

Hacia una Sociogénesis del Documental Caliwoodense

Trabajo de Grado:

David Fernando Sierra Gutiérrez

Estudiante de la Carrera de Sociología de la Pontificia Universidad Javeriana

Directora: Janneth Aldana Cedeño

Docente de la Carrera de Sociología de la Pontificia Universidad Javeriana

Pontificia Universidad Javeriana
Bogotá
Enero de 2011

Tabla de Contenido

Introducción	3
Capítulo 1. Del paisaje al montaje: La búsqueda de la realidad a través del cine documental en Colombia	15
Capítulo 2. Entre el cine, la política, la literatura y el teatro: Procesos convergentes en la formación de la estética del Grupo de Cali	30
Capítulo 3. El contrapunto y la crítica cinematográfica en el Grupo de Cali: La construcción de pautas estéticas	46
Conclusiones	58
Bibliografía	64
Filmografía	67
Anexo	71

Introducción

1.

El propósito principal del presente trabajo no se centra en dar cuenta del problema mediante una conceptualización sobre los datos recogidos, ni en relatar una serie de hechos históricos frente a la aparición de una forma social, ni en la aplicación y comprobación de marcos teóricos, sino en plantear e intentar dar cuenta de un problema específico desde una perspectiva particular. Se trata de una sociología del conocimiento en la que se pretende reconstruir el proceso histórico que tuvo lugar para que un tipo de forma estética surgiera en un momento dado en el cine colombiano. En esa medida, para ubicar al lector se hace necesario hacer explícita la perspectiva desde la cual se trabaja.

El abordaje de cuestiones estéticas es un contexto particularmente complejo y problemático para los investigadores en ciencias sociales, dado que hoy en día el arte se nos presenta como un ámbito fuertemente diferenciado, que cambia con gran rapidez, que ha sido amplia y diversamente interpretado y que, en muchas de sus formas, reivindica fundamentos epistemológicos que contrarían aquellos sobre los que se impulsa gran parte del trabajo de los científicos sociales actuales. Sin embargo, se constató, tanto en el desarrollo de la investigación, como en el estado del arte realizado, que analizar y estudiar la estética desde una perspectiva que la considera como forma de conocimiento desarrollada a lo largo del tiempo por generaciones de individuos que, inmersos y socializados en densas relaciones de interdependencias en constante cambio, resuelven problemas concretos que se le presentan como necesarios en su práctica, resulta particularmente provechoso para evitar las dicotomías que saltan a la luz cuando se enfrentan diferentes formas de mirar un mismo

problema que tienen como base fundamentos muchas veces irreconciliables entre sí¹.

En sus textos *Sobre las meninas: Implicación y distanciamiento*, y *Estilo kitsch y época kitsch*, Norbert Elias presenta una primera ruta metodológica que presenta la perspectiva aquí tomada. Identifica que en las ciencias humanas se ha extendido la idea de que cada manifestación humana debe ser estudiada por sí misma, por lo que “se ha sugerido, cabe aplicar la teoría del collar” (Elias, 1987: Pág. 205). Este tipo de mirada sobre el arte responde para el autor a una confusión entre hecho y valor. Así, estudiar al arte como valor social conduce a considerar cada manifestación humana en sí misma, es decir como partes de un collar en el que se limita a ubicar una al lado de la otra en forma aleatoria². Por el contrario, el estudio del arte como hecho social conduce a considerar al arte como un desarrollo constante, es decir como un “orden secuencial de un desarrollo en escalera” (Elias, 1987: Pág. 205). Se trata entonces de considerar las obras artísticas como formas de conocer el mundo que se encuentran en desarrollo, sucesivo y no necesariamente aleatorio, que no tiene que ver exclusivamente con el ámbito del arte, sino también con la etapa del desarrollo social en la que se desenvuelve. En esa medida, el esfuerzo de un estudio de este tipo se centra en la necesidad de dar cuenta del surgimiento de una nueva forma de conocimiento mediante la reconstrucción del proceso sociohistórico de transformación del conocimiento que la posibilitó. En otras palabras en estudiar su sociogénesis.

Es necesario en este punto hacer explícitos algunos aspectos teóricos que sostienen esta perspectiva. Aunque Norbert Elias evitó realizar definiciones abstractas de sus conceptos, a lo largo de su obra —en la introducción de su

¹ Es esta una de las razones por las que la ruta tomada en este trabajo difiere de aquel de la estética, de la filosofía, de la sociología del arte y de la cultura francesa, del interaccionismo, entre otros.

² Elias ilustra éste argumento con el siguiente ejemplo: “En lo que respecta a su valor como manifestaciones humanas, como obras de arte, no podemos poner los templos griegos y las catedrales góticas en un orden secuencial. Lo mismo puede decirse de las creencias religiosas a que sirvieron.” (Elias, 1987: Pág. 205).

libro *Sociología Fundamental*, en *La Sociedad de los Individuos* y *El Proceso de la Civilización*— expresó el sentido en el cual entendía las nociones de interdependencia, sociogénesis, proceso, estructura, etc. Todos los individuos desde que nacen hasta que mueren se encuentran inmersos en redes de relaciones entre ellos, con equilibrios de poder más o menos inestables, que han sido constituidas por siglos de interacción social. Estas relaciones son de carácter funcional y en ese sentido cada individuo necesita de los otros para suplir sus necesidades: Desde aquellas que comprometen su supervivencia, hasta las que debe satisfacer para llevar a cabo su vida regular. Las interdependencias son esas relaciones de dependencia recíproca en las que todo ser humano desarrolla y moldea cada aspecto de su existencia, desde su infancia hasta su muerte. Las figuraciones, o las redes de interdependencias configuradas históricamente por el conjunto de los individuos que las componen, mantienen estructuras específicas, producto de procesos de larga duración de construcción social de conocimiento. Los individuos se socializan y desenvuelven durante toda su vida en numerosas figuraciones de diversa complejidad, según el grado de desarrollo de las sociedades. Para comprender una forma social específica en una red de interdependencias se hace necesario recurrir a la reconstrucción de los procesos de transformación social mediante los cuales dicha forma social se configuró³.

En el caso de éste trabajo, donde se intenta entender la creación artística mediante el estudio de un caso histórico específico, no se abordaron las luchas políticas que los autores evidentemente tuvieron que librar para lograr lo que hicieron. Esto no quiere decir que estas no hayan tenido lugar, ni que no hayan guiado en parte sus decisiones frente a lo estética, moral y políticamente correcto. Sin embargo, centrar el análisis del desarrollo del conocimiento desde

³ Los aspectos de esta perspectiva aquí mencionados fueron resumidos, ya que el problema que aquí se discute es cómo estudiar la creación artística y no la comprensión de la sociedad desde la sociología de Norbert Elias. Evidentemente los conceptos de figuración, interdependencias, estructuras, sociogénesis, denotan dinámicas mucho más complejas. Para profundizar, véase: Elias, Norbert. (1990). *La Sociedad de los Individuos*. Barcelona: Ediciones Península; Elias, Norbert. (2006). *Sociología Fundamental*. Barcelona: Editorial Gedisa S.A; Elias, Norbert. (2002). *Compromiso y Distanciamiento*. Barcelona: Ediciones Península.

una postura que se centra en resaltar el proceso político que lo constituyó, tiende a ubicarlo en una posición subordinada y a distorsionar el hecho artístico como tal⁴.

Esta perspectiva es muy útil, en la medida en que permite centrar la atención en el desarrollo propiamente histórico de la problemática, desde un marco teórico que guía el curso de la investigación, sin realizar abstracciones ni definiciones terminantes sobre los datos empíricos. Se trata de una perspectiva de análisis que intente dar cuenta de la sociogénesis de las obras artísticas, desde una sociología que tiene como objeto de estudio la configuración del conocimiento artístico. Es en este sentido en el que se presenta este trabajo y la perspectiva de análisis del mismo: ¿Es posible rastrear un proceso de complejización en las formas de percibir el mundo mediante el arte que permitió el surgimiento de un estilo o una creación artística?

2.

Cali, en los años setenta, es recordada por un despliegue artístico sin precedentes: En el cine, el teatro y la literatura aparecen esfuerzos que quedaron inscritos en obras de gran resonancia. Basta pensar por ejemplo en la literatura de Andrés Caicedo o el trabajo en el TEC (Teatro Experimental de Cali) de Enrique Buenaventura, con obras de referencia latinoamericana, pioneros en estilos y formas alternativas de abordar problemáticas estéticas en sus respectivos géneros. En el caso del cine documental, la película *Oiga Vea* (1971) de Carlos Mayolo y Luis Ospina representa una mirada estética innovadora en muchos aspectos, hecho que les valió un posicionamiento central en el quehacer cinematográfico del momento en el país. Más adelante con documentales como *Agarrando Pueblo* (1977), lograron ganar gran reconocimiento internacional. Estamos aquí frente a la pregunta central que orienta el problema de investigación: Sociológicamente, ¿Cómo investigar la

⁴ Este argumento se presenta más claramente en las conclusiones.

creación estética, tomando el caso de los logros de estos cineastas en particular?

El trabajo se realizó a partir de una metodología cualitativa de corte documental y etnográfico. Se profundizó en el libro de Hernando Martínez, *Historia del Cine Colombiano* (Martínez, 1978) en la medida en que es el texto de historia del cine en Colombia más completo realizado hasta la fecha. A partir de allí se hizo un reconocimiento de las condiciones de producción de cine en Colombia desde el cine mudo hasta los setenta. Martínez identifica en su análisis histórico algunos procesos que condujeron parte de la investigación. Uno de ellos es el caso de la tendencia que fue tomando fuerza en la práctica cinematográfica colombiana del uso del cine para analizar y entender la realidad.

Después de identificar de manera todavía muy general estos procesos, se recurrió a la revisión de los documentos autobiográficos de Carlos Mayolo, *Mamá ¿Qué Hago?: Vida secreta de un director de cine* (Mayolo, 2002) y *Vida de mi Cine y mi Televisión* (Mayolo 2008), los cuales condujeron parte de la siguiente exploración documental. Según las problemáticas que iban surgiendo a la luz del análisis de los datos se hacía necesario consultar textos y películas de tipo diverso. Las películas consultadas de los integrantes del Grupo de Cali, fueron, *Monserate* (Mayolo, 1971), *Oiga Vea* (Mayolo y Ospina, 1971), *Cali de Película* (Mayolo y Ospina, 1972), *Angelita y Miguel Angel* (Mayolo y Caicedo, 1973) (Recuperada por Luís Ospina en *Unos Pocos Amigos* (Ospina, 1986)), *Asunción* (Mayolo y Ospina, 1975), *Agarrando Pueblo* (Mayolo y Ospina, 1977), *Carne de tu Carne* (Mayolo, 1983), *La Mansión de Araucaima* (Mayolo, 1986), *Pura Sangre* (Ospina, 1982) y *Acto de Fé* (Ospina, 1970). Otras películas de, Jean-Luc Godard, Luís Buñuel, Roger Corman, Roman Polanski, Sergéi Eisenstein, Glauber Rocha, Tomás Gutiérrez Alea, entre otros cineastas que Mayolo nombraba en sus memorias también fueron consultadas.

Los libros de historia del cine, *Cine Documental en América Latina*, recopilado por José Carlos Avellar, en el que se encuentra el texto, “Orígenes, Evolución y Problemas” de Paulo Antonio Paranaguá (Paranaguá, 2003), *Historia del Cine Mundial: Desde sus orígenes hasta nuestros días* de Georges Sadoul (Sadoul, 1998); de estética de Jean-Luc Godard, *Jean-Luc Godard* (Godard, 1971), *La Estética del Hambre* de Glauber Rocha (Rocha, 1965); los textos de crítica cinematográfica de Andrés Caicedo recopilados por Sandro Romero y Luís Ospina en *Ojo al Cine* (Caicedo, 2009), *Reportaje Crítico al Cine Colombiano* de Umberto Valverde (Valverde, 1978), *Sobre el Cine Colombiano y Latinoamericano* de Carlos Álvarez (Álvarez, 1989), de la Cinemateca Distrital de Bogotá; las revistas de la Cinemateca, *Ojo al Cine* y *Mito*, entre otros textos, complementaron y guiaron la investigación. En cuanto a la metodología etnográfica, se entrevistó a Sandro Romero, integrante del Grupo de Calí, amigo y colaborador de Carlos Mayolo, Andrés Caicedo y Luís Ospina, quién ayudó a complementar y confirmar parte de los resultados. El análisis de los datos obtenidos se realizó a la luz de la perspectiva teórica en constante dialogo con la reconstrucción del objeto empirico. Fue un analisis relacional, en la medida en que se centró en la reconstrucción de las relaciones que tuvieron lugar bajo el marco de lo que se investigaba.

3.

El estudio se centró en mayor medida en el análisis de la vida y obra de Carlos Mayolo y Andrés Caicedo que de Luis Ospina, quien ha mantenido hasta hoy en día una gran trayectoria en la labor cinematográfica nacional. Pero el énfasis en el caso del cine de los integrantes del grupo de Cali no se decidió porque pueda o no representar la creación del lenguaje cinematográfico colombiano por excelencia en los setenta. De hecho, al mismo tiempo que ellos, personajes muy importantes de la cinematografía nacional como Martha Rodríguez y Jorge Silva, Francisco Norden, Ciro Duran, entre otros, producían películas innovadoras en muchos aspectos. Es cierto que existen notables diferencias entre las películas de cada uno de estos cineastas, y también lo es que cada una de ellas ofrece

una visión particular de cómo hacer cine. Pero no por eso debemos considerar independientes las unas de las otras. Todos ellos compartían problemas comunes y cuando les hicieron frente surgieron películas con rasgos muy parecidos ¿Cómo entender entonces las diferencias?

Las diferencias entre *Oiga Vea*⁵ y *Chircales*⁶ (1972) no deben ser entendidas únicamente como dos propuestas en pugna por la legitimidad. Cada una responde de manera diferente a qué mostrar y cómo mostrarlo mediante el cine, y la divergencia en la respuesta no representa la simple genialidad o incapacidad de quienes lo realizaron. De hecho, además de diversos conocimientos técnicos de cine y otras áreas ajenas al mismo con los que tuvieron contacto, lo hicieron de acuerdo al saber que se había logrado configurar en sus redes de interdependencia más próximas. Para el caso de la primera película se había configurado toda una actitud experimental acompañada de reflexiones de tintes nadaístas, un tanto anarquistas: en el caso de la segunda primaba una reflexión antropológica. Pero no por ello debemos pensar que se trata de dos polos opuestos, por el contrario, la reflexión cine-realidad viene configurándose de tiempo atrás no sólo en el cine colombiano sino en el latinoamericano. Así, para entender la diferencia estética entre estas dos películas no basta hacer una lista comparativa entre elementos cinematográficos y su uso por un lado, y los grados de legitimidad que le posicionaron por el otro: Es necesario reconstruir las relaciones sociohistóricas sobre las cuales se configuraron las propuestas estéticas, sin perder de vista que así denoten diferencias en forma y contenido ambas responden a

⁵ *Oiga, Vea*, es una película documental colombiana dirigida por Luis Ospina y Carlos Mayolo en el año 1971, que ha sido considerada como un clásico del cine documental en el país, por su compleja estructura formal y su singular crítica social. Trata de cómo se vivieron los VI Juegos Panamericanos realizados ese mismo año en la ciudad de Cali, desde el punto de vista de aquellos que no pudieron entrar a los estadios.

⁶ *Chircales*, es también una película documental colombiana dirigida por Martha Rodríguez y Jorge Silva entre los años 1967 y 1972. La película trata de retratar las condiciones de vida de una familia de escasos recursos del barrio Tunjuelito al sur de Bogotá, que se dedica a la fabricación artesanal de ladrillos para construcción. Ha sido clasificada entre los clásicos más importantes del cine colombiano de finales de los sesenta, y es considerada como una película que se sobrepone a las tendencias del cine militante de la época mediante la observación participante, aunque muestra posiciones políticas claras.

problemáticas análogas no planeadas ni planteadas por ninguno en particular, sino producto de un proceso histórico de construcción de conocimiento desde y sobre el cual se expresan.

Este tipo de labor es de magnitud considerable y en ese sentido desborda los objetivos de este trabajo. No obstante, ello no quiere decir que este estudio no llegue a encontrar resultados satisfactorios. De hecho, partiendo de la ubicación histórica del grupo de Cali en el campo propiamente cinematográfico en Colombia, es decir, los antecedentes históricos que tuvieron lugar para que su propuesta tuviera cabida significativa en la producción cinematográfica nacional, se logró, como trata todo el primer capítulo del trabajo, ubicar a grandes rasgos un proceso sociohistórico sobre el cual posturas, problemáticas, expectativas y conocimientos venían desarrollándose de tal manera que se dieron las condiciones sobre las cuales surgen, no sólo las propuestas de Mayolo y Ospina, sino también las de cineastas como Marta Rodríguez y Jorge Silva, Francisco Norden, Ciro Duran, Carlos Álvarez, entre otros. A lo largo del trabajo los realizadores del grupo de Cali representan un punto de referencia mediante el cual se pretende entrar a entender algunas transformaciones en las interdependencias que tuvieron lugar para que su cine tuviera dicha forma.

4.

Tampoco se puede decir que en el periodo de alrededor de veinte o treinta años se dio un vuelco de la estética cinematográfica colombiana. Realizando un ejercicio comparativo entre condiciones sociales diferentes podemos hacernos una primera idea de esto. Por una parte, para comienzos de los años setenta la producción era mínima lo que en comparación con la producción europea, estadounidense e incluso mexicana, brasilera y cubana, representa no sólo bases institucionales e industriales no muy sólidas sino también un desenvolvimiento más lento en el planteamiento y la resolución de problemas propios del cine. Pensemos por ejemplo en la nitidez de la imagen del documental *L'Ordre* (1973) del francés Jean Daniel Pollet junto a la imagen un

tanto maltratada de *Oïga Vea*, realizaciones contemporáneas. Esta diferencia en la calidad de la imagen no responde a un simple descuido o incapacidad. Para entonces, en quince años de producción cinematográfica Pollet había ya realizado de manera regular quince trabajos profesionales y sus contemporáneos contaban con sumas equivalentes en periodos de tiempo similares. Por otra parte, la cantidad en la producción no dicta por sí misma una mayor complejidad estética. Desde esta perspectiva, se trata de la estructura del conocimiento desarrollada a lo largo de décadas, que depende de la estructura de las interdependencias sostenidas entre los individuos de una sociedad.

Parados sobre el mismo ejemplo, Pollet produjo en medio de redes de interdependencia que se habían hecho mucho más densas y complejas que la de los jóvenes caleños, donde más de diez años antes, películas documentales como *Les Maîtres Fous* (1955) de Jean Rouch o *Chronique d'un Été* (1961) de Edgar Morin atravesaban planos de discusión que de tiempo atrás ya se encontraban en la mira de numerosos grupos de intelectuales —el mismo Edgar Morin es sociólogo, y Jean Rouch etnólogo—, artistas de diversa índole y cineastas. Basta con hacer un seguimiento comparativo de las condiciones de producción cinematográfica, la cantidad y diversidad en la producción escrita y fílmica de cine en París con el de Cali y Bogotá, en este periodo, para entender que las condiciones de producción y de conocimiento desarrolladas en cada uno explica, entre otras cosas, porque en su momento una imagen era allí tan nítida y cuidadosa y aquí difusa y al parecer un tanto descuidada.

Esto no quiere decir que desde esta perspectiva se considere al cine francés como mejor que el colombiano. Estudios del arte podrían generar impresiones semejantes al declarar que el cine francés logró imponerse con mucha más fuerza y así acumular una mayor legitimidad que le procurara mayor valor social. Podríamos decir que el cine francés, para su época, es más complejo en términos de calidad formal y contenido por el tipo de conocimiento allí estructurado a lo largo del tiempo. Pero no hay prueba empírica que refute que

el cine colombiano también representa una forma de conocimiento estructurada a lo largo del tiempo, y que estudiando su desarrollo podríamos entender sus especificidades y sus formas particulares. Es por eso que el segundo capítulo de este trabajo se centra en las transformaciones en la forma de hacer cine que tuvieron lugar bajo las redes de interdependencias de las que Mayolo y Ospina hacía parte.

El hilo conductor del segundo capítulo se basa en problemáticas centrales sobre la creación artística que fueron surgiendo mientras se indagaba sobre el desarrollo del quehacer cinematográfico de los integrantes del grupo de Cali. Metodológicamente esto ayudó mucho, en la medida en que permitió desligarse de conceptualizaciones teóricas muy generales para resolver las inquietudes y centrarse en el desarrollo propio de la problemática. En un primer momento, mientras se indagaba por en la influencia del cine francés y europeo en el proceso de construcción del pensamiento de los caleños, se entra en discusiones generales que surgen frente su cine y la creación artística. En seguida, en entender los procesos más cercanos sobre los cuales se desarrollaron sus pautas y estilos: desde el “tercer cine” latinoamericano, hasta el cine documental y los comienzos del Gótico Tropical, el trabajo muestra un proceso de distanciamiento de formas del cine de su época y sus consecuentes compromisos con otras formas de afrontar el mismo objeto. En otras palabras, se hizo necesario reconocer que era lo que habían hecho y luego reconstruir sus relaciones socio-históricas para entender las bases sobre las que se configuró aquello que hicieron.

5.

El tercer capítulo se centra en la relación entre los procesos que pudieron ser rastreados a lo largo de la investigación y la obra de Mayolo y Caicedo. Aunque son tan sólo dos de muchos ámbitos de conocimiento con los que se cruzaron los caleños, tomando el caso del teatro y la literatura, se encontró que sus respectivos procesos de construcción de conocimiento mantuvieron relación

directa con sus formas de ver el cine. En el capítulo se llama la atención sobre cómo se encontró el humor con el cine de Mayolo. Allí se consideró necesario evitar presentar el ejemplo de manera aislada, ya que podría hacernos considerar el hecho como parte de un don o de una construcción individual a secas, e inducirnos a pasar por alto el hecho que la forma que tomó el cine de Mayolo responde también a su contexto social. Si se quiere intentar entender la relación entre lo psíquico y lo social en una obra, debemos intentar no fijar un punto de partida ya que al pensar la relación entre la obra y su autor desde la óptica que privilegia las funciones psíquicas del individuo, o a la inversa, como la obra reflejo del contexto social, nos enreda el panorama copiosamente. Podríamos entrar en el juego bipolar en la explicación de la mimesis o la originalidad como rasgo principal de la creación y caer en un punto muerto. Una y otra postura acomoda el problema al desarrollo de sus aparatos conceptuales correspondientes y, la mayoría de las veces, se hacen irreconciliables frente a cuestiones semejantes.

Es por ello que en el momento en que se presentó el caso, se hizo énfasis en la idea eliasiana en la que el desarrollo de las funciones psíquicas del individuo van a la par del desarrollo de las funciones sociales, en la medida en que se despliegan en constante relación⁷. La correspondencia que se percibe entre la personalidad y la obra tanto de Mayolo como de Caicedo no es un simple intento deductivo de equiparar las estructuras sociales con las psíquicas, sino de evidenciar que ambas se encuentran y se construyen juntas. Estudiar la relación entre el conocimiento sociohistóricamente estructurado y su aprehensión por parte de los individuos socializados en sus figuraciones, nos da pistas sobre el tipo de conocimiento detrás de sus prácticas. En otras palabras, es desde este punto que podemos entender las dimensiones de la creación artística más cercanas a la práctica, de nuevo, a la luz de grandes procesos de construcción de conocimiento.

⁷ Para profundizar en esta idea, véase: Elias, Norbert. (1990). *La Sociedad de los Individuos*. Barcelona: Ediciones Península.

Por último, lo anterior planteó de manera ineludible la relación entre el autor y su obra. En la medida en que este trabajo es de corte sociológico y gran parte de los marcos de comprensión del funcionamiento del conocimiento a nivel cognitivo derivan de la psicología, muchas incógnitas frente a esta relación quedan abiertas. No obstante, algunas pistas que pudieron ser seguidas a lo largo del trabajo, como la relación entre conocimiento y emocionalidad⁸ o historia y desarrollos cognitivos⁹, se reafirmaron en el momento de estudiar la obra y su autor en el caso tanto en Caicedo como en Mayolo.

⁸ En el tercer capítulo se discute esta relación, tomando el caso del desarrollo de ciertas sensibilidades frente al cine por parte de Mayolo y Caicedo.

⁹ La complejización del conocimiento sobre cine a través del tiempo fue el objetivo principal perseguido en el primer capítulo del trabajo. Plantear captar la realidad mediante la cámara a partir del montaje y una actitud crítica de la complejidad que se ve en *Oiga Vea*, muestra un desarrollo del conocimiento frente al tema en comparación con momentos anteriores de la práctica cinematográfica colombiana.

Capítulo 1. Del paisaje al montaje: La búsqueda de la realidad a través del cine documental en Colombia

1.

Cuando en 1971 Carlos Mayolo y Luis Ospina decidieron viajar de Bogotá a su Cali natal, para tomar la cámara y salir a la calle a captar los juegos panamericanos desde la gente que no tenía plata para entrar, no se trató de una chispa que vino de la nada y les iluminó el camino. El sólo hecho de que se interesaran en el cine y en ese público en particular, los sitúa en relación a otros, explícitamente, a quienes filmaban los juegos desde adentro: De aquellos que trabajaban a partir de un tipo de cine que venía desarrollándose de tiempo atrás y frente al cual, indudablemente, conscientemente o no, también se ubicaban los esfuerzos de estos dos directores. Fueron ellos quienes salieron sin un guión predeterminado a hacer algo diferente, y que tendría como resultado una de las obras cinematográficas más emblemáticas del cine colombiano: *Oiga Vea*. También denota una forma particular de hacer cine, de usos del montaje, de la selección de imágenes, de interpretar la realidad, de complejizarla. Más adelante fueron ellos quienes hicieron películas como *Agarrando Pueblo*, *Carne de tu Carne* (1983) y *Pura Sangre* (1982).

Ellos hicieron parte del Grupo de Cali¹⁰, muy mencionado a propósito de la historia del cine en los años setenta, en el cual participaron Andrés Caicedo,

¹⁰ Este grupo tuvo una gran relevancia en la comprensión de la cinematografía en Cali, por lo menos en un principio para las juventudes inquietas frente al cine en su momento. Su origen fue, como lo señala Sandro Romero, cineclubístico. Andrés Caicedo “fundó el cineclub de Cali alrededor del TEC (...) de Enrique Buenaventura a comienzos de la década del setenta. Y el cineclub fue creciendo, él se independizó del TEC, después estuvo en el teatro Alameda, después en el teatro San Fernando donde desarrolló ahí toda su labor de difusión cinéfila” (Anexos: Entrevista a Sandro Romero, Octubre 2010). Esta primera etapa del grupo de Cali que culminó con el suicidio de Andrés Caicedo en 1977 coincide con la aparición de una de las películas documentales más importantes en el cine de América Latina, *Agarrando Pueblo*, desarrollada por miembros del mismo grupo. El viraje que tomó el grupo desde este momento, es retratado por Romero como una etapa en la que se consolidó un grupo de trabajo, cuya labor se vio reflejada en la producción de los primeros largometrajes argumentales de estos directores.

Luis Ospina, Carlos Mayolo, Ramiro Arbeláez y Sandro Romero. Ubicando históricamente este grupo en el que estos dos directores tuvieron una participación tan significativa, vemos entonces que una actitud de ese tipo venía desarrollándose de tiempo atrás. Para entrar a entender al Grupo de Cali en una posición particular dentro de la producción estética¹¹, se hace necesario reconocer un breve recorrido histórico del cine en Colombia, también para intentar desencajar un poco las ideas tan polarizadas de la aparición fortuita¹² o la exclusivamente estructural¹³ de sus desarrollos estéticos. Se caracterizó socio-históricamente el cine colombiano para entender a grandes rasgos cómo el grupo se ubicó allí y se observó la aparición del cine frente al cual entendemos ellos se posicionaron en el desarrollo del cine colombiano. Nos encontramos con que dicho cine tuvo una importancia crucial en el desarrollo del mismo en América Latina. El curso que tomó éste en los años cuarenta y cincuenta nos brinda un punto de partida para ubicar al Grupo de Cali.

El cine en Colombia en los años cuarenta, e incluso desde sus inicios, se veía a sí mismo como estancado entre sus directores y críticos. Se buscaba de

¹¹ A lo largo de este trabajo la estética se refiere a cómo se percibía un problema de este tipo en su momento sociohistórico y cómo cambia éste, y no necesariamente al valor que dicho problema pueda o no representar a individuos o grupos de estudios en particular.

¹² En cierta medida, la idea de la historia del cine colombiano desde el “borrón y cuenta nueva”, que sitúa la discusión sobre el supuesto de que el cine colombiano antes de pensarse como proceso evolutivo debe pensarse como lleno de altibajos que han minado la posibilidad de su consolidación, refleja la idea de la aparición de personajes que lograron sobreponerse a las duras condiciones, haciendo una lista de ellos sin entrar a profundizar sobre las condiciones que posibilitaron dichos logros. Esta forma de pensar el cine es muy corriente entre aquellos que se encuentran incursionando en la realización y en algunos trabajos académicos como: Valencia, Diana. (2005). *El Oficio de Hacer Cine en Colombia*. Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Comunicación Social. Trabajo de Grado.

¹³ Para una aproximación de este tipo véase: “Bruggisser, Patricia. (1978). *Aproximación a un Análisis Histórico del Cine Colombiano*. Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Comunicación Social. Trabajo de Grado.” Este estudio propone un recorrido general sobre el lenguaje cinematográfico colombiano, desde el cine mudo hasta la ley del sobre precio, a partir de un análisis histórico de corte dialéctico marxista. Sus categorías de análisis son muy gruesas (totalidad social, cultura, clase social, ideología, modo de producción capitalista, imperialismo) aunque procuran apuntar a aspectos concretos. Así, intenta describir el lenguaje cinematográfico en su proceso, pero no hace alusión a las prácticas concretas de producción ya que su énfasis se encuentra en los discursos ideológicos. No obstante realiza un trabajo cuidadoso de ubicación de las obras en su contexto de discusión histórica.

diferentes maneras lograr consolidar un cine colombiano, sobretodo en el argumental, pero no se lograba encontrar salidas concretas. Su desarrollo como industria era claramente inexistente, la impotencia se apoderaba cada vez más de aquellos que intentaban buscar salidas al cine, mientras se priorizaban las producciones extranjeras en la distribución —en especial de México, Estados Unidos e Italia—, ya que representaban una fuente segura de ingresos y contaban con una acogida significativa por parte de la crítica y de gran parte del público. Al mismo tiempo, en este periodo, los medios masivos de comunicación como la televisión y la radio se encontraban entrando y consolidándose en el panorama nacional.

El cine documental había logrado desarrollar fuertes cimientos que aseguraban una regularidad en la producción en territorios latinoamericanos como Brasil, México y Cuba. Humberto Mauro, cineasta brasileño, director del INCE (Instituto Nacional do Cinema Educativo, 1936-1966), fue quizá uno de los directores más importantes en los primeros adelantos serios de cinematografía documental en América Latina. Debido al interés del Estado en el cine como herramienta pedagógica para el pueblo, experiencia derivada del Instituto Luce en la Italia de Mussolini, el INCE era una institución pública atravesada por cuestiones políticas. Aun así, Mauro procuró hacer uso del documental de manera muy desinteresada para su momento:

Aunque no habla todavía de una “idea en la cabeza y una cámara en la mano” como Glauber Rocha, Humberto Mauro articula una opción estética y ética (el humanismo) con una opción de producción. O sea, se propone una alternativa para salir del subdesarrollo cinematográfico, como se diría en los sesenta, sólo que veinte años antes (Paranaguá, 2003: Pág. 30).

Esta condición refleja el estado del desarrollo del cine documental en Brasil. Sin embargo el caso colombiano para su momento difiere notoriamente. El cine no es apropiado por el Estado como herramienta pedagógica, sino por miembros de capas políticas y económicas bien acomodadas con el ánimo de publicitar. En cierta medida el cine en Colombia se mantuvo privado, un tanto dejado a su

suerte. La experiencia de la productora Acevedo e Hijos (1926-1946) da cuenta de ello¹⁴.

La atracción de capitales tanto públicos como privados hacia el cine comienza a hacerse notar de manera considerable a comienzos de los años cincuenta. Es claro que no se trata de un efecto de desarrollo económico a secas. La radio, la prensa y la televisión entran y toman fuerza gracias a su funcionalidad en las cuestiones políticas y económicas —más concretamente en la publicidad y la propaganda política. Claramente subordinados a las cuestiones políticas del momento, estos medios lograron entonces consolidar un terreno firme sobre el cual desarrollarse. El cine, considerado por algunos como “el hermano de malas” de los medios de comunicación en el país, encuentra también en este contexto, sin quererlo, una primera salida hacia una regularidad en su producción que impulsó desarrollos técnicos e industriales en la cinematografía nacional. Tal es el caso de la productora Grancolombia Films (1948-1961) fundada por Marco Tulio Lizarazo, y Cinematográfica Colombiana a cargo de Antonio Ordóñez, que se consolidan como las casas productoras más fuertes económicamente y de mayor continuidad durante los años cuarenta y cincuenta (Martínez, 1978: Págs. 181-188).

El análisis del proceso mediante el cual el cine publicitario llegó a ser de esta manera y tener tanta fuerza durante este periodo nos remonta a un análisis que se desprende del objetivo aquí buscado. Podemos, sin embargo, considerar un aspecto que resuelve ciertas dudas que surgen sobre el despliegue del cine en este momento histórico del país. Paulo Antonio Paranaguá, en su estudio *Orígenes, Evolución y Problemas* nos ilustra de manera muy interesante un antecedente crucial que permitiría comprender la posibilidad de un cine

¹⁴ Cuando en 1940 los noticieros europeos y estadounidenses se despliegan en América Latina con un apoyo institucional muy fuerte, Acevedo e Hijos “no resiste semejante competencia. Para los demás (productores latinoamericanos), la estabilización redundó en institucionalización y mayor sometimiento a los poderes fácticos” (Paranaguá, 2003: Pág. 38). Sin embargo, no sólo se evidencia el vacío institucional en la competencia internacional de las productoras. Llevar a buen término una película en su momento era una verdadera proeza, desde la producción a la distribución. Para una idea más concreta sobre las condiciones de producción en su momento, véase: Martínez, Hernando. (1978). *Historia del Cine Colombiano*. Librería y Editorial, América Latina. Bogotá. Primer y segundo capítulo.

publicitario con estos rasgos en el caso colombiano. “Una verdadera historia del documental solo será posible cuando logre integrar su ámbito el *mainstream* de la producción institucional, los noticieros” (Paranaguá, 2003: Pág. 25). En efecto, los primeros tratamientos cinematográficos serios de imágenes registradas con cámara de cine en Colombia y en América Latina, se llevaron a cabo bajo formatos informativos, enfocados en las formas de representación de las clases dominantes y sus eventos relevantes, al mismo tiempo que se presentaban “expresiones del deporte y el folclore locales, a la manera de otras industrias culturales” (Paranaguá, 2003: Pág. 25). De esta manera no nos resulta difícil comprender la base sobre la cual la práctica cinematográfica documental venía estructurándose, ni porque los contenidos estéticos tenderían a esta forma más adelante.

Es necesario tener en cuenta el tipo de películas que surgen de este cine publicitario ya que permite contextualizarnos frente a discusiones posteriores que tuvieron resonancia en la producción cinematográfica del grupo de Cali, como fue el caso de la película *Oiga Vea y Agarrando Pueblo* de Carlos Mayolo y Luis Ospina. Grancolombia Films y Cinematográfica Nacional, son las casas productoras representativas de este periodo gracias a la dinámica económica que lograron movilizar en aras de la producción cinematográfica. El tipo de películas que de aquí surgían eran claramente publicitarias: Grancolombia Films produjo *Concurso de Belleza de Cartagena* (financiados por el Instituto de Fomento al algodón y Fabricato), *Carnaval de Barranquilla* (Fabricato), *Santa Marta Turística* (Municipio de Santa Marta), *Conozcamos el Río Magdalena* (Navería Fluvial Colombiana) (Martínez, 1978: Pág. 176), entre otros. Esta idea fue explotada por personalidades políticas para promocionar gestiones—tal fue el caso de Jorge Eliécer Gaitán— y por otros productores —como el caso del surgimiento de Cinematográfica Nacional. Proyectos y encargos movilizaban esta producción. En sus inicios, no había contenido que no estuviera en disposición de la publicidad y la propaganda política. Debido a la competencia que se estableció entre las productoras, el problema en el negocio se desplazó hacia la calidad en la forma. Grancolombia Films introduce el color a sus

películas y comienza a preocuparse por la calidad de la imagen y del montaje. Fue toda una dinámica económica la que, según Hernando Martínez, se movilizó para agilizar adelantos técnicos en este tipo de cine que más adelante dio cabida a lo que se llamó en los setentas el Cine Oficial.

Al mismo tiempo, para el caso del desarrollo del cine argumental, desde principios de los años cincuenta se evidencian pequeños esfuerzos alternativos para superar el estancamiento del cine colombiano. *La Langosta Azul* (1953) de Álvaro Cepeda, *La Gran Obsesión* (1955) de Guillermo Ribón, *El Milagro de la Sal* (1958) de Luis Moya, y *Esta Fue Mi Vereda* (1959) de Gonzalo Canal, son el ejemplo de lo que Martínez, en la conclusión de su cuidadoso estudio de la historia del cine colombiano, nos reseña como el germen hacia una nueva tendencia en la evolución del cine colombiano:

Al aventurar la posibilidad de que pronto los capitales industriales se interesarán en la producción cinematográfica me apoyaba en un hecho que me parece innegable después de analizar las obras y las tendencias del periodo 1960 a 1976: la conciencia que está tomando el cine colombiano de su ser artístico, o sea de ser manifestación estética del hombre colombiano, de su forma de vivir la organización social. (Martínez, 1978: Pág. 457)

Aquí identifica el autor dos tendencias para los años cuarenta y sesenta en el cine: Tenemos entonces, por una parte, que el principio de su desarrollo como industria se da con la subordinación del cine al capital económico y la política, y por la otra, el cine se adentra a explorar la realidad. El autor genera un primer tipo de clasificación: El cine social y el cine publicitario. A grandes rasgos, el problema que se delimita aquí se encuentra entonces en cómo hizo el cine para acercarse al público al mismo tiempo que se hacía a sí mismo. Los problemas estéticos aparecen. El autor los enuncia y los ubica dentro de esta categorización.

2.

Si nos movemos hacia el plano del desarrollo estético se abre un campo de reflexión más amplio del que permite la categorización. Dos anotaciones que Martínez consideró curiosas en su texto frente a la práctica de Lizarazo como director ya a finales de su trabajo en el cine publicitario, abren un espectro de preguntas frente al cambio en la práctica y las problemáticas estéticas encontradas en el director. La primera, en un proyecto que contó con el apoyo del General Rojas Pinilla, en la cual se pretendía recrear escenas sobre el golpe de estado y otros sucesos emblemáticos que tratan su personalidad y sus logros políticos, donde el mismo General aceptó actuar, el autor reseña:

En la toma de la entrada de Rojas al salón del Batallón Caldas, donde se reuniría con los otros jefes militares antes de salir hacia palacio, el General entró y miró hacia la filmadora sonriente. “¡No se ría, General!”, le gritó Lizarazo. Rojas sintiéndose ofendido, volvió la espalda, salió del salón y dijo que no actuaría más. Lizarazo tuvo que acudir a la hija de Rojas, María Eugenia, para que esta intercediera ante el General y aceptara sus disculpas. Finalmente el presidente actor accedió y se pudo terminar la película (Martínez, 1978: Pág. 179).

¿Cómo llegó a ocurrírsele a Lizarazo gritarle a la cabeza de gobierno que no se riera frente a la cámara? ¿Cómo llegó el presidente actor a aceptar las disculpas y así terminar la película? ¿Estamos frente a un problema que evidencia una transformación en las estructuras de pensamiento tanto de los poderosos como de los no tan poderosos?

El cine se había insertado para entonces en algunas estructuras de poder de la sociedad colombiana de los años cincuenta. Por consiguiente, la forma que toma el cine de este tipo responde claramente al momento del proceso sociohistórico colombiano. En el contenido éste se encuentra claramente subordinado a cuestiones políticas y económicas de las capas sociales que ocupaban el poder político y las económicamente en auge. Aunque en cierta medida había logrado encontrar un espacio en el cual comenzar a desenvolverse en términos técnicos, en lo estético no había logrado mucho. Pero no se puede perder de vista que en el cine publicitario tanto Lizarazo y Ordóñez como Gaitán, el General Pinilla e

instituciones públicas, Fabricato y otras empresas privadas, comparten ciertas expectativas frente a aquello para lo que servía el cine. Si bien para uno podía representar la necesidad del desarrollo industrial de la cinematografía nacional y para los otros la necesidad de publicidad política y de bienes de consumo, el cine había encontrado ya desde hace un tiempo un cierto nivel de integración en ese aspecto: había encontrado una función social. Así, no nos resulta difícil entender por qué el General Pinilla aceptó las disculpas en lugar de haber cancelado el rodaje, o incluso encarcelado a Lizarazo.

La segunda anotación nos presenta un claro dilema estético. Frente a la película *Visión de Colombia* Lizarazo anota lo siguiente:

Vi que tenían fotógrafos extranjeros y filmaban las cosas más malas que tiene el país, acaso con la intención de ridiculizarlo, en vez de filmar lo más bello. Filmaban los burros caminando por la carrera séptima, los pordioseros, los negros con taparrabo. Muy molesto con eso dije que iba a demostrar lo contrario. Que iba a mostrar cómo es Colombia *en realidad*, qué es lo que en realidad tiene el país. Eso podría hacerlo a través de un documental de largometraje y financiado por mí mismo, sin pedir ayuda. Me dediqué a hacerlo. Un documental que abarcara los aspectos más importantes y más bellos que tiene el país como sus paisajes, su folclor, sus danzas, sus monumentos. *Todo lo que en realidad vale*. Desde la guajira al amazonas (Martínez, 1978: Pág. 179, el subrayado es mío).

Más adelante, Carlos Mayolo y Luis Ospina en *Agarrando Pueblo* se enfrentan a un problema equivalente, pero lo resuelven de una manera diferente. Evidentemente sus desarrollos sobre aquello “de lo que en realidad vale” mostrar o no sobre la realidad, contiene matices más complejos. Las pistas teóricas parecen sugerir también que esto se debería al cambio en el abordaje de la problemática desde cuestiones inmediatas y emocionales, en una palabra, comprometidas, hacia otras más distanciadas, producto de todo un proceso histórico de construcción social del conocimiento frente al mundo. ¿Puede pensarse esto como un problema de complejización del conocimiento frente a la preocupación estética? ¿Estamos aquí frente a un problema de cambio en el

equilibrio entre compromiso y distanciamiento? De esto ¿Estaría frente a nosotros una lógica social que nos mostraría una coherencia histórica en el desarrollo estético del cine en Colombia?

3.

El periodo que cubre los años sesentas y comienzos de los setentas es considerado por Martínez como un momento en el cual se comienza a pensar en el cine. De los desarrollos anteriores, queda abierto un nuevo marco de pensamiento en la forma de hacer cine en Colombia:

Desde sus comienzos hasta 1959 la prioridad la tuvo el melodrama, el costumbrismo, el folclorismo y el nacionalismo, como expresiones de valores culturales que no correspondían ni a las necesidades reales ni a las imaginarias de las clases populares que por este motivo le dieron la espalda. (...) Pero llegó el momento en que nuestro cine ya no pudo negar lo que estaba sucediendo a otro nivel distinto del de la apariencia y comenzó a dar los primeros pasos en el análisis de la realidad. (Martínez, 1978: Pág. 235)

Comienzan, a principios de los sesenta, a aparecer nuevos nombres en el panorama de la producción bajo el marco de dicho cambio de pensamiento. “Este (el cine) comienza a construir relatos propios” (Martínez, 1978: Pág. 238). Dentro de los nuevos autores que comienzan a definir la línea de este cine social encontramos a José María Arzuaga, Julio Luzardo, Alberto Mejía, Mario López, Guillermo Sánchez y Francisco Norden. Más adelante estos y otros serán considerados, incluso irónicamente, como “la generación de los maestros” (Valverde, 1978: Pág. 18).

Bajo el marco del mismo cine publicitario Mejía, Sánchez y Arzuaga, entre otros, logran desarrollar un cine centrado en claras intenciones significativas mediante el argumento¹⁵, al tiempo que Norden y Luzardo se centran en expresar antes de

¹⁵ Es decir intentando mostrar con el cine significados por medio de la trama. Utilizar el contexto que procura el argumento para mostrar significaciones diferentes y generar contrastes.

significar¹⁶. Con el tiempo se consolidan dichas tendencias, tratadas por Martínez como la directamente significativa y la atmosférica. Luzardo se encuentra con Mejía en el cine publicitario y le enriquece en términos de calidad formal, al tiempo que imprime un poco de esas propuestas estéticas. Comienza entonces, poco a poco, a entrar la preocupación del cómo hacer cine tanto en su formato publicitario como en el social.

Es interesante la manera en la cual se comienzan a modificar los contenidos en las categorías que nos enuncia Martínez. El autor nos hace entender que a lo largo de los sesenta comienza a generarse un cambio en el contenido de las películas mediante esas dos tendencias en el cine publicitario. Mientras en películas anteriores la subordinación de la posición del artista era casi total frente a la necesidad de seguir el canon publicitario de la exaltación, la claridad publicitaria, el personaje famoso, entre otros, ya para los sesenta, por ejemplo, los cortos de Arocha sobre la obra artística de Salcedo y Burstyn, se inscriben dentro de la tendencia de la creación de una atmósfera para mostrar el objeto a publicitar. Asimismo, el corto de Pinto *Ella* intenta explicitar la posición de la mujer en el contexto de la ciudad, aunque todavía se encuentra subordinado a publicitar los juegos plásticos preciosistas (Martínez, 1978: Pág. 240). Por un lado la atmósfera y por el otro la significación, entran a representar un papel en dichas producciones. Las propuestas estéticas se encuentran permeando en las categorías que describía el autor.

En ese sentido no podemos pensar en el cine publicitario como una etapa superada¹⁷. De hecho, Carlos Mayolo realizó cine publicitario desde los sesenta y fue allí donde aprendió algunos aspectos técnicos que delimitaron su práctica. Este cine no se quedó en la pantalla grande, también llegó a la pantalla chica bajo el formato de comercial y fue sobre todo allí donde encontró, como lo habíamos dicho, la función social de publicitar.

¹⁶ Según Martínez, en estos últimos se utiliza el tema como un pretexto para generar una atmósfera que logre expresar el contexto, y no los diferentes significados.

¹⁷ Su función social no ha desaparecido, lo que no quiere decir que no se haya modificado. Este se mantiene vigente incluso hasta hoy en día bajo el formato del comercial que vemos todos los días en televisión.

Los contenidos no se fueron modificando por la simple astucia de los directores. Estos realizadores, que se habían formado en Roma, París y Estados Unidos, y que son considerados como aquellos que por primera vez introdujeron estudios académicos de cine en el país, no representaban ellos mismos el cambio en la estética cinematográfica. Sería arriesgado considerar que ellos por si solos y en cuestión de años lograron alcanzar aquello por lo que generaciones atrás se rompían la cabeza. Y aun así en el setenta y ocho la crítica les es muy dura. Umberto Valverde dirá que “ciertamente este grupo ni siquiera pudo expresarse como tal, no se interesó por analizar y sumergirse en la problemática nacional, y cayó en un frío esteticismo” (Valverde, 1978: Pág. 19); Carlos Álvarez por su parte dijo, “nunca pasaron del puro cine de propaganda con refinado y alavatorio sistematismo o en esteticismos inútiles y escapistas” (Valverde, 1978: Pág. 19). Sin duda, las comparaciones y los análisis de los cuales resultan dichas críticas lo demuestran congruentemente. Sin embargo, durante este periodo ellos habían logrado imprimir algunas inquietudes estéticas en el cine colombiano, sugirieron ciertas directrices y abrieron panoramas interpretativos en el mismo, con todas sus respectivas limitaciones. El hecho que años después la crítica pueda demostrar de manera tan fuerte estas limitaciones estéticas evidencia que para mediados de los setentas se habían generado algunos cambios en las formas de pensar el cine en Colombia, por lo menos dentro del grupo de especialistas que se ocupaban de ello. ¿Hacia dónde se dirigían estas transformaciones?

4.

En una mesa redonda llamada “Encuentro sobre problemas del cine nacional” llevada a cabo en septiembre de 1968 por la crítica de cine del periódico *El Siglo*, Margarita de la Vega, se reunieron los directores Jorge Pinto, Carlos Álvarez y José María Arzuaga, junto a otros productores. Por fuera de todas las limitaciones económico-políticas allí discutidas, en las que mucho acuerdo se tenía, Arzuaga, representante de un cine directamente significativo, se adentra en la discusión sobre los problemas de la relación entre el cine que se estaba

haciendo y el público que debía sostenerlo. Lo interesante de su intervención radica en la posición que explicita: “Creo que aquí nadie se ha propuesto al hacer una película sino demostrar sus ideas, olvidando todas esas cosas que son ajenas al cine. Es decir, yo no sé si el que ha hecho una película se ha propuesto hacer algo que pueda convencer al público” (Martínez, 1978: Pág. 322).

Es muy claro en lo que propone: que al hacerse el cine no se está pensando en el público que lo recibe, sino en mostrar aquello que se piensa sobre tal o tal asunto¹⁸. Pero lo clave allí es que representa un llamado de atención al director o guionista, como una invitación a pensar en el cine no tanto en función de su idea, intención o parecer personal, sino en función de su público. Invita a desligar el cine en Colombia de las ideas preconcebidas en su producción.

Yendo un poco más allá en la línea de esta reflexión, Carlos Mayolo en una entrevista otorgada a Margarita de la Vega dos semanas antes del encuentro, comenta que las producciones brasileras del *Cinema Novo*, junto a las argentinas y cubanas, representan un cine latinoamericano comprometido con la realidad, y que en Colombia la cámara debe adentrarse en la época que vive el país y la realidad actual para romper los esquemas del cine tradicional. Encontramos que al mismo tiempo está tomando fuerza el género de documental político dentro del cine social, el cual según Martínez, también tiene serias transformaciones al punto de desarrollar una nueva tendencia, tanto con Marta Rodríguez y Jorge Silva en Bogotá como con Carlos Mayolo y Luis Ospina en Cali.

¹⁸ Es necesario aquí recordar un aspecto muy importante al que ya se hizo referencia en el principio del capítulo con el caso de la estética: Aquello que se piensa sobre tal o tal asunto, no es una posición enteramente personal o de un grupo en particular sino una configuración de conocimiento frente al mundo en su momento socio-histórico. Lo importante de esta referencia es que pone en evidencia que dicho conocimiento se problematiza y se complejiza haciéndose cada vez más autónomo. Este entendimiento se profundiza mejor en el segundo y tercer capítulo del escrito.

A lo largo de la década, la tendencia directamente significativa dentro del documental político que describe el autor se ve estancada, al mismo tiempo que surgen nuevas alternativas: "Ahí radica el estancamiento que se percibe en la tendencia que había iniciado en 1961 y 62 Arzuaga, Mejía, López y Sánchez y que continuó en 1967 con Diego León Giraldo: La del cine del tema político directamente significativa en busca de la "claridad", significación que no se construye sino que se sobrepone al cine," mientras que en Ospina, Mayolo, Norden, Rodríguez y Silva, "lo político deja de expresarse directa y exclusivamente en lo argumental y por primera vez se construye en niveles creados por su estructura" (Martínez, 1978: Pág. 241).

Oiga Vea es claramente una película documental de cine político. Experimentando con las herramientas que brinda la cinematografía, como el montaje y el zoom, entre otros, intenta indagar sobre cómo se vivieron los juegos panamericanos y los efectos del mismo en la población que no tenía los recursos suficientes para asistir a ellos. No se centra en el marxismo u otras ideologías o posiciones políticas para explicitar la posición central del argumento y tampoco realiza un contraste entre lo oficial y lo no oficial como la explicación de la problemática que allí trabaja. Utiliza el contraste entre posiciones, mediante el uso del contrapunto entre imagen y sonido¹⁹ como contradicciones que resaltan ironía y acaso burla. Pero su argumento no se resume en dichos contrastes sino que propone una complejidad mayor a nivel cinematográfico. Al mismo tiempo se entiende que el argumento de la película define posiciones políticas claras: que el pueblo no tiene plata para entrar a los juegos, que el dinero del evento sale de los impuestos de los colombianos mientras hay miseria e inatención del Estado en dichas poblaciones, que se maneja un discurso en el que valores como la igualdad y la tolerancia representan a los juegos mientras la gran parte de la población vive todo el evento todo desde afuera.

¹⁹ Es decir, el contraste que genera el uso de la imagen mostrando algo junto al sonido mostrando otra cosa.

Es claro que hay una intencionalidad en el film: Se trata de una película de crítica social, y en esa medida hace parte del tipo de cine que se hacía en su momento. Sin embargo, ésta se sostiene en una forma más compleja de jugar al cine. Ellos salieron con muchas ideas, pero sin una única intención clara y preconcebida de aquello que se podían encontrar y de aquello que sería la película. Fue mediante el rodaje que fueron encontrando elementos que más adelante en edición pondrían en juego para dar una congruencia estética a la producción. Dejaron, de alguna manera, que las herramientas provistas por el cine hablaran por si solas, es decir, que condujeran el proceso mediante el cual se construye el relato de ese algo que se quiere mostrar.

5.

Llegamos entonces a un primer momento en el que se caracteriza a muy grandes rasgos la ubicación en términos estéticos de estos dos integrantes del grupo de Cali: Dentro de una tendencia que utiliza al cine, no como medio para dar a conocer uno o varios significados en especial, sino como herramienta para problematizar y generar significaciones por medio de su estructura. Ya no se trata entonces de mostrar mediante el cine un ambiente que exprese la complejidad de la realidad, ni se utiliza el argumento —trama o contexto— como el eje sobre el cual reposan diferentes significados que pretenda mostrar el director. Por el contrario, se busca que el hacer cine mismo se encargue de complejizar aquello que se reconoce a grandes rasgos como realidad, es decir, que el cine genere una significación por medio de su estructura, de su forma de hacer y no de una idea preconcebida, lo que nos hace pensar que se trata de la búsqueda de un estilo y en esa medida en una actitud experimental con rasgos particulares. Fue esta forma de afrontar las imágenes que captaba la cámara lo que le separó de formas de hacer cine preestablecidas. Martínez resalta esta situación al decir que,

Lo primero que aparece en la obra de Mayolo es la búsqueda de un estilo personal que se va definiendo en cada corto, señalando algo que es bien escaso

entre los realizadores colombianos: una posición ante la relación cine-realidad, una reflexión continua sobre lo que se ha producido y una actitud definida ante el espectador. De ahí que Mayolo sea uno de los pocos casos en que se puede hablar de un estilo (Martínez, 1978: Pág. 284).

En el prólogo de las memorias de Carlos Mayolo, Sandro Romero nos cuenta a grandes rasgos algunos de los elementos más visibles en su estilo:

Hijo de Lautréamont, de Jean Vigo, de Buñuel, de von Stroheim, Mayolo ha sido, a lo largo de su vida, un sistemático “llevalacontraria”, utilizando, hasta las últimas consecuencias, las herramientas de la poesía. El contrapunto, la confrontación de planos contradictorios, la dialéctica entre la imagen y el sonido, el encuentro entre “la realidad” y “lo real”, entre lo que se es y lo que se esconde, forman parte del catecismo estético de Mayolo (Mayolo, 2002: Pág. 4).

Nos vemos aquí frente al problema central que nos ocupa: de lo anterior encontramos que desde los años cincuenta poco a poco se fue concediendo un margen de autonomía al cine tanto a nivel argumental como documental aunque con mayor fuerza en el segundo. Vemos para el caso del documental que a principios de los años sesentas Lizarazo se propone mostrar mediante el cine la realidad colombiana y lo hace de una manera que dependía en gran medida de sus valoraciones personales más inmediatas, que a finales de los sesentas Arzuaga puede identificar y llamar la atención a desligarse de dichas valoraciones en la producción del cine mismo para encontrar su público, y que en los años setentas ya para algunos un producto cinematográfico necesitaba como máxima estética pasar por un preámbulo en su producción que supera — en cierta medida y nunca de manera absoluta— intereses personales y de uno o varios grupos en particular, para lograr una mayor comprensión de un fenómeno específico mediante el cine. Pero, ¿Quiénes eran estos algunos? ¿Cómo llegaron a esto? En particular ¿Qué fue lo que lograron?

Capítulo 2. Entre el cine, la política, la literatura y el teatro: Procesos convergentes en la formación de la estética del Grupo de Cali

1.

“Mi cine fue como lo pude hacer. Primero, olfateaba con la cámara los objetos o las cosas que creía tenían representación o brillo visual como en *Monserate*, donde se olfateaba, se oye y se ve. Nunca empecé por querer contar algo, sabía que lo que uno puede hacer es cometer errores, (...) hay que ir entendiéndolo poco a poco” (Mayolo, 2002: Pág. 127). Esta actitud de Carlos Mayolo frente al cine hace pensar que se trataba de un estilo²⁰ experimental que le separaría de la forma más estandarizada de acercarse al cine en Colombia e incluso en Hollywood, al tiempo que lo acercaría al cine francés que venía desarrollándose e imponiéndose en el quehacer cinematográfico global.

En efecto, ya para su época hace un buen tiempo se habían consolidado ciertos pasos estandarizados a seguir en la realización de una película, como la elaboración del guión, del cual la forma más común va de la creación de una frase que resuma el argumento (Storyline) hasta el detalle en cada acción junto al plano (Guión técnico). La principal base estructural de la narrativa cinematográfica comercial, y de parte del cine denominado de autor, se sostiene en la teoría estética—utilizada tanto en la literatura y el teatro como en el cine—derivada de *La Poética* de Aristóteles²¹, donde se procura generar la catarsis en el espectador a partir de las relaciones de fuerza a las que se ve sometido un personaje principal. El cine argumental que se venía haciendo de tiempo atrás en Colombia, el cual resume Martínez como melodrama, costumbrista, folclorista y nacionalista, no se separa de esta forma predeterminada de hacer. Incluso el cine colombiano de hoy en día—y el cine mundial, sobretudo el comercial—, que

²⁰ “Un estilo que está caracterizado por el tratamiento de los objetos, por la forma de articular la imagen y el sonido y por la estructura global” (Martínez, 1978: Pág. 284).

²¹ Esta consta de tres actos que se resumen en: 1) El equilibrio; 2) la pérdida del equilibrio y la búsqueda del reestablecimiento del mismo, y; 3) el reestablecimiento del equilibrio. Véase: “Aristóteles. (1982). *Poética*. Madrid: Editorial Aguilar”.

ha encontrado ya una mayor diversidad temática, sigue aplicando muy estrictamente estas formas preestablecidas de producción cinematográfica.

En el caso del documental, la elaboración del guión se ha hecho mucho más flexible y laboriosa. Un procedimiento de los más comunes es el planteamiento de objetivos generales que se incluyen en un cuadro teórico, que contiene los temas y la manera en que se van a tratar. Para ello hace falta conocer, por lo menos de una forma general e imprecisa, sobre la temática que se quiere mostrar. Pero al mismo tiempo requiere toda una reflexión estética sobre el uso de las herramientas cinematográficas como el montaje y el plano. Elaborar un guión de documental implica entonces un acercamiento previo a la problemática y a una reflexión y dominio conceptual de las herramientas cinematográficas. Ospina y Mayolo, no eran ajenos a la Cali del momento en el que se realizó *Oiga, Vea*, ni a los procedimientos técnicos del cine experimental. Ospina estudiaba cine en la UCLA en los Estados Unidos. Mayolo había sostenido ya una trayectoria en la reflexión y la producción cinematográfica por fuera de instituciones educativas²².

Asimismo, el acercamiento temprano de los caleños al cine no se centró en un formato comercial, como el antes descrito, sino desde otro ángulo:

Ciertas películas nos van dilucidando que, la manera de ver los conflictos, no era a través de la vida americana. La guerra había dividido el mundo en dos. La izquierda había influenciado el cine italiano, francés, polaco, tornándose en un cine mas de conflicto social y de enfrentamiento a nuevos temas, dejando atrás la conducta del musical americano, metiéndose en un aspecto cercano a nuestra futura condición cineasta, como lo fue la nueva ola francesa o la inglesa de los *angry young men*, o la ya citada comedia negra italiana. (Mayolo. 2008: Pág. 45)

Ahora bien, esta cita proviene de textos redactados por Mayolo mucho tiempo después, lo que hace dudar sobre que tan cierto era esto en su momento. Sin embargo, cruzando esta información con la evolución de su práctica

²² “Antes de llegar al cine Mayolo había intentado en el campo de las humanidades (Universidad del Valle) y del Derecho, pero finalmente se decidió por el cine y fundó el Cine Club Estudio 35 de Cali, el de obreros de Fedetán y el del Sindicato de la Manuelita y Cementos del Valle.” (Martínez, 1978: Pág. 284)

cinematográfica vemos que su interés intelectual frente al cine efectivamente se enfoca en conocimientos desarrollados bajo el marco del cine europeo. Numerosas referencias a reflexiones de Eisenstein, Buñuel, Godard, entre otros, nos muestra lo importante que fue este cine para él.

Por ejemplo, el uso del contrapunto entre imagen y sonido, que caracterizó tanto *Oiga, Vea* de ambos directores, como *Monserate* de Mayolo, también lo encontramos en el cine de Godard en películas como *Alphaville*, *Made in Usa* o *Bande à Part*. Si bien las películas de los colombianos hacen parte del cine documental y las del francés del argumental, tanto en *Oiga, Vea* como en *Bande à Part*, la contradicción generada por el contrapunto produce ironía y burla, al tiempo que ambas buscan la crítica profunda. Mayolo veía a Godard desde su formación temprana, y a lo largo de su vida estuvo muy enterado del desarrollo del cine en Europa²³. “*Sin aliento* de Godard, es lo más francés a partir de un universo de ternura de la vida” (Mayolo, 2002: Pág. 88) cuenta Mayolo a propósito de sus primeros acercamientos al cine en la ciudad de Bogotá de los años sesentas.

Probablemente Godard haya visto los Films de Ospina y Mayolo, pero no hay pistas que permitan hacernos la idea de que fueron centrales en su forma de afrontar el cine tal y como lo fue él para Mayolo en los sesenta. Entramos aquí ante una problemática que se traza comúnmente en las diferentes maneras de valorar la creación artística: ¿Se trata de mimetismo o de originalidad? Es una pregunta muy fuerte. Se encuentra enraizada en problemáticas que atraviesan no sólo el estudio del arte, sino también de la formación social de conocimiento en general. Si vemos la forma en la cual la pregunta se encuentra planteada pareciera que ella misma nos arrastra hacia uno u otro polo. De esta manera podríamos centrarnos en una línea argumentativa que se ocuparía en probar, por ejemplo, que: Godard, como gran parte del cine francés, es influencia directa de Mayolo y Ospina, sin él la experimentalidad de estos cineastas no habría

²³ Más allá de un acercamiento académico o intelectual, Mayolo se relacionó con cineastas europeos. Incluso actuó en la película *Cobra Verde* (1987) del director de cine alemán Werner Herzog, en la que realiza el papel del gobernador de Bahía.

alcanzado gran cosa. Pero a su vez podríamos tomar la otra ruta como punto de partida: Godard no pudo hacer una película como *Agarrando Pueblo*, donde la singularidad de sus críticas escapa a los problemas que Godard se plantea. Si nos vamos por uno u otro camino podemos reforzar los argumentos de cada lado. ¿Qué ruta podría entonces situarnos frente al problema de tal manera que no prime seguir una apología del cine europeo o una negación del mismo resaltando el local, sino las especificidades del cine de los caleños?

Paranaguá sigue una reflexión interesante frente a este punto cuando piensa en las transformaciones del cine de autor en el documental latinoamericano de los sesenta: “Cuando se habla de influencias no significa forzosamente mimetismo. De todas maneras, la originalidad y el mimetismo están enredados en un laberinto donde no siempre resulta fácil orientarse” (Paranaguá, 2003: Pág. 40). De aquí cabe reformular la pregunta de si se trata de mimetismo o de originalidad por la pregunta, ¿Cómo orientarnos en ese laberinto, en el que se nos aparece la originalidad y el mimetismo tan finamente entremezclados?

Al plantear el problema de esta manera caemos en cuenta que no se trata de estudiar el uno y el otro de manera independiente o aislada, sino en constante relación y a lo largo del tiempo. No se trata de demostrar cual prima sobre el otro, sino como se evidencian sus relaciones en el desarrollo de la práctica. Mediante la reconstrucción socio histórica, es posible reconocer que son las relaciones entre diferentes procesos de construcción de conocimiento las que hacen posible la apropiación y el desarrollo de tipos de conocimiento, dando cabida a uno específico. De aquí, a grandes rasgos podemos considerar la idea de que así Mayolo haya visto y tal vez entendido que Godard hacía uso de la cámara y del montaje de diferentes maneras, y ambos hayan hecho uso de estas herramientas de manera similar, el proceso mediante el cual cada uno llegó allí difiere notoriamente. De esta manera, el proceso de Mayolo obedece a toda una formación en medio de la intelectualidad bogotana y caleña, y el de Godard a la parisina, con todo lo que esto implica—entre otras cosas, que Godard pudo ser central para los colombianos mientras que el caso contrario no se dio. Cada uno responde a los problemas estéticos propios de configuraciones

sociales diferentes. Sin embargo, esta comparación ilustra que así cada manifestación artística difiera de la otra en conjunto apuntan a objetivos comunes, y al tiempo permite entrar a reconocer varios aspectos del cine desde el cual se enunciaba el trabajo cinematográfico de los caleños.

2.

“Latinoamérica se había vuelto el mejor sitio para la pobreza. Por supuesto, el cine de esa época, el de los setentas, no podía ocultarla ni desconocerla”. (Mayolo, 2002: Pág. 130). Este pasaje de las memorias de Mayolo, retrata de manera muy adecuada el momento sociohistórico del cine en la región. Intentar captar la realidad mediante la cámara se había consolidado como un tema principal en el cine de vanguardia del continente, el llamado “tercer cine”. Es este un punto también problemático en el estudio histórico del cine latinoamericano. Paranaguá reconoce que el cine documental de los setentas era visto, ya entrado el milenio, desde una imagen que no corresponde claramente con los hechos observables: “Una imagen, mejor dicho, un prejuicio o un estereotipo se confunde con el documental latinoamericano, identificado con una película militante, pobre e improvisada, maniquea y burda, sin estructura ni originalidad” (Paranaguá, 2003: Pág. 16). Se había generado, a su vez, toda una demanda de películas de consigna revolucionaria en Europa, con entrega de premios y distinciones a las producciones de este género lo que estimuló en cierta medida un tipo de cine centrado en documentar la miseria. Paranaguá reconoce en este hecho una causa de dicho estereotipo: “Hay que reconocer ahí una buena coartada para las televisiones europeas o norteamericanas que consideran a América Latina como mero objeto, desprovisto de autonomía subjetiva, incapaz de expresarse por sus propios medios” (Paranaguá, 2003: Pág. 16).

Es muy curiosa la anotación de Paranaguá de que la imagen que se tiene del cine de los setenta no concuerda con la realidad del mismo en la época, ya que en Colombia no es sino hasta finales de los años setentas cuando aparece la

película *Agarrando Pueblo* (1977) de Mayolo y Ospina que representa, entre muchas otras cosas, un desafío a dichas estructuras de premiación de la miseria. La reflexión que atraviesa la película, sobre el cine documental en Latinoamérica como una forma de *vampirismo de la miseria*²⁴ tiene sus raíces en dicha imagen. Es necesario entonces reconocer los límites de su argumento. Dicho tipo de cine tuvo una participación muy significativa, y de la misma manera que el cine publicitario en Colombia, éste se mantuvo y se desarrolló mientras surgían nuevas tendencias en el panorama latinoamericano.

Parte de los documentales en los setenta todavía hacían uso del cine para el reconocimiento internacional y era muy despreocupado por cuestiones técnicas y estéticas. Por lo menos para el caso colombiano decir que dicho estereotipo se encontraba superado podría constituir una imprecisión. Salvo casos contados, tal y como evidencia Martínez al reseñar a Martha Rodríguez, Jorge Silva, Carlos Mayolo y Luis Ospina como los precursores de una tendencia nueva en su momento, considerar que el cine documental en Colombia en los setenta había logrado ir más allá de la película militante, encontrando estructura y originalidad, genera dudas cuando se toma en cuenta la forma en que se desenvolvían las discusiones sobre el cine que se hacía en su momento. Miremos el ejemplo de la medida oficial tomada en Colombia frente a los problemas que aquejaban al cine en los setenta: el sobreprecio. Consistía en estimular la producción mediante un fondo cinematográfico que se sostenía de cobrar un poco más del valor de la boleta en cada función, junto a la proyección de cortometrajes colombianos de sobreprecio antes de las presentaciones, medida que a lo largo de los setenta estimulaba la producción pero tendía a desestimular la reflexión. Las agitadas discusiones generadas por el cine de sobreprecio dan cuenta de ello. Es uno de los temas frente a los cuales la

²⁴ “*Vampiros de la miseria*, se llama en francés (...). No se podía traducir *Agarrando Pueblo* a los idiomas europeos, pero un crítico la vio, la tituló *Vampiros de la Miseria*, y decidimos distribuirla así internacionalmente.” (Entrevista de Carlos Andrés Rodríguez, Revista Directo Bogotá, no. 15. Pág. 39)

reflexión sobre cine colombiano se canalizó. Muchos decían: Mucha producción, poca calidad²⁵.

Paranaguá estudia de manera muy seria el recorrido del cine documental en América Latina, pero el seguimiento que realiza tiende a centrarse mucho en el caso brasileño y en menor medida en el cubano, donde ya saltan diferencias con el caso colombiano. Sin embargo, Paranaguá explica: “La pluralidad de tendencias y diversidad de países coexisten justamente en una región donde las cinematografías han intentado durante décadas una convergencia, con vistas a constituirse en movimiento cultural” (Paranaguá, 2003: Pág. 16). Así, vemos en los sesentas a un Glauber Rocha, con películas como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) en Brasil, una de las películas más representativas del movimiento cinematográfico *Cinema Novo*, y *Memorias del Subdesarrollo* (1968) de Tomas Gutiérrez Alea en Cuba, reconocida hoy en día como una de las cintas más importantes hechas en Iberoamérica. Igualmente, como lo recopiló Martínez en su texto, el cine colombiano se había situado allí en la búsqueda de su lenguaje. El argumento del autor encuentra aquí un punto interesante, aunque todavía muy general, para entender la Latinoamérica en la cual se desenvuelve un Mayolo y un Ospina: “Lejos de una mera postura militante, típica de los tercermundistas años sesenta, el documental Latinoamericano ha desplegado diversas estrategias y enfoques” (Paranaguá, 2003: Pág. 15).

3.

Bajo este contexto de producción cinematográfica latinoamericana, se fueron formando ciertas inquietudes estéticas en quienes participaban del cine marginal en Colombia. Retratar la miseria, el hambre y otras condiciones extremas a las que se ve sometida gran parte de la población latinoamericana era corriente en este tipo de cine. Muy a menudo el marxismo se utilizaba como un lente

²⁵ Sin embargo, esta medida no debe ser considerada como un atraso o atascamiento de la cinematografía colombiana. De hecho, entre otros cineastas con trayectorias importantes, Carlos Mayolo realizó en 1975 un cortometraje de sobrepeso con Luis Ospina, *Asunción* que refleja en cierta medida su entrada en el cine argumental.

mediante el cual se afrontaban las películas documentales. Se hablaba de luchas de clase, de la plusvalía y otras categorías gruesas del marxismo para entender aquello que se captaba mediante la cámara. El uso de la voz en off que explicaba las imágenes era un método corriente:

La mayoría del cine latinoamericano y de izquierda de esa época era de planos estáticos: un banquete de millonarios entrecortados por el plano de un gamín. Y una voz en off iba explicando las imágenes como si el público no fuera capaz de entenderlas. Mostraba una Latinoamérica explicada pero no entendida, donde no se respiraba la vida misma, sino acomodada. (Mayolo, 2002: Pág. 127).

La crítica como elemento cinematográfico sigue siendo, hasta hoy en día, un pilar fundamental del trabajo de Ospina, y acompañó a Mayolo hasta el final de su carrera. En su momento la izquierda también hacía parte integral en la reflexión sobre el cine para estos directores quienes para principios de los setenta consideraban que todo plano tenía que ser una comparación o una contradicción. Y así Mayolo haya hecho parte del partido comunista, su actitud crítica logró alcanzar cierta independencia frente a sus convicciones de partido.

En entrevistas realizadas a Mayolo en momentos posteriores, da cuenta que el marxismo como ideología no cuadra con la realidad tal como él la percibía. En su cine político difícilmente se encuentran categorías marxistas en el sentido que el cine del continente en su momento tendía a aplicar, mientras vemos por ejemplo que una preocupación como la siguiente le urge más que el compromiso con el proletariado:

Por ejemplo un trampolista se tira del trampolín, se hace un zoom-back y vemos que nadie ve la caída del trampolista porque la gente no ha podido entrar al espectáculo. O sea que ese zoom te mete a otra información dentro del mismo plano, imposible de cortar. Pero era la misma realidad, mejor que la que habíamos captado, casi surrealmente. (Mayolo, 2002: Pág. 130)

Asimismo, si nos ocupamos de las transformaciones en su posición frente al marxismo a lo largo del tiempo, encontramos que tiende a desligarse poco a poco de concepciones marxistas como explicación de la realidad: “La miseria se fue volviendo mercancía, cosa que Marx nunca pensó” (Mayolo, 2002: Pág.

130), “Entonces son cosas que me vine a dar cuenta tarde, por, precisamente por ese marxismo tan ramplón que lo separó a uno de la mitología” (Mayolo, 1983).

En ese sentido, ¿Cómo fue posible que su compromiso frente a disposiciones con cargas valorativas tan fuertes, las mismas que venían imprimiéndose tan vigorosamente en la explicación crítica de la realidad mediante el cine como lo fue la militancia política en su momento, se haya inclinado cada vez más hacia un compromiso con la estética cinematográfica? Y entonces, ¿Por qué su cine sigue manteniendo la crítica como rasgo principal, encuadrándose en la cinematografía de su momento? Es el mismo tipo de problemática que, por ejemplo, podría plantearse en el caso de Lizarazo con el General Rojas Pinilla y *Visión de Colombia*. Mayolo no hace referencia a Lizarazo como gran pensador que posibilitó su postura crítica frente al cine, ni tampoco hace referencia alguna a su cine como influencia directa. Es claro que estos dos personajes no mantuvieron una relación así de íntima, pero no por ello debemos considerar este hecho como una discontinuidad. Pensar la creación artística a saltos tampoco diría mucho. El hecho que dos personajes tan distanciados el uno del otro, tanto espacial y temporalmente como ideológicamente, hayan establecido problemáticas análogas nos abre campos de reflexión muy interesantes frente a la creación artística como formación social en desarrollo. Así, si queremos generar marcos de comprensión adecuados sobre la creación artística sería apropiado no perder de vista las relaciones que mantienen formas determinadas de conocer a lo largo del tiempo, incluso entre personajes anónimos y tan contrarios.

La respuesta a la problemática del cambio de compromiso con el marxismo hacia el estético en el cine de Mayolo se encuentra en cómo sucedió esto en sus redes de interdependencia a lo largo del tiempo y no en un concepto ni en la simple influencia del cine europeo:

Si bien es cierto Mayolo fue una persona que tuvo relación directa con el mundo de la izquierda como joven de la época y muy influido por mayo del 68 y esto, de

todas maneras ni Andrés, ni Luis Ospina, ni posteriormente Mayolo, pues eran personas que no querían o que nunca quisieron estar marcados por ningún tipo de militancia. Entonces, su cine es un cine muy anarquista, es un cine que corresponde muy a una visión, eh, muy... digamos, nihilista del mundo, pero al mismo tiempo con mucho humor (Entrevista a Sandro Romero, Octubre 2010).

En este punto Romero nos da dos indicios muy importantes para ubicar y entrar a reconstruir este proceso de distanciamiento: El primero nos muestra claramente cómo el Grupo de Cali se encontraba en una posición ajena al cine militante, que como ya se ha insistido, era el tipo de cine dominante en el documental latinoamericano. El segundo nos muestra ya de manera un poco más difusa que existe una relación estrecha entre esta actitud contra lo establecido y el desarrollo del cine de Ospina y Mayolo, al igual que la literatura de Caicedo. De esto, la pregunta sobre la génesis de dicha actitud apática frente a lo establecido aparece como fundamental a tratar para entender el distanciamiento de los autores del cine de su época, y cómo se creó el cine de Mayolo y Ospina con sus rasgos particulares.

4.

En sus memorias, Mayolo nos presenta varios elementos que apuntan hacia un acercamiento preliminar a estas cuestiones. Decir que había desarrollado una actitud experimental no va más allá de una simple anotación descriptiva, si no se entiende que la forma en la que venía configurándose el contenido de sus preocupaciones a lo largo de su vida hace parte de desarrollos de conocimiento efectuados por generaciones anteriores a él. Sin ir muy atrás, encontramos los primeros acercamientos del cineasta a grupos intelectuales en la Bogotá de los sesenta, lo que nos brinda una primera aproximación al entendimiento de la forma posterior de su pensamiento. En Bogotá, “Leíamos a Sartre, Camus, Henry Miller, y por supuesto éramos la piedra de escándalo de los demás alumnos que sólo leían los textos de deportes” (Mayolo, 2002: Pág. 73). “El

nadaísmo²⁶ y la vagancia eran la filosofía del instante. Por supuesto, me dedique a ambas. Ser existencialista a los dieciséis años, Sartre, la angustia y la nada inútil, fueron mis curiosidades” (Mayolo, 2002: Pág. 82).

Leer a Sartre y a Camus en Bogotá, no era lo mismo que leer a Poe en Cali: Mientras en Cali se estaba comenzando a consolidar un cierto ambiente cultural en manos de los grupos de intelectuales de izquierda —del que haría parte Enrique Buenaventura, precursor de teatro caleño con el TEC—, que más tarde en los setenta se consolidaría como todo un movimiento cultural que logró en parte asir toda una visión de lo popular como elemento estético innovador—del que tuvo una participación muy significativa el Grupo de Cali—, en Bogotá, más específicamente en el centro por la carrera séptima, ya se había configurado todo un lugar de encuentro con la intelectualidad, aunque con rasgos más intelectuales que populares, del cual en cierta medida el mismo Mayolo se apropió en su temprana edad:

José Pubén, el Mono Martínez, Patricia Ariza, Santiago García, ver caminar como un caballero con capa al pintor Luis Caballero, (...) y toda la perramenta del teatro y la pintura. Todo eso perneó mi alma como un anticipo que sería la izquierda y al mismo tiempo se sentía uno parte de otra sociedad, o sea, vagos libres, de vestimentas estrafalarias. (Mayolo, 2002: Pág. 84).

Este ambiente cultural con el cual tuvo una estrecha relación, tenía para entonces una forma particularmente diferente no sólo a la ciudad de Cali de su momento, sino incluso a la Bogotá de hoy en día.

Por un lado estaba la influencia del Teatro la Candelaria, por otro lado estaba el mundo de los poetas, y de los cafés. Eso era determinante. También para la formación de Mayolo estaba León de Greiff, están, Álvaro Cepeda Samudio, como los escritores de la época, y el movimiento nadaísta que también estaba ahí, forjándose, consolidándose en ese momento. García Márquez, se está yendo de Bogotá en esa época o ya se había ido... No, él se fue antes. Pero digamos que como grupos culturales muy vitales en Colombia en los años

²⁶ Movimiento literario colombiano desarrollado principalmente en Medellín, que tiene sus antecedentes en el dadaísmo y en el surrealismo.

sesenta: Los artistas plásticos, los escritores, los poetas. Y había relaciones entre todos. Bogotá no era una ciudad muy grande, entonces poetas, pintores, escritores y los pocos cineastas que había, pues tenían una estrecha relación. Y Mayolo se relacionó con todos ellos desde esa época. También estaban los movimientos estudiantiles. Todo el círculo político juvenil que surgía especialmente alrededor de la Universidad Nacional. Había una muy estrecha relación, entre los artistas intelectuales con los movimientos estudiantiles de la época. (Entrevista a Sandro Romero, Octubre 2010).

En cierta medida, la actitud crítica contra todo lo establecido —a la cual Romero de manera muy consecuente consideró un tanto nihilista— apropiada y desenvuelta por Mayolo, deriva de formas de pensamiento desarrolladas históricamente por grupos de intelectuales no sólo de Bogotá, sino de Medellín y Cali. Desde escritores, pintores, periodistas, profesores y directores de teatro, hasta movimientos intelectuales y estudiantiles, vemos que la configuración del campo intelectual era muy diversa, aunque al mismo tiempo compuesta de grupos no muy grandes²⁷ que mantenían relaciones muy cercanas entre sí, lo que hace un tanto difícil la búsqueda de referencias precisas y homogéneas en el pensamiento de Mayolo. No obstante, hay una presencia muy significativa de la literatura colombiana iconoclasta como referencia importante en su formación. Desde personajes como León de Greiff hasta el nadaísmo en Medellín, se configuraron preceptos estéticos en la línea literaria de algunos escritores que arremetían contra toda forma de elaboración artística legitimada. Mayolo mantuvo relación directa con la obra de los dadaístas y se interesaba bastante por la literatura colombiana²⁸. No podemos decir que estos sean los únicos referentes de la actitud crítica de Mayolo. Además de las experiencias de su niñez y adolescencia, los movimientos de izquierda como mayo del 68 y documentales latinoamericanos como los de Glauber Rocha, a quien

²⁷ Para el momento el ámbito artístico no estaba compuesto por grupos con gran número de personas. Esta condición se encuentra relacionada con el tardío desarrollo del país en las urbes, y explica la facilidad de encuentro entre los creadores de diversas artes en las mismas.

²⁸ Su segundo largometraje, fue una adaptación al Gótico Tropical de *La Mansión de Araucaima* de Álvaro Mutis, cuya obra fue a su vez, dice Mayolo en sus memorias, “resultado de una conversación amistosa entre Buñuel y el mismo Mutis, sobre si era o no posible un gótico en el trópico” (Mayolo, 2002: Pág. 190).

consideraba uno de los grandes directores de la región, fueron referencias importantes en su pensamiento y su cine. Pero sabemos tanto por sus memorias como por Romero que él los leía, y que les interesaba bastante: “León de Greiff era un poeta que le entusiasmaba muchísimo y la poesía contemporánea. Como cierta poesía influida un poco por los poetas malditos y cierta poesía iconoclasta a Mayolo le interesaba mucho” (Entrevista a Sandro Romero, Octubre 2010).

Ahora bien, la referencia en sus memorias a su adolescencia en la Bogotá de los sesenta como un momento “que perneó” su alma, nos dirige hacia un punto muy problemático que no debe ser evadido: Más allá de los cuestionamientos existencialistas o fenomenológicos que esta referencia pueda suscitar, entrando cuidadosamente en sus memorias, es posible encontrar que experiencias que vivió y aprendió en etapas tempranas de su vida se encuentran en su forma de afrontar el mundo siendo adulto, y también en su cine. A grandes rasgos, esto sugiere que la personalidad que él elaboró a lo largo de su vida no fue ajena a las estructuras socio-históricamente constituidas en las que se formó. Es este un punto central y muy problemático en las discusiones limítrofes entre la psicología, la sociología y la historia. Y así, como vemos, su biografía no es ajena ni independiente del grado de conocimiento que se había desarrollado a lo largo de la historia del arte en Colombia. En otras palabras, en su marco cognitivo es posible encontrar un tipo de conocimiento que otros individuos han desarrollado en esta red de interdependencias a lo largo de décadas. Esto permite rastrear procesos históricos que ilustran cómo los individuos en sus relaciones configuran actitudes específicas frente al mundo. La relación entre la actitud crítica de Mayolo con la experimentalidad y reflexiones del cine europeo, los movimientos contestatarios en la literatura colombiana, los movimientos de izquierda a nivel mundial y el tipo de cine que venía desarrollándose en Latinoamérica aquí tratada, es un acercamiento a ello. Para dar otro ejemplo de esta problemática tenemos el caso de su colega en el Grupo de Cali, Andrés Caicedo.

Para finales de los sesenta y comienzos de los setenta el escritor caleño ya adelantaba su posición crítica frente al cine. En este momento ésta tiende a guiarse bajo el parámetro que él llama de la “honestidad”. De hacer un cine que, a pesar de su característica principal que es la ficción, contenga matices realistas, “honestos”. Así en su crítica frente a la película *El bebe de Rosemary* (1968) de Roman Polanski (una de sus favoritas), como en muchas otras de este periodo, tilda de tramposos ciertos elementos, sobre todo los claramente subordinados a la industria hollywoodense, por conceder al público lo que no sería sino un reflejo de sus expectativas personales. En términos de la percepción cinematográfica esto implica intentar romper con lo que en teoría estética se llamaría el horizonte de expectativas:

Es esta pues la norma llevada por Roman Polanski durante toda la película para instalar el terror sin necesidad de recurrir a elementos artificiosos (...). En otras palabras: actuando honradamente. (...) La secuencia de la cabina telefónica, donde muy a lo Hitchcock, se trampea mediante una vulgaridad única, haciendo recostar contra el vidrio a un señor que se parece mucho al respetable y bonachón brujo del señor Sapirstein (Caicedo, 2009: Pág. 69).

Al plantear esto, Caicedo está insistiendo en la necesidad de la innovación frente a géneros desactualizados y “sucios” como es el de terror, es decir, se encuentra insistiendo en la necesidad de la creación artística, o en otros términos menos confusos, de resolver problemáticas que le aparecen en su reflexión sobre las formas de hacer arte. Introduciendo elementos realistas en un género “sucio” o “tramposo”, aparecería una nueva forma de ver o enfrentar a las películas del género. Sugiere desligarse de las concesiones que la fórmula económica ha desarrollado en la cinematografía, donde se busca crear según las expectativas de un público con el fin de generar catarsis o identificación personal con el personaje, para mostrar un cine honesto, o mejor, más acorde con la realidad sin perder la ficción como su rasgo principal.

Su preocupación giraba entonces entorno al terror. Pero para él el terror parecía haber adquirido una forma específica en la estética latinoamericana, o por lo menos, en el caso del cine, que intentaba salir de los cánones que el género

había formado en el cine norteamericano y que tiene una relevancia muy importante para comenzar a desentrañar antecedentes del Gótico Tropical:

América Latina es un continente con una expresión propia. Este mundo que empieza a comprender la realidad de un futuro mejor, (...) ha construido, en la novela, en la pintura en la poesía, en el teatro, unos principios de belleza ofrecidos por el terror, ese terror compuesto por hambre, ignorancia y persecución, que a la larga, al constituirse en cosa de todos los días, han hecho que ni siquiera tomemos conciencia de él (Caicedo, 2009: Pág. 53).

Así su preocupación sobre la expresión artística como él mismo lo describe gira entorno a la incapacidad del entendimiento y de la expresión del “supremo terror de no distinguir entre anormalidad de normalidad, injusticia de justicia, violencia de paz” (Caicedo, 2009: Pág. 53). En la medida en que consideraba la subjetividad una aberración, su propuesta procuraba la objetivización de esa porción de terror mediante el arte.

Como él mismo lo sugiere, esta necesidad surge de su experiencia personal. No es posible desligar el momento en que le resaltaron que no sabía bailar o su intento fallido de encajar en el grupo de gentes lindas, de su posterior afán de objetivización de su porción de terror. “Bueno (...) toda esta carreta le podría servir a usted en la medida en que está criticando al cine. Además es para decir otra cosa, de ese conflicto privado, yo estoy sacando mis temas, pero los estoy haciendo generales. Los estoy objetivizando. Creo que el procedimiento es válido” (Caicedo, 2009: Pág. 57).

Así, desde el recorrido mismo del cine colombiano, Caicedo se encontraría en la misma línea del proceso descrito por Martínez: en la de expresar la realidad mediante el cine, por lo menos desde un nivel literario²⁹. Sin embargo, más allá

²⁹ Caicedo elaboró guiones—entre ellos, colaboró en los primeros esbozos del guión de *Carne de tu Carne*, primer largometraje de Mayolo— y mucha crítica cinematográfica. No obstante, sus esfuerzos en la producción de cine se resume en tan sólo un intento no concluido con Carlos Mayolo, rescatado por Luis Ospina en su documental *Andrés Caicedo: Unos Pocos Buenos Amigos*. Esto no quiere decir que sus preocupaciones frente al cine fueran superficiales o secundarias: por el contrario, su influencia en la comprensión del cine se hizo notable principalmente en su cine club muy concurrido en sus comienzos en la ciudad de Cali, donde él mismo decidía que se veía y que no, y del que hacían parte los integrantes del Grupo de Cali.

de esta observación que hace parte de niveles de explicación todavía muy generales, entrando en el detalle, no podemos perder de vista que su conocimiento artístico—el literario, el cinematográfico y el teatral— viene de alguna parte³⁰, y que al igual que en el caso de Carlos Mayolo, su influencia fue decisiva en su manera de percibir el mundo y a sí mismo.

Hasta ahora se ha centrado la atención en un tipo de actitud crítica que en cierta medida Mayolo y Caicedo representaron y elaboraron en tanto hacían parte del Grupo de Cali. No obstante, estas posturas críticas que se han rastreado en el proceso, apenas ilustran algunas condiciones de posibilidad sobre las cuales se puede pensar que se desarrollaron ciertas reservas con el cine considerado políticamente correcto en el momento, y su inclinación hacia un compromiso con la experimentalidad en el cine. Este proceso viene acompañado con la producción de conocimiento sobre el mismo, y es allí donde se pueden comenzar a rastrear algunos aspectos de la creación de las formas. ¿Cómo podemos evidenciar la impronta de esta actitud en sus obras artísticas?

³⁰ En el siguiente capítulo se realiza un análisis más cercano a esta problemática.

Capítulo 3. El Contrapunto y la crítica cinematográfica en el Grupo de Cali: La construcción de pautas estéticas.

1.

No podemos afirmar que con Mayolo y Ospina se generó una ruptura en la historia estética del cine en Colombia, ni en Latinoamérica. Ciertamente sería arriesgado ponerlo en esos términos. En su lugar habría que examinar cuáles fueron las rutas que tomó el cine colombiano después de la dispersión del Grupo de Cali, e intentar evidenciar si de allí sus desarrollos estéticos han tenido cierta relevancia práctica en cineastas contemporáneos³¹. Así, para los años setenta no era posible afirmar la existencia de una ruptura, ni en términos de borrón y cuenta nueva ni de refundación del cine colombiano como tal. Los elementos que pusieron en juego Mayolo y Ospina en su momento fueron novedosos, pero se incluían en toda una configuración social sobre y desde la cual se expresaban. Cuando Mayolo dice que Latinoamérica era el lugar para retratar la pobreza y que el cine de la época no podía ocultarla ni desconocerla, no está diciendo otra cosa.

La actitud crítica de sus películas sólo pudo ser generada en su momento, y no antes. Recordemos que en los cincuenta, cuando Lizarazo volcó sus intereses en intentar captar la realidad colombiana, su recurso fue el de mostrar los paisajes, el folclor y otros elementos que hacían parte integral del cine de su momento: eran los recursos de reflexión más evidentes en la práctica cinematográfica, aquellos que tenía a la mano. Ya para principios de los setenta el panorama de esta reflexión se encontraba mucho más complejizado. Para quienes se les hacía necesario pensar el problema, la preocupación por la realidad colombiana había sido atravesada en su mayoría por movimientos intelectuales de izquierda de nivel local e internacional. Esto aplicó tanto para el

³¹ En la película de Rubén Mendoza estrenada el 24 de septiembre de 2010, *La Sociedad del Semáforo*, es posible encontrar referencias directas a la concepción del cine del Grupo de Cali y un tratamiento muy interesante de estos desarrollos estéticos. Luis Ospina fue un colaborador muy importante en la realización.

teatro, la literatura y la pintura, como para el cine, de manera muy estrecha entre ellas, tal como se ha mostrado en el capítulo anterior.

En el caso del teatro, Enrique Buenaventura y Santiago García hacían parte de dicha vanguardia intelectual. En el año 1958, Buenaventura realizó un ensayo titulado de *De Stanislavski a Brecht* (Buenaventura, 1958) para la revista *Mito*, donde resalta la importancia del teatro brechtiano para el colombiano³². Allí expone reflexiones teóricas que este tipo de teatro procuraba en la búsqueda de la formación integral del actor. En teatro, la reflexión sobre el actor no se desliga de la de público. Bajo el marco del teatro de Stanislavski, reseña Buenaventura, el actor procura acercarse al público apelando a la representación de los sentimientos, con el objetivo de hacer que éste se identifique con él. Por el contrario, el teatro de distanciamiento de Brecht tiene como propósito principal anular la catarsis o identificación con los personajes, incitando tanto al actor como al público a reflexionar sobre aquello que se le presenta mediante el teatro. La reflexión sobre la realidad es sin duda un eje de este teatro. Siguiendo los números de la revista *Mito*, al igual que textos de dramaturgia de Buenaventura y García, encontramos que el pensamiento de Brecht es primordial en su obra.

Rastrear el proceso que posibilitó el acogimiento de Brecht de esta manera en el teatro experimental colombiano, no es el objeto aquí buscado. Se llama la atención sobre este punto por la apropiación de estos conocimientos por parte del grupo de Cali. Caicedo estuvo en el TEC, Mayolo mantuvo relaciones con Santiago García³³. Es claro que el teatro tenía una importancia central en el pensamiento de Caicedo, y encontramos ideas con relación a las de Brecht en su crítica cinematográfica.

³² No debe considerarse este texto como aquel que marcó una ruptura necesaria para el surgimiento del Movimiento Nuevo Teatro. Santiago García también tuvo su acercamiento a las ideas brechtianas y el impacto de este en su obra es notoriamente diferente al de Buenaventura. Podría entenderse mejor la importancia de este texto bajo el proceso de formación del Movimiento Nuevo Teatro en Colombia.

³³ “Todos los visitantes de los festivales de arte y de vanguardia que nos cambiaron la vida a toda una patota que, si no hubiera sido por ellos, por gente como Martha Hoyos, Santiago García, Enrique Buenaventura, Pedro Alcántara Herrán, hoy estaríamos más confundidos” (Mayolo, 2002: Pág. 108).

Cuando a comienzos de los setentas se le pregunta, qué es la crítica cinematográfica para el crítico colombiano, Caicedo responde: “Comenzar a pensar en el proceso de montaje, de cambio de rollos, de alteraciones en el color, etc., es una especie de posición de defensa, de decir: Comprendo esto, veo los trucos, no me pueden engañar, y el resultado de esta relación entre la pantalla y mi persona no puede ser la alineación” (Caicedo, 2009: Pág. 39). De aquí la posición de defensa frente al producto cinematográfico podría ser entendida como el resultado de posiciones adoptadas desde el marxismo. No obstante, Caicedo agrega:

Hay que alertar al espectador, darle conciencia del peligro que significa el acto aparentemente trivial de ir a cine, convencerlo de que la mayoría de las veces detrás del producto se encuentra una ideología dirigida en forma vertical contra el consumidor. (...) Para esto sería bueno encontrar un método que universalice lo personal. Cada gusto es una aberración. (Caicedo, 2009: Pág. 40)

De esta manera, sutilmente, Caicedo impone reservas frente a un tipo de ideas que circulaban en la crítica cinematográfica del momento. Considerar un método que universalice lo personal es una idea que lo adscribiría en la defensa del individualismo burgués³⁴. En la misma época, ampliando su reflexión sobre el problema, Caicedo escribe:

De todas las expresiones artísticas el cine es la que menos esfuerzo de abstracción demanda para su aprehensión. (...) Pero, curiosamente, es por el

³⁴ Existen teorías del individuo que consideran la capacidad de auto-reconocimiento de la individualidad del ser humano moderno como resultado de factores que van en contra de convicciones políticas. El término individualismo burgués, tratado en su mayoría por intelectuales de corte marxista, es un término que, en lugar de remitir su importancia al papel que desempeñó en el desarrollo histórico de las sociedades occidentales, en su uso mantiene una connotación negativa: denota la desfragmentación o atomización de la sociedad por actitudes egoístas atribuidas al comportamiento de una clase social en particular. Es negativa en el sentido en que no permite la integración dentro de una clase, dicho en su contexto teórico, desfragmenta la conciencia de clase. En el momento en que Caicedo escribe, en el que las expectativas de cambio penetraban con tanta fuerza en diversos ámbitos de la vida social —entre ellos el cine—, este tipo de explicación de la individualización se encontraba muy extendida al tiempo que la idea de unidad política dentro de las clases menos favorecidas representaba un papel muy importante en la crítica de cine y las películas documentales colombianas del momento. Por ende, la idea de universalizar lo personal, que entre otras cosas refleja la reivindicación de la individualidad en el ámbito artístico, contraría ese tipo de ideas que intentan sobreponer las necesidades sociales a las individuales.

realismo que se imita la comodidad y fascinación del sueño. El espectador sufre con los personajes, sigue sus intereses, comparte sus infortunios. En teatro, cuando un personaje es asesinado, el espectador tiene que hacer una abstracción más o menos complicada: No ha habido muerte real, es el actor que representa la muerte. En cine, personaje y actor, están muertos, y sería cuestión digna de averiguar por cuál de los dos sentimos mayor pena. Encerrado de la realidad en la cómoda oscuridad y temperatura de la sala de cine, el espectador contempla esa ventana de la realidad que es la pantalla. No hay que proponerse un método de abstracción. El espectáculo, de por sí, abstrae al espectador. (...) *Es por eso que creemos que el cine, de todas las artes, es la que más dificultades pone para adoptar ante ella un mecanismo de distanciamiento, y por lo tanto, de reconocimiento, por separado, de cada uno de los elementos que conforman la obra terminada, y por lo tanto también, de lectura cuidadosa.* (Caicedo, 2009: Pág. 47, el subrayado es mío).

Al plantear que el espectador necesita defenderse de la alineación, buscando generar marcos de abstracción sobre aquello que le aparece representado en la pantalla de manera tan real, es claro que está buscando el efecto de distanciamiento de Brecht y que la lectura de Buenaventura tiene que ver con su argumentación. No se trata de una coincidencia. Como ya dijimos, Caicedo estuvo en el TEC y su relación con este grupo fue amplia:

Andrés Caicedo era una persona profundamente interesada en el mundo de la literatura y el teatro y poco a poco se fue concentrando su entusiasmo en el cine. Y él fundó el cineclub de Cali alrededor del TEC, del teatro experimental de Cali de Enrique Buenaventura, a comienzos de la década del setenta. Y el cineclub fue creciendo. Él se independizó del TEC, después estuvo en el teatro Alameda, después en el teatro San Fernando donde desarrolló ahí toda su labor de difusión cinéfila, hasta su suicidio que fue en 1977. (Entrevista a Sandro Romero, Octubre de 2010)

Si bien esta no puede ser considerada como la referencia principal del pensamiento de Caicedo, es muy claro que algunas de sus ideas gruesas frente a la recepción del cine mantienen estrecha relación con la entrada de Brecht al teatro colombiano. No es gratuito que la preocupación que le generaba la

recepción de la obra cinematográfica por parte del espectador, se encuentre tan profundamente emparentada con la reflexión de Buenaventura respecto a Brecht. Como dijimos, la reflexión profunda de Brecht llegó por medio de estos grupos de intelectuales a los cuales él mismo no fue ajeno.

Por otra parte, como se indicó en el capítulo anterior, es posible también rastrear rasgos de la actitud crítica de Mayolo a partir del proceso propio de la literatura colombiana. Mayolo mantuvo relaciones en su edad temprana con redes de intelectuales en Bogotá, donde convergían en su momento, como él mismo lo relata en sus memorias, la lectura de Sartre, Camus, etc., con la influencia de los nadaístas, la entrada de la nueva ola francesa, entre otros. El humor como rasgo crítico en la literatura y la poesía colombiana, es susceptible de ser rastreada incluso desde finales del siglo XIX, como por ejemplo en poemas de José Asunción Silva y Julio Flórez, más adelante en escritos y actitudes de Vargas Vila, Porfirio Barba Jacob y León de Greiff, y hoy en día en personajes como Jotamario Arbeláez y Fernando Vallejo. Cada uno de ellos desarrolló un estilo propio que sin embargo mantiene puntos en común con los demás a lo largo del tiempo, y uno de ellos ha sido la relación humor-crítica.

Regresando a sus memorias, y teniendo en cuenta la estrecha relación que Mayolo mantuvo tanto con la obra como vida de algunas de las personas anteriormente citadas, resulta muy interesante cómo elementos que Mayolo había desenvuelto a lo largo de su trayectoria de vida le fueron dando forma a su cine. Para finales de los sesenta la actitud experimental con la que él se acercaba al cine, se había encontrado con el humor, frente al cual ya había ido formando una idea muy precisa poco antes de su llegada a la universidad: “Me volví un profesional de la befa, aprendí que el humor es un ejercicio, que hay que construirlo y sobretodo hacerlo supérstite. Los chistes son más importantes que un teorema; *los chistes son la prueba de la desubicación de las cosas*³⁵” (Mayolo, 2002: Pág. 100, el subrayado es mío). Así, en su película *Monserate*,

³⁵ Este pasaje llama mucho la atención, en la medida en que establece un punto de encuentro entre el proceso humor-crítica antes mencionado, y la constitución de la personalidad de Mayolo. En las conclusiones se amplía sobre este punto.

“mientras se escucha “venga a ver qué morcilla se va a comer”, se veía a un cura dando la comunión.” (Mayolo, 2002: Pág. 127). Había hecho uso del contrapunto entre imagen y sonido y le había funcionado. A partir de allí construyeron con Ospina una pauta a seguir en su estilo, que encontramos más adelante tanto en *Oiga, Vea* como en *Agarrando Pueblo*: “Nunca usar una voz que explicara lo que se veía; lo que se veía se veía el doble al uno hacer una deducción irónica” (Mayolo, 2002: Pág. 127). Sin haberlo planteado desde un principio, los directores podían ahora dejar una marca propia en su obra, y a su vez evitar hacer pasar una postura preconcebida, concreta y muy legitimada de la realidad por la explicación de las imágenes, como lo era el marxismo en su momento.

¿Sin la experiencia del cine europeo, del cine documental y publicitario colombiano, del cine latinoamericano, de su contacto con la Bogotá de los sesenta, de la literatura iconoclasta o los conocimientos cinematográficos de Ospina y Caicedo es posible, entre otras cosas, que Mayolo utilizara el contrapunto y lo asumiera tal y como lo hizo en su momento? Sin su contacto en la niñez con el cine europeo y norteamericano o con el ámbito artístico colombiano de su momento, muy probablemente ni Ospina ni Mayolo se habrían interesado en hacer cine. Tal vez, si no hubiesen centrado su atención en el cine europeo pudieron haber hecho un contrapunto. Pero que éste se encuentre ligado a la crítica, que la exprese de manera tan singular para el momento y que termine constituyendo una pauta, una manera regular de hacer o al menos una idea precisa de cómo debe ser la práctica del cine documental, se encuentra profundamente relacionado con los procesos antes descritos. En otras palabras, el uso del contrapunto por parte de estos cineastas había encontrado su forma particular en todo un proceso de construcción de conocimiento.

Por ejemplo, en *Oiga Vea*, a falta de guión, había todo un ejercicio reflexivo detrás del abordaje de la realidad:

Él (Ospina) con el oiga y yo con el vea, desvariábamos sobre la relación de estas dos referencias para captar la realidad, cercana a *Montserrat*: El sonido

contradecía la imagen, y la imagen al sonido. Era la misma realidad dimensionada surrealmente con otros destellos. Corrosión ideológica casi eisensteiniana. (Mayolo, 2002: Pág. 130)

La referencia a Eisenstein y al surrealismo, a la contradicción y la necesidad reflexiva sobre la realidad, obedecen a la posición en la que se habían situado en el hacer cine colombiano. Aquí saltan a la vista diferencias con el cine de Marta Rodríguez y Jorge Silva.

El tipo de crítica que se puede ver en *Chircales*, una de sus obras más importantes, maneja categorías marxistas limitadas por una visión antropológica elaborada a nivel cinematográfico, de los personajes y el contexto que investiga. De hecho, la trayectoria de Rodríguez fue significativamente diferente a la de los caleños. Estudió antropología, sociología, cine y etnología, en universidades de Colombia, España y Francia. Fue alumna de Camilo Torres en la facultad de sociología de la Universidad Nacional y también del director documental francés Jean Rouch. Es posible contrastar el tipo de cine que realizaba con su trayectoria de la misma manera que lo hemos visto con Mayolo. Por ejemplo, su metodología pasaba por la observación participante y en esa medida la influencia de la academia era muy importante en su forma de hacer cine en el momento. El marxismo aparece también, aunque fuertemente limitado por el tratamiento de las imágenes. La influencia del pensamiento de Torres y Rouch está allí presente, aunque fueron ella y Jorge Silva quienes realizaron el documental, es decir, quienes le dieron su forma y rompieron con ciertos esquemas del cine crítico que se hacía en el país en su momento.

Estamos entonces frente a dos formas diferentes de afrontar la crítica en el cine que se separan de alguna manera del tipo de crítica que se hacía en su momento. Evidentemente sus películas denotan un contenido diferente que exige reconocer de donde viene el conocimiento que ponen en juego y desarrollan a lo largo de su vida y obra. No obstante, la búsqueda de la realidad social colombiana mediante el cine no podía desprenderse de la crítica, tanto del

cine que se estaba haciendo como de los marcos de comprensión por los cuales se valían para explicarla. Este rasgo lo encontramos tanto en Mayolo y Ospina como en Rodríguez y Silva, como en todos los que hacían cine documental de vanguardia.

Hasta aquí, se ha esbozado cómo los miembros del grupo de Cali se incluyen en procesos de formación de conocimiento. Hemos visto desde una perspectiva relacional procesual cómo su cine documental hace parte del llamado cine marginal o crítico de su momento en América Latina y en Colombia, cómo los matices que su crítica logró adquirir responden a procesos complejos de construcción de conocimiento—que incluso superan el ámbito exclusivo del cine como tal—, y cómo su trabajo contrasta con otras propuestas estéticas de su momento. No obstante, al reconocer que las diferencias entre propuestas estéticas dependen de las redes de interdependencias más próximas en las que se incluyen los cineastas, nos encontramos con la problemática que se traza alrededor de la relación entre la obra y su autor. ¿Cómo entender esta relación?

2.

Caicedo realiza una interesante categorización sobre las diferentes lecturas que realizan espectadores con diferentes posiciones culturales. Junta al espectador pequeño burgués, al marxista, al lumpen y al cineasta bajo tipologías que versan sobre la forma en la cual cada grupo vive el cine. Mientras para el pequeño burgués, inclinado por la intelectualidad que le procura su posición, su preocupación es la descifrar o interpretar un mensaje, para el marxista la película es juzgada en su sentido progresista y para el lumpen en su realidad práctica, lo que a fin de cuentas termina siendo una adaptación de dicho mensaje a su realidad inmediata. El cineasta por el contrario, preocupado por el lenguaje cinematográfico y las posibilidades que el manejo de sus herramientas representa en un film, mantiene una forma privilegiada de *vivir el cine* en

términos artísticos. Pero, más allá de la validez o no de su categorización, ¿Qué pone en evidencia esta aproximación?

Cuando Caicedo comienza a hablar de la relación entre el espectador cineasta junto a los demás tipos, nos llama la atención, tal vez sin quererlo, sobre procesos de constitución de la personalidad. Entre líneas parece sugerir que no se debe desligar la búsqueda del cine al del cinéfilo o el cineasta, hasta el punto mismo de proponer al final de su escrito la necesidad de una organización política frente al cine para evitar tanto aquellas angustias personales que las brechas entre los diferentes espectadores generan en el cineasta, como la imposibilidad de un desarrollo del cine en el país:

Mientras que el espectador cineasta intenta atrapar, en esa forma definitiva y autónoma que es el film durante la proyección, el momento de *puesta en escena*, que es también concepto, y el definitivo para el acercamiento crítico a cualquier film. (...) Sucede entonces que este espectador cineasta intenta conversar con otros espectadores (...) sobre un film querido. Para su consternación, encuentra, de los sectores más cultos a los más ignorantes, opiniones que las más de las veces no corresponden a conceptos sino a gustos, o conceptos elaborados con base en una única visión separada del film (...). Sucede, entonces, que ante una discusión cinematográfica opta por el silencio, luego por la lejanía, después por algo más grave que es la soledad. Se va convirtiendo en lo que llaman un cinéfilo. Ya no entiende a las personas, ya no necesita enamorarse de mujeres reales: para que, si en la pantalla las tiene mejores y más inteligentes. (Caicedo, 2009: Pág. 50)

Aunque el proceso de Caicedo fue diferente al de Mayolo, y sus trayectorias de vida acusan contrastes muy marcados de personalidad y de hacer frente al mundo, lograron establecer puntos de trayectoria comunes, como por ejemplo el desarrollo de sensibilidades frente al cine.

Como Caicedo mismo lo da a entender con el término cinéfilo, la actitud de apropiación del cine como modo de vida o visión de mundo no le es exclusiva. En sus memorias, Carlos Mayolo nos presenta el papel que representó el cine para él en su momento. Él pertenecía a una capa social de tradición

conservadora de la ciudad de Cali. Su familia tenía contacto permanente con el exterior. Sus padres hablaban en inglés: su madre trabajaba en la embajada americana, y su padre, trabajaba en Estados Unidos y en Colombia. Debido a una infancia marcada por el periodo de la violencia y más tarde por las conductas transgresivas de la adolescencia caleña, la que después tanto se esforzó en retratar Caicedo, Mayolo fue internado en la Academia Ramírez de la ciudad de Bogotá. Era como él lo decía, un *atravesado*³⁶ pero con ciertas inquietudes intelectuales en comparación con sus compañeros. Llegando a la adolescencia su contacto con el cine se inclinó hacia el cine europeo: “Yo me vestía como en Europa, no como en Estados Unidos” (Mayolo, 2002: Pág. 88).

Ya para los años sesentas el cine para él no ocupaba un lugar secundario, sino todo lo contrario. En esta década, relacionándose con la intelectualidad de vanguardia de la ciudad de Bogotá y de Cali, había logrado hacer de su gusto temprano por el cine su visión de mundo por excelencia. “*Rebelde sin causa o Gigante* fueron grandes hitos morales para nosotros en la edad de la que estoy hablando. *De ellas se tomaron todas las emociones y queriéndolo o no, el cine fue una fuente de conducta y moral*”³⁷ (Mayolo, 2002: Pág. 88). Más adelante llega a hablar de apropiación de gestos mediante el cine, e incluso a considerar todo el espacio del baile popular como “puro cine”: “Deliciosa esa edad en la que uno quería parecerse al cine, flotaba en esas conductas imaginarias y novedosas que el cine nos daba.” (Mayolo, 2002: Pág. 88).

Desde muy temprano Mayolo desarrolló una sensibilidad muy amplia hacia cuestiones estéticas, sobre todo para el caso del cine y la pintura como lo hacía manifiesto. Caicedo por su parte, lo hizo con respecto a la literatura, el teatro y el cine. ¿Cómo llegó Caicedo por su parte a sensibilizarse frente a la posición del cineasta? Antes de llegar a la adolescencia Caicedo comienza a interesarse por

³⁶Para comprender mejor a lo que aquí se refería Mayolo, resulta de gran utilidad leer: Caicedo, Andrés. (2009). *El Atravesado*. Bogotá: Norma.

³⁷ El subrayado es mío. Este ejemplo establece una relación entre conocimiento y emocionalidad muy interesante, que tiene que ver con la idea, que se profundiza mejor en las conclusiones, en la que el conocimiento socialmente estructurado hace parte integral de la constitución psíquica de los individuos, y que en la práctica no representa como tal una simple herramienta utilizada con fines racionales.

la producción literaria. Gracias a su originalidad, logra ganar varios premios en su colegio e incluso llega a publicar en uno de los periódicos locales. Su literatura, fuertemente marcada por sus experiencias personales —al igual que el cine de Mayolo— reseña muchas preocupaciones sobre la vida del joven caleño de su época, de la cual hacía parte y en la que se reafirmaba constantemente. En sus relaciones interpersonales aparece como un joven acaso tímido, tartamudo y de pocas palabras, pero con mucha iniciativa. En su soledad, escribía cartas a todos sus allegados, literatura y artículos diversos. Era su espacio de producción privilegiado. Él era muy consciente de ello. Allí por medio de su máquina de escribir podía decir aquello que quisiera sin los límites que se le imponían en sus relaciones cara a cara. Así no nos resulta difícil comprender por qué el cine llegó a interesarle tanto. Para él, la sala de cine se presentaba como un espacio en el cual se establece una relación específica entre el espectador y la película, en soledad, en un cuarto oscuro, en el que no se habla, sino que se ve y se sufre, durante horas y horas lo que la cinta tiene para contar.

Entre otras artes, el cine poseía un sentido muy importante en su vida. Y esto se hace evidente: dan cuenta de ello la acusada pasión de sus escritos de crítica cinematográfica tanto para el público en general como en correspondencia con otros críticos de cine incluso internacionales, la creación de la revista de cine especializada más importante en el país en su momento y de un cineclub muy influyente en la época. Se sumergía dentro de las difíciles lógicas sociales que en el cine venían desarrollándose en el país desde tiempo atrás: tanto de la crítica cinematográfica, como en la distribución. Rebuscaba películas donde pudiera, realizaba negocios con imprentas, buscaba espacios de publicación, de publicidad. No era la rentabilidad lo que buscaba principalmente, sino desarrollar procesos de apropiación y estimular el pensamiento frente a lo cinematográfico.

Es claro que el cine para ellos no representaba un trabajo más o un pasatiempo casual, sino que era central en sus vidas. Su cine y su literatura, reflejan en cierta medida aquello que conocían y creían acerca de la vida en su momento. Y vale decir lo mismo para muchos artistas. Ciertamente se puede encontrar en su cine y literatura referencias explícitas a sus vidas: Una de las más claras en

Mayolo es la explosión en Cali en los años cincuenta —hecho que le hizo cruzar caminos con Luis Ospina desde su infancia— que representa un evento fundamental en la trama de *Carne de Tu Carne*³⁸. Otras ya menos evidentes no tienen que ver con eventos históricos precisos reconstruidos mediante el cine, con todo lo que ello implica, sino con conocimientos en los que se sumergieron y desarrollaron a lo largo de sus vidas.

³⁸ Al final de su vida, él era muy consciente de esto: “Mi infancia y mi juventud están marcadas por la época de Rojas Pinilla y el Frente Nacional. (...) *Carne de tu Carne*, mi primer largometraje, es una película sobre mi adolescencia y está marcada por hitos históricos, como la explosión de Cali, donde la ciudad quedó en una penuria total, con 2000 muertos a cuestras” (Mayolo, 2008: Pág. 45).

Conclusiones

Al examinar la creación artística desde una mirada relacional y no en sí misma, es decir, no como una acción realizada de manera aislada por un artista en su genialidad creadora, sino como producto del conocimiento configurado procesualmente en redes de relaciones de interdependencias, se constata que el arte, más allá de un conjunto de obras dispersas en el tiempo, susceptibles de ser enmarcadas en términos de valor una al lado de la otra, representa una complejización en las formas de conocer el mundo. A su vez, que ésta no se encuentra impulsada únicamente por la necesidad de reconocimiento o popularidad, sino de resolución de problemas propios del ámbito artístico en un momento sociohistórico dado. Esto se evidencia notoriamente cuando se estudia el caso del cine colombiano de los años setenta. Estudiar la creación de la obra cinematográfica de Mayolo y Ospina en sí misma, sería limitar enormemente su comprensión. La relación que ésta mantuvo con múltiples procesos de construcción de conocimiento que venían desarrollándose es imprescindible para una comprensión sociológica adecuada de su obra, al igual que para ampliar el panorama de preguntas y abordajes de la creación artística como objeto de conocimiento.

En ámbitos como el artístico, donde el conocimiento se encuentra muchas veces arraigado en expectativas y otras emocionalidades —citando de nuevo a Duvignaud, atada “a la vida de los hombres”—, se hace difícil la comprensión de su creación más allá de la interioridad del individuo, la exterioridad de la sociedad, o la conciliación de ambos mediante conceptos estáticos cuya generalidad les da un carácter ambiguo al contrastarlos con las matices que brinda el desarrollo propiamente histórico. Sin embargo, bajo la ruta aquí perseguida fue posible entrar a analizar el problema desde otro tipo de conceptualizaciones. Aquellas formulaciones conceptuales que hacen referencia a procesos, como desarrollo, interdependencia, construcción de conocimiento, entre otros, fueron de gran utilidad para el propósito de este trabajo.

La construcción teórica no debe estar separada de la reconstrucción de su objeto de conocimiento, porque en principio son interdependientes. Los conceptos que hacen abstracción de hechos sociales específicos imponen límites a la comprensión de los procesos históricos que les dieron lugar, dejando inatendidos, y a veces sin espacio, aspectos relacionados con la construcción del hecho mismo. De esta manera se restringe una explicación consecuente del fenómeno. Si por ejemplo, se limitara la investigación a la reconstrucción del campo del cine en Colombia, es muy probable que al encontrar que la formación de su estética responde a ámbitos de conocimiento que superan lo propiamente cinematográfico, se considere al hecho como una afrenta a la autonomía del cine, en lugar de un antecedente crucial en la constitución del mismo, y así considerarlo en un sentido negativo, o en el peor de los casos, dejarlo de lado. Nos llevaría también a considerar la actitud de rechazo a la fórmula cinematográfica de Andrés Caicedo como efecto de la dicotomía gran producción-producción restringida encontrada en todo campo artístico, dejando de lado que fue por la entrada de Brecht al teatro por medio Buenaventura en el TEC y su relación con éste, que se posibilitó parte de su forma particular.

Por otra parte conceptos como el de proceso o desarrollo, posibilitaron enmarcar la problemática dentro de un corpus teórico que no limitó la comprensión del problema a marcos conceptuales herméticos, sino al desarrollo mismo de la problemática. De esta manera se hizo posible rastrear parte de diversos procesos y sus interrelaciones, como por ejemplo, la relación entre el proceso de construcción de cine documental latinoamericano con el colombiano. Que en Colombia se haya pasado de un cine publicitario a uno político no fue una simple copia o adaptación colombiana al tipo de cine latinoamericano. De hecho, no sólo en Colombia sino en toda Latinoamérica los cineastas de esta época, como gran parte de los intelectuales y de población en general, hacían parte de un ambiente en el que las expectativas de cambio social permeaban ampliamente en diferentes tipos de actividad, entre ellas el cine, e incluso la sociología misma. Si en Brasil o Cuba este tipo de cine representó una forma de arte más compleja

que la colombiana fue porque el estado del desarrollo del conocimiento cinematográfico y de sus condiciones de producción en sus sociedades lo posibilitaron. Por otra parte, centrados en el caso colombiano, el paulatino proceso de distanciamiento de esta forma de crítica por medio del cine es otro ejemplo. La participación de procesos derivados del teatro y la literatura en el caso del grupo de Cali, o de la sociología y la antropología en el caso de Martha Rodríguez y Jorge Silva, en la superación del punto de vista militante para la construcción de nuevas pautas estéticas, nos presenta una explicación mucho más matizada y consecuente con la historia. Al mismo tiempo muestra la necesidad de construir marcos de comprensión de la realidad social que tomen en cuenta estas relaciones, más allá de elaboraciones conceptuales que les hagan abstracción. De lo contrario, las investigaciones sociológicas sobre el arte seguirán dando la impresión de un protagonismo del concepto sobre la realidad, uno de los puntos sobre los cuales se fundan muchas veces discusiones cargadas de emocionalidad entre artistas y sociólogos³⁹.

Una de las ventajas que nos brinda este tipo de acercamiento a la creación de las formas, es la posibilidad de entrar a estudiar en detalle la práctica misma sin desligarla de los procesos sociales desde los cuales fueron constituidas, lo que en términos sociológicos implica superar la antinomia que se ha construido entre la macro y la microsociología, desde una perspectiva que en lugar de enfrentarlas, las mira en conjunto, en su desarrollo. Sin embargo, no se limita a esto: También abre campo a nuevas formas de analizar la creación artística, que amplía la comprensión y da lugar a nuevas incógnitas sobre la teoría del conocimiento. Para dar un ejemplo, en la medida en que el humor fue un rasgo común tanto en el cine de Mayolo como en su personalidad, es necesario no

³⁹ Para dar un ejemplo de esta situación, de la divergencia entre sociólogos y artistas, tenemos por una parte el caso del preámbulo del libro de Pierre Bourdieu *Las Reglas del Arte*, donde, en medio del intento de justificar el conocimiento sociológico sobre el arte, termina centrándose en señalar la arrogancia del artista frente al conocimiento sociológico para lograr su cometido, y por otra parte, el caso del mismo Mayolo quien en sus memorias nos dice: “Los unos, los otros, los sociólogos, los antropólogos y hasta los periodistas, sobrevuelan sobre la verdad, la usan, la sistematizan, la vuelven fugaz, pero no son capaces de detenerse y comprometerse con lo que está ahí” (Mayolo, 2002: Pág. 119).

perder de vista la relación que él establece entre el humor y su potencia desarticuladora del orden de las cosas, a la luz del proceso sobre el cual se configuró su actitud crítica. Así, vemos que esta idea que él mismo formó en el transcurso de su vida y que fue muy importante en su cine, no es el simple producto de su genialidad. Como se insistió anteriormente ya había sido tratada generaciones anteriores a él en un proceso sobre el cual él mismo se situó y se relacionó. Si volcamos nuestra atención hacia lo que esto implica en la creación de una obra artística, encontramos que el panorama se clarifica sustancialmente. El conocimiento deja de ser una herramienta más de la que se vale el individuo creador, es decir, abandona su carácter de variable independiente en la construcción de la obra, para hacer parte de un proceso del cual el individuo creador es continuador⁴⁰, en otras palabras, parte del proceso histórico de construcción de conocimiento. Así, no estamos frente a la idea del conocimiento socialmente estructurado como simple herramienta que se activa o desactiva en función ni de la voluntad del individuo ni del contexto social, sino como parte constitutiva de la psique del individuo socializado e históricamente situado.

Ahora bien, la aproximación desde la cual se erige esta investigación tiene ciertos límites, en la medida en que es un campo relativamente no muy explorado. A lo largo de la investigación surgieron muchas preguntas con relación a: ¿Cómo enfrentar las fuentes? ¿Qué pistas deben seguirse? ¿Cómo escribir el trabajo? ¿Cómo expresar las ideas? Cada una de estas preguntas implica un esfuerzo grande de reflexión, que no se agota en este trabajo. Pero algunas pudieron ser metodológicamente resueltas. Por ejemplo, para el caso de cómo enfrentar las fuentes, ¿Pueden las memorias de Mayolo escritas al final de su vida, retratar fielmente el momento sociohistórico que se indaga? ¿No se correría el riesgo que señala Bourdieu de “caer en la trampa de la ilusión

⁴⁰Con relación a esta idea, a propósito de Comte, Elias escribe: “Podemos prescindir del aburrido debate de qué ideas de Comte fueron tomadas de Turgot, de Saint-Simon y otros y cuáles de sus ideas son “completamente originales”: Ningun hombre inicia nada; todos somos continuadores” (Elias, 2006: Pág.38).

retrospectiva de una coherencia reconstruida”? (Bourdieu, 2005: Pág. 318). En la medida en que no se tomaron sus logros como algo relativo a su individualidad, sino como parte de procesos históricos, la fuente era susceptible de ser cruzada tanto con los procesos descritos como con su obra cinematográfica, y así situarla de tal manera que se podía dar cuenta de ella discerniendo lo que podría representar la búsqueda de sentido a determinados momentos de su vida de lo que realmente realizó en determinado momento de su biografía. Otros problemas relacionados con las fuentes surgieron a lo largo de la investigación. Que sólo exista un libro completo de historia de cine colombiano, y que este date de 1978, dice mucho sobre qué tanto conocemos de nuestro cine. Ciertamente este hecho hace que sea más difícil un estudio de este tipo. Se hizo necesario recurrir a fuentes directas, manejo de archivo, artículos y entrevistas en revistas y periódicos, para intentar llenar vacíos que deja este único libro. Así el libro de Martínez sea imprescindible para entender la historia del cine colombiano, existen muchas interrogantes que se le escapan, algunas de las cuales guiaron parte de esta investigación.

Frente al caso de cómo escribir el trabajo, esta labor fue más complicada. Se hizo necesario ser cuidadoso con la presentación de los resultados, en la medida en que muchas de las ideas que se expresan desde esta perspectiva encuentran formas de resistencia por parte del conocimiento sociológico que más se ha extendido históricamente en la explicación de este tipo de fenómenos. Por ejemplo, la idea sobre la complejización del conocimiento trae implícita la idea de evolución, lo que produce cierta actitud de rechazo, formada a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, no sólo en sociólogos sino en diversos grupos de intelectuales. Sin embargo, más allá de una evolución unilineal en el sentido positivista de finales del siglo XIX, en esta perspectiva se encuentran claras evidencias de una mayor complejidad en su dinámica.

El conocimiento se va construyendo en las redes de interdependencia a lo largo de la historia, en la medida en que los individuos que las componen encuentran

y superan, a lo largo de su vida y en sociedad, límites del mismo frente a la comprensión del mundo. No se trata de la evolución del conocimiento como una necesidad histórica ya prevista o definida de antemano, sino como dinámica social que necesita ser estudiada y comprendida. Para el caso del cine colombiano, y más concretamente el caso de Carlos Mayolo y Luis Ospina, el uso del contrapunto, de la ironía, de la crítica iconoclasta, entre otros, visibles en *Oiga*, *Vea* y otras obras de los caleños, obedecen a la convergencia de diversos procesos de construcción de conocimiento en el grupo de Cali quienes continuaron su construcción. Lo anterior representó un proceso de complejización del conocimiento en el caso del cine. Pasar de considerar la realidad colombiana con la cámara desde los paisajes y su folclor, a una postura que implica toda una juiciosa labor intelectual frente a las herramientas narrativas y técnicas del cine, donde se problematiza la realidad por fuera de los marcos más extendidos para hacerlo, y se compromete con una experimentalidad en el mismo, es una prueba empírica de ello.

Bibliografía

Álvarez, Carlos. (1980). *Una Década de Cortometraje Colombiano: 1970-1980*. (S.N). (Borradores de Cine; No. 1). Bogotá.

Álvarez, Carlos. (1989). *Sobre Cine Colombiano y Latinoamericano*. Centro Editorial, Universidad Nacional de Colombia. Bogotá

Aristóteles. (1982). *Poética*. Madrid: Editorial Aguilar

Bourdieu, Pierre. (2005). *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.

Bruggisser, Patricia. (1978). *Aproximación a un Análisis Histórico del Cine Colombiano*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Comunicación Social. Trabajo de Grado.

Buenaventura, Enrique. (1958). "De Stanislavski a Brecht". En: *Revista Mito*. Año 4. Sept-octubre 1958.

Caicedo, Andrés. (2009). *El Atravesado*. Bogotá: Norma.

Caicedo, Andrés. (2009). *Ojo al Cine*. Bogotá: Norma.

Duvignaud, Jean. (1982). "Hacia una sociomorfología de lo imaginario". En: Boudin, Alain. (1982). *Sociología del Conocimiento*. México: Fondo de Cultura Económica.

Elias, Norbert. (1987). "Sobre las meninas: Implicación y distanciamiento". En: Marías, Fernando (editor). (1995). *Otras Meninas*. Madrid: Ediciones Siruela.

Elias, Norbert. (1990). *La Sociedad de los Individuos*. Barcelona: Ediciones Península.

Elias, Norbert. (2002). *Compromiso y Distanciamiento*. Barcelona: Ediciones Península.

Elias, Norbert. (2006). *Sociología Fundamental*. Barcelona: Editorial Gedisa S.A.

Godard, Jean-Luc. (1971). *Jean-Luc Godard*. Barcelona: Barral.

Lahire, Bernard. (2005). *El Trabajo Sociológico de Pierre Bourdieu: Deudas y Críticas*. Siglo XIX Editores. Argentina.

Martínez, Hernando. (1978). *Historia del Cine Colombiano*. Bogotá: Librería y Editorial, America Latina.

Mayolo, Carlos. (1983). "Carlos Mayolo". En: Revista, *Cuadernos de Cine Colombiano*, No. 12. Bogotá: Cinemateca Distrital.

Mayolo, Carlos. (2002). *Mama ¿Qué Hago? Vida secreta de un director de cine*. Bogotá: Editorial Oveja Negra.

Mayolo, Carlos. (2008). *Vida de mi Cine y mi Televisión*. Bogotá: Villegas Editores.

Paranaguá, Paulo Antonio. (2003). "Orígenes, Evolución y Problemas". En: Avellar, José Carlos. (2003). *Cine Documental en América Latina*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Rocha, Glauber. (1965). *La Estética del Hambre*. En: http://cinemanovo.com.ar/estetica_del_hambre.htm

Sadoul, Georges. (1998). *Historia del Cine Mundial: Desde sus orígenes hasta nuestros días*. México: Siglo XXI.

Tamayo, Camilo. (2006). "Hacia una Arqueología de nuestra imagen: Cine y modernidad en Colombia. (1900-1960)". En: *Signo y Pensamiento*. 48, Vol. XXV. Enero-Junio.

Valencia, Diana. (2005). *El Oficio de Hacer Cine en Colombia*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Comunicación Social. Trabajo de Grado.

Valverde, Umberto. (1978). *Reportaje Crítico al Cine Colombiano*. Bogotá: Editorial Toro Nuevo.

Filmografía

Oiga Vea. (1971). Cortometraje Documental. Duración: 27 min. Dirección: Carlos Mayolo, Luis Ospina. Producción: Ciudad Solar. Fotografía: Carlos Mayolo. Sonido: Luis Ospina. Montaje: Luis Ospina.

Monserate (1970). Cortometraje documental. Duración: 8 min. Dirección: Carlos Mayolo, Jorge Silva. Producción: Corafilm. Fotografía: Víctor Morales. Sonido: Jorge Silva, Yesid Guerrero. Montaje: Carlos Mayolo.

Cali de Película (1972). Cortometraje documental. Duración: 14 minutos. Dirección: Carlos Mayolo, Luis Ospina. Producción: Cinesistema y Cine al ojo. Fotografía: Carlos Mayolo. Sonido: Luis Ospina. Montaje: Luis Ospina.

Angelita y Miguel Angel (1973). Largometraje argumental. Dirección: Carlos Mayolo, Andrés Caicedo. Producción: Carlos Mayolo, Simon Alexandrovich. Fotografía: Carlos Mayolo. Montaje: Carlos Mayolo. (Recuperada por Luis Ospina en *Unos Pocos Amigos* (1986). Largometraje documental. Duración: 80 min. Dirección: Luis Ospina).

Asunción (1975). Cortometraje argumental. Duración: 15 minutos. Dirección: Carlos Mayolo, Luis Ospina. Producción: Producciones Caligari. Fotografía: Enrique Forero. Sonido: Luis Ospina. Montaje: Luis Ospina.

Agarrando Pueblo (1977). Cortometraje documental. Duración: 28 minutos. Dirección: Carlos Mayolo, Luis Ospina. Producción: Carlos Mayolo, Luis Ospina. Fotografía: Fernando Vélez, Eduardo Carvajal. Sonido: Luis Ospina. Montaje: Luis Ospina.

Carne de tu Carne (1983). Largometraje argumental. Duración: 94 minutos.
Dirección: Carlos Mayolo. Producción: Bertha de Carvajal, Fernando Berón.
Fotografía: Gabriel Berenstein. Sonido: Phil Pearl. Montaje: Luis Ospina.

Pura Sangre (1982). Largometraje argumental. Duración: 90 minutos. Dirección:
Luis Ospina. Producción: Rodrigo Castaño, Luis Ospina. Fotografía: Ramón F.
Suarez. Montaje: Luis Ospina.

Acto de Fé (1970). Largometraje argumentativo. Dirección: Luis Ospina.

Chircales (1972). Mediometraje documental. Duración: 42 minutos. Dirección:
Marta Rodríguez, Jorge Silva. Producción: Marta Rodríguez, Jorge Silva.
Fotografía: Jorge Silva. Sonido: Marta Rodríguez, Pierre Jacopin. Montaje: Jorge
Silva.

La Mansión de Araucaima (1986). Largometraje argumental. Duración: 85
minutos. Dirección: Carlos Mayolo. Producción: Bertha Carvajal, Liuba Hleap.
Fotografía: Rodrigo Lalinde. Sonido: Gustavo de la Hoz. Montaje: Luis Ospina.

L'Ordre (1973). Cortometraje documental. Duración: 44 minutos. Dirección: Jean
Daniel Pollet. Fotografía: Jean Daniel Pollet. Montaje: Jean Daniel Pollet,
Maurice Born.

Les Maîtres Fous (1954). Cortometraje documental. Duración: 35 minutos.
Dirección: Jean Rouch. Producción: Films de la Pleiade.

Chronique d'un Été (1961). Largometraje documental. Duración: 85 min.
Dirección: Edgar Morin, Jean Rouge. Producción: Argos films. Fotografía: Roger
Morillere, Raoul Coutard, Jean Jacques Tarbes, Michel Brault. Sonido: Guy
Rophe, Michel Fano, Barthelemi. Montaje: Jean Ravel, Néna Baratier, Francois
Colin.

Bande à Part (1964). Largometraje crimen y drama. Duración: 95 min. Dirección: Jean-luc Godard. Producción: Philippe Dussard. Fotografía: Raoul Coutard. Sonido: Antoine Bonfanti, René Levert. Montaje: Francois Colin, Dahlia Ezove, Agnes Guillemot.

Alphaville (1965). Largometraje misterio-drama. Duración: 99 min. Dirección: Jean-Luc Godard. Producción: André Michelin. Sonido: René Levert. Montaje: Agnes Guillemot.

Made in USA (1966). Largometraje crimen-miesterio. Duración: 90 min. Dirección: Jean-Luc Godard. Producción: René Demoulin. Sonido: René Levert, Jacques Maumont. Montaje: Francois Collin, Agnes Guillemot.

À Bout de Souffle (1960). Largometraje crimen-drama-romance. Duración: 90 minutos. Dirección: Jean Luc Godard. Sonido: Jacques Maumont. Montaje: Cecile de Cougis, Lina Herman.

Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964). Largometraje aventura-crimen-drama. Duración: 115 min. Dirección: Glauber Rocha. Producción: Luis Augusto Méndez, Glauber Rocha, Jarbas Barbosa. Sonido: Carlos Diegues, Geraldo José, Walter Lima Junior. Montaje: Rafael Justo Valverde.

Memorias del Subdesarrollo (1968). Largometraje drama. Duración: 97 min. Director: Tomas Gutiérrez Alea. Producción: Miguel Mendoza. Sonido: Carlos Fernández, Germinal Hernández, Eugenio Vesa. Montaje: Nelson Rodríguez.

El Baile de los Vampiros (1967). Largometraje comedia-horror. Duración: 108 min. Director: Roman Polanski. Producción: Gene Gutowski, Martin Ransohoff. Sonido: Lionel Celwyn. Montaje: Alastair Mcintyre.

El Bebé de Rosemary (1968). Largometraje drama-horror-misterio. Duración: 136 min. Director: roman polanski. Producción: William Castle, Donna Holloway. Sonido: Harold Lewis. Montaje: Sam O'stin, Bob Wyman.

Anexo

Entrevista realizada a Sandro Romero, octubre de 2010

David: Bueno entonces. Lo que quiero hacer es como saber como fue el cine de Mayolo y Ospina, ¿Si? Y como llegó a ser así en cuatro de sus películas que te había comentado ya que son Oiga Vea y Agarrando Pueblo, eh, que es como la parte documental y luego mirar, eh, Carne de tu carne y Pura sangre que ya viene a ser como la parte como argumental de ellos, digamos en largometraje. Eh, entonces pues la primera pregunta que te quería hacer es si me puedes decir un poco sobre el grupo de Cali, sobre ¿cómo se formó?, cómo fue que se... ¿si se acabó? ¿Cómo fue el proceso? Además el cine club ¿Qué era lo que hacía?

Sandro: si, bueno, el llamado grupo de Cali yo creo que tiene estos orígenes: primero es un origen cineclubístico. El primer cine club que hubo en Cali eh... (Pausa)... el primer cineclub que hubo lo fundó Jaime Vásquez, y junto a Jaime Vásquez comenzó a colaborar Carlos Mayolo con un cine club que era muy ligado a las luchas políticas de finales de los años sesenta y comienzos de los setenta, que eran pues movimientos generales en Colombia, muy vinculado como a la izquierda. Eso por un lado. Y por el otro lado está la figura un poco sui generis en Cali de Andrés Caicedo. Andrés Caicedo eh, pues era una persona profundamente interesada en el mundo de la literatura y el teatro y poco a poco se fue concentrando su entusiasmo en el cine. Y él fundo el cineclub de Cali alrededor del TEC, del teatro experimental de Cali de Enrique Buenaventura, eh a comienzos de la década del setenta. Y el cineclub fue creciendo, él se independizó del TEC, después estuvo en el teatro Alameda, después en el teatro San Fernando donde desarrolló ahí toda su labor de difusión cinéfila, hasta su suicidio que fue en 1977. Alrededor del cineclub de Cali se formó como un grupo de gentes interesadas en el cine y esto coincidió con el entusiasmo de Luis Ospina y Carlos Mayolo que comenzaron a desarrollar sus primeros

documentales. Ospina estudió cine en Los Ángeles y Mayolo si fue autodidacta y él comenzó a conocer del mundo audiovisual gracias a la publicidad. Y entonces, ellos empezaron a... hm... unieron esfuerzos y empezaron a hacer sus primeras películas. Primero empezaron solos. Mayolo hizo una de sus primeras películas aquí en Bogotá a finales de los sesenta, Ospina hizo sus películas como estudiante en Los Ángeles, y después ellos empezaron a trabajar juntos en el 71 con ocasión de los Juegos Panamericanos en Cali, e hicieron la película Oiga Veá. Y ellos colaboraron juntos, trabajaron juntos en Oiga Veá, Cali de Película que se hizo en el 72-73, esa feria de Cali ahí, Asunción, un cortometraje argumental y Agarrando Pueblo. Esas son las películas en las cuales ellos trabajaron juntos. Y alrededor de ellos y alrededor del cineclub empezó a sumarse gente que comenzó a trabajar en el cine y a entusiasmarse, y esto es lo que podríamos llamar la primera etapa del grupo de Cali. La segunda etapa del grupo de Cali es, después del suicidio de Andrés Caicedo, que comienza con Agarrando Pueblo que se hizo en el... se estrenó en el 78, y después cuando empezaron a hacerse los primeros... las películas eh... producidas por FOCINE que era la empresa del Estado que financiaba el cine en Colombia. El primer largometraje que se hizo con plata del Estado fue Pura Sangre de Luis Ospina. Y entre 1980 que se hizo Pura Sangre y mas o menos el año 86-87 hasta que se acabó FOCINE, hubo todo un movimiento en Cali del cual podría decir yo que formé parte en el cual pues trabajábamos muchas personas colaborando en todos los proyectos tanto de largometrajes como de cortometrajes y documentales que se hicieron en esa época. Esos son digamos como los dos grandes momentos del grupo de Cali.

David: OK. Perfecto. Eh ahorita tú estabas diciendo que se ligaba un poco como a los movimientos de izquierda. Ellos en la película Oiga Veá, yo veo que ellos tienden a desligarse un poco del marxismo.

Sandro: ¿Tienden a desligarse?

David: Si es decir que no utilizan el cine como diciendo por ejemplo... como se veía en las películas estándar de la época ¿no?, que era un poco, la imagen y una explicación de corte marxista o militante. Entonces yo veo que ellos comenzaron a desligarse un poco como de esa forma de hacer cine, entonces me gustaría saber un poco cómo fue que ellos llegaron a... a... no sé... en sus discusiones, no sé, como fue que llegaron un poco a desencantarse del marxismo para ir más bien hacia las herramientas del cine.

Sandro: Pues, lo que pasa es que en todo el grupo de Cali hubo una actitud muy iconoclasta. Si bien es cierto Mayolo fue una persona que tuvo relación directa con el mundo de la izquierda como joven de la época y muy influido por mayo del 68 y esto, de todas maneras ni Andrés, ni Luis Ospina, ni posteriormente Mayolo, pues eran personas que no querían o que nunca quisieron estar marcados por ningún tipo de militancia. Entonces, su cine es un cine muy anarquista, es un cine que corresponde muy a una visión, eh, muy... digamos, nihilista del mundo, pero al mismo tiempo con mucho humor. Eh digamos que la diferencia que había entre el cine de Mayolo y Ospina con respecto al otro cine de izquierda que se hacía en esa época, es que ellos eran muy festivos, muy juguetones con su cine. Entonces eh, sus películas pues fueron muy originales por eso, a ese nivel. Digamos que ya el colocón final lo va a dar Agarrando Pueblo, que ya es una película que abiertamente rompe con toda la tradición de películas que utilizaban la miseria o utilizaban eh, la figura del tercer mundo pues explotado y etcétera, y se lanzan con una película que es un juego y al mismo tiempo es una denuncia pues por todo lo que pasó ahí, por el oportunismo de muchos cineastas. Eh, pero yo si creo que es un cine que no se puede catalogar, o que no se puede encasillar en ningún tipo de movimiento, ni ningún tipo de organización política, sino porque precisamente era un cine que lo que pretendía era romper con el orden establecido, sea de derecha o sea de izquierda.

David: OK. Entonces, pues a mi me llamó un poco la atención en las memorias de Carlos Mayolo, que él habla del nadaísmo y de la generación Beat. Entonces es como... pues yo sé que eran movimientos iconoclastas y contestatarios por medio del arte, pero digamos, una cosa es lo que uno puede saber así, y otra cosa es el ambiente. Si entonces... el ambiente en el que ellos aprendieron a hacerlo. Porque las memorias igual también me dicen que él cuando vivió aquí en Bogotá, se juntaba con la intelectualidad bogotana, y que allí pues él se juntaba con un montón de intelectuales, digamos de este corte. No sé si tú sabrías un poco sobre más o menos como era ese ambiente.

Sandro: ¿Tú leíste los dos libros de Mayolo?

David: Yo leí el Mama qué hago y la vida de mi cine y mi televisión.

Sandro: La pregunta es con respecto al ambiente intelectual de la época. Si, eh, Mayolo antes de empezar a hacer las películas, eh, él vivió aquí en Bogotá. Él estuvo interno en Bogotá y comenzó a interesarse por el mundo del arte y de la literatura y de la cultura en general de los años sesenta en Bogotá y ahí comenzó a relacionarse con el mundo de la fotografía y de la publicidad. Y él tuvo una profunda influencia de Santiago García y la casa de la cultura que posteriormente se llamaría el teatro la candelaria, que era un grupo artístico muy vital muy de vanguardia y que después va a tener mucha influencia y mucha relación con el mundo de la izquierda. Eh, pero digamos que, por un lado estaba la influencia del teatro la candelaria, por otro lado estaba el mundo de los poetas, y de los cafés. Eso era determinante. También para la formación de Mayolo estaba León de Greiff, están, Álvaro Cepeda Zamudio, como los escritores de la época, y el movimiento nadaísta que también estaba ahí, forjándose, consolidándose en ese momento. García Márquez, se está yendo de Bogotá en esa época, o ya se había ido... él se fue antes. Pero digamos que como grupos culturales muy vitales en Colombia en los años sesenta. Los artistas plásticos. Y había relaciones entre todos, Bogotá no era una ciudad muy

grande entonces poetas, pintores, escritores y los pocos cineastas que habían pues tenían una estrecha relación. Y Mayolo se relacionó con todos ellos desde esa época. También estaban los movimientos estudiantiles. Todo el círculo político juvenil que surgía especialmente alrededor de la universidad Nacional. Había una muy estrecha relación, entre los artistas intelectuales con los movimientos estudiantiles de la época.

David: OK. Eh, en el libro que ustedes recopilaron de Andrés Caicedo sobre su crítica cinematográfica, Ojo al Cine, me parece muy interesante la idea del terror que él logró consolidar, y un poco como ese interés que le puso al tema y demás, entonces yo veo como una pista, un poco para continuar en el enlace entre el cine documental y el argumental que es el Gótico Tropical. Entonces yo no se si esto sería una especie de comienzo del Gótico Tropical, digamos los primeros acercamientos escritos que hizo Andrés Caicedo y una apropiación por parte de Ospina y Mayolo, no se si en sus discusiones hubo como un punto de encuentro en el que se desarrollo una tendencia del Gótico.

Sandro: Si, yo creo que la influencia de Andrés Caicedo ahí es definitiva. Eh, en Andrés sucedió una cosa muy importante y es que a pesar de que había toda una influencia de la izquierda muy fuerte en la cultura de todas maneras el cineclub de Cali no solamente presentaba películas de izquierda, sino que el entusiasmo cinéfilo de Andrés giraba en torno a los grandes movimientos cinematográficos, tenía mucha influencia de lo que era la revista *Cahiers de Cinéma*, y de la Nueva Ola francesa, entonces el cineclub presentaba por ejemplo mucho cine americano, mucho cine de género, no solamente cine de autor. Y a Andrés le interesaba particularmente el género del horror, el género del terror, y el empezó a escribir guiones de terror que sucedían en Colombia. Que nunca se realizaron. Angelita y Miguel Ángel es una película que tiene cosas ahí medio góticas, que fue una película que él hizo con Mayolo y que nunca terminaron, y que después Ospina la reconstruyó en su documental sobre Andrés Caicedo. Pero hay un entusiasmo de Andrés por el gótico, por el terror

tanto en la literatura como en los guiones que escribió. Y posteriormente eso se ve reflejado en los primeros largometrajes que hicieron Mayolo y Ospina. Pura sangre es una película de vampiros ubicada en el Cali de los años ochenta y Carne de tu Carne es una película de época de los años cincuenta de una historia de incesto y de personajes que se vuelven vampiros y los vampiros son como una metáfora del terror de la época de la violencia en Colombia. Todo eso está, eh, estaba ya en la obra de Andrés Caicedo, y después cuando yo me puse a organizar todo el archivo póstumo de Andrés, empezaron a salir muchos textos que uno ve que eran punto de partida de las historias que Mayolo y Ospina hicieron posteriormente.

David: Pero digamos ellos yo creo que leí una parte que decía que el principio del guión de Carne de tu Carne él lo estuvo construyendo con Andrés Caicedo.

Sandro: Si.

David: Entonces me imagino que ellos mantenían discusiones sobre como manejar el terror.

Sandro: Si. Pero finalmente pues ellos ya no siguieron colaborando juntos y después Andrés se mató y Mayolo reescribió el guión muchas veces, y finalmente la película se hizo en el ochenta y cuatro, paso mucho tiempo. Pero había un guión yo me acuerdo de Andrés que se llamaba no me desampares ni de noche ni de día, que era un poco la historia de Carne de tu Carne, pues con otros parámetros y todas esas cosas, pero tenía muchos elementos de la historia de Mayolo

David: OK. Eh, ya para terminar con esta parte me gustaría saber si sabes sobre las influencias que ayudaron a formal el pensamiento de ellos. Es decir a quienes leían, que películas de referencia. Digamos en el libro de Caicedo es más fácil de ver porque el digamos cita mucho a Polanski, y también a Corman, pero en el caso de Mayolo no estoy muy seguro de que era lo que él leía, que era lo que el veía. Digamos yo veo que a el le gustaba mucho el surrealismo

pero al tiempo le gustaba como el cine clásico, el hacía referencia a Eisenstein supongo que por el montaje que manejaba.

Sandro: Mayolo le dedicó *Carne de tu Carne* a Roman Polanski y a Roger Corman, que eran dos directores que pues en la época del cineclub entusiasmaban muchísimo. A Mayolo le gustaba mucho el cine de Buñuel, el cine de Glauber Rocha le parecía que era uno de los grandes directores latinoamericanos. Ahora Mayolo era un gran lector de poesía, a él le encantaba digamos la poesía de León de Greiff entre los escritores colombianos y la poesía de poetas españoles también le entusiasmaba mucho. Eh Mayolo leía mucho y tenía influencias de todo tipo, por ejemplo el entusiasmo por Mutis cuando se hizo la *Mansión de Araucaima* que yo colaboré, yo fui el asistente de dirección de la película, el entusiasmo por la obra de Mutis pues en él fue creciendo y de cómo toda la literatura gótica alrededor de la figura de Mutis y de la mansión en particular pues a él le interesó mucho. Había muchas influencias, Mayolo leía mucho de libros sobre cine, tenía muchos libros de cabecera, las biografías de los grandes directores las leía con mucha frecuencia. Pero especialmente las lecturas de Mayolo tenían que ver con la poesía y con libros relacionados con el cine de autor.

David: OK, y su poesía tiraba un poco hacia el lado de la poesía como de Baudelaire, digamos como de los poetas malditos o más bien....

Sandro: Un poco sí, un poco.

David: ¿O me imagino que tiraba más hacia lo romántico? no sé que tipo de poesía era la que le interesaba.

Sandro: Como te digo León de Greiff era un poeta que le entusiasmaba muchísimo y la poesía contemporánea. Como cierta poesía influida un poco por los poetas malditos y cierta poesía iconoclasta a Mayolo le interesaba mucho.

David: Listo ahora pues, para la segunda parte que tenía pensado para preguntarte tiene que ver más con tu experiencia de trabajo con ellos. Quiero saber como hacían ellos cine como tal ¿Si?, para entender un poco mejor esa actitud experimental que ellos tenían. Yo sé que tu estuviste trabajando en Aquel 19 y en la Mansión de Araucaima, entonces pues no se, como fue esa experiencia ¿sí? Como que cosas te llamaban la atención de cómo ellos hacían sus películas.

Sandro: En esa época, de la década del ochenta hubo un grupo considerablemente grande en Cali muy festivo eh, uno rumbeaba y trabajaba y uno no sabía cuales eran los limites, cuando comenzaba la rumba y cuando... porque rumba y trabajar eran una sola cosa, eh era un ambiente muy intenso tanto para una cosa como para la otra y evidentemente tanto Mayolo como Ospina fueron lideres motores de toda una generación de personas que con su entusiasmo pues nos contagiaron a todos para colaborar en sus proyectos. Especialmente Mayolo era una persona que arrastraba gracias a su personalidad y a su sentido del humor desbordante, pues todos colaborábamos ahí un poco como a ciegas. Mayolo era una persona muy intuitiva, Ospina es una persona mucho más organizada. A Mayolo le encantaba filmar, a Ospina los rodajes lo desesperaban un poco, Ospina era una persona que le gusta más el trabajo del montaje y de hecho cuando ellos trabajaron juntos Mayolo se concentraba más en la dirección de actores y de la puesta en escena y en el mundo pues y la parafernalia de la filmación. Mayolo era una persona muy histriónica, muy buen director de actores. Ospina era una persona que le gustaba más organizar todo el material que llegaba de las filmaciones de Mayolo. Mayolo era una persona excesivamente creativa, todo el tiempo estaba inventándose cosas y todo el tiempo está inventándose cosas nuevas, entro otras el trabajo mío era como frenarlo. Porque pues el cine es un trabajo en el cual esta involucrada mucha gente y que hay que respetar ciertas cosas porque sino unas ideas empiezan a chocar con otras. Entonces, eh, yo creo que el

trabajo mío como asistente de dirección de Mayolo fue ese un poco, como canalizarle sus ideas y saber organizarle sus tiempos y lo que se le iba ocurriendo. Pues yo creo que las películas de todas maneras se hacían dentro de los parámetros como se hace cualquier película en cualquier parte del mundo es decir, una etapa de preproducción, de producción de y de posproducción. Pero cada una de esas etapas tenía su desarrollo y su dinámica propias y de todas maneras se hacía, como los recursos económicos eran muy pocos, de todas maneras se aprovechaban gracias al entusiasmo de cada persona. Y se podía... se trabajaba todo el tiempo, se estaba en función de lo que se iba a hacer permanentemente. Pura sangre yo creo que fue una película pionera para todos, todos aprendimos ahí a hacer muchas cosas, y creo que fue un proyecto que estuvo muy organizado en todo su diseño de producción. Ahí Ospina pues dirigió solo y Mayolo actuó y se empezó a trabajar con mucha gente traída de muchas partes, a Cali. Poco a poco se fue consolidando un equipo de trabajo más nacional y por ejemplo cuando se hizo la Mansión de Araucaima que prácticamente ahí casi todos éramos Colombianos, salvo el... un par de actores brasileros, de resto todo el personal era colombiano, que eso pues da un poco la medida de cómo se fue consolidando un equipo de trabajo muy interesante y cada persona fue como especializándose en distintas ramas de la producción de las películas.

David: Ya. ¿Ellos se ceñían bien estrictamente al guión técnico y al guión literario? O realizaban modificaciones en el momento de...

Sandro: Ospina sí. El era una persona muy rigurosa, incluso yo recuerdo que de pura sangre se hizo pues un storyboard, plano por plano que dibujó (¿?) y Ospina era una persona muy sistemática y muy organizada. Mayolo no, Mayolo era una persona que se hacía un plan de trabajo pero él permanentemente estaba cambiando cosas, incluso se estaban reescribiendo durante el rodaje y lo que te decía antes, había que estar frenándolo porque él siempre estaba inventando una película nueva durante la filmación misma, y después en la

televisión, cuando el trabajo como director de televisión, pues eh, había que también frenarlo mucho porque sus ideas eran un poco delirantes para los modelos de cómo se hacía la televisión tradicionalmente en Colombia. Pero yo creo que el paso de Mayolo en la televisión colombiana fue muy importante porque él trajo muchos elementos del cine y del teatro y de alguna manera se hizo televisión de autor, con Azúcar o con Hombres, los seriados que él dirigió.