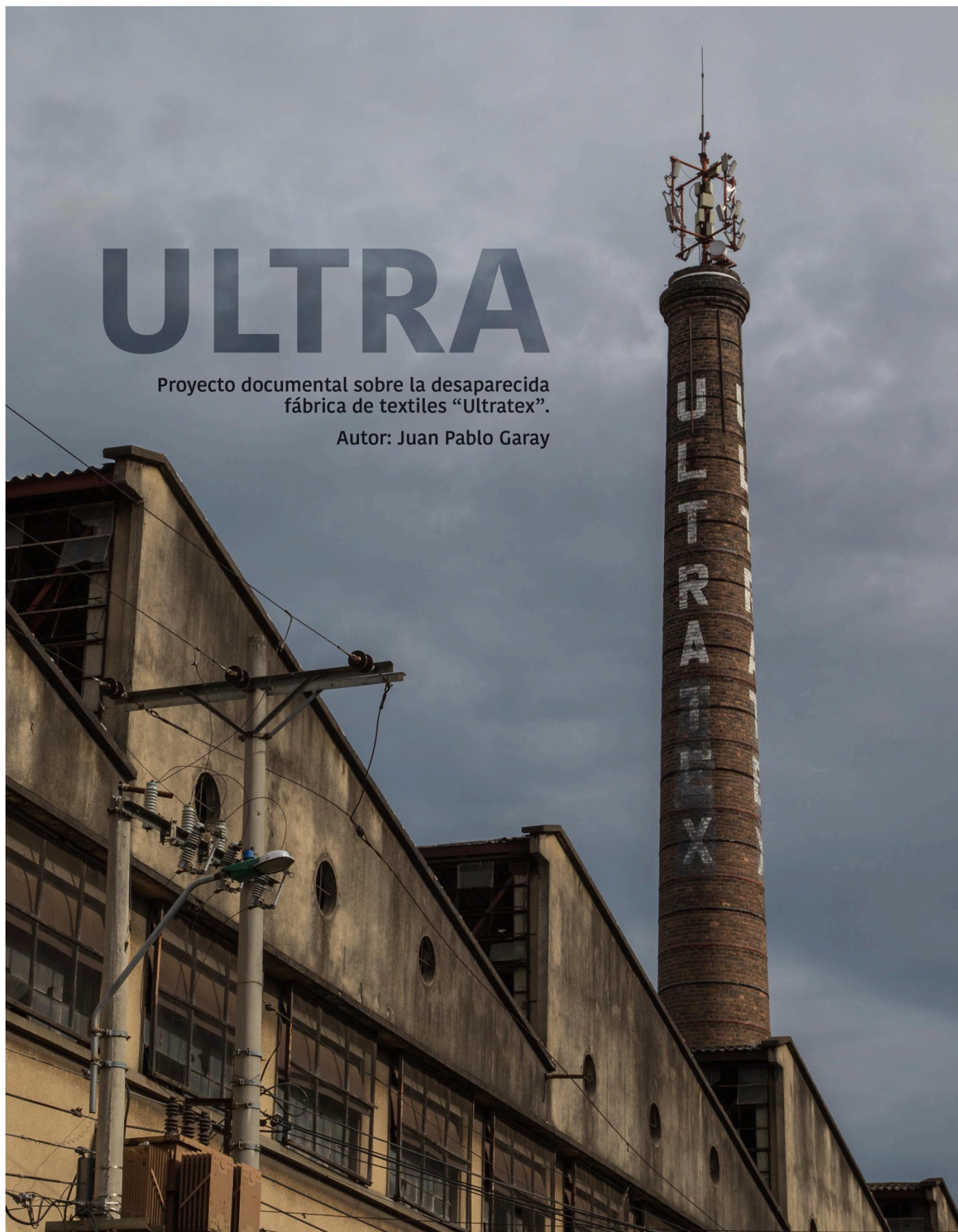


# ULTRA

Proyecto documental sobre la desaparecida  
fábrica de textiles "Ultratex".

Autor: Juan Pablo Garay



# ULTRA, proyecto documental sobre la desaparecida fábrica de textiles “Ultratex”

Autor:

Juan Pablo Garay Sandoval

Trabajo de grado para obtener el título de:

Licenciado en artes visuales

(Calificado como meritorio)

Tutora:

Claudia Victoria

Jurados:

Mauricio Prieto, John Ordoñez

Universidad del Valle

Facultad de Artes integradas

Departamento de Artes visuales y estética

Santiago de Cali, Septiembre de 2016

# ÍNDICE

|                                                      |            |
|------------------------------------------------------|------------|
| <b>INTRODUCCIÓN .....</b>                            | <b>4</b>   |
| <b>¿POR QUÉ UN DOCUMENTAL DE ULTRATEX? .....</b>     | <b>6</b>   |
| <b>ESTADO DEL ARTE .....</b>                         | <b>8</b>   |
| <b>REFERENTES ESTÉTICOS .....</b>                    | <b>14</b>  |
| <b>PORQUÉ LLEGUÉ A ULTRATEX.....</b>                 | <b>22</b>  |
| <b>EL TEMA (SOBRE EL PROYECTO) .....</b>             | <b>29</b>  |
| <b>LOS PERSONAJES .....</b>                          | <b>34</b>  |
| Jorge Gamboa .....                                   | 34         |
| Leonel Álvarez.....                                  | 35         |
| Belarmina Lozano .....                               | 35         |
| Marino Guerrero .....                                | 37         |
| Juan Zaccour.....                                    | 39         |
| <b>UNA HISTORIA DE ULTRATEX.....</b>                 | <b>43</b>  |
| Orígenes de la fábrica .....                         | 43         |
| Don Edmond Zaccour.....                              | 46         |
| Auge y ocaso de Ultratex.....                        | 58         |
| La lucha sindical .....                              | 61         |
| El declive.....                                      | 63         |
| El contexto del cierre .....                         | 70         |
| <b>LÍMITES DEL ARTE Y EL DOCUMENTAL .....</b>        | <b>75</b>  |
| Introducción.....                                    | 75         |
| Orígenes y desarrollo .....                          | 76         |
| Las modalidades o géneros en el cine documental..... | 82         |
| El documental contemporáneo.....                     | 88         |
| Ejemplos .....                                       | 93         |
| <b>SOBRE EL PROCESO DE REALIZACIÓN.....</b>          | <b>95</b>  |
| <b>TRATAMIENTO ESTÉTICO Y NARRATIVO .....</b>        | <b>101</b> |
| <b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>                             | <b>108</b> |

# INTRODUCCIÓN

“Ultra”, es un proyecto de investigación de la historia de Ultratex, una fábrica textilera que existió en el barrio Sucre del centro de Cali entre 1936 y 1980 aproximadamente. Inició en 2011 con la realización de unas fotografías y la grabación de algunos relatos. En 2014 evolucionó en la realización de un cortometraje documental a partir de las narraciones de antiguos trabajadores y la investigación histórica que he adelantado en este tiempo. El presente documento consigna el proceso de realización de la pieza audiovisual que se presenta en un segundo corte de edición, a modo de obra en proceso, junto a la instalación de diversos elementos entre fotografías, documentos y objetos, que dan cuenta del proceso de investigación, como complemento del documental. Estos se exhibirán en la sustentación del trabajo de grado.





## ¿POR QUÉ UN DOCUMENTAL DE ULTRATEX?

Considero importante y pertinente documentar la historia de Ultratex por lo siguiente:

- Conocer la historia de Ultratex y fotografiar sus espacios, ha sido objeto de mi interés intelectual y artístico desde que conocí el edificio en 2011. Llevar a cabo la realización de un documental sobre este lugar culmina este proceso creativo, más haciéndolo en un soporte como el audiovisual, en el que he explorado a lo largo de la carrera y el cual considero idóneo para el tema.
- Es pobre la documentación de los procesos de quiebra industrial que acaecieron tras la “apertura económica” en los años 90’s produciendo el cierre de docenas de fábricas en Cali, como en el resto del país. En términos audiovisuales, no encontré piezas que aborden estos temas localmente.
- Rescatar la historia de Ultratex aportará a la valoración de este edificio y otros similares como parte del patrimonio arquitectónico e industrial de la ciudad, más hoy cuando se inician procesos de “renovación urbana” que implica la demolición de cientos de inmuebles del mismo sector<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> El plan inicial de renovación urbana “Ciudad Paraíso”, contempla una de las manzanas contigua a Ultratex. Seguramente después de esto el espacio cobrará mayor valor y correrá peligro de demolición para construir algo más rentable, como ha sucedido con inmuebles industriales similares.



## ESTADO DEL ARTE

A continuación relaciono los proyectos artísticos y trabajos de investigación que desde varias disciplinas se relacionan con la tarea de investigación histórica de Ultratex. Empiezo con los proyectos que yo mismo he realizado desde 2011. Igualmente conecto antecedentes en el campo audiovisual, específicamente del documental, que se han producido en la región. Como dije antes, si bien no hay audiovisuales que tengan relación directa con Ultratex, por su temática se enlazan por cuanto reflexionan sobre la ciudad, el desarrollo industrial y la transformación arquitectónica de ésta.

### ***Proyecto Ultra, Juan Pablo Garay, 2011 – 2016.***

En abril de 2011 tuve el primer acercamiento con Ultratex. En ese entonces hice un ensayo fotográfico y una primera aproximación a la investigación de su historia que recopilé en una publicación a la que llamé “*ULTRA, imágenes de un gigante olvidado*”. Posteriormente en noviembre de ese mismo año, el trabajo participó del proyecto expositivo Ciudad Imaginada, en el que realicé una práctica artística que consistió en varios recorridos por el centro de Cali en donde repartía postales con fotografías de Ultratex, al tiempo que preguntaba a las personas si conocían algo de este lugar, las conversaciones las grabé en audio. Este trabajo fue expuesto en el parque San Nicolás en una proyección de las fotografías junto a los relatos en audio y el material de archivo encontrado. Igualmente publiqué un blog en internet con las fotografías e información del proyecto y el lugar<sup>2</sup>. Esta es la única aproximación investigativa a la historia de Ultratex.

---

<sup>2</sup> Garay, J. (2011). ULTRA | un proyecto de Juan Pablo Garay. [online] Projectoultra.blogspot.com. Accesible en: <http://www.projectoultra.blogspot.com> [Consultado 2 Feb. 2016].



Portada del ensayo fotográfico para la clase de Fotografía II en Comunicación Social (2011).



En cuanto a fuentes históricas escritas he hallado algunas menciones en investigaciones de arquitectura e historia de Cali y el Valle del Cauca, sin embargo aunque estas aportan valiosos datos no recogen la historia general del lugar, como es la intención del proyecto. Para propósito de un estado del arte, a continuación relaciono estas como antecedentes y fuentes de información.

**Ljunberg, Eric. *Valle del Cauca, medio siglo de riqueza*. Gobernación del Valle del Cauca. 1960.**

Éste libro es una recopilación por medio de fotografías y reportajes de algunas de las más importantes obras de ingeniería, industrias y empresas que en 1960 sobresalían en la región, con motivo del 50 aniversario de la creación del departamento del Valle. En la página 86 hay una fotografía general del edificio de Ultratex y seguido un artículo de tres columnas que cuenta brevemente la historia de la empresa, propiedad de Edmond Zaccour, uno de los industriales pioneros de Cali. Ahí se habla del tipo y volumen de producción y se relaciona su personal directivo. Este es el documento más completo que consigne información histórica de Ultratex encontrado.

**Documentales de Luis Ospina en el programa *Rostros y rastros*. (1988 – 2000). Universidad del Valle televisión, Colcultura<sup>3</sup>.**

***Adiós a Cali***. (1990). Cortometraje documental. Dirección: Luis Ospina. 29 minutos.

Se compone de dos partes, la primera llamada *Cali plano x plano*, es una contraposición de planos de edificios y casas que constituyen el patrimonio arquitectónico subsistente para 1990 en la

---

<sup>3</sup> Algunos de los documentales a los que me refiero aquí, se pueden visionar en la página web del realizador: <http://www.luisospina.com/videoteca/>

ciudad, muchos de estos en ruinas. Edificios y casas de estilos art decó, republicano y español californiano que caracterizaban la composición urbanística de la ciudad. Construidos en la primera mitad del siglo XX, cuando Cali pasó de ser un pequeño pueblo a una ciudad moderna. Los planos fijos y paneos a detalles de la arquitectura se funden unos con otros mientras escuchamos piezas de música clásica. Esta pieza hace referencia a un estilo de documental explorado desde los años 20 que se denominó “sinfonías urbanas”. La segunda parte titulada *Ah diosa Kali*, se refiere a la destrucción del patrimonio arquitectónico también, pero esta vez desde las voces y opiniones de dos bandos opuestos. Por un lado varios artistas visuales: Oscar Muñoz, Fernell Franco, Karen Lamassonne y Ever Astudillo quienes han representado la ciudad en sus obras, hablan desde su gran sensibilidad, cómo la ciudad ha cambiado al punto de, según dicen, no reconocerla ya. Reflexiones desde sus subjetividades y experiencias, a veces poéticas, que contrastan con la intervención de varias personas encargadas de hacer demoliciones, para quienes según dicen, la ciudad debe deshacerse de las construcciones viejas para darle paso a los edificios modernos.

***“Cali: ayer hoy y mañana”. Capítulo II: A toda máquina.*** (1995). Cortometraje documental. Dirección Luis Ospina. 29 minutos.

El documental hace un recuento general por la historia de la industrialización de Cali, la transformación de un pequeño poblado feudal en una ciudad moderna en pocos años. El surgimiento de las primeras fábricas y empresas grandes, del acueducto y la electricidad así como la modernización arquitectónica y urbanística. A partir de intervenciones de historiadores, antropólogos y personajes descendientes de algunos de los precursores de la industrialización de la ciudad. Más adelante, ya para terminar, presenta reflexiones de arquitectos y otros personajes que opinan sobre el desastre acaecido en los años 70's con el patrimonio arquitectónico construido en las primeras décadas del siglo XX.

Rescato estos cortometrajes, por cuánto Ospina aborda aquellos discursos sobre la ciudad no de manera clásica, como lo podría hacer el documental referencial clásico, (el periodístico o la

crónica de noticiero), sino que formalmente experimentan con el sonido, la imagen y el montaje. No hay presencia de una voz en off, en cambio aparecen esporádicamente textos en pantalla con citas literarias o información particular, que evidencian un deseo de alejarse de las voces que pretenden ser objetivas y autoritarias. Narrativamente los documentales se desenvuelven entre personajes que hablan ya sea en entrevista a el realizador fuera de plano o a otros interlocutores en escena y planos contemplativos acompañados casi siempre por música clásica. Otro aspecto que me interesa, es cómo Ospina mezcla las intervenciones de personas del común, que opinan informalmente con otras de “expertos” (historiadores, arquitectos, antropólogos, etc), poniéndolos al mismo nivel.



Fotogramas de *Adiós a Cali* (Luis Ospina, 1990)

## REFERENTES ESTÉTICOS

A continuación relaciono algunos de los referentes estéticos que tuve en cuenta a la hora de concebir la estructura narrativa, los recursos de montaje y otros elementos estéticos propios del audiovisual.

***Seat, las sombras del progreso. (2012). [video]*** España: Ferran Andrés Martí, Cristina González, Sabrina Grajales, David J. Moya Algaba, Marina Thomé.  
(producido en el máster en documental de creación de la Universidad Autónoma de Barcelona)<sup>4</sup>.

Este documental interactivo hecho para plataforma web, relata la historia de auge y declive de la fábrica estatal de automóviles Seat de Barcelona, España, que fuera un ícono del desarrollo industrial del régimen franquista. Lugar de grandísimas huelgas obreras y mucha represión, donde se produjeron cientos de miles de automóviles “Seat 600”, símbolo del avance de la clase media en el régimen. El documental recoge la historia de éste complejo industrial, pero como contexto al tema central que es la relación de la fábrica con el régimen y toda la represión que vivieron sus trabajadores, cuyos relatos se centran principalmente en este aspecto. El proyecto audiovisual se fragmenta en varias partes. Inicialmente se reproduce una pieza de video que nos introduce sobre lo que era, producía la fábrica y su contexto de represión en el régimen dictatorial. Tras este pasamos a una parte del sitio web donde se muestra ilustraciones a manera de cadena de montaje de la misma fábrica de automóviles, por la cual podemos avanzar hacia los lados por varias secciones donde se presentan diagramados el círculos los enunciados de los capítulos del audiovisual: “condiciones de trabajo”; “lucha obrera”; “represión y control”; “familia Seat”; “la última pieza”. A dar *click* en cualquiera se reproducen unas piezas de video de 4

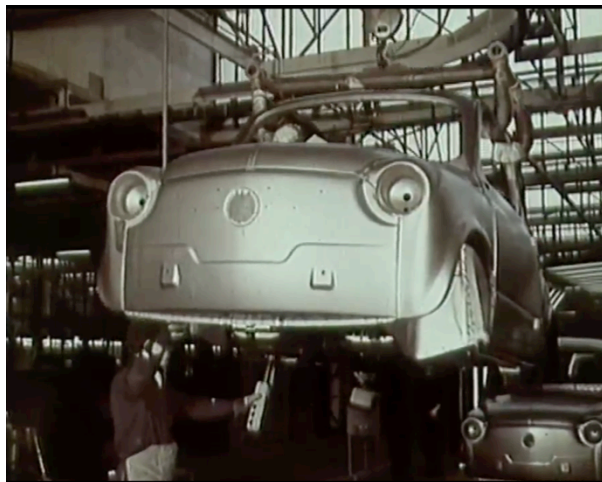
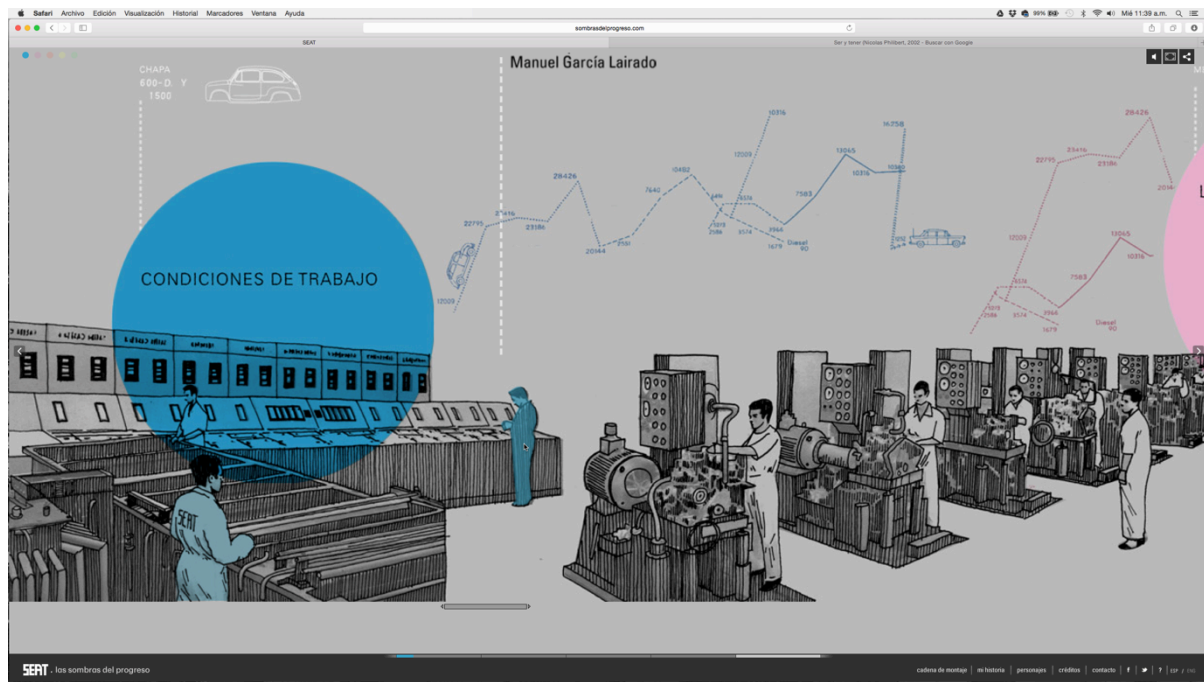
---

<sup>4</sup> Sombrasdelprogreso.com, (2012). SEAT. Las sombras del progreso. [online] Accesible en: <http://www.sombrasdelprogreso.com> [Consultado 2 Feb. 2015].



minutos aproximadamente que se refieren a estos temas. Adicional, en medio de estos enunciados aparecen unos personajes como obreros de la cadena de montaje que se resaltan en colores, al pasar el cursor sobre éstos surgen nombres de ex trabajadores que aportaron relatos al documental. Cuando hacemos *click* se reproducen videos donde ellos hablan de sus experiencias en la fábrica. Narrativamente se diferencia estas dos clases de piezas, por un lado los videos temáticos contienen los resultados de la investigación histórica que realizaron los autores, a manera más expositiva, presentan textos en intertítulos que condensan información y guían el relato, junto a imágenes de archivo de la fábrica y planos contemplativos de la actualidad (para 2012) de esos mismos espacios. Acompañado una mezcla de sonidos industriales con otros de instrumentos musicales en tonos graves. En estos se denota más la presencia de los autores por la utilización de muchos recursos de montaje y el discurso presente en textos. Por otro lado, los videos sobre los trabajadores son producidos a manera de cine directo, con menos recursos de montaje; los vemos y escuchamos hablar de sus experiencias, a veces en sus lugares cotidianos, como sus casas, donde enseñan álbumes con fotografías de la época y otros recorriendo las instalaciones en ruinas de la fábrica. Aquí hablan sobre momentos históricos precisos en la historia del complejo, de anécdotas y la lucha obrera y política que libraron.

Rescato de este documental para mi trabajo las formas de abordar el material de archivo junto con las grabaciones hechas para la película, los relatos de ex trabajadores y los intertítulos que aportan información de contexto, para rememorar la historia del complejo y de un momento en la historia de España. También sonoramente me parece interesante, ya que la mezcla aunque sencilla es pertinente, en cuánto a la utilización de sonidos industriales mezclados con piezas musicales. Un aspecto del documental que cobra mucha importancia, ya que no sólo el sonido acompañan las imágenes sino que se presenta como piezas que inducen a la memoria y crean atmosferas que nos presentan una forma sensorial - auditiva de conocer esos espacios.



En 1950 se crea en Barcelona la factoría de SEAT. Su nacimiento fue consecuencia de la victoria franquista para compensar los bombardeos de la ciudad durante la guerra.

Fotogramas del documental web *Seat, las sombras del progreso* (2012).

***La sombra.* (2015). [video] Argentina: Javier Oliveira.**

Javier es hijo de Héctor Oliveira, un mítico director argentino de las décadas de los 60's y 70's. En esta película, entre el documental autobiográfico, el ensayo y el *home movie*; Javier hace memoria de su historia familiar y la relación con su padre a partir de su casa familiar. Una mansión llena de lujos que el padre construyó en su momento más próspero, donde se reunían en grandes banquetes y fiestas personalidades del cine y la política argentina. La casa como un reflejo de su misma familia. En un tiempo llena de vida y luego con la llegada de épocas menos prósperas y la partida del padre y los hijos, un lugar aunque lleno de muebles y objetos, vacío, habitado por la solitaria madre y sus sirvientas, que termina siendo vendida y demolida cuando ya no podían mantenerla. La película es guiada por una voz en *off* del mismo Javier en donde relata la historia de su familia, de su casa y en la que reflexiona sobre la figura avasallante de su padre. Una voz en *off* intermitente, entre imágenes de *super 8* que documentan la construcción de la casa y momentos familiares, junto a planos de la casa vacía y de la demolición de la misma. El sonido que acompaña estas imágenes es poderoso, recurre a la memoria auditiva y a través de éste se evoca la memoria del espacio y del mismo Javier.

Tomo como referencia esta película porque por un lado, veo en ellas varias similitudes en cuánto al tema. Ambas son en cierto sentido documentales históricos, el mío sobre un espacio: una fábrica y sus trabajadores y el de Oliveira sobre su familia y su padre vistos a través de un espacio: su casa. Resalto de *La sombra*, el manejo que le da el director a la imagen: muchos planos contemplativos de su casa (de la misma forma en que el mío), donde las imágenes transmiten fuertes cargas emocionales por sí mismas. Y por otro el sonido que acompaña esas imágenes. Es precisamente el sonido en que encuentro una referencia especial para mi trabajo. En *La Sombra* este recurso es tan importante como la imagen. Por ejemplo, en un momento presenta planos de la casa de sus padres llena de objetos suntuosos pero vacía, deshabitada. Al tiempo que superpone sonidos que remiten a las sendas reuniones sociales que sostenía su familia en esos espacios: copas que brindan, gentes que hablan y ríen, músicos que amenizan, se escuchan. Otras veces utiliza los sonidos de la demolición y construcción de esa casa para crear

piezas sonoras independientes, en vez de tener música incidental. A veces el sonido advierte en cierta forma lo que vendrá en el relato: se escuchan sonidos de agua, como clavados en una piscina, mientras vemos imágenes de la construcción de la casa. Más adelante el relato nos habla de las actividades que transcurrían en esa piscina, de los juegos de Javier con su padre. También escuchamos en otro instante en *off* una presentadora de un programa de cocina, a primera vista no tiene nada que ver con la imagen que vemos, pero ahí, como cuando suena una balada de los 60's, Oliveira recurre a la memoria sonora de los argentinos, con una canción y un programa de Tv de una época.

Otro elemento que resalto es la utilización de la voz en *off* del director, un recurso que aún cuando es clásico del documental expositivo no necesariamente se caracteriza como una “voz de Dios”. Esta es más bien discreta, en momentos cortos, dice cosas puntuales que van guiando el relato, permitiéndole a las imágenes y los sonidos que hablen por sí mismos. De la misma forma en que concibo los inter textos en mi película.



Fotograma de *La sombra* (Javier Oliveira, 2015).

***La Hortúa* (2011). [video] Colombia: Andrés Chávez.**

Este es un cortometraje sobre el abandono del hospital La Hortúa, o San Juan de Dios en Bogotá, que otrora fuese el centro hospitalario más importante del país, vanguardia de la investigación médica nacional y el cual en medio de la crisis de la salud tras la Ley 100 de 1993, cierra sus puertas en el 2001 y se sume en abandono. El documental se compone de planos de los espacios del hospital en ruinas: pasillos, ventanas, restos de equipos médicos cubiertos por la maleza, una ambulancia abandonada... sin música extradiegética el sonido que acompaña las imágenes son los paisajes sonoros de este abandono, entre los que se cuelan en momentos las voces de algunos trabajadores que han tomado estas ruinas como su hogar mientras se define sus indemnizaciones. Sin embargo, la mirada siempre es contemplativa, nunca se presentan entrevistas como tal, sabemos quienes son y qué hacen esas personas por un par de intertítulos al inicio y final del filme que nos establecen, de resto debemos inferirlo por los diálogos que alcanzamos a escuchar y lo que vemos.

De este corto me llama la atención la forma en que el director aborda el tema. Si bien utiliza elementos del documental expositivo como lo son los intertítulos, el filme en sí recurre a formas del documental reflexivo: un conjunto de planos que se yuxtaponen unos con otros para crear una atmosfera de esos lugares. El conocimiento que nos transmite es poético, nostálgico, y nos lleva al tiempo a reflexionar, porque las ruinas que vemos son de un gran hospital en un país que en el sus gentes sufren por falta de atención médica. Esa nostalgia por la perdida de algo que fue grande e importante, igual que lo transmite los planos de Ultratex. Rescato de *La Hortúa* también el blog que los realizadores construyeron en la red donde dan cuentan del proceso de investigación del documental, publican fotografías y se puede ver el corto mismo<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Chávez, A. (2016). La Hortúa. [online] Lahortuadocumental.blogspot.com.co. Disponible en: <http://lahortuadocumental.blogspot.com.co/> [Rescatado abril 23 de 2016].





Fotogramas de *La Hortúa* (Andrés Chávez, 2011).



## PORQUÉ LLEGUÉ A ULTRATEX

“todo arte es autobiográfico” Federico Fellini.

Este es mi trabajo de grado, por ende marca el fin de mi etapa vital como estudiante de pregrado. Antes de decidir el tema de mi trabajo, pensé que debía tener relación con lo que había hecho a lo largo de la carrera. En mi caso, estudié artes visuales casi por azar. Antes nunca tuve mayores inclinaciones artísticas, no hacía dibujo o pintura como la mayoría de mis compañeros. Sólo recuerdo desde niño mi interés por la fotografía y el vídeo. Tengo recuerdos muy presentes de mi mamá haciéndonos fotos a mis hermanos y a mí con una pequeña cámara que cuidaba con recelo y que yo siempre quería tomar. Más tarde, una de mis tías me trajo de un viaje a San Andrés una pequeña cámara que aún guardo, casi de juguete. Con ella hice mis primeras fotos. Recuerdo que alguna vez un tío, producto de un “cambalache” terminó con una vieja cámara de video casera. Nunca le compramos *cassette*, no se si porque no servía o porque no se conseguían ya. Con esa cámara “grababa” o más bien, miraba a mi familia. Mi tío, terminó deshaciéndose de ella de igual forma de cómo la obtuvo pero yo había quedado con las ganas de tener una. Fui de los primeros niños que creció junto a un computador e internet. Mi mamá se endeudó y nos compró uno cuando yo tenía más o menos 9 años. En el computador aprendí a hacer dibujos en *Paint* y luego en *Corel Draw*, ahí me interesé también por el diseño. En *Movie Maker* edité mis primeros vídeos. Adolescente, de tanto ver documentales en *Discovery Channel* quería ser documentalista, viajar, investigar, grabar, fotografiar. Me llamaba la atención eso, la televisión y más tarde el cine.

En los últimos años de colegio empecé a militar en un partido de izquierda de los más antiguos, el MOIR: Movimiento Obrero Independiente y Revolucionario, como parte de la "Juventud Patriótica", su organización juvenil. Esta ha sido una de las experiencias más significativas que he tenido. No sólo porque fue en medio de mi adolescencia, si no porque tal vez me hizo madurar más rápido y ver el mundo con otros ojos. Pasé de ser un estudiante de colegio público con cresta *punk* y que lo único diferente a estudiar que hacía era ir a toques en lugares sórdidos mientras

tomábamos cualquier trago barato; a asistir a mítines, marchas y huelgas obreras; pero sobre todo a hacer de gentes de común, amas de casa, corteros de caña, obreros fabriles, mis amigos. En esos años, mi hermana compró una pequeña cámara fotográfica digital, aunque no era mía, yo era el que más la usaba, la llevaba al colegio y me gustaba hacer fotos y videos cortos de lo que fuera. Desde estos primeros días de militancia me gustó hacer fotos de todos esos procesos, y a medida que me fui vinculando más al MOIR y tomando responsabilidades me encargué de los registros audiovisuales, del diseño e impresión de la propaganda y la difusión por internet de las campañas electorales, protestas y eventos que hacíamos. En ésta época visité mucho el centro, caminé numerosas veces por San Nicolás buscando imprentas y en reuniones; así como el Edificio Zaccour, donde teníamos acceso a una oficina. La primera vez que vi la torre de Ultratex fue en esos recorridos por San Nicolás donde visitaba mucho las imprentas y la sede del sindicato de las Empresas municipales. Conocí el barrio Obrero en más reuniones y en las salidas que hacíamos con los “camaradas” a algunos bailaderos tradicionales de salsa como la “Nelly TK”. Fueron años en donde recorrí la ciudad y parte del país desde perspectivas diversas en la cual le tomé mucho aprecio a los obreros, a la gente del común que camina el centro o habita en barrios marginados, a la cultura popular así como a la lectura y la historia.

Ya en la universidad, estudiando Licenciatura en artes visuales luego de no haber sido admitido en Comunicación Social, le tomé mucho interés al arte y a las posibilidades de expresión e investigación que me presentaba. Sobre todo me llamó la atención el poder hacer política desde el arte, más allá del panfleto o la arenga a las que estaba acostumbrado. Mis primeros trabajos fueron en esa línea. Resalto de primer semestre una instalación con botellas de cerveza apiladas como exhibición de supermercado a las cuales les modifiqué la etiqueta por una que en vez de Poker o Costeña, decía “Uribismo, 85% + status quo”. Eran los tiempos de la apoteósica popularidad del presidente Uribe en el 85% y de los debates en torno al TLC y la venta de Bavaria a una multinacional, no por poco rentable, sino porque aún los Santodomingo vislumbraban que su negocio se afectaría por el tratado.



La torre de Ultratex vista desde la calle 18 en el Barrio San Nicolás.

Tras un año de carrera, me presenté a Comunicación Social nuevamente, esta vez sí fui admitido. No abandoné Artes visuales sino que seguí haciendo las dos. Mi contacto con Ultratex fue producto de uno de los trabajos de la clase de Fotografía II de Comunicación Social en el 2011 cuando se me pidió hacer una serie fotográfica.

Más adelante en la carrera y hasta ahora, he ido enfocándome más en mis intereses plásticos y técnicos, relacionados con el cine. Es el cine el punto de relación que he encontrado con las dos carreras que estudié durante un buen tiempo (hice hasta quinto semestre de Comunicación Social). Aunque mis primeros rodajes y en donde aprendí buena parte de la teoría y técnica cinematográfica fue en Comunicación, a través de las clases en Artes visuales, concretamente la de Dirección de arte de Claudia Victoria fue que me vinculé más tarde a proyectos cinematográficos profesionales, por invitación de la profesora. Hasta hoy he participado en docenas de cortometrajes, video clips musicales, videos de artista, institucionales y comerciales en los roles de asistente de cámara, director de fotografía, director de arte, director y productor; y en seis largometrajes en el departamento de Dirección de arte como asistente de ambientación, ambientador y utilero.

Además del gusto plástico por Ultratex, una de las cosas que más me ha motivado a investigar y hablar de éste lugar, ha sido su relación con un pasado obrero e industrial que desde los años de militancia escuché y el proceso de declive industrial que dejó la apertura económica de los 90's. Si nunca hubiera tenido una militancia política tan activa, tal vez no me habría interesado tanto en esta vieja fabrica. Igualmente ha sido relevante el mayor interés que adquirí luego de este trabajo por conocer y fotografiar los restos del patrimonio arquitectónico que aún sobreviven en el centro así como por la historia en general de la ciudad.



La torre de Ultratex vista desde la calle 18 en el barrio San Nicolás.

Hoy creo que la decisión de hacer del proyecto de Ultratex mi trabajo de grado ha sido franca conmigo, con mis intereses intelectuales, políticos y estéticos, con mi proceso en la universidad. No sólo es un tema u objeto de estudio, relaciona varios elementos que han sido de mi interés en los últimos años como es la fotografía, la historia, el cine, el documental y los procesos obreros y socio económicos; así como mi interés en conocer, casi como una práctica vital. (Recuerdo que desde niño le preguntaba a mis papas por las ruinas de varias fábricas que hay sobre la carrera 1, ya que era de transito permanente hacia nuestra casa, especialmente me gustaba mirar mucho unas ruinas que estaban cerca de un negocio de un tío en la carrera 1 con calle 34. Cada que caminaba por ahí me gustaba entre ver el interior lleno de maleza, entre los ventanales destartalados. Mis familiares decían que había sido una fábrica de cueros. Después con esta investigación supe que ahí funcionó una de las fábricas más antiguas de Cali, llamada “Tenería La Magdalena Lizcano Hermanos”. Hace unos 5 años demolieron esos restos para construir un supermercado “Makro”).

Este es además un tema del que con los años me he sentido con cierta seguridad para hablar, por todas las lecturas e indagación, no sólo en torno a la historia concreta de Ultratex, sino de la ciudad en general y de otras fábricas contemporáneas a ella. La idea de este capítulo, es indicar mi relación personal con el trabajo, cómo éste hace parte de mí, y cómo también mi trabajo de grado es hasta cierto punto el resultado de una obsesión intelectual y estética.





La chimenea de Ultratex en 2011.

## EL TEMA (SOBRE EL PROYECTO)

Al edificio de Ultratex llegué en abril de 2011 buscando un motivo para una serie fotográfica, como parte de uno de los ejercicios de la clase de Fotografía II en Comunicación Social. Recordé una torre de ladrillo que a lo lejos había visto muchas desde el centro. Después de dar varias vueltas, la encontré. Hacía parte de un edificio industrial que ocupa toda una manzana del barrio Sucre, en medio de indigentes, sacoleros y recicladores propios de la zona deprimida del centro a la que llamamos “la olla”.

Pude ingresar a ella después de mediar con sus ocupantes: dos negocios de reciclaje de metales y papel y una pequeña fábrica de telas elásticas. Entré y me cautivé por sus texturas tras años de abandono y poco mantenimiento que junto a su arquitectura industrial de principios del siglo XX, su elevado techo en serrucho lleno de pequeñas ventanas, construyen una atmosfera singular, donde aún subsisten fuertes y variados sonidos industriales como rezagos de toda la actividad que debió tener. Tras divertirme en varias visitas donde hice cientos de fotografías me fui interesando por conocer su historia. Ahí había funcionado alguna vez una fábrica llamada “Ultratex”, esto se sabía por un letrero pintado en su chimenea, pero quienes ocupaban el espacio no sabían mucho de su pasado, algunos sólo decían que era una textilera y que sus dueños eran judíos, pero todos conocían el espacio ya cuando ésta no funcionaba. Tampoco los vecinos, la mayoría con los que hablé habían llegado al barrio hacía pocos años después de que los ocupantes originales se fueran tras la decadencia del sector.

Me di a la tarea entonces de encontrar fuentes primarias, fui a la Cámara de comercio y buscando por su nombre no encontré ningún registro. En internet leí pequeñas menciones en libros y periódicos que no pasaban de listas. Con la poca información que recogí construí un pequeño texto que acompañó la serie fotográfica en un formato de revista a la que llamé “*Ultra, imágenes de un gigante olvidado*”, como trabajo para la clase de fotografía. En ese



Dos de las fotografías que hice en 2011.

entonces desconocía quienes eran sus dueños originales y las razones de su quiebra, tampoco había podido contactar algún trabajador.

En noviembre de 2011 me invitaron a participar con la serie fotográfica en el proyecto expositivo “Ciudad Imaginada”. Para éste decidí continuar con la indagación de la historia del lugar, entonces mientras encontraba algo más en escritos, centré mi pesquisa en los recuerdos de las personas, así fueren vagos, inexactos o incluso falsos. Esa memoria oral volátil, difusa y llena de experiencias. Eran las únicas fuentes a mi disposición. Con las fotografías que antes había hecho al lugar, que convertí en postales, recorrí el centro de Cali preguntándole a personas mayores si conocían algo de esa fábrica. Éste ejercicio resultó una gran experiencia intelectual, social y hasta estética. Me encontré, como es normal, con quienes no les interesó hablar o decían que vivían hace poco en Cali y no tendrían por tanto qué decir; otros me contaban recuerdos que le suscitaban al ver las fotos, como el haber pasado frente de Ultratex en marcha fúnebre tras la muerte de su abuela; historias de los “grilles” que abundaban alrededor de la fábrica que décadas atrás constituía la “zona de tolerancia”; hasta con quienes tuve largas charlas las cuales partiendo de los recuerdos de Ultratex se extendieron a docenas de temas relacionados con Cali, su historia y la forma como estas personas sentían y vivían la ciudad. Me llamó la atención cómo que hablaban de otras fábricas desaparecidas, empezando con las grandes textileras; o de los edificios demolidos, de los teatros que acabaron y de “esa” ciudad añorada del pasado. La Cali “señorial”, cívica, tranquila, llena de vida y el ahínco modernista. También disfruté el encontrarme con un cúmulo de experiencias y recuerdos personales. Escuché historias de cómo muchos llegaron a la ciudad, consiguieron su primer empleo, dónde vivieron décadas atrás y sus relatos de la vida en esos años, además de reflexiones sobre cómo, según la mayoría, antes había mejor calidad de vida. Para la muestra de “Ciudad Imaginada”, proyecté en el parque del barrio San Nicolás, cercano a Ultratex, las fotografías de la fábrica acompañadas del sonido de los relatos recogidos por el centro.





Proyección en el parque del barrio San Nicolás en noviembre de 2011.

En julio de 2014, después de casi tres años en que dejé a un lado la tarea de investigación, decidí escribir un proyecto para la convocatoria de Estímulos para la creación a artistas jóvenes de la Secretaría de Cultura de Cali. Como desde el principio quise hacer un documental sobre la historia de Ultratex y recientemente había adquirido una buena cámara de vídeo y fotografía, pensé que era el momento indicado. Además en esos tres años había recogido mucha más experiencia en la realización de audiovisuales, varios cortometrajes además de varias piezas para artistas e institucionales; así como en dos largometrajes de ficción. Escribí el proyecto del documental con la información que había recolectado en 2011, sobre todo partiendo del libro “Valle del Cauca, medio siglo de riqueza”<sup>6</sup> y la idea de seguir preguntándole a las personas en el centro por Ultratex. Resulté ganador del estímulo de 6,2 millones de pesos que me permitió hacerme a unos equipos de captura de sonido y cubrir los gastos de producción.

Continuando con la indagación, ya para el documental, empecé recorriendo nuevamente el centro con un álbum que hice con las fotografías del 2011, esta vez con micrófonos y cámara en ocasiones (inicialmente me interesaba más los relatos en audio, en parte porque las personas se intimidan mucho frente a la cámara, de esta manera lograba conversaciones más espontáneas y vivas). Así conocí la primera persona que trabajó en Ultratex, un señor que estaba en el Parque de los Poetas llamado Miguel Calero de 82 años. Me relató cómo trabajó en la fábrica cuando tenía entre 17 y 18 años hasta que debió prestar el servicio militar, o sea que debió ser alrededor de 1950 cuando la fábrica era de los señores Moreno y se llamaba Colombo Americana de Tejidos. No recordaba mucho, sólo generalidades como que trabajaban muchas mujeres y que alrededor quedaba la “zona de tolerancia”. Sin embargo éste encuentro fue muy emocionante, aunque inexacto en la información.

---

<sup>6</sup> Este fue la primera fuente primaria que hallé con información histórica de Ultratex. En un artículo se menciona que su dueño era Edmond Zaccour, así como se habla de su tipo, volumen de producción y del momento próspero que atravesaba para 1960.



Conforme fue avanzando el proceso investigativo, fui encontrando algunos personajes cuyos relatos son las piezas principales del documental.

## LOS PERSONAJES

### *Jorge Gamboa*

Busqué entrevistar a algunas personas que intuía me podrían conectar con alguien que tuviera recuerdos vivenciales en torno a Ultratex, como otro trabajador. Así fue como empecé contactando al señor Jorge Gamboa, un ex líder sindical y de la izquierda en los años setentas y ochentas de quién sabía de su existencia por mi militancia años atrás en el MOIR, del que Gamboa había sido un dirigente destacado en los años 70's. Él fue de las primeras personas que me dio información concreta en torno a Ultratex. Conoció la fábrica en funcionamiento por su actividad sindical y política a través del sindicato Sintraultratex, había acompañado huelgas y la carpa que los trabajadores levantaron en su entrada cuando la cerraron. Además había sido obrero en otra textilera importante llamada Britilana, por lo que me proporcionó elementos clave para entender el proceso de quiebra industrial. Si bien no conoció el detalle la historia de Ultratex ni recordaba las causas concretas del cierre, hizo un balance de las industrias que quebraron o se fueron de la ciudad entre las décadas de 1980 y 1990, tras la “apertura económica” neoliberal. Una de las cosas más valiosas de entrevistar a Gamboa fue que me habló de quién fue presidente de Sintraultratex, un señor llamado Leonel Álvarez, de quién lo último que conocía era que se había mudado a Florida, Valle. Gracias a una amiga del MOIR que vive allá pude localizarlo.

### ***Leonel Álvarez***

Me encontré con el señor Leonel en su casa en Florida. Vive en un barrio popular. Fue fácil ubicarlo porque es un líder comunitario y hace parte del movimiento cristiano “Mira”. Hablamos más de cuatro horas en entrevista sobre Ultratex. Trabajó más de veinte años en esa fábrica en la sección de acabados, desde muy joven hasta su cierre. En medio se volvió un dirigente del sindicato y llegó a ser su presidente, por lo que tuvo parte importante en las huelgas tras el cierre y el pleito por indemnizaciones una vez se remató la planta. Álvarez fue el responsable del embargo del edificio antes de que la empresa se declarase en quiebra. Me contó con detalle la historia de la industria, desde que su dueño Edmond Zaccour la dirigía, hasta que murió y pasó a ordenes de sus sobrinos y más tarde de los esposos de las hijas de Zaccour. Me relató con nostalgia y detalle todo el pleito una vez se declaró en quiebra la fábrica, los cambios de razón social, de administración y cómo los trabajadores ocuparon el edificio largo tiempo, llegando en un momento hasta a producir por cuenta propia. En su labor sindical fue un importante dirigente en los 70's, militó en el MOIR y fue dirigente del Frente Sindical Autónomo del Valle, una tendencia responsable de las huelgas más duras en esos años, especialmente de las Empresas Municipales, así como varias fábricas entre ellas Ultratex en medio del auge sindical y de la izquierda de esa década. En una esquina de la sala de su casa, junto a un retrato con su esposa, guarda una bandeja en conmemoración de los veinte años del sindicato. Tras el encuentro con Leonel Álvarez pude contactar también a otros dos ex obreros de Ultratex: la señora Belarmina Lozano y el señor Marino Guerrero.

### ***Belarmina Lozano***

Belarmina, fue una de las muchas obreras de la fábrica. Trabajaba en la sección de apresto, donde se le hace el acabado al paño. Como Leonel y Marino ella laboró más de 20 años en la textilera hasta el cierre en 1980, tras el cual consiguió trabajo como tejedora en Britilana.

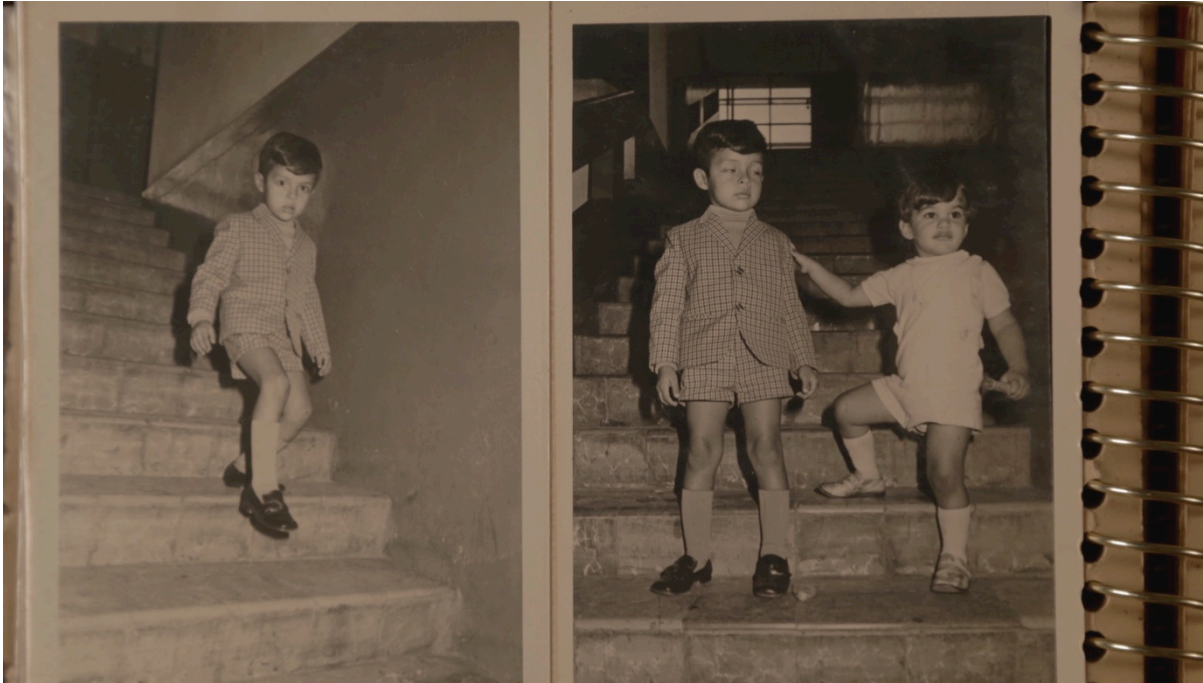


A la izquierda la bandeja en la que se lee: "A Leonel Arias de los trabajadores de Ultratex al cumplir 20 años el sindicato por su combativa y revolucionaria lucha. Julio 29 de 1975".

Según me contó, ingresó a la empresa aún siendo menor de edad, a los 16 años, por lo cual debió pedir un permiso a la “Oficina de trabajo”. Era la primera vez que trabajaba, el primer día la indujeron para manejar una máquina muy peligrosa porque utiliza cuchillas muy afiladas que al menor descuido pueden cortar alguna extremidad. Según me contó ese primer día tenía mucho miedo, era aún una niña, al final de la jornada terminó muy cansada. Belarmina tiene un hijo cuyo padre fue jefe de personal en Ultratex, el señor murió hace muchos años y ella poco quiso hablar del tema. Recuerda con mucha nostalgia su trabajo en la fábrica, en la entrevista me describió detalladamente los procesos de fabricación del paño y cómo funcionan las máquinas que ella manejaba, lo sabe de memoria. Así como también anécdotas del trabajo, como las fiestas que hacían a fin de año en la planta, donde llevaban comida y bebida en abundancia, y de los paseos que le organizaban, donde según dice, los patronos se portaban muy bien, les daban buena comida y licor y hasta bebían y bailaban con los obreros. Recuerda el día en que murió Edmond Zaccour, en el que pararon la fábrica para que todos asistieran al sepelio en el Cementerio Central de Cali. Cómo Zaccour había muerto en una clínica de Bogotá, la empresa llevó a los trabajadores hasta el aeropuerto a recibir el féretro a su descenso del avión, recuerda ella especialmente. Con rabia me relató cómo fue el largo pleito tras la quiebra de la textilera, y cómo la indemnización por más de veinte años de prestaciones sólo le alcanzó para pintar su casa. Doña Belarmina guarda especialmente un traje de paño que mandó a confeccionar para su hijo al cumplir un año, con tela producida en Ultratex, “el paño más fino de la época”.

### ***Marino Guerrero***

Marino Guerrero trabajó 26 años en Ultratex. Ingresó en 1955, el año siguiente al que la planta entró nuevamente en funcionamiento siendo ya propiedad de Zaccour. Don Marino a los 18 años perdió a su padre y ya que sólo eran dos hermanos debió salirse del colegio para trabajar y sostener a su mamá y hermana menor. Según me contó, consiguió el trabajo a través de un señor llamado Célimo Torres, un mecánico de Ultratex. Pero para poder quedarse con el puesto debió hacer una prueba: como en estos años las fábricas y empresas acostumbraban a tener equipos de



El hijo de Belarmina en una fiesta para los hijos de los obreros en la fábrica.



El traje de paño que guarda Belarmina.

fútbol que competían en torneos con similares de otras fábricas, Marino tuvo que demostrar sus habilidades futbolísticas en dos partidos para poder ser contratado. Se ocupaba de los oficios varios en una de las secciones de producción, debía limpiar, alimentar las máquinas con materia prima y ayudar a cargar los rollos de tela a las mujeres operadoras. Queriendo ascender, hizo cursos de mecánica en el Sena y aprendió de uno de los mecánicos de la empresa, pero según él nunca le dieron la oportunidad en la fábrica por la preferencia por los técnicos y mecánicos extranjeros. Vivió desde su infancia entre el barrio Obrero y Sucre, por lo que tiene gran nostalgia del pasado de este sector contiguo a la fábrica. Cuenta que las calles eran empedradas y que en la zona de tolerancia alrededor de Ultratex habían varios “griles” muy buenos y famosos, donde había música en vivo todas las noches. Guerrero fue uno de los que pintó el letrero en la chimenea que dice “Ultratex”. Tras el cierre de la textilera, quedó desempleado mucho tiempo, hasta que emprendió un negocio de fabricación de velas en su casa que vendía con ayuda de su hija y hermana. Cuenta que prácticamente todas las semanas sueña estando en la fábrica aún, hablando con sus compañeros. Es muy amigo de Leonel Álvarez y aún se reúne con él y otros ex compañeros obreros un par de veces al año. Hoy en día está pensionado.

### ***Juan Zaccour***

Quise hablar con algún familiar de Edmond Zaccour. Tras las entrevistas con los antiguos obreros, me contaron que Juan Zaccour, sobrino de Edmond y quien fuera gerente de Ultratex (aparece reseñado en el artículo del libro “Valle del Cauca, medio siglo de riqueza”), aún vivía en la ciudad. Encontré que el señor Zaccour es hoy cónsul de México en Cali y dirige una empresa de comercio exterior en la Zona Franca de Palmaseca. Después de intercambiar algunos correos me reuní con él en su oficina.

Juan Zaccour fue gerente de planta desde 1954 cuando Edmond reabrió la fábrica a nombre de Ultratex. Según me contó, su tío fue el encargado de pagar sus estudios en Estados Unidos por lo





Fotogramas de *Ultra* (segundo corte). Marino Guerrero cuenta que pintó el letrero en la chimenea.

que una vez terminó la Universidad fue a trabajar con él. Narró cómo Edmond llegó a Cali huyendo del Líbano tras una persecución en su contra dada su labor de periodista en momentos de gran turbulencia con el entonces Imperio Otomano. Juan llegaría a ser años más tarde Gerente general de la textilera hasta que se retiró en 1973 una vez las hijas de Edmond, con sus esposos al frente, tomaran la dirección de la empresa. Muy conciso en sus respuestas, hizo un repaso general por la historia de su familia y Ultratex, sin entrar en mayor detalle de las razones de la quiebra, sólo diciendo que fue por “malos manejos”, evitando hablar mucho de su familia. Tampoco se quiso referir a los escándalos tras la muerte de Edmond que encontré reseñados en prensa. Intuyo que seguramente no tiene buena relación con sus primas por las disputas por el control de la fábrica y la herencia de su tío. Relató también, cómo los paños de Ultratex fueron tan exitosos en el mercado por su excelente calidad, gracias a que Edmond conseguía traer técnicos europeos de mucha experiencia. Así llegaron a proveer de paños a una de las marcas de trajes más costosas y afamadas del país, llamada “Paños Luigi” que tenía como eslogan “vestidos para el 1% de Colombia”.



Fotogramas de las entrevistas a Jorge Gamboa,  
Leonel Álvarez, Marino Guerrero,  
Belarmina Lozano y Juan Zaccour  
(De arriba abajo).

## UNA HISTORIA DE ULTRATEX

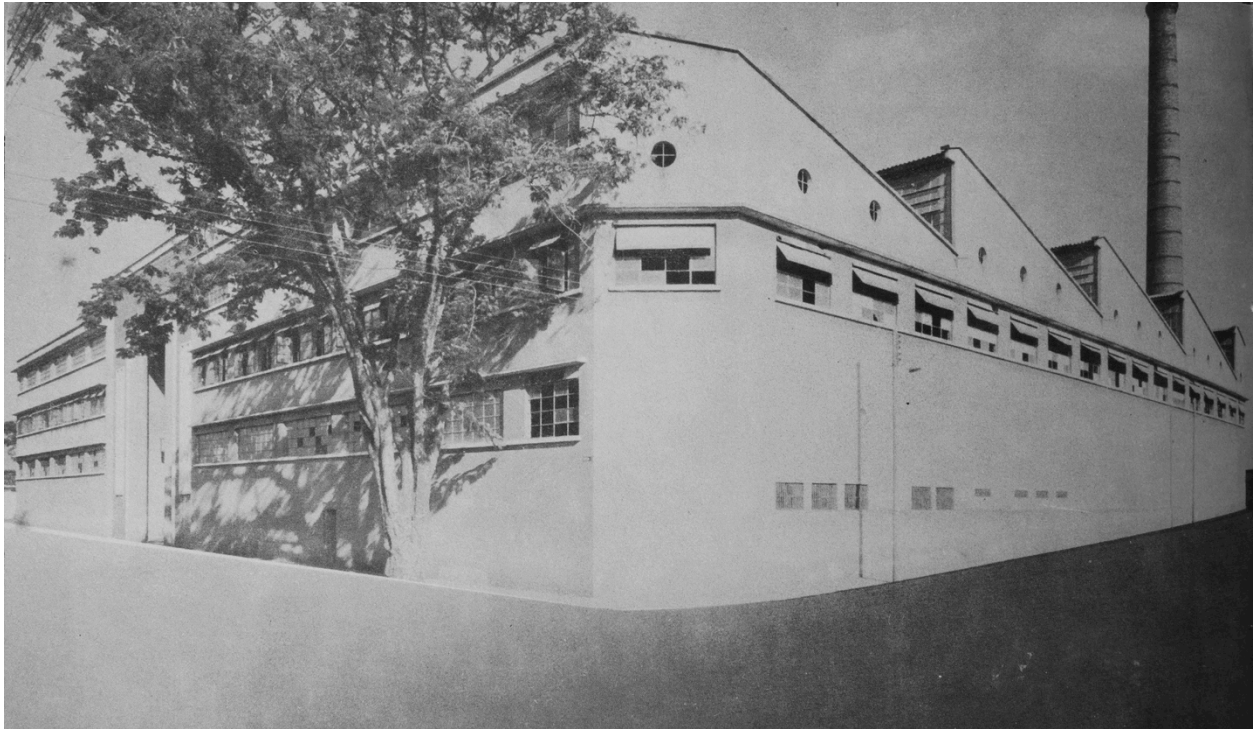
Este capítulo se propone consignar los resultados de la investigación histórica en torno a Ultratex que he realizado desde 2011. Como lo he mencionado atrás, desde el principio opté por revisar fuentes primarias, como registros gubernamentales, libros de historia, menciones en periódicos, etc. Pero al no encontrar mucha información por este lado, centré la investigación en hablar con quienes tuvieron relación directa con la fábrica: sus trabajadores y directivos. Esta historia que relato aquí, no pretende ser La Historia de la fábrica, sino una versión construida por mí a partir de los relatos y documentos que he encontrado. Vale decir, que aún cuando respeto ciertas normas de la escritura académica, no se vale de los presupuestos científicos de la Historia. Esto es, que no me he esforzado en cruzar fuentes o verificar la información que me relataban. No obstante, considero que es importante escribir estas líneas como una forma de resguardar ese conocimiento que he ido acumulando y para no perder los detalles de la historia de Ultratex que por razones de narrativa o estilo documental no quedaron consignados en el audiovisual. Igualmente este documento cumple las veces de informe de investigación del documental.

### *Orígenes de la fábrica*

El origen de Ultratex se remonta a una de las primeras textileras de la ciudad llamada Industria Colombo Americana de Tejidos S.A. De ésta razón social no he hallado mayor información. En un libro del historiador local Jairo Henry Arroyo se menciona en una lista de industrias y comercios existentes en Cali en 1940<sup>7</sup>. En la Cámara de Comercio, aparece un registro fundacional en 1936, sus dueños eran Abraham Zafrani y Rafael Pérez, más tarde se vinculó Eduardo Moreno.

---

<sup>7</sup> Arroyo Reina, Jairo H. (2006). Historia de las prácticas empresariales en el Valle del Cauca, Cali 1900 – 1940. Cali, Colombia. Universidad del Valle. P. 27.



Una fotografía panorámica de Ultratex en el libro *Valle del Cauca medio siglo de riqueza* de 1960.

En 1938 el nombre de la razón social pasa a ser “Industria Colombo-Americana de Tejidos Pérez, Dabah y Cia”. La “Colombo- Americana”, como se conocía a la industria según menciones encontradas en El Relator<sup>8</sup>, fue quién construyó la edificación del barrio Sucre que me interesa, aunque no he podido precisar en cual año. El edificio inicial era mucho más pequeño aunque el lote que abarca toda la manzana era de propiedad de la misma sociedad. Según Juan Zaccour, ex gerente de la textilera, el inmueble que hoy se conserva, se construyó mientras funcionaba la planta ya existente a fin de no detener la producción, razón por la cual el techo es de gran altura, después se demolieron las paredes del viejo edificio para integrarlo a la nuevo, más grande<sup>9</sup>. Entre los ex trabajadores que me encontré en los recorridos por el centro, don Miguel Calero que hoy tiene 82 años, dice haber trabajado ahí entre los 17 y 18 años cuando lo reclutaron para el ejército. Él recuerda el edificio tal como está hoy, e indicó más o menos cómo se distribuía el espacio entre las oficinas y las áreas de las máquinas tejedoras, igualmente recuerda la chimenea de ladrillo<sup>10</sup>. Esto me permite especular que él debió trabajar entre 1948 y 1950 y que para entonces la ampliación ya se había hecho.

Los responsables de la construcción y diseño fue la firma de ingenieros Borrero y Ospina<sup>11</sup>. Ésta fue una de las más reconocidas de la ciudad, responsables de la construcción de los primeros edificios de arquitectura historicista, de rasgos neoclásicos y republicanos como el Edificio Otero de la Plaza de Caicedo (1922); el Teatro Municipal (1927); la primera casa quinta del barrio Granada, propiedad de Emiliano Otero a la que se llamó “Villa María” (1925) que existió donde hoy está el “Edificio rosado”; el edificio Edmond Zaccour (1954) ya de arquitectura moderna, entre otros.

---

<sup>8</sup> En la revisión de El Relator entre 1954 y 56, encontré noticias referidas a los torneos de futbol de barrio y de empresas, en donde se menciona al equipo de la Industria Colombo-Americana de Tejidos como la “Colombo americana”.

<sup>9</sup> Zaccour, Juan. Entrevista personal. Febrero, 2015.

<sup>10</sup> Calero, Miguel. Entrevista personal. Noviembre, 2014.

<sup>11</sup> Zaccour, Juan. Entrevista personal. Febrero, 2015.



En el libro “Valle del Cauca, medio siglo de riqueza”<sup>12</sup> se registra que en 1954 Edmond Zaccour, un reconocido comerciante e industrial de ascendencia libanesa, compra a la empresa Industria Colombo Americana de Tejidos, la textilera ubicada en la carrera 11 # 18-80, y tras someter la edificación a modificaciones y modernizar las máquinas, inicia nuevamente producción a principios de 1955. Ahora bajo el nombre de Industrias Textiles Edmond Zaccour, ULTRATEX.

### ***Don Edmond Zaccour***

Entre 1909 y 1910, llegó a Cali el inmigrante libanés Edmond Zaccour. Era un activista que abogaba por la independencia del Líbano, desde su oficio de periodista escribiendo contra el poder de Estambul, capital del entonces imperio Otomano, lo que le valió ser perseguido. Una de sus hermanas llamada Elisa, había emigrado antes a Colombia junto a su esposo, un comerciante de nombre Luis Antonio Nader. Tras Edmond emigraron también sus hermanos Luis, Antonio y su primo Camilo Daccach. Aquí, se dedicó inicialmente al comercio de telas, “iba de casa en casa ofreciendo zarazas en maletones, en una carreta que empujaba un muchacho”<sup>13</sup>. Junto a Luis Antonio Nader viajaban a lomo de mula vendiendo telas por los pueblos del Valle, el viejo Caldas e incluso el Chocó según cuenta Juan Zaccour, uno de sus sobrinos. En los años 30’s Edmond ya había acumulado suficiente fortuna para fundar en 1937 uno de sus principales negocios: Industrias textiles El Cedro Zaccour y Daccach, junto a su hermano Luis y su primo Camilo Daccach.

---

<sup>12</sup> Ljunberg, Eric. (1960). Valle del Cauca, medio siglo de riqueza. Cali, Colombia. Gobernación del Valle del Cauca – ANDI. P. 84.

<sup>13</sup> Ramos, Oscar Gerardo. Historia del Valle del Río Cauca. Compilación web Cronología empresarial: siglo XX. En <http://3w3search.com/gen/ayala/603a.html> (consultado febrero 11 de 2015).

ALMACEN DE ABARROTES

# NADER & ZACCOUR

mantienen en sus almaceñe de Cali Palmira Buga el más completo surtido de mercadería y sus precios de realización desafían toda competencia.

**¡Acuda por lo que necesite y se convencerá!**

Publicidad del almacén Nader & Zaccour en el diario El Relator, noviembre 5 de 1920.

**LOS MOVILES**

Según informes del comando de la Policía del Valle, a las 2:30 de la tarde, en el establecimiento denominado "El Camajón", situado en las afueras de Santiago sobre la carretera que conduce a Pereira, comparecieron los hermanos José Manuel y Simón Sastoque con las amputadas de ambos legar. Allí pararon, Walter Uribe Gosa, quien tenía relaciones amorosas con una de ellas, se encontraba tan trivial como una, lo cual ocasionó una rifa. El hijo de Gosa disparó su revólver sobre José Manuel Sastoque, causando la muerte en cuestión de segundos. El victimario huyó, pero momentos después fue capturado por un contingente de la policía.

**PERSONALIDAD**

El occiso era natural de Pereira, Valle, de 28 años de edad. Desde hacía dos años estaba casado.



**Don Edmond Zaccour**

Durante los últimos días hemos recibido varias cartas, todas escritas en inglés. Firmadas por José...

nes planteadas. Por su parte, don Edmond Zaccour, ante la noticia de lo ocurrido, se apresuró a salir de Pereira para ir al lugar de los hechos, con el fin de investigar y proteger la salud de los heridos y de los que se encuentran en sus intereses de las ambulancias de José.

Igualmente, don Luis ha manifestado que el proceso del juicio de Cali ha sido oportuno y necesario, y que la sublección de los intereses de los heridos y de los que se encuentran en sus intereses de las ambulancias de José, motivo por el cual ha sido oportuno que se elabore un informe de lo ocurrido.

**EL MILLONARIO**

Mientras tanto, el millonario Edmond Zaccour, viéndose en un momento de necesidad, se apresuró a salir de Pereira para ir al lugar de los hechos, con el fin de investigar y proteger la salud de los heridos y de los que se encuentran en sus intereses de las ambulancias de José.

Una fotografía de Edmond Zaccour en la prensa se deforma. Fotograma del segundo corte de *Ultra* (Juan Garay, 2016).

El Cedro fue una gran industria, sólo superada en la ciudad por la Fabrica de tejidos La Garantía de Antonio Dishington fundada en 1915. En 1937, inicia otro negocio familiar llamado El Marañón S.A.. sociedad dedica al negocio de la propiedad raíz urbana y papeles de inversión. Hacían parte de la sociedad sus hermanos Luis; la señora Elisa Zaccour viuda de Nader y su sobrino Hanna Zaccour.<sup>14</sup> Con esta empresa se hizo a un buen número de terrenos en zonas que se prospectaban como de futura urbanización. De su propiedad fue una extensa hacienda que iba desde Textiles El Cedro, donde hoy es el almacén Éxito de San Fernando, hasta el lote donde a mediados de los cincuentas se edificaría la Plaza de Toros de Cañaveralejo; el cual Zaccour lo cedió a la ciudad a cambio de que el municipio le legalizara la urbanización de unos terrenos donde construiría casas para los obreros de El Cedro<sup>15</sup>. Igualmente era un aficionado a la equitación, no por nada en la entrada del Edificio Zaccour hay incrustada en el piso del *hall*, un dibujo de una herradura que rodea las letras E y Z, iniciales de su nombre. Este hombre de negocios fue además uno de los socios mayoritarios del hipódromo de la ciudad y eran de su propiedad los terrenos circundantes. De este edificio aún se conserva buena parte, ya que se modificó en los años 70's como complejo deportivo con ocasión de los Juegos Panamericanos. Según su sobrino Juan, Edmond aprovechó la escases que él intuyó llegaría con la II Guerra, y desde finales de los 30's hizo negocios cuantiosos producto de la importación de llantas y hierro. A mediados de los años 30's Zaccour era propietario de un edificio en el centro de Cali, en la calle 12 con carrera 6, que fue el primero en llevar su nombre. No he podido establecer si fue él quién lo edificó, según versiones particulares habría sido construido en los años 20's, por lo que es posible que haya sido erigido por el libanés. He encontrado fotografías de la época donde se ve en una de sus costados del primer piso un aviso en el que se lee "Zaccour", probablemente del almacén Nader & Zaccour, sociedad que tenía con su cuñado Juan Antonio Nader. Hoy en día

---

<sup>14</sup> Ljunberg, Eric. (1960). Valle del Cauca, medio siglo de riqueza. Cali, Colombia. Gobernación del Valle del Cauca – ANDI. P. 85.

<sup>15</sup> Redacción diario El Relator. (enero 12 de 1956). Capacidad para 18 mil personas tendrá la plaza de toros de Cali. *El Relator*. P. 1.



La calle 12 del centro de Cali en 1942, a la derecha el primer edificio Zaccour con el aviso de su almacén de telas. [Autor desconocido].

se llama “Edificio Antiguo Zaccour”. Con las ganancias producto de la venta de llantas y hierro importado durante la II guerra, Zaccour, junto a su empresa El Marañón empezaría a construir a principios de los años 50’s el nuevo Edificio Zaccour. Para lo cual adquirió varias casas antiguas en la calle 3 entre carreras 11 y 12, a una cuadra de la Plaza de Caicedo y diagonal al afamado y desaparecido Hotel Álferez Real. La obra estaría a cargo de la firma de ingenieros Borrero y Ospina y sería finalizada en 1954, el mismo año que Zaccour adquirió Ultratex. En su momento, fue el edificio más grande y moderno de Cali. Su arquitectura de tendencia modernista y aires art déco seguía el estilo que había iniciado con edificios del centro como el Colseguros que es del mismo año, el Ulpiano Lloreda y el del Banco de Bogotá. En el afamado edificio se radicaron inicialmente varias de las oficinas de las firmas y personas más prestantes de la ciudad, al igual que fue la sede del almacén de telas de Ultratex.

*El nuevo edificio Zaccour y el National City Bank en Cali.*

El grandioso edificio de don Edmond Zaccour -diez plantas visibles con dos más no al alcance de los ojos del público-, erigido en la carrera 3ª, entre las calles 11 y 12 -tramo céntrico vital de la ciudad-, es de los de mayores dimensiones, entre los de su género, contruidos en la república, con un costo que excede los cuatro millones de pesos. Parte de tal espléndida construcción, dirigida por la conocida firma Borrero y Ospina, se inauguró ayer con las oficinas del National City Bank de New York (...).<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Redacción Diario El Relator. (enero 5 de 1954). El nuevo edificio Zaccour y el National City Bank en Cali. *El Relator*, p. 3.

# EDIFICIO EDMOND ZACCOUR

— VALIOSO APORTE AL PROGRESO DE CALI —

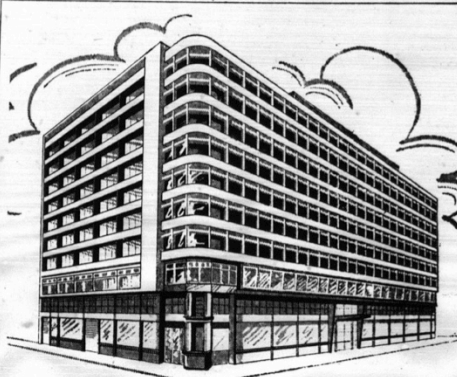
LAS VENTANAS METALICAS PARA ESTE  
EDIFICIO FUERON FABRICADAS POR

**TALLERES  
CENTRALES S. A.**

AGENTE EN CALI:

**HORACIO JARAMILLO T.**

Edificio Colombiana de Tabaco, 2o. Piso.  
Teléfono número 45-34.



**BORRERO & OSPINA B.**  
ARQUITECTOS

El Edificio "Zaccour", cuya construcción se ha terminado en esta ciudad, está situado en la misma manzana del Banco de Bogotá y del Edificio Livorno, con fachadas sobre tres calles, a saber, la 11, la 12 y la carrera 3a. La longitud del frente sobre las tres vías es de 135 metros.

Se trata de un gran edificio comercial, uno de los más importantes en su género en el país, por la magnitud, la calidad de la obra, la presentación y los servicios de que está dotado.

El lote tiene una superficie de 3.883 metros cuadrados, después de haber cedido para calle la valiosa extensión de 813 metros cuadrados, pero en cada uno de los frentes se ha retirado la edificación por lo menos 4.50 metros. La superficie utilizada en la totalidad de los pisos es de 17.568 metros cuadrados.

El edificio comprende sótanos y diez pisos servidos por cuatro ascensores y tres escaleras generales. La planta baja contiene once locales para almacenes, cada uno con vitrina y mostrador. En el segundo piso hay cuatro locales comerciales con grandes vitrinas interiores y exteriores. En las plantas restantes hay espacio para 200 puestos de oficinas con todos los servicios correspondientes.

La instalación para alumbrado eléctrico es una de las más modernas y completas, especialmente en lo que se refiere a los alumbrados y exhibición y para asegurar un servicio satisfactorio de luz y energía, el edificio ha instalado una magnífica planta con capacidad generadora de 150 kilovatios.

El edificio, lo mismo que todos los detalles del presente son esencialmente modernos. En la estructura se ha aplicado el sistema llamado reticular rebobado, que permite hacer en toda la extensión del giro, lona gruesa eliminando los salientes de las vigas, caracterizando así el estilo de mejor manera y facilitando la distribución.

El proyecto fue elaborado por los arquitectos Borrero & Ospina B., quienes estuvieron encargados de la dirección de las obras. El presupuesto de la obra fue de \$ 5.500.000.00 en lo que a la construcción del inmueble se refiere, y el trabajo puede estimarse en \$ 5.500.000.00, lo que da un total de \$ 5.500.000.00.

TODAS LAS INSTALACIONES ELECTRICAS DE ESTE INMENSO EDIFICIO FUERON DIRIGIDAS Y EJECUTADAS POR

**ERICH  
PFULLER**

Avenida 6a. No. 14-12 - Teléfono No. 67-74.  
— (Barrio Granada) —

EN ESTE EDIFICIO SE COLOCARON  
CORTINAS ENROLLABLES

— FABRICADAS POR —

**Taller Olimpia Ltda.**

— CALI —

**Granitos y Mármoles S. A. Bogotá**

Agentes en Cali:

**SANPAC S. A.**

Transporte vertical  
por

**OTIS**

Más de un siglo fabricando los mejores  
ascensores del mundo.

**OTIS ELEVATOR  
COMPANY**

Edificio J. Garcés B.  
Calle 11, No. 1-07. Of. No. 310.  
Tel. 81006 - CALI

En este inmenso edificio se usó el tipo de  
**Estructura Reticular Celulada**  
preparada por  
**Prefabricaciones Valle Ltda.**

Los Monta-Cargas instalados en este edificio son  
de la prestigiosa marca:

**SCHINDLER**

Representantes, Distribuidores de las anteriores  
firmas en Cali:

**A. Alfonso & Cia. Ltda.**

Banco de Bogotá, No. 8-17. Teléfono No. 80-228.

El perfecto acabado de este hermoso edificio se logró  
gracias a que fue pintado integralmente con

**SUPER KEM-TONE  
KEM-GLO y  
ALUMINIO de  
SHERWIN-WILLIAMS**

Distribuidores:

**AUTO-CALI S. A.**

Calle 11, No. 7-42 - Tel. No. 46-40.



**Piedra  
SALSAMCO**

UNA INVERSION PARA  
TODA LA VIDA

LA INDUSTRIA  
AL SERVICIO DE  
LA ARQUITECTURA  
NACIONAL

**SALAZAR SAMPER  
Hnos. y Cia. Ltda**

Representante:

**ALBERTO F. BURCKARDT**

— CALI —

Edificio Sierra, No. 10-08. Tel. 5103.

Reseña del diario El Relator sobre la inauguración del Edificio Zaccour, mayo 24 de 1954.



Michael Zaccour (1897 – 1939), hermano de Edmond Zaccour, fue un importante periodista y político libanés, al que le atribuyeron el título de “*l’enfant terrible*”. Habría protagonizado fuertes polémicas contra el poder turco y francés siendo periodista y más tarde desde la política. Fue uno de los hombres clave en la lucha por la independencia del Líbano cuando era protectorado francés luego de la I Guerra. A mediados de los años treinta habría sido ministro del Interior del nuevo gobierno democrático. Fundó con apoyo de Edmond, el cual aportó las imprentas, el diario *Al Manar* que aún existe y es uno de los más influyentes del Líbano. Murió muy joven, a los 42 años tras una trombosis cerebral. Edmond se habría encargado de la manutención de sus familia y educación de sus hijos. Al parecer, Makram, y Hanna Zaccour eran sobrinos, hijos de Michael que trabajaron como directivos de Ultratex. Una fundación, un premio de periodismo y una calle de la ciudad de Chyah - Líbano llevan su nombre.<sup>17</sup>

Otro aspecto interesante que me encontré en la investigación, fue la vinculación de Edmond Zaccour a la masonería a través de la denominada Gran logia occidental de Colombia. En un artículo en su página web que hace un recuento por las sedes donde se reunió la logia desde su fundación, se dice que desde 1948 hasta 1956 aproximadamente, la logia funcionó en el sótano del Edificio Zaccour, un espacio facilitado por el masón Edmond Zaccour. Sin embargo no se precisa en cuál de los dos edificios que tienen su nombre, por la fecha si es cierto esto, debió ser en el Antiguo edificio Zaccour de la calle 12, ya que el “nuevo” se terminó en 1955.<sup>18</sup>

Edmond Zaccour habría tenido tres hijas de madres diferentes. Llamadas Diecie Edna, Dora María y Margarita Zaccour. Una cuarta hija llamada Luz María Candelo sería reconocida como hija de Zaccour en 1980, diez años después de la muerte de éste tras un largo litigio judicial que se

---

<sup>17</sup> NOUN, Fady . (2010). À la redécouverte de Michel Zaccour, « l’enfant terrible » du combat pour l’indépendance. abril 23, 2015, de Centre Catholique d’information Sitio web: <http://www.centre-catholique.com/newsdetails.asp?newid=39963>

<sup>18</sup> Valencia, Pedro. (2015). Sedes de la Gran Logia Occidental de Colombia desde su Fundación. abril 23, 2015, de Gran logia occidental de Colombia Sitio web: [http://glodc.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=122&Itemid=1864](http://glodc.com/index.php?option=com_content&view=article&id=122&Itemid=1864)

resolvió en la Corte Suprema de Justicia por medio de la ponencia del magistrado José María Esguerra Samper (CSJ 5/08/1980 MP.)<sup>19</sup>. La demanda de Luz María era para que se le reconociera como hija de Edmond y por consiguiente tuviera una parte igual de su herencia como las otras tres hijas. Fue un largo y difícil proceso puesto que Luz María habría nacido en 1920 (cincuenta años antes de la muerte de Edmond); producto de un romance de éste con la señora Anatlde Candelo durante un paseo a La Cumbre, entre los años 1919 y 1920. (Debido a que era parada obligada del Ferrocarril del Pacífico en la ruta de Cali – Buenaventura, La Cumbre era un sitio frecuentado por muchos caleños, sobre todos los de clase alta, que lo tenían como lugar de descanso, por su clima fresco). Zaccour habría reconocido y apoyado económicamente en un principio a la madre y su hija, pero tiempo más tarde decidió negarlo categóricamente. Sin embargo, pasados varias décadas, en 1959, en un intercambio epistolar con Luz María, arrepintiéndose, reconoció su paternidad. Ésta carta, junto a testimonios de personas que se dieron cuenta de la relación de Anatlde y Edmond, fueron las pruebas que llevaron a que la justicia, luego de varias apelaciones y pruebas para confirmar la autenticidad del documento, a que por medio de la mencionada sentencia de la Corte Suprema se le reconociera a Luz María Candelo la relación paternal con Edmond y sus correspondientes derechos sobre lo que quedaba de patrimonio ya repartido entre las otras tres hijas. Esta resolución del pleito pudo haber sido uno de los factores que desencadenó la quiebra de Ultratex, además de los malos manejos administrativos, ya que a la “nueva” hija de Zaccour le correspondería un porcentaje de la empresa.

Edmond Zaccour murió el 11 de noviembre de 1970 en Bogotá, posteriormente fue trasladado a Cali y sepultado en el Cementerio Central, acto muy concurrido al que asistieron todos los obreros de Ultratex. Versiones de ex trabajadores de Ultratex, cuentan que Edmond Zaccour habría tenido un fuerte accidente de tránsito el cual le dejó lesiones cerebrales que lo llevaron a

---

<sup>19</sup> Esguerra S., José M. Ponencia CSJ 5/08/1980 MP. Corte Suprema de Justicia de Colombia. Agosto 5 1980. En el sitio: <http://jurisuniandes2012.blogspot.com.co/2012/07/4-csj-5081980-mp-jose-maria-esguerra.html> . Recuperado el 12 de enero de 2016.

la demencia. Pero, según su sobrino Juan, la demencia habría sido producto del alzhéimer. Sus últimos años los pasó recluso entre clínicas de Estados Unidos y Colombia, imposibilitado para seguir dirigiendo sus empresas. El manejo de sus negocios pasó primero a sus hermanos y socios de varios negocios, Luis y Elisa Zaccour y luego, ya cuando las hijas tenían mayoría de edad, a los esposos de éstas.

En la revisión de prensa, encontré varias noticias con titulares como “pleitos por los millones de Zaccour”. Donde se registran problemas familiares entre los hermanos de Zaccour, Luis –su socio– y José, un actor en Estados Unidos que no tuvo relación con sus negocios, pero el cual Edmond mantenía económicamente. Según estas notas, José demandó a Luis acusándolo de despilfarrar el dinero de su hermano, el cual tenía el manejo de los negocios de Edmond a través de un poder que él le habría dado entrada su enfermedad. José, demandaba que ese poder no era válido por cuanto Edmond cuando lo hizo ya era un “enfermo mental” y reclamaba se le dieran a él el manejo de sus negocios y fortuna. Ésta controversia fue toda una novela en su época, al igual que los pleitos por su herencia entre las hijas no reconocidas.

Empezando como un pequeño comerciante ambulante, Edmond Zaccour llegó a ser uno de los “pioneros del progreso de Cali” como se le describe en una publicación de 1960. Hay que tener en cuenta que en 1909 cuando llegó a Cali, esto era un pequeño poblado de casas de bahareque y adobe, techos de paja y calles empedradas cuando no destapadas. No había electricidad, ni acueducto, menos automóviles, y los caminos que conectaban con otros pueblos eran de herradura. El ferrocarril no llegaría a Cali sino hasta 1915, cuando se conectará con Buenaventura. Cualquier esfuerzo industrial en estos años era muy difícil. Se mezcló con las familias más adineradas y tradicionales de Cali. En una ciudad de unos pocos miles de habitantes que era Cali en la primera mitad del siglo XX se destacó como hombre de negocios. No sólo él, el resto de su familia también compenetró con la sociedad, aún siendo inmigrantes del medio oriente. Junto a los Zaccour, otras familias de procedencia sirio – libanesa que arribaron al Valle del Cauca producto de éxodo migratorio que produjo la crisis del imperio otomano a inicios del siglo XX. A pesar de ser mal vistos en un principio, luego de conseguir fortuna y aportar al

# Una Venganza de Familia es el Juicio, Afirma Don Luis



El paldadino comercial y banquero, en el año 1830 abandonó el país bajo el nombre de Rafael Costa y se mudó a Nueva York. Edmond tuvo que pasar en defensa del buen nombre de la familia, ya que como él mismo nos lo vamos a tener noticias de su existencia y nos hizo conocer su difícil situación económica. Como ya nuestra ayuda. Como mi hermano Edmond mantenía resentimiento por no haberse sabido corresponder a las expectativas que él mismo interponer mi influencia familiar para que fuera nuevamente aceptado en la vida social de Nueva York, do con la nobleza de Edmond, y a pesar de que volvió a causarle y a causarle males, como ya le dije, a la vez, por ser hermano nuestro, dispuestos de una pensión de 600 dólares mensuales para él y su familia, y a su vez, en los Estados Unidos, pensión esta que acordamos y cumplimos no por el amor de la familia, sino por la necesidad familiar y la cual tuvimos hace pocos meses que terminarse por la mala administración de las finanzas inaceptables. Esta decisión

de la anciana y se adelantan algunas pesquisas para saber si en verdad el accidente lo ocasionó el taxi de placas D-64627.



Mientras tanto el millonario Edmond sigue viviendo en un hotel de Nueva York, acompañado por su hermana doña Elisa y atendido por varios médicos que lo tratan para que se recupere de la fatiga mental que lo ha aquejado últi-

Desde Nueva York el señor José Zaccour, quien por intermedio de abogados ha iniciado en Cali juicio de interdicción de su hermano el millonario Edmond Zaccour, nos escribe para mostrarse extrañado de las publicaciones que se han hecho y sostener que evidentemente su hermano es un enfermo mental.

desarrollo de la ciudad se integraron a la sociedad y la cultura local. Como en el resto del país, a los inmigrantes de Siria, el Líbano y Palestina se les llamó “turcos”, y aún hoy en la cultura popular se le denomina “turco” al que le va bien en los negocios y el comercio. En Cali existe aún un popular café llamado “Los turcos”. Pero esta denominación no era de mucho agrado para ellos, incluso en 1920, Edmond Zaccour junto a su cuñado Luis Antonio Nader y su hermana Elisa, publican una nota en periódico El Correo del Cauca el 8 de octubre de 1922 titulada “Turcos no”, donde se lee:

Por algunas razones comprendemos que algunos de nuestros amigos nos tienen por turcos, cuando nosotros tenemos de turcos, lo que un colombiano de greco romano, pues somos ciudadanos de Monte Líbano y éste es un protectorado francés. Esto lo hacemos para mayor inteligencia de aquellas personas que lo ignoran.

Juan A. Nader, Elisa Z. de Nader, Edmond Zaccour.<sup>20</sup>

En la nota se evidencia el disgusto, creo yo, que tiene además que ver con el espíritu pro independista de los Zaccour, evidenciado en el exilio de Edmond por su labor de periodista y en la figura de su hermano Michael. Los Zaccour, como otros extranjeros que llegaron en gran número al país y Cali a principios del siglo XX, debieron enfrentar cierta xenofobia. Como se evidencia en el artículo del diario El Relator sobre la inauguración del edificio Zaccour en 1954. Tal vez la llegada de estos foráneos a la pequeña villa y su incursión en negocios y las primeras industrias no dejó de causar malestar entre las élites locales de arraigo feudal aún.

“(…). El hecho que queremos destacar aquí es el de que el capital de personas de fuera, avecindadas entre nosotros, queda siempre al servicio del país. En verdad los medios financieros no tienen nacionalidad. El capital sirve allí donde sus dueños erigen su campo de trabajo. Lo demás es consideración pueril. El señor Zaccour se hizo persona de grandes posibilidades económicas

---

<sup>20</sup> Nader, Juan., Eliza Z. de N. & Zaccour, E. (Octubre 8 de 1920). Turcos No. *El Correo del Cauca*, p. 3.

durante cuarenta años consagrados a laborar aquí, pero su capital está en Colombia, al servicio de la economía nacional. Es este el hecho que conviene poner siempre a la consideración de las gentes que, faltas de toda comprensión aún REFUNFUNAN contra el extranjero, cuando precisamente es el factor que necesitamos, en cantidad, que venga a poner su inteligencia y sus energías físicas a nuestro desenvolvimiento, como lo ha hecho el señor Zaccour con evidente provecho para todos y especialmente para Cali y la grandeza de Colombia”.<sup>21</sup>

Tal vez estas líneas sean lo más completo que se ha escrito sobre la vida de este personaje que como se entrevistó, fue de clave en el proceso de transformación de Cali de villa feudal a la ciudad moderna de los años cincuentas y la formación de la correspondiente burguesía local. Podemos ver en la figura de personas como Edmond, un espíritu modernista que llega con los extranjeros que se radican en Cali y que ven en estas tierras todo su potencial económico el cual supieron aprovechar, a diferencia de lo que ocurre hoy con grandes empresas multinacionales que montan filiales aquí pero todas sus ganancias se las llevan para sus países de origen. Al contrario estos extranjeros se vuelven parte de la ciudad e incluso adquieren nuestra nacionalidad, forman sus familias y las ganancias de sus negocios las siguen invirtiendo aquí. Zaccour fue un hombre muy adinerado, al igual que otros extranjeros pioneros de la industrialización de Cali como el noruego Antonio Dishington que también hizo fortuna en la industria textil con la fábrica de tejidos “La Garantía A. Dishington”. Ellos no sólo influyeron al traer ideas y espíritu capitalista que agitaron la economía, sino que intervinieron en la cultura local. Si bien existen estudios sobre la influencia de los inmigrantes mal llamados “turcos” que llegaron de Palestina, Siria, Líbano, etc; estos se han centrado en los que llegaron a la costa atlántica, que fueron muchos más, pero vale la pena también investigar su influencia en regiones como el Valle del Cauca. Existe algo escrito sobre pioneros de la industrialización en donde se recopila la historia de extranjeros como Dishington, pero valdría la pena ocuparse también de Edmond Zaccour. Hoy en Cali su nombre se relaciona

---

<sup>21</sup> El nuevo edificio Zaccour y el National City Bank en Cali. (enero 5 de 1954). *El Relator*, p. 5.



aún con el Edificio Zaccour y el menos conocido edificio antiguo Zaccour. Así como con las extintas textileras El Cedro y Ultratex; los terrenos que fueron de su propiedad; el antiguo Hipódromo y otros negocios que tuvo en Buenaventura y Bogotá. Que hoy ya no tienen ninguna relación con su familia.

### *Auge y ocaso de Ultratex*

Luego de adquirir la otrora “Colombo americana”; Zaccour hace cambios importantes en el edificio para adecuarlo a unos nuevos telares de tres metros de ancho que adquirió para la fabricación de telas de paño y otros para telas de algodón<sup>22</sup>. Convocó a técnicos y mecánicos textiles franceses y belgas para que trabajaran en su fábrica haciéndolos responsables de los diseños, terminados de las telas y ajustes de las máquinas. Con las modificaciones hechas, Ultratex llegó a ser en poco tiempo una fábrica próspera y con un volumen alto de producción, traducido en un gran número de obreros y empleados. Éxito responsabilidad de la alta calidad lograda en su producción, especialmente en los paños. En el libro editado por Eric Ljunberg y publicado en 1960, se describe el boyante momento que vivía la industria:

“Don Edmond Zaccour, uno de los pioneros del progreso de Cali, adquirió en 1954, por compra a la firma Colombo Americana de Tejidos, la fábrica de paños de lana y telas de seda y algodón situada en la carrera 11 No. 18-80 y, después de someter el edificio a reformas sustanciales y renovar la antigua maquinaria por equipo moderno de la mejor calidad, reanudó operaciones a principio de 1955 con resultados muy superiores a lo previsto en su prospectación, no sólo por su capacidad de producción sino por la alta calidad de sus productos y la gran demanda que de ellos han tenido.

“Ultratex” produce actualmente telas de seda artificial, paños de lana, telas de algodón y estampados de las mismas. La capacidad máxima de producción

---

<sup>22</sup> Zaccour, Juan. Entrevista personal. Febrero, 2015.

actual es de 35.000 metros de paño de lana y 25.000 metros de tela de seda mensualmente. La maquinaria de apresto y acabado de paños de lana está catalogada como la mejor del país y tal vez de Suramérica, razón por la cual la empresa lanza al mercado el paño de lana más afamado de Colombia.

Ocupa en la actualidad 250 trabajadores entre hombres y mujeres, nacionales y extranjeros que componen el personal directivo, administrativo, técnico y operario, cuyas relaciones con el patrono son de completa armonía, mereciendo destacar el hecho de que hasta hoy no se ha presentado el menor conflicto laboral.

El personal directivo y administrativo de la empresa es el siguiente: propietario, Edmond Zaccour; Gerente general, Hanna Zaccour; Gerente de ventas, Makram Zaccour; Gerente de planta, Juan Zaccour N. Los cuatro trabajan en perfecta coordinación y es así como han logrado el caudaloso éxito de su fábrica y la inmensa demanda de sus productos en el mercado nacional”

<sup>23</sup>.

Ultratex producía, como se menciona en el artículo, un paño de lana de gran fama por su excelente calidad, comparada con los exclusivos paños importados. Uno de sus clientes más importantes era el almacén de trajes “Luigui” propiedad de un italiano, el más exclusivo del país en ese entonces, con gran influencia sobre todo en Bogotá por razones de clima. Su exclusividad se reflejaba en su lema “paños para el 1% de Colombia”<sup>24</sup>. Una gran cantidad de políticos, empresarios y demás adinerados se debieron vestir con las telas que se producían en el barrio Sucre de Cali.

Como es característico en la industria textil, más de la mitad de los obreros que trabajaban en la fábrica de Zaccour eran mujeres. De esto dan cuenta los trabajadores que pude entrevistar. El gran número de ellas se explica generalmente por la facilidad de éstas para realizar tareas de mucha destreza manual y delicadeza, como enhebrar las máquinas tejedoras. Igualmente tiene

---

<sup>23</sup> Ljunberg, 1960, p. 84.

<sup>24</sup> Zaccour, Juan. Entrevista personal. Febrero, 2015.

que ver el hecho de que entonces se les pagaba menos a la mano de obra femenina y se creían menos “revoltosas”. En las indagaciones hechas me he encontrado con relatos que cuentan como por ejemplo, en la textilera La Garantía trabajaban más de mil mujeres, la mayoría particularmente eran cabezas de familia. Seguramente tenía que ver el hecho de que así iban a ser más “fieles al patrón” una actitud que se esperaba de los obreros. Sin embargo se ha documentado huelgas en ésta fábrica lideradas por mujeres. La más antigua en 1925 y una de las más resonadas también por la solidaridad que despertó en otros sectores, donde supuestamente cientos de mujeres y niños obreros se fueron a huelga exigiendo la disminución de la jornada laboral, mejores salarios e igualdad salarial de las mujeres respecto a los hombres<sup>25</sup>.

Marino Guerrero, otrora obrero de Ultratex, relató: “eso trabajaban puras mujeres, ellas eran las que manejaban esas máquinas (tejedoras), uno sólo les ayudaba a poner los cilindros pesados. Eran también las que corrían, cuando un hilo se deshebraba a parar la máquina y arreglarlo para que no quedara un hueco en la tela (...) a cada mujer le tocaban de a diez telares...”<sup>26</sup>.

El número de trabajadores que tuvo la fábrica varió en el tiempo de funcionamiento según el volumen de producción. En el libro mencionado antes, se dice que en Ultratex laboraban 250 personas. Pero según Leonel Álvarez, presidente del sindicato por más de 15 años, el número de trabajadores varió entre 130 y 190. El momento en que hubo mayor número fue en la década de 1960, época de mayor prosperidad de la industria. Habían dos turnos de trabajo, uno de 6:00 am a 2:00 pm; y otro de 2:00 pm a 10:00 pm. Cuando el nivel de producción así lo requirió existió un turno nocturno de 10:00pm a 6:00 am. Los obreros y empleados eran contratados directamente por la fábrica, la mayoría con contratos indefinidos, otros temporales.

---

<sup>25</sup> Vásquez, É. (2001). Historia de Cali en el siglo 20. Cali: Universidad del Valle, p. 97.

<sup>26</sup> Calero, Miguel. Entrevista personal. Noviembre, 2014.

La textilera, como sus similares tenía sus compradores en el mercado interno, principalmente en el Valle y Cundinamarca. Como anoté antes, su más próspero renglón de producción fue mucho tiempo las telas de paño, que vendía sobretodo en Bogotá, aunque también producía telas de algodón y sedas. En estos años, cuando las medidas arancelarias protegía la producción textil nacional estas empresas tenían asegurado la venta de sus productos, ya que importar telas aunque fueran más económicas en el exterior, terminaba siendo más costosas que las nacionales por las barreras arancelarias. Por muchos años, según cuenta el señor Álvarez, Ultratex tenía vendido para el mes de junio, toda la producción del año.

### ***La lucha sindical***

Sintraultratex fue el nombre del sindicato de los obreros de Ultratex, la contracción de Sindicato de trabajadores de industrias textiles Edmond Zaccour, Ultratex. A él estaban afiliados la mayoría de obreros. Menos los empleados de oficina y administrativos. La sede del sindicato estuvo por mucho tiempo en la esquina de la carrera 11 con 19, diagonal a la entrada de la fábrica. Este sindicato hizo parte de un movimiento importante en la década de los 70's, que se denominó el "sindicalismo independiente". Por mucho tiempo las centrales sindicales eran dominadas por el bipartidismo liberal - conservador, cada uno tenía una central y en menor influencia por el Partido Comunista. Estas eran la CTC (Confederación de trabajadores de Colombia), fundada en 1935 por el Partido Liberal; la UTC (Unión de trabajadores de Colombia) fundada en 1946 por sacerdotes Jesuitas y controlada por la iglesia católica y el Partido Conservador; y la CSTC (Confederación sindical de trabajadores de Colombia), fundada en 1964 por el Partido Comunista tras separarse de la CTC luego de la caída del general Rojas Pinilla.

Esta corriente pretendía crear un movimiento sindical fuera de la influencia bipartidista y atacando el sindicalismo patronal (sindicatos creados y/o controlados por influencia de los dueños de las empresas según sus intereses). El Valle del Cauca, así como Antioquia y Santander fueron las regiones donde más floreció este movimiento. En el Valle se llamo el "Frente sindical



Leonel Álvarez interviene en una reunión de la tendencia sindical independiente en Bogotá, hacia finales de los años 60's.

autónomo del Valle”, una organización conformada por varios sindicatos, el más sobresaliente era el de las Empresas Municipales de Cali, así como de varias industrias textiles, entre ellas Ultratex. Leonel Álvarez, quien fuera presidente del Sintraultratex, fue un destacado líder de este Frente Sindical, que sería semilla del Movimiento Obrero Independiente Revolucionario, MOIR, fundado por Francisco Mosquera en 1968. Álvarez fue uno de los primeros obreros militantes. Según los trabajadores, sólo hubo una huelga en la fábrica por un aumento salarial en 1972 aproximadamente, porque en general las relaciones con los patrones, al menos con los sobrinos de Edmond eran buenas.

### *El declive*

Desde que el alzhéimer incapacitó a Zaccour para estar al frente de sus negocios alrededor de 1960, la dirección de éstos la tomó Luis Zaccour, su hermano y socio de varios de sus negocios, como El Maraón y Textiles El Cedro (aunque según Juan Zaccour, Edmond vendió el porcentaje de sus acciones de El Cedro para comprar la fábrica que llamó Ultratex en 1954). El manejo de Ultratex quedó enteramente en manos de sus sobrinos Makram, Hanna y Juan Zaccour quienes ya se desempeñaban en cargos administrativos desde 1954. Tras la muerte de Edmond en 1970, los sobrinos seden la dirección de la fábrica a las hijas de Zaccour: Diecie Edna, Dora María y Margarita Zaccour, señoras de Maklaouf, de Saouda y de Remolins en su orden. (Según dicen algunos ex obreros entre disputas familiares de los sobrinos con sus primas). He podido establecer que uno de los directivos de la época se llamaba Selin Maklaouf, esposo de Diecie (al parecer la hija con mayor control en la fábrica). Ellos habrían despilfarrado las ganancias de la empresa. “Cuentan por ejemplo que en una cena elegante en un restaurante en medio uno de los reinados de Cartagena, el señor Makhoulf sacó la chequera y pagó la cuenta de todos los asistentes”, relata Álvarez como un suceso que la prensa reseñó. Además de los malos manejos que ellos le habrían dado a la fábrica, en los años 70's el renglón de producción de las telas de paño, producto insignia de Ultratex, empezó a tener problemas en las ventas, seguramente porque por la moda la gente empezó a dejar de vestirse con traje. Situación que llegó hasta el



Vista desde la carrera 19 con calle 11, en 2014.



punto que la fábrica clausuró esta sección, en su reemplazo poco antes del cierre empezó a producir cobijas y telas para tapicería que vendían en un local detrás de la misma fábrica<sup>27</sup>.

Tras tomar el control las hijas de Edmond cambiarían varias veces la razón social de la fábrica, primero de “Industrias textiles Edmond Zaccour - Ultratex” a “Industrias textiles Ultratex”, luego a “Industrias textiles Ultratex – Sicoinda” cuando entraría un socio capitalista en momentos de crisis, y finalmente a “Textiles Ultra Ltda.”, según Leonel Álvarez un cambio de razón social con el que pretendían desconocer la antigüedad laboral de sus trabajadores y por ende el tiempo de cesantías lo que llevó a una demanda del Sindicato al Ministerio de trabajo bajo la figura de “restitución patronal”. Aquí es cuando se modifica también el letrero en la chimenea tapándole las últimas tres letras “tex” pudiéndose leer solamente “ultra”. Con esta última razón social es que se liquida la empresa finalmente. Cuenta doña Belarmina Lozano, que el ambiente laboral en los últimos meses era cada día menos alentador, por los rumores de crisis financiera y la presión a los trabajadores para producir más.<sup>28</sup>

En 1980 la empresa planea hacer un cierre temporal de la planta por 120 días, alegando falta de recursos para pagar la nómina. Pero un empleado del área administrativa le advierte en secreto a Leonel Álvarez, presidente del sindicato, que en realidad pretendían declararse en quiebra (al hacerlo se libraban la responsabilidad de pagar las cesantías de los trabajadores, que por esta época las guardaban las empresas, no como ahora que las deben consignar cada año). Álvarez logra con acciones legales ante el Ministerio de Trabajo que se embargue como medida cautelar el edificio y se haga una investigación que evidenció la crisis financiera de la fábrica. El último día de producción de Ultratex fue en enero de 1980. Tras éste empezó un pleito entre los obreros y empleados con los dueños de la industria en busca de recuperar sus cesantías. Los trabajadores

---

<sup>27</sup> Álvarez, Leonel. Entrevista personal. Octubre, 2015.

<sup>28</sup> Lozano, Belarmina. Entrevista personal. Mayo de 2015.



tomaron el control de la planta desde el primer día de cierre, como medida de precaución para que los dueños no sacaran del edificio las máquinas, la documentación que componía material de prueba ni la producción en bodega, ya que esto constituía la única garantía de retribución económica por sus cesantías. Tras varios meses de bloqueo, lograron que la maquinaria quedara bajo su disposición y empezaron a producir a cuenta de ellos. Con gran dificultad ya que no tenían capital para comprar materias primas y el principal proveedor de hilos, una empresa llamada Celanese, no quiso darles material en préstamo porque Ultratex le adeudaba una cuenta grande. Sólo lograron producir por su cuenta cobijas que ellos mismos vendían, por casi tres meses según cuenta Marino Guerrero<sup>29</sup>. Como no todos participaron de la iniciativa ya que algunos consiguieron empleo en otras fábricas pronto, hacían pocos turnos, Leonel era el encargado de administrar la producción. Pero tuvieron problemas entre ellos para coordinar los turnos de trabajo y económicos ya que lo que producían no era mucho y debían guardar dinero para la compra de las materias primas. Así trabajaron por tres meses, hasta que fue suspendido el servicio de electricidad por la falta de pago.

Los trabajadores mantuvieron el bloqueo de la fábrica con la carpa en su entrada por 3 años. Hasta que se vendió la maquinaria por chatarra, debido a que estuvo detenida ese tiempo se oxidó por la falta de mantenimiento. La planta fue desmantelada y se procedió también a vender el edificio, que era el principal activo. El dinero de estas transacciones estuvo en pleito por otros años entre los dueños, obreros, empleados de oficina, bancos a los que debían prestamos y proveedores de materia prima, y sólo fue hasta 1992, 12 años después del cierre que se terminó de pagar a los trabajadores. Sin embargo ese pago no fue equitativo, los trabajadores dividieron sus demandas entre dos abogados, y al final la compensación entre esos dos grupos fue desigual. Doña Belarmina cuenta por ejemplo, que tras 12 años de pleito y devaluación de la moneda, la

---

<sup>29</sup> Guerrero, Marino. Entrevista personal. Noviembre de 2014.

compensación de sus cesantías después de 25 años de trabajo en Ultratex sólo le alcanzó para pintar su casa.

Tras la venta del edificio, éste se dividió en tres partes. Una de ellas fue adquirida por una pequeña fábrica de telas, al parecer de los mismos socios de Tejidos Punto Sport, una fábrica igual de antigua que Ultratex. Ellos se quedaron con la porción del edificio de la esquina de la carrera 11 con 19, tomando para su uso la puerta original de la fábrica y las oficinas administrativas que hoy están en ruina. En esta parte del edificio se puede apreciar un detalle que evidencia la antigüedad de la construcción (seguramente de los años 40's), esto es las columnas de hierro remachadas que cubren el techo de la zona con dos pisos. Actualmente la pequeña textilera se llama Fatelastex y producen telas elásticas para elaboración de fajas. También tienen un par de tejedoras circulares para telas de algodón, como la franela. Su maquinaria es tan antigua como las que debieron tener en Ultratex, la “ramén”, maquina secadora de telas, según los ex trabajadores es idéntica a la que había en la extinta textilera. Esta parte del edificio da una idea de cómo debió ser el ambiente de Ultratex, no sólo visual sino sonoramente.

Las otras dos partes del edificio las ocupan hoy dos negocios de reciclaje de metales (chatarrería) en la porción más grande donde se encuentra la chimenea, y de reciclaje de papel en la parte más pequeña. Estos segmentos son los que están en peor estado de conservación.



Antiguas oficinas administrativas de Ultratex, 2011.

La zona donde está el edificio fue en su momento de gran actividad en la ciudad. Este sector pertenece al barrio Sucre, pero ya que colinda con el Barrio Obrero guardan similitudes arquitectónicas y culturales. Las fachadas de estas casas dan cuenta de cómo era gran parte del centro de Cali (el resto se fue modificando tras la intensificación del comercio que llevó a construir edificios de locales). Detrás de Ultratex se encontraba el almacén de la Platería Ramírez, una de las joyerías más tradicionales de Cali. Y a sus espaldas, en la carrera 12 con calle 19 estaba la denominada “zona de tolerancia”. Sector donde se permitía el ejercicio de la prostitución. La zona era dominada por varios y tradicionales “griles” donde continuamente había música en vivo. También fue el lugar de las primeras masacres en sitios públicos con la llegada del narcotráfico. Según Marino Guerrero, quien vivió su infancia en el barrio, la zona era tranquila, las calles eran empedradas y habían muchos niños que como él, iban a Ultratex a tomar tubos de cartón donde envolvían los hilos para jugar. No sólo la fábrica de Zaccour existía en el sector, a una cuadra en lo que hoy es una iglesia abandonada había una fábrica de confecciones y a unas cuatro cuadras, sobre la misma calle 19 se encontraba la fábrica de sombreros “Tedesco”.

### ***El contexto del cierre***

Junto con la de Ultratex, en las últimas décadas las calles aledañas a la antigua fábrica han caído en un proceso de pauperización lamentable. Hoy en el sector se ejercen actividades ilegales como la venta de drogas y comercio ilegal de armas; por sus calles deambulan drogadictos, muchos apenas adolescentes que caminan de arriba a bajo con una botella de sacol en sus manos. Entre tantas visitas al sector, he visto un par de escenas de indigentes pasando por estados de *shock* producto de sobre dosis, ante la mirada indiferente de los vecinos quienes evitan relacionarse con estas personas y de la misma policía. El proceso de declive social y económico del barrio ha hecho que muchas de las familias que ocupaban estas casas de arquitectura tradicional con solar y “palo de mango”, se trasladen a otros barrios. Hoy abundan en estas calles negocios de reciclaje de





La chimenea de Ultratex sobresale entre las casas más bajas del barrio Sucre.



metal, plástico y papel, el más grande en el edificio de Ultratex, por lo que hay un movimiento constante de recicladores.

Ultratex hace parte del inventario de docenas de fábricas de dueños nacionales y extranjeros, casi todas fundadas entre los años 40 y 60, producto del auge económico de estos años de guerra y post guerra,. Las cuales fueron entrando paulatinamente, desde la década de 1980 y principios del 2000, en procesos de quiebra y sucesivo cierre, afrontando situaciones de huelga y toma de las instalaciones por los trabajadores, como en Ultratex. Este fenómeno se le atribuye por un lado a los malos manejos administrativos tras la muerte del propietario fundador, como ocurrió en La Garantía y Ultratex; pero sobre todo a la implementación de políticas económicas neoliberales que acabaron con los mecanismos proteccionistas de la industria nacional, como los altos aranceles a los textiles extranjeros. Es un hecho comprobable que docenas de empresas e industrias de la ciudad cerraron tras la implementación de la denominada “apertura económica” y otras políticas neoliberales previas. Las industrias nacionales, como se ve aún hoy tras los Tratados de libre comercio, no pueden competir con la invasión de productos extranjeros a bajísimos precios, aún cuando su calidad sea inferior a la de los nacionales. No sólo por los costos de producción más altos dados las obligaciones salariales y tributarias, sino por el retraso tecnológico y la falta de músculo financiero. Es así como si hacemos una comparación de las empresas que existían para 1960 (nacionales y extranjeras) y que se relacionan junto a Ultratex en el libro “Valle del Cauca medio siglo de riqueza”; encontramos que la gran mayoría hoy ya no existen. Estos sucesivos cierres no sólo originaron la pérdida de miles de puestos industriales, también conllevaron a una transformación del paisaje urbano. La carrera primera, en donde se establecieron desde principios del siglo XX algunas fábricas, es un ejemplo de este cambio. La sede de la Licorera del Valle, un gran edificio industrial, aunque no se demolió cuando se trasladó la planta, se modificó en un proyecto que en su momento se veía como ejemplo de conservación del patrimonio industrial, para fines culturales y educativos pero hoy está en proceso de ruina; la antigua sede de la Tenería Lizcano Hermanos en la carrera 1 con calle 44, cuya fachada era de rasgos republicanos, fue demolida alrededor del 2007 para construir un supermercado. Frente a

ésta se ubicaba la fábrica de elementos eléctricos “Facomec”, recientemente demolida para construir un gran centro comercial. A pocas cuadras más hacía el norte, se encontraba la textilera Britilana, cuyo edificio aún está en pie aunque casi abandonado. Siguiendo hacia el norte, se hallaba la fábrica extranjera de productos de aseo personal Gillette (ahí trabajó mi mamá siendo joven), que también está siendo demolida para construir otro centro comercial. Más adelante se encuentran las ruinas de la fábrica de alimentos Fruco, una de las empresas nacionales más prósperas de su época, cuya planta en Cali cerró a mediados de los 90’s. Siguiendo el camino, en la carrera primera con calle 66, se ubica la recién cerrada planta de chicles Adams. En otros sectores de la ciudad igualmente se evidencian estos cambios, como el lugar que ocupaba La Garantía en el barrio el Troncal. Hoy sólo queda una parte de su puerta principal y las ruinas de un tanque de agua, de lo que fuera prácticamente una ciudadela industrial. Ya en barrios céntricos como el San Nicolás se ven las ruinas de la recientemente cerrada fábrica de llantas Icollantas (que inicialmente se llamó Croydon, y cerró siendo propiedad del grupo Michelin). (Ahí trabajó un tío por más de veinte años hasta que fue despedido e indemnizado). En el Sucre, de la fábrica de sombreros Tedesco, cuyo techo desapareció y se convirtió en un parqueadero y de Ultratex de la que he hablado suficiente. En el sur, sobre la calle quinta, lo que era la fábrica de textiles El Cedro, se convirtió luego de su quiebra a mediados de los 90’s en un supermercado “Éxito”. Como se evidencia todos estos cierres ocasionaron un cambio del paisaje y de las dinámicas sociales y culturales en estos espacios y en las familias que dependían de esos empleos. Fenómeno que valdría la pena seguir documentando e investigando desde las ciencias sociales y las practicas artísticas contemporáneas.



Arriba: Momento en que salen de la fábrica La Garantía decenas de obreros, sobre todo mujeres. [Fuente y año desconocidos]. (Se asemeja a la mítica Salida de la fábrica de los hermanos Lumière). Abajo: Los restos de la textilera en 2014.

# LÍMITES DEL ARTE Y EL DOCUMENTAL

Este capítulo se propone un acercamiento al panorama de la producción documental contemporánea. Evidenciando cómo este campo en los últimos años se ha acercado al de las artes visuales; lo que intenta explicar que mi trabajo de grado para una pregrado de Licenciatura en artes visuales, pueda ser hoy un proyecto documental.

## *Introducción*

En los últimos años hemos asistido a una reevaluación del cine documental.

Bill Nichols, uno de los teóricos más reconocidos del cine de lo real, plantea una diferenciación de dos tipos de placeres cinematográficos: la *escopofilia*, en el cine de ficción, relacionada en el placer de mirar (voyerismo, narcicismo, fetichismo), y la *epistefilia* en el documental, basada en la búsqueda del conocimiento<sup>30</sup>. Este análisis da cuenta de una concepción extendida desde la teoría cinematográfica, donde el documental se creía como un género bastante diferenciado de la ficción; no valorado en su dimensión artística o exploración estética tanto como en su importancia informativa y su relación con la representación de la realidad. Con el mismo termino “documental”, ya se le atribuía a este tipo de cine un valor evidencial, casi jurídico, de registro de lo real. El mismo Nichols lo ubica como un “discurso de sobriedad”, o sea en un conjunto de sistemas como la ciencia, economía, política, asuntos exteriores, educación, religión, bienestar social. Sistemas que poseen poder instrumental, “pueden y deben alterar el propio mundo,

---

<sup>30</sup> Nichols, Bill (1997), La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental, Ed. Paidós, Barcelona (Ed. original en inglés, 1991).

ejercer acciones y acarrear consecuencias.”<sup>31</sup> Por lo que las manifestaciones de éste, se tendían a ubicar del lado de lo político, del contenido, del discurso sobrio y objetivo más que expresivo.

“Se trata de un formato que tradicionalmente ha aspirado a captar el mundo histórico desde unos presupuestos muy alejados de las cuestiones que preocupan a la institución artística. La autonomía de la forma y el despliegue de la *auto-expresión* (rasgos, si no de todo trabajo artístico, sí de aquél de aspiraciones modernistas) no sólo resultan ajenos a la ontología del documental: representan además algo contra lo que éste ha luchado a lo largo de casi todo su desarrollo histórico, por lo que complicaban su proyecto declarado de representar el mundo con la mínima mediación posible”<sup>32</sup>.

En la últimas décadas ha ocurrido un fenómeno particular, cuyo resultado es la disolución de esta dicotomía casi irreconciliable de placer visual versus placer del conocimiento. El cine de lo real se ha transformado en sus narrativas y textos hacía formatos más experimentales y subjetivos, pretendiendo transmitir su mirada de lo real sin renunciar a la exploración estética, en lo que algunos denominan un “tratamiento creativo de la realidad”.<sup>33</sup>

### ***Orígenes y desarrollo***

El documental surge con el cine mismo; desde los primeros ensayos de los hermanos Lumière, al filmar la llegada de un tren a una estación o la salida de los obreros de una fábrica. Si bien

---

<sup>31</sup> Nichols, 1997, p. 32. (Sin embargo, Nichols plantea que aún cuando el documental está llamado a ser un discurso de sobriedad, el mismo queda relegado a una posición secundaria, incluso comparado con los discursos científicos, el ensayo o el libro. Ese menos precio se debe, según él, a la naturaleza de las imágenes, las cuales pueden fascinar pero igual distraen, “la fuerza productiva e interpretativa reside en las palabras. El documental también puede basarse en las palabras pero la función de éstas es en parte distraernos de las imágenes a las que acompañan”).

<sup>32</sup> Weinrichter, Antonio (2006), Bocados de realidad: Notas sobre el documental en el museo. En THE FACE AND THE FACE, catálogo, MEIAC (Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo), Badajoz.

<sup>33</sup> Vallejo, Aida. (2013). Narrativas documentales contemporáneas. De la mostración a la enunciación.. Cine documental, 7, 3-29.

inicialmente no se concebían estas imágenes como documentos, rápidamente se vio en el cine, como en la fotografía, una herramienta útil para la Historia, ya que no solamente podría describir cómo era el pasado (lo que se hacía con la escritura), sino que ahora se podría mostrar. Las primeras piezas del cine de lo real se trataban del registro de lugares distantes, las cuales pretendían mostrarles a los habitantes de las ciudades europeas cómo era “ese mundo” más allá de sus fronteras. Los hermanos Lumière hicieron un espectáculo que itineraba, exhibiendo este tipo de cintas. *Nanook el esquimal* (Robert Flaherty, 1922) es tal vez la muestra más representativa de este cine, casi de vocación didáctica.

A medida que se iba difundiendo la nueva tecnología de la imagen en movimiento, los artistas de la vanguardia, surrealistas y dadaístas, toman y transforman el nuevo recurso a su disposición. Así como en el collage dadá usaban imágenes fotográficas para abstraerlas, descontextualizarlas, superponerlas y darles nuevos significados; algunos hicieron símiles experimentos cinematográficos, como los de Fernand Léger (*Ballet mécanique*, 1924) y Hans Richter (*Ghost before breakfast*, 1927), (incluso contando con la colaboración de artistas como Man Ray y Marcel Duchamp). Aquí se traslapa al cine el problema de la mimesis que conlleva a las vanguardias. De igual forma como los pintores en el siglo XIX agobiados por la evolución de la fotografía, deciden dejar el esfuerzo de la perfección figurativa por la experimentación de la forma y del plano. “La posibilidad de registrar imágenes del mundo histórico y de reproducirlas pronto dio lugar a hacer usos diversos de ellas. Es decir, el continuum histórico seguía siendo materia, un referente hacia el cual se dirigía la cámara. Pero ahora los signos indiciales no se limitaban a cumplir una función referencial”<sup>34</sup>. En el mismo sentido, aún cuando el cine no era sonoro, se producen otros filmes emblemáticos como *El hombre de la cámara* (Dziga Vertov, 1929) y *Berlín: sinfonía de una gran ciudad* (Walther Ruttmann, 1927). Ambos se componen de una yuxtaposición de planos de “la

---

<sup>34</sup> Silva, Manuel. (2015). Algunas ideas sobre el (lo) documental. En Documental (es) (13 - 68). Cali, Colombia: Universidad del Valle.



Fotogramas de *Ballet Mécanique* (Fernand Léger, 1924).



realidad” en distintos espacios y tiempos, que invita a la contemplación, sin un texto aparente. Que con el tiempo se han convertido en documentos sin iguales de estas ciudades. Son Películas que “a la par que incluyen imágenes con referentes identificables juegan con la forma de acoplarlas hasta hacer estallar el carácter puramente informativo y representativo de la imagen y, por extensión, del cine documental”<sup>35</sup>. Se revelaba entonces nuevas posibilidades de darle a la imagen de lo real, como prueba irrefutable de la existencia del mundo, tratamientos estéticos y artísticos, significados no realistas, hacia unas esferas más expresivas y poéticas.

Sin embargo, a partir de los años 30 con el desarrollo del cine sonoro y la llegada de la II Guerra, se hará evidente la capacidad del cine documental de servir como medio de propaganda y persuasión ideológica. Se explotará el poder instrumental del que habla Nichols de “alterar el propio mundo”. *El triunfo de la voluntad* (Leni Riefenstahl, 1935) y la serie de propaganda *Why we fight* (Frank Capra, 1942 – 1945) son ejemplo de ello. A partir de estos años se explorará el cine documental sobre todo para fines informativos y como herramienta de persuasión, difusión política, denuncia y contra información. Esta vocación del documental como instrumento político se extenderá hasta nuestros días, con tiempos de gran auge como los años 60 y 70’s en américa latina tras la revolución Cubana: el llamado cine comprometido. En Colombia documentales icónicos de este tipo son *Chircales* (Marta Rodríguez, Jorge Silva, 1966-1972) y *Oiga, vea* (Carlos Mayolo, Luis Ospina, 1971).

A partir de 1960 surgirán otros estilos en el cine de lo real, tras la fatiga del documental informativo y el reportaje noticioso. A la par de la llamada *Nouvelle vage* francesa, surgirán directores como Chris Marker, Alain Renais, Jean-Luc Godard y Agnes Varda produciendo películas a manera de ensayos, imprimiéndole al documental un carácter más subjetivo y un sello de autor. Se pone de manifiesto entonces, otra vez visiones y formas más poéticas y expresivas. El

---

<sup>35</sup> Silva, 2015, p. 28

texto y la voz en *off* que los dice toman gran importancia. Hablamos de películas como *Noche y Niebla* (Alain Renais, 1956); *Las estatuas mueren también* (Alain Renais, Chris Marker, 1953) y *Sans Soleil* (Chris Marker, 1982).

En estos años aparecerá también el denominado *cinema verité* y en Norte América (la provincia de Quebec en Canadá y EEUU) su correspondiente, el cine directo. Producto del desarrollo de equipos de filmación más ligeros, como la cámara de 16mm Éclair 16 y la grabadora de sonido Nagra III que posibilitó la captura con una alta calidad fuera del estudio, surge un nuevo tipo de documental. Por primera vez era posible salir del estudio con un equipo ligero y de relativo bajo coste. Pocas personas en la filmación, cámara en mano y sonido directo sincronizado permiten la búsqueda de un nuevo realismo. Los cineastas filman sus personajes en sus momentos y lugares cotidianos, dejando ver su vida “en directo”, con la intención de tratar de hacer invisible la cámara, o que los sujetos “actúen” como si no estuviera ahí. Aquí se rescatan los principios que décadas atrás habría postulado Dziga Vertov quién creía que el cine debía captar la realidad y la vida de manera espontánea. Estos realizadores son consientes de la facilidad de la imagen y el sonido de mentirle al espectador, por lo que buscan formas de registrar menos mediadas, contrariando el documental al servicio del poder y los meta relatos en boga desde la II Guerra. Uno de los filmes más dicientes de este estilo es *Crónica de un verano* (Jean Roch, Edgar Morin, 1961) y *Moi, un noir* (Jean Rouch 1959).

A medida que se va expandiendo la televisión desde los años 50's, el termino documental se familiariza popularmente más con los noticiarios, los reportajes, las crónicas televisivas, los programas científicos, históricos etc. Este tipo de productos explotan sobre todo el carácter referencial del documental y establecen unos cánones en el montaje, la narrativa, el sonido, la estética en general que se vuelve regla entre realizadores y espectadores (bustos parlantes, voz en off, recreaciones de hechos mediante dramatizados, uso de recursos digitales como animaciones, infografías, etc).



Fotogramas de *Las estatuas también mueren* (Alain Renais, Chris Marker, 1953). [Tomadas de Youtube].

Si bien hablar del documental como un género cinematográfico provoca polémica entre algunos teóricos, más hoy día que surgen formas y narrativas muy heterogéneas; Nichols plantea que a pesar de que cada documental establece normas o estructuras internas propias, estas suelen compartir rasgos comunes con el sistema textual o el patrón de organización de otros documentales. Estas similitudes se perciben claramente sobre todo en el documental que podríamos denominar como clásico, el expositivo. Al respecto Nichols plantea:

“Los documentales toman forma en torno a una lógica informativa. La economía de esta lógica requiere una representación, razonamiento o argumento acerca del mundo histórico. La economía es básicamente instrumental o pragmática: funciona en términos de resolución de problemas. Una estructura paradigmática para el documental implicaría la exposición de una cuestión o problema, la presentación de los antecedentes del problema, seguida por un examen de su ámbito o complejidad actual, incluyendo a menudo más de una perspectiva o punto de vista. Esto llevaría a una sección de clausura en la que se introduce una solución o una vía hacia una solución”<sup>36</sup>.

Sin embargo ha existido en toda la historia de la producción documental, y Nichols lo manifiesta, piezas que se alejan de estos paradigmas, sobre todo como veremos en el documental contemporáneo. *Sans Soleil* (1982) de Chris Marker, por ejemplo, se aleja de los cánones que describe Nichols, ya que no podríamos reconocer en este texto una exposición de un problema y menos una solución.

### ***Las modalidades o géneros en el cine documental***

Es casi un consenso entre los teóricos del documental el hecho de que todas las representaciones de este cine comparten el poseer una función referencial, como función del lenguaje que orienta

---

<sup>36</sup> Nichols, 1997, p. 48.

el mensaje hacia el referente o contexto. La determinación de registrar y mostrar la vida como tal está dentro de la órbita de esta función. La diferencia entre algunas vertientes o estilos radica en cómo esta se llega a yuxtaponer, desvanecer o mantenerse confundida entre otras sin ser la dominante. Puede surgir para luego ceder protagonismo o incluso desvanecerse, dando espacio para que afloren otras funciones del lenguaje como la expresiva, la poética o la metalingüística<sup>37</sup>.

Bill Nichols, propone desde el muy citado libro *La representación de la realidad*, un conjunto de modalidades de representación en el documental, a partir de unas voces compartidas por distintas películas, que vendrían a ser también subgéneros dentro del género (él lo concibe así) del cine documental. La tipología se propone como una forma de organizar textos en relación con ciertos rasgos o convenciones recurrentes en ellos. Igualmente el autor insiste en que estas categorías tienen una cronología histórica, toda vez que la aparición de un nuevo modo se produce por el desgaste y la insatisfacción con el modelo predominante en una época determinada, aunque este factor no impide la coexistencia en el mismo tiempo de movimientos o documentales específicos. En palabras de Nichols:

“Estas modalidades pertenecen a una dialéctica en la que surgen nuevas formas de las limitaciones y restricciones de formas previas y en la que la credibilidad de la impresión de la realidad documental cambia históricamente. Las nuevas modalidades transmiten una nueva perspectiva sobre la realidad. Gradualmente, la naturaleza convencional de este modo de representación se torna cada vez más aparente: la conciencia de las normas y convenciones a las que se adhiere un texto determinado empiezan a empañar la ventana que da a la realidad. Entonces está próximo el momento de la llegada de una nueva modalidad”<sup>38</sup>.

---

<sup>37</sup> Silva, 2015, p. 24.

<sup>38</sup> Nichols, 1997, p. 66.

Este es un breve resumen de las modalidades de representación en el documental propuestas por Nichols:

- **Modalidad expositiva.** Asociada con el documental clásico basado en la ilustración de un argumento a través de las imágenes. Un tipo más retórico que estético, dirigida directamente al espectador usando títulos de texto, voces en *off* que guían la imagen y enfatizan la idea de objetividad y de lógica argumentativa acerca del mundo histórico. Esta modalidad toma forma en torno al comentario dirigido directamente al espectador, en donde las imágenes sirven como ilustración o contrapunto. Es la modalidad más cercana al ensayo o al informe expositivo clásico. Desde los documentales de Flaherty hasta los noticieros, reportajes televisivos, el documental contra informativo, militante. Etc, son ejemplos de este modo.
- **Modalidad observacional.** Ligada al denominado *cinema vérité* en Francia y cine directo en Norte América. Como lo hemos dicho antes, surge de la disponibilidad de equipos de grabación sincrónicos ligeros y portables y el desencanto con la actitud moralizadora del documental expositivo. Esta modalidad hace hincapié en la no intervención del realizador, los directores ceden el control, más que en otra modalidad, a los sucesos frente a la cámara. Buscan potenciar la impresión de temporalidad auténtica, en vez de construir un marco temporal o ritmo desde del montaje. En las versiones más “puristas”, las películas prescinden de recursos como la voz en off, la música extra diegética; los intertítulos; las reconstrucciones e incluso las entrevistas<sup>39</sup>.
- **Modalidad interactiva.** Este modo propone la injerencia activa del realizador en los sucesos que registra y se vale de los mismos recursos técnicos que hicieron posible el cine

---

<sup>39</sup> Nichols, 1997, p. 72 – 78.

directo o *cinema verité*. Sus comentarios ya no serían insertos en la post producción como voz en *off* o intertítulos, ahora él estaría frente a la cámara, podría mirar, oír y hablar a medida que percibe los acontecimientos y reaccionando a ellos. La voz del realizador podía oírse tanto como la de los otros, en el lugar de los hechos. El documental interactivo o participativo hace más evidente la perspectiva del director, que se involucra en su propio discurso. Esta modalidad introduce una sensación de parcialidad, de presencia situada y de conocimiento local que se deriva del encuentro entre el realizador y el otro. Este modo de representación se hace evidente en filmes como *Crónica de un verano* (Jean Roch, Edgar Morin, 1960) y otros de Michael Moore y Agnes Varda.

- **Modalidad reflexiva.** Este modo se propone la toma de conciencia por parte del espectador del propio medio de representación y dispositivos que le han dado autoridad. La representación del mundo histórico se convierte en sí misma, en el tema de meditación cinematográfica. Mientras la mayor parte de los documentales se ocupan de hablar acerca del mundo histórico, la modalidad reflexiva aborda la cuestión de cómo hablamos acerca de él. Estos filmes no plantean directamente reflexiones o comentarios al espectador, por el contrario dejan que él sea quién los resuelva tras ver el material, por lo que Nichols considera esta modalidad la más auto reflexiva y autoconsciente. Aquí la función referencial del lenguaje cede protagonismo a la metalingüística e incluso la poética. Un gran ejemplo lo encontramos en *El hombre de la cámara* (Dziga Vertov, 1929)<sup>40</sup>.
- **Modalidad poética.** El documental poético comparte un terreno común con la vanguardia moderna. Este modo sacrifica las convenciones del montaje de continuidad y la impresión de tiempo y espacio. Los actores sociales rara vez asumen la forma de personajes con complejidad psicológica y punto de vista específico sobre el mundo. La

---

<sup>40</sup> Nichols, 1997, p. 93 - 97





Fotogramas de *El hombre de la cámara* (Dziga Vertov, 1929) [Tomados de YouTube].

gente más bien suele funcionar como otros objetos, como materia prima que los cineastas seleccionan formando asociaciones y patrones. Este modo subraya aspectos como la atmosfera, el tono y afecta mucho más que la presentación de conocimiento factual o actos de persuasión retórica. Contrario a otros modos como el referencial donde la imagen está subordinada al texto, aquí la imagen y el sonido (música o ambientes) son los medios más importantes. En este caso, aprendemos por el afecto o el sentimiento, al obtener una sensación de lo que se siente ver y experimentar el mundo de un modo particular, poético. Filmes de Bert Haanstra como *Glass* (1958) y *Espejo de Holanda* (1959), son ejemplos claros de este modo, así como se puede apreciar recursos de éste en *Un perro andaluz* (Luis Buñuel, Salvador Dalí, 1929).<sup>41</sup>

- **Modalidad expresiva o performática.** En este modo documental se prefiere partir del conocimiento encarnado para que éste de entrada al entendimiento de procesos más generales en la sociedad. Subraya la complejidad de nuestro conocimiento del mundo, al enfatizar sus dimensiones subjetivas y afectivas. Los documentales expresivos acentúan la complejidad emocional de la experiencia, desde la perspectiva del cineasta mismo, en algunos casos. Ponen énfasis a las cualidades subjetivas de la experiencia y la memoria, buscan que sintamos a nivel visceral, más que entender a un nivel conceptual. Se vale de recursos como la animación, las recreaciones dramatizadas, teatralizadas, performáticas, los recitales poéticos, entre otros. En esta modalidad, las películas tratan de dar representación a una subjetividad social que une lo particular a lo general, lo individual a lo colectivo, y lo personal a lo político; restaura un sentido de magnitud local, específico y encarnado. Un ejemplo que pone presente Nichols en este tipo de documentales es *Noche y niebla* (Alain Renais, 1955), que si bien se vale de elementos formales expositivos

---

<sup>41</sup> Nichols, Bill. (2013). Introducción al documental. Universidad Nacional Autónoma de México, México DF, p. 187 – 192. (edición original en inglés publicada en 2001).

(comentario en *off* e imágenes ilustrativas), aporta una cualidad obsesiva y personal del comentario, que lo lleva al modo expresivo. Aunque recurre a pietaje filmado por oficiales de los campos de concentración Nazi, el texto en *off* no confirma lo que ya vemos sino que nos propone otros sentidos más experienciales, “la película trata menos de la historia que de la memoria, menos acerca de la historia desde arriba (qué pasó, cuándo y dónde) y más acerca de la historia desde abajo: qué podría haber experimentado cierta persona y qué podría ser padecer esa experiencia”<sup>42</sup>. Otros ejemplos de esta modalidad en el documental son *Vals con Bashir* (Arif Folman, 2008) y *La imagen perdida* (Rithy Panh, 2013). Así como está presente en el llamado documental autorreferencial que acude a la experiencialidad y la subjetividad, para trazar líneas entre lo particular y lo general, ejemplos son algunos filmes de Nahomi Kawase y Andrés Di Tella. Encuentro también características de esta modalidad en producciones locales como *El proyecto del diablo* (Oscar Campo, 1999).

### ***El documental contemporáneo***<sup>43</sup>

Desde finales de la década de 1980 el panorama documental empieza a vivir un periodo de revitalización en sus formas y presupuestos. Varios son los factores que se adjudican como culpables. Por un lado el desencanto de las militancias políticas activas que décadas atrás dominaban buena parte de la actividad intelectual y la producción documental. Tendrán su punto de inflexión tras la Perestroika, la caída del muro de Berlín y la propagación del neoliberalismo.

---

<sup>42</sup> Nichols, 2013, p. 221 - 237

<sup>43</sup> Los cambios de paradigmas, formas y miradas ha producido que se hable hoy del documental contemporáneo (no sólo para ubicarlo temporalmente, sino también para atribuirle la misma actitud de “todo está permitido”); documental de creación o de cine de no ficción. Son todos términos que diversos autores han utilizado para referirse a este tipo de cine que no es ficción, ni completamente experimental. No pretendo explorar mucho aquí sobre estas controversias, más bien he utilizado todos estos términos como sinónimos.

Por lo que a partir de los años noventas muchos documentalistas prefieren tomar distancia de la retórica y formas que usaba el documental militante de las décadas pasadas<sup>44</sup>.

El desarrollo de tecnologías como el video desde los años 80's posibilitan la producción de documentales con menores costos, así como permiten que más personas puedan acceder a estos equipos. Ya en la década del 2000 con la propagación de las cámaras digitales de fotografía y video que permiten un registro en alta resolución con equipos de bajo coste, la popularización de millones de teléfonos inteligentes que ponen en las manos una cámara de vídeo conectada a la red y la posibilidad de editar el material desde la computadora doméstica, facilitan la proliferación de producciones de bajo presupuesto que rápidamente encuentran nuevos canales de exhibición en la internet y eventos especializados.

Igualmente los cambios de paradigmas en otras disciplinas afectarán el cine documental, como la revaloración de *el relato* como constructor de la historia misma desde la literatura, y las ciencias sociales. Toda la evolución y exploración del arte moderno y contemporáneo que conlleva la potencial valoración de cualquier objeto cotidiano como pieza artística. Esto es la desaparición de un discurso único que preceptúe y legitime qué puede ser o no arte. Conllevará al acercamiento del documental con las formas y presupuestos de las artes visuales y la revaloración del rol del realizador también como autor – creador.

Esta nueva producción documental va a rescatar y a enfatizar en las exploraciones que ya se habían hecho décadas atrás, como las del cine experimental de los años 20, el cine ensayo de los 60's, el cine directo, el documental poético de post guerra y el documental reflexivo, proponiendo nuevas miradas a partir de los presupuestos actuales y las nuevas condiciones técnicas, relegando

---

<sup>44</sup> Silva, 2015, p. 44.

la función referencial bajo la exploración de otras funciones del lenguaje como la poética y metalingüística.

Los cambios en el documental traen nuevas formas de realización como el denominado documental autorreferencial, que parte de la experiencia personal del mismo realizador en el que suelen mostrar su cotidianidad en reflexiones sobre cuestiones micro, a partir de las cuales se da cuenta de otras macro. Una evolución de lo general a lo particular, que incluye nuevas formas de conocimiento y de pronunciarse sobre el mundo que se aleja de lo histórico y lo retórico para acercarse a lo afectivo y lo encarnado. Y no es que dejen de existir las miradas que pretender ser objetivas, la tradición de la militancia o los discursos hegemónicos del documental, lo que ha sucedido es la coexistencia (que tiene con los cambios tecnológicos) de nuevas formas y prácticas documentales que proponen formulas satíricas, intimistas, experimentales, auto conscientes, ensayísticas, que se confunden y cruzan con las prácticas de las artes visuales. “Son señales del menú que hoy se halla disponible la prosa del mundo, por lo que respecta al vínculo con la experiencia histórica; la posibilidad de que cada quien, cámara en mano, configure su propia visión de la historia y la haga pública en espacios consagrados o alternativos (...) y la posibilidad de no limitarse en las formas expresivas”.<sup>45</sup>

Manuel Silva, investigador de la Universidad del Valle al que he citado ya varias veces, propone en su análisis del documental contemporáneo, que hoy no deberíamos de hablar del documental como un género sino de *lo documental* como un espectro. En palabras suyas:

“El predominio de la función referencial y la militancia ideológica ya no definen hoy a un documental. La epistefilia del documental tal vez no haya desaparecido, pero el ser un discurso de sobriedad hoy no decide su estatus.

---

<sup>45</sup> Silva, 2015, p. 50.

Esa conexión con la dimensión histórica que se demanda a una parte de la producción cultural induciría a hablar hoy de *lo documental* como un espectro, un espacio contemplado y navegado por las diversas practicas que configuran las culturas audiovisuales contemporáneas, antes que *el documental* cómo género”<sup>46</sup>.

El cine de no ficción se propone hoy entonces, como un terreno de exploración libre en una cultura cada vez más audiovisual. Esto se debe a una búsqueda constante de nuevas estructuras formales a través de diversas estrategias narrativas y estéticas. Hoy el terreno documental propone una gran libertad creativa que se evidencia en la mixtura de narrativas; en la utilización en una misma película de varias de las modalidades o géneros de los que hablamos antes; en el fácil acceso a las cámaras de diverso tipo, o en la posibilidad misma de hacerlo sin cámaras: utilizando la animación, a partir de metraje encontrado, reciclando imágenes de la Tv, de grabaciones caseras o de otras películas; en la diversidad de soportes y espacios de exhibición: desde la tradicional sala de cine, la sala de exposiciones, las instalaciones interactivas, las plataformas web, etc. Y es en este contexto contemporáneo, que Danto describe como “un periodo de información desordenada, una condición perfecta de entropía estética, equiparable con un periodo de una casi perfecta libertad. Hoy no existe más ese linde de la historia. Todo está permitido”<sup>47</sup>, en el que el documental ha irrumpido en las artes visuales y en su recinto, el museo.

Antonio Weinrichter, es uno de los estudiosos del documental que más se ha ocupado de explicar la llegada del documental al museo y por ende a las artes visuales. Parafraseándolo a él voy a plantear los factores que exhibe como culpables de este cruce entre disciplinas que otrora se pensaban como distantes.

---

<sup>46</sup> Ídem.

<sup>47</sup> Danto, Arthur. (1999). Después del fin del arte. Buenos Aires. Paidós, p. 34 – 35.

Weinrichter señala como uno de los factores claves en este proceso la exploración del documental contemporáneo, en el grado de autoridad epistemológica sobre el mundo mostrado en sus obras. Esto es el contraste entre la voz desencarnada del documental expositivo clásico, que presentaba un discurso que pretendía ser global, sin fisuras desde fuera y desde arriba del mundo mostrado, por lo que se le llamaba “voz de Dios”; en contraposición a la presentación de voces encarnadas, que forman parte del mundo y hablan desde su subjetividad; como lo propone el documental que en la categorización de Nichols se define como expresivo o performático. Esto ha llevado a la reevaluación de la práctica documental como algo opuesto a la expresión personal y el trabajo artístico. Otro factor tiene que ver con un interés renovado del mundo del arte por la realidad.

“El espacio para esta confluencia entre museo y documental se ha creado gracias a que la práctica reciente del cine de no ficción se ha encontrado en la orilla de enfrente, por así decir, en la orilla artística, con un vigoroso proceso de crítica del modo documental, que sustituye al anterior desinterés por el mismo, y con un renovado interés del mundo artístico por la realidad (dos movimientos separados entre sí pero entre los que cabe establecer una cierta causalidad). Algunos historiadores de arte como Hal Foster, (...) , hablan de un *retorno de lo real* que puede deberse a un cansancio de los juegos formales del post-arte, del minimalismo, del arte-como-simulacro, del pastiche; si bien ese camino de retorno, tal y como lo desanda Foster, se revela particularmente tortuoso, al incluir paradas en la obra estrictamente *superficial* de Andy Warhol (“No hay nada detrás de la superficie de mis cuadros y películas”), en el hiperrealismo (que precisamente niega lo real) y en la fotografía de referente mediático de Cindy Sherman (detrás de una imagen lo que asoma siempre es otra imagen, no el mundo real), antes de arribar al final a su concepción del artista como etnógrafo.”<sup>48</sup>

Silva por su parte, revisando la teoría de Arthur Danto sobre las transformaciones en el mundo del arte sobre todo en la década de 1960; plantea que el acercamiento entre el documental y el

---

<sup>48</sup> Weinrichter, 2006, p. 8.



arte encuentra un terreno fértil en un fenómeno de la modernidad analizado desde diversas perspectivas: la emergencia de la cotidianidad. El relieve que cobra la vida cotidiana y de su constitución como materia para ser recordada e integrada a la historia. Fenómeno que se pone de presente en el arte desde el *pop art*, sobre todo en obras de Andy Warhol como las cajas de detergente *Brillo Box* (1964) y el filme de 5 horas, 30 minutos de su amante durmiendo (*Sleep*, 1963). Cuya materia prima, desde las que se construyen las obras son objetos y situaciones cotidianas y banales<sup>49</sup>. El *cinema verité* había propuesto lo cotidiano como tema en sus películas, una muestra es: *Yo un negro* (Jean Rouch, 1958). Y el cine contemporáneo rescatará aún más esta actitud. Ya el acontecimiento, los meta relatos, no es lo sensacional sino la vida común y corriente; no lo teatral sino lo espontáneo. Ahora toda persona y realidad cotidiana son dignos de interés cinematográfico. Remito aquí una cita de Silva a los teóricos Gilles Lipovetsky y Jean Serroy:

“El neodocumental expresa el fin de los grandes sueños colectivos y los profetas de la modernidad triunfante. Cuando se carece de grandes mitos movilizadores sólo queda conocer mejor el presente para rectificar sus derivas y sus excesos; cuando no se cree ya en utopías sociales se busca refugio en un pasado imaginario e idealizado; cuando no se espera ya revolucionar el mundo, se muestra, se ausculta desde lo más cerca posible, dado que es lo único que nos queda para amar, detestar o corregir.”<sup>50</sup>

## **Ejemplos**

Weinrichter pone de presente algunos eventos como las recientes ediciones de la Documenta de Kassel, la Bienal de Venecia y actividades del Museo Reina Sofía de Madrid, que prueban la

---

<sup>49</sup> Silva, 2013, p. 30 – 34.

<sup>50</sup> Lipovetsky, Gilles. Serroy, Jean. (2009). La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna. Barcelona: Anagrama. (p. 149).

disolución de la “sempiterna y estéril oposición” entre la imagen real en movimiento y el mundo del arte. Él resalta además que el museo no sólo se ha interesado en los documentales subjetivos, sino en otros de temáticas más “duras”. Localmente tenemos de ejemplo la reciente instalación del documentalista israelí Avi Mograbi en la sala subterránea del Museo La Tertulia. Llamada *Los detalles*, se componía de ocho vídeos proyectados al tiempo, eran fragmentos grabados por el artistas y cineasta en sus años de labor documental de la ocupación israelí a Palestina. Estos “detalles” evidencian situaciones cotidianas en medio del conflicto, y demuestran el nivel de desprecio por la vida de los palestinos a la que ha llegado la sociedad israelí. En la instalación, imagen y sonido presentan un universo caótico, en el que se mezcla el sonido de todos videos haciendo a primera impresión imposible entender alguno, sin embargo al acercarse a ver uno de *los detalles* el espectador empieza a singularizar el sonido y entender lo que sucede en frente. Meses después en el mismo Museo se presenta *Paciente, el cuerpo bajo sospecha*, otra video instalación de varias piezas alrededor del problema de la salud en Colombia, hechas por diez realizadores. El proyecto gira alrededor del proceso de investigación documental *Paciente* de Jorge Caballero (2015) y es coordinado por él mismo.

Otros ejemplos nacionales de documental contemporáneo donde podemos examinar las nuevas formas y recursos de los que hemos dado cuenta, son: *Bocas de ceniza* (Juan Manuel Echavarria, 2004). Un documental, expuesto en galerías y en salas de proyección, del reconocido artista colombiano. Se compone de seis piezas, en cada una se presenta un personaje en primerísimo primer plano que canta a la cámara canciones compuestas por ellos mismos que constituyen testimonios de dolor sobre sucesos de masacres y desplazamiento forzado de la guerra en Colombia. *Corta* (Felipe Guerrero, 2012), un film sin diálogo que registra la repetitiva tarea del corte de caña de azúcar, unos hombres, unos cuerpos trabajando, sin mayores dispositivos de montaje que los cortes mismos de la película de 16mm en la que fue rodado. *Corta* es un ejercicio de contemplación que pone la mirada en una de las tareas más difíciles físicamente y uno de los grupos sociales con mayores problemas en el país. *La Hortúa* (Andrés Chávez, 2011). Es un cortometraje sobre el abandono del que fuera el hospital más importante de Colombia. Presenta una serie de planos contemplativos del espacio vacío en ruinas que se entrelazan con planos de la

cotidianidad de las familias de los trabajadores que tras el cierre resolvieron vivir ahí a la espera del pago de sus indemnizaciones.

## SOBRE EL PROCESO DE REALIZACIÓN

Hacer este documental ha sido un proceso de aprendizaje intenso. Si bien antes de empezar el proyecto había realizado algunos audiovisuales, al principio no tenía prácticamente nada de experiencia teórica ni práctica en la realización de documentales. Por lo que todo ha sido muy intuitivo. Desde el 2011 quería hacer un documental sobre Ultratex y fue hasta que supe de la Convocatoria de estímulos locales en el 2014<sup>51</sup> que me animé a escribir el proyecto con las ideas que tenía desde entonces. Nunca, por ejemplo, elaboré un guión. Sólo realicé una guía para el rodaje a modo de escaleta, con la idea de lo que quería ver, escuchar y hacer sentir. Desde esas ideas iniciales hasta ahora ha habido muchos cambios, por ejemplo originalmente pensaba hacerlo en blanco y negro, aunque pasándolo en post producción, por lo que grabé en color. Igualmente en ese primer momento concebía el documental como un diálogo que a propósito del tema de la historia de la textilera y lo que significa como símbolo de la desindustrialización, partiera para dar una mirada a la ciudad y reflexionar sobre los cambios que han ocurrido en las últimas décadas. Bajo la premisa de que yo no reconozco en la ciudad que veo hoy, la que imagino a partir de los relatos de otras épocas que me cuentan personas mayores. En esa línea, a la par que seguía la investigación histórica de Ultratex, tratando de hablar con algún ex

---

<sup>51</sup> Desde el 2013 la Secretaría de cultura de Cali desarrolla un proyecto de estímulos para la producción artística en la ciudad, inicialmente dirigida a “nuevos creadores”, artistas jóvenes. La versión 2014, operada por Incolballet, era la segunda, hoy está más consolidada y se ha ampliado su espectro y recursos. Apliqué en la modalidad de artes visuales, ya que en ese entonces no habían rubros específicos para producción audiovisual.

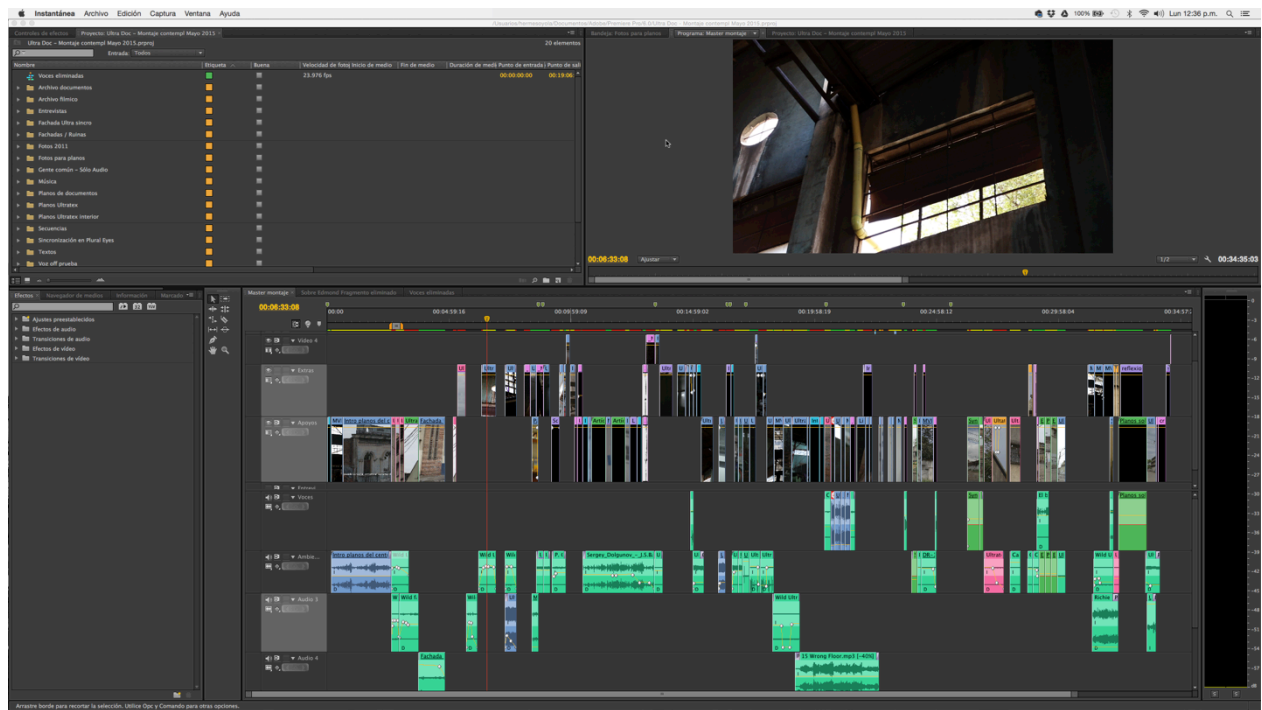


Durante el rodaje del documental.

trabajador sobre todo, también grabé muchos planos de lo que queda del patrimonio arquitectónico en el centro de la ciudad. Una serie de planos fijos, como fotografías de fachadas de casas y edificios de estilos republicanos y art deco, así como los interiores del Edificio Zaccour y antiguo Zaccour, el Palacio Nacional y el Hotel Astoria. Ya en el montaje abandoné esta idea y me centré en el tema de Ultratex, pero utilizo algunos de estos planos a modo de introducir el porqué me intereso en documentar un lugar como éste. Gran parte del material lo grabé también pensando en que podría funcionar a modo de video instalación, por lo que hice planos fijos largos de entre 1 y 4 minutos.

En este primer rodaje también hice algunas entrevistas a académicos como el profesor y arquitecto Benjamín Barney, con el que hablé sobre el patrimonio arquitectónico de la ciudad y con el también profesor de sociología Carlos Mejía, explicando desde su disciplina los cambios en los modos de producción que llevaron a la quiebra y reubicación de muchas fábricas en la ciudad. Estas entrevistas las descarté rápidamente por su tono de autoridad académica, pero me sirvieron de base conceptual.

En la producción me colaboró Jhoana Buendía, egresada de la Escuela de Comunicación Social, ella se encargó sobre todo de la solicitud de permisos para grabar en los diversos lugares, así como de pedir protección a la Policía en los días que estaríamos en el centro y en el sector más próximo a la fábrica. Así mismo ella grabó gran parte del sonido directo, sobre todo de las entrevistas. Para el rodaje en exteriores el sonido lo grabó Carolina Lasso, estudiante de Licenciatura en artes visuales. La grabación se concentró en el mes de octubre de 2014, en las que hicimos varias visitas a la fábrica a diferentes horas del día. Para finales de noviembre debía entregar el informe con un primer corte para el programa de estímulos, entonces hice un corte que conservaba varias de las ideas iniciales, el cual duró aproximadamente 40 minutos y fue en blanco y negro. Posterior a esto grabé más material, como las entrevistas a Juan Zaccour (mayo de 2015) y Belarmina Lozano (octubre de 2015). Incluso en los días que terminaba de escribir este texto, Junio de 2016, volví a grabar en el edificio, como una manera de encontrar nuevas luces y atmosferas, ya que el edificio está en constante cambio.



Captura de pantalla del montaje, proyecto en Adobe Premiere.

El montaje lo hice desde mi computador personal, debido a la imposibilidad económica de pagarle a un profesional en el tema. Además porque no tenía claro qué rumbo darle al documental, por lo que experimenté mucho con el montaje. Este proceso me tomó más tiempo del esperado, sobre todo porque debía trabajar y los proyectos que he hecho desde entonces han sido casi todos rodajes de ficción que me consumen todo el día durante varias semanas, luego de las cuales retomaba en proyecto. En este proceso tuve varias reuniones con la tutora del trabajo de grado, la profesora Claudia Victoria, en las que revisábamos el proceso. Igualmente el también profesor Jhon Ordonez me asesoró en varios aspectos.

La financiación del documental fue posible, como he dicho, gracias a la obtención del estímulo del programa de “nuevos creadores”. Afortunadamente meses antes había adquirido un cámara de vídeo y fotografía de buena factura (Canon EOS 6D), por lo que el dinero de la beca lo utilicé adquiriendo equipos básicos de grabación de audio (grabadora, micrófono *shotgun* y una caña); una cabeza fluida de video para trípode; algunas tarjetas de memoria y baterías; cubrí los gastos de producción (transportes y alimentación) y el pago de honorarios a Jhoanna Buendía por su trabajo de producción. El dinero no alcanzó para cubrir los gastos de la etapa de postproducción, como el pago a un editor que sería lo ideal, el diseño sonoro y la colorización. Por lo que estos trabajos he debido hacerlos y gestionar otros recursos para la finalización (colorización y diseño sonoro). También es de destacar que me apoyé en el trabajo voluntario de algunos amigos. En general ha sido un modo de producción de bajo presupuesto, apoyado en las herramientas tecnológicas que hoy permiten la producción de esta clase de contenidos a bajo costo y con un equipo humano reducido.

Pensando en que pueda servir como ejemplo para quienes como yo decidan hacer de un documental su trabajo de grado, agrego a continuación el cuadro de presupuesto estimado para un proyecto de esta clase, calculado para un proyecto estudiantil (no pagando honorarios de personal profesional en cada área).



## PRESUPUESTO ESTIMADO DOCUMENTAL "ULTRA"

| COD.     | Ítem                                                  | Unidad  | Cantidad. | Vr. Unitario | Vr. Total en pesos     | Total ítem en pesos | Subtotales en pesos |
|----------|-------------------------------------------------------|---------|-----------|--------------|------------------------|---------------------|---------------------|
| <b>1</b> | <b>INVESTIGACIÓN Y PREPRODUCCIÓN</b>                  |         |           |              |                        |                     | <b>450,000</b>      |
| 1.1      | Transportes y alimentación                            | Semanas | 4         | 100,000      |                        | 400,000             |                     |
| 1.2      | Fotocopias, impresiones y otros                       | Paquete | 1         | 50,000       |                        | 50,000              |                     |
| <b>2</b> | <b>PRODUCCIÓN</b>                                     |         |           |              |                        |                     | <b>5,380,000</b>    |
| 2.1      | <b>HONORARIOS PERSONAL DIRECCIÓN</b>                  |         |           |              |                        | <b>500,000</b>      |                     |
| 2.2.1    | Director                                              | Paquete | 1         | 500,000      | 500,000                |                     |                     |
| 2.3      | <b>HONORARIOS PERSONAL PRODUCCIÓN</b>                 |         |           |              |                        | <b>500,000</b>      |                     |
| 2.3.1    | Productor General - productor de campo                | Paquete | 1         | 500,000      | 500,000                |                     |                     |
| 2.4      | <b>HONORARIOS PERSONAL DEPARTAMENTO DE FOTOGRAFÍA</b> |         |           |              |                        | <b>750,000</b>      |                     |
| 2.4.1    | Director de fotografía                                | Paquete | 1         | 500,000      | 500,000                |                     |                     |
| 2.4.2    | Asistente de cámara                                   | Días    | 5         | 50,000       | 250,000                |                     |                     |
| 2.5      | <b>HONORARIOS PERSONAL DEPARTAMENTO DE SONIDO</b>     |         |           |              |                        | <b>400,000</b>      |                     |
| 3.5.1    | Sonidista                                             | Días    | 5         | 80,000       | 400,000                |                     |                     |
| 2.6      | <b>EQUIPO DE RODAJE, ACCESORIOS Y MATERIALES</b>      |         |           |              |                        | <b>480,000</b>      |                     |
| 2.6.1    | Alquiler Cámara y accesorios (optica y trípode)       | Paquete | 1         | 250,000      | 250,000                |                     |                     |
| 2.6.2    | Alquiler luces                                        | Paquete | 1         | 150,000      | 150,000                |                     |                     |
| 2.6.3    | Compras misceláneas de rodaje, expendables            | Paquete | 1         | 80,000       | 80,000                 |                     |                     |
| 2.7      | <b>MATERIALES DE SONIDO</b>                           |         |           |              |                        | <b>400,000</b>      |                     |
| 2.7.1    | Alquiler equipos de sonido                            | Paquete | 1         | 350,000      | 350,000                |                     |                     |
| 2.7.2    | Compras misceláneas de sonido                         | Paquete | 1         | 50,000       | 50,000                 |                     |                     |
| 2.8      | <b>LOGÍSTICA</b>                                      |         |           |              |                        | <b>2,350,000</b>    |                     |
| 2.8.1    | Transportes de preproducción                          | Días    | 20        | 40,000       | 800,000                |                     |                     |
| 2.8.2    | Alimentación de preproducción                         | Días    | 20        | 50,000       | 1,000,000              |                     |                     |
| 2.8.3    | Alimentación rodaje                                   | Días    | 5         | 80,000       | 400,000                |                     |                     |
| 2.8.4    | Transporte equipo rodaje - gasolina de un auto        | Días    | 5         | 30,000       | 150,000                |                     |                     |
| <b>3</b> | <b>POSPRODUCCIÓN</b>                                  |         |           |              |                        |                     | <b>1,100,000</b>    |
| 3.1      | <b>EDICIÓN</b>                                        |         |           |              |                        | <b>500,000</b>      |                     |
| 3.1.1    | Honorarios Montajista                                 | Paquete | 1         | 500,000      | 500,000                |                     |                     |
| 3.2      | <b>FINALIZACIÓN</b>                                   |         |           |              |                        | <b>600,000</b>      |                     |
| 3.2.1    | Colorización                                          | Paquete | 1         | 300,000      | 300,000                |                     |                     |
| 3.2.2    | Diseño sonoro                                         | Paquete | 1         | 300,000      | 300,000                |                     |                     |
| <b>4</b> | <b>PROMOCIÓN Y DISTRIBUCIÓN</b>                       |         |           |              |                        |                     | <b>350,000</b>      |
| 4.1      | <b>COPIAS</b>                                         |         |           |              |                        | <b>150,000</b>      |                     |
| 4.1.1    | Copias para exhibición                                | Paquete | 1         | 150,000      | 150,000                |                     |                     |
| 4.2      | <b>PUBLICIDAD</b>                                     |         |           |              |                        | <b>200,000</b>      |                     |
| 4.2.1    | Impresión material promocional                        | Paquete | 1         | 100,000      | 100,000                |                     |                     |
| 4.2.2    | Premier                                               | Paquete | 1         | 100,000      | 100,000                |                     |                     |
|          |                                                       |         |           |              | <b>IMPREVISTOS 10%</b> |                     | <b>683,000</b>      |
| <b>5</b> | <b>TOTAL</b>                                          |         |           |              |                        |                     | <b>7,963,000</b>    |



Algunas de las fachadas que fotografié.

## TRATAMIENTO ESTÉTICO Y NARRATIVO

Al ser un documental alrededor de la historia de una fábrica, no quería que narrativamente se asemejara a los documentales expositivos clásicos, tipo *Discovery Channel*. Inicialmente, pretendía hacer una película meramente contemplativa, como los documentales reflexivos, donde no aparecieran personajes hablando (“bustos parlantes”), sino que fuera una superposición de planos de los espacios, lo mejor compuestos posibles (aquí un elemento esteticista), acompañados en momentos por unas voces que fueran relatando fragmentos de la historia de Ultratex, y por paisajes sonoros de los lugares junto a piezas musicales que le diera ritmo. Visualmente mi referente eran documentales como *El hombre de la cámara* (Dziga Vertov, 1929), *Koyaanisqatsi* (Godfrey Reggio, 1983) y *Adiós a Cali* (Luis Ospina, 1990). Evocando la poesía visual del espacio en ruinas con sus texturas, luz y volúmenes.

Desde el rodaje de las entrevistas le di más importancia al grabar en audio que en video. Es por esto que en éstas no me preocupé mucho por la iluminación ni por el encuadre. El equipo de grabación para las entrevistas sólo éramos dos, Jhoanna Buendía haciendo tareas de producción y sonido directo y yo haciendo cámara y dirigiendo las preguntas. Por lo que centraba mi atención más en la dirección. Debido a esto, y a que no utilizamos iluminación artificial, las entrevistas de Leonel Álvarez, Marino Guerrero y Juan Zaccour, presentan problemas de iluminación y a veces de encuadre cuando por alguna razón se cambiaban de posición y no podía seguirlos porque no estaba junto a la cámara en ese momento.

Cuando empecé a trabajar en el montaje, haciendo un primer corte rápidamente para el informe del Estímulo de la Secretaría de Cultura, me di cuenta que narrativamente el documental de la forma como lo había pensando inicialmente (más reflexivo) se perdía de algo. Encontré un elemento que no había considerado, la imagen de los ex trabajadores constituye un retrato de éstos, y sus rostros ya ancianos junto a los espacios cotidianos (sus casas) hablan de ellos y sus vidas. Le aportan un elemento de humanidad a las frías ruinas de la fábrica que ellos ocuparon.

Entonces cuando hice la entrevista a la señora Belarmina Lozano, ya utilicé equipos de iluminación y puse más cuidado al encuadre, cambio que es evidente al compararlas. Así me libré de problemas en la fotografía que tuve en las otras como los cambios de intensidad de la luz (cuando se iba el sol), de temperatura y sombras fuertes.

Volviendo al montaje, ensayé otra forma de dirigir y presentar el relato, una mezcla de los planos contemplativos, la poesía visual del espacio que habla por sí misma, con las voces en *off* de los ex trabajadores que “llenaban” esos lugares vacíos con sus recuerdos, pero también dejando en momento estas voces en “*on*”, la imagen de ellos hablando desde sus lugares cotidianos, donde de fondo podemos apreciar objetos que hablan de sus vidas también. Quería que el relato se contara en sí mismo, sin un elemento enunciativo de autoridad más que el propio montaje, evitando la presencia del realizador al máximo, o de un voz en *off* omnipresente. En la forma cómo está editado el documental, tiene muchos elementos que evidencian la “mano” del realizador (la edición en fragmentos de entrevistas, los planos que se sobreponen, largos fundidos, textos en pantalla, etc), y textos en primera persona, por lo que adicionarle un narrador me parecía saturación.

Traté de hilar el relato por medio de los diálogos en sí mismos, montando fragmentos de las entrevistas de cada personaje para construir con ellas varios relatos en torno a la historia de la fábrica. Sin embargo, por sí solos se tornaban tediosos a la hora de concretar algunas ideas o relatar un suceso, y a veces se desviaba a temas que en mi juicio no eran muy relevantes. Entonces elegí utilizar textos en pantalla (intertítulos), un recurso propio del documental expositivo, que creo funcionan para hacer más concreto el relato. Éstos en cambio de la voz de un narrador, que me parece más autoritaria. Los textos tienen como función guiar el relato que van contando los personajes, aportan elementos informativos que si los presentara en dialogo sería mucho más largo y datos que ayudan a situar algunas imágenes geográfica y temporalmente o indicar la identidad de algo o alguien. Éstas indicaciones de las que hablo sin embargo las evité para los personajes que salen hablando en cámara, ya que considero que ellos mismos se presentan con lo que dicen. Al único que consideré pertinente adicionar un texto que lo

presentara fue a Jorge Gamboa, ex dirigente sindical que no tuvo relación directa con Ultratex ni su historia, pero que me aportaba otra información de contexto referente a la quiebra de otras industrias.

Los intertítulos de contexto los diferencié formalmente de otros que son reflexiones personales. Los primeros más sobrios, de dos o tres párrafos cortos se presentan completos en cuerpos de texto grande y los segundos se muestran recorriendo la pantalla en una línea de texto en la parte inferior del cuadro. Me pareció importante distinguir el grado de autoridad de ambos para marcar estas dos “voces” fuera de plano que intervienen, aunque, claro las dos son del realizador. Mis reflexiones son textos subjetivos que hablan sobre cómo yo interpreto o siento la ciudad, o el por qué me interesé en Ultratex. Se refieren a la forma en cómo me acerqué al lugar y el tema, no pretendo hacer una película meramente histórica sobre la fábrica sino a partir de señalar ese espacio y las experiencias de estas personas, indicar unos fenómenos sobre los que vale la pena reflexionar: cómo el neoliberalismo ha afectado las dinámicas sociales, culturales y el paisaje mismo de la ciudad. Mientras que los otros son más “formales” y sobrios, buscan aportar información, si bien no imparcial, sí más objetiva, en el sentido que son datos producto de la investigación histórica.

Todos los planos que aparecen en el documental los rodé con la cámara puesta en un trípode. Aunque hay unos pocos movimientos de cámara (paneos), la mayor parte son planos fijos. Esta decisión tiene su origen en la forma como inicialmente me acerqué al lugar y el tema: la fotografía (incluso repetí encuadres que antes había hecho en foto). De esta manera considero que me acerco a una mirada contemplativa y nostálgica del paso del tiempo. En casi todos estos planos la única actividad procede del vuelo de una paloma, un trozo de tela que se mece con el viento o el paso de las nubes en un par de planos acelerados. Incluso también agregué algunas fotografías de unos espacios que por luz los capturaba mejor así que en vídeo, pero estos prácticamente se mimetizan con el resto de planos fijos. Sólo hay unos planos que se apartan de la cámara fija más “limpia”, son miradas subjetivas que hice con cámara en mano y un lente *close up* a diferentes páginas del libro *Valle del Cauca medio siglo de riqueza*. Con la intención de darle

un poco de “vida”, como de un sujeto que observa cómo se ha transformado la ciudad a partir de ver estas imágenes de obreros y fábricas que ya no existen.

Hay otros elementos del lenguaje y la formalización con los que pretendo desligar la película del documental expositivo clásico y acercarlo más al documental de creación. Esto es por ejemplo, la utilización de planos largos de la fábrica, de más de un minuto que nos muestra un instante de tiempo auténtico en la cotidianidad de la entrada de la fábrica, cómo suena, quién transita por ahí. Mi intención con estos planos largos, en medio de la sucesión de otros de menor duración, es acercar sensiblemente al espectador al lugar, percibiendo el grado de pauperización del entorno evidenciado en la gran cantidad de indigentes y drogadictos de todas las edades que transitan a su alrededor, así como el deterioro de la fábrica. Una actitud contraria a la que tenemos quienes habitamos en Cali y pasamos por esta clase de lugares (“la olla”). Lo que menos queremos es quedarnos siquiera por tres segundos mirando fijamente un lugar y menos una persona, al contrario, añoramos salir rápido de esos sectores. La cámara aquí nos da la oportunidad de observar y contemplar esos paisajes que poco queremos ver y así encontrar también la belleza arquitectónica y toda la vida que aún subsiste en medio. Igualmente en general el montaje tiene un ritmo lento, para darnos el tiempo de contemplar estos espacios. Para mí los planos del edificio, ya nos cuentan mucho, así que hay que dejarlos “hablar” por sí solos.

En cuanto al sonido me pareció importante tener muy presente el paisaje sonoro de la fábrica, dominado por el ruido que producen las máquinas de la pequeña fábrica de telas (tejedoras, secadoras, tintorerías, calderas, etc); al igual que los montacargas y camiones, de la chatarrería, los sonidos de las palomas y las voces de quienes trabajan en el lugar hoy. En el interior del edificio el paisaje varía mucho dependiendo dónde estemos ubicados, la mezcla de tantos sonidos se torna diferente. En algunos momentos utilizo música extra diegética, con el fin de ayudar en el ritmo de las imágenes, también creo que ayudan a que sea más agradable la contemplación del lugar y resaltan sentimientos de nostalgia presentes en la película. Sin embargo, esta música frecuentemente está acompañada de sonidos de los lugares que vemos en las imágenes, casi siempre de máquinas, ya que al ser la música compuesta por sonidos industriales también, me

parece que la mezcla produce una atmosfera interesante, al tiempo que nos sigue ubicando espacialmente con la imagen en cuadro.

Como otros documentales contemporáneos, este cortometraje, presenta una mixtura de formas narrativas que han explorado en la historia del documental varios modos o subgéneros. Es así como no me desligo, como lo he dicho, de elementos narrativos del documental clásico expositivo como los intertítulos o los “bustos parlantes”; pero a la par introduzco recursos del documental reflexivo, como la sucesión de planos del espacio, dejando que estas mismas nos *cuenten* sobre el lugar. Igualmente el documental en general, y sobre todo la narración de los trabajadores, da cuenta de un elemento explorado por el documental contemporáneo, al que se le denomina expresivo o performático. Esto es la atención en las subjetividades y en una micro historia, como lo son las de los trabajadores y la de Ultratex misma, a través de las cuales podemos dar cuenta de cuestiones generales, como los cambios en las dinámicas sociales que ha producido el neoliberalismo en las últimas décadas en Cali y otras ciudades alrededor del globo.





Último plano de *Ultra* (segundo corte).

## BIBLIOGRAFÍA

Archivo del patrimonio fotográfico y filmico del Valle del Cauca. Biblioteca Departamental Jorge Garcés Borrero, Cali.

Arroyo, J. (2006). *Historias de las prácticas empresariales en el Valle del Cauca. Cali: 1900 – 1940*. Cali: Universidad del Valle.

Caicedo, E. (1974). *Historia de las luchas sindicales en Colombia*. Bogotá: Ediciones Suramérica, 2 ed.

Carta de Nizhny Tagil sobre el patrimonio industrial. (2003). Comité Internacional para la Conservación del Patrimonio Industrial, UNESCO.

Corte Suprema de Justicia, Sala de Casación Civil. (5 de agosto de 1980). Sentencia CSJ 5/08/1980 (MP. José María Esguerra Samper). Recuperado de: <http://jurisuniandes2012.blogspot.com.co/2012/07/4-csj-5081980-mp-jose-maria-esguerra.html> (noviembre 4 de 2015).

Cruz, M. (2012). *Inmigrantes sirios y libaneses en Colombia: su integración social a través de las actividades económicas entre 1918 y 1959 en la ciudad de Cali (Tesis de pregrado)*. Universidad del Valle, Departamento de ciencias sociales y económicas, Cali.

Danto, A. (1999). *Después del fin del arte*. Buenos Aires: Paidós.

Galindo, J. (1999). *Arquitectura, industria y ciudad en el Valle del Cauca. Tipos y técnicas (1917 - 1945)*. Cali, Colombia: CITCE, Universidad del Valle.

Gonzales, K. (2014). *Cali, ciudad abierta. Arte y cinefilia en los años setenta*. Cali: Ministerio de Cultura.

Ljunberg, E. (1960). *Valle del Cauca, medio siglo de riqueza*. Cali: Gobernación del Valle del Cauca, Asociación Nacional de Industriales.

Loaiza, G. (2012). *Historia de Cali, siglo XX. Tomo I: Espacio urbano*. Cali: Universidad del Valle.

López, E. (1929). *Almanaque de los hechos colombianos de interés para la historia y la estadística*. Bogotá: Arboleda y Valencia.

Muñoz, C., Recio, C. & Fuente, E. (2012). *Historia, memoria y patrimonio mueble en Santiago de Cali*. Cali: Universidad del Valle.

Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós. (Ed. original en inglés, 1991).

Nichols, B. (2013). *Introducción al documental*. México DF: Universidad Nacional Autónoma de México. (edición original en inglés publicada en 2001).

Ordoñez, L. (1995). *Industrias y empresarios pioneros, Cali 1910, 1945*. Cali: Facultad de ciencias de la administración, Universidad del Valle.

Ospina, L. (2016). *Luis Ospina*. [Sitio web] Luisospina.com. Disponible en: <http://www.luisospina.com> [Recuperado enero 14 de 2016].

Periódico *El Relator*. Ediciones entre 1954 y 1956. Archivo Banco de la República, centro de documentación Cali.

Periódico *El Tiempo*, ediciones 1960 – 1970.

Periódico *Tribuna Roja*, ediciones 1972 – 1980.

Ramos, O. *Historia del Valle del Río Cauca. Cronología empresarial: siglo XX*. Compilación web en <http://3w3search.com/gen/ayala/603a.html> (consultado febrero 11 de 2015).

Silva, M. (2015). *Algunas ideas sobre el (lo) documental*. En *Documental (es)* (13 - 68). Cali: Universidad del Valle.

Silva, M. & Kuéllar, D. (2015). *Documental (es)*. Cali: Universidad del Valle.

Sombrasdelprogreso.com. (2012). *SEAT. Las sombras del progreso*. [sitio web] Disponible en: <http://www.sombrasdelprogreso.com/> [Recuperado octubre 13 de 2015].

Teichmannn, R. (2012). *El documental autorreferencial: tres casos*. *Arte e investigación*, 14, 8, 160-166.

Vallejo, A. (2013). *Narrativas documentales contemporáneas. De la mostración a la enunciación*. En *Cine documental*, 7, 3-29.

Vásquez, É. (2001). *Historia de Cali en el siglo XX. Sociedad, Cultura, Economía, espacio*. Cali: Universidad del Valle.

Weinrichter, A. (2006), *Bocados de realidad: Notas sobre el documental en el museo*. En *THE FACE AND THE FACE*, catálogo, MEIAC (Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo), Badajoz.