

Representaciones de Cali en el cine documental de los años veinte*

José Fernando Sánchez-Salcedo¹ 

<https://doi.org/10.18046/recs.i43.02>

Cómo citar: Sánchez-Salcedo, José Fernando (2024). Representaciones de Cali en el cine documental de los años veinte. *Revista CS*, 43, a02. <https://doi.org/10.18046/recs.i43.02>

Resumen: La producción cinematográfica que empezó a realizarse en Cali durante la década de los veinte, se inscribió en el espíritu modernizador que las élites quisieron implementar en la ciudad, pues vieron en el cine una oportunidad para proyectar una representación moderna y cosmopolita de esta, que la asemejara a otras metrópolis latinoamericanas. El presente artículo analizó dos documentales: *El Valle del Cauca y su progreso*, producido en 1926, y las Olimpiadas Nacionales de Cali, 1929. Ambos, comparten una mirada de la ciudad en la que se privilegian imágenes de las industrias, los barrios residenciales y los sitios considerados emblemáticos, iglesias, plazas, monumentos, entre otros. Dicha mirada, contribuyó a la difusión de un imaginario basado en la idea de progreso que, además de la infraestructura, consideraba la higiene corporal, la práctica deportiva y la educación física como instrumentos fundamentales para el desarrollo de la raza.

Palabras clave: cine, representaciones, ciudad, imaginarios, Cali

Representations of Cali in Documentary Films of the Nineteen-Twenties

Abstract: The film production that took place in Cali during the 1920s was part of the modernizing spirit that the elites wanted to implement in the city; they saw in cinema an opportunity to project the image of a modern and cosmopolitan city that would resemble other Latin American metropolises. This article seeks to analyze two documentaries: “Valle del Cauca and its progress” produced in 1926, and “The Cali Olympics” produced in 1929. Both share a view of the city in which images of industries, residential neighborhoods, and emblematic sites such as churches, squares, and monuments are privileged. This perspective contributes to the dissemination of an imaginary based on an idea of progress that, in addition to infrastructure,

* Artículo en estado de producción parcial, financiado por el Centro de Investigaciones y Documentación Socioeconómica (CIDSE) en Cali (Colombia). Artículo de investigación recibido el 13.07.2023 y aceptado el 09.01.2024.

1. Universidad del Valle, Cali, Colombia.



includes body hygiene, sports, and physical education as fundamental instruments for the development of the human race.

Keywords: Cinema, Representations, City, Imaginary, Cali

En Cali, como sucedió en Bogotá y Medellín, se conformaron empresas de producción cinematográfica a principios de los años veinte, con el propósito de producir cine a nivel regional y nacional. De este quijotesco proyecto, quedaron algunas de las películas más importantes en la que fue la *época de oro* del cine silente nacional. Se trató de iniciativas privadas, algunas con capital extranjero, que durante esta década se dedicaron a hacer películas costumbristas, algunos documentales y noticieros.

El desarrollo de dichas empresas se evidenció en una película como *María*, producida en 1922 por el pionero del cine colombiano Máximo Calvo, que puso a Colombia en el contexto latinoamericano, sin embargo, la mayoría de las que se realizaron en este periodo tuvieron un relativo éxito local y regional, si se tiene en cuenta que competían con películas europeas y, sobre todo, norteamericanas. Así, más allá de sus contenidos, el cine de ese momento, con su despliegue de tecnología, exhibición y producción de imágenes fue un acontecimiento propio de la modernidad y del proceso de modernización económica y cultural, asumido por un grupo de empresarios con la ilusión de crear la industria cinematográfica nacional.

El propósito de este artículo es analizar, a través del estudio del paisaje cinematográfico de dos documentales, la forma en que el cine contribuyó a forjar representaciones de la ciudad de Cali como capital deportiva, industrial, pujante y moderna que, poco a poco, se fueron incorporando en el imaginario urbano y nacional. La tesis que sostiene este punto de vista es que el cine, la literatura, los medios de comunicación, al igual que la planeación y el desarrollo urbano, contribuyeron a forjar una imagen de ciudad que se convertiría en un referente, en un modelo de pensar e imaginar la urbe. En ese orden de ideas, esta no se construyó solamente con edificios, calles y avenidas, sino que también está hecha de símbolos y representaciones.

Por tanto, el interés está puesto en identificar el modo como el dispositivo fílmico ha contribuido al desarrollo de regímenes de visibilidad de la ciudad, en ocasiones de forma solidaria con el pensamiento institucional sobre esta y, en otras, en su contra.

Cali en la década de los veinte

Con el Decreto Reglamentario núm. 340 del 16 de abril (1910), el presidente Ramón González Valencia incluyó al Valle del Cauca entre los 13 departamentos en que se dividiría el país, con Cali como capital. Esta designación, sumada al servicio de energía eléctrica que se puso en funcionamiento durante el mismo año y la llegada del ferrocarril en 1915, marcaron el desarrollo de la ciudad durante la década de los veinte, principalmente, a partir del montaje de algunas fábricas y el incremento de las exportaciones de café por el puerto de Buenaventura. La extensión de la vía férrea a Cartago (1925), Armenia (1926) y Popayán (1926) facilitó el comercio del café, que años antes se movilizaba por el río Magdalena hasta el puerto de Barranquilla.

Fábricas como La Garantía creada en 1915, la Compañía Vallecaucana de Tabaco creada en 1917, fábricas de jabones de Ignacio Arango y Cía., Trilladoras como La María, laboratorios como JGB fundado en 1925, empresas de fósforos y cervecerías como Los Andes y Colombia, creadas en 1924 y 1925 respectivamente, harían su aporte al lento proceso de industrialización nacional que, en el caso de Cali, inició tardíamente —con respecto a Medellín y Bogotá— y tuvo que esperar a las décadas de los treinta y cuarenta para su despegue.

Sin embargo, no solo se trató de cambios infraestructurales,

también se intentaba poner al Valle del Cauca —o al menos a sus ciudades principales— en sintonía con los nuevos adelantos de la ciencia, la tecnología, el arte y el entretenimiento del que gozaban las ciudades más prestigiosas de Europa y Estados Unidos. (Castañeda; Cuevas, 2021: 107)

Al respecto, Castañeda (2015), señaló que:

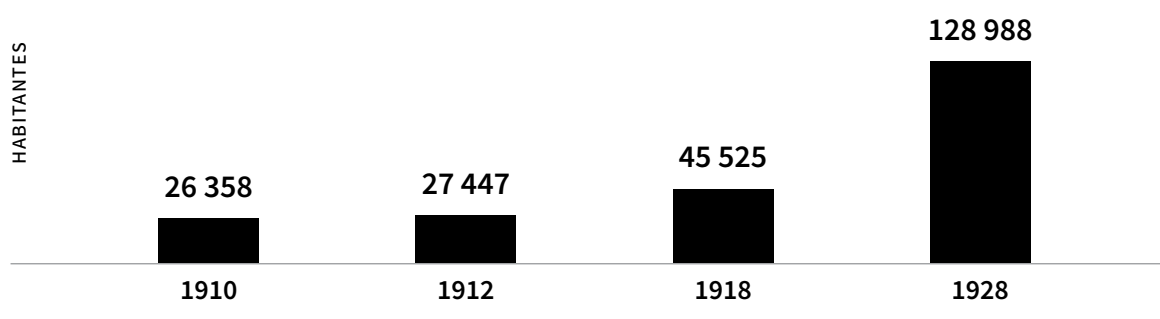
Desde el siglo XIX, la modernización urbana en Colombia era una necesidad apremiante para alcanzar el progreso deseado por los habitantes de las ciudades del país. Se fundamentaba en la idea de utilizar la ciencia y la tecnología para transformar el entorno urbano y convertir a las antiguas aldeas en ciudades dinámicas en términos de flujos poblacionales, capitales y mercancías, higiénicas, civilizadas, con instituciones de nuevo tipo, seguras, ordenadas, productivas y con una mentalidad puesta en el avance físico y moral. Semejante empresa llevó a que las élites unieran esfuerzos con los gobiernos de turno para impulsar el cambio y encarrilar al país por la vía del progreso. (Castañeda, 2015: 27)

El cambio y la orientación de Cali y el Valle por la ruta del progreso fueron impulsados, como lo señalaron autores como Almario (2012) y Valencia (2010), mediante el fortalecimiento económico de la capital por una élite comercial y agroindustrial a través de distintos medios:

la administración pública, la prensa, la educación, juntas y sociedades, etcétera— intentó imponer un orden que potenciara su posición e imagen a nivel regional y nacional (Almario 2012, 70-93; Rodríguez 2013, 45-90), modernizara la infraestructura urbana y la administración pública y transformara su población (Rodríguez 2012, 209-229; Rodríguez y Sáenz 2018, 59-93; Vásquez 2001). (Arias, 2020: 154)

Figura • 1

Población de Cali entre 1910 y 1928



Fuente: Castañeda (2015).

Para 1922, Cali contaba con 33 794 habitantes y para 1930 la población casi se había duplicado (59 065) (Vásquez, 2001). En lo que respecta a la exportación de café, principal producto que se benefició con la llegada del ferrocarril al puerto de Buenaventura, se pasó de exportar el 19,3 % en 1913 al 101,1 % en 1930 (Vásquez, 2001).

Las transformaciones que produjo la modernización de la ciudad con la implementación de la energía eléctrica (1910), y la llegada del tranvía (1910), el tren (1915), el automóvil (1913), el cine (1907) y el gramófono generaron una nueva sensibilidad que, en palabras de Edgar Vásquez (2001: 34),

comenzaron a cambiar el estilo y la calidad de vida aunque inicialmente no tuvieron una cobertura general que beneficiara a los pobladores de origen más plebeyos ni sus decisiones tuvieron un carácter participativo y realmente democrático. Pero en los nuevos tiempos que se insinuaban las clases subalternas se fueron sintiendo merecedoras de derechos.

Esta ola modernizadora motivada *desde arriba* por las élites económicas, seguramente contribuyó a forjar ideas modernas basadas “en el afán de progreso económico, de cambio urbano, de estar al día con la ciencia, la tecnología, el arte y las diversiones de las grandes ciudades del mundo” (Castañeda, 2015: 37), pero también tuvo efectos no esperados que se tradujeron en nuevos discursos y reivindicaciones contra las relaciones de trabajo adscritas a un orden patriarcal heredado de las haciendas y soportado en la moralidad católica.

Estas nuevas sensibilidades, paradójicamente, muy en boga con discursos modernos provenientes de la ideología de izquierda que recién se conformaba en el país, se manifestaron a través de una prolífica movilización social que se mantuvo durante toda la década de los veinte en la ciudad, y que apuntaba a mejorar las condiciones laborales y a la conquista del ejercicio de su ciudadanía.

Es en este contexto de esperanzas modernizadoras, luchas y expectativas por el cambio social que se produjo, se creó un público para el cine en Cali.

Cine y sociedad

Según Ramiro Arbeláez (s.f.), el cine llegó a Colombia a finales del siglo XIX y se fue expandiendo paulatinamente a ciudades como Bogotá, Medellín y Barranquilla. Al principio, se exhibían cortos de ciudades europeas y norteamericanas; después, se empezaron a filmar y presentar plazas, iglesias, edificaciones y lugares representativos de las urbes. “A partir de 1910, las divas de Norteamérica nos invadieron con su talante descomplicado y sus trajes de baño atrevidos (...) A partir de 1914, se impusieron las series, historias que se pasaban por episodios como Tom Mix, Perico Metralla y Juan Centella” (Arbeláez, s.f.: s.p).

Como lo señaló Oswaldo Osorio (2018: 8), con la creación de la Sociedad Industrial Cinematográfica Latinoamericana (SICLA) en 1914, los hermanos Di Doménico “se convirtieron en los pioneros de la exhibición y la producción del cine nacional”. Para el caso particular de Cali, “al parecer, fue en 1899 que se realizó la primera proyección del cinematógrafo en el suroccidente colombiano, más específicamente en el Teatro Borrero de Cali, incluyéndose pequeños planos grabados de la ciudad” (Castañeda; Cuevas, 2021: 108).

La llegada del cinematógrafo generó una discusión alrededor de dos modos de ver el espectáculo, “entre los que criticaban los efectos morales y civilizatorios que podría tener el cine en las ciudades que se intentaban construir y los que defendían al cine como un elemento modernizador y hasta educador de las costumbres” (Castañeda; Cuevas, 2021: 110). Sin embargo, a pesar de las discusiones que esta expresión artística empezó a generar en ciudades como Buga y Cali durante la década de los veinte, esta última se convirtió, junto con Medellín y Bogotá, en uno de los centros de producción cinematográfica del país. De 1920 a 1929 se produjeron alrededor de 12 películas entre ficción y documental, entre las que se destacan *María* de Máximo Calvo, *Alma provinciana* y *La tragedia del silencio* de los hermanos Acevedo, por lo que algunos críticos como Hernando Salcedo (1981) se refieren a este periodo como la *época de oro* del cine en Colombia.

En lo que respecta al cine documental, en Cali, además de los documentales *El Valle y su progreso* y *Las Olimpiadas Nacionales de Cali*, se filmó parte de los carnavales de 1921 y el cortometraje *Tardes vallecaucanas* (1927) que, según Ramiro Arbeláez (s.f), recoge imágenes de otro documental filmado en 1925, y que probablemente sea *El Valle y su progreso*. Durante este periodo, también se produjo en Manizales el documental *Manizales City* (1925). Todos estos tenían en común la idea de promocionar la ciudad o el departamento.

Como se mencionó antes, el cine generó miradas y lecturas contradictorias. Para sus impulsores, entre los que se encontraban comerciantes y personas de filiación política liberal,

el cinematógrafo trajo consigo cierta aureola de progreso; se veía como un magnífico adelanto científico de la humanidad que estaba al alcance de los caleños, lo que creaba la sensación de estar haciendo parte, de manera casi simultánea, del progreso material que experimentaban las ciudades y países más avanzados del momento. (Castañeda; Cuevas, 2021: 113)

Los detractores, por su parte, enfatizaron en las consecuencias físicas del invento y en su incidencia en el desplazamiento de las actividades culturales, como lo señaló el periódico *Azul*:

Sufren los ojos cuando se fijan en la pantalla donde desfilan con incesantes titilaciones de luz algunos personajes. También afecta a las familias pues ha creado un gasto más, especialmente al obrero, que duerme poco y gasta su dinero. Daña al pudor, a las escuelas nocturnas, a las cocinas pues las sirvientas están asistiendo mucho, a la gente joven que ya no asiste a otros actos científicos y culturales. (“El cine”, 1914: 3)

Más allá de estas querellas de época, como lo señaló Oswaldo Osorio (2018: 10), las películas de la década de los veinte compartían las mismas características en cuanto a su estructura y el tipo de historias que contaban. Se trataba de

melodramas decimonónicos protagonizados por la clase burguesa citadina (solo en ocasiones rural que la más de las veces estaba haciendo su transición a la ciudad o, al menos, tenía una doble residencia en ambos paisajes) y se trataba de historias de amor ingenuas y románticas, cruzadas por asuntos relacionados con las diferencias de clase o las dificultades económicas.

Para el contenido de las películas, “se intentaba imitar estilos de la dramaturgia del cine italiano y de la composición del teatro español, alejándose de una posible vinculación con lo auténticamente nacional” (Tavera-Daza, 2012: 10). Sin embargo, autores como López (2006) consideraron que el cine de los veinte definió una representación de la nación a partir de las temáticas de las películas, ya fuera a partir del territorio, la organización social, el Estado o sus gobernantes.

De acuerdo con esto, el cine silente de los años veinte se constituye en crónica de su época al permitirnos visualizar, sin mediaciones, la forma como la sociedad se miró a sí misma y, a partir de esta mirada, construyó una idea de nación colombiana que trascendió las fragmentaciones de las que es fruto para reflejar, en las interrelaciones entabladas cotidianamente (prácticas sociales y culturales), un referente identitario y cohesivo en torno al cual han sido posibles el tejido social y la organización del Estado (López, 2006).

Cine y ciudad

La historia del cine corre paralela al desarrollo urbano. Tal vez esto explique por qué sus principales motivos y temas hayan estado estrechamente ligados a los procesos de urbanización y modernización de las sociedades occidentales. “El cine participó en el proceso de transformación urbana comprometiendo el propio dispositivo fílmico en la exploración del cambio incesante de las ciudades y haciendo del mismo su objeto privilegiado de representación” (Lorente, 2015: 109). En esta medida, ha reflejado la fisionomía de las ciudades documentando sus cambios arquitectónicos y sus transformaciones socioculturales. Sin embargo, la actividad cinematográfica no se reduce a su función documental, sino que también puede manipular las formas de la ciudad y el espacio urbano de varias maneras:

Ante todo, hay que tener en cuenta que las ciudades que vemos en las películas son el producto de la mirada subjetiva de los cineastas, que eligen filmar algunos de sus lugares y de sus múltiples aspectos en detrimento de otros. (...) Los cineastas, además, pueden manipular el espacio de la ciudad durante y después de la filmación a través de dos recursos cinematográficos básicos: el encuadre y el montaje. (Antoniuzzi, 2019: 5)

El encuadre es selectivo, pues implica una división del espacio “entre lo que es mostrado (campo) y lo que es ocultado (fuera de campo) (Vila, 1977: 32). El montaje, por su parte, es el proceso mediante el cual se seleccionan, organizan y ordenan “los distintos planos filmados para construir la versión definitiva de una película” (Antoniuzzi, 2019: 5-6). En ese orden de ideas, el cine no refleja la ciudad, la fábrica enfatizando en unos aspectos y dejando por fuera otros, ordenando y seleccionando un producto que recoge miradas parciales de la realidad que se nos presentan como mundos completos, estructurados mediante la capacidad creativa y organizadora del montaje.

En relación con los vínculos entre el cine y la ciudad, Luis A. del Valle (2015: 96) señaló que,

a lo largo de la historia de la modernidad, el cine ha propuesto una serie de imaginarios que articulan con un pensamiento sobre la ciudad y la arquitectura, constituyendo un conjunto de representaciones y de relatos heterogéneos que estructuran un orden semántico y del discurso que no puede separarse, entre otras cosas, de aquello conocido como la metrópolis moderna.

Del Valle propuso dos tipos de imaginario de ciudad que van a caracterizar sus relaciones con el cine: una ciudad olímpica, ligada al progreso y la racionalidad moderna; y una ciudad oculta, descrita como misteriosa y amenazante que constituye la cara opuesta de la modernidad. Ambas se despliegan casi paralelamente en la historia de la industria cinematográfica.

Por su parte, el imaginario que parece inspirar el cine silente durante el periodo estudiado, a través de películas de ficción y documentales, está relacionada con la idea de ciudad como *lugar de virtud*, idea que también fue difundida en el discurso institucional y partió de una premisa básica: “toda mejora del orden físico importa un beneficio de la estructura política y social” (Del Valle, 2015: 98). En otras palabras, el orden físico tiende a coincidir con el orden social o, por lo menos, ese es el vínculo que interesaba difundir en la producción documental, promocionando una idea de ciudad ordenada, moderna, unificada

y coherente, en la que sus habitantes no eran más que una expresión de esta misma organización.

Cine e historia

El cine y las imágenes en general han sido un objeto sospechoso y de difícil tratamiento para la historia y para algunas disciplinas de las ciencias sociales. Parte del problema proviene del carácter hegemónico del texto escrito como principal fuente de la historia, pero también es un problema de formación porque, paradójicamente, aunque vivimos en tiempos donde las imágenes son uno de los principales focos de información y hacen parte de nuestra vida cotidiana, la enseñanza de la historia y de la sociología, por ejemplo, sigue anclada en el texto.

Sin embargo, los productos cinematográficos ofrecen una gran ventaja para el investigador porque están cargados de datos y detalles que remiten a formas de producción cultural específicas. Entre las desventajas de su empleo se encuentran el desfase entre la temporalidad del producto y la de la elaboración del documento, y el hecho de que dichos productos no sean un espejo de la realidad. “De ahí que no se puedan extraer datos representativos, inferenciables que ‘recuperen’ una determinada realidad. El material cinematográfico no deja de ser una creación y una interpretación” (Rueda; Chicharro, 2004: 430).

El carácter construido e interpretativo del relato cinematográfico influyó en que una de las principales relaciones que se ha establecido entre el cine y la historia, haya sido su dimensión ideológica. Al respecto, Pierre Sorlin en su texto *La sociología del cine* (1985) lo definió como una fuente de estereotipos históricos y un mecanismo ideológico a partir del cual “se busca perpetuar ideas vinculadas a procesos sociales más amplios” (Goyeneche, 2012: 392). Los antecedentes de esta lectura se pueden encontrar en Siegfried Kracauer (1985), *De Caligari a Hitler, una historia psicológica del cine alemán, 1947*, y en Walter Benjamín (2004), en su texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. El primero mostró cómo, a partir del cine, se podían estudiar las tendencias psicológicas dominantes en Alemania, que derivarían en el modo en que los alemanes actuaron en la Segunda Guerra Mundial; el segundo explicó cómo la producción cinematográfica cambió el *sensorium*, esto es, el modo de percibir de las comunidades humanas.

Desde otra perspectiva, y abandonando la influencia ideologizante y masificadora de esta expresión artística, autores como Marc Ferro (1995) y José Luis Brea (2005) han reflexionado sobre su potencialidad. El primero enfatizó en su importancia como herramienta para entender el modo en que se asume el

pasado. De esta manera, el cine deja de ser concebido como un objeto de arte y entretenimiento para ser abordado como “un producto, una imagen objeto cuya significación va más allá de lo puramente cinematográfico; no cuenta solo por aquello que atestigua, sino por el acercamiento sociohistórico que permite” (Ferro, 1995: 39).

Ferro (1995) propuso cuatro dimensiones para abordar la relación entre cine e historia: primera, el cine como documento para analizar la realidad representada cinematográficamente; segunda, comprender las películas como creadoras de la historia y de los acontecimientos; tercera, analizar el lenguaje cinematográfico y el modo en que directores y productores interpretan los hechos históricos a través de este lenguaje; y cuarta, estudiar las formas como se reproducen las representaciones cinematográficas en las sociedades.

José Luis Brea, por su parte, ha buscado diferenciar los estudios artísticos y estéticos, en los que se incluye el cine, de los trabajos sobre la visualidad. Actos de ver y modos de ver que

resultan de la cristalización y amalgama de un espeso trenzado de operadores (textuales, mentales, imaginarios, sensoriales, mnemónicos, mediáticos, técnicos, burocráticos, institucionales...), y de un no menos espeso trenzado de intereses de representación en liza: intereses de raza, género, clase, diferencia cultural, grupos de creencias o afinidades, etcétera. (Brea, 2005: 9)

Lo que subyace a los puntos de vista de Ferro y Brea es el reconocimiento de la capacidad que tiene el cine para producir realidades estrechamente relacionadas con modelos y pautas culturales que reproduce y difunde socialmente.

En suma, las perspectivas expuestas dan una idea de la manera en que, sobre todo en los últimos 30 años, se ha llevado a cabo una importante discusión sobre las relaciones entre cine e historia que no ha permeado de forma homogénea la investigación realizada en el país sobre el tema, como lo muestra el balance de los estudios sobre el cine en Colombia entre 1974 y 2015, realizado por Andrés Villegas y Santiago Alarcón (2017) quienes identificaron nueve grandes temáticas entre los 96 materiales que revisaron: 1) historias *panorámicas*; 2) público y exhibición; 3) censura, crítica y cineclubes; 4) biofilmografías; 5) representaciones cinematográficas de lugares o sujetos colectivos; 6) formatos y géneros; 7) cine mudo; 8) primer cine sonoro; y 9) cine de los sesenta y setenta.

Los autores señalaron que la mayoría de los trabajos (57) se inscribió en lo que podría llamarse una historia social del cine, “la cual se preocupa básicamente por quién hizo las películas, quién las vio y cómo” (Villegas; Alarcón, 2017:

350), 21 textos se centraron en el análisis estético de las películas, y 18 en una perspectiva socioestética que “da cuenta de cómo una manifestación artística se relaciona con los espectadores y con los espacios en que se proyecta” (Villegas; Alarcón, 2017: 353).

En las reflexiones finales de este estudio, los autores reconocieron cómo en los últimos años se ha ido incrementando el estudio histórico del cine en el país. Sin embargo, subrayaron que faltan campos por explorar, como la relación entre el cine y otros medios y la historia económica y tecnológica del cine. Además de esto, es necesaria una reflexión más profunda sobre el cine y su aporte a la construcción de imaginarios de país.

Representaciones y regímenes de visibilidad

Desde el punto de vista cinematográfico, la representación recoge tres dimensiones: primera, siempre existe la representación de una ausencia, de algo que no está; segunda, tiene una dimensión presencial por el carácter simbólico que vehicula; tercero, el cine hace alusión a acontecimientos ya sucedidos. De acuerdo con esto, aunque la representación se juega en el mundo de lo simbólico, esto no significa que se refiera a lo meramente *ideal*, como lo señaló Lévi-Strauss (1987), pues las expresiones simbólicas tienen una eficacia, pero también una materialidad. Así lo refirió Louis Althusser (1974), con respecto a la ideología, en su texto *Aparatos ideológicos del Estado*:

El film se presenta con una determinada materialidad, con una organización temática, de contenidos y de sugerencias, que definen un sentido, y con ello una significación. Así mismo, el visionado de film se produce en contextos espaciales, sociales e individuales específicos. Y se inscribe, a su vez, en una cultura cinematográfica personal y colectiva. (Rueda; Chicharro, 2004: 429)

En este orden de ideas, la representación cinematográfica no se queda solamente en los mensajes que difunde, sino que está inscrita en el contexto social del que provienen dichos contenidos, y su elaboración hace parte de una organización, de un trabajo cooperativo en el que confluyen actores con diferentes roles.

La representación es entonces producto de la convergencia de múltiples factores, pero, principalmente, hace referencia a un modo particular de ver que se construye históricamente y hace parte del contrato tácito que existe entre el

cineasta y su público. En otras palabras, se inscribe en un régimen visual o de visibilidad¹ que remite al

reconocimiento de una matriz visual que participa de la configuración tanto subjetiva como colectiva de una sociedad y sus miembros, matriz que está presente en las relaciones que una época establece entre lo que se ve y lo que se mira (el ojo y el objeto de la mirada), y de la que son parte tanto los artefactos que miran por los ojos como los que dan a ver. (Serra, 2012: 23-24)

En el caso específico de nuestro objeto de estudio, la ciudad, el régimen visual estaba compuesto, primero, por los códigos cinematográficos desarrollados hasta ese momento por el cine comercial europeo y, principalmente, norteamericano que se veía en el país, lo que contribuyó, de cierta manera, a una formación visual de los públicos; segundo, por el modo en que los creadores veían y definían la realidad en sus producciones; y tercero, por las acciones modernizadoras² en materia de infraestructura, industria, vías, etc., que se llevaron a cabo en la ciudad en las primeras décadas del siglo XX, y que se tradujeron en una serie de discursos e imaginarios que empezó a circular sobre Cali y el Valle del Cauca.

Todo lo anterior creó un contexto altamente dinámico y competitivo para los distintos municipios del recién creado departamento, por lo que se buscó proyectar en lo urbano las ideas de progreso, desarrollo y civilización, y la lucha contra el atraso que tenían cabida desde finales del siglo XIX en las ciudades colombianas y latinoamericanas. (Arias, 2020: 154)

1. Autores como Antelo (2005), Brea (2007) y Jay (2003) se refieren a este asunto; Ferrer (1996) hace alusión al concepto de matriz oculocéntrica; Didi-Huberman (2006) a otros regímenes escópicos; y Berger (2006) a formas de lo visible y modos de ver.

2. Al respecto, existe un acuerdo en la bibliografía histórica de señalar que, durante los primeros años del siglo XX, en Cali hubo un periodo de cambio y transición hacia un orden moderno (Aprile-Gnisset, 1992; Melo, 1990; Zambrano; Bernard, 1993).

Análisis de los documentales

El análisis de las representaciones de la ciudad de Cali, difundidas por el cine en la década de los veinte, se realizó a partir de un *corpus* compuesto por dos piezas documentales que constituyeron la fuente primaria de este trabajo.

La estrategia metodológica propuesta para llevar a cabo dicho análisis se dividió en cuatro momentos: primero, sinopsis de las películas; segundo, análisis de los documentales a partir del método propuesto por Casetti y Di Chio (2003); tercero, realización de un balance de los resultados obtenidos en los dos primeros momentos; y cuarto, identificación de relaciones intervisuales e interdiscursivas de las películas con otras imágenes y discursos.

Sinopsis de los documentales

El Valle del Cauca y su progreso, 1926

Es un documental silente que tiene una duración de 29 minutos en los que se presentan imágenes de algunas ciudades del Valle del Cauca, fue producido en 1926 por la empresa Colombia Film Company. En lo que respecta a la ciudad de Cali, se mostró un recorrido por los lugares más emblemáticos, enfatizando en sus edificaciones, infraestructura y desarrollo industrial.

La película fue financiada por la Asamblea Departamental, como lo señaló el Decreto No 551 Bis del 3 de octubre de 1925, expedido por esta, en la que se “autorizó a la Gobernación para adquirir una película en tres copias, con destino a la propaganda en pro del Departamento y determinó que el contrato del caso, se hiciese con la Colombia Film Company, domiciliada en esta ciudad” (Decreto No 551 del 3 de octubre de 1925). La reserva presupuestal solicitada a la Secretaría de Hacienda fue por un monto de \$ 4500.

Dicha fuente de financiación evidencia la importancia que, por lo menos para las élites gobernantes, tenía este tipo de material cinematográfico, y para quienes:

era innegable desde todo punto de vista, que en los tiempos actuales la propaganda interesante y verdaderamente eficaz es la que se hace de manera objetiva. Ninguna más apropiada para dar a conocer la riqueza de nuestro suelo y el progreso que ha alcanzado esta región que mostrar gráficamente lo que somos y lo que hemos hecho. Ahora que el Departamento necesita dinero para impulsar sus obras públicas, nada más oportuno que presentar al mismo tiempo lo que es y lo que se tiene. (Decreto No 551 del 3 de octubre de 1925)

En la cinta *Garras de oro*, en la que se relató la historia del robo de Panamá por parte de los norteamericanos, producida en 1926 por Cali Films, se utilizaron algunas imágenes del documental *El Valle del Cauca y su progreso*.

Las Olimpiadas Nacionales de Cali, 1929

La película sobre los Juegos Olímpicos, que en el material recuperado por la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano aparece sin título y sin créditos, fue realizada, al parecer, por la empresa Fotolux del señor Pujol en 1929 mediante un contrato firmado con el Comité de los Juegos de la ciudad. Se trata, como en el caso del documental anterior, de una cinta silente en formato documental de 22 minutos, cuyos primeros nueve están dedicados a mostrar imágenes de la ciudad, y los 13 restantes cubren diferentes actividades deportivas desarrolladas, principalmente, en el estadio Galilea de Versalles durante las Olimpiadas como fútbol, tenis femenino y masculino, baloncesto, carreras de ciclismo y de triciclos, atletismo, boxeo, así como los momentos de la premiación.

Análisis de los documentales

Francesco Casetti y Federico Di Chio (2003: 126) propusieron tres niveles para abordar el estudio de la representación cinematográfica: 1) puesta en escena “que se refiere a la presentación de los contenidos”; (2) puesta en cuadro que “se refiere a la modalidad y asunción y presentación de los contenidos”; y 3) puesta en serie referida “a las relaciones y los nexos que cada imagen establece con la que precede o con la que sigue”.

A continuación, se presentará el análisis de los dos documentales retomados en este artículo, de acuerdo con estos aspectos.

El Valle del Cauca y su progreso, 1926

Respecto a la puesta en escena, esta se constituye de varios elementos:

- a) Tipo de imagen: se trata de una imagen fotográfica, realista, en color blanco y negro.
- b) Iluminación: por ser una película filmada en exteriores, predomina el uso de la luz natural.
- c) Color: monocromático.
- d) Escenarios: realistas, se trata de lugares, edificios, monumentos y paisajes reconocibles para las personas. En este documental se ven personas trabajando

en fábricas o en la minería; también se muestra el estudio de la empresa que filmó el documental.

- e) Espacios: se combinan espacios unitarios de un solo edificio o monumento, con espacios fragmentados donde, en un mismo plano, aparecen varios de estos (edificios, ríos, puentes, etc.).
- f) Texto: las imágenes están acompañadas de textos en español y en inglés que anuncian lo que se va a presentar.
- g) Personajes: las imágenes combinan personajes urbanos que transitan la ciudad (hombres, mujeres, niños); personas trabajando (niños vendiendo, obreros trabajando la construcción, mineros, personas cargando barcos y vendiendo productos en el mercado); niños haciendo deporte en un colegio; hasta personas de un barrio de clases alta como Granada.

La puesta en cuadro se llevó a cabo a partir de imágenes fijas, con encuadres frontales, movimientos de cámara a partir de paneos de arriba hacia abajo, y hacia los lados. Por su parte, la puesta en serie permite afirmar que el documental llevó a cabo un montaje tradicional basado en secuencias que inician en la ciudad hasta llegar al paisaje del río, donde empata con la ciudad de Palmira. Las transiciones se hacen por corte simples y solo hay un fundido a negro.

Las Olimpiadas Nacionales de Cali, 1929

Respecto a la puesta en escena, esta se constituye de varios elementos:

- a) Tipo de imagen: se trata de una imagen fotográfica realista en color blanco y negro.
- b) Iluminación: por ser una película filmada en exteriores, predomina el uso de la luz natural.
- c) Color: monocromático.
- d) Escenarios: realistas, pues se trata de lugares, edificios y monumentos reconocibles para las personas. Sin embargo, entre los escenarios que aparecen en la película, es recurrente el monumento a *La María*, la novela del vallecaucano Jorge Isaacs.
- e) Espacios: se combinan espacios unitarios de un solo edificio o monumento, con espacios fragmentados donde, en un mismo plano, aparecen varios de estos (edificios, ríos, puentes, etc.).

- f) Personajes: es posible distinguir diferentes tipos de personajes como transeúntes (hombres, mujeres y niños que caminan por las calles); policías y soldados (se incluyen aquí policías encargados del manejo del tránsito); políticos y figuras públicas (político que está dando un discurso); viajeros (que llegan en tren o van en un vapor por el río Cauca); bañistas (mujeres y niños bañándose en el río).

Por su parte, la puesta en cuadro se caracteriza por la utilización de encuadres frontales, cámara fija con algunos paneos y planos generales (enteros y de conjunto) y panorámicos. Sobre la puesta en serie, el montaje de la película sigue, salvo en algunos saltos en la continuidad de las imágenes, los parámetros del lenguaje cinematográfico, aunque con problemas técnicos que se evidencian en los movimientos de cámara y los cortes del montaje. En lo que respecta a las transiciones, en la película se utilizan los cortes simples para pasar de un plano a otro, pero también recursos efectistas como el fundido a negro y la disolvencia.

Por adscribirse al género documental, el montaje es descriptivo, sin embargo, es posible encontrar algunas secuencias en las que se narran algunos aspectos de la vida urbana con imágenes.

Respecto al balance, la imagen fílmica se despliega en tres planos de funcionamiento: primero, un escenario en el que unos personajes realizan determinadas acciones; segundo, un encuadramiento en el que esos personajes, unas veces son captados en el contexto de la imagen en su totalidad, y otras se concentran en sus rasgos peculiares. A través de tomas y encuadres “se sigue a los individuos sistemáticamente o se les abandona de vez en cuando, moviéndose en la pantalla de cuerpo entero o en encuadres más cercanos” (Casetti; Di Chio, 2003: 125). Tercero, los personajes y situaciones que vemos se entrelazan en una serie de encadenamientos que “sigue a lo que hemos visto antes, y a la vez prepara lo que veremos y sentiremos a continuación” (Casetti; Di Chio, 2003: 125).

Estos tres elementos que se pueden relacionar con la preparación, la filmación y el montaje dan cuenta del modo en que se fabrica un filme. En ese orden de ideas, el estudio de la representación cinematográfica busca dar cuenta de lo que puede llamarse un doble y, en cierta manera, contradictorio recorrido: “por un lado hacia la representación fiel y la reconstrucción meticulosa del mundo, y por otra, hacia la construcción de un mundo en sí mismo, situado a cierta distancia de su referente” (Casetti; Di Chio, 2003: 122). Ambas operaciones son centrales para comprender cómo se definen los modos de ver y se construyen repertorios de imágenes que evidencian la dimensión imaginaria que configura la representación visual.

En lo que respecta a los documentales estudiados, aunque existen diferencias con las películas de ficción producidas en la época, hay una cierta continuidad en los dos primeros niveles con el cine que caracterizó el periodo silente en el país que, según Oswaldo Osorio (2018: 23-26),

estaba centrado en melodramas cuyas tramas giraban casi siempre en torno a historias de amor, las cuáles, por lo general estaban definidas por impedimentos de orden social (...) también eran relatos que contenían como telón de fondo el campo o la ciudad (...) otro elemento que caracterizaba estas películas fue su desvinculación con la punta de lanza de la producción mundial, esto es, Hollywood (...) todas estas películas mantenían una serie de características que las acercaban más al teatro que al cine: la frontalidad de la cámara, su inmovilidad, el uso casi nulo de recursos de orden fotográficos (...) Finalmente, los contenidos de las películas estaban construidas como telón de fondo y en función de las ideas de modernidad y progreso que promovía y de la que se enorgullecía esa burguesía. La producción agraria e industrial, las haciendas, su poder adquisitivo, los carros, el ferrocarril, los aviones y sus mansiones hacían parte casi siempre del universo material en el que se movían sus personajes.

Sobre la puesta en escena, en ambos documentales uno de los personajes principales fue la ciudad con sus lugares históricos, sus edificios, sus calles, así como las fábricas, los automóviles, el ferrocarril, en síntesis, todo lo que, para la mentalidad de la época, representaba progreso. Las personas que aparecen se desplazan en las calles, departen en los parques, trabajan, se transportan por el río o en sus automóviles, pero también, como lo enfatiza el documental sobre las Olimpiadas de Cali, se ejercitan y compiten en gestas deportivas, haciendo explícito un aspecto central del proyecto civilizatorio: la educación física.

En lo relativo a la puesta en cuadro, la mayoría de los contenidos de ambos documentales se expresa a partir de planos frontales generales con paneos cortos y con el uso de algunas técnicas para cambiar de tema como el fundido a negro. La escogencia de este tipo de planos busca enfatizar una mirada de conjunto en la que se refuerzan edificaciones, monumentos, paisajes urbanos o naturales. Además, se evidencia una cierta independencia de las imágenes encuadradas pues, en la mayoría de los casos, no están supeditadas a una historia o situación. Llama la atención el seguimiento que hace la cámara en procesos como la recolección y transporte de carbón o el movimiento de las compuertas del puente para dejar pasar los barcos a vapor, muestra de la racionalidad técnica moderna.

En lo que respecta a la puesta en serie, salvo las tomas en que se registra la secuencia de un proceso como un partido de fútbol o una revista de gimnasia, no es posible conocer, sin un anuncio, los contenidos siguientes. Este tipo de nexos que caracteriza el montaje plantea, como se señaló arriba, una diferencia entre el género documental y de ficción, pues en esta última las situaciones y los estados de ánimo de los personajes, expresados a través de planos y encuadres, crean una *lógica secuencial* que permite que el público descubra las conexiones internas de la historia que la película relata.

Esto no quiere decir que no haya ningún tipo de asociatividad entre las imágenes. Para el caso de los documentales, se presentan dos tipos de asociación que son recurrentes en ambos: asociatividad por identidad, pues muchas imágenes se repiten, incluso en algunos casos los documentales comparten la misma imagen; y la asociatividad por proximidad, pues, aunque se presentan imágenes distintas, pertenecen a una misma situación.

A partir de estos tres niveles de representación se crea una realidad:

De hecho, remiten a una presencia unificadora, que se encuentra transversalmente en todos los niveles: la presencia de un mundo. Un mundo que quizás use elementos tomados de la vida real, pero que acaba apropiándose de ellos, o que quizás se refiera a cosas que suceden efectivamente, pero que lo hace a partir de sus propios parámetros. (Casetti; Di Chio, 2003: 137)

Este mundo posible, imaginado, se hace verosímil y creíble porque es reforzado por otras formas de representación como las que producen la literatura, la prensa, el discurso político e, incluso, como se verá en el siguiente apartado, otras imágenes.

Relaciones intervisuales e interdiscursivas

Aunque ambos documentales fueron hechos en dos años diferentes, 1926 el primero y 1929 el segundo, y con finalidades distintas, compartieron un mismo interés: mostrar la ciudad. Esto se ve reflejado en el tipo de imágenes que ambos seleccionaron y, en algunos casos, en la utilización de las mismas tomas, como lo muestran tres imágenes (ver figuras 2, 3 y 4): Batallón Pichincha, Catedral de San Pedro y Plaza de Cayzedo.

Figura • 2

Batallón Pichincha



Fuente: *El Valle del Cauca y su progreso* (1926); *Las Olimpiadas Nacionales de Cali* (1929).

Figura • 3

Catedral de San Pedro



Fuente: *El Valle del Cauca y su progreso* (1926); *Las Olimpiadas Nacionales de Cali* (1929).

Figura • 4

Plaza de Caycedo



Fuente: *El Valle del Cauca y su progreso* (1926); *Las Olimpiadas Nacionales de Cali* (1929).

La coincidencia de las tomas en documentales realizados por dos empresas distintas, debido a las características de los escenarios *naturales* y las situaciones que se recrean, hacen pensar en un préstamo o venta de materiales, lo que no suele ser muy extraño en la industria. Sin embargo, y más allá de estos aspectos que se derivan de actividades claramente comerciales, lo que nos interesa resaltar aquí es el modo en que cada cinta hace visibles lugares de la ciudad que son considerados emblemáticos, reproduciendo aquello que se considera que *vale la pena mostrar* (ver Figura 5).

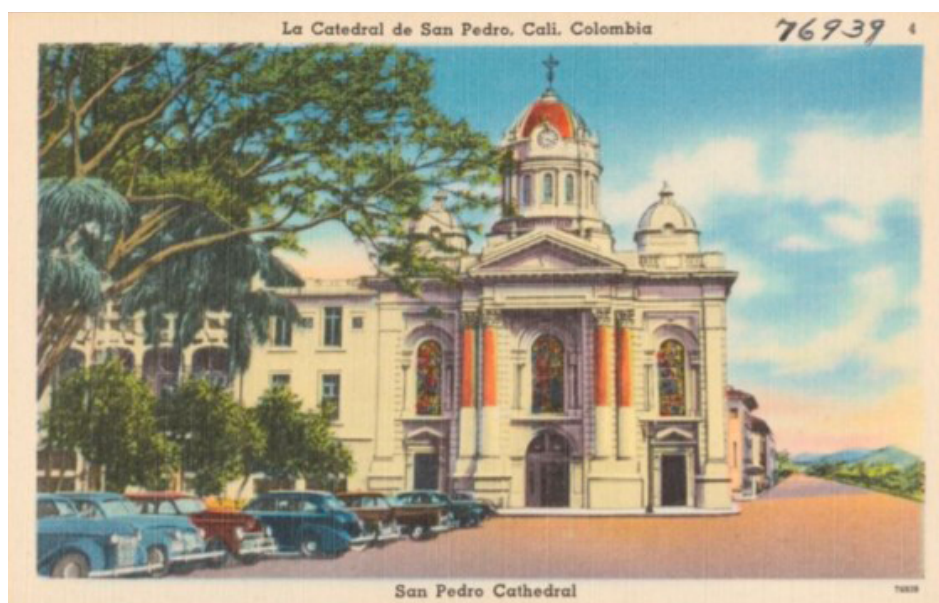
A partir de la recurrencia de ciertas imágenes, incluso de ángulos y puntos de vista sobre algunos sitios de la ciudad que el cine, la fotografía, la pintura y luego la publicidad van a reproducir, se va construyendo un imaginario que va a contribuir a una lectura del espacio urbano que será objeto de políticas e intervenciones desde las instituciones públicas, y escenario de visita y reconocimiento por parte de propios y extraños. Un ejemplo de estas imágenes son las recreadas en postales (ver Figura 6).

Figura • 5
Catedral



Fuente: Biblioteca Digital - Universidad Icesi (1920).

Figura • 6
Postal de la Catedral de San Pedro, Cali



Fuente: "La catedral de San Pedro..." (s.f.)

Además de las edificaciones, los monumentos van ocupar un lugar central entre lo que es visible y puede ser retratado como parte de la ciudad. Para el caso del documental sobre los Juegos Olímpicos, el monumento a *La María* (ver Figura 7) va a tener un papel central en las primeras secuencias, pues se vuelve permanentemente a dicha imagen, mientras se muestran diferentes partes de la ciudad (ver Figura 8).

Figura • 7

Monumento a *La María*



Fuente: *Las Olimpiadas Nacionales de Cali* (1929).

Como ya se mencionó, detrás de estas recurrencias hay un estilo, una forma de retratar y mostrar la ciudad que va forjando su representación. Esta se inscribe en un particular régimen de visualidad que es difundido a través de los documentales: en ambos se hace una lectura de la ciudad y del departamento en clave de progreso.

Lo que permite la difusión de una cierta imagen de ciudad, en el caso del cine, es su cualidad fotogénica que se expresa a través de “la conjunción de la realidad del movimiento y de las apariencias de las formas (...) que llevan consigo (...)

Figura • 8

Monumento a Simón Bolívar



Fuente: *Las Olimpiadas Nacionales de Cali* (1929).

la sensación de la vida concreta y la percepción de la realidad objetiva” (Morin, 2001: 109). Esto sin contar que el mismo cine como tecnología es sinónimo de modernización. Dicha ilusión de objetividad es lo que va a definir un modo de ver, de percibir la ciudad que se colectiviza, que se convierte en imaginario, pues “el cine amplifica el imaginario porque lo instala en el dominio colectivo, en las diferentes audiencias a las que está dirigido” (Silva, 2014: 104).

Así, el imaginario en el que se inscribe la ciudad a través del cine corresponde a lo que Juan Pablo Silva denominó, para el caso brasilero, “una matriz civilizadora de la modernidad: industrialización, urbanización, tecnología, racionalización” (Silva, 2014: 105). Dicha matriz va a desplegarse en los documentales analizados desde ciertos modos de narrar la urbe y de mostrar sus sitios y prácticas emblemáticas.

Las representaciones del progreso

El tema del progreso es recurrente en el debate nacional, como señaló Jorge Orlando Melo (2008). Para la década de los veinte, la discusión sobre este se inscribió en un momento de crecimiento económico:

Son los años locos, los años de la euforia del progreso material, los años de la “danza de los millones”, del dinero, el desarrollo económico, el auge cafetero, las vías de comunicación, motocicletas, automóviles y camiones, los aviones de Scadta, los puertos y el petróleo, el desarrollo de nuevas instituciones bancarias y financieras, el cine, los diarios de ya amplia circulación y el balbuceo de la radiodifusión, los edificios de concreto y los ascensores. (Melo, 2008: 24-25)

A pesar del claro ambiente progresista que se expresó en ese momento, Colombia era un país atrasado en relación con otros como los Estados Unidos. La causa de esta situación se encontraba en su misma población:

Las élites, que se sienten otra vez blancas y cultas, piensan que el país no puede avanzar porque el pueblo es distinto a ellos (...) se acentúa la creencia en la superioridad de la raza blanca y el rechazo al mestizaje, que en vez de una solución es el verdadero problema. (Melo, 2008: 24)

De esta manera, a las ideas de progreso ligadas al surgimiento de la industria, los buenos resultados de la economía cafetera y la expansión de los servicios públicos, se sumó un discurso eugenista sobre la degeneración de la raza que vio en la higiene y en la educación física una alternativa para civilizar y modernizar el país.

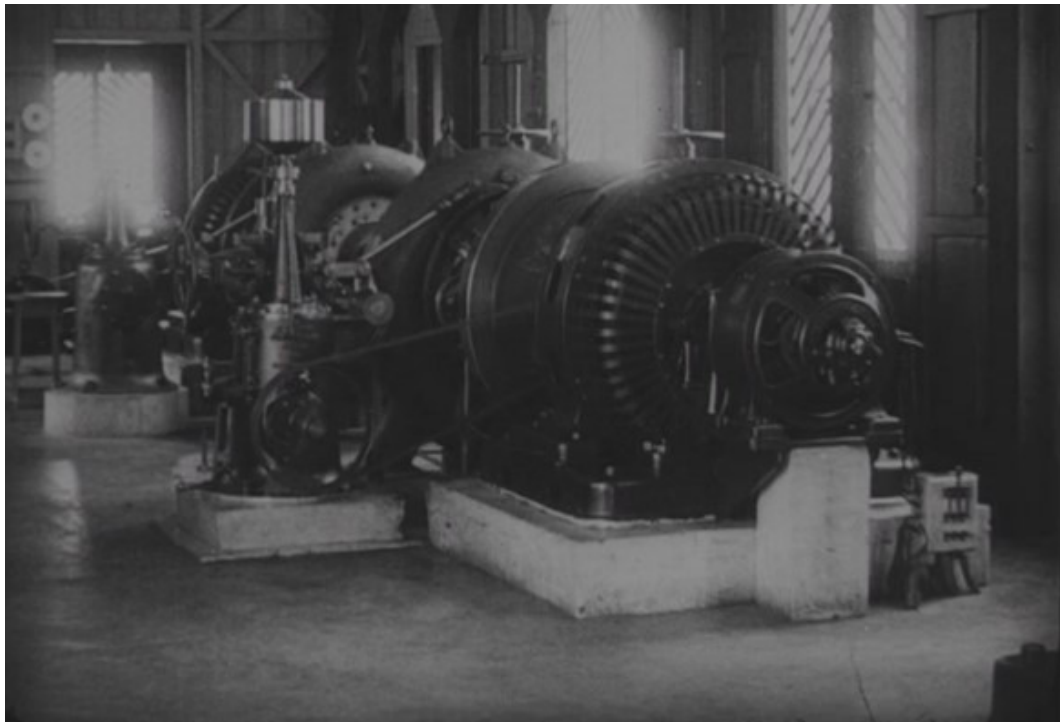
En ambos documentales la idea del progreso se expresó a través de tecnología, máquinas y transportes (ver Figura 9).

Imágenes compartidas de este periodo van a ser los barcos a vapor navegando sobre el río Cauca y el puente giratorio construido por los Ferrocarriles del Pacífico, tal y como lo muestra la siguiente secuencia (ver Figura 10).

Otra fuente de modernización y progreso fue el transporte urbano, el cual se presentó en ambos documentales de forma organizada, con la presencia de policías encargados de regular el tránsito (ver figuras 11 y 12).

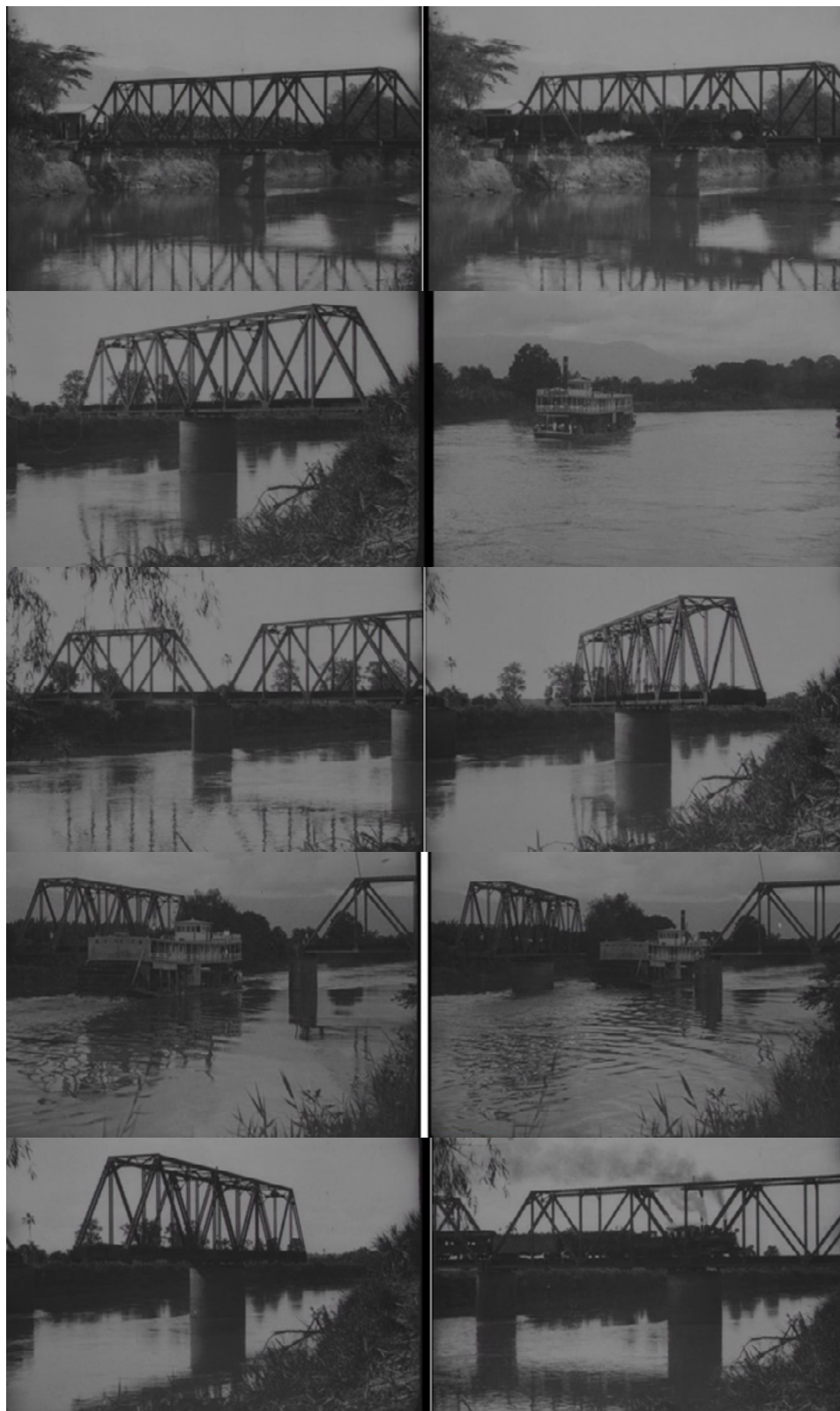
Figura • 9

Dínamo planta de energía



Fuente: *El Valle del Cauca y su progreso* (1926).

Figura • 10
Secuencia del puente giratorio



Fuente: *El Valle del Cauca y su progreso* (1926).

Figura • 11

Vehículos y policía de tránsito en calle aledaña a Plaza de Cayzedo



Fuente: *Las Olimpiadas Nacionales de Cali* (1929).

Figura • 12

Calle de la ciudad con carros y coches



Fuentes: *El Valle del Cauca y su progreso* (1926).

Como indicó Simón Puerta-Domínguez (2015: 74), haciendo referencia al cine de los años veinte en Colombia:

en este primer momento histórico del cine en Colombia, el de los pioneros, se buscará una participación de la nación en la modernidad, presentando mediante paisajes hechos materia prima a los ojos del espectador y procesos sociales de urbanización e industrialización, el potencial local a extranjeros y nacionales. (Puerta-Domínguez, 2015: 74)

En los documentales estudiados es posible hallar el interés de promocionar la urbe a la que hace referencia Puerta, sobre todo en *Las Olimpiadas Nacionales de Cali*, donde el empresario de la empresa Foto Lux, el señor Pujol, que remitió la carta a la Junta de los Juegos en 1928 señaló la importancia del cine para hacer visible la ciudad en otras regiones y países. Sin embargo, este asunto no se quedó solo en el interés que podrían tener funcionarios y cineastas, sino que también, como lo demostró Puerta, se manifestó en la prensa mediante críticas que se publicaron en periódicos como *El Ferrocarril* en Cali en 1899 y *El Reformador* en Bogotá en 1907. Al respecto afirmó el autor:

Estas críticas tempranas ante la novedad de presentar en la pantalla imágenes de paisajes reales de lugares conocidos, son pistas de la relación que se fue construyendo entre el espectador y la obra. Hay una intención de correspondencia con una visión particular de las cosas que el cine debe satisfacer, para que no pasen por mal vistas o no sean aceptadas. (Puerta-Domínguez, 2015: 74)

Lo que muestran los comentarios que empezaron a ser publicados sobre las películas en periódicos es, primero, la manera en que se fue configurando un público para el cine; y segundo, las tensiones que generó la circulación de películas en el régimen visual de dicho público, al punto que algunos temas como la lepra eran considerados nocivos para la imagen de la economía agrícola nacional, que no era otra que la del comercio del café (Puerta-Domínguez, 2015).

No obstante, el registro del progreso y la modernización de las ciudades no fue unívoco, al respecto, Oscar Iván Salazar (2013), a partir del análisis que hizo de tres películas producidas en la década de los veinte (*Alma provinciana*, *Manizales city* y *Bajo el cielo antioqueño*), mostró que era muy común ver máquinas y animales en las calles.

En las tres películas aparecen caballos, mulas, automóviles, carruajes de tracción animal en los carnavales, ferrocarriles, tranvías y personas viajando a pie, e incluso el cable aéreo y el avión, sin que sea evidente la primacía de uno u otro. (Salazar, 2013: 140)

En ese orden de ideas, a pesar de que el automóvil era sinónimo de progreso y modernidad coexistía con formas tradicionales de transporte, evidenciando modos distintos de desplazarse, a lo que se unió la existencia de calles no pavimentadas que dan una versión más verosímil de la vida urbana de nuestras ciudades.

Finalmente, hay un conjunto de imágenes relacionado con el trabajo y el desarrollo industrial que va a contribuir a difundir los imaginarios de progreso y modernización (ver figuras 13 y 14).

Figura • 13

Cervecería Colombia



Fuente: *Las Olimpiadas Nacionales de Cali* (1929).

Figura • 14

Trabajador de una fábrica



Fuente: *El Valle del Cauca y su progreso* (1926).

Representación de las personas en los documentales analizados

En los documentales, las personas juegan roles distintos: hacen parte del decorado urbano o desempeñan una función. Las imágenes en las que son parte del espacio urbano son mayoritarias, están presentes en las calles, en los edificios, ubicadas al lado de los monumentos, mientras que en las que desempeñan una función, suelen estar ligadas a actividades específicas: mineros vaciando carbón, obreras procesando alimentos, policías dirigiendo el tránsito, militares marchando, personas bañándose en el río, etc.

Las personas que se encuentran en los espacios urbanos están vestidas a la usanza de la época, los hombres con trajes de dos piezas, corbata y sombrero, y las mujeres con vestidos largos y sombreros. Las que se encuentran desarrollando actividades de trabajo, tienen uniformes o usan ropa adecuada para sus labores.

En lo que respecta a los aspectos raciales, en línea con interpretaciones como las realizadas por Edward Goyeneche (2012: 407) para el cine colombiano de la época, quien señaló que en este periodo “sin imagen cinematográfica quedaron negros, indígenas, zambos o mulatos, entre otros actores sociales”; en el documental sobre las Olimpiadas de Cali es posible —quizás por el género documental³ y el tema en el que se centró—, encontrar mujeres, hombres y niños de origen afro y mestizo participando en las justas y en algunas actividades cotidianas de la vida urbana.

Solo en el documental *El Valle del Cauca y su progreso* es posible identificar diferencias, no tanto raciales como de clase, cuando se desarrolla un apartado sobre el barrio Granada y se muestran imágenes de personas por fuera del Banco Hipotecario del Pacífico. En el documental sobre las olimpiadas, el equivalente sería el político que, desde la Alcaldía, es registrado dando un discurso a la multitud.

Es importante resaltar que la educación física, dirigida principalmente a los niños, fue considerada un instrumento trascendental del proceso civilizatorio y de la lucha contra la degeneración de la raza, asunto que quedó registrado en ambos documentales (ver figuras 15 y 16).

3. La mayoría de los estudios que se han hecho sobre el cine silente de los veinte se ha centrado en los largometrajes de ficción y no en el material documental.

Figura • 15

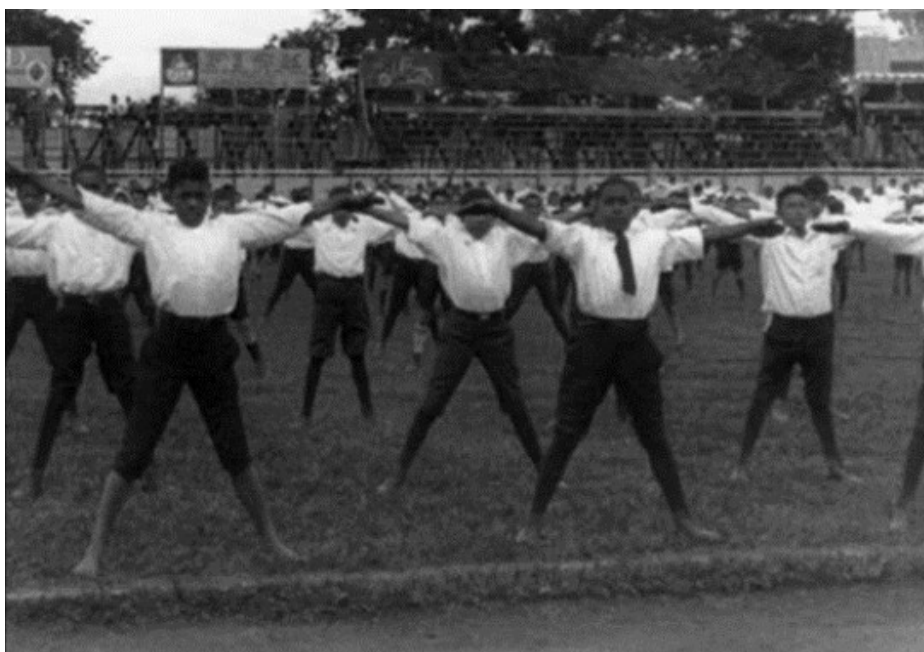
Niños haciendo educación física



Fuente: *Las Olimpiadas Nacionales de Cali* (1929).

Figura • 16

Niños haciendo educación física



Fuente: *Las Olimpiadas Nacionales de Cali* (1929).

Conclusiones

Los documentales realizados en la década de los veinte en Cali constituyen una fuente importante para la investigación de la historia urbana, no solo porque permiten recrear el espacio urbano en dos momentos distintos (1926 y 1929), sino porque dan cuenta del modo en que el cine contribuyó en la construcción de un imaginario de ciudad mediante la representación de una urbe moderna, en pleno desarrollo y progreso. El cine en sí mismo fue considerado una expresión de lo anterior.

A su vez, aportó en la difusión de los procesos de modernización y progreso de la ciudad porque, junto con otros medios y sistemas de expresión como la prensa, la literatura y la fotografía, otorgó a Cali la imagen de ciudad moderna. “La imagen de lo real adquiere con el cinematógrafo una eficacia simbólica que actúa directamente en la conformación de un imaginario social” (Silva, 2014: 106)

En línea con lo anterior, puede afirmarse que el cine documental recoge el modo en que las personas de una determinada época ven la ciudad, e incluso en la selección de las imágenes que hacen sus productores se da cuenta de lo que interesa proyectar. Tal vez por eso los dos documentales analizados, aunque responden a objetivos distintos, coinciden en visibilizar lugares comunes del espacio urbano que, en el discurso de la época, eran considerados emblemáticos y característicos de la ciudad.

El discurso sobre la urbe moderna, que para la década de los veinte era más una promesa⁴ que una realidad, se inscribió muy bien en los intereses de la élite vallecaucana que quería convertir a Cali y al Valle del Cauca en una región industrializada. Los documentales intentaron insertarse en el régimen visual del público⁵ plasmando, del modo más verosímil, una representación de la ciudad con la que todos se sintieran identificados.

Dicha representación no se juega solo en la capacidad descriptiva que puedan llegar a tener las imágenes retratadas, sino en el modo como se inscriben en matrices discursivas. Un ejemplo de ello es el documental sobre las Olimpiadas de Cali, en el que la imagen modernizadora de la ciudad se complementó con la organización de los juegos.

4. Como lo muestran los estudios realizados sobre la historia de Cali, en la década de los veinte no es una metrópoli industrial, ni moderna. Sin embargo, el cine, la prensa y otros discursos buscan posicionarla como si lo fuera. De esta manera, más que una ciudad real, el cine narró una ciudad imaginada que aspiraba tener todos los rasgos de las grandes urbes modernas.

5. Información que rebasa los límites de este trabajo, pero que se propone como una condición hipotética de su relación con los públicos.

En ambas películas, la toma de imágenes de empresas y de instituciones públicas muestra un sesgo por representar los contextos en los que se desenvolvían las élites políticas y económicas de ese momento. Esto es muy claro también en su simbología, particularmente en la recurrencia en el documental de los Juegos Olímpicos al monumento a *La María*, que remitía al mundo de las haciendas, integrándolo permanentemente con escenarios de progreso.

Esto último permitió que mineros, campesinos, vendedores urbanos, obreros, fueran retratados en su tarea de modernizar la ciudad, a través de secuencias en las que se evidenciaba cómo su actividad contribuía con el comercio y el desarrollo industrial de esta.

Aunque en este trabajo no es posible establecer un vínculo entre el documental sobre las Olimpiadas de Cali y la producción cinematográfica que se hizo alrededor de los Juegos Panamericanos de 1971, ambos periodos se caracterizan por el uso del cine como una forma de proyectar una imagen determinada de ciudad: para el caso de los veinte, la idea de una ciudad moderna y progresista; y para la década de los setenta, de una ciudad cívica y cosmopolita. Esta última imagen va a ser cuestionada por el corto *Oiga, Vea* de Luis Ospina y Carlos Mayolo (1971) que muestra la otra cara de Cali y cómo el cine es una herramienta de manipulación y proyección urbana.

Referencias

1. Almario-García, Oscar (2012). Cali y el Valle del Cauca: configuración moderna y reconfiguración contemporánea de la región y la ciudad-región. En *Historia de Cali Siglo XX. Tomo II. Política* (pp. 70-93). Cali: Universidad del Valle.
2. Althusser, Louis (1974). *Aparatos ideológicos del Estado*. Buenos Aires: Nueva Visión.
3. Antelo, Marcela (2005). *El apetito del ojo*. Bogotá: CID Cuadernos del Cid.
4. Antoniazzi, Sara (2019). La ciudad filmada: cine, espacio e historia urbana. *Biblio3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, xxiv (1260), 2-29. <https://revistes.ub.edu/index.php/b3w/article/view/27278/28271>
5. Aprile-Gnisset, Jacques (1992). *La ciudad colombiana, siglo XIX y siglo XX*. Bogotá: Banco Popular.
6. Arbeláez, Ramiro (s.f.). El cine en el Valle del Cauca siglo XX. *Centro Virtual Isaacs*. Recuperado de <https://acortar.link/CmnARE>

7. Archivo Central de la Gobernación del Valle (ACGV), Valle del Cauca, Colombia, Fondo Ordenanzas Asamblea Departamental, Caja 4232, Carpeta 1.
8. Arias-Jun, Pablo (2020). "Paliar el atraso". Tuluá una ciudad progresista: 1910-1948. *Historelo. Revista de historia regional y local*, 12(24), 147-182. <https://doi.org/10.15446/historelo.v12n24.80762>
9. Benjamín, Walter (2004). *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-Textos.
10. Berger, Jhon (2006). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
11. Biblioteca Digital - Universidad Icesi (1920). *La Catedral de San Pedro y la Plaza de Cayzedo 300860*. Recuperado de <https://audiovisuales.icesi.edu.co/audiovisuales/handle/123456789/3561>
12. Brea, José Luis (2005). Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad. En *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (pp. 5-15). Barcelona: Akal.
13. Brea, José Luis (2007). Cambio de régimen escópico: del *inconsciente óptico* a la *e-image*. *Estudios visuales: ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, 4, 146-163. Recuperado de <https://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-ii/files/2019/05/JLBrea-4-completo.pdf>
14. Casetti, Francesco; Di Chio, Federico (2003). *Cómo analizar un filme*. Barcelona: Paidós.
15. Castañeda, Andrés (2015). *Encantos y peligros de la ciudad nocturna. Cali 1910-1930*. Cali: Universidad del Valle.
16. Castañeda, Andrés; Cuevas, Héctor (2021). Entre educar y pervertir las costumbres: inicio del espectáculo cinematográfico en el Valle del Cauca-Colombia (1910-1930). Los casos de Cali y Buga. *Historelo. Revista de historia regional y local*, 13(26), 105-133. <https://doi.org/10.15446/historelo.v13n26.85447>
17. Colombia Film Company (1926). *El Valle del Cauca y su progreso* [Película]. Colombia: Colombia Film Company.
18. Decreto No 551 Bis de 1925 (3 de octubre), Por el cual se abre un crédito extraordinario al presupuesto de gastos de la presente vigencia. Archivo Central de la Gobernación del Valle - CGV, Fondo Ordenanzas Asamblea Departamental, Caja 4232, Carpeta 1.
19. Decreto Reglamentario 340 de 1910 (16 de abril), Por el cual se da cumplimiento a la Ley 65 de 1909, sobre división territorial. *Diario Oficial núm. 13 969*. Recuperado de <https://www.suin-juriscol.gov.co/viewDocument.asp?ruta=Decretos/1077453>

20. Del Valle, Luis Antonio (2015). Los imaginarios urbanos y arquitectónicos en el cine. La ciudad como lugar de misterio, la amenaza y la muerte. *AREA*, 21, 95-109. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/8213889.pdf>
21. Didi-Huberman, Georges (2006). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
22. El cine (17 de diciembre de 1914). *Azul*. p. 3
23. Ferrer, Christian (1996). *Mal de ojo. El drama de la mirada*. Buenos Aires: Colihue.
24. Ferro, Marc (1995). *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel.
25. Fotolux (1929). *Las Olimpiadas de Cali* [Película]. Colombia: Fotolux.
26. Goyeneche, Edward (2012). Las relaciones entre cine, cultura e historia: una perspectiva de investigación audiovisual. *Palabra Clave*, 15(3), 387-414. Recuperado de <https://palabraclave.unisabana.edu.co/index.php/palabraclave/article/view/2594/2856>
27. Jay, Martín (2003). *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Buenos Aires: Paidós.
28. Kracauer, Sigfred (1985). *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós.
29. La catedral de San Pedro, Cali, Colombia = San Pedro Cathedral (s.f.). *Digital Commonwealth. Massachusetts Collections Online*. Recuperado de <https://www.digitalcommonwealth.org/search/commonwealth:ms35v812z>
30. Lévi-Strauss, Claude (1987). *Antropología estructural*. Buenos Aires: Paidós.
31. López, Nazly (2006). *Miradas esquivas a una nación fragmentada*. Bogotá: IDT.
32. Lorente, José Ignacio (2015). Ciudad, cine y comunicación: escenarios de regeneración urbana. *Revista Internacional de Comunicación y Desarrollo*, 4, 107-118. <http://dx.doi.org/10.15304/ricd.1.4.3294>
33. Melo, Jorge Orlando (1990). Algunas consideraciones globales sobre “Modernidad” y “Modernización” en el caso colombiano. *Análisis Político*, 10, 23-35.
34. Melo, Jorge Orlando (2008). *La idea de progreso en el siglo XIX, ilusiones y desencantos, 1780-1930*. Recuperado de <https://jorgeorlandomelo.org/bajar/progreso1.pdf>
35. Morin, Edgar (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós.

36. Osorio, Oswaldo (2018). *Las muertes del cine colombiano*. Medellín: UdeA.
37. Ospina, Luis; Mayolo, Carlos (1971). *Oiga vea* [Documental]. Cali: Ciudad Solar.
38. Puerta-Domínguez, Simón (2015). *Cine y nación. Negociación, construcción y representación identitaria de Colombia*. Medellín: UdeA.
39. Rueda, José Carlos; Chicharro, María del Mar (2004). La representación cinematográfica: una aproximación al análisis sociohistórico. *Ámbitos*, 12, 427-450. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/168/16801224.pdf>
40. Salazar, Oscar (2013). La vida urbana en las ciudades fílmicas colombianas de los años veinte. En *Ensamblando heteroglosias* (pp. 133-152). Bogotá: UNAL.
41. Salcedo, Hernando (1981). *Crónicas del cine colombiano (1897-1950)*. Bogotá: Carlos Valencia editores.
42. Serra, Maria Silvia (2012). Educación estética y régimen visual en la configuración del sistema educativo argentino. *Revista Colombiana de Educación*, 63, 19-31. Recuperado de <https://revistas.pedagogica.edu.co/index.php/RCE/article/view/1684/1628>
43. Silva, Juan Pablo (2014). Modernidad, representación y cultura. Apuntes para una arqueología del cine mudo brasileño. *Palabra Clave*, 17(1), 100-129. Recuperado de <https://palabraclave.unisabana.edu.co/index.php/palabraclave/article/view/3204/3367>
44. Sorlin, Pierre (1985). *La sociología del cine: la apertura para la historia del mañana*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
45. Tavera-Daza, Natalia (2012). *Imágenes fragmentadas: un estudio sobre el cine silente y la construcción de representaciones sociales en Colombia (1922-1928)* [Trabajo de grado de pregrado]. Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia.
46. Valencia, Galia Irina (2010). La configuración del departamento del Valle: 1904-1910. *Historia y Espacio*, 6(34), 1-20. <https://doi.org/10.25100/hye.v6i34.1738>
47. Vásquez, Edgar (2001). *Historia de Cali en el siglo XX: sociedad, economía, cultura y espacio*. Cali: Universidad del Valle.
48. Vila, Santiago (1997). *La escenografía: cine y arquitectura*. Madrid: Cátedra.

49. Villegas, Andrés; Alarcón, Santiago (2017). Historiografía del cine colombiano 1974-2015. *HiSTOReLo. Revista de Historia Regional y Local*, 9(18), 344-382. <http://dx.doi.org/10.15446/historelo.v9n18.58785>
50. Zambrano, Fabio; Bernard, Olivier (1993). *Ciudad y Territorio. El proceso de poblamiento en Colombia*. Lima: Institut français d'études andines/Academia de historia de Bogotá.

José Fernando Sánchez-Salcedo

Profesor del Departamento de Ciencias Sociales de la Facultad de Ciencias Sociales y Económicas de la Universidad del Valle (Colombia). Investigador del grupo Sociedad, Historia y Cultura, adscrito al Centro de Investigaciones y Documentación Socioeconómica CIDSE de la Universidad del Valle. Correo electrónico: jose.sanchez@correounivalle.edu.co