno, para la costurerilla honesta, para la familia humilde y pobre, para el burgués de buenas costumbres, para las gentes de salud moral, para el inmenso grupo de los que no pueden pagar el lujo de un arte que no siempre es verdadero y que, con frecuencia está falseado por la “réclame”, y que tampoco saben entender las mil y tres quisicosas de una técnica depurada y severa que pone reparos a las sinfonías de Sibelius y encuentra lunares en los símbolos teatrales de Hauptmann, para esa colonia sencilla y simpática de la mediocridad, dorada en el verso del vate latino, el cinematógrafo es diversión plácida, lección provechosa y noble pasatiempo.<sup>67</sup>

La Iglesia católica, por su parte, identificaba la progresiva asistencia nocturna a los salones de cinematógrafo con la pérdida de ciertos valores religiosos. La posición conservadora de la Iglesia se oponía al discurso civilizador liberal de la élite emergente y sus proclamados efectos formadores en las clases populares. La institución buscaba deslegitimar el discurso burgués y resaltar el monopolio tradicional que había tenido en la formación moral de la sociedad, pero que estaba perdiendo, en parte por la modernización de las artes. Así resulta de los discursos eclesiásticos de la época, donde se vislumbra una merma en la convocatoria de

<sup>66</sup> “El triunfo del cinematógrafo”, *Correo del Cauca*, n. 1856, Cali, 6 de septiembre 1915.

<sup>67</sup> *Idem*.

público para la eucaristía en las iglesias. Por su parte, las élites emergentes reclamaban el derecho a la libertad de asistir a eventos en los que se promovían actividades artísticas con contenidos diferentes a los eclesiásticos. Podría pensarse que la posición de la iglesia era completamente negativa respecto a las artes, pero en realidad estaba solo mediada por la defensa de la moral cristiana. A partir de ciertos presupuestos teológicos, la Iglesia reivindicaba las formas tradicionales de hacer teatro al servicio de la religión:

¡El arte! ¡el arte! ¿y quién daña más al arte que los que le convierten en ariete contra la moral y contra Dios? El arte como la ciencia y como todas las cosas buenas, lo son en cuanto no se oponen a la ley divina. Si se oponen, cuanto mayor es su nativa excelencia, tanto será mayor su perversidad y funesto influjo. Dénnos artistas cristianos, verdaderamente cristianos, que no profanen el alto dón que del cielo recibieron convirtiendo a la belleza artística en hilo conductor de la deshonestidad; dénnos poetas que eleven el corazón, no que lo degraden; castas musas, no descaradas bacantes.<sup>68</sup>

Las discusiones por la asistencia a las funciones artísticas del pueblo, entre las élites emergentes y los miembros de la Iglesia Católica, fueron constantes en la prensa de la segunda década del siglo XX. Tanto así, que la Iglesia abrió el debate sobre la sociabilidad en el ámbito privado. En este nuevo contexto, la Iglesia, además de condenar la asistencia del público en general a las salas, dirigía mensajes hacia integrantes específicos de la familia y los individuos que la conformaban. Una de las consideraciones de los primeros era: “Sea como fuere yo llevo allá mi mujer y mis hijas y sin embargo no creo hacer mal”. Y, la iglesia respondía:

Decidme si no: vos queréis a vuestros hijos e hijas honrados y juiciosos, ¿no es verdad? Oíd, pues. Para conseguirlo les ofrecéis cada día en la escena tipos de pasiones exaltadas que harán les parezca ridícula luego la sencillez de la vida normal y la calma de un corazón no agitado por violentas tempestades. ¿Es o no es verdad? ¿Deseáis que sea vuestra familia sumisa a la autoridad paterna? y vos la enseñáis a mirar esta autoridad como un yugo enojoso, que la gente moza puede permitirse sacudir cuando convenga, sin escrúpulo ni aprensión.<sup>69</sup>

<sup>68</sup> *Semana Católica*, n. 101, Cali, 1 de abril 1916.

<sup>69</sup> *Semana Católica*, n. 93, Cali, 5 de febrero 1916.

La Iglesia defendía una autoridad que decaía con el cambio del tiempo y le preocupaban los nuevos repertorios artísticos que desafiaban el modelo formativo tradicional, sustentado en la figura del padre como rector de la sociabilidad familiar. Por otra parte, condenaba la asistencia de familias, con sus hijos e hijas a las funciones *matiné* de los domingos, por considerarla en competencia con la eucaristía. Aunque algunas familias podían asistir a ambos eventos, la Iglesia estaba en contra de la secularización de los contenidos artísticos, mientras que las familias de las élites emergentes defendían la libertad de asistir a cualquier evento de diversión.

A raíz del auge de las fiestas nocturnas en el Gran Club, un grupo de caballeros de la ciudad, condenó los mensajes del padre Alfonso María Morquillas, quien decía que el diablo estaba presente en las fiestas. A través de un escrito titulado: “Por nuestras damas”, se defendieron de las acusaciones del religioso y resaltaron el honor de las mujeres asistentes.<sup>70</sup> De esta manera, la Iglesia promulgó una concepción negativa de la participación de las mujeres en los eventos teatrales, mientras que las élites emergentes argüían romper con la interpretación conservadora de la Iglesia: “Por esto creemos inspirado en espíritu retrógrado todo esfuerzo que se haga para conseguir que nuestras damas no frecuenten el Teatro, como sería un atentado monstruoso –en pleno siglo XX– atreverse a decir a un grupo honorable de damas que concurrieran a un baile, que cometían falta con la moral!”.<sup>71</sup> La Iglesia no dirigía su discurso sólo a los teatros y salones de cinematógrafo, sino a las diversiones en general, incluidos los bailes hasta altas horas de la noche.

Los constantes reclamos de algunos cronistas de prensa por la poca asistencia de las mujeres a las funciones –producto de la censura promovida por la Iglesia católica y sus formas de sociabilidad durante el último cuarto del siglo XIX– exaltaban la estética femenina, bajo principios de masculinidad patriarcal y romántica; es decir,

---

<sup>70</sup> LENIS, *op. cit.*, pp. 233-247.

<sup>71</sup> “En el Teatro”, *Correo del Cauca*, n. 764, Cali, 8 de diciembre 1910.

convocaban al “bello sexo”, en contraste con calificativos como “sexo feo” o “sexo fuerte” en referencia a los hombres. La prensa local, en adhesión a las nuevas élites, usó las diferencias de género como parte de su discurso: “No nos explicamos la falta de asistencia del bello sexo. Parece que nuestras damas vivieran en el pasado”.<sup>72</sup>

Con el tiempo, la Iglesia empezó a aceptar el arte para las mujeres, pero bajo el amparo de las “buenas costumbres” y con la condición de que estuvieran alejadas de espacios de sociabilidad contrarios a su doctrina. En 1914, la *Semana católica*, publicó las disposiciones del gobierno de Estados Unidos para separar los públicos por sexo en los salones de cinematógrafo, buscando que las mismas se aplicaran en Cali:

El gobierno de los Estados Unidos no sólo ha dado severas disposiciones contra los cines inmorales, sino que últimamente está implantando una medida que se hace necesaria en todas partes. Esta medida es la separación de sexos entre los espectadores. ¡Excelente medida de higiene moral que deseáramos ver implantada en los cines de nuestra ciudad, para evitar tantos desordenes!... Así lo exige la pública honestidad.<sup>73</sup>

Este ordenamiento del espacio coincidía con la demanda de un comportamiento y un lenguaje galantes del público burgués masculino hacia la mujer de la época. Si la presencia de mujeres en los teatros era escasa, a pesar del aumento del público, su ubicación en el espacio se circunscribía a la zona de palcos, mientras que la asistencia masiva del público masculino se concentraba en la galería y platea.<sup>74</sup> Ante esto, los cronistas resaltaban: “Con gusto vimos los palcos engalanados con la presencia de muchas de nuestras damas lo que es una iniciación que nos hace presentir que ellas también desean admirar la belleza [...]”.<sup>75</sup> La sociedad masculina y burguesa de la época, venía asimilando la idea de que la participación de las mujeres era una forma efectiva de ejercer la “civilidad”. Esta apreciación resultaba análoga a la de la participación de las clases sociales en el teatro, pues se creía que con la asistencia de

<sup>72</sup> “Teatro”, *Revista Caucana*, n. 44, 1 de julio de 1908.

<sup>73</sup> “Sobre cines”, *La Semana Católica*, n. 17, Cali, 22 de agosto 1914.

<sup>74</sup> “Zarzuela”, *Ferrocarril*, n. 705, Cali, 22 de enero 1897.

<sup>75</sup> “En el Teatro”, *Correo del Cauca*, n. 765, Cali, 10 de diciembre 1910.

las mujeres se estaba socializando la “belleza” bajo un despliegue narrativo y ornamental del público.

### Conclusiones

El análisis de fuentes en el presente trabajo tuvo como objetivo describir la construcción de significados en las salas teatrales y cinematográficas de Cali entre fines del siglo XIX y principios del XX. El acondicionamiento de estos espacios ha tenido un fuerte arraigo en los discursos sobre la identidad, difundidos por las clases sociales que se disputaban el poder y la legitimidad social del público asistente a las funciones. En este sentido, las transformaciones que se generaban en los espacios eran discutidas entre las élites en disputa y mediadas por la influencia de los sistemas de circulación, distribución y producción foránea del cinematógrafo.

Las ideas divulgadas por las élites locales tenían la intención de formar, clasificar y controlar al público; considerándolo sea como colectivo, como núcleo familiar, o como grupo específico: niños, niñas, público femenino o masculino. En síntesis, las élites y las instituciones promovieron sus ideales estéticos, éticos y morales, a través de discursos, modelos de comportamiento y formas de consumo, buscando configurar un orden social local ideal.

### Referencias bibliográficas

- ARBELÁEZ, Ramiro. “El cine en el Valle del Cauca”. En: Cruz, Fernando (comp.). *Historia de la cultura del Valle del Cauca en el siglo XX*. Cali: Proartes, 1999.
- \_\_\_\_\_. “Los terribles de la galería”, *Nexus*, n. 6, julio-diciembre 2009, Disponible en: <https://doi.org/10.25100/nc.voi6.857> [Acceso: 20 de abril 2016].
- CHÁVEZ-VALENCIA, Juan Carlos. “Entre movilidad y permanencia. Compañías teatrales y de cinematógrafo en Cali, 1897 y 1920” . En: Silva Vega, Rafael; Adriana Santos Delgado y Antonio José Echeverry. *Historia, política y sociedad*.



- Investigaciones sobre ámbitos de la realidad moderna y contemporánea del Valle del Cauca*. Cali: Universidad del Valle y Universidad Icesi, 2018.
- BEAN, Jennifer, Anupama Kapse y Laura Horak. *Silent Cinema and the Politics of Space*. Bloomington: Indiana University Press, 2014.
- BECKER, Howard. *Los mundos del arte*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2008.
- BELLO, Eliana y Nelson Gómez. *La vida del cine en Bogotá en el siglo XX: públicos y sociabilidad*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2016.
- BOLAÑOS, Leidy. *Cine silente: una historia de Hollywood en Colombia (1910-1930)*. Medellín: La Carreta Editores, 2020.
- BOURDIEU, Pierre. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid, Taurus, Alfaguara, S.A., 1991.
- BUENAVENTURA, Manuel. *Del Cali que se fue*. Cali: Biblioteca de Autores Vallecaucanos, 1957.
- CASTAÑEDA-MORALES, Andrés y Héctor Cuevas. “Entre educar y pervertir las costumbres: inicios del espectáculo cinematográfico en el Valle del Cauca-Colombia (1910-1930). Los casos de Cali y Buga”, *Historelo. Revista de historia regional y local*, vol. 13, n. 26, enero-abril 2021, Disponible en: <https://doi.org/10.15446/historelo.v13n26.85447> [Acceso: 15 de mayo 2021].
- CASTRO, Santiago. *Tejidos oníricos: movilidad, capitalismo y biopolítica en Bogotá (1910-1930)*. Bogotá: Universidad Javeriana, 2007.
- CERTEAU, Michel de. *La invención de lo cotidiano. I Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana, 2007.
- CONCHA, Álvaro. *Historia social del cine en Colombia 1897-1929*, Tomo I. Bogotá: Publicaciones Black María, 2014.
- ELIAS, Norbert y Eric Dunning. *Deporte y ocio en el proceso de la civilización*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

- FERRERA, Carlos. “Salas y salones: teatro y sociabilidad en la revolución liberal”, *Libros de la corte.es*, n. 20, primavera-verano 2020. Disponible en: <https://doi.org/10.15366/lc2020.12.20.006> [Acceso: 15 de marzo 2022].
- FRANCO, Germán. *Mirando solo a la tierra: Cine y sociedad espectadora en Medellín (1900-1930)*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2013.
- GARCÍA, José. “Los modelos de la tipología del teatro a finales de la Ilustración en España”, *Espacio, tiempo y forma*, n. 7, 1994. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=152131> [Acceso: 22 de septiembre 2020]
- GOMERY, Douglas. “Modelos y prácticas de la organización industrial”. En: Talens, Jenaro y Santos Zunzunegui (coords.). *Historia general del cine, Vol. II EE.UU. 1908-1915*. Madrid: Cátedra, 1998, pp.13-118.
- GÓMEZ, Andrés y Alfredo Montaña. “Salas de cine en Bogotá (1897-1940): la arquitectura como símbolo de modernización del espacio urbano”, *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, n. 29, junio 2015, Disponible en: <https://doi.org/10.4000/alhim.5230> [Acceso: 22 de enero 2016].
- HOBBSAWM, Eric. *Un tiempo de rupturas. Sociedad y cultura en el siglo XX*. Bogotá: Planeta, 2019.
- LENIS, Andrés. *Crónicas del Cali Viejo, Ensayos y otras crónicas*, vol.1. Cali: Litolenis S.A., 1979, pp.186-198.
- LAMUS, Marina. *Geografías del teatro en América Latina. Un relato histórico*. Bogotá: Luna Libros, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Teatro siglo XIX. Compañías nacionales y viajeras*. Bogotá: Círculo de Lectura Alternativa, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Teatro en Colombia 1831-1886. Práctica teatral y sociedad*. Bogotá: Ariel-Planeta Colombiana Editorial, 1998.
- LÓPEZ, Ana (2000). “Cine temprano y modernidad en América Latina”, trad. Francisco Álvez, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en*

- Latinoamérica*, n.1, diciembre 2015, p.135. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/31/53> [Acceso: 6 de diciembre 2020].
- MARTÍNEZ, Alexandra. “Sociabilidad teatral: procesos de formación de públicos y crítica en Bogotá entre 1890 y 1910”. En: Martínez, Alexandra y Nelson Gómez (eds.). *La sociabilidad y lo público: experiencias de investigación*. Bogotá: Universidad Javeriana, 2016, pp. 200-221.
- MELTON, James. *La aparición del público durante la Ilustración europea*. Valencia: Universitat de València, 2009.
- NIETO, Jorge y Diego Rojas. *Tiempos del Olympia*. Bogotá: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 1992.
- NIETO, José. *Barranquilla en blanco y negro. Historia del séptimo arte en la ciudad 1876-1935*. Barranquilla: Artes Gráficas Industriales, 2005.
- RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010.
- REYES, Carlos. *El Teatro en el Nuevo Reino de Granada*. Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit, 2008.
- ROMERO, Jesús y Alexander Betancourt. “Emblemas del progreso: el Teatro Colón y el Palacio de Bellas Artes en la construcción de la nación, Argentina y México, 1880-1910”, *Signos Históricos*, vol. XXII, n. 44, julio-diciembre 2020. Disponible en: <https://signoshistoricos.izt.uam.mx/index.php/historicos/article/view/538> [Acceso: 9 de mayo 2022].
- RUÍZ, Francisco. *Historia del teatro español. Desde sus orígenes hasta 1900*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000.
- TALENS, Jenaro y Santos Zunzunegui (coords.) *Historia general del cine, vol. III Europa 1908-1918*. Madrid: Cátedra, 1998.
- TEMES, José. *El siglo de la zarzuela*. Madrid: Ediciones Siruela, 2014.
- VÁSQUEZ, Edgar. *Historia de Cali en el siglo XX. Sociedad, economía, cultura y espacio*. Cali: Artes Gráficas de Valle, 2001.

## Fuentes

*Correo del Cauca*

*Despertar Vallecaucano*

*Correo del Cauca*

*El Correo del Valle*

*El Día*

*El Bohemio*

*Informe de la comisión encargada de rendir una exposición sucinta de todos los hechos ocurridos entre el Consejo Municipal y los señores Jorge Zawadzky y Emanuel Pinedo, empresarios del Cine Universal*

*Revista Caucana*

*El Ferrocarril*

---

**Fecha de recepción:** 30 de julio de 2022

**Fecha de aceptación:** 13 de noviembre de 2022

**ARK CAICYT:**

<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/4rtagg1xr>

**Para citar este artículo:**

CHÁVEZ-VALENCIA, Juan Carlos. “El cinematógrafo se instala en Cali, Colombia. Cambios en los espacios teatrales y disputas por el consumo artístico entre 1896 y 1918”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 8, diciembre de 2022, pp. 133-168. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/409>> [Acceso dd.mm.aaaa].

---

\* **Juan Carlos Chávez-Valencia** es sociólogo con una Maestría en Historia por la Universidad del Valle, Colombia. Es profesor de la Corporación Universitaria Minuto de Dios en Cali, Colombia. Ha estudiado las intersecciones entre el teatro y el cinematógrafo durante los primeros años del cine silente. Es co-autor del libro *Historia, política y sociedad. Investigaciones sobre ámbitos de la realidad moderna y contemporánea del Valle del Cauca* (Universidad del Valle y la Universidad ICESI, 2018) con el capítulo: “Entre movilidad y permanencia. Compañías teatrales y de cinematógrafo en Cali, 1897 y 1920”. E-mail: [juancarchav@hotmail.com](mailto:juancarchav@hotmail.com).