

# Cartografías Cinematográficas de Cali (1971-1995)

Modernidad y espacio en el cine  
de Carlos Mayolo y Luis Ospina

---

Joaquín Llorca

Doctorado en Teoría e Historia de la Arquitectura  
Universitat Politècnica de Catalunya  
Director: Dr. José María Rovira  
Departament de Composició Arquitectònica ETSAB – UPC

Tesis presentada para obtener el título de Doctor  
por la Universitat Politècnica de Catalunya

Joaquín Llorca  
Director de la Tesis José María Rovira  
Departamento de Composición  
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona  
Universidad Politècnica de Catalunya  
Imagen de cubierta: *Portada del libro Cali Ciudad de América* (1967)  
2017

Quiero dar las gracias a mi familia. También a José María Rovira, Luis Ospina, Ramiro Arbeláez, Juan Pablo Milane-se, Isabel Arciniegas, a Rohmer (qepd) y a sus cómplices.



# TABLA DE CONTENIDOS

## I. INTRODUCCIÓN

1. Precisiones 11
2. La mirada 12
3. La investigación 14
4. El método 18
5. El guion 18
6. Notas para la lectura 20
7. Ciudad cine y arquitectura. Tres artificios, una relación natural 20

## II. CONTEXTO

### 1. Santiago de Cali. Desarrollo urbano en el siglo XX 27

- 1.1. Primeras décadas: la revolución industrial y cambio del modelo urbanístico 29
- 1.2. Década del 40: la ciudad refugio 31
- 1.3. Década del 50: Sert o no Sert 31
- 1.4. Décadas del 60 y 70 Juegos Panamericanos, agentes del desarrollo 33
- 1.5. 1970 – 1980: políticas de vivienda y expansión 34
- 1.6. 1980-1999: low life - high life 35

### 2. Filmo-biografías urbanas 37

- 2.1. Los 3 mosqueteros que fueron 2 38
- 2.2. Porno-miseria 41
- 2.3. Caliwood 43
- 2.4. Flâneurs cinemáticos 45

### 3. Historias del cine 46

- 3.1. Cine Latinoamericano: del plató a la ciudad 45
- 3.2. Cine colombiano, arritmia continua 51
- 3.3. Cali ciudad de cine 57
- 3.4. Las cuatro edades del cine desde lo local 60
- 3.5. Caliwood en el concierto nacional (1971-1985): cifras y percepción una aproximación comparada 61
- 3.6. Cali fotogenia urbana 65

## III. MODERNIDAD Y ESPACIO

### 1. Modernidad(es) 74

- 1.1. Modernidad en la periferia 75
- 1.2. Modernización y espacio urbano en Colombia 76
- 1.3. Modernización cultural en Cali 79

### 2. Modernidades cinematográficas. Una dimensión histórica: *El hombre de la cámara* y *Playtime* 88

- 2.1. El hombre de la cámara. Manifiesto moderno 90
- 2.2. Playtime y la crisis del Movimiento moderno 95

### 3. Genealogía del espacio: del paisaje a la pantalla 106

- 3.1. Del espacio absoluto al espacio estructural 107
- 3.2. El territorio: de la percepción a la imaginación 109
- 3.3. El movimiento: intersección entre el espacio y la modernidad 110
- 3.4. Cine, territorio y trayecto 116

### 4. Las representaciones del espacio 116

- 4.1. Espacio, paisaje y lugar cinematográficos 116
- 4.2. Representación del espacio y tecnología digital 117
- 4.3. Espacio cartografiado 119
- 4.4. Caliwood geo-referenciado 120

## **IV. CARTOGRAFÍAS CINEMATOGRÁFICAS**

### **1. Territorio Caliwood 131**

### **2. Planos y Planos 132**

2.1. Escala 1:1 a 1:5 133

2.2. Escalas 1:50 a 1:100 133

2.3. Escalas 1:250 a 1:500 140

2.4. Escalas 1: 2.000 a 1:5.000 141

2.5. Escalas 1: 20.000 147

### **3. El espacio de la modernidad y la modernización del espacio 150**

3.1. Ciudad emblemática, ciudad popular 151

3.2. Entre la ruina y el vacío 153

3.3. Arritmia mecánica 154

3.4. La retaguardia crítica 156

3.5. El mapa de Caliwood 158

3.6. Adiós a Cali: estética de la desaparición y la ausencia 161

### **BIBLIOGRAFÍA 167**

### **FILMOGRAFÍA 177**

### **INDICE DE IMÁGENES 183**

### **ANEXOS 191**



Es, pues, el tiempo mismo el que se vuelve visible en el montaje de imágenes. Corresponde a cada cual —artista o sabio, pensador o poeta— convertir tal visibilidad en la potencia de ver los tiempos: un recurso para observar la historia, para poder manejar la arqueología y la crítica política, “desmontándola” para imaginar modelos alternativos.

Georges Didi-Huberman (2010)



# I. INTRODUCCIÓN

## 1. Precisiones

Los diseñadores urbanos y los arquitectos, al igual que los directores de cine, articulan imágenes en el tiempo. Proporcionan una experiencia del espacio que invita al espectador a la inmersión y ofrecen un estímulo perceptivo basado en nuestro conocimiento espacial. En algunos casos el cine consigue intensificar el espacio a través de su lenguaje y las narrativas que le fluyen. Como arte del fragmento que se monta, proporciona descripciones dinámicas con múltiples puntos de vista, algunos generales, otros incompletos, algunos íntimos, otros lejanos, otros ficticios. El cine logró concretar la *gestalt* que al arquitecto se le esfuma por más que ahora pueda acceder a artificios digitales para emular la experiencia del espacio. Con todo, esta experiencia es hasta ahora incompleta porque está ocupada por “maniqués”, seres inertes o figurantes que aportan poco más que la referencia de escala. Por el contrario, el espacio fílmico no es un contenedor neutro pues su geometría se materializa en el tiempo a través de relatos que dinamizan y densifican su mundo. Pero además de la descripción espacial que el cine aporta, sus imágenes encierran visiones del pasado que se resignifican una y otra vez con el paso del tiempo.

El presente trabajo habla del pasado desde imágenes del pasado y recurre a la

historia para comentarlas, sin embargo, no intenta narrar de nuevo el relato de un periodo de la ciudad de Cali a través de imágenes filmicas. No quiere limitarse a hallar relaciones causa-efecto entre los hechos pretéritos y lo actual, sino que habla desde el presente y considera las imágenes parte de una ciudad viva. Supone, como Walter Benjamin, que “todo presente está determinado por aquellas imágenes que le son sincrónicas: todo ahora es el ahora de una determinada cognoscibilidad” (2005: 465). En consecuencia, no acude a un criterio cronológico, más que para su operatividad metodológica.

Cada nuevo hecho reescribe el pasado, la imagen cinematográfica revisada desde el presente permite establecer relaciones que construyen sentidos nuevos a la vez que nos sitúa de cara a la inexorable realidad de una ciudad que sigue creciendo de forma descontrolada. Así como Benjamin vio en los fenómenos de la modernidad “el material necesario para una interpretación de las configuraciones más recientes de la historia (Buck-Morse, 2001: 19), este trabajo interseca lo urbano con el cine, dos de los más significativos efectos materiales de la modernidad.

La actual lectura de Cali desde su imagen filmada es posible gracias a que dos cineastas dejaron un acervo audiovisual sobre su ciudad documentado durante un periodo de más de veinte años. Contribuye también al ejercicio que en sus películas la ciudad no fuera un escenario esquemático sino que se fundiera con las narrativas hasta llegar incluso a hacerla protagonista. El espacio que presentaron no es constructo funcional del montaje con insertos de postales que referencian al espectador, sino que explora diversas dimensiones del paisaje y la vida urbana, unas veces desde la ficción y otras desde el documental, lo que enriquece las perspectivas de la indagación.

A pesar de que se describirán hechos de la historia reciente de la ciudad, de los directores y del cine, se ha intentado que cada suceso tenga una relación estrecha, o al menos indirecta, con lo que enmarcan las películas de modo que sea posible establecer las sincronías o relaciones con los temas de análisis.

## 2. La mirada

En 1965 comienza en Cali la construcción de un centro administrativo municipal (CAM) afuera de la plaza fundacional dejando atrás la costumbre colonial de localizar las instituciones en dicha plaza. El CAM albergaría la alcaldía, la tesorería y la asamblea de la ciudad de Cali en un terreno muy conocido pero entonces renovado para su nuevo papel. La idea de construir un gran centro administrativo, situado en la intersección entre una gran autopista y el traza-

do existente, era uno de los aportes centrales de un plan urbanístico llamado Plan Piloto entregado en 1950 a la ciudad por Paul Lester Wiener y Josep Lluís Sert, urbanistas de la empresa Town Planning Associates (Rovira, 2003: 152). El plan no se llevó a cabo, sin embargo en las treinta páginas del reporte final se mencionaban los serios problemas de inundación de la zona oriental de Cali y se recomendaba crecer la ciudad hacia otros sectores más altos (Rovira, 2003: 151).

Siguiendo la línea del Plan Piloto, aunque no se ajustaba exactamente al emplazamiento propuesto por Wiener y Sert, el CAM (de la firma bogotana Esquerro, Sáenz, Samper y Urdaneta), simbolizaba la modernización de las instituciones a través de una arquitectura acorde con los tiempos. Planta libre y *bri soleils* eran el lenguaje de la nueva arquitectura en hormigón (figura 1).

El CAM fue levantado en el espacio que había ocupado el Batallón Pichincha, un edificio emblemático de arquitectura ecléctica con detalles árabes, comenzado a construir en 1907 y demolido, ante el asombro de algunos, en el año 1968 (figura 2). Por el mismo sector también fueron derribados el edificio Gutiérrez Vélez donde funcionaba el correo, el Convento e Iglesia de los Agustinos y en 1972, uno de las edificaciones más representativas del centro: el Hotel Alférez Real, anfitrión desde 1933 de los huéspedes ilustres de la ciudad por casi cuatro décadas y situado a unos 100 metros del CAM. Su desaparición coincide con el esplendor del nuevo y moderno Hotel Intercontinental que comenzaba a funcionar en la zona oeste. Paradójicamente el espacio del Alférez nunca fue ocupado por otra edificación y hoy en día se mantiene como un vacío inexplicable en el corazón del tejido central de Cali, reconfigurado, después de múltiples tentativas, como “parque”. Estos cambios, en un sector clave y referencial en el paisaje céntrico de la ciudad, ocurrieron en un lapso muy corto.

La actividad renovadora de las infraestructuras urbanas, que pretendía seguir el paso a las ciudades modernas, tiene como centro de gravedad un acontecimiento internacional sucedido en 1971: los VI Juegos Panamericanos, evento que ponía en el mapa continental a la ciudad de Cali como la “Capital deportiva de América”. Con esta motivación la ciudad emprendió la construcción y remodelación de escenarios deportivos a la vez que diferentes obras nuevas como el Hotel Intercontinental, el Aeropuerto Internacional de Palmaseca, la unidad residencial Santiago de Cali y la Nueva ciudad universitaria, que sirvió para alojar a los deportistas durante los juegos. Anteriormente se habían comenzado a desarrollar obras de infraestructura como una autopista (también propuesta en el Plan Piloto) y puentes elevados. En un periodo de pocos años, la ciudad vio caer muchos de los edificios emblemáticos al tiempo que crecía hacia el sur y edificaba otros más modernos.

Sin embargo, lo que se vivía en las calles distaba mucho de un entusiasmo por

el desarrollo. Meses antes de los Juegos Panamericanos otro acontecimiento puso a Cali en la mira de la nación. Como eco de Mayo del 68, unas protestas estudiantiles derivaron en altercados entre la fuerza pública y los estudiantes que organizaron varias marchas por divergencias respecto a la participación de los estudiantes en el consejo académico, entre otros asuntos (Acevedo, 2015: 109). Finalmente el 26 de febrero, en circunstancias que involucran al ejército, un estudiante murió, hecho que desencadenó disturbios y enfrentamientos entre los estudiantes y la fuerza pública. El balance de las protestas fue lamentable, muertos, heridos y saqueos millonarios. La situación despertó una ola de solidaridad nacional y las protestas estudiantiles se sucedieron en varias ciudades. El presidente de la república declaró el estado de sitio y en este clima de tensión y represión se realizaron los juegos.

Por ese entonces un precoz escritor de veinte años observaba con agudeza su ciudad. *El atravesado* escrito en 1971 es el cuento en el que Andrés Caicedo hace referencia a aquellos disturbios. “El 26 de Febrero prendimos la ciudad de la Quince para arriba, la tropa en todas partes, vi matar muchachos a bala, niñas a bolillo [...]” (Caicedo, 1975: 55).

Casi al tiempo dos amigos de Andrés de veintidós y veintiséis años con inquietudes cinematográficas decidieron pedir una cámara prestada y registrar su punto de vista sobre los Juegos Panamericanos, un acontecimiento desconcertante que se enseñaba desde la prensa y la televisión como la llegada del progreso encarnado en arquitecturas e infraestructuras grandiosas, pero que obviaba realidades menos lustrosas de una ciudad que vivía un clima de agitación. Así como los dos cineastas no pudieron acceder a los escenarios y filmaron lo que sucedía a las afueras, la gran mayoría de los caleños estuvo ajeno a las justas por los elevados costos de las entradas y porque no se sentían parte de aquello. La ciudad vivía tiempos de cambio, había empezado a crecer informalmente a través de asentamientos espontáneos ocupados por inmigrantes que huían o buscaban una mejor vida. A la vez una generación de jóvenes artistas de Cali comenzaba a mirar su realidad urbana con filtros globales y a expresarla en nuevos espacios culturales independientes o en festivales de arte y *performance* que se sucedían en aquella época.

*Oiga vea!* (1971), el proyecto filmico y personal de Carlos Mayolo (1945-2007) y Luis Ospina (1949) sobre los Juegos Panamericanos, fue la versión independiente, la cara B de una película oficial (*Cali ciudad de América*, Giraldo, D. 1972) sobre los juegos, encargada por el gobierno. *Oiga vea!* (1971), fue estrenada en Ciudad Solar, una casa donde jóvenes artistas se reunían a agitar la movida cultural de Cali. Un año después Mayolo y Ospina, proyector en mano llegaron a El Guabal, un barrio deprimido de la ciudad donde habían realizado una parte importante de la filmación y sobre una sábana, extendida de la mejor manera, proyectaron su película a los vecinos del barrio.

El documental sobre los juegos, además de ser un hito en la cinematografía colombiana, fue también el inicio de una carrera conjunta y paralela que por más de dos décadas se ocupó de observar la ciudad de Cali y presentarla en una veintena de audiovisuales. Argumentales y documentales, la mayoría realizados en tándem, conformaron un corpus audiovisual que visto en retrospectiva es documento de la historia de la ciudad decantado a través de los ojos de dos artistas inmersos en un espacio que acusaba importantes procesos de cambio.

La transformación paulatina de la ciudad y las consecuencias de su evolución marcarían una tensión en la obra de unos jóvenes que vieron mutar su entorno desde la lente cinematográfica y crecieron con ella. La dupla de cineastas, como testigo privilegiado, dejó constancia de ello manteniendo un pulso entre el progreso y la tradición, entre la admiración por el cine europeo y americano, la necesidad de modernización cultural y la resistencia a la doble moral del progreso y las instituciones.

La idea de trabajar la filmografía de dos realizadores como una unidad no es un artificio metodológico, responde a una asociación natural que una gran parte de la carrera de ambos. El trabajo colaborativo, tal cual se verá, se convirtió en una manera de entender el quehacer. Si bien frecuentemente, el crédito de dirección es de alguno de los dos, la presencia del otro es palpable dado que cumplían casi siempre algún rol importante en la obra. Salvo los últimos videos de Ospina, se puede afirmar que ambos tuvieron arte y parte en lo producido.

A medio camino entre Baudelaire y el pop, entre el comunismo, el cine de autor, el gótico tropical, la salsa y los Stones; Mayolo y Ospina utilizaron la cámara de cine, el más moderno de los dispositivos artísticos, para hacer películas en y sobre la ciudad. Su actitud contracultural apuntó la mirada hacia Cali como espacio y hacia las transformaciones urbanas y culturales que la ciudad sufría. Cuestionaron el progreso con la intuición de que sus instantáneas urbanas se convertirían en parte de la memoria y en ráfagas de una historia. Con un interés por la identidad del espacio, la ciudad fue interrogada por su lente en diversas escalas de modo que patios, calles, barrios y arquitectura fueron elementos del puzzle cinematográfico que presentaba una mirada nueva a la vez que descubría en la modernidad una amenaza a su historia y sus tradiciones como apuntó Marshall Berman (1991: 1).

En oposición a esa modernización material que cree en la prosperidad económica, pero que tiene su lado oscuro en la alienación del individuo por la tiranía de la producción, Mayolo y Ospina, como Baudelaire, se pronunciaron sobre sus efectos recorriéndola y estetizando sus trayectorias a través del lente. Su obra conjunta e individual es una apuesta estética que al registrar su tiempo y su espacio durante dos décadas consolida un territorio.

La potencialidad del cine como mecanismo de memoria hace que cada fragmento de Cali, proyectado en sus filmes, sea un elemento del gran conjunto del imaginario de la ciudad. Aunque sus películas sean una versión subjetiva y parcial modelada por su condición cultural y social con la huella del lugar en que se crece, alguno de aquellos pedazos de ciudad hace parte del conjunto de imágenes de cada persona que ha habitado Cali. La idea de una ciudad está formada, más que por su aspecto físico, por la intersección de todas las imágenes mentales de los habitantes. En esa intersección de territorios se sitúa la memoria colectiva y Mayolo y Ospina están contribuyendo a ella de forma efectiva al dejar grabado en imagen y sonido su Cali, que fue también el de muchos y que además es redescubierto por jóvenes que desde su presente conocen, a través de sus filmes, el pasado de la ciudad en una operación que estimula el ejercicio crítico.

La infinita sucesión de imágenes individuales y colectivas que conforman la ciudad encuentra un espacio idóneo en la narración cinematográfica y, en el caso que nos ocupa, configura un mapa dinámico en el que se reparten los relatos. Los sucesos ficticios o los eventos documentados en los filmes se articulan con un espacio y una realidad que, como un telón de fondo, enriquece las imágenes. Pero ¿cómo representaron Mayolo y Ospina esa ciudad? ¿Qué aspectos de su desarrollo son los incorporados? Esas son algunas de las preguntas que se intentará responder con este trabajo y que adquieren interés en la medida que nos damos cuenta que de aquella ciudad filmada queda poco. Y no solo porque se han modificado físicamente algunos de los escenarios sino porque la relación entre los lugares y la ciudad ha cambiado radicalmente. En sus películas hay pistas que ayudan a entender más estas transformaciones. La intuición del cambio, la sensación de extrañamiento ante su ciudad quedó explícitamente registrada en los últimos audiovisuales de Ospina y fue quizá el motivo por el que los dos autores emigraron definitivamente a Bogotá y nunca registraron más su espacio natal.

### 3. La investigación

Cualquier observación de la realidad está mediada por las fuentes que utiliza. Éstas no son “inocentes”, el punto de vista se ve influido por infinidad de factores como el contexto cultural, la cantidad de información disponible, los discursos de poder adjuntos a las fuentes, el momento de la observación, etc. Todos aquellos elementos constituyen un filtro que matiza la observación y que el investigador intenta “neutralizar” desde la crítica para que la realidad no se vea distorsionada. Por tanto la aproximación al objeto empírico se intenta hacer de “primera mano”, es decir, observándolo directamente aunque,

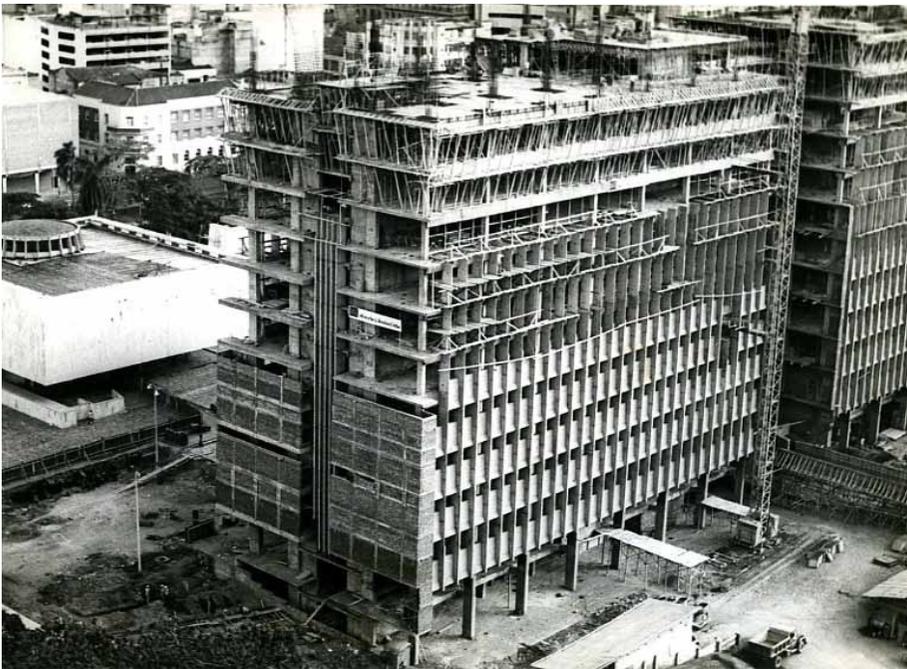


Figura 1. Construcción del CAM, Torre de la Alcaldía (1965). Fuente: J. Arias,, Biblioteca Departamental Jorge Garcés Borrero.

como se ha dicho antes, nunca existirá esa primera mano, ese grado cero de objetividad en la observación.

En nuestro caso hemos escogido directamente, para emprender la mirada al objeto de estudio, una segunda mano, una subjetividad. Las películas de Mayolo y Ospina se constituyen en el marco, o mejor el encuadre que escoge lo que se observa. Se asume entonces que se mira a través de los ojos de otro, pero con un matiz adicional dado que no estamos dentro de la caverna ajenos a la realidad sino que, además de mirar e interpretar las sombras, también estamos inmersos en la realidad observada, aunque en temporalidades diferentes. Esas sombras proyectadas del pasado en el presente se ven afectadas por huellas o “rugosidades” que la historia deja en el paisaje. En palabras cinematográficas estamos inmersos en la diégesis pero conscientes del fuera de campo, conocedores del guión y de la puesta en escena.

En ese sentido consideramos a las películas como una interfaz, dado que el filme es superficie comunicativa y frontera entre dos sistemas. Sus cualidades espaciales se aumentan en la medida que podemos, a través de la investigación, “navegar” y explorar sus lugares como en el espacio virtual de un videojuego. En nuestro caso este ambiente de interacción provee gran información gracias a los variados relatos que sugieren los audiovisuales en su calidad de múltiples biografías urbanas. La metáfora de espacio e información que encarna una interfaz se articula en las diferentes capas del mapa cinematográfico de Cali y provee una carta de navegación que permitirá experimentar la ciudad en diferentes escalas y en diferentes dimensiones espacio-temporales.

Si bien es del interés investigativo determinar algunas características de la Cali filmada y la particular mirada subjetiva de los realizadores, interesan también las acciones vinculadas al fenómeno, es decir, los aspectos dinámicos, que permiten establecer múltiples relaciones sobre el objeto de estudio. Aunque se observará la ciudad en un periodo limitado por el acervo de películas (1971-95), la dimensión temporal es dinámica en la medida que la historia de la ciudad carga el pasado y no puede eliminar el presente pues como un *spoiler* nos avisa lo que le sucedió a nuestra protagonista después de aquella trama de dos décadas.

Los datos disponibles entonces se ciñen inicialmente a la veintena de filmes que se analizan y se descomponen para indagar en el espacio y los procesos de modernización sufridos en la ciudad. La presentación de lo observado se configura como cartografía desde dos sentidos. Uno figurado, que sirve para situarnos y orientarnos en aquella Cali proyectada y otro literal que desde el mapa permite analizarla morfológica y topológicamente.

Las películas de Mayolo y Ospina filmadas a lo largo de más de dos décadas

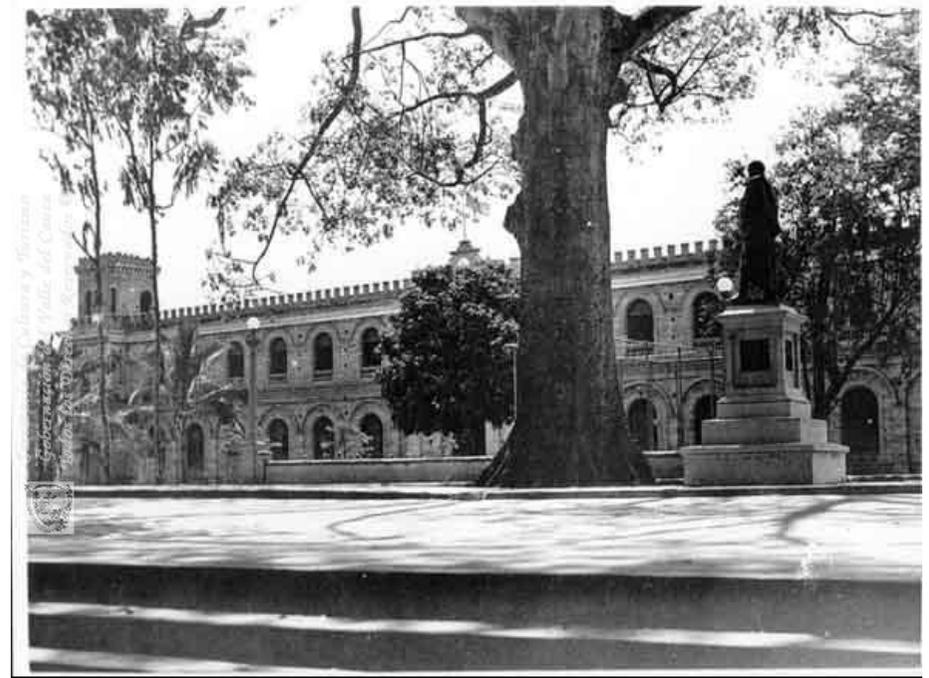


Figura 2. Batallón Pichincha. Fuente: Biblioteca Departamental Jorge Garces Borrero,

han desarrollado un proceso de territorialización al apropiarse de lugares y cargarlos de identidad. En consecuencia la pesquisa comienza con un visio-nado crítico que busca desmontar los fragmentos de ese territorio entretejido en el acervo fílmico. Posteriormente se recomponen los fragmentos para caracterizar el territorio a partir del contexto real y de los procesos de desarrollo urbano que han modelado su espacio. A la vez se examinan las motivaciones de modernización que, de alguna u otra forma, siempre aparecen en todos los procesos involucrados. Por tanto, se propone un acercamiento transdiscipli-nar que se sirva de la historia, de los estudios urbanos, de la geografía y de la arquitectura para interrogar el objeto de estudio.

Las fuentes principales de la investigación son tres:

a) 20 audiovisuales (documentales y argumentales) realizados por Mayolo y Ospina entre 1971 y 1995 en los cuales es evidente la ciudad de Cali como es-cenario. Aunque los autores hicieron muchos más filmes, algunos de ellos no tienen relación con el espacio urbano de Cali, por tanto se han descartado. Dado que el interés de la investigación radica en la ciudad representada, se han incluido en el corpus, sin distinción, cortos, medios y largometrajes al igual que piezas hechas, tanto en celuloide como en video. La totalidad de la obra en colaboración fue filmada en formatos de 16 y 35mm, sin embargo finalizando la década del noventa Ospina incursionó en el video documental realizando una serie de trabajos sobre Cali. Se ha considerado importante que muchos de estos documentales deben hacer parte de este gran acervo pues se dedican a retratar diversos aspectos de la ciudad y sus gentes, en un ejercicio de mirar atrás, después de haber filmado a Cali durante dos décadas. Algunos se han descartado por desarrollarse en interiores o por no presentar de forma clara y localizable espacios urbanos. Aunque Mayolo no participó en esta etapa, algún material usado en los audiovisuales fue obtenido de trabajos en conjunto e incluso él mismo aparece en alguna entrevista. A continuación se relacionan las obras estudiadas:

*Oiga vea!* (1971). Dirección y guión: Carlos Mayolo, Luis Ospina (cine).

*Angelita y Miguel Ángel* (1971-1986). Dirección: Carlos Mayolo y Andrés Cai-cedo. Montaje de 1986 Luis Ospina (cine).

*Cali: de película* (1973). Dirección y guión: Carlos Mayolo, Luis Ospina (cine).

*Rodilla negra* (1976). Dirección: Carlos Mayolo, montaje Luis Ospina (cine).

*Agarrando pueblo* (1978). Dirección: Carlos Mayolo, Luis Ospina (cine).

*Pura Sangre* (1982). Dirección: Luis Ospina, Mayolo trabaja como actor



Figura 3. Hotel Alférez Real. Fuente: Biblioteca Departamental Jorge Garcés Borrero,

(cine).

*Carne de tu carne* (1983). Dirección: Carlos Mayolo, montaje Luis Ospina (cine).

*Aquel 19* (1985). Dirección: Carlos Mayolo, montaje Luis Ospina (cine).

*Cali, cálido, calidoscopio* (1985). Dirección: Carlos Mayolo, montaje Luis Ospina (cine).

*Ojo y vista, peligra la vida del artista* (1987). Dirección, guión y montaje: Luis Ospina (video).

*Arte sano. Cuadra a cuadro* (1988). Dirección, guión y montaje: Luis Ospina (video).

*Adiós a Cali* (1990) Parte 1: *Cali plano X plano. Viaje al centro de una ciudad*. Parte 2: *Adiós a Cali. ¡Ah, diosa Kali!* Dirección y guión: Luis Ospina (video).

*Al pie* (1991). Dirección, guión y montaje: Luis Ospina (video).

*Cali: ayer, hoy y mañana* (1995). Dirección, guión y montaje: Luis Ospina (video). Serie de 10 capítulos de los cuales se han seleccionado los siguientes:

El ser caleño, ¡Que viva la música!, Al pie de la letra, Ojo vivo, Ocio y medio y ¡Oh, diosa Kali!

b) La segunda fuente es la historia de Santiago de Cali, tercera ciudad de Colombia, capital del Departamento de Valle del Cauca. Situada en inmediaciones del océano Pacífico está circundada por dos cordilleras que conforman un fértil valle donde están los mayores cultivos de caña de azúcar del país. Desde 1910, año en que fue declarada capital del departamento, ha sufrido un crecimiento desmesurado, lo que ha condicionado su espacio y su arquitectura.

c) Pese a que este trabajo observa a Cali a través de las películas de Carlos Mayolo y Luis Ospina, es imposible separar a los autores de su obra debido a la gran carga autobiográfica que se filtra en los argumentos, en el espacio y en todo el contexto sociocultural contenido en ella. Por otra parte, ambos realizadores han desarrollado muchas de sus ideas y motivaciones a través de la escritura, lo que aporta un valioso material que complementa la fuente audiovisual.

Con estos presupuestos iniciales se hace importante precisar que como temas de análisis se han escogido las categorías *modernidad* y *espacio* en tanto cubren aspectos físicos y culturales de la forma como Mayolo y Ospina figuraron

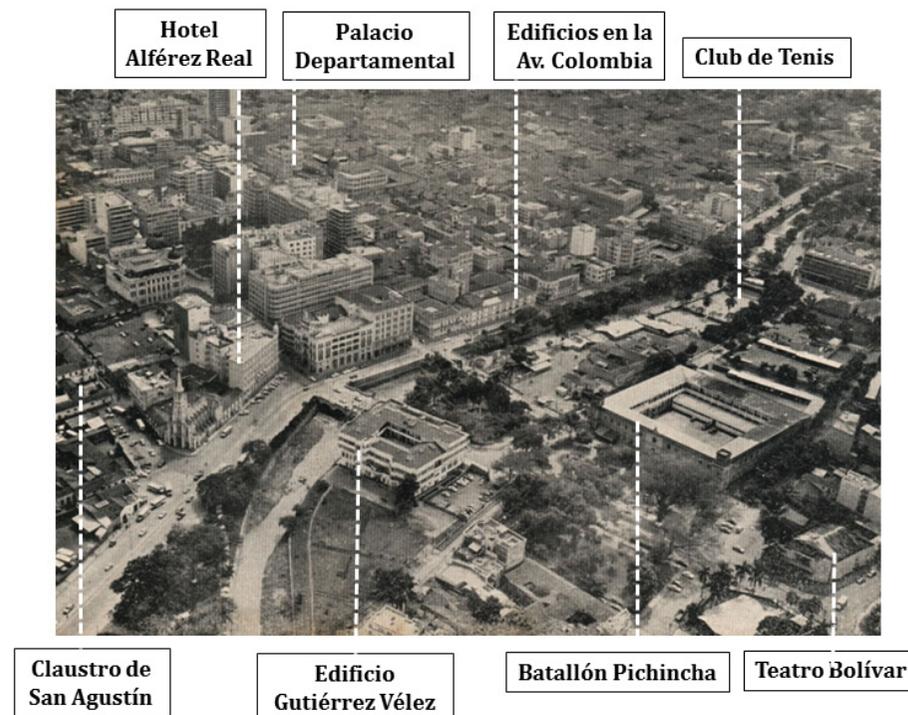


Figura 4. Edificios demolidos en el centro, 1967-1972. Fuente: archivo Centro de Investigaciones CITCE

y se apropiaron de su ciudad a través del cine. La *modernidad* ofrece una aproximación al contexto mientras que el *espacio* lo hace al entorno.

#### 4. El método

Las películas, como primera fuente, han sido sometidas a un proceso documentado de minuciosa descripción plano a plano con el fin de hacer evidentes las imágenes de la ciudad que conforman la representación total de Cali implícita en ellas.

Para la construcción de la cartografía de Caliwood se pretende, además de localizar los lugares, añadir atributos a cada conjunto como: la fecha, clasificación entre documental y ficción, descripción del paisaje visual y de la narrativa. Dado que el perímetro urbano se fue modificando desde 1971 hasta 1995, año del último audiovisual, se han relacionado las películas con tres diferentes mapas de Cali que se ajustan a la década del setenta, la del noventa y al perímetro actual. En otro nivel de la cartografía, se establecieron los lugares que hicieron parte de la cotidianidad de ambos autores como residencias, colegios, salas de cine frecuentadas y lugares de ocio. La base de datos ligada a los mapas está integrada por información espacial y temporal extraída del visionado de cada película (figura 5).

Los datos resultantes han servido para categorizar los rasgos urbanos desde las relaciones que establecen con la ciudad como espacio, en las diferentes escalas en que dichos rasgos se enseñan. Desde una escala arquitectónica, en la que se observa el detalle, hasta escalas urbanas que permiten revisar el conjunto. Para este último propósito, los datos de ubicación de las locaciones filmicas se han introducido en un programa informático SIG (sistema de información geográfica) con el fin de construir múltiples cartografías que desde el análisis cualitativo y cuantitativo, enriquecen las relaciones con el espacio y proporcionan lecturas de las dimensiones propuestas. El mapa, como herramienta analítica, propicia el hallazgo de relaciones que de otro modo no se descubrirían, ayuda a entender la configuración del territorio filmico y potencia la dialéctica entre las localizaciones y el entono desde perspectivas geográficas, topológicas, formales, temporales y temáticas.

En su doble función de plató y protagonista, la ciudad de Cali provee toda una historia que se refleja en su paisaje urbano y en los procesos y dinámicas sociales determinantes en la producción de su espacio. Se trata por tanto de “historizar” las películas, conscientes de estar ineluctablemente situados en el presente. En ese sentido, el análisis de los procesos modernizadores de la

ciudad se articula con la mirada filmica que, como testigo y parte, ejerce ahora de documento. El crecimiento y desarrollo urbano, recogido desde la historia y las diferentes capas cartográficas de la ciudad, son el gran mapa base sobre el que se construyen las conjeturas y relaciones.

La aproximación a Mayolo y Ospina como sujetos se abordó desde los libros autobiográficos, sus artículos, material periodístico y entrevistas con algunos de los participantes en esta historia filmica. Como se mencionó, el principal objeto de estudio es la ciudad de Cali, por lo que se ha procurado que los aspectos biográficos de ambos autores estén siempre en función de su relación con Cali como espacio urbano. Tuve la oportunidad de entrevistar a Luis Ospina en dos ocasiones y compartir panel en un conversatorio sobre su obra, la información recogida en los encuentros sirvió, más que para agregar anécdotas o desvelar motivaciones personales, para precisar datos sobre las películas y la ciudad en los términos que esta investigación propone.

Como se puede intuir, la tesis no es una revisión exhaustiva de la obra de Mayolo y Ospina, pues deja por fuera muchas de sus producciones. Tampoco se trata de una historia del espacio urbano caleño, pues indaga sólo en aspectos significativos que tienen implicación en la modernización espacial y cultural de la ciudad. Por el contrario busca producir su conocimiento en las intersecciones propuestas entre el espacio filmico y el espacio urbano en un sentido amplio y dinámico.

#### 5. El guión

La estructura del documento se organiza en las siguientes partes.

En el primer capítulo, INTRODUCCIÓN, se presenta el trabajo haciendo las precisiones pertinentes sobre los objetivos, justificación y alcances de la tesis, se explica el objeto de estudio y los temas de análisis así como el método de aproximación.

Por último se aborda un estado de los estudios sobre el cine, la ciudad y la arquitectura de modo que se pueda enmarcar conceptualmente la tesis.

El capítulo II. CONTEXTO, familiarizará al lector con el objeto y el sujeto de estudio. Por tanto se describe la evolución espacial de Cali en el siglo XX y se presenta a los autores de las películas.

También se aporta en este capítulo un recuento histórico del desarrollo del cine en Latinoamérica, en Colombia y en Cali, de modo que se puedan esta-

Lugar	Localización	Película	Género	Año	Tiempos	Descripción del paisaje	Descripción narrativa
<b>Catedral de San Pedro</b>	Esquina de la Calle 11 con Carrera 5	<b>Agarrando Pueblo</b>	Ficción	1978	0:11 - 1:20	La escena registra un <i>travelling</i> por la acera de una calle del centro de Cali hasta las puertas de la Catedral de San Pedro. En un principio se ven edificios de estilo republicano y luego se alcanzan a distinguir las figuras de escenas bíblicas en el tímpano de la catedral.	Exterior, día: el equipo filma a un hombre mayor mendigando en una calle del centro.
<b>Iglesia La Ermita</b>	Esquina de la carrera 1 con calle 13	<b>Agarrando Pueblo</b>	Ficción	1978	1:40 - 2:38	Al fondo, sobre la calle 12 con carrera 3, aparece el Teatro Jorge Isaacs. Atrás de él es posible visualizar una parte del actual Palacio Nacional ubicado sobre la calle 12 con carrera 4, frente a la Plaza de Caicedo. Sobre la Avenida primera se ve fugazmente el Puente Ortiz y la iglesia La Ermita, más al fondo.	Exterior, día: el equipo filma a más "habitantes de la calle": una mujer y su hija pequeña, quienes se encuentran en la esquina de la calle 12 con avenida 1 pidiendo limosna.

Figura 5. Tabla analítica de las películas. Fuente: elaboración propia.

blecer las particularidades de cada una de estas historias y situar a Cali en el concierto cinematográfico latinoamericano.

Con el fin de entender el peso que el cine de Mayolo y Ospina tienen en el contexto nacional se establece una comparación entre su cinematografía y las películas urbanas nacionales del mismo periodo. Seguidamente se realiza un compendio de la participación del espacio urbano de Cali como escenario de otras películas, ya sean realizadas por directores locales o por extranjeros.

El capítulo III. MODERNIDAD Y ESPACIO, profundiza en las dos dimensiones analíticas que estructuran la investigación. En consecuencia se definen los conceptos de *modernidad* y *espacio* tal cual se abordan durante el texto.

También se explica, desde un punto de vista amplio, el proceso de modernización colombiano durante el siglo XX para posteriormente poner la mirada sobre la ciudad de Cali y los hechos más relevantes acaecidos en su cultura durante el mismo siglo.

Continúa un apartado donde se expone el contexto cultural en que los cineastas, junto a otros artistas de la ciudad orientaron, en un hecho sin precedentes, su atención a lo urbano.

Por último, se analizan dos películas europeas paradigmáticas que se articulan con los intereses de este trabajo, son ellas *El hombre de la cámara* (Vertov, 1929) y *Playtime* (Tati, 1967). Las películas plantean una muy personal aproximación a la modernidad y al espacio urbano digna de tener en cuenta por la amplitud de significados que propone.

Respecto a la dimensión espacial se aborda, en primera instancia diferentes enfoques sobre el concepto de *espacio* con una perspectiva histórica para dar paso a la definición de *territorio* que conduce a reflexionar sobre el movimiento y la movilidad como generadores de dinámicas espaciales. Este apartado cierra con la intersección entre la cinematografía y el concepto de territorio.

La sección finaliza con un recuento sobre diferentes modos de representar el espacio que van desde el dispositivo cinematográfico hasta las tecnologías digitales e introduce los mapas geo-referenciados de cada una de las películas de Mayolo y Ospina estudiadas.

El capítulo IV. CARTOGRAFÍAS CINEMATOGRAFICAS, realiza un análisis de la ciudad de Cali a partir de la representación fílmica realizada por Mayolo y Ospina. En este capítulo se caracterizará dicha ciudad desde diferentes escalas.

Las cartografías comienzan con una categorización de los elementos del paisaje urbano que componen la ciudad filmada hasta llegar a una escala geográfica

en la que se analizan las localizaciones de las películas. Los diferentes mapas propician lecturas topológicas sobre el espacio registrado en las películas.

Finalmente el texto se cierra con una disquisición sobre la ciudad de Cali representada, en diálogo con la urbe actual. Todo con la perspectiva de las más de dos décadas de modernización encarnadas en los filmes.

## 6. Notas para la lectura

Por tratarse de una investigación basada en evidencias visuales, para su presentación se ha incorporado la imagen de dos maneras. Por una parte, el fotograma y por otra la imagen en movimiento.

Gran mayoría del material ha sido extraído de los filmes estudiados, por tanto se adoptó un código en su presentación que consiste en encuadrar las imágenes provenientes de fotogramas en un marco con forma de película de celuloide.

La imagen en movimiento da cuenta de la ciudad cinematografiada tal y como la capturaron Mayolo y Ospina, por tal razón se acude a las películas originales para editar una pieza audiovisual que compendia las imágenes más relevantes de esa Cali filmada. Se ruega al lector visionar la pieza antes de continuar la lectura y una segunda vez al terminar la misma.

## 7. Cine, ciudad y arquitectura: tres artificios, una relación natural

Ya es un tópico decir que la urbe y el cine crecieron juntos y que se han estimulado mutuamente, sin embargo, es una realidad que el cinematógrafo logró que los espectadores pudieran experimentar y conocer las ciudades de una manera distinta a la presencia. En ese camino el cine ha ido también captando diversos contextos urbanos y sus paisajes arquitectónicos en momentos determinados dejando un registro de su modernidad cambiante.

La paradoja entre representación fotográfica e industrialización a mediados del siglo XIX es señalada por Susan Sontag: “Las cámaras comenzaron a duplicar el mundo en momentos en que el paisaje humano empezaba a sufrir un vertiginoso ritmo de cambios: mientras se destruye un número incalculable de formas de vida biológica y social en un breve período, se obtiene un artefacto

para registrar lo que está desapareciendo” (2005:32). La representación cinética proporcionada por el cinematógrafo dio una nueva dimensión a la ciudad desde los sentidos, pues habitantes o extraños las pudieron reconocer en su esplendor estético a través del movimiento.

Antes de la era de la reproductibilidad técnica, una de las experiencias más cercanas al conocimiento de lugares, además del dibujo o la pintura, fue la lectura de crónicas o el relato oral que comerciantes y viajeros proveían, alimentando el imaginario de lejanos lugares. La literatura de viajes o las descripciones corográficas aportaron riqueza a las imágenes, añadiendo elementos sensoriales del paisaje como el color, el clima y la topografía.

El ocaso del siglo XIX vio perfeccionar la tecnología del cine. Desarrollos notables en óptica, fotografía y cinética terminaron volcándose en favor de la capacidad para documentar imágenes en movimiento al tiempo que el arte se volvía más autorreflexivo y abandonaba el realismo de la apariencia y hasta la representación. Las investigaciones de Eadweard Muybridge y Etienne-Jules Marey, quienes a través de la cronofotografía consiguieron analizar el movimiento y descomponerlo en fragmentos, tuvieron su influencia técnica en el cinematógrafo. Si bien los impresionistas ya habían retratado la urbe moderna con sus estaciones de tren, “ruido” y humo, en una aproximación menos contemplativa que las de las “vedutas” del siglo XVIII, ahora gracias al aparato cinematográfico, las ciudades de repente eran expuestas en silencio, dejando que las imágenes en movimiento tomaran la hegemonía que durante generaciones habían ejercido la imagen estática, la escritura y el relato oral. Las grises imágenes de la ciudad de Leeds filmadas por Louis Le Prince en 1888 o los tejados del distrito berlinés de Pankow capturados por los hermanos Skladanowsky junto a los edificios, vallas publicitarias y fábricas de Lyon filmadas por los hermanos Lumière parecen ser el primer testimonio cinemático de la urbe moderna (Barber, 2006: 15). A medio camino entre el documento y el entretenimiento de feria, con el tiempo hubo consciencia del poder informativo del cine gracias a la posibilidad de masificar los asuntos registrados con la eficiencia propia de un proceso industrial. Valga decir que, con el fin de llevar su invento a todo el mundo, los Lumière habían entrenado una gran cantidad de jóvenes europeos en el arte de filmar, revelar y proyectar películas. A tan solo siete meses de la presentación pública del cinematógrafo en París, (el 28 de diciembre de 1895) ya había un representante en México organizando proyecciones (Salcedo, 1981: 9). No cabe duda que su nacimiento está perfectamente colocado en la era de la reproductibilidad técnica y que su carácter industrial fue algo consustancial.

Entre espectáculo y espectáculo el cine se va convirtiendo en un dispositivo de comunicación y memoria, con la ventaja de tener un lenguaje que no necesita un código de entendimiento restringido a minorías alfabetizadas. De esta for-

ma las proyecciones expusieron lo urbano a sectores poblacionales enormes, si tenemos en cuenta que para 1900 la población rural duplicaba la que vivía en ciudades. Tal es la influencia del cine en la cultura del siglo XX, que la imagen mental que muchos se hacen de ciudades globales como Nueva York o París, con toda seguridad está mediada por las películas. Todas las grandes capitales han proyectado una imagen subjetiva, y hasta estereotipada desde el cine, debido a la posibilidad del montaje que con un par de postales icónicas de un lugar ya contextualiza el espacio cinematográfico en un sitio determinado. Un ejemplo de esta sinécdoque son las películas de acción y espionaje internacional que han sido galería para la exposición de lugares cual colección de estampas turísticas. Una vista cenital y el plano de algún monumento son suficientes para definir el espacio de la intriga.

Con todo, este “turismo cinematográfico”, que incluso ha tentado a Woody Allen para salir de Nueva York y apoyar el mercadeo de ciudades europeas, es apenas una mirada superficial, comparada con otros análisis audiovisuales realizados en la década del veinte. La ciudad soviética emergió nueva y vertiginosa del ojo de Vértov en *El hombre de la cámara* (1929). Las llamadas “Sinfonías Urbanas” erigían el espacio como protagonista. Con las Sinfonías el cine propuso un escenario cercano al vértigo. La ciudad como un ser pensante que se sirve de sus volúmenes para interactuar con sus habitantes, hace que Paul Strand y Charles Sheeler exploren la emergente Nueva York (*Manhatta*, 1921); que Walter Ruttmann retrate a Berlín (*Berlín, sinfonía de una gran ciudad*, 1927) o Jean Vigo a Niza (*A propósito de Niza*, 1930), en una serie de sinfonías que, utilizando los novedosos recursos formales del lenguaje cinematográfico, integran ritmo musical y visual en un himno a lo urbano y a la modernidad.

La mirada directa del documental no ha sido el único modo de análisis de la realidad. El relato de ficción ha habitado con sus narrativas lugares logrando en ocasiones articular espacio y relato de una manera profunda. París febrilmente dibujada en *Sin Aliento* (Godard, 1960), ofrece una visión voyerista de una ciudad que ya había sido fotografiada innumerables veces. Al transgredir la distancia entre el transeúnte y el camarógrafo, que prohibía el acercamiento vertiginoso entre observador y observado, las líneas de movimiento de la cámara fueron alteradas traspasando algún tipo de límite personal. Tal como la mano del pintor impresionista, que era revelada en la pincelada gruesa, la cámara con sus movimientos notorios no se plegaba a la ilusión.

Esta riqueza en el lenguaje llegó con el paso de los años al alterar el eje de 180 grados logrando una independencia de las dos dimensiones estáticas de la fotografía. Por ejemplo en el cine de Welles los espacios fueron susceptibles de ser penetrados y observables desde perspectivas nuevas gracias al uso de la profundidad de campo. Esta conquista del espacio se ha expresado en las distintas maneras de retratar las ciudades. Roma, por ejemplo ha sido re-

presentada de diversas maneras, valga mencionar la mirada de dos autores. Greenaway en *El vientre del arquitecto* (1985), escoge un punto de vista que como si de pinturas se tratara, acepta el artificio cinematográfico haciéndolo evidente con planos frontales, estáticos y simétricos para enmarcar sus vedutas a través del filtro del arquitecto Étienne-Louis Boullé. Por otra parte Fellini en *Roma* (1972) hace de la cámara uno más del escuadrón de motociclistas que recorren la Plaza Navona, la Plaza del Pueblo, el Campidoglio, Sant'Angelo, en una mirada orgánica. Con esta misma lógica nos muestra Trastevere a la altura del ojo del caminante.

Pero la mirada cinematográfica no solo se ha enfocado en la totalidad urbana sino que también se ha detenido en el detalle de sus edificaciones utilizando diversas escalas para describir los volúmenes y espacios. La preocupación por el movimiento en el arte moderno emparentó la arquitectura y el cine, dado el interés por el espacio-tiempo. Por un lado tenemos la “temporalidad espacial” de Zevi y por otro la promenade architecturale de Le Corbusier quien incluso en un film de 1930 explica in situ la percepción cinemática de su arquitectura (Villalobos y Pérez, 2014: 123). Es así como el cine también ha rendido tributo a la arquitectura, no solo como espacio sino como ícono cultural al introducir edificios emblemáticos en sus tramas, ya sea su exterior o interior. Greenaway, mencionado anteriormente, enaltece el Panteón romano, Wenders en *El cielo sobre Berlín* (1987) nos describe con detalle el espacio interior de la Biblioteca Nacional de Berlín y Woody Allen en *Hanna y sus hermanas* (1986) realiza un “inventario” arquitectónico de Manhattan. Otros, como Tati, más que hacer un homenaje utilizan el cine para formular una crítica a la arquitectura y el urbanismo moderno en París.

### **El cine como fuente de investigación**

La tradición teórica que comenzó a utilizar el cine como hecho objetivo de estudio, diseccionó sus dimensiones psicológicas, sociológicas, económicas etc., de modo que le sirvieran como plataforma para la investigación de las disciplinas específicas. Cada disciplina aplicaría sus categorías de análisis al texto cinematográfico llevándolo a su campo (Casetti, 2005:19). Este procedimiento se amplió en aras de una indagación más orgánica en la que el cine se convierte en espacio para desarrollar interrogantes que exigen el diseño de criterios de observación más complejos. En los años ochenta Dudley Andrew afirmó que las películas mismas proponen y piden ricas y variadas interpretaciones (1984: 4), en sus análisis filmicos Andrew plantea un acercamiento que no se limite a descifrar asuntos de la intriga sino que, se sitúe en un nivel más elevado de abstracción. En este nivel se busca reproducir las reglas del sistema bajo el cual el film se constituye en una incuestionable representación de la vida (1984: 11). Este modo de acercamiento a las películas incorpora un modo de investigaciones que traspasa las fronteras de las disciplinas particulares y permite

revisar un film cruzando la mirada del urbanismo, la historia, la sociología, la arquitectura, la geografía, etc.

Actualmente las indagaciones que relacionan el cine con la arquitectura y el urbanismo han cobrado importancia en los espacios académicos y en la crítica. Los enfoques pueden ser muy amplios por tanto el propósito de utilizar el cine como herramienta de análisis varía según el interés. Quizá los antecedentes más cercanos a este tipo de investigación que examina la imagen audiovisual se encuentren, por un lado en las teorías visualistas y formalistas del arte en el siglo XIX en las que sobresalieron Riegl, Fiedler y Wölffling y por el otro en los métodos iconológicos como el de Warburg que busca rasgos de las culturas en sus productos visuales.

Además de la utilidad que el material filmico puede tener como documento, la gran mayoría de las reflexiones contemporáneas coincide en que el cine, como producto de la modernidad, es un instrumento pertinente y válido para el análisis de la ciudad, su arquitectura y la sociedad que las produce. En *La condición de la postmodernidad* David Harvey afirma sobre el cine que “de todas las formas artísticas, es quizá la que posee mayor capacidad para manejar los cruces entre el espacio y el tiempo en forma aleccionadora” (1998: 340). Según Koeck (2013: 4), el cine como constructo mental puede aportar un contexto significativo y un marco de referencia para el fenómeno espacial de la arquitectura contemporánea y el espacio urbano. En la misma tesitura Shiel y Fitzmaurice (2004: 1) ratifican su habilidad para capturar y expresar la complejidad del espacio y AlSayyad (2007: 1) lo califica como el medio que mejor capta la experiencia de la modernidad urbana. Desde la arquitectura Vidler afirma que el cine marca un giro en la manera como se representaba el espacio desde el Renacimiento rompiendo los límites entre las artes en respuesta a la necesidad de una nueva descripción de lo espacial (2000: vii).

Afirma Lorenzo Tripodi que el paisaje urbano (*urban landscape*) ya no se puede dividir del paisaje mediatizado (*mediascape*) (2010: 143) y cataloga al “urbanismo cinemático” como un campo emergente de estudio que captura la relación entre movimiento, imagen y ciudad, y que provee con ventaja, diferentes puntos de vista para observar los procesos que afectan el mundo urbano (2010: 139).

Fundamentalmente el urbanismo cinemático es un modo de analizar el ambiente urbano a través de la esfera cinemática y de evaluar la contribución de las películas en la formación de la identidad urbana. También puede ser visto como una forma de explorar el imaginario de las geografías emocionales al viajar por un mundo urbano aturdido por las

En la práctica el urbanismo cinematográfico, continúa el autor, es un modo de observar las transformaciones de lo urbano ligadas a la omnipresencia de lo móvil en la era de la información. Sirve para analizar cómo las imágenes en movimiento están progresivamente poblando espacios y cómo el diseño urbano está poco a poco teniendo en cuenta las lógicas de la percepción (2010: 140).

Continuando la revisión, se va haciendo evidente que el acercamiento teórico a lo urbano desde su imagen fílmica traza una bifurcación que apunta, por un lado a la arquitectura y por otro a la ciudad. Algunas observaciones se inclinan más hacia uno de los lados y otras basculan entre ambos, incluyendo la arquitectura como elemento integral de lo urbano. La literatura acerca del papel de la arquitectura en las películas ofrece un corpus en crecimiento que se sigue nutriendo a través de seminarios y cursos universitarios. Ha tenido una amplia difusión en el mundo académico anglosajón y en los últimos tiempos en el hispano. La preocupación de estos textos varía entre el papel de la arquitectura en el diseño de los escenarios de las películas: Neumann (1999), Albrecht (2000), Vidler (1999), Gorostiza (1990 y 2007), (Bergfelder, Harris y Street, 2007) o la representación del espacio arquitectónico en los filmes: Thomas y Penz (1997), Pallasmaa (2001), Ábalos (2000), AlSayyad (2006) y Koeck (2008). Hay otra línea que se interesa por casos particulares, ya sea analizar arquitecturas específicas en las películas o la arquitectura en la obra fílmica de algún director: Alifragkis y Penz (2009a), Martín (2014), Cairns (2009) y en nuestro ámbito *Star Wars: arquitectura, ficción o realidad* (Pérez, 2016). En castellano, podemos mencionar compilaciones de ensayos como *Paradigmas. El desarrollo de la modernidad arquitectónica visto a través de la historia del cine* (Gorostiza et al, 2007) y *Los espacios de la ficción. La arquitectura en el cine* (Ramírez et al, 2008).

Respecto a la ciudad filmada, entendida como objeto de estudio, el compás se abre muchísimo pues aparecen dos grandes fuentes: la mirada desde la teoría del cine y la de las ciencias sociales y humanidades incluyendo los estudios culturales. La tradición teórica en el campo cinematográfico ha concentrado sus intereses en el lenguaje y la capacidad de significación del cine a través de aspectos como el sujeto, la identidad, la representación, etc. con miras a entender la sociedad reflejada en los filmes (Shiel, 2001: 3). Un texto difundido es *Ciudades proyectadas. Cine y espacio urbano* (Barber, 2006) que indaga en el origen de la ciudad filmada y luego analiza el papel de lo urbano en el cine europeo y la imagen de la ciudad japonesa en el cine. En otro formato, la emble-

<sup>1</sup> In the main view, cinematic urbanism is a way to analyze the urban environment through the cinematic sphere and to assess how films contribute to the formation of the urban identity. It also can be seen as a way to explore the “imaginary” of emotional geographies, as if to travel toward an urban world plastered with images.

mática revista de crítica *Cahiers du Cinéma* abordó la relación cine-ciudad en su libro *La ville au cinéma* (Jousse y Paquot, 2005) un volumen enciclopédico dividido en cinco partes que trata la relación ciudad y cine desde la técnica, los géneros, los lugares, las ciudades y los cineastas.

En las ciencias sociales y humanidades, se han adelantado reflexiones desde cada disciplina, por ejemplo: cine y literatura (Peña-Ardid, 1999), cine e historia (Lagny, 1997 o Uroz, 1999), cine y filosofía (Cabrera, 1999), cine y sociología (Sorlin, 1985), cine y política (Bean, Kapse y Horak, 2014), etc. Para la historia urbana puede llegar a ser un documento invaluable en tanto inmortaliza fragmentos del paisaje que se van transformando. Piénsese en la posibilidad de reconstruir paisajes destruidos por la guerra (*Alemania año cero*, Rosellini, 1944) o cambiados por el devenir político y económico (*El cielo sobre Berlín*, Wenders, 1987).

Desde la sociología y la antropología, se emplea el cine como fuente para estudiar aspectos como la representación de la ciudad, la importancia sociocultural del cine, la formación del espacio y el contexto en el cual son producidos los filmes, pues la ciudad filmada refleja su contexto socio-histórico. Alrededor de la geografía también se han generado análisis que se centran en la localización y espacialidad del cine, ya sea en su etapa de producción o en la de exhibición. A través del “mapeo”, la herramienta cartográfica permite realizar lecturas diversas, como cambios históricos, análisis demográficos o estudios sobre audiencias (Hallam, y Roberts, 2013). Otro enfoque menos crítico y más descriptivo en esta relación tiene que ver con libros que determinan las localizaciones reales de las películas ubicándolas en mapas con fotografías de los espacios de origen en una suerte de geografía turística (Hellmann y Weber-Hof, 2010).

Sin embargo, ya se puede hablar de un gran campo interdisciplinar que abarca estudios urbanos, sociología, antropología, geografía y estudios culturales. Shiel (2001) detecta varias parcelas investigativas en los estudios que se ocupan de lo social y la cultura en relación con el espacio representado. La categoría espacial, ya sea en los estudios sociológicos o culturales, está influenciada por el “giro espacial” (*spatial turn*) impulsado por autores como Foucault y Lefebvre, esta línea busca revelar cómo las relaciones de poder se inscriben en la espacialidad de la sociedad (2001: 5). Siguiendo este orden de ideas, el cine funciona más como una forma espacial que textual dado que se desarrolla en diferentes ámbitos como: el espacio narrativo de la película o la organización espacial en su producción. Dentro de este enfoque se acepta que el cine también puede reflejar procesos históricos como el desarrollo del capitalismo monopolista, el imperialismo, la nación-estado y la modernidad desde el siglo XIX, hasta la mitad del siglo XX. Posteriormente, el capitalismo transnacional, el poscolonialismo, la ciudad y la posmodernidad (Shiel, 2001: 9). Para Shiel este enfoque no solamente aborda una descripción histórica del desarro-

llo de la sociedad capitalista, sino también una descripción espacial.

Siguiendo la idea de que el cine y lo urbano crecen juntos, en el siglo XX, una buena cantidad de textos se encarga de indagar en los procesos de modernidad que las películas encarnan. Encontramos búsquedas desde el urbanismo (AlSayyad, 2006) o desde el cine negro y su representación urbana más oscura (Dimendberg, 2004; Pile, 2005 o Prakash, 2010).

También la modernidad en el ámbito arquitectónico es motivo de estudio, ya sea en relación con el movimiento moderno a través de compilaciones (Gorostiza et al, 2007) o en monográficos que indagan específicamente en algunas de sus obras (Ábalos, 2000). Con todo, serán los estudios culturales el campo en que mayor literatura se está produciendo. Si bien no se trata de monografías hay un buen número de *readers* independientes o de universidades norteamericanas e inglesas (compilaciones de artículos de diversos autores con una línea editorial), con un enfoque transdisciplinar, que recogen reflexiones teóricas sobre el cine y lo urbano. Basándose en películas, es posible encontrar disertaciones sobre ciudades que son analizadas a través de su filmografía a la vez que se fija la mirada en fenómenos particulares como el barrio, el ghetto o, por ejemplo, las ruinas (Pomerance, 2007; Mennel, 2008), o género y narrativa en el cine de D.W. Griffith, o coherencia topográfica en el cine de Rohmer (Webber y Wilson, 2008).

Vale añadir que el cine se ha convertido en un recurso didáctico dentro del aula a la vez que configura materias completas en las que funge de hilo conductor. En esta línea se encuentran cursos que desde las facultades de arquitectura estudian aspectos de la ciudad o de los edificios, como *Arquitectura i cinema* (Antonio Pizza, Celia Marín, UPC) o *Arquitectura y cine* (José Manuel García, UPM). También en facultades de humanidades o ciencias sociales (Mennel, 2008) que relacionan las ciudades filmadas con enfoques particulares.

Se puede entonces concluir que el estudio de la ciudad filmada tiene dos puntos de partida diferentes que, a través de dialécticas cruzadas con espacios de encuentro, aportan perspectivas transdisciplinares. Uno desde adentro y el otro desde afuera. Por un lado, los estudios cinematográficos propiamente dichos y por el otro los que estudian la ciudad como fenómeno urbano desde sus múltiples enfoques.

La tradición teórica de los estudios sobre el cine inauguró sus análisis con reflexiones dirigidas a una *teoría ontológica* que se interesaba por la naturaleza misma del medio intentando una auténtica definición de su materia. En este caso se buscaba una verdad universal profunda encarnada en el cine (Casetti, 2005: 22-23). Una segunda instancia tuvo que ver con las *teorías metodológicas* que ya no buscan la esencia sino que, con una base semiológica, el

“acento cae ahora sobre el orden que subyace a la exploración y a la consiguiente rendición de cuentas; es decir, sobre el método que está en la base de la investigación y de la escritura” (Casetti, 2005: 23). En la última instancia se sitúa lo que Casetti denomina las *teorías de campo* en la que los especialistas pueden venir del cine o de otros ámbitos y encuentran en el cine un objeto de estudio importante para los intereses particulares. En estos casos el método es la problematización y se renuncia a los modelos fuertes para “operar sobre las intersecciones, singularidades, líneas de fuga y agujeros negros (2005: 27). Se abre entonces un espacio para estudiar la ciudad y la arquitectura desde su representación cinematográfica.

Resumiendo, las *teorías ontológicas* toman el cine como realidad y como lenguaje, las *metodológicas* se aproximan desde la sociología, la psicología y la semiótica mientras que las de *campo* centran su discusión “sobre la ideología, la representación, la identidad de género de los sujetos dentro y fuera de la pantalla, la capacidad del cine para convertirse en testigo de procesos culturales y la capacidad de reconstruir su historia” (Casetti, 2005: 28-29). Es entonces en las teorías de *campo*, donde se abre un espacio para la convergencia de enfoques diversos que se nutren y complementan mutuamente en la tarea de profundizar en las problemáticas aquí propuestas.

Otro interesante formato para explorar la relación cine y ciudad es el museístico. En el ámbito expositivo cabe recordar algunas iniciativas que indagaron la relación a partir de la puesta en escena de documentos, objetos y audiovisuales. “La ciudad de los cineastas” montada en el CCCB de Barcelona en 2001 se ocupó del espacio cinematográfico en muchas de sus dimensiones. A través de doce ámbitos, la exposición hizo explícito el diálogo entre directores, guionistas y arquitectos en el examen de una misma realidad.

En una doble mirada monográfica la exposición “Pasolini Roma”, expuesta en el mismo CCCB en 2013, diseccionó la relación entre el cineasta y la capital italiana. Por medio de una completa cartografía, Roma adquiere un nuevo sentido gracias a la construcción de la biografía espacial de Pasolini que incluye localizaciones de películas y de su vida en la ciudad. El formato transmedia, que incluye exposición, página web y libro, ofrece un producto de varias capas en el que las relaciones ente el espacio, el tiempo y las narrativas se complementan y enriquecen.

En el ámbito arquitectónico cabe mencionar la exposición “Confluencias: Arquitectura, Cine y Ciudad” celebrada en el Patio Herreriano. Museo de Arte Contemporáneo Español en 2016. Se trata de una reflexión sobre la confluencia entre las tres entidades bajo el denominador común del espacio. Para este propósito se sirve de maquetas, obras de arte y fragmentos de películas.

## Estudios sobre cine, ciudad y arquitectura en Colombia

La literatura que relaciona estos tres entes en Colombia es incipiente. Las referencias son pocas y se dan sobre todo desde las ciencias sociales más que desde la arquitectura o el urbanismo. No obstante, el cine comienza a ser considerado un documento para estudiar ciertos aspectos del país, además del propio cine. Así lo atestigua una publicación como *La presencia de la mujer en el cine* (Arboleda y Osorio, 2003), que inscrita dentro de los estudios culturales es un solitario ejemplo de esta tendencia.

Volviendo a la arquitectura y lo urbano, y aparte del trabajo propio (Llorca, 2012), en 2003 se editó *La ciudad visible: una Bogotá imaginada*, libro de Mauricio Cortés Zabala que tuvo muy poca difusión. El ensayo utiliza seis largometrajes de tres directores colombianos para examinar las representaciones cinematográficas que se han hecho de la ciudad de Bogotá. Cortés establece un diálogo entre los referentes reales e imaginarios de la ciudad desde una perspectiva sociológica.

Con una temática también urbana aparece el libro *Comunicación, cine colombiano y ciudad* (2005) del periodista e investigador Oswaldo Osorio. Se trata de una breve compilación de artículos y entrevistas que apuntan a definir el cine nacional como expresión de la violencia urbana. Cuatro años después y con mayor profundidad se edita *Cinembargo Colombia: ensayos críticos sobre cine y cultura* (Suárez, 2009), un libro situado entre los estudios cinematográficos y los culturales que se compone de ocho ensayos donde se analiza el papel del cine colombiano y su relación con el concepto de cultura en el que tienen cabida algunas reflexiones sobre lo urbano y también sobre la violencia. Tomando como punto de partida algunos largometrajes y documentales nacionales Suárez analiza acontecimientos del país añadiendo también el papel social del cine y cómo es entendido por el espectador.

Finalmente, existe alguna producción académica o crítica en artículos cortos de reflexión o de investigaciones que indagan de algún modo la relación que nos interesa. Valga mencionar dos ejemplos, *Bogotá distorsionada en la pantalla* por Czestochowa Molina Serrano, un capítulo del libro recopilatorio *Cine y ciudades. Imágenes e imaginarios en ambientes urbanos* (Salvador-Ventura, 2011) que a modo de lamento, resalta los errores en la imagen que de Bogotá dan algunas películas extranjeras cuya trama se sitúa en la ciudad. También comenta superficialmente las últimas películas colombianas localizadas en la capital.

Producto de una investigación, se publica el artículo *Narrativas urbanas del largometraje colombiano en la década de los noventa* (Ruiz, 2006). El texto asume lo urbano como una categoría narrativa en el cine y analiza las historias

de ciertos filmes y su contexto para concluir algunos rasgos comunes en las películas trabajadas sin profundizar en lo urbano, que se convierte más en una variable para acotar la investigación. En este panorama brillan por su ausencia la arquitectura y el urbanismo como campos de estudio de alguna realidad colombiana.



## II. CONTEXTO

### 1. Santiago de Cali. Desarrollo urbano en el siglo XX

Venimos de unas geografías diversas: la costa Pacífica, los indios de Popayán y los blancos que nos dieron los apellidos (Mayolo, 2008: 257).

“La ciudad acoge el arte y es arte, crea el teatro y es el teatro” afirmaba Lewis Mumford (2011: 93) en los años treinta. La ciudad que vio nacer y crecer a Carlos Mayolo y a Luis Ospina, y que fue escenario y objeto de su mirada cinematográfica, es resultado e imagen de los entusiasmos y desencantos de la modernización propia del siglo XX. Ellos vivieron el apogeo y muerte de los ferrocarriles nacionales, la prosperidad económica producida por el agro y la industria, la influencia cultural de los Estados Unidos, las desigualdades económicas y las migraciones campesinas; la revolución cubana y las protestas estudiantiles, la emergencia del arte contemporáneo y el auge de la edificación que transformó a Cali; primero por el ímpetu modernizador y luego por el dinero del narcotráfico. Esta historia de crecimientos y depresiones tiene un punto de partida oficial cuando en 1910 es designada capital de departamento, antes era tan solo una pequeña ciudad intermedia, a pesar de ser una de las más antiguas de América. En un siglo pasó de ser una villa de 20.000 habitantes a una urbe de 2 millones con un trazado inicial apegado a las leyes



me vocación agrícola que dependía políticamente de la ciudad de Popayán. En 1910, es designada capital del nuevo departamento del Valle del Cauca, lo que implica un impulso a su desarrollo, pues ahora goza de autonomía en la toma de decisiones. La apertura del Canal de Panamá (1914) y la llegada del ferrocarril (1915) insertan la ciudad en el mapa regional.

## 1.1. Primeras décadas: la revolución industrial y cambio del modelo urbanístico

Tras la designación como departamento en 1910, la ciudad conjuga una serie de factores decisivos que permiten su fortalecimiento como polo demográfico en el país. A los pocos años el progreso moderno llega con las máquinas para procesar la caña de azúcar y con el ferrocarril (1915) que surca el departamento y alcanza a la ciudad desde el vecino puerto de Buenaventura, acelerando el tránsito migratorio y de mercancías hacia la nueva capital. La disponibilidad inmediata de insumos industriales, y el incremento de la mano de obra disponible, abonan el terreno para la aparición de una zona industrial alrededor del corredor férreo.

Una lectura menos positiva (Aprile, 2012) describe este proceso de *modernización* (las cursivas son del autor) de la región como la entrada a “las dictatoriales circunstancias políticas y económicas del libre comercio” lo que se refleja en “la presencia extranjera en la financiación, el diseño, la tecnología, la importación de los materiales y equipos, y la ejecución de las obras” (2012: 97).

El establecimiento de instalaciones industriales de grandes dimensiones, tendrá consecuencias en la percepción de la ciudad, pues hasta entonces Cali era una ciudad en la que sólo se podían distinguir unas cuantas casas de dos plantas, la mayoría bordeando la plaza fundacional en el barrio San Pedro. (Vásquez, 1990: 22). Establecido un ritmo de crecimiento constante, el desarrollo industrial y la migración se articulan en un ciclo de retroalimentación prolongado. La necesidad de adecuar los recursos urbanos de la ciudad a los requerimientos inmediatos de las fábricas dio inicio a unas necesidades viales que en un principio buscaron integrar el modelo colonial con los modelos urbanísticos del siglo XX. Hasta este momento el trazado inicial sigue teniendo un papel fundamental, las vías de salida de la ciudad hacia Palmira (Carrera 1ª), Popayán y Candelaria (Carrera 8ª) y Yumbo (Avenida 6ª), hacían la veces de principales, articulando alrededor todo el comercio que suele generarse en los márgenes de estas arterias. La morfología urbana se confunde entonces con la de sus parroquias o barrios componentes (Bonilla, 2012: 29-30).

En este periodo la ciudad crecía entre dos tipos de territorio: el primero era el llano, reminiscencia de la característica geográfica que le da nombre al depar-

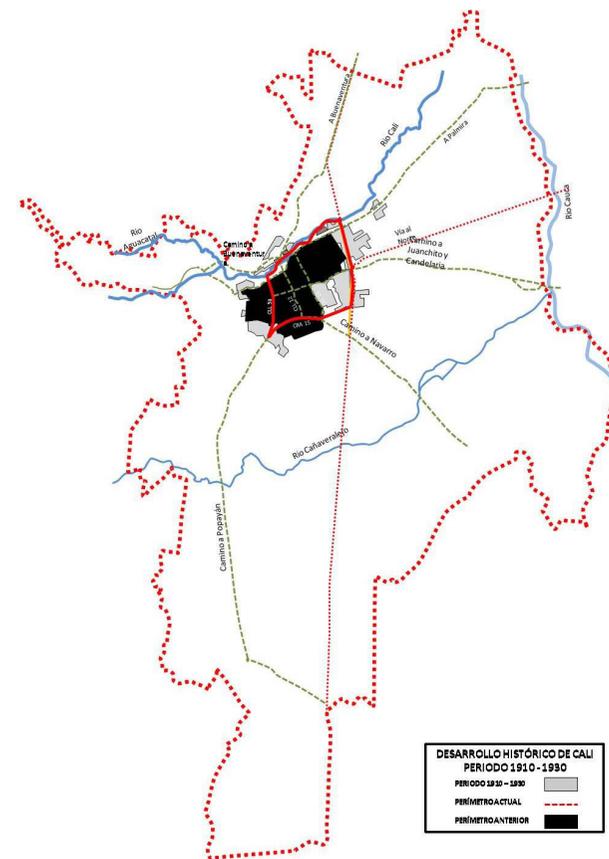


Figura 2. Perímetro urbano de Cali, 1910- 1930. Fuente: Estudio Diagnóstico para la formulación del Plan del Centro Global de Cali (2010) Universidad del Valle.

tamento. Sobre éste, la trama se desarrolla en tres retículas: Regular, irregular y “*Cul de sacs*” (volteaderos). Los desarrollos en las áreas de ladera de estrato alto, en el oeste, optan por un trazado *en rondas*, dada la existencia de barreras generadas por la urbanización espontánea y particularidades del terreno. La ciudad se desarrolla por medio de edificaciones que se van adaptando a la forma resultante del trazado. (Bonilla, 2012: 40).

Uno de los símbolos de Cali ha sido la fuerza con que los sectores populares han logrado establecer sus rasgos culturales, en especial la música y el baile. Aun cuando no estaba dentro de un plan urbanístico, a principios de siglo la estratificación social de los barrios ya empieza a hacerse visible, los más pobres tienden hacia el oriente, la parte baja. Al tiempo, se establece una imagen oficial que se expresa a través de bustos y monumentos, que exaltan personajes gloriosos y epopeyas militares o culturales, en plazas y parques (figura 3). La búsqueda de una identidad visual patriótica se ve reflejada en la arquitectura y en conformación de los espacios públicos que acusan la influencia historicista. En general, a los desarrollos urbanos y arquitectónicos de este periodo se les conoció en el país como “estilo republicano”, tendencia que avanzaba por las ciudades colombianas con una arquitectura ecléctica, salpicada por influencias anglosajonas, francesas, italianas y argentinas, como referencia más cercana (Bonilla, 2012: 34). Pero si la imagen de la ciudad buscaba referentes del pasado europeo, sus entrañas exigían de la modernidad tecnológica para crecer. Las necesidades energéticas de la industria hicieron que en 1928 se ampliara la antigua planta generadora de electricidad construida en 1910 (Vásquez, 1990: 12). La posibilidad de brindar servicios públicos hizo viable el crecimiento de la ciudad hacia el sur, uno de los principales polos de desarrollo espacial pues el oriente plantaba la barrera del enorme río Cauca que inundaba una gran porción de su rívera. El principal barrio sureño surgido en este periodo fue San Fernando, destinado a constituirse como refugio para extranjeros y profesionales, quienes buscaban cierta distancia de las zonas de alto tránsito, “sería el suburbio campestre predilecto de inmigrantes o exiliados principalmente germanos y polacos de confesión hebraica víctimas del nazismo, dueños de pequeños negocios y talleres del centro” (Aprile, 2012: 112).

Para 1938 la tasa de crecimiento demográfico alcanzó una cifra cercana al 3%, lo que dejó a la ciudad con unos 90.000 habitantes (Mosquera, 2012: 238). Los indicadores en cuanto a recursos humanos y capacidad industrial, sumados a los intereses básicos, culturales y recreativos de las clases medias y dominantes, inspiraron obras de gran envergadura como el estadio Olímpico Pascual Guerrero y el Hospital Departamental, estructuras situadas en el sur, en inmediaciones del mencionado barrio San Fernando, para entonces un lugar alejado del centro. El sur se comenzaba a convertir en polo de progreso lo que se reflejaba en inversiones para equipamientos urbanos y en las obras anteriormente descritas, ayudando a la configuración de una imagen que se



Figura 3. “Postal de la Plaza de Cayzedo con la estatua de Joaquín de Cayzedo y Cuero, prócer de la independencia” (1940). Fuente: Fondo Archivo del Patrimonio Fotográfico y Fílmico del Valle del Cauca.

aleja de la de ciudad colonial. Para Aprile, es en éste periodo que Cali pierde un crecimiento coherente, impulsada por la especulación de los suelos:

[...] el viejo recinto compacto, cambió el diseño y la forma de la ciudad, perdió su unidad mediante su crecimiento espacial, ahora discontinuo y expansivo. En 1930 se da el salto del recinto a la ciudad abierta y dispersa, y se abre la puerta al conglomerado moderno desparpillado y derretido que hoy conocemos (2012: 138).

## 1.2. Década del 40: la ciudad refugio

Llegan de todas partes campesinos expulsados de sus tierras. Quizá vienen flotando por el Cauca, encima de tallos de plátano que no flotan del todo (Mayolo, 2008: 260).

El primer lustro de la década de los cuarenta consolida el cambio de modelo urbano, la gestión pública y el empuje de los inversores privados surten su efecto en lo que se veía como un paso hacia el futuro. La industria de la ciudad crece y se especializa en la producción de bienes de consumo, tales como, alimentos, bebidas, productos de cuero, madera y caucho, textiles, tabaco y otros. En 1944 se alcanza la cifra de 100 establecimientos industriales, representando para ese entonces el 60% de los empleos directos y el 62% del valor agregado departamental. Se establece una industria editorial compuesta por imprentas y litografías, en la cual se comienzan a generar los primeros bienes culturales de consumo (Vásquez, 1991: 13). Todo este desarrollo tendrá consecuencias en la expansión del espacio urbano.

Una de las decisiones clave en la historia urbana de la ciudad es la extensión del trazado vial hacia el sur y el oriente, haciendo susceptibles de urbanización los llamados “ejidos”, o terrenos baldíos, repartidos por toda la ciudad. El asentamiento de las clases populares necesitaba un plan de acción a corto plazo, antes de que la explosión demográfica hiciera perder el rumbo. Es así como entre 1947 y 1950 el concejal liberal Alfonso Berberena y el líder comunista Julio Rincón llevan a cabo una serie de acciones legales y jurídicas tendientes a destinar estos ejidos a programas de vivienda popular. Esta iniciativa se soportó en la promulgación de la ley 41 de 1948, o “Ley Berberena”, que autorizaba a los municipios a disponer de sus ejidos urbanos para programas masivos de vivienda (Mosquera, 2012: 239). Hasta hoy, existen reclamaciones sobre aquellos terrenos ejidos que según denuncias fueron apropiados por familias adineradas y no por gentes necesitadas, tal cual establecía el virreinato.

La ley 41 era una medida complementaria a la ley 88, promulgada un año atrás, que establecía directrices diversas sobre el crecimiento urbano en los

municipios, en cuestiones morfológicas. Es el caso del artículo tercero: “Los concejos municipales dictarán las providencias necesarias para que las nuevas construcciones urbanas no perjudiquen la alineación de las calles ni el plano de urbanización”. Ante tanta inmigración, la ciudad comienza a consolidarse, según Aprile, en la *ciudad-refugio* del suroccidente. “En estas décadas fue adquiriendo los nuevos rasgos típicos de este modelo, con marcados cambios en su morfología social y espacial; hoy entronizados y extremados” (2012:137).

## 1.3. Década del 50: Sert o no Sert

Las ideas del Movimiento Moderno, que habían comenzado a llegar al nuevo continente de la mano de arquitectos europeos, tienen su expresión en la contratación de un plan urbanístico en 1950, llamado Plan Piloto. Sin embargo hay antecedentes de esta búsqueda de organización racional pues en 1927 hubo una primera referencia: el acuerdo 30 del cabildo municipal presenta unas disposiciones para el crecimiento futuro de Cali. Con todo, sólo hasta 1940 se logra el acuerdo número 35, el cual incentiva la creación de un plano a futuro. Para tal efecto, en el año de 1943 es contratado el arquitecto y urbanista austriaco Karl Brunner, quien había diseñado un plan para la ciudad de Santiago de Chile, en 1933. También realizó intervenciones notables en las ciudades colombianas de Medellín, Manizales y Barranquilla y participó activamente en el plan que llevó al abandono de la retícula colonial en Bogotá al dirigir el Departamento de urbanismo de la ciudad entre 1934 y 1939. Cuatro años más tarde entregó el dibujo original del plano regulador de crecimiento para Cali. Dicho plan no es aplicado con rigor y se pausa al llegar el eco modernizador de los “planes piloto” (Espinosa, 2006: 224). El arquitecto Alfonso Caicedo Herrera, protagonista del Plan Piloto, recordaba en 1990:

Y resulta que aquí había como un descontento de los planos de Brunner, como una frustración., y también como un deseo de algo nuevo, pues había un cierto desarrollo de la ciudad y lo de Brunner estaba como pasado de moda. Entonces en el Concejo propuse que se contratara a Town Planning Associates y me apoyó Luis Palacios. Ellos vinieron y en seguida se pusieron a trabajar. Pero venían y nosotros los ayudábamos, los llevábamos a los sitios, a tomar fotos, y se iban con sus planos a New York. Nunca tuvieron aquí oficina ni personal, ni una secretaria, nada. Se reunían en nuestra oficina (Aprile, 2012: 139).

Para cumplir con el acuerdo número 35, en el año de 1949, Cali contrata a la firma estadounidense TPA (Town Planning Associates), con sede en Nueva York, para la elaboración del primer plan piloto de la ciudad. La misma firma participaba en el plan correspondiente a Bogotá. Los medios se encargaron de que en lo siguiente fuera conocido como el Plan Sert, haciendo referencia a

José Luis Sert, quien junto a Paul Lester Wiener, conformó la pareja de urbanistas encargados del contrato que se firmó por cuatro etapas. Las dos primeras por 45.000 dólares y las restantes a un precio a convenir. Para empezar, la firma estadounidense se comprometía a asesorar a la Oficina del Plano de Cali en el análisis de las condiciones de la ciudad a partir del trabajo realizado por Brunner. Con tal información acumulada se emprendería, por parte de los contratistas, la elaboración de un anteproyecto que derivaría en el plan director, diseñado con ayuda de la Oficina del Plano de Cali. Finalmente, la cuarta etapa correspondería a la ejecución (Espinosa, 2006: 225).

El plan, sin embargo, no dejaba de ser el esquema de un diseño más completo, llamado Plan Regulador, la instancia donde realmente se entraría en detalle con el fin de perfilar el diseño final. El trabajo de los funcionarios de la Oficina del Plano de Cali era integrar el trazado conceptual encargado a TPA, al tiempo los arquitectos locales involucrados en el proyecto recibirían un entrenamiento en las ideas de la arquitectura y el urbanismo moderno.

La influencia de Le Corbusier, quien diseñaría en 1950 un plan para Bogotá, regía la imagen del plan de Sert. La vegetación abundante, propia de la geografía local, encarnaba algunos principios básicos del urbanismo moderno, respecto a los espacios verdes abiertos. El Plan Piloto hacía hincapié en la creación de zonas especiales, contenidas por las vías principales, en las que se pudieran designar usos diferenciados, con el fin de beneficiar parques, colegios, hospitales y otras edificaciones que requerían una densidad vehicular menor y/o controlada. El plan proponía también la utilización de glorietas y el uso de puentes elevados para sobrepasar las intersecciones viales, lo que significaba una novedad para el trazado existente. Estos levantamientos complejos se elevarían sobre las personas y las estructuras antiguas, (Bonilla: 2012:45) trayendo la imagen del futuro a Cali. Lotes y manzanas tradicionales serían reemplazadas por las “súper manzanas”. Las manzanas contenidas en el trazado antiguo quedarían pendientes de una reorganización. (Bonilla, 2012: 47). La ciudad tiende, entonces, a estrecharse en el centro, el área consolidada de ese entonces, tendencia que se mantiene hasta ahora.

Si bien ciertas propuestas del plan fueron implementadas, tras la entrega sobrevino un periodo de confusión causado principalmente por la decisión unilateral del gobierno municipal de no hacerlo público hasta que las propuestas se adaptaran al contexto local. Los sectores industriales, particularmente afectados por las reformas contempladas, comienzan las operaciones de cabildo necesarias para presionar al municipio, al ver que las propuestas planteadas sobre zonificación podrían suponer un obstáculo para sus actividades comerciales.

Wiener y Sert regresan al país en 1951 para definir asuntos relativos al Plan

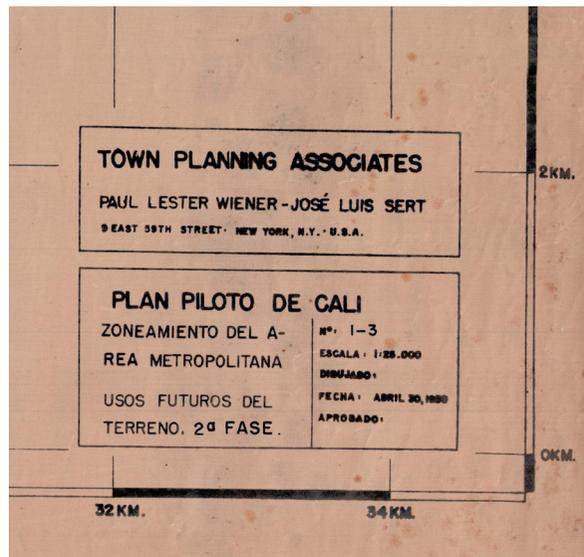


Figura 4: Fragmento de plano del Plan Piloto para Cali.  
 Fuente: Planeación Municipal de Cali.

Regulador de la ciudad de Bogotá, ocasión que es aprovechada por la administración municipal de la ciudad de Cali para programar una reunión en la que los urbanistas respondieran a las inquietudes generadas en el ala industrial sobre la zonificación y la expedición de licencias de construcción. Sin embargo, en los años siguientes, el plan seguiría en las sombras y la planificación urbana se llevaba a cabo a través de la expedición de decretos por parte del alcalde, al margen de cualquier debate en el cabildo municipal.

El decreto No. 23 del enero de 1953 vino a organizar formalmente la Oficina del Plan Regulador de Cali, que terminó por adaptar algunas de las propuestas del Plan Piloto elaborado por Wiener y Sert. Una autopista que bordeaba la ciudad seguía siendo vista como la arteria principal que estructuraría la expansión. La construcción de un centro cívico en los sectores céntricos y la determinación de límites a las zonas de vivienda e industriales fueron propuestas también adoptadas libremente.

Pero, en la mitad del siglo el acelerado crecimiento demográfico se mantuvo, ahora con iniciativas municipales que permitían la extensión física de las zonas residenciales. El crecimiento espontáneo y la falta de un plan claro dejarán huella en la forma de la ciudad. Según Aprile “con el acuerdo 127, miles de hectáreas rurales del sur y del oriente ingresaban a las futuras especulaciones raíces urbanas. Dejando atrás el viejo burgo y su recinto, Cali, como muchas entonces a lo largo y ancho del país, ingresaba a la categoría de ciudad expansiva y amorfa” (2012: 121).

Con los ecos del urbanismo moderno la idea del barrio tradicional cede el paso al concepto de urbanización, es decir, una agrupación de vivienda masiva que parte de un trazado inicial para que posteriormente vaya siendo ocupado por viviendas. La gestión de este nuevo modelo contribuyó a la conformación de una vida comunitaria entre grupos de inmigrantes. Con frecuencia las viviendas se levantaban simultáneamente por los propietarios, lo que llevó a estrechar lazos afectivos entre los vecinos, no sólo para la construcción misma de las casas, sino para la posterior organización comunal al momento de gestionar los recursos necesarios para su urbanización (Bonilla 2012). Hasta hace tres décadas, estas conformaciones barriales fueron la forma de habitar la ciudad más común, pero con la proliferación de conjuntos cerrados, el espacio público cedió terreno hacia estas organizaciones de vida interior. Parece obvia una tendencia a expandir la ciudad en lugar de densificarla, lo que a la postre tiene consecuencias en el esfuerzo por llevar infraestructura hacia puntos alejados.

Uno de los mayores problemas para la ampliación de la ciudad ha sido la cercanía del río Cauca que debido a la plana topografía del valle, inunda muchas áreas del oriente ocupadas espontáneamente por los emigrantes. Construir una barrera de contención bordeando el río se hacía indispensable para habi-

litar las 5.600 hectáreas inundables del oriente. Para tal propósito se diseñó el “Proyecto Aguablanca” entre los años de 1956 y 1959. Tras asegurar la solidez del muro de contención, la ciudad pasó, contradiciendo el plan Sert, a una etapa de expansión radial en la cual se habilitaron unas 2.000 hectáreas que entraban a solucionar el problema de vivienda con una oferta de bajo precio, espacio ideal para el asentamiento de poblaciones provenientes de zonas del país con economías más débiles. Es éste el inicio de los cinturones de miseria, que han crecido paso a paso impulsados por desastres naturales, crisis agrarias, desplazamientos por la violencia política y disposiciones municipales.

Ajeno a cualquier planeación urbana, un acontecimiento siniestro que cambiaría parte de la ciudad sería, curiosamente, el evento que juntó por primera vez a Carlos Mayolo y Luis Ospina, por ese entonces unos niños. La madrugada del 7 de agosto de 1956, diez camiones cargados con dinamita que hacían una parada en su camino hacia Bogotá, explotaron destrozando barrios enteros y dejando miles de muertos y heridos. La casa de los Ospina se vio afectada y se instalaron donde la abuela que vivía frente a Mayolo. La principal área afectada por la explosión fue el eje industrial junto a la vía del ferrocarril, una zona para entonces deprimida. Las verdaderas causas de la tragedia nunca fueron esclarecidas y las medidas tomadas para la rehabilitación del sector no tuvieron ninguna repercusión positiva en el diseño urbano, el área ha seguido deprimida y con rastros del deterioro, sin embargo la donación de un edificio para los damnificados por parte del gobierno venezolano, traería nuevos gestos de modernidad (figura 5). Se trataba de una edificación pionera que, parecida a las unidades de habitación de Le Corbusier, se situaba al margen de la trama vial como un gran volumen dentro de la ciudad. “[...] por su densidad concentrada en un solo bloque y por las generosas áreas verdes es ejemplo, junto a Ciudad Jardín, El Guabal y Vipasa, de la urbanización en este período” (Bonilla, 2012: 53).

#### **1.4. Décadas del 60 y 70 Juegos Panamericanos, agentes del desarrollo**

En la piscina y en el estadio se encuentra la gente de los barrios y los deportistas blancos. Se crean las ligas de natación y de atletismo. Empiezan a lanzar disco los negros y a lanzar martillo y levantar pesas los atletas de los barrios populares (Mayolo, 2008: 259).

Es en este periodo que la ciudad llega al millón de habitantes. Aquella ciudad lineal, limitada al oriente por el río y al occidente por la cordillera es tan solo teoría. La expansión hacia el oriente cambia radicalmente su morfología. También al occidente, sobre los cerros se daría una urbanización informal. En los



Figura 5: Edificio "Venezolano". Fuente: *Pura sangre* (Ospina, 1982)

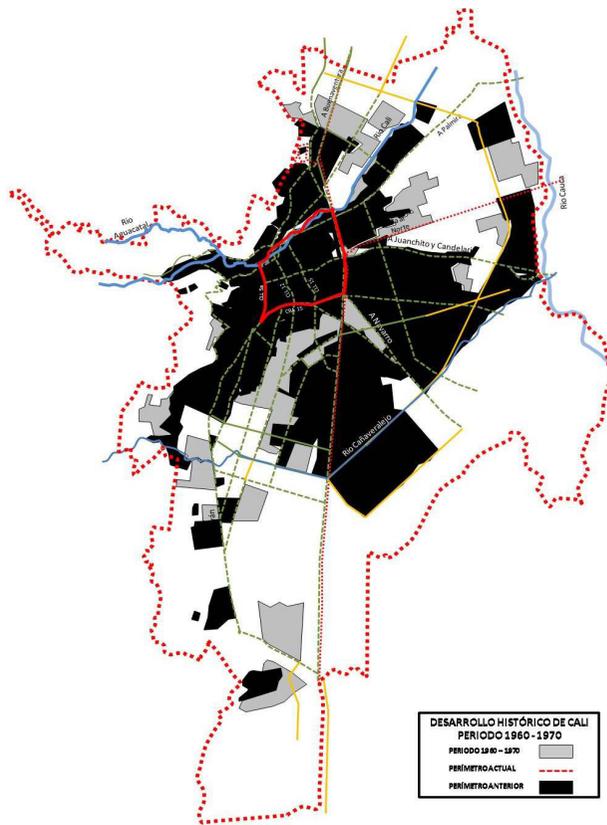


Figura 6. Perímetro urbano de Cali, periodo 1960- 1970. Fuente: Estudio Diagnóstico para la formulación del Plan del Centro Global de Cali (2010) Universidad del Valle.

espacios recuperados al río Cauca en el Oriente, las urbanizaciones populares llegan a ser masivas, desdibujando el perímetro edificado. Al densificarse, la zona de los cerros sufre una suerte similar y los numerosos ocupantes de las nuevas tierras se organizan en pro de la legalización y urbanización de sus predios. Surgen líderes comunales que acompañan el proceso de colonización y legalización, que se extiende hasta mediados de los años 80 (Mosquera, 2012: 240). Alejados de los planes maestros que definían la forma de los grandes espacios y las arterias principales, el diseño de los barrios dependerá de los urbanizadores privados y oficiales, de los usuarios, de la topografía y de los cambios en las ideas urbanísticas de la época (Bonilla, 2012: 50).

A nivel nacional, se intenta regular las actividades crediticias para la construcción de vivienda con la ley 66 de 1968, decretando para el control de los procesos a la Superintendencia Bancaria. El esfuerzo es insuficiente, el mercado especulativo aún comprometía grandes cantidades de dinero de ciudadanos de bajos recursos en proyectos que no contaban con permisos oficiales.

La elección en 1967 de la ciudad para celebrar los Juegos Panamericanos, determina un rumbo de crecimiento urbanístico vigoroso. La administración municipal implanta una ruta común entre el PGD, Plan General de Desarrollo, y la preparación del evento. En plena redacción del documento que regiría el orden del crecimiento de la ciudad se rediseñan las rutas del transporte público con el objetivo de aliviar el flujo en las zonas, alrededor de los complejos deportivos panamericanos (Bonilla, 2012:57). La estrategia pues era clara, se trataba de potenciar la ciudad alrededor de un evento internacional y establecer el complejo deportivo como generador de desarrollo perimetral. Los juegos serían una coyuntura que articularía diversos proyectos de modernización de infraestructura, lo que acarrió la demolición de algunos edificios emblemáticos en una especie de *tabula rasa*.

### 1.5. 1970 – 1980: políticas de vivienda y expansión.

El paso del tiempo hace que la ciudad adquiera nuevos desarrollos urbanos. El barrio popular es pavimentado y grandes avenidas empiezan a interconectar la ciudad. Nos encontramos todos los buscadores de frescura, en lugares mutuos (Mayolo, 2008: 268).

Para responder al creciente desarrollo de urbanizaciones y obras públicas la administración busca financiamiento externo para la construcción de infraestructura vial y redes de servicios básicos. Para 1971 el BID (Banco Interamericano de Desarrollo) y el AID (U.S Agency for International Development) se involucran en la inversión de grandes recursos económicos para atender las necesidades en materia de infraestructura. Un año más tarde, el gobierno

central impulsa políticas aplicables a todo el territorio nacional, destinadas a incentivar la construcción privada. Las corporaciones de ahorro y vivienda se crean en medio de este contexto, en el que se intenta fortalecer el crecimiento económico con proyectos de infraestructura a gran escala (Mosquera, 2012: 244-245). Con este objetivo surge el UPAC (Unidad de poder adquisitivo constante), que fue creado en 1972 para exigir a las corporaciones de ahorro y vivienda a llevar sus cuentas de ahorro y crédito en dicha unidad que iba ajustando su valor de acuerdo a la capacidad adquisitiva del peso. La llegada del nuevo sistema implicaría a futuro un entuerto adquisitivo: La unificación del lote con la vivienda. Por tanto, la compra diferida de los materiales y la paciente construcción del habitáculo familiar, terminaron siendo prácticas cada vez menos habituales. El UPAC permitió que un gran número de créditos hipotecarios se gestionaran con relativa facilidad, lo que según el gobierno del momento, revolucionaría el mercado inmobiliario y haría de Colombia un país de propietarios, abriendo la brecha en la que se consolidaría la clase media.

El crecimiento sin embargo, aumenta la percepción de inseguridad en las ciudades, y las constructoras tienen claro que deben actuar en consecuencia. La propuesta es clara: conjuntos cerrados, entradas restringidas, guardas armados, mallas, alambres y altos muros. Una segmentación de las comunidades dentro de los mismos barrios. En contra de lo establecido en periodos anteriores, se abandona la construcción de urbanizaciones que conservaban fachadas relacionadas con las calles. La nueva tendencia redibuja el paisaje de algunos barrios residenciales ahora caracterizado por muros y rejas exteriores.

El trazado de diferentes perímetros urbanos desproporcionados es para Aprile un síntoma de la codicia que va redibujando los límites por encima de la demanda a corto plazo y sin tener en cuenta las necesidades sociales y asumiendo unos costosos compromisos de ampliación de la infraestructura para el beneficio de unos pocos propietarios de tierras suburbanas. “El “ensanche” instrumenta en cada momento el salto de la renta rural a la renta urbana multiplicada por decreto en una noche” (2012: 140).

## 1.6. 1980-1999: low life - high life.

Su casa es hecha de esterilla de guadua, hasta convertirla, por construcción propia, en una casita plana con sus dos ventanas, una puerta y, enfrente una calle polvorienta aun sin trazar, sin agua y sin energía (Mayolo, 2008: 261).

Después de una década marcada por el ímpetu modernizador de los Juegos Panamericanos que transformó la ciudad desde la construcción de infraestructura y la desaparición de antiguos edificios, la década del ochenta será re-

cordada por la oficialización de los gigantescos asentamientos informales del sur oriente y por la aparición de algunos hitos arquitectónicos que tendrán implicaciones, no solo en la forma y crecimiento del espacio, sino en nuevas maneras de habitarlo. El levantamiento de la Torre de Cali (un edificio de 42 plantas) por parte de un grupo de inversores privados modifica el horizonte observable del ciudadano (figura 7). También se inaugura Cosmocentro, el primer centro comercial de la región con un diseño basado en el *mall* norteamericano. Su aparición en los albores de la década no sólo implica una nueva morfología de los espacios destinados al comercio, sino también unas nuevas lógicas de consumo. Con el paso del tiempo la proliferación de centros comerciales en la ciudad fue sustituyendo los precarios espacios públicos como lugar de encuentro. Se fue consolidando una “privatización” de la cotidianidad a partir de los conjuntos cerrados de vivienda y de los centros comerciales en detrimento de la vivienda en barrio, las calles y los parques. Rascacielos y centros comerciales, que en su día representaban la llegada de otros signos de la modernidad que parecían poner a la ciudad en el mapa del progreso, hoy son, o un inexplicable “obelisco” que atropella el paisaje o los falsos espacios públicos para las nuevas generaciones que no habitan los parques ni las calles.

En este modelo de ciudad juega un papel clave la aparición de unidades residenciales cerradas con proporciones similares a la de barrios enteros. Sobre sale el caso de Multicentro, que ubicada al extremo sur de la ciudad junto a un gran centro comercial, se convirtió en foco de la expansión urbana hacia un sur aún “lejano” para muchos (Bonilla, 2012: 64). Hoy en día ya está totalmente insertado en el tejido. Ante estos nuevos retos, se aprueba la Ley de la Reforma Municipal, facilitando la división del territorio en comunas, un total de 20, lo que sienta los precedentes legislativos de las Juntas Administradoras Locales, JAL. Esto permite un gran avance en términos de descentralización administrativa y de participación comunitaria (Bonilla, 2012: 68).

Al lado de la ciudad construida formalmente, el desarrollo espontáneo de los asentamientos en el sur-oriente de la ciudad, termina haciendo parte de un “distrito especial”: Aguablanca. Estos asentamientos, en un principio informales, acabaron siendo aceptados y programados en la agenda urbana, con el ánimo de incluirlos en igualdad de condiciones en las redes viales y de servicios públicos ya presentes en la ciudad. Pronto es notable que el Distrito sobrepasa los límites urbanos establecidos en el Plan Integral de Desarrollo y obliga a abandonar los términos de una ciudad lineal (Mosquera, 2012:62). Los retos asociados a la explosión demográfica del Distrito de Aguablanca fueron subestimados por las administraciones posteriores, no bastaron los preparativos en materia de educación, seguridad y prestación de servicios básicos, asegurando la conformación de un sector socio-económicamente deprimido (figura8). Sin embargo, la aparición de urbanizaciones piratas se sale de control. Entorno a la periferia desdibujan los trazados oficiales e incrementan el índice de pobreza.

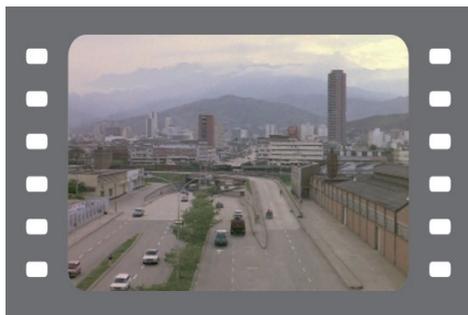


Figura 7. Carrera 1ª con la Torre de Cali al fondo. Fuente: *Pura sangre* (Ospina, 1982)

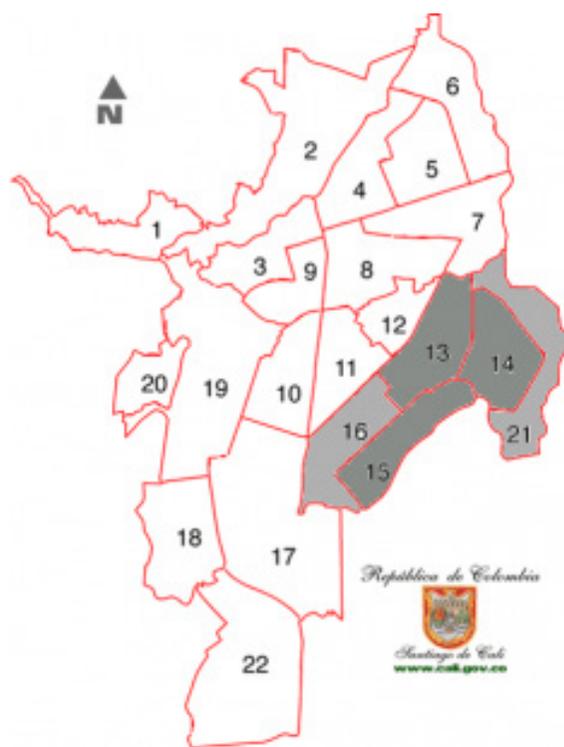


Figura 8. Plano de las comunas de Cali con Aguablanca resaltado. Fuente: Alcaldía de Cali

De nuevo, y como tantas otras veces, se buscan medidas administrativas para solucionar problemas. En 1985, al tiempo que se firmaba la Reforma Municipal, se aprueba la Ley de Reforma Urbana, prestando herramientas adecuadas para el control planificado y correctivo de los desarrollos urbanos. Ese mismo año se instaura el decreto N.0659, un nuevo código urbano. Tomando distancia del código precedente, la nueva reglamentación es aplicable a la totalidad de los territorios municipales. Como tantas otras medidas, su implementación es lenta, y muestra problemas serios de factibilidad, al punto de tener que ser reformado 6 años después.

En las postrimerías del milenio colapsa el sistema de crédito de vivienda dejando una profunda crisis que se agudizaría a mediados de la década con el desahucio masivo de miles de propietarios, una tendencia que afectó con particular gravedad a las clases económicas emergentes. El peso de esta crisis sumando el desempleo, la inflación y la incapacidad de pago generalizada derivó en el fin del sistema UPAC, lo que definiría la búsqueda de nuevas políticas de vivienda por parte de los gobiernos venideros.

En el panorama de fin de siglo, el gran plató cinematográfico de Cali extravió sus planos. Después de múltiples decretos, acuerdos, leyes y planes reguladores el crecimiento ha superado cualquier intento de ordenamiento beneficioso y han sido muchos intereses individuales los que han contribuido a su actual forma. En coincidencia con las tesis de Aprile, el modo en que la ciudad se ha ido extendiendo ha sido, según Sáenz (2012), controlado por la élite caleña garantizándose seguridad y capital económico. “La tierra es una mercancía susceptible de generar grandes ganancias, por lo que la élite, con importantes intereses en la tierra urbana, debe estar muy sintonizada con los momentos de definición de este tipo de temas en el ámbito político” (2012: 319). El resultado ha sido, continúa Sáenz, “una espacialidad fuertemente segregacionista y excluyente para con los sectores más pobres, y a su vez de carácter étnico, que ha producido potentes y odiosas formas de distinción social” (2012: 319).

Ideologías aparte, es evidente que la urbanización de la villa inicial acabó con su origen e instauró lo urbano. La arritmia en el crecimiento del siglo XX ha contradicho el espíritu musical de la ciudad. La disolución de la ciudad por obra de lo urbano, impulsada por la industrialización, es uno de los temas principales en la mirada de Mayolo y Ospina que organizan un relato en el que, por un lado se explora la riqueza cultural de la *low-life* y por el otro se muestra la precariedad en el intento por construir una *high-life*, que como pensaba Baudelaire tenía en Londres su paradigma. En Cali el paradigma fue Miami.

## 2. Filmo-biografías urbanas

Suele relatar Luis Ospina, sobre su relación creativa con Carlos Mayolo, que ellos eran como el lema del escudo nacional de Colombia: “Libertad y Orden”. Mayolo era la *libertad* y Ospina el *orden*. Esta broma define con exactitud la sinergia que durante casi dos décadas les llevó a realizar un acervo filmico de considerable importancia cultural para Cali y el cine. A pesar de tener ideas políticas, intereses y visiones propias sobre la ciudad, ambos lograron hacer que sus diferencias fueran un complemento a la hora de la creación. En la práctica también hubo gran acople pues a Ospina no le gustaba rodar sino editar y a Mayolo le gustaba más el rodaje que el montaje.

La amistad entre Luis Alfonso Ospina (Cali 1949) y Carlos José Mayolo (1945-2007) viene desde la niñez y quedó marcada por un hecho histórico y traumático para la ciudad. En la madrugada del 7 de agosto de 1956 una caravana de camiones militares, estacionada cerca la estación del ferrocarril y cargada con 42 toneladas de dinamita explotó en el centro-oriente de Cali, destruyendo gran parte de ésta.

A Mayolo lo conocí después de la explosión de Cali, porque la explosión de Cali destruyó mi casa. Esto fue en 1956. Nuestra casa quedó en ruinas, entonces nos fuimos a vivir a donde mi abuela; ella vivía en el Barrio Centenario. Y ahí conocí a Mayolo porque él vivía en la casa del frente. Yo tenía 7 años (2011: 185).

Este hecho quedaría registrado para el imaginario cinematográfico colombiano en el primer largometraje de Mayolo *Carne de tu carne* (1983). La familia protagonista, que reside en el centro de la ciudad, es despertada violentamente por la terrible explosión, como a miles de caleños de entonces. También Ospina lo recuerda en un documental.

Después de aquel incidente de niñez, el destino los volvería a unir, sin embargo, en adelante los puntos de encuentro de estas vidas paralelas serían las películas. Por la época que el joven Ospina viajaba a estudiar cine a Estados Unidos “Mayolo ya estaba haciendo sus primeras películas [...] Entonces encontré a otra persona que le interesaba hacer cine” (2011: 185). La pasión por un oficio con pocas posibilidades en una ciudad de provincia de un país sin industria cinematográfica se verá reflejada en las sucesivas dificultades que deberán sortear para llevar a cabo sus proyectos: “Yo alcancé a ver cómo él [Mayolo] estaba tratando de hacer estazzs películas, revelándolas él mismo y colgándolas como la ropa, en los hilos de la ropa se colgaba la película a secar” (Ospina, 2011: 186).

Por su parte Ospina comenzó su temprana relación con el cine bajo el lente de su padre. En el garaje de su casa se proyectaban, para familiares y vecinos,

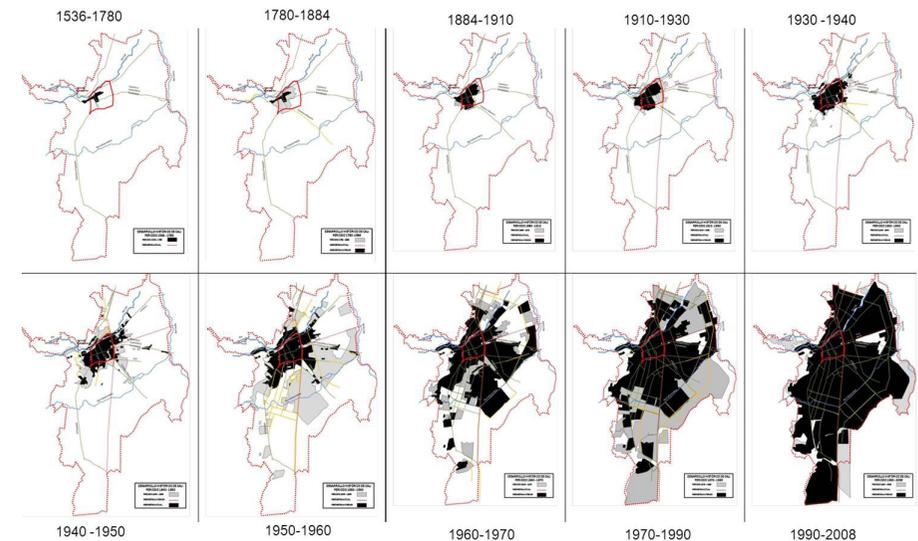


Figura 9. Perímetro urbano de Cali, 1536-2008. Fuente: Estudio Diagnóstico para la formulación del Plan del Centro Global de Cali (2010) Universidad del Valle.



Figura 10: Luis Ospina y Carlos Mayolo en el cementerio de Cali. Fuente: Archivo de Luis Ospina.

filmaciones de paseos, navidades y toda suerte de reuniones familiares, seguidas de películas alquiladas para deleitar a los vecinos (Ospina, 2007: 32). Destaca también la informal educación cinematográfica que recibió desde niño acompañado por la empleada doméstica de los Ospina que cada domingo era la encargada de llevar a los hermanos a los ya desaparecidos teatros Cervantes, Bolívar y Colón, espacios que años atrás formaban parte integral del mapa cultural caleño.

Este relato suena igual al de Mayolo cuando rememora los matinales en compañía de la empleada doméstica. “Me enamoré de Esther Williams, la reina de la natación de Hollywood [...]. Vi *Escuela de sirenas* 10 veces en un teatro que se llamaba el Trans Lux, donde me dejaban con la niñera desde temprano”. También la afición familiar por las imágenes en movimiento, pues vio por primera vez a Buster Keaton en el proyector nueve milímetros marca Pathé Baby del abuelo: “un aparatito que tenían las personas curiosas por el cine. Era un electrodoméstico más” (2008: 29).

La temprana afición de ambos por el cine se vio arropada por un estilo de vida burgués con influencia del *american way of life*, según reconocería el propio Mayolo (2008: 42). El padre de Mayolo era ingeniero y la madre trabajaba en el consulado americano, lo que le mantuvo en contacto con juguetes y productos traídos del norte. Por su parte, el padre de Ospina era el principal constructor de piscinas de la ciudad, lo que incluyó al joven Luis en un entorno de clubes y diversión. Por causa de los procesos modernizadores, Cali sintió una influencia extranjera debido a los capitales y profesionales que llegaban. La influencia, según Mayolo, iba “desde sus finanzas hasta el golf. En Cali se vivía un sueño americano, pero la verdadera realidad era la violencia partidista, los asesinatos macabros, el carro fantasma, el SIC<sup>1</sup>, Laureano y sus secuaces, Ospina y sus secuaces, Alzate y sus secuaces, Rojas Pinilla y sus “pájaros”<sup>2</sup> (2008: 42).

La imagen juvenil de esta ciudad, dividida social y espacialmente entre unas clases medias altas y los estratos bajos fue moldeada por el cine. La conducta macarra de los barrios populares estaba dictada por el cine mexicano, mientras que la rebeldía burguesa la marcaban las películas de Hollywood como *Rebelde sin causa* (Ray, 1955). “Las vestimentas juveniles eran distintas en las clases sociales: el proletario de camisa abierta y pecho al aire, pantalones bombachos, imitando a los pachucos mexicanos, mientras que el burguesito se vestía con camisa de cuadros de botones en el cuello, *blue jean* desteñido, medias blancas y mocasines americanos” (Mayolo, 2008: 42). De este modo recuerdan Mayolo y Ospina su niñez, lo que de alguna manera se refleja en detalles incluidos en sus películas donde aparecen aquellos niños vestidos de *cow boys* jugando o los adolescentes descubriendo discos de Elvis traídos de

1 Departamento administrativo del Servicio de Inteligencia Civil.

2 A los asesinos de la violencia política partidista se les llamaba “pájaros”.

Estados Unidos.

La educación cinematográfica llevó a los dos jóvenes cineastas por rutas diferentes. Para terminar el bachillerato Ospina viajó a Boston pues la familia quería asegurar su posterior ingreso a una universidad americana. Su cinefilia se fue nutriendo en los cine-clubes de Harvard y MIT. “Me sumergí por primera vez en el *underground* americano y en el *avant-garde* europeo de los años veinte. Comencé a frecuentar cines de repertorio donde se mostraban retrospectivas de Bergman, Kurosawa, Fellini y demás directores del momento”. Allí leyó por primera vez la edición en inglés de *Cahiers du cinema* (Ospina, 2007: 34).

Finalizada la escuela en mayo del 68, ingresó a la Universidad del Sur de California, aunque no precisamente a estudiar cine. “Como cualquier artista fracasado opté por la arquitectura, pero al primer día de clases me cambié de plano a cine. Nunca me interesaron los planos de la arquitectura; prefería los planos de los grandes arquitectos del cine como Antonioni, Mizoguchi, Ophüls, Lang y Godard” (Ospina, 2007: 34).

Mientras, Mayolo emprendería un camino autodidacta que comenzó en la publicidad. Poco duraron los estudios universitarios de derecho al lado de la pasión por el cine. En la publicidad aprendió a ser sintético como reconoce: “Extraer las tomas que componían un comercial que sólo duraba 30 segundos en proporción. El sujeto o los modelos deberían de dirigirse con elocuencia, donde ellos mismos fueran capaces de hacer un resumen de su manera de actuar. Gente que se comportaba con inmediatez y seguridad” (2008: 55).

Como parte de su militancia en el Partido Comunista, Mayolo participó en la organización de cine-clubes en los sindicatos azucareros, ferroviarios y de cementos con un gran número de obreros.

Yo, con mi pantalla de tres metros por dos, tenía que llevarla en carretilla con caballo. Me sentía comunista y veía las cintas con ellos. Aprendí a sentir el agradecimiento de los obreros que, con sus manos callosas, me despedían después de cada proyección. A veces los detectives se llevaban el proyector. Los obreros lo rescataban (Mayolo, 2008: 64).

## 2.1. Los 3 mosqueteros que fueron 2

En unas vacaciones de 1971 cuando Ospina volvió a Cali, Mayolo le propuso rodar su primer documental *Oiga, vea!* (Mayolo y Ospina, 1971) que a la postre le serviría como proyecto cinematográfico en la escuela UCLA. En el mismo viaje asistió al Cine-club de Cali y Mayolo le presentó a su director Andrés Caicedo (1951-1977). “En él encontré un espíritu afín, un amigo desconocido. Habíamos compartido lugares comunes y vivido vidas paralelas que, sin nosotros

saberlo, se habían cruzado (Ospina, 2007: 35). Ospina se integró a la dirección del cine-club junto a Hernando Guerrero y Ramiro Arbeláez, también amigos de Caicedo y junto a Mayolo fundaron la revista *Ojo al cine*.

Andrés Caicedo funcionaría como una figura catalizadora que en los primeros años de juventud daría soporte conceptual a las aventuras cinemáticas que Carlos Mayolo y Luis Ospina emprendían. Desde el Cine-club de Cali y la revista concebirían un eje para la actividad cinematográfica caleña que posteriormente tendría repercusión nacional (figura 11).

Uno de los aportes más importantes de Caicedo a la narrativa radicó en la representación literaria del espacio urbano. En sus relatos Cali aparecía real y juvenil, estaba territorializada entre el norte y el sur y daba cuenta de un crecimiento que más adelante transformaría su espacio de manera radical. Para Caicedo el norte era complaciente y el sur machista y pandillero. Los escritores nacidos después del boom de García Márquez y el realismo mágico, tenían el reto de distanciarse de aquella literatura poderosa que identificaba a Colombia. Al tiempo que los iconoclastas nadaistas, la respuesta de Caicedo fue un relato urbano con un nuevo realismo marcado por la jerga juvenil, la emergencia de nuevas clases sociales y la convivencia del rock y la salsa como signos de una juventud rebelde. Nace así un rasgo de la narrativa caleña: el interés por lo marginal. Este interés que se refleja en la literatura y en lo audiovisual, fue alimentado por una ciudad que recibió migrantes del centro, del sur y del Pacífico. El crecimiento súbito dotó a la ciudad de una diversidad cultural que contrastó con su sociedad tradicionalista y conservadora forjada por el poder económico de las industrias y la agricultura.

Los tres mosqueteros comenzaban así su producción creativa. Mayolo y Ospina rodaron *Oiga, vea!* y Caicedo escribió su crítica en la revista. El centro de esta actividad estaba situado en Ciudad Solar, una casa que funcionó como espacio cultural independiente. Fundada por el fotógrafo Hernando Guerrero, esta casa de patio central, ubicada en el centro de Cali sirvió de laboratorio fotográfico, galería de arte, sala de cine improvisada, residencia de artistas itinerantes y plató de rodaje para *Angelita y Miguel Ángel* (1971-1986), en la época en que Caicedo vivía allí. La película, dirigida por Caicedo y Mayolo era el primer proyecto de hacer un relato de ficción. La creatividad literaria de Andrés se unía a la curiosidad visual de Mayolo. *Angelita y Miguel Ángel*, fue un proyecto fallido pues a medida que avanzaba el rodaje las diferencias de los dos sobre la historia se acrecentaron, sin embargo, el material rodado fue editado por Ospina en 1986. La historia muestra la vida de dos parejas, una de familia acomodada y la otra proletaria, según palabras de Mayolo. Los planos rodados describen los entornos urbanos y las prácticas diferentes de ambas parejas. Aparece allí un tema que Mayolo exploraría posteriormente: el barrio popular.



Figura 11. Ramiro Arbeláez, Andrés Caicedo y Luis Ospina. Fuente: Archivo de Luis Ospina.

Por aquella época Caicedo le presentó a Mayolo un guion que, más de una década después, sería el germen de *Carne de tu carne* (Mayolo, 1983). Sin embargo el trabajo que se concretó en 1973 fue el documental *Cali: de película* junto a Ospina. Se trató de un cortometraje financiado por la Industria de Licores del Valle, un reto difícil, considerando la oficialidad del patrocinador. Mayolo hace una descripción en su autobiografía:

Queríamos mostrar la feria de una manera crítica y casi loca. Nuestro amor por Cali estaba plasmado en ella. No tenía un guion. Con el mismo método de Oiga vea, nos fuimos acercando a los temas. Ya se tenía una idea para filmar. El guion de montaje se nos volvió esencial para la realización de un documental. (2008: 63).

La falta de una industria cinematográfica, que no favorecía un sistema de distribución para las películas locales, fue una dificultad añadida a la creación fílmica. En gran parte la llamada ley del “sobrepeso” entraba a ayudar a que la producción nacional se viera en las salas. Al margen de este sistema, algunos cine-clubes apoyaban los filmes locales. *Cali: de película* (Mayolo y Ospina, 1973) fue presentada por Caicedo en su cine-club. En una carta escrita a Ospina en mayo de 1973, Caicedo habla de la reacción del público al corto y deja ver sus reparos al filme, aunque entiende la condición que implicaba ser patrocinada:

Ese día metí *Cali: de película* después de la película. En general parece que gustó a pesar de sus defectos (sonido, salsa larga, color mareado, etc. etc. etc.). Los que habían visto Oiga vea se sintieron desilusionados. No tiene nada de raro, yo también. Claro está que el contexto es un poco diferente en cuanto a la libertad de expresión (Ospina, 2007: 297).

En 1974 Andrés Caicedo y Luis Ospina viajan por primera vez al Festival Internacional de cine de Cartagena cargados de ejemplares del primer número de su revista *Ojo al cine*. De este viaje queda una extensa y juiciosa crónica de la programación, que se publicaría también en *Ojo al cine* con el título de *XIV Festival de Cartagena: un toque de distinción*. Al año siguiente también asistieron.

Mientras, en 1975 Mayolo realizó varios cortos en Bogotá (*Contaminación-es*, *Sin telón* y *La hamaca*) y junto a Ospina dirige otro cortometraje también en la capital, ciudad donde Mayolo vivía alternando con Cali. *Asunción* (1975) se filma en interiores y cuenta la venganza de una empleada doméstica contra sus patrones. Es una muestra inicial del interés de Mayolo por el espacio doméstico, como posteriormente se verá en otras películas donde la casa adquiere un papel importante. El cortometraje obtuvo un premio que fue usado en el rodaje de otra película *Agarrando pueblo* (Mayolo y Ospina, 1978). Sin embargo antes Mayolo emprendió el rodaje de otro cortometraje argumental en Cali. Se trató de *Rodilla negra* (Mayolo, 1976), una historia sobre futbolistas de ba-



Figura 12: Caicedo y Mayolo en el rodaje de *Oiga vea!* Fuente: Archivo de Luis Ospina.

rrío en entornos marginales. Ospina tiene una pequeña aparición como extra y además realiza el montaje. Sobre el resultado final Mayolo hace autocrítica:

Es vivaz, llena de colorido y júbilo, pero no en las partes dramáticas. Yo creo que el documental se comió la ficción. Hice la cámara, la luz, el guion, la producción y la dirección. [...] Faltó más guion. La música y el montaje es excelente. Era el típico cine con la firma de Caliwod: trópico, salsa y piel (Mayolo, 2008: 87).

La relación cinematográfica entre Mayolo y Ospina se fue consolidando sin perder la amistad con Caicedo quien se centró en la escritura. Incluso viajó a Hollywood en 1974 con dos guiones de terror bajo el brazo e intentó venderlos sin éxitos en las productoras. de cine. Regresó desilusionado de un Hollywood que no se correspondía con la imagen romántica que tenía. Después de escribir muchos textos sobre cine, obras de teatro y guiones, Andrés Caicedo cumplió la promesa de no vivir más allá de los 25 años, se suicidó justo el día en que se publica su primera novela *¡Que viva la música!* (1977). En su máquina de escribir se encontró una carta por enviar a su amigo Miguel Marías<sup>3</sup>, en ese entonces corresponsal de *Ojo al cine* en Madrid, que terminaba con las siguientes palabras: “Un abrazo, tú también contesta rápido. Pronto te voy a enviar un paco de libros y algunos discos de los Stones. Ya me llegó el primer ejemplar de mi novela *¡Que viva la música!* Con suerte, espero estar enviándote el tuyo en unos ocho días. Adiós. Andrés” (Caicedo, 2008; 94). La novela es ahora una obra de culto. Resume inquietudes de su generación, expresa el encuentro entre la *low life* y la *high life* de los jóvenes caleños. La protagonista, una adolescente de la alta sociedad se introduce en la vida de fiesta y drogas de los barrios bajos. La música de los Rolling Stones representa lo *high* y la salsa lo *low*. Todo sucede el mismo año en que Mayolo y Ospina comenzaron su nueva obra *Agarrando pueblo* (1978), la película que los insertaría con fuerza en el debate cinematográfico nacional.

## 2.2. Porno-miseria

Con la efervescencia de la revolución cubana, mayo del 68 y el Tercer cine, el papel social de las películas se posicionó en un primer plano. Mayolo y Ospina, contemporáneos a aquello y conocedores de todos los movimientos y tendencias, fueron elaborando un criterio propio sobre estas propuestas cinematográficas que se expresó, muy acorde con sus dobles perfiles, reflexivo y creativo, a través de un manifiesto y una película. Se trataba de criticar a la

<sup>3</sup> Miguel Marías, sería posteriormente director de la Filmoteca Española y Director General del ICAA (Instituto de la Cinematografía y de las Artes audiovisuales de España). Ha sido, también, colaborador habitual del programa de TVE: “¡Qué grande es el cine!”.

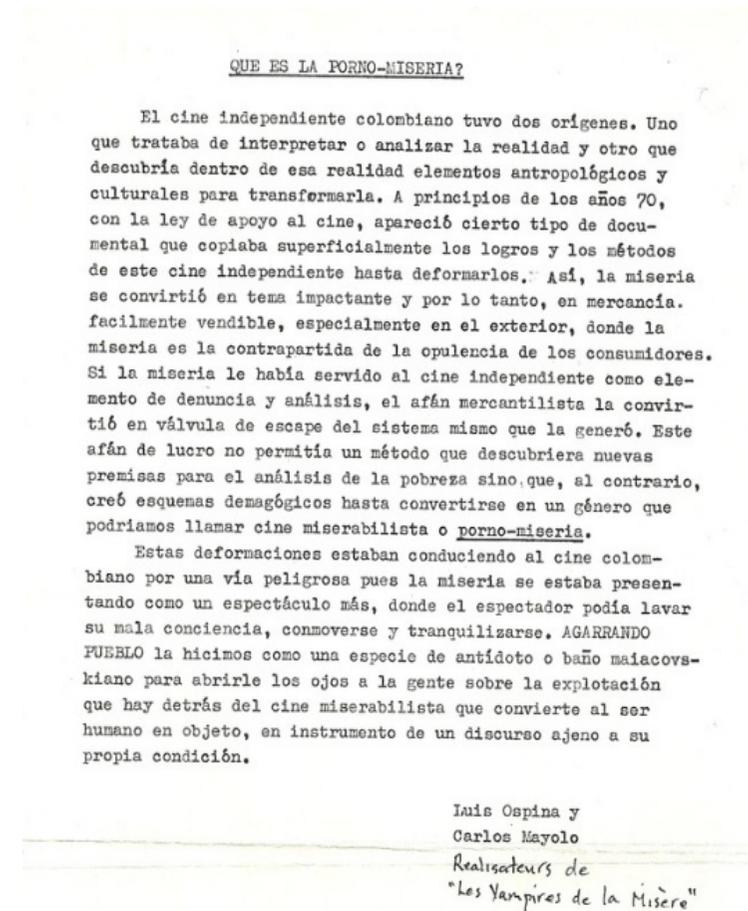


Figura 13. Manifiesto “Qué es la porno-miseria” firmado por Mayolo y Ospina. Fuente: archivo de Luis Ospina.

gran cantidad de documentales aparentemente “políticos” pero que usaban la precariedad presente en las calles del tercer mundo con fines mercantilistas. Ellos llamaron esta tendencia “la porno-miseria” y la dejaron plasmada en un manifiesto (figura 13). Muchas de las obras criticadas fueron realizadas con financiación estatal bajo la modalidad del llamado “sobreprecio”.

El que Ospina tuviera diferencias estéticas y de contenido respecto a algunas películas sobre la miseria del tercer mundo no parecería algo nuevo, pero que Mayolo, militante del partido comunista y agitador cultural de izquierda, se mostrara crítico es más interesante. Respecto a aquellas películas diría:

La mayoría del cine latinoamericano y el cine de izquierda en 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 vista, sino “acomodada” (Mayolo, 2008: 66).

Con *Agarrando pueblo* (Mayolo y Ospina, 1978) se rebelaron contra una tendencia en el cine latinoamericano y lo hicieron desde el sarcasmo y la ironía. La película muestra a unos documentalistas contratados por un canal alemán produciendo un film que retrata la miseria colombiana. Este tipo de cine oportunista, según Ospina, “era hecho por gente que leía teorías políticas y las trataba de poner en práctica, imponiendo esas teorías a las realidades que captaba con la cámara” (Chavarro, Arbeláez y Ospina, 2011: 323), sin embargo, ellos creían que el proceso tenía que ser al contrario, es decir, “que la gente era la que debía expresarse a través de uno; para eso se le pone una cámara y un micrófono a alguien, es para que esa persona pueda tener voz e imagen” (Chavarro, Arbeláez y Ospina, 2011: 323). Estaban de acuerdo en que la miseria era una enfermedad latinoamericana pero veían que “no se hacía cine explicando sus orígenes y viendo sus resultados, sino que solamente se explayaban en su aspecto abyecto, enfermizo, débil, por circunstancias que más bien había que descubrir” (Mayolo, 2008: 89).

Para desmontar todo aquel tinglado visual, usaron como estrategia la desmitificación del aparato cinematográfico, por eso los instrumentos son desvelados, micrófonos y cámaras aparecen en escena sin pudor: “No nos preocupábamos por esconder el micrófono ni ocultar que la realidad que se estaba registrando era la realidad creada (Chavarro, Arbeláez y Ospina, 2011: 323). En *Agarrando pueblo* (Mayolo y Ospina, 1978) el actor natural, Luis Alfonso Londoño habitante de El Guabal, que irrumpe en el rodaje ficticio y denuncia ante la cámara el uso de su miseria como mercancía, al final de la escena grita “corten” y pregunta: “¿quedó bien?”. Esta ruptura de la diégesis finaliza con una entrevista al personaje en la que Mayolo le pregunta cuál fue la parte de la película que más le gustó. Cine dentro del cine. El cine desvelando la ideología propia.

El experimento cinematográfico les significó bastantes problemas, como el desprecio de algunos colegas y el rechazo en festivales europeos. Aun así la película no fue indiferente y suscitó críticas adversas y favorables. Curiosamente algunos les tildaron de burgueses y paradójicamente, otros de populistas. En la revista *Trailer* de Cali Patricia Restrepo la calificó de populista: “Si Agarrando pueblo deja clara la desviación del cine de sobreprecio, lo hace de una forma un tanto populista porque su superficialidad deja la sensación de haber sido constituida alrededor de una frase: ‘agarrando pueblo’; y con el único deseo de ilustrarla” (Chavarro, Arbeláez y Ospina, 2011: 28). Desde Francia en cambio, de pequeños burgueses:

El film realizado aparentemente por intelectuales superiores (y astutos) «a quienes no los toca el miserabilísimo» denuncia ciertos cineastas que ponen en escena la miseria latinoamericana para explotarla comercialmente, pero, como seudo-izquierdismo anti-recuperacionista puede propiciar una disculpa de mala fe para rechazar testimonios auténticos sobre una miseria muy real (Gamín, de Ciro Durán, por ejemplo, pues también se refiere a Colombia). Jean Delmas. *Revista Jeune Cinéma* (Chavarro, Arbeláez y Ospina, 2011: 28).

Con los años la película se ha posicionado como una de las más importantes del país y parece ser que la historia les ha dado la razón frente a los filmes que denunciaban. En su momento algunos entendieron el mensaje e hicieron lecturas positivas, como la de Raphael Bassan de la Revista *Afrique-Asie* (Francia): “se rebela y condena el rol nefasto de aquellos cineastas. El deseo de romper con las formas habituales del documental clásico, de ampliar los objetivos del cine a un nivel internacional y de reflexionar acerca del lenguaje empleado marcan un viraje decisivo (Chavarro, Arbeláez y Ospina, 2011: 30).

O el del historiador Hernando Salcedo Silva: “Agarrando pueblo es un acto de higiene mental y, además, el cortometraje más original del cine colombiano de estos últimos años” (Chavarro, Arbeláez y Ospina, 2011: 30). Vemos pues un posicionamiento ético hacia el quehacer cinematográfico pero también un retrato del desarrollo de la vida urbana y sus consecuencias. Esta vez no se hace alusión a los edificios demolidos, sino a los residuos del progreso que, al no resolverse, van apareciendo.

Mientras Mayolo dirigía, en compañía de María Emma Mejía, la trágica historia de una niña colombiana en Inglaterra (*Bienvenida a Londres*, 1978), Ospina viajaba por Europa asistiendo a festivales e intentando presentar sus películas en algunos de ellos. Desde finales de 1977 hasta el otoño de 1988 Ospina, afincado en París, viajó a Bilbao, Cannes, Leipzig, Benalmadena, entre los más conocidos. Todas las impresiones quedaron documentadas en crónicas para las revistas y en las cartas que le escribió a Mayolo.

## 2.3. Caliwood

En la década del ochenta se consolidaría la colaboración entre ambos, aunque cada uno haya encarado su primer largometraje de ficción en solitario. En el primero, *Pura sangre* (Ospina, 1982), Mayolo participaba como actor. Desde la época del cine-club Andrés Caicedo había ya ideado un guion sobre el dueño de un ingenio azucarero que extrae la sangre a los obreros para calmar una extraña enfermedad que padece. Aunque con variaciones, esta es la idea de la historia. Un año después sería el debut de Mayolo con *Carne de tu carne* (1983) en el filme Ospina tuvo un pequeño papel además de hacer el montaje. El guion también fue idea de Caicedo.

Con *Cali*, cálido, *calidoscopio* (1985) y *Aquel 19* (1985), Mayolo terminaría su aporte al registro audiovisual de Cali y se enfocaría más en la región. Emprende trabajos sobre leyendas populares (*Litoral*, 1990) y la exitosa serie televisiva *Azúcar*, de transmisión nacional, que narró las contradicciones del mestizaje racial y cultural del Valle del Cauca a través de una familia tradicional dueña de grandes ingenios azucareros. En 1986 rodaría su último largo, *La mansión de Araucaima*, una adaptación de la novela homónima de Álvaro Mutis escrita para que Buñuel la filmara. De allí nace el término “gótico tropical”, una broma que le hace Buñuel a Mutis retándolo a integrar el gótico en la tierra caliente. El término daría coherencia en retrospectiva a toda la amalgama fantástica que Andrés Caicedo introdujo al relato sobre Cali gracias a su gusto por Poe y por unos vampiros que “verían la luz” en algunos de sus relatos y en películas como *Pura sangre* (Ospina, 1982) y *Carne de tu carne* (Mayolo, 1983). No es entonces casual que en *Agarrando Pueblo* (Mayolo y Ospina, 1978), Mayolo, en su papel de cineasta de la porno-miseria, diga a sus cómplices mientras buscan mendigos para filmar: “somos unos vampiros”. Como si fuera poco Ospina, cuando estaba en Europa haciendo la subtitulación en francés e inglés para ofrecer el film los festivales, la bautizó: *Les vampires de la misère* y *The Vampires of Poverty*. La metáfora del vampirismo se volvió leitmotiv de la estructura socio-económica de la región.

En 1985 Ospina emprende un trabajo de investigación para conservar el patrimonio fílmico y rescatar del olvido el primer largometraje rodado en Colombia, *María* (1921), del que apenas sobreviven cuatro planos. Se vale de entrevistas y reconstrucción escénica para ilustrar la historia de una película que fue muy exitosa en su época y de la que apenas se tiene noticia. Mayolo hace el papel del director español Máximo Calvo. *En busca de María* cerró una etapa de rodar en formato cine que dio paso al video. En video Ospina comenzó también trabajando la memoria histórica de la región. Realiza un documental sobre su compañero fallecido (*Andrés Caicedo, unos pocos buenos amigos*, 1986) y otro sobre el pionero compositor vallecaucano *Antonio María Valencia. Música en cámara*, 1986.

En adelante Ospina siguió indagando en la ciudad desde el formato documental. La aparición del canal regional posibilitó el rodaje de muchas piezas para televisión, algunas de ellas incluidas en la acreditada serie *Rostros y rastros* del canal regional Telepacífico. Las deudas económicas y las dificultades para hacer cine encontraron un nuevo camino en el video: “En cuanto pensé que el cine había muerto, por lo menos para mí, el video fue la resurrección. No hay mal que por bien no venga. Paradójicamente el video, y no el cine, se me presentó como una revelación” (Chavarro, Arbeláez y Ospina, 2011: 178). En 1995 deja de mirar a Cali y, ya establecido en Bogotá, sigue su carrera como director y montajista.

La etapa de colaboración cinematográfica entre Mayolo y Ospina con la complicidad de Caicedo, la fundación del cine-club y la revista, la sinergia de Ciudad Solar, no pasó desapercibida a nivel nacional que bautizó a esta mezcla de ímpetus y personalidades “El grupo de Cali”. Sin embargo en un tono más desenfadado cuenta Ospina que en una fiesta alguien llamó a todo eso “Caliwood”. Para el imaginario cinematográfico nacional existió un territorio llamado Caliwood, una integración entre agitación cultural y espacio con imágenes y banda sonora propia.

Además de Caicedo, Mayolo, Ospina y Arbeláez, miembros activos del cine-club; el Grupo de Cali ha juntado de manera itinerante personajes que, en esa estructura libre y colaborativa han tenido algún papel en el árbol genealógico cultural de Caliwood. Ospina definía el fenómeno como:

el grupo de cineastas (actores, directores, escenógrafos, guionistas, etc.) que se han ido formando a través de las películas mías y de Mayolo. A través del Cine Club de Cali de Andrés Caicedo, de las revistas “Ojo al Cine” y “Caligari”, en fin a toda una serie de actividades relacionadas con un profundo amor por el cine y por una ciudad (Ospina, 1983: 10).

Dieron peso a este colectivo, personajes como el fotógrafo Hernando Guerrero fundador de Ciudad Solar, Eduardo “la rata” Carvajal, fotógrafo de casi todas las películas, Sandro Romero, amigo y asistente en los ochenta, también mujeres como Elsa Vásquez, montajista y script, Ute Broll, primera sonidista y Karen Lamassonne, pintora y directora de arte. En otra línea paralela a trabajo cinematográfico, pero relacionados por la plástica están: el fotógrafo Fernell Franco colaborador y amigo, Oscar Muñoz artista plástico y Miguel González, curador crítico y director de arte en los últimos largometrajes de Mayolo.

Entre fracasos, y el reconocimiento nacional, Caliwood no pasó desapercibido. Hay un consenso en el valor de un trabajo cimentado sobre la identidad espacial y su tiempo no exento de objeciones por su interpretación de lo local. Un ejemplo es la crítica de Luis Alberto Álvarez y Edda Duque que respecto a *Pura Sangre* (Ospina, 1982) escribieron en 1982 lo siguiente:



Figura 14. Jaime Acosta, Luis Ospina, Carlos Mayolo, Ute Broll y Eduardo Carvajal en el rodaje de *Cali: de película* (1973). Fuente: archivo de Luis Ospina



Figura 15. Teatro Belalcázar. Fuente: archivo de Ever Astudillo

La película está dedicada a Andrés Caicedo y ambos representan lo que podría ser una nueva cultura de la provincia colombiana, particularmente del Valle del Cauca. En común con Caicedo, Ospina debería adquirir una ternura con sus personajes que Pura sangre no logra. Ambos comparten el defecto de pensar que su fascinación burguesa con la subcultura caleña es igual a la esencia de esa ciudad. (Chavarro, S., Arbeláez, R. y Ospina, L., 2011: 66)

Con el paso de los años Andrés Caicedo se convirtió en un escritor reconocido internacionalmente que ha sido traducido al francés, inglés, italiano y portugués. Es objeto de culto entre nuevas generaciones que lo descubrieron y se sintieron identificadas con sus angustias existenciales juveniles. Hay rutas que recorren la ciudad de Caicedo y algunos extranjeros vienen a buscar ese mapa de Cali salido de su literatura.

Mayolo murió en Bogotá en 2007, un suicidio lento se diría. Los excesos, asumidos con todo el orgullo por quien vivió satisfecho de haber existido en esos años de rebeldía creativa, *libertad* y búsquedas expresivas, terminaron teniendo consecuencias. En su última etapa logró ganar un prestigio como director de series televisivas nacionales que conservaban su sello iconoclasta.

Por el contrario, Ospina, el... *orden*, estrenó en salas otro largometraje de ficción (*Soplo de vida*, 1999), una serie documental sobre la historia del cine colombiano (*De la ilusión al desconcierto: cine colombiano 1970-1995*, 2007) y algunos documentales más. Actualmente es fundador y director del Festival Internacional de Cine de Cali que en 2016 llegó a su octava edición. Estrenó en 2016 la película autobiográfica *Todo comenzó por el fin* en la que, al tiempo que lucha contra un cáncer en el estómago, recoge gran material de archivo sobre aquellos años de Caliwood y los examina en retrospectiva durante más de tres horas. Por la pantalla desfilan imágenes inéditas de Andrés Caicedo y Carlos Mayolo en un homenaje a aquella generación de empecinados por el cine. El documental es una mirada retrospectiva a sus amigos y a los años setenta y ochenta en Cali, una época para el cineasta violenta y convulsa:

Sin embargo para nosotros fueron años de júbilo y todo era motivo de celebración. Celebrábamos porque comenzábamos un rodaje, celebrábamos porque estábamos en rodaje, celebrábamos porque terminábamos un rodaje. Y mientras nosotros nos enrumbábamos, el país se derrumbaba. No nos casamos, no tuvimos hijos. Se nos hacía una irresponsabilidad llenamos de responsabilidades. Nos empeñamos en ser por siempre jóvenes, así terminaríamos con los ojos en la nuca y con el corazón destrozado (Ospina 2016).

## 2.4. Flâneurs cinemáticos

Uno de los objetos dinamizadores que contribuyó a la apropiación del espacio caleño de Mayolo y Ospina fueron las salas de cine. Para su generación, estas cajas oscuras urbanas repartidas por la ciudad se convirtieron en puntos de encuentro y en polos del mapa, pero a la vez, pasaron de ser espacios vivos a síntomas del progreso en tanto iban desapareciendo o transformándose. La obra fotográfica y los dibujos de Ever Astudillo son testigos gráficos del papel que jugaron los teatros en la cultura caleña de la segunda mitad del siglo XX.

En el siglo XX el cine encarnó una modernización social en el modo de relacionarse a través del ocio y la diversión. Se trataba de una nueva manera de usar el tiempo libre mucho más democrática, popular y asequible para un gran masa de población. La niñez y juventud de Mayolo y Ospina tienen una referencia espacial dibujada por las visitas a las salas de cine, unos objetos arquitectónicos que funcionaron como mojones del mapa mental de Cali.

Los cines de la niñez fueron los más centrales y cercanos a las zonas de vivienda, muchos de ellos tenían mayor jerarquía social aunque con el tiempo la iban perdiendo. Hacen parte de sus autobiografías urbanas teatros como el Jorge Isaacs (carrera 3 con calle 12), el Colombia (luego los Cinemas, carrera 3 con calle 10), el Cervantes (luego teatro México, carrera 4 con calle 13), el Aristi (calle 10 con carrera 9), el Colón (calle 11 con carrera 9) y el Cid (carrera 5 con calles 9). De estos teatros el único que sobrevive es el Jorge Isaacs que aunque se fue deteriorando, fue objeto de una remodelación que lo restituyó a la acción en los años noventa, aunque ya no proyecta cine sino actividades escénicas y eventos, tal como fue su uso original. El Colombia, un teatro de los años veinte, también sufrió deterioro y fue reemplazado por los Cinemas, una de las primeras salas modernas de mediados de los setenta que tampoco existen ahora.

Como un segundo anillo, el mapa de teatros se extiende hacia barrios circundantes que eran más tolerantes con el rango de edad y repetían las películas que daban en los cines de estreno. Ospina recuerda de su adolescencia que “cuando no conseguía engañar a los cancerberos de la censura, esperaba a que se repusiera la película codiciada en algún cine de barrio o de segunda, donde encontraba más complicidad y tolerancia. Allí pude conocer las películas de la Nueva Ola francesa y las producciones más risqué de Hollywood” (2007: 34). Los recuerdos de Mayolo son más sórdidos pues la deriva en busca de películas de guerra lo llevaron a salas populares “donde la gente se orinaba en el piso en vez de ir al baño. Un día cometí el gran error de entrar en *shorts*. Empecé a observar que todo el mundo se acercaba. [...]. Aprendí que, en el cine, había conductas insólitas que tenían que ver con la oscuridad” (2008: 41).

En este rango más periférico hacen aparición cines como el Avenida (1ª norte



Figura 16. Teatro María Luisa. Fuente: archivo de Ever Astudillo

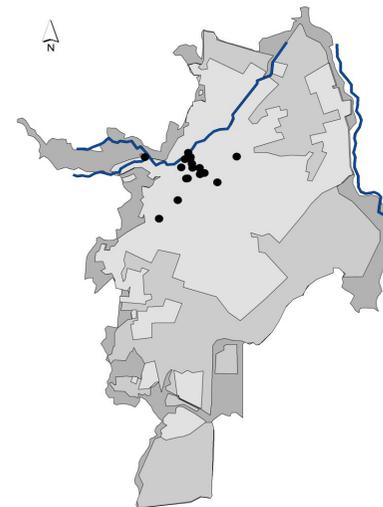


Figura 17. Cartografía de los teatros de Cali frecuentados por Mayolo y Ospina. Fuente: elaboración propia.

calle 17), el San Nicolás (Calle 19 con carrera 6), el Sucre (carrera 8 con calle 18), el Belalcázar (carrera 10 con calle 20) (figura 15), el Troncal (carrera 8 calle 34) el Ayacucho (calle 15 con carrera 10), el Palermo (carrera 8 con calle 21), el María Luisa (carrera 15 calle 31) (figura 16) y el Alameda (carrera 14 con calle 6). De estos cines de barrio apenas sobrevive el Sucre como una sala porno bastante deteriorada.

También se incorporaron al mapa el teatro San Fernando (carrera 34 con calle 5), sede principal del Cine-club de Cali y la Cinemateca la Tertulia, donde también estuvo por poco tiempo el cine-club después de la muerte de Andrés Caicedo. Luis Ospina sería director de esta cinemateca entre 1984 y 1985 (figura 17).

Las transformaciones sociales y urbanas fueron borrando las salas de cine, en su lugar los centros comerciales propusieron pequeñas salas múltiples más fáciles de mantener. Los grandes teatros que no fueron demolidos fueron cediendo su espacio a las iglesias cristianas que ofrecen un público numeroso y fiel. Ese es el caso del teatro San Fernando, sede del Cine-club de Cali (figura 18).

### 3. Historias del cine

El cine no ha cumplido aún los ochenta años, y no es demasiado aventurado afirmar que ha puesto a funcionar el mundo según su ritmo, que las culturas y subculturas cada vez son más escasas provenientes de la literatura que del cine. Que por su misma juventud ofrece una de las más fascinantes posibilidades que se le pueden ofrecer a hombre alguno: la posibilidad de saberlo todo al respecto (Caicedo, A. 1973)

#### 3.1. Cine Latinoamericano: del plató a la ciudad

No se puede desconocer el papel que ha jugado el cine en la construcción del relato de Latinoamérica en el siglo XX. Desde la reflexión o desde la obra, García Márquez, Cabrera Infante, Manuel Puig o Borges, entre otros, son nombres que de una u otra manera han tenido una relación viva con el cine, por no hablar de Andrés Caicedo, el cinéfilo escritor caleño. Más allá de consideraciones estéticas el cine acompañó y lideró procesos de modernización en los que “lo popular” dejaba de ser asunto rural para incidir en la conformación de la vida urbana.



Figura 18: Andrés Caicedo en el teatro San Fernando. Fuente: archivo de Luis Ospina

En su doble dimensión comunicativa (expresiva para los realizadores, y receptiva para los espectadores), el diálogo entre unos y otros ha sido irregular, pero desde una u otra orilla, ha dejado su huella. Es paradójico que el movimiento cinematográfico más significativo en el continente, es decir, el cine de orden político y social, que comienza en los años sesenta y se extiende hasta los setenta, haya sido un cine sin espectadores por la dificultad de exhibir material tan beligerante con los regímenes. Precedido por la edad dorada del cine Mexicano, que especialmente en Colombia tuvo gran difusión y aceptación, es significativo que las películas que dieron un paso hacia la conformación de una cinematografía propia, no hayan tenido gran difusión y que apenas en la actualidad, al menos en Colombia, sean motivo de reediciones restauradas para video. Su permanencia en la memoria hace más parte de los imaginarios que de un recuerdo lúcido. Aun así, es en ese alargado y diverso continente que se inscribe la cinematografía caleña, que en el caso de Mayolo y Ospina acusa muchas más influencias globales, como el cine norteamericano, la *nouvelle vague* o el cine soviético. A pesar de la cercanía de Cuba, de Brasil y de México, con cinematografías tan poderosas, las películas no tuvieron mucha circulación en Colombia. Mayolo y Ospina establecieron una independencia del cine abiertamente político sin renunciar a la crítica. “[...] mi manera de ver el cine político fue alegórica, no directa”, explicaba Mayolo en su autobiografía (2008: 54).

No es el interés de este apartado hacer un análisis que revele los patrones históricos en las dinámicas del cine, tampoco plasmar una exhaustiva historia de aquellas ni estas cinematografías. Se trata de resaltar ciertos hitos y sus consecuencias que, a nuestro juicio, contribuyen al tejido de hechos importantes para entender los procesos de modernización y la representación estética de las realidades locales. Un acercamiento al cine colombiano entonces, no puede perder de vista el desarrollo cinematográfico del resto de Latinoamérica, aunque en el concierto global del continente no haya tenido un papel tan significativo. El descubrimiento de su cine más allá de las fronteras es reciente y su papel en el entramado continental está por escribirse.

La reducida literatura sobre la historia del cine latinoamericano, con un enfoque unitario y continental, coincide en construir el relato desde cuatro momentos (Hart, 2015; King, 1994; Schroeder, 2016; Schumann, 1987). Estas periodizaciones de alguna manera se enmarcan en las “cuatro edades del cine” propuestas por Lipovetsky y Serroy (2009: 16) con los matices propios de lo local.

Comienza con la llegada del cinematógrafo a cada país a finales del siglo XIX y principios del XX, y el cine mudo. El segundo momento es la época en que se intenta, con mayor o menor éxito, establecer una industria análoga a Hollywood. El tercero y más importante, la búsqueda de una identidad cinematográfica impulsada por las ideas de izquierda irradiadas por el triunfo de la

revolución cubana y el reflejo de las realidades propias de cada país pasado por el filtro político. Para algunos (Schroeder, 2016; Lillo y Chacón, 1997), este periodo puede estar dividido en dos (sesentas y setentas), pero básicamente responde a un objetivo común. Por último, la contemporaneidad (dependiendo del momento en que se escriba la historia), que se asume a partir de los años ochenta.

### La modernidad primitiva

A pesar de que en Latinoamérica se comenzaron a rodar filmes a finales del siglo XIX casi a la par que en todo el mundo, el principal interés de los investigadores se concentra en la segunda mitad del siglo XX, especialmente en los años sesenta y setenta, cuando aparece el llamado Nuevo Cine Latinoamericano, un fenómeno que se convirtió en seña de identidad de aquella época. Durante la primera mitad del siglo, Argentina, México y Brasil fueron los países que lograron constituir una industria cinematográfica estable (King, 1994: 18). Por tanto el momento más relevante, en términos del desarrollo de un cine propio, se presenta bastante desligado de la industria y con la mirada puesta en la convulsa situación política de muchos países.

Pero la historia comienza en el momento que los hermanos Lumière deciden llevar su máquina cinematográfica alrededor del mundo para presentar (y filmar) sus primeras imágenes en movimiento. Uno de sus camarógrafos llega a Latinoamérica en 1896 y hace demostraciones en Rio de Janeiro, Buenos Aires y Ciudad de México. Un año después llegaría a Lima y a La Habana. Conocido el invento, se comenzaron a desarrollar filmes locales como *Un Célebre Especialista Sacando Muelas en el Gran Hotel Europa* (Venezuela, 1897) de Guillermo y Manuel Trujillo, y *Carrera de Bicicletas en el Velódromo de Arroyo Seco* (Uruguay, 1898) de Félix Oliver (Hart, 2015: 13).

Y aunque la llegada del cine a la mayoría de los países es contemporánea, en Latinoamérica encuentra unas condiciones diferentes a Europa o Norteamérica pues su arribo no tuvo una relación directa con las transformaciones propiciadas por la industrialización. Incluso en el mismo continente los procesos de modernización tecnológica fueron dispares y países como Brasil, Argentina o México llevaban la delantera. Por ejemplo en lo que atañe al cine, la expansión de redes eléctricas va sucediendo según iniciativas locales de modernización que cambian en cada país, así que generalizar esta historia en sus inicios conlleva inevitablemente a ignorar peculiaridades que serán significativas para cada lugar. Si Buenos Aires para 1890 ya tenía tranvías eléctricos, dos compañías de teléfono y una infraestructura eléctrica estable (López, 2015: 134), otros países comenzaban sus propios desarrollos con resultados diferentes. Relata Salcedo Silva que en 1920 aun existían presentadores itinerantes de películas en Colombia. Este pintoresco personaje iba “cargado con su proyector

portátil, un paquete de películas de exhibición y hasta, según cuentan, con un dinamo también portátil para darle energía al proyector en los pueblos donde faltaba la luz” (1981: 126).

En su primera etapa el cine, tanto en América Latina como en el resto del mundo, pasó de registrar eventos cotidianos a realizar filmes con cierta narrativa sobre la realidad, dando un paso fundamental hacia la creación del documental. Los primeros documentales en América Latina fueron *El Fusilamiento de Dorrego* (Argentina, 1908) de Mario Gallo, *Paz e Amor* (Brasil, 1910) de Alberto Botelho, *A Vida do Cabo João Cândido* (Brasil, 1910) de director desconocido y *Revolución Orozquista* (México, 1912) de los hermanos Alva (Hart, 2015: 14). Tras la producción de este tipo de películas, en los años siguientes se comenzaron a realizar algunos filmes de ficción.

### La modernidad clásica

En la década de los treinta se dio uno de los cambios más importantes en el lenguaje cinematográfico con la introducción del sonido. El cine sonoro “fija la primera, muy autoritaria, versión moderna de lo que fastidia y de lo que agita las pasiones” (Monsivais, 2000: 162). Uno de los primeros filmes latinoamericanos en introducir sonido fue *La Venus de nácar* (Gómez, 1932), un corto hecho en Venezuela (Hart, 2015: 15). En sus inicios se trató de música sincronizada con escenas de baile, es decir que no había diálogos de los actores y se continuaban usando los intertítulos (Hart, 2015: 24). No sería hasta 1938 que se incluyera con normalidad el sonido para los diálogos.

Con un lenguaje audiovisual establecido desde Hollywood su modelo empresarial fue la referencia para la creación de industrias en los diferentes países, en especial México, Argentina y Brasil que lograron configurar un gran público y un “star system” con actores locales. La película *Allá en el rancho grande* (México, 1936), del director Fernando de Fuentes, inicia el fenómeno conocido como la Época de oro del cine mexicano (Hart, 2015: 25), su auge fue tan notorio que en 1939 México había producido un total de 39 películas, mientras que Argentina 50. Sin embargo, la producción mexicana se incrementó a partir de aquel año y en 1950 se realizaron 125 filmes cifra muy superior a las 56 de Argentina (Hart, 2015: 26). Por su parte, Brasil también tuvo una importante producción entre la década de los treinta y de los cincuenta con gran influencia de Hollywood. En este país se desarrolló un fenómeno cinematográfico llamado “Chanchada”. Se trataba de comedias musicales de gran aceptación popular y a menudo, con parodias del cine norteamericano (Hart, 2015: 26). Como escribe Monsivais, Latinoamérica toma de Hollywood lo que puede “lo copia y lo reconstruye a escala, y en sus propuestas la originalidad surge de la falta de recursos”. Esta escasez produce un dramatismo más enloquecido (2000: 61).

Con la llegada del sonido y la preponderancia de los diálogos y las canciones, el cine latinoamericano se ve favorecido entre la población que no lee, o es lenta para entender los subtítulos de las películas en inglés. Se afirma pues como fenómeno cultural en la sociedad de mitad de siglo. Los países productores crean un público que en el caso de los países hispanohablantes (Argentina y México), se extiende fuera de sus fronteras. Colombia asimila estas cinematografías y las incorpora a su cultura. Tango y ranchera hacen parte, en primera instancia de la cultura popular y luego de todos. Se da una primera “globalización” cultural pues además de Hollywood también los países latinoamericanos comparten nuevas formas de hablar y comportarse en paisajes nuevos que invitan a la comparación de las similitudes y diferencias.

Dos o tres veces por semana las películas incorporan a un conocimiento global (rudimentario y fantasioso, pero irreversible) a comunidades aisladas que se modernizan a través de la imitación sincerísima o la asimilación a contracorriente, y adquieren un vasto repertorio verbal (frases hechas que son nuevos acercamientos a la realidad) (Monsivais, 2000: 60).

### La modernidad vanguardista

Después de medio siglo de la llegada del cinematógrafo, y de que siguiera un rumbo con claras influencias del modelo norteamericano, los años cincuenta marcan un punto de inflexión en la manera de entender el cine. Hart (2015: 27) apunta que la llegada de Luis Buñuel a México fue fundamental para este viraje, en especial su película *Los Olvidados* (1950) una gran inspiración para el resto del continente. La película escrita y dirigida por Buñuel presenta una trágica historia sobre niños que viven en un barrio marginal del DF. Su estilo extremadamente realista no olvida el surrealismo que aparece escenificado en un sueño. Las películas de los últimos años de la Época de oro estaban caracterizadas por ser filmes románticos con grandes estrellas, hombres fuertes y mujeres glamorosas. Sin embargo, las temáticas y los personajes de las películas de Buñuel rompieron con estos estereotipos (Hart, 2015: 28).

Buñuel con *Los olvidados* (1950) transita caminos estilísticos comunes a otra de las grandes influencias de mediados de siglo: el neorrealismo Italiano iniciado por autores como Rossellini, De Sica, Zavattini, De Santis y Zampa. El lenguaje institucionalizado por el cine más comercial parecía ser insuficiente para algunos artistas. Alzate plantea que durante estos años “Latinoamérica estaba ingresando a esa gran corriente de expresiones marginales e independientes del mundo cinematográfico en búsqueda de nuevos imaginarios visuales” (2011: 68).

Los aportes de Buñuel y el neorrealismo contrastan con los cánones de la industria de Hollywood. Ahora se acude a narraciones más directas, a la depura-

ción del lenguaje, al uso de actores naturales, y sobre todo a escenarios urbanos reales en los que se representaban las circunstancias la gente común. El uso de espacios urbanos tendrá incidencia en la manera de construir la espacialidad cinematográfica que da sentido a las indagaciones del presente trabajo.

El crecimiento en la enseñanza media y superior crea un nuevo espacio de resistencia que contesta a las dictaduras y los regímenes autoritarios, ahora la cultura no separa a las élites y a las masas y aspira a ser el derecho de todos (Monsivais, 2000: 11-12). En este contexto, una minoría reivindica su identidad sin complejos en un diálogo con la cultura global. Esto tiene consecuencias en la aparición del llamado Nuevo Cine Latinoamericano, cuya coherencia radica en que los mismos cineastas eran teóricos e ideólogos y tenían un proyecto que buscaba ratificación en sus propias obras. Su programa era claro en cuanto a diferenciarse de los discursos dominantes. “Su cine sería lúcido, crítico, realista, popular, antiimperialista y revolucionario, y rompería las actitudes neocolonialistas y las prácticas monopólicas de las compañías norteamericanas” (King: 1994: 102). Había un clima de optimismo cultural gracias al triunfo de la Revolución Cubana.

En Argentina esta agudización política en tiempos de dictadura, tuvo reflejo en un grupo llamado Cine Liberación. Fernando Solanas y Octavio Getino desarrollaron una teoría en torno a un diferente quehacer cinematográfico denominado El tercer cine, que no debía ser imitación de los esquemas del primer mundo sino un instrumento revolucionario para comunicar una verdad liberada de “neocolonialismos” (Schumann, 1987: 30). Su demostración fue *La hora de los hornos* (1968) un ensayo cinematográfico de más de cuatro horas de duración dividida en tres partes: *Neocolonialismo y violencia* (95 minutos), *Acto para la liberación* (120 minutos), *Violencia y liberación* (45 minutos). La película apenas pudo ser vista formalmente en Argentina en el año 1973.

El nombre de Nuevo Cine Latinoamericano es hoy una etiqueta aceptada que agrupa una tendencia y una época iniciada en los años sesenta. Para Lillo y Chacón esta ruptura ha sido comparada con la del *nouveau cinema* europeo, sin embargo, “el término nuevo se vuelve una especie de palabra fetiche, quizás como estrategia de modernización; tenemos la «nueva canción latinoamericana», el «nuevo teatro», la «nueva novela», incluso el cine brasileño de esta época recibe el nombre de «cinema novo» y se inaugura un festival cubano sobre el «nuevo cine latinoamericano»” (1998: 48-49).

La realidad es que se trataba de movimientos singulares como el Cinema Novo, el Nuevo Cine Argentino, el Cine Revolucionario Cubano, el Grupo Ukamau en Bolivia, el Tercer Cine. La posibilidad de abarcar un movimiento continental era poco viable en un comienzo, pues tan solo en 1967 se da un primer contacto entre diferentes cineastas en el Primer Encuentro de Cineastas Latinoameri-

canos de Viña del Mar en Chile. Este evento, que terminó con una declaratoria de intenciones invitando a buscar una solidaridad panamericana fue, como apunta King, fundamental para el cine latinoamericano, ya que le siguieron festivales en Mérida, (Venezuela, 1968), y de nuevo en Viña del Mar en 1969. “Este tipo de eventos se multiplicó a lo largo del continente, y cada congreso ofrecía declaraciones similares” (King, 1994: 110).

La militancia y comunión programática se hace evidente al reunir los manifiestos o propuestas teóricas de los diferentes actores: La estética del hambre (Glauber Rocha, Brasil), el cine revolucionario (Jorge Sanjinés, Bolivia), el Cine imperfecto (Julio García Espinosa, Cuba), el Tercer cine (Fernando Solanas y Octavio Getino, Argentina), Cine y subdesarrollo (Fernando Birri, Argentina). Sanjinés resalta la politización como el rasgo de identidad clave:

Puede decirse que el Nuevo Cine Latinoamericano, en esa su primera fase combativa y militante, funcionó como un instrumento más de la lucha liberadora, rescatando para la memoria colectiva de sus pueblos hechos ocultados, denunciando sucesos y políticas opresivas, reconstruyendo el imaginario social colectivo, exaltando los valores morales y culturales propios, reconociendo la presencia protagónica de las masas, explicando los mecanismos de la opresión interna y externa (2002: 3).

El carácter político, predominantemente de izquierda, de las películas del Nuevo Cine Latinoamericano surge en un contexto de dictaduras y represión en gran parte del continente. Los nuevos autores tenían la intención abierta de denunciar los crímenes del Estado y al mismo tiempo de generar un documento de memoria de lo ocurrido. Por tanto, teniendo en cuenta que los intereses del Estado se veían afectados debido a los contenidos, “para la inmensa mayoría de estos cineastas fue muy difícil hacer ese cine” (Sanjinés, 2002: 2). Muchos realizadores fueron perseguidos, encarcelados, exiliados, torturados o asesinados, y la circulación de gran parte de los filmes se dio en la clandestinidad.

En este contexto político, el papel de Cuba en la dirección estética e ideológica del resto del cine latinoamericano es clave. Para la izquierda mundial siempre fue un referente y la proyección de la revolución se convirtió en un ideal para muchos intelectuales y artistas. La historia del cine cubano en el contexto revolucionario está marcada por debates internos que han merecido amplio análisis. Con todo, a mediados de la década del sesenta se conformó una industria cinematográfica a la que contribuyeron

los radicales documentales de Santiago Álvarez y los largometrajes de García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea, Humberto Solas y Octavio Gómez. Santiago Álvarez creó un nuevo tipo de noticiero cinematográfico y empezó a trabajar el género documental, convirtiendo la escasez en significante, reciclando fuentes de segunda mano como fotos, clips

televisivos y desarrollando un collage cinematográfico de alta calidad poética y gran efectividad política (King, 1994: 220).

La creación del Instituto Cubano de Artes e Industrias Cinematográficas (ICAIC) y “las sensaciones libertarias y las metas de autonomía de nación y de clase propiciadas en los años por el castrismo, suscitan adhesiones emotivas y políticas en el público y los cineastas latinoamericanos” (Monsivais, 2000: 72).

Dentro de esta historia fue fundamental el papel del Cinema Novo de Brasil. Este cine independiente surge como rechazo a las películas musicales ligeras que habían tenido gran éxito comercial. La primera etapa del Cinema Novo, que con su ascendente marxista había apoyado el proyecto de modernización de Brasil, finalizó con el golpe de estado de los militares en 1964 (King, 1994: 154-155). “El Cinema Novo, que se desarrolla con bajos costos de producción, filmación en exteriores y el uso de actores novatos o naturales; se apoyó en las teorías del neorrealismo italiano y la nueva ola francesa” (King, 1994: 155). Como apunta King, el Cinema Novo une el cine de autor con conciencia social y rompe el lenguaje comercial (1994: 156). Su sede principal es Río de Janeiro donde jóvenes realizadores como Glauber Rocha, Pereira dos Santos, Ruy Guerra, Carlos Diegues y Joaquim Pedro de Andrade coinciden en proyectos similares a finales de los sesenta (King, 1994: 157).

Rocha en especial reviste interés por sus relatos que, desde temáticas y espacios locales, establecen un diálogo con problemas universales manteniendo referencias estilísticas de la historia del cine. Sus películas, además de ser críticas con los problemas sociales de una zona olvidada de Brasil, mantenían una dimensión poética que les alejaba del simple panfleto político. Así como en Cali se arraigó el “gótico tropical”, articulando el vampirismo con relatos que destacan las diferencias de clase y revelando el poder económico de los terratenientes, Rocha en algunos filmes logra convertir el *Sertão* (región desértica al norte de Brasil) en un *western* místico en el que el subdesarrollo puede llegar a conducir la situación a estados de delirio y barbarie. Si bien el vampirismo o canibalismo caleño llega a extremos delirantes, su naturaleza es menos mística que en las películas de Rocha, aunque comparten esa relación entre el espacio vernáculo de grandes extensiones de tierra y los procesos sociales que en él se desenvuelven.

### La contemporaneidad.

En la década del ochenta por primera vez una película latinoamericana gana un Oscar a la mejor película extranjera *La historia oficial* (Puenzo, 1985), proyectaba al mundo la historia de los desaparecidos durante la recién terminada dictadura militar sin la frontalidad narrativa de los años sesenta y setenta. Se acercaba el final del siglo y muchos países volvían a la democracia con una

tendencia al neoliberalismo económico. Atrás había quedado aquella historia común de resistencia política marcada por la izquierda, en cambio hay, según Lillo y Chacón, “una abierta incorporación de lo lúdico y una caída casi total del principio de impresión de realidad, del «verosímil realista». Ya no buscan ser leídas como reflejo, como mimesis de la realidad, sino que muestran sus propios mecanismos de fabricación (1998: 54).

El declive en la realización de filmes, fue tendencia en varios países de Latinoamérica. La coyuntura económica global tuvo su repercusión, en particular, durante los años noventa cuando la realización de cine en países con cinematografías débiles como Colombia, pasó por uno de los peores momentos de su historia. “Para ese momento la producción, sobre todo el mercadeo del cine latinoamericano, era difícil, pues no se encontraban compradores en los mercados internacionales ni aún en los mismos mercados de la región” (Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano 2012: 80).

Para la historia queda una etapa fundamental del cine que entre las décadas del sesenta y setenta, estableció un diálogo más estrecho con las realidades nacionales. Toda una revisión de la modernidad orientada activamente hacia la historia, hacia conectar el presente turbulento con un pasado y un futuro que ayudara a todos a sentirse mejor (Berman, 1991: 22). Este periodo contradictorio con iniciativas frustradas tiene una gran repercusión en el rumbo de las ciudades y por supuesto de su representación cinematográfica. Todos los modernismos y antimodernismos de los años sesenta, según Berman, “tenían serios fallos. Pero su sola plenitud, junto a su intensidad y vitalidad de expresión, generó un lenguaje común, un ambiente vibrante, un horizonte compartido de experiencia y deseos” (1991: 22).

La inserción del cine latinoamericano en el “gran relato” del cine mundial suscita reflexiones que están marcadas por la dependencia del primer mundo. Antonio Weinrichter lo resume de esta manera:

¿Qué se espera de un Autor del Tercer Mundo? ¿Qué se le admite, qué se le exige? Su cine puede ser militante, o desarrollar un discurso de denuncia asimilable a las grandes ideas básicas de la izquierda, o testimoniar la crisis que sin duda atraviesa su país, o ser indigenista, o, al menos, de filiación realista. [...] La ficción del Tercer Mundo, por tanto, debe caer del lado del neorrealismo (y hasta del naturalismo de la miseria) o bien del “realismo mágico” (1995: 31).

Añade Weinrichter también el melodrama, que viniendo del Tercer mundo convierte en aceptable su ingenua dramaturgia y exagerada pasión. “Y es que subsiste la sospecha de que lo que el Autor del Tercer Mundo conoce bien es lo que gusta en su hábitat natural [...] que no es otro que las salas de ensayo de la metrópolis occidental. Y eso es lo que produce exactamente, como esos *nativos*

que preparan el baile de plumas sólo cuando ven asomar al turista” (1995: 31).

Más allá de la reflexión global que hacen Weinrichter o Berman es posible afirmar, siguiendo a Monsivais, que el cine “entrega a varias generaciones de latinoamericanos gran parte de las claves en el accidentado tránsito a la modernidad” (2000: 78).

### 3.2. Cine colombiano, arritmia continua

Si bien países como México, Argentina y Brasil, lograron establecer industrias y grandes públicos con cierta continuidad y gran número de producciones, llegada la mitad del siglo hubo una tendencia continental a privilegiar un punto de vista propio que, a partir de referentes distintos a Hollywood, apostó por un cine de autor con preocupación por problemáticas particulares. Aunque Colombia no logró una resonancia al nivel de otros países, en algunos casos sí que desarrolló una muy interesante representación de su espacio y de su realidad. Es verdad que en su momento la repercusión fue menos contundente que la de otras cinematografías más beligerantes y comprometidas políticamente, pero el paso de los años, que matiza las posiciones radicales, permite valorar estas películas por sí mismas sin la necesidad de justificarse como manifiestos sociales liberadores.

Aun así, el desarrollo del cine en Colombia está marcado por altibajos, momentos de apogeo y declive. A merced de las políticas estatales (o su ausencia), de la iniciativa de empresarios privados y de los esfuerzos de artistas independientes que desde la pasión han logrado dejar huellas culturales importantes, la debilidad de todos los involucrados frente al mercado, ha sido clave en esa historia de altibajos. Otros autores, desde un análisis menos materialista achacan el problema a la idiosincrasia colombiana. La imposibilidad de conformar una cinematografía nacional se debe al arraigo literario, “la necesidad de apoyarse en las palabras, en la retórica, la profunda desconfianza frente a lo visual [...] le ha puesto una perpetua zancadilla al desarrollo de una memoria óptica coherente” (Álvarez, 1998: 51).

Ante tal inconsistencia, la construcción de una historia razonada se antojaba una labor compleja para los historiadores. Mucho más difícil entonces analizar el impacto cultural que en la sociedad haya podido tener el cine. Sin embargo, y contra todo pronóstico, se escribieron dos libros que se ocuparon de ordenar los acontecimientos en torno a lo cinematográfico: *Historia del cine colombiano* (1978) de Hernando Martínez y *Crónicas del Cine Colombiano 1897–1950* (1981) de Hernando Salcedo Silva. A su lado otros historiadores y comunicadores han nutrido la literatura sobre el tema desde ensayos, artículos

y reseñas. No obstante estas dos obras representan los primeros intentos de acercarse a entender un proceso algo azaroso y de difícil aprehensión, como apunta Martínez Pardo al enfrentarse a su escritura en 1976: “[...] Cuando se publicó la redacción inicial del primer capítulo y de parte del segundo [...] surgieron algunos comentarios que ponían en duda la posibilidad de escribirse una historia de algo que -como el cine colombiano- no la tenía” (1978: 15).

Vale la pena resaltar que cuatro años antes de esta primera historia, Carlos Mayolo y Ramiro Arbeláez escribieron un artículo extenso en el primer número de *Ojo al cine* titulado “Secuencia crítica del cine Colombiano” (1974) que podría considerarse uno de los textos fundacionales de la historiografía. En él destacaban la dificultad para encontrar fuentes y lo parcial y anecdótico de lo escrito hasta el momento sobre el tema. El mencionado texto, comienza con esta advertencia:

Sin pretender escribir la Historia del Cine Colombiano, hemos recogido algunos datos, llenado algunos vacíos, tratando de conformar un desarrollo coherente, en el que no sólo tuvimos en cuenta la mera producción cinematográfica, sino que hemos dado cabida a las personas, grupos de personas, acontecimientos, que de una u otra forma han incidido en el panorama del cine nacional (Mayolo y Arbeláez, 1974: 17).

Desde ese entonces se ha avanzado en la investigación sobre su historia, pero como escribía Martínez en aquella época, aún hoy lo importante siguen siendo “sus momentos de entusiasmo, sus fracasos, su continuo nacer, morir y renacer. Eso es lo que hay que explicar” (1978: 15).

Junto a estas iniciativas individuales, que están marcadas por un discurso de izquierda, sobresale la actual labor de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano creada en 1986 que además de recuperar y almacenar miles de documentos audiovisuales, viene realizando publicaciones que recogen la historia del cine en Colombia. El papel del cine en la cultura colombiana aún no cuenta con una obra que determine su influencia en la sociedad, se ha trabajado más sobre los contenidos de las películas sin embargo, cada vez se hacen más investigaciones que exploran aspectos desde una perspectiva sociológica y cultural.

La historia señala que el primer momento de auge se presenta en la década de los veinte con un ímpetu en la producción de películas. Luego hubo otro en los años cincuenta y sesenta, gracias a la aparición de un grupo de cineastas formados en el exterior llamados “maestros”. Sin embargo, es en los años setenta y ochenta, bajo las regulaciones de una ley que favorecía las producciones locales (Ley de Sobreprecio) y con la creación de Focine (Compañía de fomento cinematográfico) que Colombia vive el momento de mayor apogeo en la producción de cine. Se puede señalar que a partir de los primeros años del siglo XXI, debido a otra norma, la Ley de Cine, se ha comenzado a vivir un nuevo

periodo más fértil para la producción nacional.

La irregularidad comienza pronto. En 1915, con el cierre de una de las principales productoras de la época, la realización de cine entró en un periodo de pausa. Las décadas del treinta y cuarenta representaron otro momento decadente que coincide con las dificultades relativas a la adaptación del cine sonoro. En los años noventa, tras la liquidación de Focine, se disminuyó considerablemente la realización de producciones locales. La aparición de las televisiones regionales se constituyó en una alternativa interesante para continuar la memoria audiovisual del país desde la provincia.

### La llegada del cinematógrafo.

“La primera película nacional”, según se leía en un periódico de junio de 1915, fue *La Fiesta del Corpus*, un cortometraje que se presentó en Bogotá (Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2012: 12). El filme fue realizado por la Sociedad Industrial Cinematográfica Latinoamericana (Sicla), que estrenó ese mismo año la película *El Drama del 15 de Octubre* (Martínez, 1978). Para los historiadores parece haber un común acuerdo en que el cine Colombiano comienza en 1915. Sin embargo, hay antecedentes importantes. La primera filmación de la que se tiene noticia en el país data de 1899. Un diario local de Cali recoge en su página social la presentación de imágenes de algunos espacios emblemáticos de la ciudad en el Teatro Borrero. No se sabe quién las filmó, pero se constituyó en todo un acontecimiento social. También existe información sobre algunas filmaciones realizadas y su pase en el Teatro Municipal de Bogotá en 1907, cuando se exhibieron 14 cortometrajes (Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2012: 11).

Como en otros países latinoamericanos, los primeros cineastas de Colombia fueron extranjeros. Los italianos Francesco Di Domenico y Vincenzo Di Domenico, quienes llegaron a Colombia en 1903, fueron los pioneros de la producción de películas. En 1912 comenzaron a realizar una serie de negocios relacionados con la inauguración del Salón Olympia, un escenario bogotano dedicado a la presentación de filmes. A partir de su éxito, los italianos decidieron crear la empresa Sicla (Sociedad Industrial Cinematográfica Latinoamericana). Sin embargo, tras estrenar *El drama del 15 de octubre* la empresa suspendió su producción durante algunos años (Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2012).

Además de los hermanos Di Domenico, otro italiano pionero fue Floro Manco. “Para 1914 estrenó, en el Salón Universal, un corto titulado *Carnaval de Barranquilla* y luego ese mismo año otro: *Fiestas de San Roque*” (Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2012: 13). El emprendimiento de los extranjeros tuvo su resonancia en algunos colombianos que como Los Acevedo, son

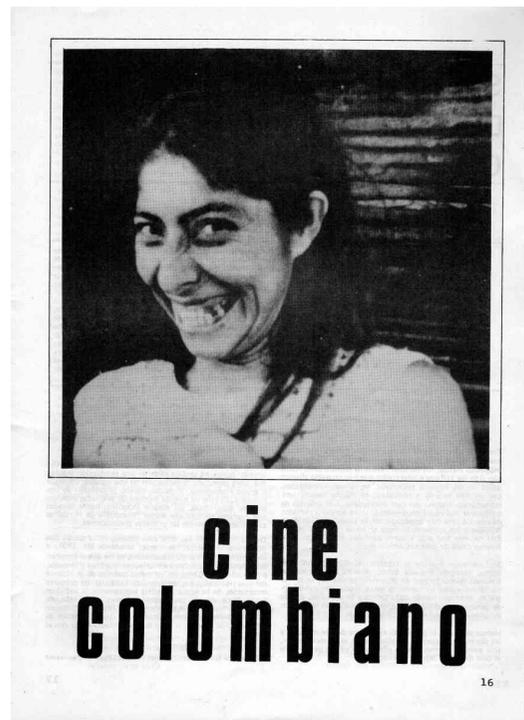


Figura 19. Portada de un artículo de Mayolo y Arbeláez en la revista *Ojo al cine* (1974).

también pioneros en el cine nacional. “Arturo Acevedo y sus hijos Álvaro y Gonzalo representan para el cine colombiano la más fecunda y larga dedicación: desde 1920 hasta 1955 realizaron registros documentales siendo los pioneros del periodismo cinematográfico en Colombia” (Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2012: 14). Se ve que en sus inicios, como en el resto del mundo, hay una tendencia por conocer eventos y curiosidades de la vida de las ciudades y de otras latitudes en clave documental. En una entrevista de 1970 Armando Acevedo relataba las aventuras junto a su padre por los caminos colombianos llevando noticieros filmados a diferentes ciudades y menciona la temática y el gusto del público:

– ¿Además de los noticieros no presentaban largometrajes de argumento?

–No, porque a la gente de la capital, y sobre todo a la de provincias, lo que más les gustaba ver en el cine eran los noticieros, porque les encantaba ver películas cortas donde se mostraban las grandes ciudades del mundo, animales salvajes y otras curiosidades (Salcedo, 1981: 99).

A pesar de la preponderancia de lo documental hay un hito cinematográfico basado en una novela del escritor caleño Jorge Isaacs. En octubre de 1922 se estrenó exitosamente la película *María* del director Máximo Calvo. La novela es un relato romántico y bucólico localizado en una hacienda del valle del Cauca muy cercana a Cali. Calvo señala que se trató de la “primera película de largometraje filmada en el país y que tuvo gran acogida tanto en Colombia como en los demás países donde se exhibió” (Martínez, 1978: 46). Aunque el filme es calificado como un clásico del cine colombiano, en la actualidad se conservan tan sólo 25 segundos del largometraje y una colección de fotos del rodaje. Martínez Pardo, en su libro *Historia del Cine Colombiano* (1978), señala que el éxito de *María* (Calvo, 1922) fue fundamental para impulsar la producción de cine en Colombia.

### **Auge y declive de las productoras nacionales.**

En la década del veinte Sicla invirtió en la “producción de películas nacionales de largometraje: *Aura o las Violetas* (Moreno y Di Domenico, 1924), *Conquistadores de Almas* (Moreno, 1924), *Como los Muertos* (Moreno y Di Domenico, 1925) y *El Amor, el Deber y el Crimen* (Moreno y Di Domenico, 1926)” (Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2012: 13). Dado el éxito de estas películas, Sicla se convirtió en una empresa rentable que en 1928 fue adquirida por el grupo Cine Colombia (Martínez, 1978). Haciendo referencias a Cine Colombia, Martínez Pardo señala que “nacía así una empresa que daría fama internacional a la industria de la distribución cinematográfica en Colombia (1978: 28). Durante estos años se produjo una de las películas más importantes para la temprana historia del cine colombiano: *Garras de Oro* (Jambrina, 1926), una

película cuyo tema es la separación de Panamá de Colombia en 1903.

Se trata de un alegato tardío contra el gobierno estadounidense y es la primera película antiimperialista del cine mundial; basa su argumento en las intrigas políticas de la campaña presidencial para la reelección a la presidencia de Estados Unidos, en segundo mandato, de Theodore Roosevelt (Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2012: 27)

Como se ha mencionado, la década del veinte vio el primer auge del cine colombiano. Entre 1921 y 1928 se realizaron y estrenaron 16 películas de largometraje, entre ellos el documental *Manizales City* (Restrepo, 1925), un largometraje muy en la línea de las Sinfonías Urbanas europeas aunque mucho más complaciente. Este fue el año “más prolífico del lapso, ya que se presentaron por lo menos 5 largos nacionales” (Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2012: 25). A partir de la llegada del cine sonoro extranjero, la producción nacional comienza a perder importancia. Los problemas técnicos en la adaptación del cine sonoro y la falta de apoyo estatal, fueron las principales causas del declive (Martínez, 1978). Sin embargo Schulze responsabiliza de este declive a la industria norteamericana con la que era imposible competir. En 1932 la Metro Goldwyn Mayer estableció una oficina en Colombia, luego el 1935 lo hizo la United Artists, siguió Paramount en 1936 y en 1940 lo hizo Columbia (2012: 52).

En 1937, a pesar de las dificultades técnicas, se logra dotar de sonido al cine colombiano “gracias a Gonzalo Acevedo y al ingeniero alemán Carlos Schroeder, personaje dedicado a la proyección cinematográfica, quien se asocia con los hermanos Acevedo y acopla a sus cámaras el sonido óptico” (Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2012: 16). *Flores del Valle* (Calvo), producida y estrenada en Cali en 1941, fue “la primera película argumentada y sonora” (Martínez, 1978: 85). La incorporación del sonido al cine tuvo consecuencias en la ampliación de los productos audiovisuales, pues aparecen casas productoras de cortos publicitarios.

Un intento oficial de revitalización aparece con la Ley 9ª de 1942. A través de ocho artículos se dictan medidas económicas para favorecer la producción. Como señala Salcedo Silva, el artículo 4º habla “sobre exención de derechos de aduana a las sustancias químicas y, ¡maravilla!, a las películas vírgenes, siempre que la producción de la empresa incluya “una cantidad mínima (?) de metros de película que contengan noticieros educativos, científicos, industriales y turísticos de propaganda nacional” (1981: 163). Pero las buenas intenciones no tuvieron frutos y la ley fracasó por incompatibilidades con otros tratados con Estados Unidos. Sobre este periodo Mayolo y Arbeláez concluyen: “Esta época se destaca por los melodramas y comedias de poca imaginación en los que era posible advertir la ausencia de cualquier preocupación sobre la realidad nacional” (1974: 19).

Un poco antes de iniciar los años cincuenta se desarrollaron cambios y renovaciones relacionadas con la producción, que mejoraron el panorama. Martínez señala que en este periodo “converge una serie de factores cinematográficos y extracinematográficos que de una u otra forma inciden en el desarrollo de la industria del cine” (1978: 167). Una de ellas es la consolidación de algunas iniciativas editoriales con crítica y análisis cinematográfico, también la creación de cine-clubes “hechos que fueron generando paulatinamente las condiciones para que el cine de producción nacional fuera considerado también como una manifestación cultural” (Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2012: 44). Los cine-clubes serían un dispositivo clave en la formación de cineastas pues en aquellos encuentros se fueron gestando iniciativas para realizar y difundir proyectos propios. El librero catalán, editor y mecenas cultural, tanto en Barranquilla como en Bogotá, Luis Vicens fundaría el Cine-club de Colombia iniciando un canal alternativo de exhibición al margen de los circuitos comerciales. Personajes como “Hernando Salcedo Silva, Alejandro Obregón, Álvaro Mutis, Gabriel García Márquez, Hernando Valencia Goelkel, Álvaro Castaño Castillo frecuentaban las sesiones del Cineclub y actuaron como legitimadores del cine desde las posiciones de privilegio que empezaban a ocupar en el campo cultural colombiano” (Zuluaga, 2013: 39). El cine-club sería el trampolín para que en 1954 el mismo Vicens fundara la Filmoteca Colombiana, más tarde llamada Cinemateca colombiana (Fundación Patrimonio Fílmico, 2012: 45). Con todo, la mayor actividad cine-clubista se sitúa en los años sesenta y setenta y coincide con las búsquedas de un cine propio.

Las modernizaciones técnicas que se venían incorporando al cine mundial también llegaron a Colombia. Por ejemplo, el nitrato de celulosa, dejó de ser utilizado por cuestiones de seguridad y pasó a ser reemplazado por la película de acetato. También, comenzaron a producirse cámaras menos pesadas y más pequeñas. La primera mitad del siglo termina con un acontecimiento trascendental para la cultura y para los medios de comunicación audiovisuales: en 1954 se realiza la primera emisión de televisión en Colombia. De este modo concluye una primera etapa en la historia del cine. Al respecto, Salcedo Silva resume:

Sin necesidad de meterle mucha teoría económica al asunto, resulta claro que el cine colombiano en sus periodos mudo y parlante, 1920-1950 aproximadamente, se sostiene a base de iniciativas particulares. Importación de un camarógrafo francés por el general Reyes (1909), el corto y relativo funcionamiento del departamento de cine de la sección de Cultura Popular del Ministerio de Educación Nacional (1938-40) y la famosa Ley 9a de 1942 (1981: 185).

La tendencia señalada por Salcedo Silva cambia en la segunda mitad del Siglo XX.

### **Cine comercial, cine político.**

Durante los años sesenta, regresan a Colombia una serie de personajes que fueron denominados como “maestros”: “Julio Luzardo (1938), Francisco Norden (1929), Guillermo Angulo (1928), Jorge Pinto Escobar y Álvaro González Moreno (1928-2001)” (Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2012: 51). Se trató de un grupo de colombianos que habían estudiado cine en universidades de Europa y Estados Unidos. “Sin embargo al grupo de los maestros nunca se le consideró como un movimiento generacional al que se le pueda atribuir un estilo mancomunado o una sujeción a un manifiesto programático” (Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2012: 51). Sobre este grupo de cineastas Mayolo y Arbeláez son muy críticos pues su estilo europeo y anacrónico, cuidado, formal y paisajista produce “películas ausentes de virtudes artísticas y apartadas totalmente de una visión real del país” (1974: 19).

Al igual que en otros países latinoamericanos la mitad del siglo se convierte en el momento de quiebre cuando el cine mira con mayor detalle hacia lo local:

En definitiva, los años sesenta representan el inicio para la consolidación de un cine nacional con aportes diversos, que hoy siguen vigentes, y que son el punto de referencia para historiadores y críticos solo comparables al decenio de los veinte, en el siglo pasado, cuando, con menor intensidad pero con una misma actitud, se intentó hacer de la producción cinematográfica un «arte propio». (Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2012: 54)

A partir de los años sesenta y durante la década de los setenta la oferta audiovisual se amplió, pues se realizaron películas de entretenimiento, videos publicitarios, documentales institucionales y turísticos, entre otros. Aun así, la cartelera nacional estaba ocupada por el cine comercial americano. Con todo, el cine de denuncia, emparentado con los movimientos sociales de otros países latinoamericanos fue la corriente que más impacto tuvo entre los autores, lo cual se pudo evidenciar particularmente en el cine documental. La relevancia del formato radica en que “logró en esta etapa encontrarse como lenguaje, apropiarse de la realidad con complejidad y establecer una relación con el espectador en la cual se exige a este un trabajo de interpretación” (Martínez, 1978: 241). Comenzó pues a vislumbrarse una nueva generación que planteaba alternativas estéticas:

Estas pueden verse en el trabajo de tres tendencias: Marta Rodríguez y Jorge Silva, Carlos Mayolo y Luis Ospina, y Carlos Álvarez. Rodríguez y Silva son los documentalistas colombianos más conocidos, y obtuvieron el reconocimiento de la crítica con Chircales, proyectado en una versión preliminar en el Festival de Cine de Mérida en 1968, y finalmente estrenado en 1972 (King, 1994: 293).

Una familia dedicada a la elaboración de ladrillos en un barrio marginal de Bogotá, sirve a Rodríguez y Silva para filmar el documental *Chircales* (1966-72). Adoptan un método etnográfico para escudriñar en realidades propias. Asumido como una investigación social incluye: marco teórico, contacto con la comunidad, análisis, difusión del trabajo entre la comunidad protagonista y reelaboración a partir de la retroalimentación. En la película se refleja la explotación terrateniente y las condiciones religiosas y sociales de la familia que acepta su condición de explotados. A pesar de tratar un tema social tan delicado y que puede asociarse al cine que se recrea en la miseria, el documental fue muy bien recibido. Martínez Pardo resaltaba que *Chircales* estaba “lejos de la moraleja, de la denuncia slogan, de la conclusión simplista sobre la maldad del imperialismo y de la clase dominante. Estamos ante lo concreto definido como resultante de un sistema de relaciones complejas” (1978: 306). Mayolo y Arbeláez iban más allá calificando la película como la mejor manera de encarar el cine en Colombia y resaltan que “por su carácter metodológico y por su naturaleza cinematográfica se coloca como una obra de estructura abierta, de ensayo, cuyo propósito no se basta en la simple denuncia, sino que se inscribe orgánicamente en la investigación, que es a la vez participación efectiva del medio filmado” (1974: 24).

Estas películas, junto a obras de contenido abiertamente político, coinciden con el llamado Nuevo Cine Latinoamericano, en especial las primeras de Carlos Álvarez quien sí tuvo contacto e influencia directa de los documentalistas cubanos y argentinos. De esta etapa son sus filmes *Asalto* (1968), *Colombia 70* (1970) y *Qué es la democracia!* (1971). A pesar de la marcada militancia y de las narrativas cercanas al panfleto, en algunos círculos se veían con benevolencia sus errores por tratarse de un cine “urgente” (palabra de Mayolo) testigo de una coyuntura que se debía aprovechar. Si Latinoamérica tuvo al Che Guevara, como símbolo de la revolución, Colombia tuvo a Camilo Torres (1928-1966) “el cura guerrillero” profesor que cofundó la Facultad de Sociología de la Universidad Nacional de Colombia muerto en combate defendiendo sus ideales. Su influencia fue muy grande entre los jóvenes de izquierda entre los que se encontraba un gran número de cineastas.

Sin embargo, la huella del Nuevo Cine Latinoamericano en Colombia es relativa o parcial y tardía, en tanto las películas cubanas, argentinas, chilenas o brasileras que tuvieron más repercusión no llegaban. Tal como apunta Mayolo, el cine se leía, no se veía. “Lástima que nosotros mismos no veíamos las películas. Todo eran conjeturas. Sólo en algunos festivales, como en Mérida 68, el de Viña del Mar, el de Leipzig, el de Oberhausen, o, después, el festival de La Habana, daban cabida a esta expresión marginal” (2008: 49). De lo que sí estaban al tanto, era de los manifiestos y teorías que llegaban en libros y revistas (Mayolo 2008: 51). Para ilustrar la incomunicación Mayolo relata su acercamiento a la emblemática película de Solanas y Getino *La hora de los hornos* (1986).

Ospina en una visita a Cali mientras estudiaba en California trajo la banda sonora de la película, mientras la escuchaban “me iba explicando las imágenes para que yo las «viera»” (Mayolo, 2002: 134).

Tal como las películas latinoamericanas que difícilmente llegaban, las películas colombianas más contraculturales tampoco eran de dominio público, de ahí el papel de los cine-clubes en la difusión y discusión sobre estas producciones. A pesar de la falta de información respecto a todo lo que pasaba en los otros países, Mayolo reivindica en sus ecos un estímulo por el autorreconocimiento que estará presente en su obra:

Por eso empezó una curiosidad por nosotros mismos, la izquierda, el conocernos como teoría del conocimiento, sin información, desbaratados y en pedazos disímiles. Tratar de establecer una teoría y una acción contra el subdesarrollo, verse la piel, mirar las cosas como son y, segundo, como deberían ser (Mayolo 2008: 63).

En la década del setenta también se dio una tendencia que aparentemente exploraba los problemas sociales del país aunque en el fondo era un cine oportunista y melodramático que aprovechaba el tema para recrearse poniendo en escena a niños de la calle robando y buscándose la vida desde la precariedad. Un ejemplo es *Gamín* (Durán, 1978) cuyo tema, los niños sin hogar que epitomizan el imaginario tercermundista, logró cautivar algunos festivales europeos. Esta tendencia fue duramente criticada por Mayolo quien acuñó el término “pornomiseria” y junto a Ospina realizó el falso documental *Agarrando pueblo* (1978), una severa y mordaz crítica en la que simulan ser cineastas filmando escenas de miseria por las calles de Cali y Bogotá para exportar a Europa. Cine dentro del cine.

Las década de los setenta y de los ochenta representaron para el cine colombiano el momento histórico de su mayor auge. El apogeo en la realización de filmes está en gran medida sustentado por la Ley del Sobreprecio<sup>1</sup> de 1971 y en la reglamentación del Fondo de Fomento Cinematográfico en 1977. La Compañía de Fomento Cinematográfico Focine, fue creada por tres entidades estatales: “el Instituto Nacional de Radio y Televisión, la Compañía de Informaciones Audiovisuales y la Corporación Financiera Popular” (Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2012: 64). La importancia del sobreprecio y de Focine se puede evidenciar en la cantidad de documentales, cortometrajes y documentales producidos. “Los resultados fueron espectaculares en términos de cantidad: en 1974 se realizaron dos largometrajes, 16 documentales por fuera del sistema y 94 cortos a través del sistema de sobreprecios (King, 1994: 296). Sin embargo la calidad dejó mucho que desear, tanto que se estableció un control

1 Se trata de una ley decretada por el gobierno que exigía la proyección de cortos nacionales en todas las salas con un costo extra en la entrada, lo que incrementó notablemente la producción.

de calidad oficial para determinar cuáles películas podían recibir el máximo sobrepago en la taquilla.

La Ley de Sobrepago fue particularmente positiva debido a la oportunidad que brindó a jóvenes realizadores para el desarrollo de nuevas propuestas cinematográficas nacionales. “A falta de escuelas de cine, sirvió para incrementar los conocimientos en la materia por parte de técnicos, productores y personas involucradas y comprometidas con la producción nacional” (Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2012: 64). A pesar de la gran cantidad de filmes producidos por Focine, y del éxito que tuvo desde los primeros años de su creación, en los años noventa se liquida la compañía lo que generó un pronunciado declive en la realización de películas nacionales.

Durante este periodo hubo un intento por atrapar público realizando ligeras películas de humor con actores conocidos de la televisión. Como apunta Getino, el cierre de Focine simboliza la ausencia de apropiación del público colombiano por un cine local, “pese a recurrir en su mayor parte a elementos «populistas» y de humor, impuestos por la televisión local. Razón ésta, que sumada a las anteriores, explica que de las 33 películas financiadas por FOCINE desde su creación, sólo 2 o 3 recuperaron la inversión efectuada” (1986: 74).

### **Ley de cine y televisiones.**

En la primera parte de la década del noventa, etapa posterior a Focine, se produjeron alrededor de dos largometrajes por año y de 1996 a 2003 apenas se hicieron seis al año, salvo 1997, cuando sólo se estrenó uno (Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2012: 84). Estas cifras son bastante bajas, teniendo en cuenta el número de producciones realizadas en la época anterior. Como un indicador de la relación del cine con la realidad del país cabe anotar que la temática de la mayoría de los filmes producidos durante esta época hacía alusión al narcotráfico, la violencia y la pobreza.

El declive de la producción cinematográfica coincide con la aparición de los canales regionales de televisión a mediados de la década del ochenta (Teleantioquia 1985, Telecaribe 1986 y Telepacífico 1987). Si el cine había perdido su representación en el audiovisual colombiano, algunos canales regionales y la televisión pública recogieron la herencia de experiencias pasadas en realizaciones que exploraban el interior de Colombia. Algunos de los directores experimentados, como Luis Ospina y Carlos Mayolo, impulsaron la memoria audiovisual de su región. Los canales locales fueron también espacio en el que jóvenes realizadores consolidaran su educación para convertirse en los directores de cine del nuevo siglo.

En el 2003, gracias a la iniciativa de diferentes sectores, se creó la Ley de Cine.

Por medio de esta ley se logró impulsar nuevamente la producción y se creó el FDC, Fondo para el Desarrollo Cinematográfico. A partir de la Ley de Cine, los canales privados de televisión RCN y Caracol, comenzaron a participar en la producción, comercialización y difusión de las películas lo que generó importantes aportes económicos. De este modo, el cine colombiano comenzó una nueva etapa nutrida por la llegada de nuevos realizadores con estudios formales, además muchas de las producciones se insertan ya, no solo en festivales sino en los circuitos del mercado internacional (Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2012: 89-90). Recientemente (2016) por primera vez una película Colombiana ha sido nominada a los Oscar como mejor película extranjera.

Mirando al pasado con ánimo comparativo, está claro que se ha mejorado en cantidad de producciones y en calidad técnica, también se logran mejores canales de distribución internacional. La pluralidad de tendencias, según Alzate, se puede resumir en tres: aquellos que adoptan las formas narrativas de la televisión, los que buscan un lenguaje propiamente cinematográfico y los que se mueven tanto en el campo de las telenovelas como en el del cine (2013: 60).

Peter B. Schumann en su Historia del cine latinoamericano (1987) cita estas palabras de Manuel Martínez Carril en 1979:

El cine nacional no existe. No se hacen films. En treinta años apenas se han multiplicado los proyectos de ley, las quejas y las reflexiones pesimistas [...] De todo el cine sonoro hecho en el país, la mayoría de los directores fueron extranjeros a veces en tránsito y sólo una media docena fueron empresas realmente nacionales (Schumann: 1987: 211).

Martínez Carril escribe así sobre el cine uruguayo, pero perfectamente podría referirse a Colombia. La historia de la cinematografía latinoamericana, salvo México, Brasil y Argentina tiene un recorrido tormentoso que transita tiempos agónicos y de inciertos renacimientos. Con un panorama tan irregular y después de un siglo de historia, los momentos más significativos de la cinematografía colombiana en el siglo XX están representados por iniciativas privadas y por hechos aislados como los cine-clubes y las televisiones regionales. Dentro de ese ámbito se inscribe la obra de Mayolo y Ospina quienes apostaron por un medio de expresión complejo y poco asequible debido a sus dificultades técnicas y a la falta de un medio cinematográfico sólido que proveyera un entorno amigable para las realizaciones. Era ir contra la corriente, inventar y descubrir los modos de sacar adelante el trabajo. Aun así, ese siglo de aventuras y desventuras ha permitido estudiar, no solo su propia historia sino las representaciones que sobre el país se han hecho.

Según Juana Suárez (2009), la violencia sufrida por el país ha sido el eje temático fundamental del audiovisual. La autora indica que “es imposible desprender la discusión de cualquier temática del cine nacional de la cuestión de

la violencia” (Suárez, 2009: 11). El narcotráfico, el conflicto armado interno colombiano y otras formas de violencia, han sido representados en películas como *Rodrigo D no futuro* (Gaviria, 1988), *La virgen de los sicarios* (Schroeder, 1999), *La vendedora de rosas* (Gaviria, 1998), *Soñar no cuesta nada* (Triana, 2006), entre otras.

Sin embargo, como se ha visto a través de las diferentes películas colombianas que tratan problemáticas sociales, hay distintos enfoques en la manera de presentación: desde la frontalidad casi panfletaria del cine de reivindicación política hasta la “pornomiseria” complaciente con el exotismo, desde el cientifismo del documental antropológico hasta el delirio “gótico tropical” de Caliwood. Lo importante radica en la forma como estos conflictos son representados, pues siendo estrictos la violencia de algún tipo es temática omnipresente en el cine mundial. Los problemas personales o barriales y los diferendos más globales salpican la pantalla en diferentes géneros, por tanto serán los referentes locales, en diálogo con lo universal, las decisiones estilísticas o formales y la narrativa escogida, los elementos que darán peso al documento cinematográfico.

Respecto a lo espacial, existe la creencia que una de las transformaciones en el cine colombiano después de los años setenta fue el desplazamiento de las temáticas y localizaciones de lo rural a lo urbano. Aunque parece ser una idea difundida, las cifras no lo respaldan, como se verá más adelante. Sin embargo, que haya esta percepción tiene significado, en tanto parece ser el imaginario colectivo. Oswaldo Osorio señala este tránsito e indica dos aspectos fundamentales de la relación entre la ciudad y el cine colombiano: “de un lado, en la medida que sus imágenes e historias se nutren de la dinámica urbana, y de otro, en la forma en que su público (que es esencialmente urbano) se ve reflejado en las películas” (2005: 9).

Al inicio de este relato sobre el cine en Colombia, Álvarez (1998: 51) criticaba la ausencia de una imaginaria propia, debido a una predisposición a abordar el cine desde la literatura y no desde la imagen, desde el guión y la palabra más que desde lo visual. Sin refutar esta conclusión Alzate admite pero matiza, que obras como las de Luis Ospina, Marta Rodríguez y Jorge Silva “establecieron desde los años setenta importantísimos avances [...] por consolidar una imaginaria propia y de esa manera fundar el camino para una imaginaria nacional legítima” (2013: 54).

Para Pedro Adrián Zuluaga, la lectura crítica de la historia del cine está marcada por la búsqueda de “identidad entre cine y realidad social, es decir, entre la realidad y su representación; el macondismo; el cine de compromiso político como estrategia de posicionamiento en la escala de los cines mundiales; el cine de la violencia, y por último, como uno de sus derivados, la sicaresca (2013: 92). Entre los discursos canónicos, es decir, el macondismo o el mito de los

orígenes, distingue Zuluaga una tercera línea que tiene a Mayolo y Ospina (con la influencia de Andrés Caicedo) como gestores. Se trata del cine de vampiros, una entrada “en los terrenos del cine de zombis y vampiros, para mediar una lectura politizada de la realidad económica, política y cultural del Valle del Cauca” (2013: 105).

### 3.3. Cali ciudad de cine.

Cali tiene una especial importancia en la historia del cine colombiano, el apelativo de Caliwood ha dejado de ser un juego de palabras anecdótico. Varios hechos significativos del cine nacional han pasado por Cali: la primera filmación, el primer largometraje argumental, el primer film sonoro, la primera película en color. Su temprano carácter cinematográfico queda documentado en el periódico *El Ferrocarril* del 16 de junio de 1899 cuando se registra, bajo el título de “Proyectoscopio”, una velada en el Teatro Borrero. El cronista resalta la admiración por “la naturalidad de los cuadros en movimiento” y la aparición del tren y otras vistas de la ciudad incluyendo alguna recomendación: “Primero, que aumente un poco la intensidad del foco eléctrico; pues algunos cuadros quedaban muy pálidos. Segunda: Que suprima la vista de calles y edificios de Cali, pues parece que no han sido tomadas con bastante arte” (*El Ferrocarril*, 1899) (figura 20). Aunque no se conserva la película en cuestión, ni se tiene dato alguno sobre su producción, la petición de suprimir las imágenes de calles y edificios por la falta de arte, parecería echar por tierra las pretensiones de esta investigación que, iniciada un siglo después, utiliza el cine como documento que da cuenta de un tiempo y un espacio, con independencia del “arte” de sus imágenes.

Además de aquel dato histórico, Cali ha aportado a la primera historia, algunas películas relevantes para el Cine Colombiano. Hacia 1913, las empresas Cine Universal y Cine Olympia eran las encargadas de la presentación de películas en la ciudad, ambas empresas además editaban dos revistas en las cuales se promocionaban las películas a presentar y se escribían artículos sobre cine (Arbeláez, 1999).

Considerada por muchos como un clásico colombiano, en 1922 fue estrenada *María* (Calvo). Algunos años después, en 1926 se estrena *Garras de Oro* (P.P. Jambrina), cuya importancia no sólo es nacional sino también internacional. Desde la realización de esta película, se produce un vacío en la producción que se extiende hasta 1941 año en que se estrena *Flores del Valle* (Calvo) la primera película colombiana argumental con sonido. De nuevo habría que esperar más de una década para la producción de otro largometraje de ficción. Se trató de *La gran obsesión* (1955) de Guillermo Ribón Alba producida por

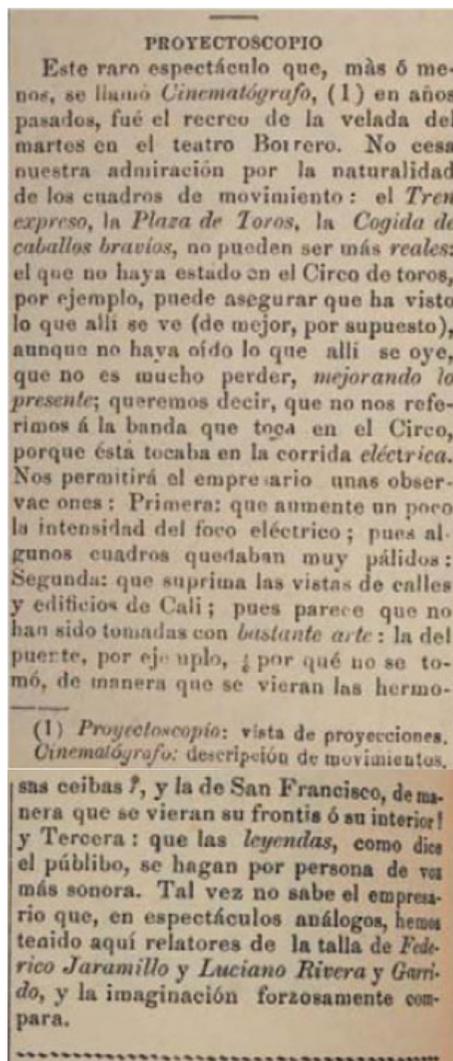


Figura 20. Periódico El Ferrocarril septiembre de 1899: Fuente: Archivo del Banco de La República.

la compañía colombiana Dow Bayer Films of Colombia, con sede en Cali. La película es interesante puesto que introduce el tema de *lo urbano* y pone en escena el problema de la migración del campo a la ciudad. Así lo explicaba en una entrevista el director:

Contempla el problema emocional de la aidez que tiene el habitante del campo de conocer la ciudad y de llegar a la posesión de su belleza y esplendor, porque cree encontrar allí la mejor expresión de la vida y en consecuencia la completa felicidad. La película plantea el problema psicológico del provinciano obsesionado por encontrar nuevos y ventajosos horizontes en la ciudad a donde emigra. Contempla el choque de esas dos potencias, la ciudad y el campo (Martínez, 1978: 199).

Uno de los atractivos fílmicos del Valle del Cauca fueron sus paisajes naturales que junto al proceso de industrialización y crecimiento de Cali llamaron la atención de documentalistas y reporteros. Viajeros extranjeros y noticieros locales hicieron numerosas filmaciones de la región en las décadas del cuarenta y cincuenta. En contraste a esta prosperidad documental estaba la decadencia de la ficción. “Si la industria de argumentales colombianos no fue posible por la fuerte competencia de las películas foráneas, el cine estuvo presente siempre como medio para recoger noticias y como vehículo de propaganda de la industria y el turismo” (Arbeláez, 1999: 10).

Con todo, es durante la segunda mitad del siglo XX que el cine Caleño tuvo un papel más significativo en la construcción de una cultura cinematográfica. La revista *Ojo al cine* y el Cine-club de Cali (ambos dirigidos por Andrés Caicedo), la conformación espontánea del llamado Grupo de Cali o Caliwood, y las producciones de los directores Carlos Mayolo y Luis Ospina, dan cuenta de la importancia.

A finales de la década del cincuenta se funda el primer cine-club de Cali, un hecho relevante ya que estos espacios serían clave en la difusión del cine mundial lo que estimuló a algunos jóvenes para intentar producir sus propias películas. El cine-club de La Tertulia (1959) presentó “películas en varios cines de la ciudad, entre ellas clásicos americanos y del neorrealismo italiano, pero también recientes producciones de la vanguardia europea (Nueva Ola, Antonioni)” (Arbeláez, 1999: 11).

Dicho cine-club se vinculó a los festivales de arte que se realizaron en la ciudad en los años sesenta para traer a Cali películas de los directores más importantes del momento. Comenzaba así una cinéfila que tendría consecuencias en Mayolo y Ospina. Como apunta Arbeláez, “en esos años (1.965-67) el virus del cine ya había entrado en el joven Carlos Mayolo que organiza cine-clubes universitarios y obreros en 16 mm. y en compañía de Jaime Vásquez y Enrique Buenaventura organiza el cine-club Cine Estudio 35” (1999: 12).

El inicio de la década del setenta, marcada por los Juegos Panamericanos es también el comienzo de una efervescencia cultural en la que se ven envueltos Mayolo y Ospina. Aunque ambos cineastas estuvieron relacionados directa o indirectamente con toda la actividad cinematográfica local por tres décadas con la participación en el Cine-club de Cali (1971) y con sus proyectos filmicos, en este apartado se dedicará más atención a los otros acontecimientos y personajes pues Mayolo y Ospina ya son objeto de estudio individualmente.

Además del cine-club de La Tertulia y el de Cali, en 1972 comienza a funcionar el Cine-club Nueva Generación. Su sede fue el Teatro Calima al norte de la ciudad. A mediados de la década se consolida la Cinemateca del Museo La Tertulia con una sede propia adjunta al museo de arte moderno y aparecen nuevos cine-clubes como el Cine-U, el Cuarto del Buho, el Cine-Ojo. Estos espacios alternaron con revistas y publicaciones sobre cine en especial los suplementos de los periódicos El País y El Pueblo, la revista Trailer que publica 12 números desde 1979 hasta 1984 y la revista Caligari con su único número de 1982.

Sin embargo, en 1974 la valoración de los efectos del esfuerzo de los cine-clubes en el país no era tan positiva según Mayolo y Arbeláez:

Ni el entusiasmo del público de los cine-clubes, ni el surgimiento de la crítica durante la década del 60, lograron dar las bases para el desarrollo de una actividad cinematográfica coherente, sustentada en la realización regular de películas. Por el contrario, parece que la producción aislada e inconsistente, es decir, la inexistencia de un grupo de cineastas que trabajaran consecuentemente por un cine nacional, produjo la no continuación de estos esfuerzos (1974: 22).

Respecto a la creación cinematográfica la Ley del Sobreprecio estimula la producción local, aunque la mayoría de los trabajos son filmados en la región y no en la ciudad. De acuerdo a Arbeláez “son cortos que ayudaron a perfeccionar medios expresivos y a formar un equipo de técnicos y artistas, aunque algunos de ellos ya estaban trabajando como profesionales en medios publicitarios [...]” (1999: 15). Un caso especial es el del director Diego León Giraldo quien después de una valorada carrera con el cine político *Camilo Torres*, (1968), realizó *Cali: ciudad de América* (1972) que fue la película oficial encargada por el gobierno sobre los VI Juegos Panamericanos y a la que Mayolo y Ospina hicieron contrapeso con *Oiga vea!* (1971).

Sobre la película de Giraldo escribieron en su momento Mayolo y Arbeláez: “Hoy Diego León ha dado el paso «Del Marxismo al Arte Cinematográfico», y realiza *Cali: Ciudad de América* (1971), largometraje documental que desperdicia el buen tema de los Juegos Panamericanos, para hacer en un estilo de cine oficial, la visión del sistema sobre el certamen (1974: 22). Giraldo también dirigió el documental *Mire* (1974), sobre de la Bienal de Artes Gráficas, y *Ca-*

*li-dad* (1977), sobre la música salsa en Cali.

En 1978 la creación de la Compañía de Fomento Cinematográfico, Focine, buscando consolidar una industria, alentó la producción de largometrajes por medio de créditos. Sin embargo la gran mayoría de películas se hacen en municipios de provincia o en el campo. De los filmados en Cali sobresalen *Tacones* (Guerrero, 1980) un musical sobre el baile y la salsa, *Ella, el chulo y el atarván* (Vélez, 1986), una tragicomedia rodada en el popular barrio Siloé y *Valeria* (Campo, 1986), un relato fantástico localizado en un interior caleño.

Ante el fracaso de Focine la producción audiovisual de la ciudad se traslada a la televisión. En 1988 aparece el canal regional Telepacífico y los realizadores le apuestan a la televisión y al video. Para Arbeláez:

Comienza un proceso de re-conocimiento y, en algunos casos, de descubrimiento de la pluralidad de culturas de que estamos hechos, explorando tanto universos urbanos como rurales, donde inicialmente se destacó con mucha fuerza la zona del Pacífico y la música popular. En el documental, el canal regional abrió la posibilidad de experimentación formal al mismo tiempo que permitió descubrir universos inéditos en nuestras pantallas (1999).

Quizá uno de los espacios con mayor trascendencia para la historia audiovisual caleña reciente haya sido Rostros y rastros, un programa producido desde 1988 por la Escuela de comunicación de la Universidad del Valle en el que los estudiantes, guiados por profesores de la escuela realizaban piezas documentales, lo que contribuyó a educar una generación de realizadores. Muchos de ellos han sido partícipes de la historia del cine nacional actual. El espacio generó un estilo desde su lenguaje que rompía con la idea del viejo documental con locutor impersonal y optó por un enfoque más antropológico. Sobre el nuevo modelo Arbeláez apunta que “otorgó tanto valor a la palabra del otro que el director hizo todo lo posible por desaparecer y no dejar huella, a pesar de que seguía siendo el interlocutor o provocador de los entrevistados” (2003: 16).

Después de producir 357 piezas audiovisuales y recibir muchos premios y reconocimientos nacionales, Rostros y rastros dejó de emitirse en el año 2000 y cerró un ciclo en la historia del audiovisual caleño. En el nuevo siglo algunos herederos de esta tradición lograron rodar largometrajes bajo la Ley 814 para el fomento cinematográfico. Antonio Dorado con *El Rey* (2003), Oscar Campo con *Yo soy otro* (2007) y Carlos Moreno con *Perro come perro* (2008), presentaron en sus filmes una ciudad de Cali marcada por la violencia. La urbe vuelve a ser escenario del cine, en 2008 se estrenó la película europea *Dr. Alemán*, dirigida por Tom Schreiber, quien retrató la violencia del barrio Siloé a través de un personaje alemán que llega al país y se involucra con la realidad de la ciudad. Este esquema se repite en la coproducción española *Ciudad deli-*

rio (Gutiérrez, 2014) una ligera historia de amor intercontinental que muestra una ciudad festiva y que baila salsa.

Algunas producciones recientes se han vuelto a filmar en Cali pero con la característica común de buscar los barrios más deprimidos de Aguablanca. Son ejemplo de esta tendencia *Petecuy* (Hincapié, 2014), *Los hongos* (Ruiz, 2014) y *Siembra* (Osorio y Lozano, 2016).

No está claro el papel que jugará el espacio urbano en las nuevas producciones. La influencia de la Escuela de comunicación de la Universidad del Valle con Rostros y rastros ha sido grande, el programa planteó una serie de discursos que hablaban de la cultura caleña como ciudad y como región y mostró un especial interés “por manifestaciones entendidas como subalternas, marginales y socialmente estigmatizadas” (Aguilera y Polanco, 2008: 16), que siguen estando presentes en algunas películas.

### 3.4. Las cuatro edades del cine desde lo local

Si nos atenemos a las “cuatro edades del cine” propuestas por Lipovetsky y Serroy (2009: 16) y las comparamos con el desarrollo del cine en Colombia, podremos reconocer ciertas particularidades de los procesos locales que de nuevo nos llevan a descubrir modernidades propias y diversas. El método taxonómico de esquematizar la historia del cine en cuatro fases no tiene valor *per se* e indudablemente demuestra una reducción que expresa el punto de vista del primer mundo, pero como ejercicio permite que los desencuentros y las coincidencias, los caminos paralelos y las interpretaciones propias se reflejen con exageración, como en un espejo irregular.

La primera etapa, o de *modernidad primitiva*, es el cine en búsqueda de su lugar (estético y social añadiríamos). Apoyado en el teatro y en la literatura el cinematógrafo se expresa a través de actuaciones exageradas que compensan la ausencia de diálogos. Esta primera clasificación, que está ignorando el cine de corte documental y se centra en la narración de ficción, coincide estilísticamente con las filmaciones colombianas, salvo los documentales, ya que se encontraban subordinadas a los saberes y experiencia de operarios, directores e incluso actores extranjeros que en ese entonces intentaban contribuir al establecimiento de una industria cinematográfica. Sin embargo, el impacto social que el cine consigue al crear la figura de la estrella: Valentino, Dietrich, Garbo” (Lipovetsky y Serroy, 2009: 17) demuestra una brecha en las proporciones del impacto de esta primera fase en Colombia, que en principio intenta importar e incorpora el cinematógrafo. Los datos oficiales señalan que tan solo se produjeron en Colombia diez largometrajes de cine mudo (Salcedo, 1981: 164).

La segunda fase de *modernidad clásica* se sitúa entre la década del 30 y del 50, es la época de los grandes estudios y el posicionamiento del cine como el gran entretenimiento popular, ayudado por la incorporación del sonido sincrónico y posteriormente el color. Todo aquello “obliga a los creadores, hasta entonces reticentes ante lo que creen que va a ser un simple teatro filmado, a aprender el nuevo lenguaje y a inventarle una gramática” (Lipovetsky y Serroy, 2009: 17-18). El cine de Argentina y México logró establecer íconos que se elevaron al estrellato con una proyección social similar a la de Hollywood y que hacen parte de la memoria cultural del continente, a diferencia de Colombia donde no se recuerdan estrellas de la talla de María Félix o Libertad Lamarque. El cine se convierte en “fábrica de sueños” y establece modelos de virilidad (John Wayne) que tienen sus equivalentes latinos. En esta segunda fase “las películas siguen un esquema narrativo claro, fluido, continuo, que busca la verosimilitud para conseguir la participación inmediata del espectador” (Lipovetsky y Serroy, 2009: 18). De nuevo el cine colombiano choca con su imposibilidad de crecimiento sólido a través de grandes estudios que garanticen continuidad y poco tiene que ver con el de la segunda fase.

La tercera fase o de la *modernidad vanguardista y emancipadora* discurre entre los años cincuenta y los setenta. En esta etapa la “feliz independencia de creadores de peso, refractarios a las exigencias de los estudios, desbroza el camino” (Lipovetsky y Serroy, 2009: 19). Ahora se puede rodar en exteriores, romper las estructuras narrativas (Welles) y estéticas (neorrealismo italiano, *nouvelle vague*, *free cinema*) que incluso Hollywood adopta. La clasificación es tan amplia y plural que el cine colombiano, como todas las cinematografías, cabe en la categorización. Lipovetsky y Serroy incluyen el Cinema novo brasileño en su compendio, de modo que queda representada esa pujanza latinoamericana que, buscando referentes propios, se proyecta al mundo. En Colombia también surgieron fenómenos importantes como el llamado periodo de los “maestros” anteriormente descrito y el surgimiento de “El grupo de Cali”, que muestran esa madurez o *emancipación* desde la que algunos autores lograron expresarse apropiándose de la historia del cine, pero produciendo uno propio que aprovecha sus carencias y dificultades como parte integral de la obra. En ese sentido esta *modernidad vanguardista y emancipadora* propuesta como tercera fase expresa procesos globales que también son vividos en el país pero con las carencias propias de una cinematografía sin industria. Hay un contraste importante con la norma, pues la “feliz independencia” no es sólo un rasgo creativo sino una condición sociocultural. Mientras que en las industrias cinematográficas de la época dorada rodar en escenarios naturales era engorroso y costoso, en Latinoamérica ha sido casi la única opción y concretó una búsqueda estética de la realidad con la inexistencia de estudios. Romper las estructuras narrativas y estéticas también puede ser una adecuación a los recursos disponibles. Por ejemplo en *Agarrando pueblo* (Mayolo y Ospina, 1978), el uso combinado del color y el blanco y negro además de ser una apues-

ta estética, es el aprovechamiento de unos trozos de película en color que los autores tenían a disposición.

La cuarta fase o *hipermoderna*, según los autores, no tiene la misma condición que las tres anteriores pues sus efectos no son en algún sector del cine sino que ahora han trastocado todo; desde la creación, la producción, la promoción, la distribución, y el consumo (Lipovetsky y Serroy, 2009: 22). La era define como una nueva modernidad que comienza su gestación en los años ochenta y se caracteriza por perturbar de manera sincronizada y global a las tecnologías los medios, la economía, la cultura el consumo y la estética. “Precisamente cuando se consolidan el hipercapitalismo, el hipermedio y el hiperconsumo globalizados, el cine inicia su andadura como pantalla global” (Lipovetsky y Serroy, 2009: 22). Para esta era lo autores detectan un nuevo dominio planetario que llaman la *pantallósfera*. Además de las pantallas de computadores (hoy añadiríamos de teléfonos móviles y tabletas), las pantallas de vigilancia, las pantallas informativas, las pantallas lúdicas, las pantallas de ambientación, este dominio incluye el arte “(arte digital), la música (el videoclip), el juego (el videojuego), la publicidad, la conversación, la fotografía, el saber: nada escapa ya a las mallas digitalizadas de esta pantallocracia” (Lipovetsky y Serroy, 2009: 22). En el nuevo dominio, el cine ha perdido suhegemonía en relación con la televisión y la informática, pero aunque parece anacrónico triunfa “el dispositivo que le es propio, no material, desde luego, sino imaginario: el del gran espectáculo, la puesta en imagen, el *star-system*” (Lipovetsky y Serroy, 2009: 24).

Si bien es cierto que esta globalización en tiempo real afecta a Colombia y lo inserta en los mecanismos de producción contemporáneos, es apresurado hacer un balance de las consecuencias en la forma como se han apropiado estos modelos en el ámbito audiovisual del país y en el tipo de temáticas y propuestas estéticas que resultarán. Es verdad que la relación financiera entre televisiones y cine se ha consolidado, también que directores y actores colombianos trabajan en producciones para las grandes multinacionales de la televisión norteamericana y que realizan series pensadas para la venta por cable. Los verdaderos efectos de esto habrá que analizarlos en el futuro pues por ahora se observa una adecuación de los productos al mercado. En los últimos años las películas o series que más se realizan tienen que ver con el narcotráfico y cosechan grandes ventas. Quizá haya que mirar hacia adentro y poner atención a las producciones más modestas que gracias a la accesibilidad de las tecnologías se hacen de manera casi artesanal. Hoy, como en la época de Mayolo y Ospina, hay jóvenes entusiastas que con una cámara y un computador inician su carrera cinematográfica. También algunas universidades ofrecen la carrera de cine y esta educación ha dejado de ser patrimonio de las escuelas de comunicación o las academias independientes. Con todo, parece que la atracción de la vieja institución cinematográfica no es ajena a los jóvenes quienes quieren

inscribirse en el viejo modelo de colocar sus obras en festivales, optar a los Oscar y lograr estrenarlas en salas de cine. Por mucha *hipermodernidad* y *pantallósferas*, la tentación de la “alfombra roja” persiste.

### 3.5. Caliwood en el concierto nacional (1971-1985): cifras y percepción, una aproximación comparada

Las investigaciones cuantitativas sobre el cine colombiano están limitadas por la tardía recolección de datos. Es verdad que los investigadores del cine han reconstruido la historia, la información que se tiene disminuye en la medida que nos alejamos del presente. Fundación Patrimonio Fílmico ha construido bases de datos compilando todas las realizaciones nacionales de las que se tiene información, lo cual constituye una base para el estudio del acervo documental.

En 1997, se crea el Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica “Proimágenes Colombia”, una corporación civil sin ánimo de lucro que entre sus tareas gestiona y ofrece las cifras de exhibición de las películas colombianas en las salas nacionales, sin embargo, su base de datos comienza en 1996. En ese sentido, la disponibilidad de información numérica anterior a la fecha es una labor de investigación compleja que requeriría la búsqueda de archivos de empresas exhibidoras y salas de cine, muchas de ellas hoy inexistentes.

Dentro del relato de la cinematografía colombiana es un lugar común resaltar el papel de Cali en el contexto nacional, Cali ha tenido un rol significativo que le ha valido el reconocimiento de ciudad cinéfila. Gracias a Andrés Caicedo con su cine-club y su revista, gracias a Mayolo y Ospina con su personal visión del cine como memoria urbana, Cali tiene un lugar propio en la historia del cine nacional. La importancia del Grupo de Cali ha sido documentada por los historiadores, por la crítica y últimamente por los trabajos académicos. Todas estas consideraciones tienen una base cualitativa que aquí se pretende complementar revisando datos existentes de la producción cinematográfica del país.

Para realizar el análisis se ha echado mano del registro de filmes que la Fundación Patrimonio Fílmico (2006) ha publicado en el cual recoge datos básicos de las producciones como año, realizadores, y temática. Según las cifras, la década del setenta y del ochenta fue el periodo histórico de mayor producción de cine colombiano. Durante estos años, bajo la Ley de Sobreprecios de 1971 y con la creación del Fondo de Fomento Cinematográfico Focine en 1977, se realizaron más de 600 filmes. El registro que ofrece la fundación, se limita a producciones en formato cine, descartando, por razones obvias del carácter de la entidad, el video. Para la presente exploración se tuvo en cuenta una ventana con datos desde 1971, año en que Mayolo y Ospina filman *Oiga vea!* su primera producción colectiva, hasta 1985, año en que realiza Mayolo sus dos últimas

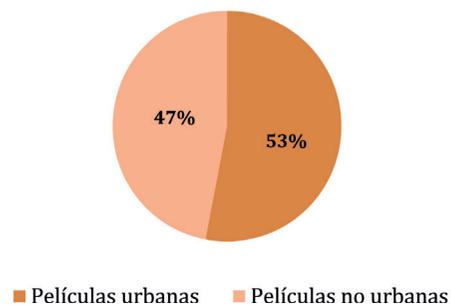


Figura 21. Porcentaje de películas urbanas. Fuente: Elaboración propia a partir de datos de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

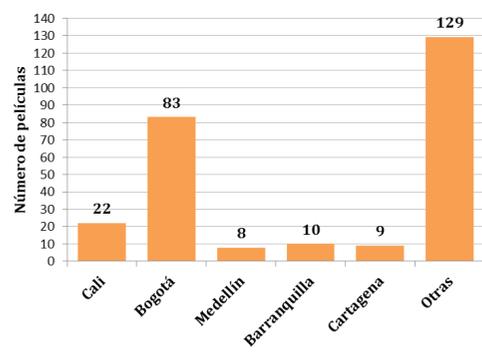


Figura 22. Cantidad de películas por ciudades. Fuente: Elaboración propia a partir de datos de la Fundación Patrimonio Fílmico.

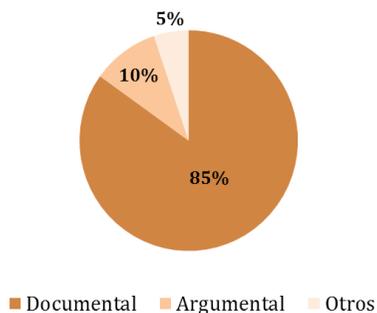


Figura 23. Porcentajes de documentales y argumentales. Fuente: Gráfico propio a partir de datos encontrados en *Largometrajes colombianos 1915- 2006* y *Documentales colombianos en cine 1950-1992*.

películas sobre Cali. Este año coincide con el protagonismo de las televisiones regionales y la disminución de la producción en formato de cine. Con todo, Mayolo y Ospina realizaron audiovisuales después de 1985, pero los últimos trabajos en celuloide, con Cali como escenario, datan de 1982, 1983 y 1985.

Como un primer filtro en los datos, se han seleccionado los 261 largometrajes, y cortometrajes, tanto de ficción como documental que según la exploración de archivo fueron realizados en contextos urbanos colombianos, característica que los equipara con el cine que para efectos de la tesis nos interesa.

Según la base de datos, en el periodo fueron rodadas 581 películas de las cuales 261 se realizaron en contextos urbanos lo que significa un 47% del total de la producción. El 53% restante está compuesto por películas de carácter rural o aquellas que aunque pueden ser urbanas, sus escenarios interiores no denotan una clara localización geográfica (figura 21). Aunque la cantidad de películas que llamaremos urbanas es ligeramente menor que las otras, la cifra es considerablemente significativa teniendo en cuenta que la idea de algunos críticos ha sido que la localización de las películas colombianas antes del año 2000 era en su mayoría en entornos rurales (Osorio, 2005).

Uno de los fenómenos interesantes respecto al prestigio caleño en el cine radica en que Colombia ha sido un país centralista, por tanto Bogotá concentra gran parte del desarrollo económico. Mucha de la producción cultural privada y pública de mayor envergadura tiene cede en la capital, que posee los mejores escenarios, la mayor infraestructura y muchas instituciones y empresas de gestión cultural y comunicaciones. Por esto no sorprende que 83 filmes, la mitad del total de la muestra, fueran rodados en Bogotá, lo que deja ver que el prestigio de Cali no se centra en la cantidad de películas frente a Bogotá, aunque sí respecto al resto del país.

Del total de películas filmadas en las principales ciudades entre 1971 y 1985 en Bogotá se rodaron 83 películas (32%) y Cali con 22 películas (8%) fue la segunda ciudad con mayor cantidad de producciones. Le siguen Barranquilla con 10 (4%), Cartagena con 9 (4%) y Medellín con 8 (3%). Debe señalarse que 129 de estas películas (49%) fueron realizadas en otras ciudades intermedias como Manizales, Pereira o Neiva, o en algunos casos la ciudad no está claramente definida a pesar de tratarse de un entorno urbano (figura 22).

Respecto a los filmes urbanos, 1981 fue el año de mayor producción, con la realización de 25 películas, seguido de los años 1975 y 1976, con 24 películas cada uno. Por otro lado, los años de menor producción fueron 1983 y 1985, con 6 y 8 películas respectivamente.

Un dato que da cuenta del momento por el que atravesaba el cine colombiano

en aquel período tiene que ver con que el formato más usual era el cortometraje. Por un lado, la ley del sobreprecio estimulaba a la producción y exhibición en salas y por el otro, la duración reducida favorece los presupuestos de producción. En consecuencia, más del 70% de los filmes tiene una duración menor a los veinte minutos.

Aunque hay una gran variedad en los autores de los filmes realizados, se debe señalar que durante el periodo, Gustavo Nieto Roa, con 14 películas, fue el director con mayor cantidad de realizaciones. Se trata de un caso especial pues Nieto Roa realizó un cine de comedia populista y costumbrista que incluía actores de televisión en historias que rosaban lo vulgar. En Colombia se acuñó el adjetivo “nietorroismo” para aludir a este tipo de filmes, Su proyección a un gran público explica en parte el “éxito” y mayor exhibición de las películas. El resto de directores se cuentan entre un grupo que se puede asimilar al “cine de autor”, guardadas las proporciones. Entre los que pudieron realizar varias producciones estaban Herminio Barrera, Julio Nieto Bernal, Luis Alfredo Sánchez, Diego León Giraldo, Manuel Franco Posse, Lizardo Díaz Muñoz, José María Arzuaga, Ciro Durán, además de Mayolo y Ospina.

Como se ha señalado, entre los años setenta y ochenta, en el marco del Nuevo Cine Latinoamericano, el cine colombiano se caracterizó por la producción de documentales, algunos de ellos con contenido político. De las 261 películas establecidas como urbanas y que fueron realizadas durante nuestro periodo de estudio, el 85% fueron documentales, mientras que tan sólo el 10% fueron argumentales de ficción (figura 23). Además, se debe señalar que más del 90% del total de documentales, fueron cortometrajes. Los largometrajes y medimetrajes documentales fueron muy pocos. Teniendo en cuenta el gran porcentaje parece haber una relación entre este tipo de formato y la representación de la ciudad, lo que se complementa con los bajos costos que podía tener un documental en contraste con una película de ficción. La influencia del neorrealismo, del *cinema verité* y del cine directo estimuló el uso de la cámara de un modo más espontáneo incorporando a la narrativa los aspectos estéticos más crudos que pudieran resultar de un trabajo de este tipo.

### **Cultura, deporte y progreso**

Otro análisis que puede dar luces sobre la aparición de las ciudades en estos filmes documentales es la temática escogida. Aunque entre un número tan extenso es difícil simplificar los temas, existen tendencias en algunos de ellos. Una de las temáticas más constantes en los documentos es la cultura que es filmada desde diversas perspectivas, especialmente acontecimientos como carnavales, festivales o celebraciones. Ejemplo de esta línea argumental es *Goza pueblo goza* (López y Ardila, 1976), cortometraje en el que en tono crítico se documenta el Festival del Bambuco, una fiesta popular del sur del país. May-

olo y Ospina también trabajaron este registro con la película *Cali: de película* (1973). Otro tema recurrente es el de justas deportivas. Tal como sucedió en Cali con los VI Juegos Panamericanos, otras ciudades han documentado sus eventos. Un ejemplo es *Juegos I, Juegos II y Juegos III* (Nieto Bernal, 1978) tres documentales de 12 minutos que presentan los Juegos Centroamericanos y del Caribe realizados en Medellín. Sobre los mismos juegos también se rodó *Medellín 78* (Álvarez, 1978).

También con un enfoque de difusión cultural se aborda la presentación de grupos musicales, de teatro y temas relacionados con las artes de las principales ciudades del país. Se trata de películas que intentan difundir y reivindicar valores locales como en *Popayán* (Muvdi, 1976), quien presenta imágenes de los museos de la ciudad.

Varios de estos filmes destacan los desarrollos urbanos. La idea de modernidad unida a la de progreso viene siendo una de las temáticas más usadas en el cine y países como Colombia, que venía consolidando procesos modernizadores urbanos, utiliza el cine como herramienta de documentación e incluso de propaganda, como *Historia de dos ciudades* (1973) de José María Arzuaga, un documental patrocinado por la alcaldía de Bogotá.

Los temas políticos también están presentes en las películas que muestran desde aspectos nacionales, relacionados con información oficial sobre las instituciones hasta el registro de rebeliones estudiantiles y tendencias revolucionarias. El tema de la violencia no es muy abordado directamente, aunque en algunos documentales se relaciona con la pobreza que se vive en algunas ciudades.

Juana Suárez (2009), señala que la violencia ha sido una de las temáticas más abordadas en el cine colombiano a lo largo de su historia. Sin embargo, a partir de lo señalado antes, la mayoría de las películas urbanas, producidas entre 1971 y 1985, no parecen tratar con mucha profundidad el tema. Aquel periodo era el despertar a modernizaciones y también un momento, que luego de la violencia rural bipartidista, reflejaba la tensión política. Los procesos migratorios que van en ascenso, cambiarían la demografía del país y se unen a las nuevas formas de comportamiento que la ciudad acoge.

### **Más allá de las cifras**

A nivel nacional las películas de Mayolo y Ospina obtuvieron un reconocimiento que tiene varios matices: En primera instancia están asociadas a un gran movimiento cultural desarrollado en Cali y sobre todo por ser partícipes de ese pequeño club de hacedores de cine. Entre 1971 y 1985 realizaron nueve audiovisuales en cine, incluyendo documentales y argumentales. Aunque el

número no es despreciable tampoco sobresale en comparación a otros realizadores nacionales, luego su valor no radica en la cantidad. Es quizá la coherencia espacial de las películas y la coincidencia de un movimiento artístico joven que se reflejó en festivales de arte, la que dio peso específico a Cali en el contexto colombiano. La unión de esfuerzos, la participación colectiva de diferentes artistas sumó a favor de acciones más sólidas en el contexto nacional. Espacios como Ciudad Solar donde cabía el cine, la literatura, la fotografía y la plástica, generaban ese espíritu colaborativo que ha quedado encarnado en las películas. Algunas de ellas surgen de guiones o historias pensadas por Caicedo, y si Mayolo dirigía, Ospina hacía sonido y montaje; en el caso contrario si Ospina dirigía, Mayolo actuaba. El cine-club y la revista también eran esfuerzos colaborativos en donde todos llegaban desempeñando algún papel. Es por ese motivo que los datos de películas nacionales en esos 15 años estudiados, apenas si aportan un panorama general, pero no pueden explicar otros aspectos.

### La presencia en los medios

Una aproximación menos cuantitativa que conduzca a encontrar pistas sobre la importancia de Caliwood a nivel nacional nos lleva a buscar su repercusión y presencia en las publicaciones especializadas del periodo en el que se examinaron los datos, 1971-1985. En términos mediáticos Cali ya había marcado un precedente a través de los textos de Andrés Caicedo en los periódicos y en su revista y con el cine-club que, junto a Restrepo, Arbeláez, Mayolo y Ospina, organizó en los años setenta. Quizá su prematura muerte en 1977 contribuyó a que las miradas se dirigieran con aun más insistencia a Cali. Ese mismo año aparece el primer número de la revista *Cinematéca* y gran parte de la edición está dedicada al desaparecido Caicedo. Abre el número una semblanza de Juan Gustavo Cobo y a continuación cuatro artículos de Caicedo sobre cine. En el mismo número aparece una entrevista a Luis Ospina donde repasa su vida cinematográfica hasta el momento.

Una prueba de la importancia del trabajo crítico realizado en Cali se encuentra en el libro *Historia del cine Colombiano* de Martínez Pardo (1978), texto fundacional de la historiografía cinematográfica nacional. En sus páginas las opiniones de Andrés Caicedo son citadas repetidamente. En el libro se encuentran 15 referencias al caleño, Martínez destaca el valor de sus críticas y resalta su rigor metodológico (1978: 407). En el mismo libro, Mayolo y Ospina tienen también amplia presencia, no solo por su obra crítica, sino por la inclusión de sus películas en la historia del cine. Además de las referencias puntuales los tres caleños tienen entradas propias con pequeñas biografías.

Siguiendo en orden cronológico, la revista *Cinematéca* 5 de 1978 dedica su edición a la recién salida *Agarrando pueblo* (Mayolo y Ospina, 1978). Con entrevistas y reseñas, se pone en relieve el quehacer de los cineastas, los premios

y el estreno de la película. Ese mismo año la revista *Trailer* editada en Cali también da cuenta del estreno con un texto crítico.

Con motivo del estreno en salas de cine de *Pura Sangre* en 1983, primer largometraje de Ospina, también sobrevino una presencia en los medios especializados. La revista caleña *Trailer* en su número 7 (1982) hace una presentación del film. Un año después, en el número 8, publica una dura crítica reseñando el fracaso de la película. Al tiempo, desde Bogotá se prepara una retrospectiva sobre el Grupo de Cali aprovechando los estrenos de Mayolo y Ospina. En el homenaje están involucrados el Museo de Arte Moderno de Bogotá, la Cinemateca Nacional y la Revista *Arcadia va al cine* que en 1982 dedica varias páginas a *Pura Sangre* (Ospina, 1982) con textos y fotografías del rodaje, además incluye un guión inédito de Ospina.

El estreno de *Pura Sangre* (Ospina, 1982) puso a Cali con mayor peso en el mapa cinematográfico, pues se trataba del primer largo del Grupo de Cali. *Cuadernos de cine colombiano*, órgano de difusión de la Cinemateca Distrital de Bogotá dedica enteramente su número 10 de 1983 a Luis Ospina. Además de informar sobre la película, se repasa su carrera en detalle y anuncia una retrospectiva sobre Ospina en La Cinemateca. El mismo año, cinco meses después en el número 12, el turno es para Mayolo quien también estrenara su primer largo *Carne de tu carne* (1983). De nuevo la revista invita a la retrospectiva y hace un cubrimiento sobre la obra de Mayolo, incluyendo una extensa entrevista. Por su parte la revista bogotana *Arcadia va al cine*, también da amplio cubrimiento al estreno haciendo a Mayolo y su película tema central de la edición de junio. De nuevo *Trailer* 10-11 (1984) se suma a los medios que reseñan *Carne de tu carne* con una entrevista a Mayolo.

En un mismo año Mayolo y Ospina llegan a las primeras páginas de las publicaciones especializadas gracias al estreno de sus dos largometrajes. Lo importante es que los medios más autorizados de Bogotá han resaltado el trabajo de los cineastas añadiendo un plus de reconocimiento a unas carreras desarrolladas a pulso desde una ciudad de provincia. Desde 1982 hasta el 1985 hay una cierta regularidad de los autores en medios, si se tiene en cuenta que Mayolo también filma dos cortometrajes, *Aquel 19* (1985) y *Cali, cálido, calidoscopio* (1985) para cerrar el lustro. Es posiblemente en estos años que se consolida un proceso, gracias a que ambos consiguen realizar sendos largometrajes y que más de diez años de trabajo son reconocidos por los medios nacionales, en especial los de Bogotá.

### Centro vs. periferia

La relación de Mayolo y Ospina con la ciudad de Bogotá ha sido permanente. Mayolo muere en dicha ciudad y Ospina aun reside allí, el vínculo con Cali se

fue cortando a medida que avanzaba la década del ochenta pues durante la década anterior, a pesar de moverse constantemente entre ambas ciudades, la temática del cine era en su gran mayoría sobre y en Cali. Existía una conciencia del lugar que de alguna manera es recibida con respeto por el resto del país. El mismo Mayolo, en su artículo *Universo de provincia o provincia universal* de 1982, reivindica el lugar periférico como espacio de identidad:

Todas estas cosas nos hacen pensar que quizás el inconsciente colectivo nuestro está en la provincia, así como la provincia hizo el neorealismo o al Cinema novo, o el cine de Birri, en Argentina o esa escuela del Cuzco perdida entre las montañas y hasta el mismo western es hijo de ese inconsciente provinciano que todo gringo de hoy ha reemplazado por una hamburguesa (Mayolo, 1982: 15).

Cree en el significado de este trabajo y al tiempo le da una dimensión estética que tiene que ver con un modo de hacer similar a la artesanía:

Aunque en provincia nos toque trabajar el doble para todo: para encontrar un camarógrafo, para encontrar una actriz, para una llamada por teléfono. Pero este trabajo duplicado es con lo único con lo que hay que contar, como la pica del pionero o el hacha del descuajador de montañas paisas, para poder descubrir o mostrar algo realmente distinto y con un peso cultural y con un universo que ni siquiera nosotros sabemos hacia dónde va (Mayolo, 1982: 15).

No es despreciable tampoco el papel crítico que ambos directores han jugado en el panorama escrito del cine colombiano como una plataforma para que su obra fílmica se viera reforzada con un aparato teórico, algo que no se observa en otros cineastas nacionales con la consistencia que lo de Cali. Desde el principio manifestaron su capacidad reflexiva, no solo con la cámara sino también desde sus textos. La posibilidad de que sus artículos, reseñas y críticas se expresaran en las revistas cinematográficas y en el ámbito del Cine-club junto a Andrés Caicedo y Ramiro Arbeláez, fue dejando un material escrito que alimenta toda la labor. Además de los artículos Mayolo y Ospina han publicado cada uno dos libros autobiográficos y este último ha trabajado en la edición y archivo de mucho del material de Caicedo y del Grupo de Cali.

Por otra parte, vale la pena resaltar que la imagen de Cali ante el resto del país, como epicentro de agitación cultural, agrega un plus de interés a la obra cinematográfica y de cierto modo le favorece. La coincidencia entre los cineastas y otros actores culturales de la plástica, la gráfica, el teatro y la literatura, consolidó una forma relacional de entender la producción artística que fortaleció a cada uno de los campos a la vez que ofrecía un proyecto con cierta coherencia y volumen de producción.

Con todo, el cine tiene unos requerimientos técnicos, de infraestructura y de

presupuesto, más exigentes que lo gráfico o la literatura. Es una realidad que la época en que ambos cineastas realizaron su obra sobre Cali, el país carecía de una verdadera industria cinematográfica por tanto la distribución y exhibición de películas nacionales era un obstáculo muy grande para quienes hacían cine. La repercusión de su obra en el gran público no ha sido aún estimada, se sabe por testimonios de Ospina que la presencia en la cartelera nacional cinematográfica en los momentos de estreno no fue significativa. Esta dimensión social requeriría una exhaustiva investigación de archivo en medios de comunicación no especializados, tiempo de permanencia en salas, taquilla, entrevistas, etc., una tarea por hacer que puede entregar interesante información para continuar enriqueciendo el acervo documental del Grupo de Cali y su legado. Ospina sigue recopilando, guardando y ordenando muchos de los documentos relativos a Caicedo, Mayolo y a él, lo cual es una base para el trabajo historiográfico.

### 3.6. Cali: fotogenia urbana

Además de la obra de Mayolo y Ospina, la ciudad ha tenido protagonismo en la pantalla desde tiempo atrás. No sobra mencionar de nuevo las imágenes presentadas en el teatro Borrero en 1899 y que según el cronista dejaban constancia de algunos espacios urbanos de Cali como “el puente”, la iglesia de San Francisco o la Plaza de toros (El Ferrocarril, 1899). Es un misterio el origen de aquellas imágenes, ni siquiera un pionero del cine colombiano las tiene presentes. Aun así hay noticia de otros filmes con “vistas” de la ciudad que los historiadores han ido documentando. En 1964 Hernando Salcedo entrevista a Donato Di Doménico miembro del clan familiar de italianos que llegó a Colombia en 1908 para hacer negocio con el cine a través de la empresa, Di Doménico Hnos. y Cia. El italiano menciona una película filmada en 1921 que a su juicio –desconociendo la de 1899- fue la primera realizada en el país. Di Doménico apunta que:

contribuí al cine colombiano filmando con una cámara Pathé parte de los carnavales de Cali de 1921, escenas con las que, añadidas a algunas vistas de paisajes del Valle del Cauca, formé un mediometrage al que llamé Tierra caucana, con subtítulos extractados del poema con el mismo nombre del poeta Ricardo Nieto. Este mediometrage lo produje yo mismo y lo revelé en un cuarto oscuro de mi casa, con la técnica que había aprendido de mi primo Vicente. Tierra caucana fue un buen éxito comercial y casi estoy seguro de que fue la primera película que se filmó en Colombia. Su éxito me hizo planear una especie de noticiero que se llamaría Cali al día, proyecto que no pude cumplir al trasladarme con la sociedad Di Domenico Hermanos a Panamá a administrar el teatro El Dorado (Salcedo, 1981: 32).

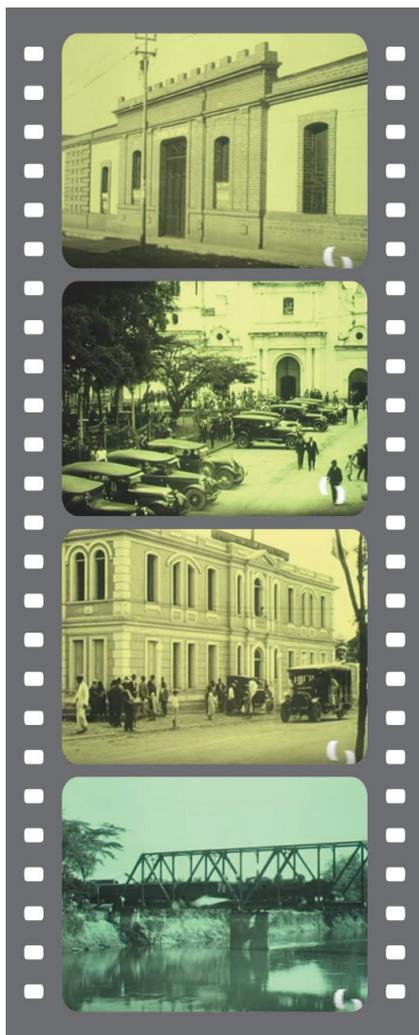


Figura 24. La Colombia Film Company, Plaza de Caicedo, Antigua Escuela de artes y oficios, Puente sobre el río Cauca. Fuente: *El Valle del Cauca y su progreso* (s.n. 1926)

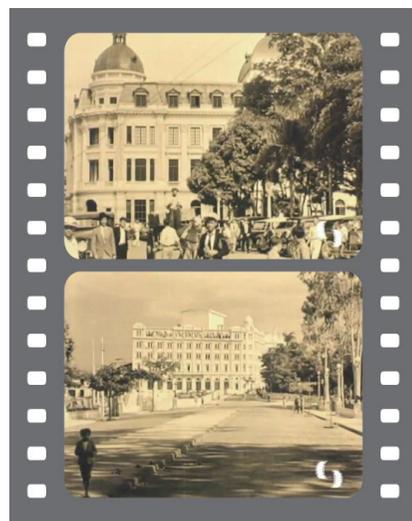


Figura 25. Palacio de Justicia-Hotel Alférez Real. (1936) Fuente. *The Lure of the Andes* (s.n. 1935)

Salcedo también entrevista a Hernando Domínguez Sánchez uno de los fundadores de la productora Colombia Film Company que en 1923 se inició en Cali. Según el productor en 1925, para *Suerte y Azar* (Cartinazzi) se filmaron escenas de la Iglesia La Ermita, un lugar emblemático de Cali: “Recuerdo que, aprovechando el lamentable accidente que sufrió la iglesia de La Ermita en Cali, que se quedó sin techo por el terremoto de 1925, se pudieron filmar allí algunas escenas con luz natural” (Salcedo, 1981: 107).

La productora filma *Tuya es la culpa* (Cartinazzi) en 1926 y posteriormente, relata Domínguez. “sólo se filmó, en 1927, *Tardes vallecaucanas*, un cortometraje de veinte minutos de duración y que presentaba paisajes del Valle y sus principales ciudades, con guion de Elías Quijano y Luis Domínguez, colaboradores artísticos de la empresa” (Salcedo, 1981: 109). El hecho es que en los últimos años, la Fundación Patrimonio Fílmico, en su labor de restauración y difusión ha presentado el cortometraje *El Valle del Cauca y su progreso* (s.n.) fechado como de 1926 que casi sin dudas es el mismo que comenta Domínguez, aunque de menor duración. El documental enseña algunos planos de lugares emblemáticos de Cali, como su plaza principal, en ese entonces encerrada por una reja al estilo francés. Se observa también la retreta y todos los automóviles aparcados alrededor. En el filme también se aprecia la Colombia Film Company situada en la calle 11 entre carreras 11 y 12. La fachada muestra un sereno edificio de una planta con un frente muy grande que con enchapes de ladrillo resalta cornisas, zócalos y ventanas. “Era tal el tamaño del lote, que se llegaron a filmar grandes exteriores, patios especialmente acondicionados y, además, los estudios de filmación y las dependencias técnicas de la empresa: laboratorio de revelado, sala de proyección, etc.” (Salcedo, 1981: 107). Unos minutos adelante aparecen las minas de carbón afuera de la ciudad hacia el sur en terrenos que hoy ya están prácticamente incorporados al perímetro urbano.

En los segundos dedicados a Cali, el documental rescatado deja ver arquitecturas de influencia europea, un estilo llamado Republicano. Los ímpetus modernizadores también son patentes en las imágenes de las fábricas, las torres eléctricas y en especial el papel del ferrocarril como símbolo de progreso. Se nos muestra el primer puente giratorio sobre el río Cauca y se nos informa de su avanzada tecnología: “eje cilíndrico de 6 metros, 148 toneladas, 12m de diámetro”, mientras el tren pasa de una orilla a otra (figura 24).

En el mismo paquete de documentales restaurados, Patrimonio Fílmico presentó otro filme de 1935 llamado *The lure of the Andes* (figura 25) patrocinado por la Federación Nacional de Cafeteros de Colombia en un tono propagandístico. La película comienza presentando a Cali como el nodo de transporte ferroviario donde se empaican y dirigen las cargas de café hacia el Pacífico para su exportación. De nuevo aparece la mejor cara de la ciudad, en los pocos segundos dedicados a Cali se observa un plano completo del hoy derribado Hotel

Alfárez Real y a continuación la Plaza de Caicedo con sus edificios eclécticos. El documental se desplaza al campo para mostrar el cultivo de la caña de azúcar y se dedica a presentar otras ciudades.

La Fundación Patrimonio Fílmico (sf) en su inventario tiene noticia de una serie de documentales oficiales o institucionales en los que por algún motivo aparece el paisaje urbano caleño, muchos de ellos apenas son una nota en un catálogo y no se conservan imágenes. De los hermanos Acevedo, pioneros del cine colombiano con sus noticieros, se han restaurado fragmentos, entre otros, de la película *Olimpiadas de Cali* (1928) y *Funerales de Olaya Herrera* (1938), una crónica cinematográfica del recorrido del cuerpo del presidente de la república fallecido en Roma. La caravana, desde Buenaventura hasta Bogotá, pasa por Cali.

*Panoramas colombianos* de 1955 (Lalinde) es un filme de propaganda que muestra lugares representativos de las grandes ciudades, incluida Cali y es patrocinado por el gobierno del General Gustavo Rojas Pinilla. Se dice que fue la primera película en color.

Luego de estas imágenes, más documentadas en palabras que en imágenes, en 1955 una película de ficción nos muestra la ciudad ahora con un papel nuevo y como protagonista indirecta. *La gran obsesión* (Ribón Alba), primer argumental en color, “plantea el problema psicológico del provinciano obsesionado por encontrar nuevos y ventajosos horizontes en la ciudad a donde emigra. Contempla el choque de esas dos potencias, la ciudad y el campo” (Arbeláez, 1999).

Las noticias que se tienen de imágenes urbanas de la ciudad de Cali en los próximos años se refieren a documentales. *Cali: la ciudad del progreso* (Peña, 1956). Es encargado por las Empresas Municipales de Cali. Por tanto exhibe obras de infraestructura en el barrio San Antonio y Chipichape y la planta telefónica de Cali. En el mismo año se registra la gran explosión de Cali. El filme *Tragedia en Cali* (figura 26) de Antonio Ordóñez Ceballos, rastrea el desastre de la del 7 de agosto de 1956. De este documento de 11 minutos es posible ver un par de ellos que Ospina utilizó en sus crónicas sobre Cali.

La feria y el deporte también son motivos para que el espacio urbano caleño aparezca en pantalla. *Feria de Cali* (Lizarazo, 1957) hace una crónica con los eventos representativos de la fiesta municipal y *VIII Vuelta a Colombia* (Valdivieso, 1958), que según el archivo muestra el paso por la ciudad de la carrera ciclista.

Siguiendo la consigna de resaltar la modernización del país hay registro de varios documentales como *Colombia es así* (Jorge Valdivieso, 1957), en la que



Figura 26. Imágenes de la ciudad después de la explosión de 1956. Fuente: *Tragedia en Cali*. (Ceballos, A. 1956)

Cali tiene su parte; *Cali tierra de ensoñación* (Recalde, 197?), patrocinada por la entidad estatal que promueve créditos de vivienda y que muestra el avance en la construcción. La misma entidad realiza otro documental *Blanco y negro* (Sánchez, 1970) en el que enseña los tugurios y la necesidad de construir mejores soluciones. *Cine agro No3* (López, 1974) también quiere presentar el progreso de Cali gracias al gobierno municipal y *Cali es Cali* (1978) de Gustavo Nieto Roa, quien resalta en este documental el empuje industrial de la ciudad y otros tópicos como la salsa y el deporte. Aprovechando su trabajo en Cali filma una comedia ligera dedicada al gran público.

Una mención especial merece *Cali, ciudad de América* (Diego León Giraldo, 1972), el documental oficial de los sextos Juegos Panamericanos de Cali. Como contraparte a este llamado “cine oficial”, Mayolo y Ospina ruedan *Oiga vea!* Enseñando la cara oculta de los juegos y la ciudad que el “cine oficial” no filma. Como una paradoja del destino, la película estatal ha desaparecido y la versión alternativa es hoy un referente en la cinematografía nacional. El mismo Giraldo, realizaría el documental *Cali-calidad* (1977) presentando la importancia de la salsa en la cultura de la ciudad.

Otro registro en los datos de Patrimonio Fílmico es el cortometraje *Colombo* (Leopoldo Pinzón, 1978) que según la entidad, narra la historia de un anónimo lustrabotas que desde hace 3 años trabaja en la Plaza de Caicedo y además alimenta las palomas.

Dejando el documental y retomando el relato de ficción se tiene noticia, sin mucha información al respecto, de que la película *Adorada enemiga* (1964) del mexicano René Cardona jr. fue filmada en Cali y Bogotá. La década del setenta vio nacer al Grupo de Cali, pero al mismo tiempo que hacían su registro sobre la ciudad, Gustavo Nieto Roa, el director con más éxito comercial del momento viaja al Valle para mostrar las dos caras de la ciudad, la de la pujanza en *Cali es Cali* y la más frívola en una comedia. En 1978 filma *Esposos en vacaciones* (figura 27) la película es fiel al estilo vulgar que caracterizaba la ficción de Nieto y presenta a Cali como el paraíso tropical perfecto para que unos señores bogotanos escapen de sus familias en busca de aventuras con las caleñas. Con ese pretexto recorre espacios emblemáticos de la ciudad. Se le atribuye a Henri Langlois, el legendario director de la Cinemateca Francesa, la frase de que hay que guardar todas las películas, incluso las malas porque con el tiempo pueden mejorar. En este caso la esperanza de mejoría es mínima, pero el material ha adquirido un valor como documento visual y cultural que muestra una Cali pasada.

En 1981, otra película mostraba una cara festiva de la ciudad. Se trata de *Tacones* (Guerrero) (figura 28) una delirante comedia musical de salsa que mezcla la tragedia griega con *West Side Story* (1961, Wise y Robbins), mitología reli-



Figura 27. Barrio La Merced, Plaza de Caicedo, Plazoleta de Avianca. Fuente: *Esposos en vacaciones* (Nieto, G. 1978)

giosa afroamericana y la idiosincrasia más popular. El relato, que se basa en la pugna de dos pandillas bailarinas, recorre algunos espacios de la ciudad en los que realizan coreografías. Se pueden ver lugares hoy transformados, como los antiguos talleres del ferrocarril. También registra parte de la feria de Cali recorriendo las calles de la ciudad años después de que Mayolo y Ospina lo hubieran documentado en *Cali de película* (1973). A propósito, Carlos Mayolo trabajó en *Tacones* (Guerrero, 1981) como director de arte.

En 1985 un miembro del grupo de cineastas caleños, Fernando Vélez dirige su primer corto. Había colaborado en 1971 con Andrés Caicedo filmando con una cámara de 8 mm las revueltas estudiantiles y fue director de fotografía de *Agarrando Pueblo* (1978) de Mayolo y Ospina. Su película *Ella, el chulo y el atarván* es “una tragi-comedia con personajes y ambiente populares, rodada en el barrio Siloé” (Arbeláez, 1999).

Otro colaborador del Cine-club de Cali, Oscar Campo, quien había estudiado en la Escuela de comunicación de la Universidad del Valle, realiza un mediometraje llamado *Valeria* (1986). Hay algunos exteriores pero se trata de un relato fantástico rodado sobre todo en interiores. Ese mismo año, se estrenó *Visa USA* (1985) un largometraje del vallecaucano Lisandro Duque una comedia que relata el intento de un provinciano por conseguir llegar a Estados Unidos. En su viaje a la capital del departamento, llega a Cali al consulado norteamericano, la película muestra un trozo del norte de la ciudad. Ésta sería el último estreno importante en el que Cali tenía algún protagonismo pues el fin de siglo trajo un declive en la producción de cine que se vio compensado por la irrupción de las televisiones regionales.

El primer lustro de la década del ochenta tuvo una gran participación del espacio urbano caleño en los relatos de ficción: *Tacones* (Pascual Guerrero 1981), *Pura Sangre* (Luis Ospina, 1982), *Carne de tu carne* (Carlos Mayolo, 1983), *Aquel 19* (Carlos Mayolo, 1985), *Ella, el chulo y el atarván* (Fernando Vélez, 1985), *Visa USA* (Lisandro Duque, 1985).

Casi como una anécdota, figura Cali en los créditos de localización de la película de Werner Herzog *Cobra verde* (1987) cuya historia se desarrolla en Brasil aunque gran parte fue filmada en Cartagena. Como dato curioso Mayolo comparte escena actuando con Klaus Kinski pues hace un pequeño papel interpretando al gobernador de Bahía en la cinta colombo-alemana. Realmente no se reconoce Cali en las imágenes.

Después, de los últimos trabajos en video sobre Cali realizados por Ospina para la serie documental *Rostros y rastros*, después de que Mayolo se instalara definitivamente en Bogotá y se dedicara a trabajar en la televisión nacional, poco quedaba del llamado Grupo de Cali. No obstante, algunos herederos y



Figura 28. Panorámica de la ciudad, Calle 10. Barrio San Antonio. Fuente: *Tacones* (Guerrero, P. 1981).

seguidores de aquel movimiento cinéfilo tomaron el relevo. Un denominador común fue la Escuela de Comunicación de la Universidad del Valle donde profesores y alumnos siguieron trabajando lo audiovisual y en muchos casos representando a Cali.

Con el declive en la producción de cine a mediados de los ochenta, no sería hasta 2004 que el paisaje caleño apareciera de nuevo en pantalla con *El Rey*, de Antonio Dorado, también educado y luego profesor de la Escuela de comunicación. La cinta narra la historia de un mafioso caleño y todas sus andanzas por la ciudad. Luego en 2008 otros dos alumnos de la Escuela de comunicación estrenan filmes. Por un lado repite Oscar Campo con *Yo soy otro* en la que Cali toma un matiz onírico y frío y por otro, *Perro come perro* (Moreno) quien retrata a una Cali tropical con mafiosos locales.

Como una nueva tendencia, Cali ha llamado la atención de dos directores extranjeros quienes han situado sus historias en la capital del Valle. En 2009 la película *Dr. Alemán* (Schreiber), narra la historia de un médico practicante que viene a hacer su residencia en Cali y se ve envuelto en los problemas de las pandillas y la violencia urbana. Con un equipo técnico mixto conformado por alemanes y caleños, la ciudad es retratada de manera realista centrándose en el conflicto social. En un registro más frívolo, *Ciudad delirio* (2014), de la directora española Chus Gutiérrez, se apoya en la cultura del baile y, a través de los ojos de un médico español que visita a Cali, describe en un tono musical las dinámicas de la ciudad y sus escuelas de salsa. Igualmente anecdótica ha resultado *180 segundos* (Giraldo, 2012) película local del estilo de robo de bancos que se desarrolla en el centro de Cali.

Acorde a la transformación que experimenta Cali, el paisaje que presentan las nuevas películas ha sufrido un desplazamiento hacia la periferia en busca de la marginalidad. Las historias ya no suceden frente a edificios y espacios emblemáticos pues esos lugares cada vez significan menos para una gran cantidad de jóvenes que habitan una ciudad extendida y fragmentada. Mayolo y Ospina salieron de su círculo habitual para descubrir y registrar en *Oiga vea!* (1971), en *Agarrando pueblo* o en *Rodilla negra* (Mayolo, 1976) la ciudad marginal. En aquel entonces la precariedad e informalidad fue retratada en el barrio El Guabal, sin embargo hoy aquel sector está totalmente integrado a la ciudad y ya no se trata de un lugar de invasión con casas de madera reciclada y cartón que se inunda por un canal de aguas desbordado. Ahora es un barrio popular con toda la infraestructura, por tanto la búsqueda de lo marginal se extiende hacia nuevas periferias. Es una tendencia en películas como *Los Hongos* (Ruiz, 2014) (figura 29) que se sitúa en un barrio del distrito de Aguablanca o *Siembra* (2015, Osorio y Lozano) (figura 30) que también acude a espacios marginales. En ambas películas está presente el fenómeno de la inmigración y la forma como aquellos lugares periféricos acogen a quienes dejan sus tierras



Figura 29. Cali en pantalla. Fuente: *Los Hongos* (Ruiz, O. 2014).

y traen elementos de su cultura a la ciudad. La tensión entre la inmigración y el choque con la urbe recuerda a *La gran obsesión* (Ribón), aquella película de 1955 que narra el drama de una inmigrante de provincia que busca fortuna en Cali.

Sin embargo, a diferencia de *Oiga vea!* (1971) y *Agarrando pueblo* (1978), ya no existe una denuncia ni una necesidad de presentar el desequilibrio y consecuencias de la urbanización informal como tema principal. Se trata más de retratar la cotidianidad y las microgeografías que ciertos entornos consolidan, como hizo Mayolo en *Aquel 19* (1985).

Como un cierre del bucle Caliwood se estrena en 2015 *¡Que viva la música!* (Moreno) (figura 31), basada en la novela de Andrés Caicedo. La película, rodada en Cali es ambientada en la época actual, aunque mezcla elementos de la cultura de los setenta, y no es bien recibida por el entorno de Caicedo que se oponía a la adaptación.



Figura 30. Cali en pantalla. Fuente: *Siembra* (Osorio y Lozano, 2015).



Figura 31. Barrio de Cali. Fuente: *¡Que viva la música!* (Moreno, C. 2015).



### III. MODERNIDAD Y ESPACIO

Desde entonces el tiempo comenzó a fracturarse más y más. Y el espacio, los espacios (Paz, 1991: 116).

A continuación se pretende enmarcar los conceptos *modernidad* y *espacio* que sirven para el análisis de la ciudad filmada. En primera instancia se analiza la idea de modernidad que se propone, dando especial énfasis al significado y a los matices que el concepto puede adquirir en Colombia. Por otra parte, se define la categoría espacio desde diferentes perspectivas, lo que permitirá pensar sobre los efectos de la modernidad en el paisaje urbano de la ciudad, los elementos construidos que conforman esa ciudad y el mapa que con los filmes estudiados, dibuja una manera de entender y ocupar a Cali.

Hay algunos hechos que definen la modernidad en Colombia, en este caso con énfasis en el siglo XX, y que proporcionan un contexto en el que se enmarca la obra de Mayolo y Ospina, además ayudan a entender su inserción en la construcción y reflexión sobre una modernidad propia.

# 1. Modernidad(es)

La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable (Baudelaire, 1995: 92).

La idea de modernidad es amplia e inaprensible, ha sido diseccionada entre actitudes, procesos y disciplinas, entre proyectos y programas, entre periodos y siglos, sin embargo como afirma Berman puede también entenderse como una experiencia que va de lo colectivo a lo subjetivo:

Hay una forma de experiencia vital -la experiencia del tiempo y el espacio, de uno mismo y de los demás, de las posibilidades y los peligros de la vida- que comparten hoy los hombres y mujeres de todo el mundo de hoy. Llamaré a este conjunto de experiencias la «modernidad». (Berman, 1991: 1)

Según se le defina, el origen de la modernidad flota entre el Renacimiento, la Ilustración o entre el siglo XVIII y el XX, y su paisaje está dibujado por máquinas de vapor, zonas industriales, arte de vanguardia y urbes que crecen, aunque como matiza Octavio Paz “ante todo es un término equívoco: hay tantas modernidades como sociedades. Cada una tiene la suya. Su significado es incierto y arbitrario como el del periodo que le precede, la Edad Media” (1991: 117). Con todo, las reflexiones coinciden en una característica: la conciencia de una época, por tanto, queda expresa una relación entre lo viejo y lo nuevo, lo de antes y lo de ahora.

La modernidad se materializa a través de procesos que cubren diferentes campos de la sociedad y que suelen ser llamados *modernizaciones*. Están ligados por un lado, a la economía y sus desarrollos productivos, apoyados en el desarrollo tecnológico, y por el otro a procesos culturales que no necesariamente van a la par de los anteriores, pero que incluyen las costumbres, el arte y las comunicaciones. Su escenario de esplendor es la ciudad del siglo XX y su germen la arquitectura, pues asocia lo económico y lo tecnológico con lo estético y cultural. Ciudad y arquitectura acogen los debates sobre el progreso, la tecnología, la tradición y lo nuevo, que para nuestro caso han sido representados a través del cine. Por tal motivo es importante definir los rasgos de modernidad implicados en una discusión que presenta oposiciones –o incluso contradicciones- útiles para entender las motivaciones que sitúan e impulsan una obra artística.

Según Gaonkar (1999: 2) uno de los principales opuestos se presenta entre el orden burgués que basa la modernización en: la conciencia científica, el desarrollo de lo secular, la doctrina del progreso, la instrumentalización de la razón, el derecho, la economía de mercado, los estados burocráticos, la alfabetización

y la urbanización; y entre la modernidad cultural, que surge de los artistas de vanguardia con antecedentes en el romanticismo del siglo XVIII. Estos artistas fueron gradualmente absorbidos, asimilados e impulsados por los medios de comunicación, las artes comerciales, la industria del entretenimiento y la publicidad cuya modernidad cultural ha permeado la vida cotidiana. Entre estas dos modernidades se establece una pugna, pues la clase media rechaza a los exponentes de la modernidad cultural que a su vez ve en ellos un bochornoso conformismo, banalidad, falta de pasión e imaginación y una actitud pragmática y complaciente que tiene como único objetivo conseguir dinero.

Se establece pues una faceta estética que a mediados de siglo XIX tornó las obras más introspectivas dando relevancia al cultivo y exploración del sujeto, valorando la expresión espontánea y la experiencia auténtica sin restricciones ante los impulsos creativos y carnales. “La imaginación era un aliado y la razón un obstáculo” (Gaonkar, 1999: 3). Bajo esta premisa no había límites estéticos ni normas morales imposibles de transgredir en nombre de la experimentación.

Lo paradójico, como señala Gaonkar, es que tal estética de lo individual es posible en un mundo creado por la burguesía, un mundo que se debate entre el cambio y la rutina.

Aquellas inolvidables figuras de la modernidad –“el revolucionario” de Marx, “el dandy” de Baudelaire, el “superhombre” de Nietzsche, el “científico social” de Weber, el “extraño” de Simmel, el “hombre sin atributos” de Musil y el “flaneur” de Benjamin- han sido atrapadas y llevadas en el ímpetu intoxicado de una época cambiante y aun así se encuentran fijas y definidas por un sistema disciplinario de roles sociales y funciones (1999; 3).<sup>1</sup>

A pesar del origen europeo de todos aquellos personajes arquetípicos hay algo universal que permite reconocerlos en las modernidades locales y que ayuda a articular autores y obras en contextos particulares, incluso en Latinoamérica, pues como en Baudelaire, la ciudad y la vida cotidiana se convierten en objeto de contemplación artística y en objeto de crítica. La ciudad latinoamericana, exacerbada de tradiciones y religión, puede ser más intensa, salvaje, expresiva, contradictoria y desmesurada que el París en la prosa de Baudelaire. La lectura que desarrolla Gaonkar (1999: 4) en referencia a la relación del poeta francés con su ciudad, permite reconocer esta correspondencia con Latinoamérica, un

<sup>1</sup> Those unforgettable figures of modernity—Marx’s “revolutionary,” Baudelaire’s “dandy,” Nietzsche’s “superman,” Weber’s “social scientist,” Simmel’s “stranger,” Musil’s “man without qualities,” and Benjamin’s “flaneur”—each is caught and carried in the intoxicating rush of an epochal change and yet finds himself fixed and formulated by a disciplinary system of social roles and functions.

espacio (al igual que París del XIX) en que la modernidad emerge en la intersección donde la materialidad efímera de la vida incide sobre una conciencia aguda del presente y en las escenas de la *low life* y la *high life*<sup>2</sup> en las que Baudelaire encuentra el heroísmo de la vida moderna poniendo fin a la disputa entre los *ancienes* y los *modernes*.

La *low life* y *high life* tan intensa en Latinoamérica, se suma al desdén hacia el arte oficial, tradicional o hegemónico, en favor de lo cotidiano, del bajo mundo en el que criminales y prostitutas están para enseñarnos el heroísmo de lo actual. “Baudelaire fue el primero en proponer una poética de la sociedad civil” (Gaonkar, 1999: 5).

## 1.1. Modernidad en la periferia

La modernidad alimenta su imaginario en el progreso de los países más desarrollados y pensarla en Colombia conlleva complejidades añadidas que han sido tratadas, más desde lo económico y político que desde lo cultural. En términos generales ha habido dos maneras de entender la modernidad en los países latinoamericanos. Una primera algo más simple, la considera como un “ponerse al día” respecto a los países desarrollados y otra más compleja, propone hablar de “modernidades” en confrontación permanente. Según Martín-Barbero, indagar por la modernidad en el contexto latinoamericano implica “*pensar juntas* la continuidad y las rupturas, la innovación y las resistencias, el desfase en el ritmo de las diferentes dimensiones del cambio y la contradicción, no sólo entre distintos ámbitos, sino entre diversos planos de un mismo ámbito, contradicciones en la económica o la cultura” (1998: 50).

El autor invita a romper con la idea de que la periferia es ajena al discurso de modernidad exclusivo de los países desarrollados pues pensar así impide “comprender la especificidad de los procesos y la peculiaridad de los ritmos en que se produce la modernidad de estos pueblos [...]” (Martín-Barbero, 1998: 50). Esto significa aceptar que la modernidad puede ser apropiada y asimilada fuera del centro con procesos propios y no necesariamente disparatados.

La dependencia de los mercados internacionales para consolidar una modernidad en América Latina, como afirma Martín-Barbero, hace visible el “desarrollo desigual” y la “discontinuidad simultánea” desde la que lleva a cabo su propia modernidad (1991:164). Esta discontinuidad o “modernidad no con-

temporánea” no tiene que ver con la idea de “atraso constitutivo” que pretende explicar la diferencia cultural con los países desarrollados. Continúa el autor remarcando dos errores: primero que América Latina escapa a la lógica del desarrollo capitalista y segundo, que su modernidad es la recuperación de un tiempo perdido. En su lugar propone entender que, a pesar del atraso, hay diferencia y “heterogeneidad cultural en la multiplicidad de temporalidades del indio, del negro, del blanco y del tiempo que hace emerger su mestizaje” (1991:165).

Tan importante, o más, que los procesos de industrialización llevados a cabo en Latinoamérica a principios del siglo XX, son los procesos migratorios que llevan grandes masas de población rural a las ciudades acrecentando las clases populares de forma cuantitativa, pero sobre todo, afectando la sociedad urbana, afectando incluso la fisonomía de la ciudad y legitimando su cultura, ya no como “espacio de lo Otro” (Martín-Barbero, 1991: 171). La ciudad será un crisol en que las desigualdades tienen puntos de encuentro, pues las culturas populares y la asimilación burguesa de la cultura extranjera se mezclarán dando como resultado imágenes intensas y complejas absolutamente novedosas y anómalas para las lecturas lineales hegemónicas. Solo así se entiende la aparición de un “gótico tropical”.

Esa desigualdad tiene su origen en la ocupación del espacio después de la independencia de España. Desde el siglo XIX comienza en Colombia un proceso de colonización campesina que, a inicios del siglo XX, representa el mayor componente de la población rural. En las zonas pobladas se reconfigura la propiedad de la tierra que favorecía a los “grandes propietarios y trataba con mezquindad a los colonos campesinos” (Melo, 1991. 234).

Convertirse en nación, en el sentido moderno, comienza por establecer mercados nacionales que se ajusten a las exigencias del mercado internacional (Martín-Barbero, 1991:164). Esto coincide con el desarrollo económico del país en la década del veinte que se refleja en el crecimiento exportador gracias al café y en la aparición de un mercado interno con mano de obra asalariada (Melo, 1991: 236).

Como antecedente importante para la modernización del país está el ascenso al poder de un gobierno liberal en la década del treinta que contrastaba con el anterior gobierno conservador de exacerbada orientación autoritaria. Los liberales aportan iniciativas, como intentar consolidar la soberanía del estado frente a la iglesia que estaba unida al orden social constituido por los sectores dominantes en la economía y la sociedad. Sin embargo, desafiar a la iglesia dio pie a una polarización que desestimulaba la cohesión en una población con arraigo religioso (Melo, 1991: 237). Estos “destiempos” o asincronía marcan el desarrollo del siglo XX colombiano. Melo sostiene que desde 1930 estaban

2 Estas dos expresiones son usadas en inglés por Baudelaire al igual que la palabra *dandy*.

creadas las condiciones para llevar a cabo un proceso modernizador.

[...] el periodo de 1930 a 1958 consolidó este proceso aunque en un contexto particularmente contradictorio. A partir de 1958 el dominio de las instituciones modernas se impone en forma acelerada, pero sin dejar de coexistir con aspectos tradicionales incorporados y promovidos en muchas ocasiones por las instituciones modernas (1991: 239).

Aunque no tuvo consecuencias reales, sí se puede considerar un signo, o al menos una actitud de modernización cultural que en 1942, el gobierno liberal, aprobó la ley 9a para proteger y estimular la producción de cine. Como tantas iniciativas la ley Fracasó porque entraba en conflicto con un tratado comercial vigente con Estados Unidos en la misma materia (Salcedo, 1981: 102).

Otra iniciativa tiene que ver con un informe sobre la economía del país que encargó el gobierno. En 1949 una misión del Banco Mundial, dirigida por Lauchlin Curry realizó un diagnóstico sobre las causas del subdesarrollo colombiano y el porqué del lento crecimiento de la economía. Su informe apuntaba la irracionalidad de la estructura productiva pues las tierras más fértiles se usaban para la ganadería, además las zonas geográficas del país no se hallaban articuladas por un mercado interno, lo que frenaba el desarrollo económico y mantenía a la población rural en un estado de atraso y miseria. El 44% era analfabeta (Giraldo y López, 1991: 274). Curry recomendó una serie de medidas como desarrollar el trabajo en la industria para absorber la mano de obra proveniente del campo y aumentar el mercado interno y el ingreso *per cápita*. Esto para mejorar la distribución de ingresos “y realizar mayores créditos e inversiones del exterior con el fin de no solo lograr una mejor salud para la población, reducir el analfabetismo y mejorar la educación técnica” (Giraldo y López, 1991: 275).

Para Giraldo y López (1991) las ideas de Curry, además de innovadoras, representan uno de los más decididos intentos de modernización económica que llegaron en el momento equivocado y chocaron con “el carácter patrimonial y hereditario y la orientación cepalina de la política económica” (1991: 276). Aunque escapa a los intereses de esta investigación, cabe mencionar que hubo en Colombia una curiosa tendencia a encargar estudios y diagnósticos externos para su modernización, como los planes reguladores urbanos, que finalmente no serán puestos en práctica.

Un hecho relevante en la historia colombiana del siglo XX ocurre en 1953 cuando el General Gustavo Rojas Pinilla, después de un golpe de estado no sangriento, se toma el poder y gobierna hasta 1957 poco después de que los dos partidos tradicionales colombianos realizaran la “Declaración de Sitges” en la que se comprometen a compartir el poder durante 16 años con alternancia de 4 años por partido y así restaurar la democracia. Finalmente la Junta

Militar convocó unas elecciones en las que ganó el Partido Liberal. Se inició así en 1958 el llamado “Frente Nacional” con Alberto Lleras Camargo como primer presidente. Bajo el régimen militar se consolidaron ciertos gestos de modernización desde diversos campos. Se llegó a treguas con los grupos guerrilleros y se construyeron obras de infraestructura importantes, sobre todo en Bogotá. Desde el punto de vista cultural es fundamental resaltar la llegada de la televisión al país en 1954. El General quedó impresionado por el invento en una estancia anterior en Alemania y logró implementar la infraestructura para traer el más moderno medio de comunicación masivo. Este gesto aperturista contrasta a la vez con la censura a la prensa, pues entre 1953 y 1955, el régimen cerró El Siglo y el Diario Gráfico, El Tiempo y El Espectador.

A pesar de las treguas con los grupos insurgentes, la pluralidad y desencuentro entre la modernización socio-económica y la distribución del poder desencadenó nuevos conflictos violentos entre un sistema político restringido a dos partidos y grupos relativamente radicales que no se sentían representados (Melo, 1991: 239). La lucha armada, ilegítima ante las instituciones, se reafirmaba ante gobiernos en los que la política social injusta estaba salpicada de corrupción. La poca capacidad de respuesta del Estado ante todos los conflictos fue el escenario idóneo para que a principios de la década de 1980 se instaurara otro gran poder económico generado por el narcotráfico (Melo, 1991, 240). La emergencia de una nueva clase social con enormes cantidades de dinero tendría consecuencias en el precio del suelo, en el desarrollo de la construcción y en la imagen de las ciudades.

Como es lógico, todas las dinámicas socioeconómicas tendrían influencia directa en el crecimiento de las ciudades. El papel de arquitectos y urbanistas en este desarrollo sería algo confuso e intermitente, por lo que la imagen y expansión de las ciudades estaría regida sobre todo, por intereses del mercado del suelo.

## 1.2. Modernización y espacio urbano en Colombia

La conformación urbana de las principales ciudades colombianas está marcada por el periodo llamado “La violencia”<sup>3</sup> (1948-1966) en el que miles de campesinos migraron a unas ciudades sin capacidad ni tiempo para planificar esta repentina densificación. La modernización industrial apenas comienza a contribuir a la urbanización en los años sesenta lo que coincide con “el inicio de

3 Con esta denominación se conoce al período histórico de enfrentamiento bipartidista, que sin una guerra civil declarada, ocasionó pugnas armadas con resultados atroces como asesinatos selectivos, destrucción y despojo de la propiedad privada y toda clase de terrorismo político.

una transformación general de las condiciones de vida y de las costumbres tradicionales” (Martín-Barbero, 1998: 48). A estos cambios contribuye una cierta internacionalización “que le permite [a las personas] ampliar tanto la visión del mundo como de sí mismo, cuestionar lo que durante muchos años creyó inmodificable y rehacer la percepción de su propia identidad” (Martín-Barbero, 1998: 48).

Una primera asimetría entre la modernidad arquitectónica (que comienza en los años treinta) y los procesos de modernización de la vida urbana, es anotada por Martín-Barbero quien retoma la impresión de algunos arquitectos extranjeros al visitar el país: “¿Cómo pueden ustedes construir una ciudad tan pobre en términos de calidad de vida, con tan precario entorno urbano, alrededor de una arquitectura de tan buena calidad estética?” (1998: 48). La consecuencia de esta desigualdad es, según el autor, una transformación que genera conurbaciones alrededor de las grandes ciudades, una apresurada formulación de propuestas de hábitat cerrado en multifamiliares, condominios y toda una serie de ejemplos de privatización del espacio que transforman el sentido del barrio y el espacio público, dando lugar “a nuevas grupalidades -bandas de jóvenes, ghettos de marginados-; la estandarización de los usos de la calle, de los lugares de espectáculos, de comercio, del deporte; la destrucción o resignificación del centro y de territorios y lugares claves de la memoria ciudadana” (1998: 48).

¿Pero cuál es el papel que juegan en este proceso de construir la ciudad los actores ilustrados y académicos que empiezan a emerger desde las nuevas instituciones modernas? La llegada al poder de un gobierno liberal en los años treinta tiene incidencia en la formalización de la disciplina arquitectónica pues en 1936 se crea la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Bogotá que había comenzado en 1929 en la Escuela de Ingeniería. La imagen de las construcciones de ese entonces estaba marcada por estilos eclécticos con influencia del neoclasicismo, y la Ciudad Universitaria de la Nacional es testimonio de aquello pues los primeros edificios construidos continuaban la tendencia ecléctica al tiempo que otros, como los diseñados por el arquitecto alemán Leopoldo Rother tenían un lenguaje totalmente moderno. Se comenzaba entonces la inserción de elementos modernos en el paisaje urbano.

Uno de los resultados de la modernidad intelectual es la aparición de la revista *Proa* en 1946 convertida en centro para la divulgación de la arquitectura y el urbanismo durante 30 años. Desde la revista jóvenes arquitectos reflexionaron sobre propuestas urbanísticas “de tono actual en contraposición al obsoleto criterio ingenieril predominante entonces respecto al desarrollo y transformación de las ciudades colombianas” (Téllez, 1992: 367).

Por otra parte, el ejercicio de la arquitectura en Colombia en las décadas del

cuarenta y cincuenta estuvo restringido a una élite burguesa y de la aristocracia económica, pero en los años 60 las clases medias accedieron a las universidades dando origen a un proletariado profesional cuya clientela ya no estaba en los grandes proyectos, que se confiaban a las grandes firmas, sino a su propia clase (Téllez, 1992: 356).

Como se ha anticipado, gran parte de los conflictos de Colombia en el siglo XX se fundamentan en la tensión entre lo rural y lo urbano, mientras, la ciudad se va consolidando como el centro del poder y crece de manera casi espontánea. Si por un lado los migrantes buscaban techo, y los terratenientes aprovechaban su posición para ocupar el territorio y sacar rédito, por el otro llegaban de Europa las ideas para planear el desarrollo de las ciudades hacia el futuro por medio de proyectos y planes reguladores. En Latinoamérica sobresalen las transformaciones realizadas por Pereira Passos en Río de Janeiro (1902), en Buenos Aires el llamado Plan Alvear (1907). Cali tuvo una primera iniciativa más tarde con el encargo de un plano regulador al arquitecto Karl Brunner en 1944.

El planeamiento urbano se convertía en instrumento para la utopía, entre el siglo XIX y XX se pensaron ciudades de forma cerrada en las que se confiaba el estado de bienestar directamente a los proyectos. El racionalismo del Movimiento Moderno en la arquitectura tuvo en Le Corbusier su principal exponente quien junto a otros urbanistas participó en planes para ciudades Latinoamericanas. Arquitectos como el suizo, y José Luis Sert (desde su empresa Town Planning Associates) quien hizo parte de los CIAM, fueron los encargados de traer de manera oficial a Colombia las ideas que por aquel entonces eran discutidas en los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna. Le Corbusier firmó en 1949 la realización de un plan para Bogotá y la TPA diseñó planes para otras ciudades colombianas.

Bogotá, Medellín, Tumaco y Cali recibieron proyectos de un urbanismo moderno basado en los principios de la Carta de Atenas, aplicados a ciudades de un país apenas en proceso de modernización (figura 1). No obstante representan las primeras iniciativas de proponer directrices para regular el crecimiento de las ciudades desde el racionalismo de la arquitectura moderna. El Plan para Bogotá de Le Corbusier era una carta de presentación para “un gobierno progresista porque el ordenamiento del espacio físico para proyectar en la capital del país una ciudad planificada en su totalidad era el producto más democrático posible, y además, la ciudad quedaría a la altura de Nueva York o Buenos Aires” (Arias, 2008: 18). Los planes eran instrumento casi necesario para conseguir créditos.

La forma como se gestionaron los proyectos, y la manera en que pudieron influir en las estructuras culturales y políticas es quizá la reflexión más valiosa

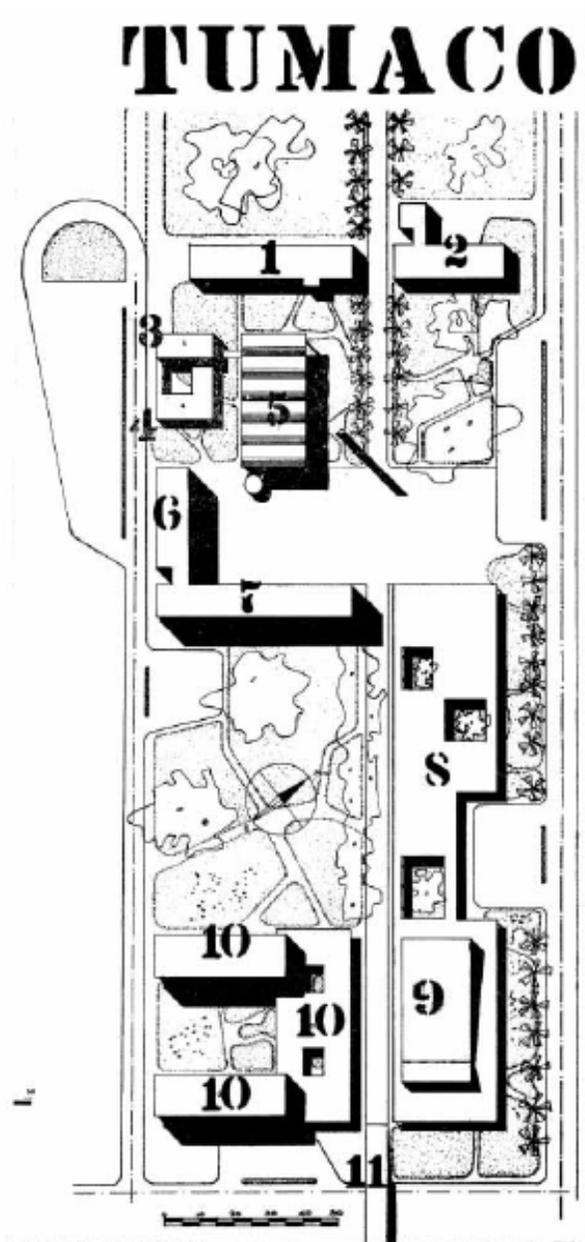


Figura 1. Plano del Centro cívico de Tumaco: Fuente: revista Proa 15, septiembre de 1948, Bogotá.

que apenas comienza a ser objeto de estudio. Todos estos planes se quedaron en alguna parte del camino y la conclusión general suele ser que las autoridades no contaron con respaldo popular y sí con la oposición de los terratenientes representantes del concejo de las ciudades. Algunos incluso como en Bogotá “juzgaron su arquitectura como ajena, producto de un pensamiento mecánico e irrespetuoso del lugar” (Arias, 2008: 19).

Las opiniones sobre la asimilación del proyecto moderno de ciudad por la sociedad colombiana y por los arquitectos es variada. Algunos valoran trabajos arquitectónicos individuales y la tarea crítica de jóvenes profesionales de mitad de siglo (como los que editaban la revista *Proa*) por encima de los proyectos foráneos al considerarlos “más realistas –y realizables- que los que [...] propondría Le Corbusier para Bogotá (Télez, 1992: 367). Otros critican la debilidad frente a una apuesta moderna integral y contundente pues la falta de claridad y compromiso con modelos espaciales, como el colonial o el moderno, ha generado una manera inédita de ser ciudadano en la que la forma de ocupar el espacio no ha encontrado, por parte de los urbanistas locales “una manera creativa, propia y aportativa” (Viviescas, 1991: 361).

Para Viviescas, los arquitectos colombianos se mantuvieron y mantienen ajenos, además de pensar y participar en la construcción de ciudad, de una parte sustancial de lo moderno como es la lucha por la democracia, que comprende no solo la creación de habitabilidad sino “el aporte del arte, de la estética, de la ciencia, de la ética y de la cultura a la dignificación y el enriquecimiento intelectual y físico de todas las actividades humanas” (1991: 371). En ese sentido la modernidad se pone en entredicho.

Según Rovira, la falta de un conocimiento profundo sobre los problemas y la excesiva abstracción de las propuestas son críticas que se pueden aplicar al idealismo del urbanismo funcional (2003: 154). El crecimiento descontrolado de las ciudades colombianas, la economía sumergida y la ocupación ilegal de terrenos fueron situaciones que negaron al planeamiento cualquier posibilidad de éxito (Rovira, 2003: 155).

Toda esta situación define una brecha entre el desarrollo real de las ciudades y la injerencia de quienes planean su futuro con actores tan diversos como el poder político, las fuerzas económicas y los profesionales. Ese espacio ecléctico y caótico será el escenario de fuerzas culturales que también ejercen su apuesta modernizadora.

Sin embargo, en Latinoamérica la expansión de lo construido, o la consolidación de un estilo arquitectónico moderno, no se traduce per se en el crecimiento de lo urbano. La lectura de la ciudad en una única capa disciplinar ha mostrado su insuficiencia. Para Martín Barbero es necesario revalorar la experiencia y

las narrativas de sus habitantes más que de sus planificadores. “Porque la figura de la ciudad tiene menos que ver con la alta regularidad de los modelos expertos del edificar que con el mosaico artesanal del habitar” (2002: 275). Para esquivar las miradas cerradas de la arquitectura funcionalista “que ve la ciudad como sistema cerrado, de partes nítidamente delimitadas y sometidas a un régimen fijo” (2002: 275), Martín Barbero propone indagar en las “fisuras” para descubrir otras dinámicas. En esta búsqueda el autor parece coincidir con Baudelaire, Benjamin e incluso Debord al apelar a una “pedagogía ciudadana del *juego* en el sentido que tienen las trayectorias en cuanto *tácticas* del que camina cotidianamente la ciudad”. Encontramos de nuevo, ahora en la ciudad latinoamericana, una referencia a buscar en los itinerarios la manera de apropiar el espacio en ciudades a medio hacer en la que lo visual y lo oral “se cruzan a cada instante con los hipermercados y las pantallas electrónicas” (Martín-Barbero, 2002: 274). La complejidad de la ciudad latinoamericana es un escenario que no se puede describir “ni desde la diferencia excluyente y excluida de lo autóctono ni desde la inclusión uniformante y disolvente de lo moderno” (2002: 276).

### 1.3. Modernización cultural en Cali

La modernización, tal como se ha venido tratando, es un proceso con dinámicas diferentes según el ámbito. Por tanto, las modernizaciones económicas, políticas, sociales o culturales, se corresponden con unos tiempos y procesos propios que no necesariamente son simultáneos ni armónicos entre sí.

Respecto a la ciudad de Cali, se suele establecer como punto de partida del proceso de modernización el año 1910, fecha en que es designada capital del nuevo departamento del Valle del Cauca. Esta condición le permitió proyectarse hacia futuro gracias a su autonomía política y económica. En la materialización del proyecto cumplen un papel importante

la integración espacial, la construcción de vías de comunicación, particularmente del FFCC<sup>1</sup> del Pacífico y la conexión de la región con el mercado mundial; cambios que estimularon la aparición de la agroindustria y la diversificación de las actividades económicas de los sectores dominantes, que en el pasado se redujeron a la gran propiedad agraria y la ganadería extensiva; y que también contribuyeron a que Cali se consolidara como la ciudad-región por excelencia (Almarío, 2012: 72).

La élite de extranjeros y emigrantes de otras regiones, llegados gracias a la reciente prosperidad, quería la modernización de la ciudad por los beneficios

que representaba para sus empresas pero eran reacios a los efectos, es decir, a los cambios en la moral y costumbres.

Lo que llamaremos modernización cultural hace referencia a una serie de transiciones y cambios, en áreas como la literatura, el teatro, las artes plásticas y el cine que llegarán en la segunda mitad del siglo XX. Estos procesos se relacionan con la expansión y las transformaciones que tuvo la ciudad de Cali durante aquellos años. Gran parte de los movimientos culturales que se gestaron durante este periodo, exponían tendencias latinoamericanas y mundiales de liberación, inconformidad y protesta. Como se ha advertido, el relato hará énfasis en las instituciones, espacios y productos que tienen relación con nuestro objeto de estudio.

Tanto el despliegue económico como la creación de industrias en la región, trajeron como consecuencia un rápido crecimiento demográfico que comienza a hacerse palpable en los años 50. Los conflictos agrarios y el recrudecimiento de la violencia política que castigó la zona rural fueron algunas de las causas determinantes para que un gran número de personas migrara a la ciudad. Familias de diferentes lugares del país vieron una oportunidad de trabajo en las industrias caleñas. Con este crecimiento aparecieron algunos problemas relacionados con la inseguridad y la falta de servicios públicos, pero sobre todo, quedó en evidencia que el proceso de modernización se había quedado muy corto en relación a cuestiones sociales y culturales (Arias, 2012: 423). De este modo, explica Arias, durante la segunda mitad del siglo XX se dieron importantes rupturas en relación con la primera mitad:

Las condiciones históricas de este periodo generaron una transición en los imaginarios y las subjetividades, una verdadera ruptura respecto al continuismo decimonónico de primera mitad del siglo, visible tanto en los movimientos culturales emergentes entre las décadas de 1960 y 1970, como en el ambiente cultural de la ciudad (2012: 419).

A partir de 1960 comienzan a desarrollarse varios esfuerzos y una particular sensibilidad por la cultura en la ciudad de Cali, los sectores dominantes de la sociedad buscaron brindar educación artística a las clases populares con la creación de institutos y con la realización de eventos culturales. Durante este periodo fueron realizados festivales de arte, semanas culturales, ferias de la ciencia y del libro, salones de artistas, festivales de humor, exposiciones, obras de teatro, entre otros (Arias, 2012: 428). Se empleó la educación y la recreación para afrontar algunos de los problemas sociales que afectaban a la ciudad y como política, se empezaron a promover acciones de civismo y urbanidad. Para los investigadores queda establecida la relación entre los conflictos sociales y la irrupción de un arte nuevo, como confirma Katia Gonzáles:

Entre los años cincuenta y sesenta la ciudad experimenta el surgimien-

1 Ferrocarriles de Colombia

to de eventos, artistas, grupos y espacios, y a su vez vive un intenso conflicto social por la violencia política, el impacto de dinámicas económicas y la acelerada urbanización; aspectos que, entre otros varios, marcarán este periodo en el cual circularon ideas relacionadas con la vanguardia, el arte político y la aparición de prácticas artísticas contemporáneas (2014: 35).

El listado de eventos relacionados con la plástica en la década del sesenta es suficientemente elocuente y refleja la actividad local y explica la importancia de la ciudad en el contexto cultural nacional: Festival nacional de arte de Cali (1961 – 1970), Festival de arte de Vanguardia (1965-1969) del grupo nadaísta, primer Salón gran colombiano de pintura (1963), Salón de pintura y escultura (1964), primer Salón panamericano de cultura (1965), primer y segundo salón bolivariano de pintura (1966 y 1967).

Es en este contexto se generan otras propuestas y formas de pensar la cultura. Desde lo artístico se exploran nuevos campos y se proponen diversas tendencias, los exponentes de este proceso buscaron dar forma a unos sentimientos de rebeldía, inconformidad y desesperanza (Arias, 2012: 424). La actitud de independencia crítica frente a las instituciones se presentó también en la literatura. Vale destacar aquí algunos actores que no limitaron su actividad a la edición de libros sino que se involucraron con los procesos modernizadores más allá de las letras.

Como un tardío dadaísmo, nació en Medellín en 1958 una corriente de poesía llamada Movimiento Poético Nadaísta. En términos generales los miembros del movimiento reivindicaban el “no ser”. No se definían ni identificaban con partidos políticos y se oponían a ser algo. El movimiento tuvo protagonismo en Cali cuando su fundador Gonzalo Arango se mudó a la ciudad. Con una actitud muy duchampiana Arango consideraba la estética una trampa y se negaba a someterse a algún precepto. Para Vásquez, sin embargo, “en sus obras se encontraba la ingeniosa ironía, la escandalosa incredulidad, y un descrédito de la razón distinto al que hicieron los románticos europeos (2012: 48). Como con algunas de las vanguardias europeas, de los nadaístas trascendió más su actitud que sus obras. Los nadaístas tuvieron una frenética actividad de manifiestos, quema de libros y organización de eventos artísticos que no siempre fue aceptada por los otros jóvenes. Finalizando la década Hernando Guerrero, fotógrafo, gestor cultural y militante de izquierda, diseñó un cartel contra Gonzalo Arango líder nadaísta, Mayolo le ayudó a imprimirlo y lo colgaron por las calles de la ciudad. González argumenta que “este rechazo es entendible desde algunos sectores de la izquierda que vieron a Gonzalo Arango como representante de un estilo altisonante, efectista, sin ningún compromiso con la realidad del país” (2014: 179).

En otro registro literario, no menos rebelde, pero del lado de Guerrero y Mayo-

lo, es obligatorio mencionar a Andrés Caicedo, piedra angular del movimiento joven que articuló el cine y la literatura con lo urbano. Apostó por un realismo que contrastaba radicalmente con lo que representaba Macondo y García Márquez para las letras nacionales. A través de sus cuentos y novela póstuma, *¡Que viva la música!* (1977), Caicedo representó las migraciones culturales de la clase media que descubre lo popular, la desesperanza urbana y el extravío juvenil con la ciudad de Cali como escenario.

Pero además de sus numerosos textos sobre cine Caicedo fue fundamental en la definición de Cali como ciudad cinéfila. Creó el Cine club del TEC en 1960, fundó junto a Ramiro Arbeláez y Luis Ospina el Cine Club de Cali en 1971, editó la revista de crítica cinematográfica *Ojo al cine* en la que colaboraban Mayolo y Ospina, escribió y rodó junto a Mayolo la película *Angelita y Miguel Ángel* (1973) e incluso hizo un fallido viaje a Hollywood buscando mostrar a Roger Corman dos de sus guiones. En apenas veintisiete años de vida logró dejar una huella que hasta ahora se comienza a descubrir a fondo. La traducción de su novela al inglés y las reediciones han conseguido proyectarlo internacionalmente como un joven poeta maldito que intensificó la vida urbana hasta el suicidio.

### Las instituciones culturales

Un interesante antecedente modernizador que toca a la cultura de la ciudad fue iniciativa de algunos grupos liberales que querían llevar la educación artística a los estratos menos favorecidos. Para tal propósito se crea en el año 1946 lo que hoy es conocido como el Instituto Popular de Cultura (IPC), institución que todavía se encarga de ofrecer educación en música, teatro y artes plásticas con énfasis en la cultura propia. Nació después de la derrota política de la República Liberal como un medio para educar a los sectores populares de modo que pudieran transformar su realidad social. Con las dificultades normales de financiación, se mantiene ofreciendo educación artística para todos los caleños.

Si bien no se trata de una institución moderna en su definición, antes del IPC existía ya el Instituto Departamental de Bellas Artes que tiene un papel fundamental en la educación artística de la región. Fue fundado en 1932 como Conservatorio de Música y luego, mediante ordenanza de la Asamblea Departamental, convertido en Conservatorio de Cali, Escuela Departamental del Bellas Artes. Aunque su modelo de educación se inspira en la antigua institución europea, por sus aulas pasaron muchos de los artistas que contribuirían a la modernización del arte en la ciudad. Ellos se integrarían a toda las actividades artísticas de la ciudad que dieron vida a un gran movimiento integrador donde literatura, teatro cine y plástica recorrerían caminos comunes. Actualmente Bellas Artes sobrevive, pendiente de recursos del estado condicionados por

asuntos políticos.

En los años sesenta se inaugura uno de los espacios culturales con vocación moderna más importantes de la ciudad: el Museo de Arte Moderno La Tertulia (1968). El lugar, ideado por las élites más eruditas, fue particularmente trascendental pues logró el encuentro y la exposición de obras de muchos artistas locales así como la presentación de tendencias globales. A mediados del siglo surge en el país una generación de artistas que busca reaccionar contra el costumbrismo abriéndose a las vanguardias europeas y norteamericanas. Siguiendo esta línea, en 1965 un grupo de personas se reunía en una vieja casa a debatir sobre el arte y a formar un público en el gusto artístico moderno. Esta iniciativa impulsó “la programación de conferencias y exposiciones, a cargo de personajes como Jorge Zalamea, Marta Traba, Gonzalo Arango, Enrique Buenaventura, Alejandro Obregón, Enrique Grau, etc.” (Gómez, 2012: 237).

Pocos años después el proyecto se formalizó y consiguió una nueva sede diseñada por el arquitecto Manuel Lago, pionero de la modernidad arquitectónica en Cali educado en Estados Unidos. En nuevo Museo La Tertulia decantó su interés hacia la obra gráfica y el dibujo, técnicas que dominaron la escena latinoamericana en la década del setenta, además fue identificada nacional y continentalmente como referencia en estas técnicas, gracias a las Bienales de Artes Gráficas y a la apertura de talleres donde se enseñaba el grabado. Aunque la colección del museo se inclinaba hacia el arte moderno colombiano, en el afán de insertarse en las tendencias mundiales se compraron obras gráficas de Andy Warhol, Robert Indiana, Roy Lichtenstein y de artistas latinoamericanos como Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros.

Para la década del sesenta las instituciones culturales habían ganado un lugar en la ciudad. Como resume Gómez, “existía además de las Universidades del Valle y Santiago de Cali, una orquesta sinfónica, una Escuela Departamental de Artes, una banda departamental, varios cines clubes y unos festivales de arte que gozaban del reconocimiento nacional” (2012: 238). Paradójicamente una institución como La Tertulia tan cercana al poder, pues sus fundadores hacían parte de la élite social y política de la ciudad, consiguió una independencia ante las críticas “de los sectores más conservadores de la ciudad y emprender proyectos como la organización de los Festivales de Arte de Cali [...]” (Gómez, 2012: 237).

Desde 1968 hasta 1990 el Museo realizó el Festival de Arte de Cali, las Bienales Americanas de Artes Gráficas (1971-1986) y los Salones de Arte Joven (1972-1989) consolidando una época de esplendor en su historia. Los diez festivales realizados desde 1971 habían logrado posicionarse en la ciudad con gran impacto social, pues alcanzaron a programar cerca de cien espectáculos entre pagos y gratuitos. “En su conjunto esta serie de actividades representan una

apuesta al fomento del arte y la cultura por entonces sin parangón en el país y una estrategia de recepción de las obras de la cultura clásica y moderna casi por igual” (González, 2014: 47). Sin embargo, algunos integrantes del incendiario movimiento literario nadaísta, junto al pintor Pedro Alcántara, organizaron el FAV, Festival de Arte de Vanguardia en respuesta al Festival de Arte que consideraban, promovía la cultura con un poco de convencionalismo (González, 2014: 45). Esta iniciativa de “modernizar lo moderno” es un ejemplo de la intensidad con la que se estaba viviendo la cultura en la ciudad.

La Tertulia también ha tenido un papel importante en el área cinematográfica con la creación en 1973 de La Cinemateca del Museo. Además de todo el trabajo de difusión del cine de autor, albergó la última etapa del Cine-club de Cali. Luis Ospina y Ramiro Arbeláez fueron directores de la Cinemateca estrechando así la relación de la institución con la cinefilia independiente.

### Los independientes

Con todo, las instituciones mencionadas han tenido un cierto aroma a oficialidad, ya sea por la financiación del gobierno o por nacer de las élites, sin embargo, otros espacios culturales nacidos de manera independiente y contracultural, han tenido un rol esencial en la renovación de la cultura. Varios de estos espacios, de una u otra manera, tienen alguna relación con la vida y obra de Mayolo y Ospina. Uno de ellos es el TEC (Teatro Experimental de Cali) fundado en 1962 por Enrique Buenaventura quien dirigía la escuela de teatro de Bellas Artes de la que se retiró por diferencias ideológicas. “El TEC y los nuevos grupos independientes apostaron por un teatro comprometido cuyos temas tenían un claro tinte ideológico sobrepuesto al teatro de evasión considerado burgués” (Arias, 2012: 431). Mayolo reconoce en el TEC y en Buenaventura una influencia importante para su formación debido a los “montajes [de teatro] súper evolucionarios para la época (Mayolo 2008: 48). El TEC fue un semillero para artistas y dramaturgos, muchos de los participantes en las letras, la plástica y el cine tuvieron alguna relación con Enrique Buenaventura y el TEC. Baste con mencionar a Andrés Caicedo y a Carlos Mayolo.

El otro espacio de gran significación, pero ya desaparecido, fue Ciudad Solar que a pesar de su casi desconocida labor y su corta existencia (de 1971 a 1973), jugó un papel clave en la difusión de obras y en estimular el trabajo colectivo entre diversos artistas. Si la imagen que prevalece del espacio es el de unos locos *hippies* comunistas y artistas que ocuparon una casa del centro, nada más lejos de la realidad. Para Katia González, “fue una alternativa que respondía a la carencia de espacios para el arte en Cali y a la manera de operar del único museo de arte de la ciudad” (2014: 159).

Unidos por intereses comunes en 1971 Hernando Guerrero, fotógrafo, Fran-

cisco Ordóñez, fotógrafo y Miguel González, curador de arte, fundaron la Corporación Ciudad Solar bajo escritura pública registrada en la Gobernación de Valle del Cauca. Perteneciente a la familia Guerrero, una vieja casa del centro situada a una calle del TEC, fue la sede. En un artículo de prensa, que funciona como manifiesto, Guerrero escribía en 1972:

La marcha de las ideas está determinada por la marcha de las cosas. O sea que el trabajo cultural depende fundamentalmente del desarrollo de la sociedad y está ligada a su desenvolvimiento, es un acto recíproco, el deber del artista es interpretar los sentimientos y la realidad de su pueblo [...]

Nos abrimos a la comunicación, exploramos el campo de la imagen y el sonido en cada una de nuestras especialidades,

La fotografía le sustrae imágenes a la realidad, las plasma para conucirnos al asombro.

El cine como principal elemento transmisor de imágenes, de sonido. Su poder de mostrar cosas. Hacemos. Exigimos cine. Hablamos de cine, vemos cine y publicamos sobre cine [...]

En las artes plásticas quienes trabajen y experimenten renovadoramente, tienen cómo colgar sus cuadros.

Así la Ciudad Solar es Cali, es la gran ciudad universal que busca llevar su mensaje de lucha y optimismo a cada persona (González, 2014: 163).

Al comienzo los fundadores vivían en la casa y compartían recinto con el taller de artesanía y el laboratorio fotográfico, se abrieron al público otros espacios: la galería de arte, la sala artesanal y el cine-club en el patio central (González, 2014: 159). Dos de las actividades con más repercusión fueron el cine y las exposiciones artísticas, sus gestores tienen nombre propio: Andrés Caicedo y Miguel González.

Caicedo presentó su Cine-club de Cali en Ciudad Solar entre 1971 y 1973. Viernes y sábado se proyectaban películas en 16mm un formato en boga entre los documentalistas por sus bajos costos en comparación al de 35mm. Allí se pudieron ver *Oiga vea!* (Mayolo y Ospina, 1971), *Camilo Torres* (Giraldo, 1966) y *Chircales* (Rodríguez y Silva, 1966-1972) entre otras. Por aquella época publicó también cinco números de un folleto llamado *Ojo al cine*, que posteriormente se convertiría en revista. En el equipo de redacción estaban junto a Caicedo, Hernando Guerrero, y Ramiro Arbeláez.

El Cine-club de Cali continuó en el Teatro San Fernando hasta 1977 año de la muerte de Andrés Caicedo, luego continuó en La Tertulia donde ese mismo año cerró definitivamente. En esa etapa se publicó la revista *Ojo al cine* (1974-



Fig. 1 Portada del folleto N.º 1 de Ojo al Cine. Fig. 2 Portada del folleto N.º 2 de Ojo al Cine. Fig. 3 Portada del folleto N.º 3 de Ojo al Cine. Fig. 4 Portada del folleto N.º 4 de Ojo al Cine. Fig. 5 Portada del folleto N.º 5 de Ojo al Cine.

Figura 2. Revistas *Ojo al cine* números 1,2,3,4,5 (1971-1972). Fuente: Dominio público.

1976) en la que colaboraban Caicedo, Mayolo, Ospina y Ramiro Arbeláez. Según palabras de este último:

El crítico con más oficio era Caicedo; la abundante información que Ospina siempre manejó le permitió tener papel protagónico en las entrevistas; Mayolo y Arbeláez se dedicaron a hacer historia y crítica del cine colombiano. El contenido era decidido en equipo y allí se repartían responsabilidades e invitaciones a críticos nacionales o internacionales. Los principales colaboradores fueron los españoles Miguel Marías, Ramón Font y Segismundo Molist, reforzados por los peruanos Isaac León Frías y Juan M. Bullita, el caleño de adopción Jesús Martín, y los colombianos Luis Alberto Álvarez, Jorge Silva, Marta Rodríguez, Lisandro Duque, Juan Diego Caicedo, Umberto Valverde, Hernando Salcedo Silva, Alberto Valero y Alberto Rodríguez. Alcanzaron a aparecer 4 ediciones, una de ellas doble. El último número fue responsabilidad de Caicedo y Patricia Restrepo, quien se había integrado al equipo desde el tercer número (1999: 13).

También en Ciudad Solar surgió el primer film de ficción de Caicedo y Mayolo *Angelita y Miguel Ángel* (1971) basado en un cuento de Caicedo quien ya vivía en la casa. La película nunca se llevó a término por los desacuerdos en el montaje entre los dos realizadores, sin embargo en las imágenes se pueden ver tomas de Ciudad Solar.

De otro lado Miguel González, con apenas veintiún años, había abandonado los estudios universitarios de literatura para convertirse en crítico de arte autodidacta. Entre julio de 1971 y agosto de 1972 realizó once exposiciones, escribió artículos para los medios e invitó a críticos e intelectuales a escribir sobre las exposiciones. En la primera muestra, “Nueve artistas colombianos” reunió un grupo que hoy en día es parte de la historia del arte nacional: Álvaro Barrios, Feliza Bursztyn, Santiago Cárdenas, Leonel Góngora, Beatriz González, Edgar Negret, Omar Rayo, Carlos Rojas y Hernando Tejada (González, 2014: 193). La lista nos da una idea de la visión y poder de convocatoria de Miguel González que congregó artistas de los años cincuenta y sesenta en el inicio de Ciudad Solar.

Además de artistas con trayectoria, la galería expuso las obras de Oscar Muñoz y Fernell Franco, dos personajes que ayudaron a consolidar el nombre de Cali en el mapa artístico contemporáneo. Muñoz con veinte años, presentó en 1971 una serie de dibujos de su trabajo final de Bellas Artes. Un año después Franco exhibió “Prostitutas”, una serie fotográfica tomada en un barrio popular del puerto de Buenaventura que causó conmoción hasta el punto que la crítica sobre la serie fue censurada en el diario Occidente.

La primera etapa de Ciudad Solar llegaba a su fin, Guerrero, quien era el gestor y quien cohesionó el proyecto viajó a Berlín oriental y posteriormente a Asia

sin fecha de regreso, los propietarios exigieron el inmueble a los inquilinos que debieron abandonar la casa. En ese momento Ordóñez con algunos amigos mantuvo la idea de Ciudad Solar en otra casa del barrio el Peñón que en 1977 cierra definitivamente. En 1982 Guerrero intentó revivir el proyecto, pero de la iniciativa solo quedó un único número de la revista *Caligari: cine y fotografía*, “la familia Guerrero se resistió a ceder nuevamente la casa y eso terminó poniendo fin a los proyectos, que se quedaron en el papel” (González, 2014: 237).

Sin embargo, algo del espíritu de Ciudad Solar se conserva en Lugar a dudas, el espacio independiente que Oscar Muñoz abrió en 2004 con el fin de apoyar la creación e investigación en el arte. Hasta hoy permanece ofreciendo residencias artísticas, concursos, exhibiciones y un cine-club.

### Una escuela de comunicación diferente

En 1975 comenzó la gestación de un nuevo programa de comunicación en la Universidad del Valle de Cali encabezada por el filósofo español Jesús Martín-Barbero quien proponía desviar el enfoque periodístico y publicitario de las escuelas tradicionales hacia la comunicación social entendida como el estudio de procesos, medios y prácticas de comunicación. Como bien expresa Martín-Barbero,

yo llego a una ciudad donde la pasión de la gente joven es el cine y la música. De esta forma, yo organizo un programa en el que los medios de comunicación pasan a ser objeto de investigación de la sociología, antropología y semiótica. [...] Entonces, me encuentro con que la ciudad me marca claramente el rumbo que debía tomar la Escuela. Realmente lo que yo propuse tuvo mucho que ver con lo que me encontré en Cali y en la Universidad del Valle (2012).

Luego de muchas batallas y gracias al apoyo de diversas autoridades, que afortunadamente entendieron la coyuntura y el valor de la propuesta, el programa fue aprobado. Con todo, Jesús Martín, entendió que lo más interesante en términos de comunicación estaba pasando “afuera”: “era el mundo de los cine-clubes, el mundo de Andrés Caicedo. Andrés y Poncho [Luis] Ospina en mi casa, conmigo, diseñaron el área de producción audiovisual” (2012).

Este feliz encuentro entre la academia y los jóvenes gestores independientes se vio reflejado en la participación de Fernell Franco como primer profesor de fotografía y Ospina de audiovisual. Es justo mencionar que tan solo aguantó dos semestres pues su trabajo ha estado alejado de la pedagogía. Sin embargo, Ramiro Arbeláez, fundador del Cine-club de Cali con Caicedo, asumió la tarea de coordinar y dirigir aquella insipiente iniciativa. Este proceso de mestizaje con los jóvenes gestores culturales se vio reforzado por la coincidencia de un grupo de académicos que comenzaban a desarrollar su labor intelectual en la

Universidad del Valle. Destaca Martín Barbero a “Francisco Jarauta un gran filósofo español y después Jean-Paul Margot y Lelio Fernández quienes estuvieron, de alguna manera acompañando esa experiencia desde el Consejo de Departamento y de Facultad de Humanidades, donde nacimos” (2012).

La escuela de comunicación ha dejado una huella significativa en la cultura audiovisual de la región y del país. Aquella aventura híbrida y arriesgada que tuvo en cuenta a Caicedo, a Ospina, a Franco y a Arbeláez (quien hoy continúa en la universidad), es reconocida como una iniciativa pionera en una reformulación de la enseñanza de lo audiovisual. Una gran parte de los realizadores audiovisuales cinematográficos de las últimas generaciones son hijos de esta escuela que, desde su fundación en los años setenta, ha mantenido una posición crítica ante la expresión mediática de la realidad nacional a partir de una educación audiovisual. En su seno nació la serie documental “Rostros y rastros” que por muchos años sirvió de espacio para la experimentación de los jóvenes estudiantes en el campo documental. Con una mirada cercana a la antropología el espacio televisivo fue creado por dos egresados de la escuela, Oscar Campo y Sonia Muñoz, quienes cristalizaron todo un capital cultural en una forma de hacer televisión desde la región y la academia sin dar la espalda a la sociedad. Por este camino, y después de la desaparición del programa, una gran mayoría de los jóvenes realizadores migró a Bogotá en busca de trabajo en televisión y publicidad, lo que ha garantizado la influencia de la escuela caleña audiovisual en la cinematografía nacional.

### **El arte y la representación de lo urbano en Cali**

Además del cine, en la literatura, el dibujo y la fotografía; coinciden junto a Caicedo, Mayolo y Ospina un grupo de artistas preocupados por explorar lo urbano. Realizaron investigaciones estéticas sobre Cali y profundizaron en algunos de sus problemas empleando la ciudad como objeto de representación. Sería la fotografía el punto de convergencia entre Ever Astudillo, Oscar Muñoz y Fernell Franco. Aunque los dos primeros se expresaran a través del dibujo tuvieron lo fotográfico como herramienta de estudio. Astudillo, habitante de un sector de la ciudad algo marginal vive la cruda realidad de primera mano, por su parte Franco y Muñoz también exploran la ciudad con sus cámaras. Astudillo, inmerso en aquella realidad dibuja el exterior, las fachadas y la vida urbana se convierten en su leitmotiv mientras Franco y Muñoz como voyeurs se dedican a indagar en los interiores. En los años sesenta algunas personas que provenían de barrios populares ingresaron a la academia, un espacio antes reservado para las clases altas. Se da pues un interesante intercambio cultural tal cual lo expresa Fernell Franco: “Del grupo que se acercó a Ciudad Solar Ever Astudillo y yo éramos los de extracción más popular y por esa razón personajes como Mayolo y Luis Ospina que venían de otros estratos se interesaban en conocer lo nuestro” (Serrano, 2006: 11).



Figura 3. Teatro Belalcázar (Ever Astudillo), Grafito sobre papel, 1975. Fuente: cortesía del artista.

Acabada la década del sesenta el panorama del arte latinoamericano venía precedido, según Marta Traba (2005), por la fuerza aplastante del arte norteamericano que lo había invadido acabando con cualquier señal de identidad, un periodo que la crítica denominó “La década de la entrega”. Sin embargo, al final del decenio emerge una generación que coincide con el entusiasmo por la revolución cubana y da un nuevo aire a los años setenta:

En los años setenta en Colombia, por ejemplo, las declaraciones de los artistas son increíbles: se deciden por la provincia, el subdesarrollo, la temática local, el desprecio frontal por la universalidad, el rechazo de las modas, el orgullo de la identidad (Traba, 2009: 142)

Tal renacer va a la par con la adopción, de una técnica como el dibujo que abandona lo espectacular. “Dibujar significa una renuncia explícita a hacer pintura, escultura, objetos, «happenings», ambientes, propuestas, reconstrucciones, a dar pistas y a aceptar juegos malabares” (Traba, 2005: 206). Más que una modestia o limitación personal, Traba descubre en el dibujo “el deseo manifiesto de volver a ver, revisar y comunicar la visión del mundo a su alrededor” (2005: 207).

Esta visión del mundo cercano, salvo la de algunos fotógrafos que se consideraban más documentadores que artistas, había estado interesada en lo rural, en la naturaleza, en el retrato o en representaciones más subjetivas e introspectivas, sin embargo de repente se prestó atención a la ciudad. Para Katia González uno de los hechos clave para que el tema urbano hiciera parte del proceso de modernización artística de Cali fue la cinefilia. Ever Astudillo, que comenzó a dibujar la ciudad con especial interés por las fachadas de las salas de cine (figura 3), lo confirma. Astudillo resaltaba la importancia que tuvo el cine en su obra, películas como *West Side Story* (Robbins y Wise, 1961) le descubrieron aspectos vibrantes de la ciudad que reivindicaban lo propio: “uno no estaba en Nueva York obviamente, [...] no estaban los grandes puentes y las grandes edificaciones, pero había otra cosa: una ciudad –en este caso Cali– que se estaba formando con zonas en deterioro” (Astudillo, 2012). La aparición de una cara de Nueva York no tan amable, pero con gran riqueza visual, fue para Astudillo una referencia importante:

También los lugares mismos que aparecen en algunas escenas: las terrazas, las azoteas de los edificios, las estructuras metálicas, las que sostiene esas vallas gigantes. Todo eso se me volvió alucinante, me metía en otros mundos y dio pie a que me fijara en la publicidad misma e incluso me hizo pensar en el pop del que echaba mano la publicidad a nivel masivo. Me pareció una experiencia estética muy importante para mi trabajo (Astudillo, 2012).

La manera en que los jóvenes habitaban esos espacios también fue motivo de admiración pues las pandillas mostraban una vida callejera en espacios nue-

vos. Estas imágenes convivían con las del cine mexicano que por ese entonces tenía bastante repercusión en Colombia. Los jóvenes se apropiaban de las formas de hablar y observaban espacios y prácticas de socialización urbana como las del “salón de baile, el cabaret, los cantantes, los cantantes, todos estos personajes de moda, las actitudes y sobre todo el lenguaje entre ellos. La gente adoptaba estas cosas como modas, no solamente en el vestir o el comportamiento, sino también en el habla” (Astudillo, 2012).

Ever Astudillo, Oscar Muñoz y Fernell Franco fueron parte de la generación de artistas caleños denominada “urbana”, en la década del setenta. “La arquitectura popular e industrial, las edificaciones en tránsito hacia la ruina o su desaparición, [...] fueron temáticas que abordaron en una época en la que Cali vivía un proceso acelerado de transformación urbana [...]” (González, 2014: 16).

En 2012 junto a un grupo de colegas investigadores adelantamos una serie de charlas con Ever Astudillo con miras a la realización de unos conversatorios sobre la relación entre el cine y la ciudad. Como ejercicio cinético de reconocimiento urbano adelantamos un recorrido desde el lugar que ocupaba la casa materna (hoy las escaleras de un puente peatonal) hasta la cede de Bellas Artes, trayecto cotidiano para el joven artista. Por el camino entre barrios fuimos descubriendo las fachadas que inspiraron dibujos pero también la desaparición de todas las salas de cine (salvo el Teatro Sucre que aun proyecta pornografía) que en su momento fueron fotografiadas y dibujadas. Apuntaba Astudillo sobre las salas de cine que:

para el 66 ya estaba próximo a desaparecer el Teatro Belalcázar porque ese teatro, si mal no estoy, no llegó a los ochenta. Todos esos cines fueron desapareciendo del ochenta al ochenta y cinco. Tenían una duración muy curiosa: en un ciclo de veinte años los cerraban o los volvían otra cosa. El Teatro María Luisa comenzó como en los sesenta y en el 81 u 82 lo cerraron también. Esa fue la suerte de todos estos cines. El Imperio estuvo de moda en los cincuenta y desaparece finalizando los sesenta. Estos fueron cines que tuvieron mucho que ver con el pueblo caleño, pero al fin y al cabo cumplen un ciclo (Astudillo, 2012).

Astudillo recuerda la influencia de la arquitectura que llamó la atención de su mirada, sobre todo la adaptación de los modernismos norteamericanos.

El estilo de los treinta, cuarenta y cincuenta era como un art decó que nos llega aquí, ya tardío y bastante austero. Como la arquitectura de los barrios populares: era muy plana pero con unas geometrías y cuadrantes muy definidos, al mismo tiempo austeros y desleídos. En su tiempo fueron pintados con colores muy fuertes que luego fueron desapareciendo por la inclemencia del tiempo y la intemperie.

Y es que la detallada descripción de la arquitectura hizo parte de su obra por

casi dos décadas, los detalles *art deco*, las marquesinas de los cines, la ornamentación de las casas populares, las vallas publicitarias las vitrinas y los grafitis callejeros aparecieron en sus grafismos. Sus representaciones “cubren un periodo claramente definido –entre los años setenta y ochenta- y en ese sentido constituyen también un valioso documento para precisiones y reconstrucciones de la memoria urbana” (Serrano, 2006: 13)

Además la influencia cinematográfica se vuelve un filtro en la revisión de su entorno fotografiando y dibujando paisajes urbanos con predilección por las fachadas de los barrios y de las salas de cine. Según Miguel González,

Astudillo somete el paisaje callejero de barrios a un ambiente de bruma, con episodios donde los «camajanes» y demás habitantes encuentran un escenario propicio. Las formas emergen de tonos neblinosos y la línea es solo insinuación engañosa. Astudillo reflexiona sobre el paisaje y antes que una anécdota entrega un clima, donde algo misterioso y pasado parece flotar (González, 2007: 55-56).

Su rotundo blanco y negro transgrede el estridente colorido y clima caleño y controla la luz de manera cinematográfica. Los primeros planos, los desenfoces y el gran angular se expresan con el grafito. En un registro distinto, la influencia ejercida por el cine en la primera obra de Oscar Muñoz es, según Iovino, más abstracta, diferente al hiperrealismo que subraya las insuficiencias técnicas del medio “sino que insiste en la distancia en que el cine se estaciona con respecto de lo vital [...]” (2003, 34).

Muñoz, que desde su exposición en Ciudad Solar había mantenido una exploración del erotismo por medio del dibujo, en 1976 introduce el elemento espacial en su serie *Interiores* (figura 4), propiciando un encuentro con la arquitectura popular. Siguiendo con su estilo foto-realista la serie presentaba zaguanes, habitaciones y corredores con una atmósfera de abandono y nostalgia. Un año después se exhibe en Bogotá *Inquilinatos*, colección en la que “se concentra en argumentos regionales, registrando la arquitectura media y baja, al tiempo que busca mediante los juegos de la penumbra un ambiente poético dentro de la sordidez del tema” (González, 2007: 80).

Para Iovino, los primeros trabajos de Muñoz marcan el inicio de una obra con gran coherencia interna en la que sus raíces estarán siempre presentes. En *Interiores*, “la preocupación por lo urbano y su relación con lo humano ya está resuelta en lo íntimo” (2003: 38). Con una mirada más arquitectónica, Benjamín Barney destaca el papel de documento que aquellos dibujos representan para la memoria espacial de la región:

Desde sus inicios como artista Oscar Muñoz estuvo muy interesado por el espacio habitado característico de las ciudades colombianas del suroccidente del país de principios de la segunda mitad del siglo XX, ya tan



Figura 4. Interiores (Oscar Muñoz). 1976. Lápiz sobre papel. Fuente. Museo de Arte del Banco de la República

transformados –más por su demolición que por nuevas construcciones- que lo único que queda de esos tiempos son los dibujos y fotografías que nos permiten recordarlas (2011: 106).

Después de aquellas series iniciales realistas, Muñoz continuó sus exploraciones sobre la poética del deterioro con ejercicios que siguen denotando la importancia de la técnica en su obra así se tratara de sustratos menos convencionales como cortinas de baño pintadas con acrílico o de superficies líquidas con polvo de carbón. En 1994 realiza una serie que alude literalmente a la ciudad de Cali llamada *Ambulatorio*. Reconoce el autor un recorrido desde sus primeros trabajos con inquilinatos: “hay una gran distancia (yo tenía veintitrés años y acababa de salir de la Escuela de Bellas Artes, con más intuición que con conocimientos) [...] creo que mis trabajos actuales son más elaborados y complejos y esta obra en particular va más allá de la observación pasiva del espectador” (González, 1996: 63). Se trata de una aerofotografía del instituto geográfico colombiano cubierta por un vidrio de seguridad roto, material bastante simbólico en un país violento. Según Muñoz, la aerofotografía “confirma un plano racional y frío frente al vidrio de seguridad estallado que la superpone como una nueva red de relaciones emotivas. Me atrae esa extrapolación que se da también en nuestra vida de la ciudad, entre la racionalidad y el caos” (González, 1996: 64).

La tercera mirada a lo urbano viene del lente de Fernell Franco quien a través de la fotografía se convierte en “el hombre de la cámara” que con sus exploraciones quiso dejar una memoria visual de su entorno. Franco fue uno más de los miles de habitantes de provincia que a los ocho años emigró desde su pueblo natal a Cali. La ciudad lo impactó por el contraste de paisaje con su pueblo, pero ante todo se fijó en lo cambiante, en la transformación constante de sus barrios que según sus palabras es una “de las cosas más extraordinarias que puede brindar una ciudad” (Iovino, 2004: 28).

Como un joven *flâneur* de provincia Franco comenzó a derivar por la ciudad desde los catorce años debido a un trabajo como mensajero, circunstancia que según el fotógrafo lo llevó a conocerla:

Confronté por primera vez unas realidades con otras. Empecé a convivir con esta cosa urbana en un contexto mucho más grande de lo que yo había creído que era una ciudad, y en ese cambio de circunstancias se me fue configurando un nuevo paisaje que ya reconocía como propio (Iovino, 2004: 28).

De nuevo el cine es una referencia clave: “A través del cine – afirma Franco- hice unos viajes maravillosos. Al comienzo no vi más que cine mexicano pero aun así esos dramas intensísimos [...] me mostraron que había otro país que siendo distinto era igual al nuestro (Iovino, 2004: 31). Posteriormente el neo-



Figura 5. Galladas (Fernell Franco). 1970. Fuente: Iovino, 2004

rrealismo italiano ejercería su influencia mostrándole una forma de representar la realidad cercana. Sin embargo, la realidad poética fue bruscamente increpada en 1962 por su nuevo trabajo como reportero gráfico para el principal diario de la ciudad. El registro de calamidades, violencia, miseria y revueltas estudiantiles en el día contrastaba con las fotografías sociales que debía realizar en los clubes por la noche.

Al igual que sus colegas artistas y como una constante emerge la conciencia de las fuertes transformaciones en la estructura urbana de la ciudad: “[...] al lado de todos los cambios culturales que nos entusiasmaban, también sucedió la destrucción de Cali a nombre de los Juegos Panamericanos y la modernización” (Iovino, 2004: 84). Franco, en una actitud similar a la de Ospina y Astudillo, lamenta la pérdida del Cali que conoció en bicicleta:

Sitios que me impresionaron y que siempre me robaban la mirada cuando yo pasaba por allí, y que además estaban relacionados con el nacimiento de la ciudad, como el Alférez Real o el Batallón Pichincha, se fueron entre las nuevas avenida y edificios que se levantaron en ese momento, desarticulando la historia del centro de Cali (Iovino, 2004: 85).

Las anteriores palabras resumen un estado de ánimo común en quienes representaron lo urbano. Se percibe en *Oiga vea!* (Mayolo y Ospina, 1971) o en los documentales de Ospina en solitario, en las fachadas de los teatros demolidos dibujados por Astudillo, en las metáforas del deterioro de Muñoz y en las series fotográficas de Franco que con títulos como *Demoliciones* o *Retratos de ciudad* anuncia y denuncia su desencanto. Con todo, su legado fotográfico también recogió una parte importante de la identidad e idiosincrasia local en trabajos que retrataban la vida más íntima de la arquitectura como en su serie *Interiores* (a la par que Muñoz) o *Billares* enfocada en los locales de juego (1985). Uno de los aportes a la memoria de la ciudad más notable es su temprana serie *Galladas*<sup>2</sup> en la que quedó plasmada la forma de habitar Cali por parte de los jóvenes de 1970 con sus atuendos y actitudes (figura5).

Como testimonio del vínculo de los tres artistas en 1979 el museo La Tertulia organizó una exposición que reunió el trabajo de Astudillo, Franco y Muñoz, oficializando el interés por la ciudad que por caminos paralelos habían transitado. Con el paisaje urbano como objeto de su mirada, sus obras se complementaron espontáneamente, lo que dio más fuerza a otras búsquedas de lo urbano venidas desde la literatura y el cine. Treinta y ocho años después (2016) y un año después de la muerte de Astudillo La Tertulia volvió a reunir a los tres artistas. Fernell Franco, a través de la exposición *Revelados*, Astudillo con *Crimen perfecto* y Muñoz, que realizó dos obras basadas en sus dos compañeros.

2 Grupo de amigos que se reúne en los barrios.

## El mapa cultural

El panorama de la cultura en Cali expresa rasgos característicos de una modernidad que reivindica la individualidad local con una amplia influencia de dos actores principales: las élites económicas, dueñas del poder y de joven burguesía cercana a los caminos revolucionarios. Consolidadas desde el éxito comercial, las élites locales siempre desconfiadas de un desarrollo urbano moderno que pudiera interferir sus intereses, se articuló con los artistas y fue clave en la cristalización de procesos culturales generados en los años sesenta.

La cohesión espacial de aquella Cali, con unos escenarios relativamente cercanos y una gran vida urbana, ayudó a que, entre cine-clubes, festivales y bienales; la ciudad fuera escenario propicio para que *flâneurs* se encontraran en Ciudad Solar, el TEC, la Tertulia, Bellas Artes, el teatro San Fernando y el café Los Turcos o los bares del norte. Recorrer la ciudad era una práctica estética que ha quedado documentada en tantas obras que tienen su lugar en el mapa imaginario de aquella Cali.

A su vez, la aparición de nuevos actores llegados de la periferia, como Astudillo y Franco, tensionaron ese mapa concentrado y reducido atrayendo, en mayor o menor proporción, a otros creadores como Caicedo, Muñoz y Mayolo contribuyendo a esa modernidad híbrida nutrida de desigualdades y diferencias en la que emerge lo mestizo. En todos los casos el cine fue un hilo conductor que propició nuevos recorridos debido a la insaciable búsqueda de películas por todos los teatros de la ciudad, incluidos los de los barrios más pobres.

No es arriesgado afirmar que lo espacial tuvo influencia en la consolidación del espíritu colaborativo que juntó a artistas, fotógrafos, cineastas y escritores alrededor de un común interés creativo. Las historias de muchos de estos actores culturales se entrelazaron en una pequeña red social efectiva y funcional o en un *co-working*, para usar términos actuales.

## 2. Modernidades cinematográficas. Una dimensión histórica: *El hombre de la cámara* y *Playtime*

Parte sustancial del cine que atañe a esta investigación son las condiciones espaciales, materiales y sociales de la vida contemporánea y el efecto que la modernidad, representada en la velocidad y la pérdida de individualismo, tiene en los habitantes de la ciudad. Para Tripodi, el cine ha demostrado una fascinación por lo urbano ya sea para mostrar su seducción o para ejercer una crítica sobre sus efectos. Films como *El hombre de la cámara* (Vertov, 1929) y *Playtime* (Tati, 1967), son fundamentales en dos direcciones: la primera al

profundizar en el artefacto cinematográfico y su reflejo político y social en la producción del espacio y la segunda para entender la modernidad, el urbanismo y sus consecuencias (2010: 141).

En esta búsqueda de una epistemología cinemática de la ciudad, ambas películas, además de abarcar certeramente temáticas que nos conciernen desde una mirada ontológica, responden también a elementos de forma y contenido que se pueden rastrear en la obra de Mayolo y Ospina quienes trabajaron lo urbano en ambos formatos (documental y argumental): por un lado construyendo ficciones y por el otro documentando lo existente sin la necesidad de una trama. Al mismo tiempo es posible leer en las dos películas europeas, miradas diferentes a la modernidad, una inicial de encantamiento (1929) y otra pesimista (1967) pasadas apenas cuatro décadas. Mayolo y Ospina utilizaron el dispositivo moderno para capturar la realidad en movimiento pero a la vez desconfiaron del progreso y de la abstracción de la cultura incluida en esa modernidad. Sus películas, partícipes de una modernidad propia, permiten también rastrear puntos de vista sobre el progreso tecnológico y sobre las formas de construir y habitar la ciudad.

Por su carácter auterreflexivo y autorreferencial la representación de lo moderno es indudablemente un signo de modernidad. Esta representación tiene dos campos de acción que son: la modernidad desde el lenguaje y la modernidad desde el contenido. Aunque no son necesariamente excluyentes, sino más bien complementarios, es común encontrar en las obras modernas énfasis en alguno de los dos campos. Las representaciones cinematográficas de la modernidad en el siglo XX han tenido en la arquitectura y en lo urbano un marco que en algunas ocasiones ha pasado de ser simple escenario a ser protagonista. *El hombre de la cámara* (Vertov, 1929) y *Playtime* (Tati, 1967) son paradigmas del cine en su relación con lo urbano pues no se limitan a usarlo como mero referente o decorado de fondo, van más allá, hacen de la ciudad la razón de ser de las películas. Se convierten en obras únicas, excepciones que rehúyen a explotar los iconos urbanos como sinécdoque, pues como apunta Sorlin, en la mayoría de los filmes nunca se muestra una ciudad en sí, sino unas pocas imágenes emblemáticas que la simbolizan (2001: 21). Añade que, “cualquiera que sea la época en la que se hayan rodado, las películas cuentan pocas cosas acerca de la vivienda, del tráfico en las calles, del trabajo, de las relaciones humanas, de la limpieza o de los problemas administrativos que hay en las ciudades” (2001: 25). Por el contrario estas dos películas problematizan la ciudad en muchas de las facetas que Sorlin echa de menos y llevan, incluso hasta la exageración, las singularidades de lo que significa la vida urbana permitiendo entender la potencialidad del cine como herramienta de conocimiento con una poética propia.

A pesar de sus diferencias *El hombre de la cámara* (Vertov, 1929) y *Playtime*

(Tati, 1967) coinciden en aspectos formales. Primero, no pretenden sumergir al espectador, por medio de la ilusión, en una ficción lineal que resuelve una trama y segundo, ambas prescinden del texto oral o escrito como herramienta explicativa de una historia. Además, no limitan el lenguaje del cine a la ilustración de otros discursos (literario o teatral) y propician un ejercicio de autorreflexión sobre el medio utilizado. En primera instancia se podrían clasificar como un documental y un argumental respectivamente, sin embargo ambas trascienden los límites de cada categorización. El documental no oculta su puesta en escena y el argumental rehúye a un relato tradicional que se sustenta en la trama y los diálogos. Dejando atrás clasificaciones, es más importante resaltar aspectos que atañen a su relación con lo urbano. Mientras Tati presenta una caricatura de París construyendo enteramente su escenario de rascacielos, Vertov sintetiza, por medio del montaje, fragmentos de diferentes lugares, para construir una “ciudad real” soviética. Coinciden además en el recurso narrativo cronológico de representar un día en la vida de una ciudad a través de episodios y escenarios.

La descripción de las espacialidades que construyen los dos cineastas y su relación con la modernidad, permite enfoques de análisis diferentes, pues cada película ofrece la posibilidad de cubrir frentes distintos en el examen del espacio urbano y la modernidad del siglo XX. Vertov realiza “manifiestos teórico-visuales”, por tanto sus contenidos sugieren indagar en su discurso e invitan a considerar ese todo que busca ser coherente con la ideología presentada en dimensiones como la estética y la política. Su elogio al progreso enfatiza el papel de la máquina como instrumento nuevo y poderoso. Tati, por otra parte, convierte su manifiesto en una tragicomedia de *gags*, divertida pero implacable. Además de criticar la modernidad del vidrio, hierro y hormigón, inventa una París abstracta, desterritorializada, sin referentes culturales en la que naufraga un desprevenido paseante. Por su parte, la película de Vertov nace como “demostración” de un manifiesto teórico, mientras que *Playtime* (Tati, 1967), a pesar de encarnar un modo de entender el cine, también presenta una posición política y se enfoca en utilizar el medio audiovisual para denunciar los resultados urbanos y arquitectónicos del proyecto moderno que han derivado en la “sociedad del espectáculo”. Siguiendo la tradición Baudeleriana de buscar sus héroes en lo cotidiano, Tati se adhiere a la poética de la sociedad civil propuesta por el poeta francés y convierte a su personaje Hulot en el *dandy* involuntario que atraviesa la *low life* y *high life* francesa.

Si Vertov celebra la posibilidad de un lenguaje universal y verdadero, Tati aboga por volver a mirar lo tradicional y espontáneo. Su celebración de lo local a través de la arquitectura y la legibilidad de la ciudad desde su cultura, se expresa en la crítica que ejerce contra la pérdida de identidad y color local propiciada, según él, por la modernidad arquitectónica y urbana. Es irónico que Vertov, quien celebra la modernidad universal y tecnológica presente sobre

todo una ciudad soviética cargada de monumentos y eclecticismo, mientras que Tati recurre al sarcasmo con su París de espacios genéricos.

Sin embargo, en ambas películas hay un rasgo moderno que apuesta por la movilidad, por el recorrido e incluso por la deriva. Hay en ellas un personaje que con su mirada recorre la ciudad gracias al artilugio cinematográfico más efectivo, se trata del *flâneur*, aquella figura moderna de Walter Benjamin que hace de su nomadismo urbano un trazado artístico. La exploración y vivencia de lo efímero queda plasmada a través de los ojos del despistado Monsieur Hulot y del espabilado camarógrafo soviético. El recorrido derivante del primero y el inequívoco destino del segundo no está tan lejos del mapa dibujado por Mayolo y Ospina en sus exploraciones de la ciudad. El recorrido del *flâneur* y el cine se complementan perfectamente cuando de vivir lo urbano de forma moderna se trata. Las peregrinaciones por las numerosas salas de cine caleñas esparcidas por la ciudad, sin distinción de clases sociales, fueron algunos de los puntos magnéticos de una deriva inicial que permitiría ampliar el horizonte espacial de dos jóvenes de familia acomodada. Con el tiempo su espíritu *flâneur* quedaría fijado en el celuloide a través de las localizaciones del plató-ciudad llamado Cali.

## 2.1. El hombre de la cámara. Manifiesto moderno

Abajo el guion burgués de cuento de hadas! Larga vida a la vida como es<sup>3</sup> (Vertov, 1984: 71).

El soviético Denis Arkadievich Kaufmann (1896-1954) más conocido como Dziga Vertov sintetiza con *El hombre de la cámara* (1929), una reflexión sobre la mirada cinematográfica y su papel en el pensamiento y la cultura urbana del siglo XX. En sus propias palabras, la película no sólo es el resultado de un trabajo sino una manifestación teórica en pantalla (Vertov, 1984: 83). Suele ser incluida dentro de las llamadas “Sinfonías urbanas”, aquellos filmes de los años veinte producidos desde la vanguardia a la manera de poemas visuales que registraban la afirmación de la modernidad en la urbe a través de la manipulación rítmica del tiempo fílmico y aunque coincide en muchos aspectos, ha sobrevivido al tiempo debido a la riqueza de sentidos que propone.

El documental vanguardista de principios de siglo incorpora elementos modernos asociados al “extrañamiento”, un concepto que en la literatura de los

3 “Down with the bourgeois fairytale script! Long live life as it is” (Vertov, 1984: 71).

formalistas rusos (ostranénie - остранение) pretende, desde la exageración o el absurdo, representar la realidad con una perspectiva poco habitual. Para Nichols estos elementos son la fragmentación, el extrañamiento, el collage, la abstracción, la relatividad, la anti-ilusión y todas las expresiones que eludan la claridad del realismo (2010: 593). Es palpable en filmes como: *Retorno a la razón* (Man Ray, 1923), *El ballet mecánico* (Léger, 1924), *La mecánica del cerebro* (Pudovkin, 1926), *La sexta parte del mundo* (Dziga Vertov, 1926), *Emak Bakia* (Man Ray, 1927), *Vormittagspuk* (Richter, 1927), *Berlín: sinfonía de una ciudad* (Ruttman, 1927), *Un perro andaluz* (Buñuel y Dalí, 1928), *El hombre de la cámara* (Dziga Vertov, 1929), *A propósito de Niza* (Vigo, 1929), entre otros filmes, que según el autor prueban la cercanía entre las exploraciones modernas y el camino del documental. Afirma Nichols que esta fusión se da con mayor evidencia en la Rusia soviética entre 1920 y 1930, época en la que se combinó la innovación formal con su aplicación social (2010: 592).

Por medio del montaje, las Sinfonías Urbanas coincidían en estimular los sentidos del espectador con un ritmo acorde a la agitada vida cotidiana. Las ciudades eran enseñadas desde perspectivas asequibles al ojo mecánico del cine que presentaba, desde lo documental, una nueva realidad reconstruida por sus autores. Entre las más representativas se cuentan *Manhatta* (Strand, 1921) *Berlín sinfonía de una ciudad* (Ruttman, 1927) y *A propósito de Niza* (Vigo, 1930) que se dedicaron a retratar la vida urbana enfatizando la relación entre las personas y su espacio en una ciudad determinada. El cine que recurría a espacios urbanos como escenario venía, según Sánchez-Biosca, precedido de asfixiantes atmósferas anímicas expresionistas y con las Sinfonías dio un giro hacia “un realismo cada vez más radical e indómito, dando cuerpo a los actores sociales, pero también a los objetos, a los decorados de calles y fiestas, etc.” (2008: 59). Habría que matizar que se trata de un realismo temático, porque formalmente algunas películas utilizan recursos y efectos cinematográficos tales como dividir la pantalla o sobre-imponer imágenes en transparencia.

Para acercarse al lenguaje visual de Vertov es clave reconocer su momento histórico, pues coincide con la renovación artística propuesta por la revolución soviética a principios del siglo XX y se erige como un medio que puede revelar la realidad traducida en un manifiesto estético. Encarna algunos de los principios de la vanguardia soviética como la fe en la máquina, (representada en el Futurismo y el Constructivismo), el metódico proceder científico y el compromiso pedagógico con las masas, que fue puesto en práctica por Vertov en los noticiarios cinematográficos semanales Kino-Nedelia (1918-1919). La formalización de estas ideas en un medio audiovisual tiene sus antecedentes, para Bowlt el escorzo de Rodchenko y su innovador uso de la luz y la sombra, marcó a muchos artistas soviéticos de los años veinte como Eisenstein, Kuleshov y Dziga Vertov (1976: 250).

Con la nueva política económica de Lenin se estimularon las publicaciones privadas y de cooperativas, lo que abrió el camino a la oficialización del Futurismo a través de su revista LEF (Levy Front Iskusstv o Frente de Izquierda de las Artes) que comenzó a editarse en 1923 y reunió a personajes como el poeta Vladimir Mayakovski, el cineasta Sergei Einsestein y al artista Aleksander Rodchenko. La revista, en la que colaboró Vertov, es un buen ejemplo de la dirección que las artes estaban tomando en la Unión Soviética y ayuda a entender el papel que discursos cinematográficos como el de Vertov y Einsestein, aunque diferentes, jugaron en el lenguaje del arte de las vanguardias rusas. En la primera entrega de LEF se pudieron leer declaraciones como las siguientes:

LEF debe unir todas las fuerzas de la izquierda [...] para la integración de una nueva cultura [...] mantener la lucha contra los viejos enemigos de la nueva sociedad: pásseists, estetas, proletarios con un gusto conservador, epígonos, burócratas. [...] Es hora de emprender grandes proyectos, la seriedad de nuestra actitud con nosotros mismos es el único cimiento sólido de nuestro trabajo. ¡Futuristas!... Constructivistas... productivistas... Opoyazistas... Discípulos! Todos unidos. LEF es la defensa de todos los creadores! (Lawton, 1988: 42-43) <sup>4</sup>

Antes de colaborar con LEF Vertov ya venía trabajando con unos criterios claros sobre el papel del cine en la nueva sociedad. Es pionero, pues abre el camino a Kuleshov, Pudovkin y Eisenstein. En 1919 funda el *Cine-ojo*, un grupo de cineastas y un movimiento que “se intensifica incesantemente a favor de la acción por los hechos contra la acción por la ficción, por muy fuerte que sea la impresión producida por esta última” (Vertov, 1993: 33).

### En busca del lenguaje moderno

A Lenin se le atribuye la frase: “de todas las artes, el cine es para nosotros la más importante”, y aunque no haya documento sobre su veracidad, es ya un lugar común, porque da fe del papel que el séptimo arte jugó en los primeros años de la revolución. El cine hizo parte de una agitación cultural en la que poetas y artistas plásticos apostaron de manera radical por nuevos lenguajes respaldados con manifiestos y planteamientos teóricos que aceptaban influencias externas como el Cubismo y el Futurismo. En este ambiente nacen van-

<sup>4</sup> *Lef must bring together the leftist forces . ... Lef must create a united front .. for the integration of a new culture” ; “We have to reconsider our tactics” but keep fighting against the old enemies in the new society: passeists, aesthetes, proletarians with a conservative taste, epigones, philistines, bureaucrats, and the like; and “It’s time to undertake big projects . The seriousness of our attitude toward ourselves is the only solid foundation of our work ... Futurists ! . . . Constructivists! ... Productivists! . . . Opoyazists! . . . Disciples! . . . All together ! Moving from theory to practice, think of mastery, of professional skill. ... Lef is the defense of all creators .*

guardias propias como el Suprematismo y el Constructivismo, que se apoyan en la abstracción geométrica más substancial.

*El hombre de la cámara* (1929) aparece justo al final de la década del veinte en el momento en que las políticas económicas de Lenin han sido modificadas por Stalin con miras a una sociedad más industrializada. Al mismo tiempo se recortó toda la libertad y la relevancia que años atrás, el arte tenía en la construcción de la sociedad. Para la fecha oficial del fin de la guerra en 1923, muchas de las ciudades estaban devastadas por lo que la reconstrucción urbana fue un momento propicio para que las nuevas ideas sobre arquitectura tuvieran cabida.

En el filme, la ciudad parece como un ser viviente que observa y se deja observar. La metáfora de esta metabolización se desarrolla a través del registro de los sucesos de un día, por medio de micro-relatos que articulan espacio y dinámicas sociales. El despertar de la ciudad y sus habitantes es retratado por el madrugador camarógrafo, testigo de cada instancia del gran organismo urbano. Para articular la enorme cantidad de fragmentos filmados con diversas características se recurre al montaje cinematográfico, un lenguaje capaz de integrar todas las contradicciones que personifica la ciudad. La pluralidad de sentido que puede adquirir una secuencia, al relacionar por continuidad o yuxtaposición diversas imágenes sin una explicación verbal (Vertov rechaza los intertítulos y los diálogos), obliga al espectador a participar “componiendo” la película cada vez que la ve.

Sin embargo, para evitar el artificio efectista que Vertov tanto critica en el cine comercial, realiza un contrapunto entre lo que se enseña y el proceso de construir esa mirada. Para decirlo en términos más actuales, integra el film y el “detrás de cámaras” en un solo producto por medio del contraste. Además de planos contrapicados desde gran altura, el camarógrafo es filmado buscando los puntos de vista más difíciles, por tanto lo veremos subiendo empinadas escaleras en encuadres que nos recuerdan a Rodchenko. Este contrapunto autorreferencial se nutre con escenas que exponen la artesanía del montaje cinematográfico y también el acontecimiento social de la exhibición de un film. La sala de cine, que se va llenando de gente esperando el inicio de la función, es el prólogo que abrirá el camino a lo que nosotros, y los espectadores insertos en la diégesis, veremos.

Pero además de recrearse retratando la vida urbana, *El hombre de la cámara* (Vertov, 1929) es todo un documento que permite analizar varias dimensiones de la modernidad de principios del siglo XX. Para empezar, hay un interés universalizador que evita lo particular e individual. Por ejemplo, la ciudad presentada en la película no es una, sino una síntesis cinematográfica montada desde fragmentos de Moscú, Kiev y Odessa. Tal constructo, decanta la vida ideal de

la nueva Unión Soviética en un solo espacio que parece resumir la unidad del proyecto socialista.

La búsqueda de lo moderno se ve reflejada en el gusto por la máquina y el movimiento (no en vano su alias Dziga Vertov, significa “gira la perinola”), dos expresiones estéticas del progreso científico aplicado, que han ampliado las posibilidades perceptivas humanas. “Nuestro ojo ve mal y muy poco; por eso los hombres han imaginado el microscopio para ver los fenómenos invisibles, (...) han puesto a punto la cámara para penetrar más profundamente en el mundo visible” (Vertov, 1974: 76).

En su película hay innumerables ejemplos de esta fascinación por lo dinámico. A través del montaje construye relaciones visuales como la de la máquina de telar que gira y la manivela de la cámara que también gira para mostrarnos el nuevo mundo. Pero la repetición del movimiento maquina, encuentra su correspondencia humana en lo serial, por tanto tienen cabida grupos de personas que bajo el más ortodoxo taylorismo, ensamblan cigarros en una fábrica o las operadoras de teléfono que con sus movimientos automáticos realizan un ballet mecánico que en otros ámbitos no era tan alabado, tal como demuestran dos años después en 1931 René Clair con *Viva la libertad*, Chaplin con *Tiempos modernos* (1936) o en nuestro caso, Tati con sus emblemáticas *Mi tío* (1958) y *Playtime* (1969).

Pero si el dinamismo se objetiva en la máquina, tiene su verbo en el montaje cinematográfico, máxima plasticidad del tiempo fijado en un celuloide. Anota Subirats (2011), que el montaje para Vertov no es solo un recurso funcional, es una conquista del espacio y del tiempo, un triunfo moderno que supera el espacio euclidiano a través de las superposiciones de fragmentos que reconstruyen, de manera artificial, nuevas dimensiones. “El *montage* significa asimismo la superación del tiempo a través de la velocidad: otra categoría central en la nueva estética del cine” (Subirats 2011: 22).

Hay también un gran interés por afirmar la pureza del cine emancipándolo del teatro y la literatura en un acto de autocrítica kantiana. Esta actitud ha sido explicada por Greenberg al teorizar sobre la definición de modernidad en la pintura. “La esencia de lo moderno consiste, en mi opinión, en el uso de los métodos de una disciplina para criticar esta misma disciplina” (2006: 111). Como hicieron los pintores cubistas al romper con la perspectiva y restringirse a lo bidimensional, verdadera naturaleza espacial del cuadro, Vertov quiere desarrollar un lenguaje acorde a sus medios y no tomar nada prestado, la cámara evita copiar el funcionamiento del ojo humano para usar la mirada mecánica que se expresa en complejos ángulos, sobreimpresiones y pantallas divididas. Los manifiestos que dejó Vertov dan cuenta de esta emancipación:

Nosotros afirmamos que a pesar de la relativamente larga existencia del concepto “cinematografía”, a pesar de la multitud de dramas psicológicos, pseudo-realistas, pseudo-históricos y policíacos puestos en circulación, a pesar del infinito número de salas cinematográficas en actividad no existe una cinematografía en su auténtica forma y no han sido comprendidas sus tareas fundamentales (Vertov, 1974: 45).

Su utopía cinematográfica, en otro rasgo de modernidad, confía en la posibilidad de desocultar la realidad. La razón, instrumentalizada a través de la máquina, es el dispositivo que el artista tiene para revelar dicha verdad. Este nuevo realismo, mediado por la tecnología, es el estandarte del *cine-ojo* que tiene la posibilidad de hacer visible lo invisible, de mostrar lo escondido utilizando la ciencia en la presentación de noticias filmadas para decodificar el mundo y mostrar la verdad en la pantalla (Vertov, 1984: 41-42). Además la función social del cine, como ventana al mundo le fija dentro del proyecto revolucionario justificando su expresión estética.

### Arquitectura constructivista

Más allá de su aporte al lenguaje audiovisual, *El hombre de la cámara* (Vertov, 1929) ha sido analizada desde múltiples perspectivas: experimento epistemológico, tratado político, base de datos, *cyborg film*; así como, rechazo o confirmación de la objetivación de la mujer o representante del Cubo-futurismo, Formalismo, Constructivismo y productivismo (Hicks, 2007: 64). Por ejemplo, Strathausen, busca lo siniestro en la película de Vertov y lo encuentra en la ausencia de lo humano, que es absorbido por la robótica vida de la ciudad (2003: 29). Como Strathausen, la mayoría de estudios sobre la película se centran en buscar significados e interpretaciones, pero se echa en falta una detallada aproximación que retome la ciudad y la arquitectura usada por Vertov como el hecho espacial y construido<sup>5</sup>. Hay evidencia de que el cineasta planificó cuidadosamente sobre el mapa, las locaciones que conformarían su ciudad cinematográfica (Alifragkis y Penz, 2009a).

Fragmentos urbanos reales con edificios y espacios públicos conforman el epítome de ciudad soviética que sirve para escenificar la modernidad. En ella se emplazan, además de máquinas, edificios de la nueva arquitectura. El Constructivismo nació como “antiarte” condenando las manifestaciones burguesas individuales, por tanto deriva en un arte aplicado y utilitario que contrasta con las ideas de sus mentores, Gabo y Pevsner previas a la revolución. Una consecuencia inmediata fue el desarrollo de la arquitectura constructivista con edificios que usaban materiales modernos dispuestos de manera acorde a sus

5 Se destaca el artículo de Alifragkis y Penz. (2009b). *Power of “Reconstruction:” Dziga Vertov’s Cinematic Socialist City of the Future, en el que se detallan algunos de los edificios que aparecen en las películas.*

leyes mecánicas (Bowlit, 1976: xxxviii).

En la ciudad escenario de *El hombre de la cámara* (Vertov, 1929), predominan las fachadas eclécticas de arquitectura pre-constructivista que contrasta con edificaciones industriales y obras de ingeniería civil. Los edificios vanguardistas, no tienen tanta presencia en pantalla como podría pensarse, sin embargo sobresalen tres ejemplos de la, en ese entonces, reciente arquitectura constructivista de Moscú que, aunque de manera fugaz, hacen su aparición en escena, marcados por su imagen racionalista y los tipográficos rótulos en sus fachadas.

El primero, que figura, además en dos momentos, es la estación de buses Bakhemtevsky de Konstantin Melnikov (figura 6) comenzada en 1926 y que aún sobrevive como galería de arte después de su reciente restauración. La edificación se nos presenta primero casi como una foto de su fachada pero más adelante la veremos abriendo sus puertas y dejando salir los autobuses que comienzan la jornada.

También de 1926, y en un encuadre que apenas deja ver la parte superior con su anuncio, aparecen las oficinas del diario *Izvestia* (1925-27), que fue el periódico oficial del gobierno soviético (figura 7). Fueron diseñadas por Grigory Barkhin y además de alojar los despachos, también contenían la imprenta. El edificio aparece enmarcado entre dos objetos de arquitectura premoderna, por la izquierda unos faroles de iluminación en hierro y vidrio y a la derecha el campanario de una iglesia. Más que el volumen, sobresale el nombre del periódico que está fijado en la parte superior de la fachada y ocupa casi todo el ancho del edificio.

Por último, el filme enseña tímidamente parte de una tienda de departamentos. Se trata de *Mostorg* (1927), obra de los hermanos Vesnin y que permanece en uso pues actualmente aloja la tienda Benetton (figura 8). Su tímida aparición se reduce a que su fachada vidriada sirva de espejo para reflejar el edificio del frente, que se insinúa con una arquitectura tradicional y que con la yuxtaposición de imágenes parece intentar exponer la sorpresa de lo nuevo de manera que el público pueda tener una mirada crítica sobre lo que normalmente no observa.

### **Vertov, Colombia y Cali**

La importancia de Vertov y de las Sinfonías urbanas en el mundo del cine fue muy grande, sin embargo como género apenas si ha tenido repercusión posterior en aislados proyectos como *Koyaanisqatsi* (1982) de Reggio, una Sinfonía Urbana del mundo contemporáneo a toda regla. Vale la pena mencionar que entre 1962 y 1963 el director español residente en Colombia, José María Arzuaga rodó *Rapsodia en Bogotá* una pieza de 27 minutos que junto a una



Figura 6. Estación de buses Bakhemtevsky (Konstantin Melnikov, 1926). Fuente: fotograma de *El hombre de la cámara* (Ver-

banda sonora de Gershwin recorría con la cámara un día en la ciudad haciendo énfasis en sus calles y edificios. Calificada en su momento como “cine turístico” por Martínez Pardo (1978: 239), la película hace claras referencias a Vertov y a las Sinfonías Urbanas a través de imágenes que exaltan la vida moderna con trenes, autobuses y aviones. El montaje de contraste utiliza las “coreografías mecánicas” de las máquinas en movimiento, las tomas cenitales y a pie de calle, las luces de neón, todo enmarcado por la música de Gershwin. Las imágenes de Arzuaga marcan el pulso de una ciudad que ya no existe y que hoy redescubrimos desde la arquitectura, la moda y los rostros apurados de los transeúntes en un ejercicio de memoria histórica que da valor al documento.

Por otra parte, la influencia del cine soviético tuvo en Colombia dos frentes: el político y el artístico. Luis Ospina es prueba de la influencia estética mientras que Carlos Mayolo acusa ambas. La existencia de un partido comunista en el país fue puente para que muchas de las diferentes películas soviéticas de propaganda llegaran y fueran exhibidas en ámbitos privados, sin embargo los movimientos de jóvenes cine-clubistas capitalizaron esta relación para presentar algunos de los clásicos del cine soviético en Colombia. Por su parte Mayolo, que en una etapa fue militante del Partido Comunista Colombiano, comenzó a relacionarse con el llamado “cine revolucionario”.

En 1965 el joven e inexperto cineasta rodó junto a Gregorio González *Corrida*, un documental inspirado en la poesía del soviético Evtuchenko que narraba sus impresiones sobre una tarde de toros. Lo interesante fue el contrapunto del montaje pues mientras González rodaba la corrida, Mayolo capturaba imágenes de los asistentes, resaltando sus gestos ante lo que estaban viendo. En un segundo montaje realizado artesanalmente surgió un corto de 12 minutos muy caótico, “pues es una canción sobre la muerte y la película solo saca sangre, sumado a un público burgués que contrasta con el espectáculo vil” (Mayolo, 2008: 54). Mayolo expresa su versión del cine político como algo alegórico y no literal, en una forma que recuerda el montaje soviético. “Las botas de los militares dan una semblanza de la represión y un clima de incertidumbre caóticos. Los toros muertos, la plaza vacía, el basurero” (2008: 54).

La militancia lo llevó a participar en proyectos audiovisuales colectivos como *Viene el hombre* (1973) sobre un obrero en una manifestación política, pero finalmente su naturaleza inquieta y poco rígida, su amor por el delirio y las drogas hicieron que tanto el partido como Mayolo desistieran el uno del otro, sin embargo la huella soviética está presente en obras fundamentales de Mayolo y Ospina como *Agarrando pueblo* (1978) que parte de un guion de Mayakovski. Al igual que Vertov huye del artificio, al final de *Agarrando pueblo*, los realizadores y actores desvelan la farsa del falso documental hablando con los actores naturales sobre su rol. Este lenguaje que, a pesar de realizar denuncias, está lejos del cine frontalmente político que se venía haciendo en Latinoamérica



Figura 7. Diario Izvestia (1925-27), Grigory Barkhin. Fuente: *El hombre de la cámara* (Vertov, 1929)

por la época con más influencia de Cuba que de la URSS.

La contraparte del dúo la marca Ospina quien expresa su deuda con Vertov al responsabilizarlo por su interés en hacer documentales. Resalta lo autorreferencial de *El hombre de la cámara* (1929). “Por primera vez el aparato cinematográfico es el sujeto de toda una película. Era un espejo del cine mismo ¿no? Donde se ve todo, se ve el montaje, se ve la cámara, se ven los lentes, se ven todas las velocidades, todo (2011: 324)”. Este interés por el cine dentro del cine se ve reflejado en varios de sus trabajos como *Oiga vea!* (Mayolo y Ospina, 1971) y *Agarrando pueblo* (Mayolo y Ospina, 1978). “A Mayolo y a mí nos gustaba el meta-cine, o sea, hacer cine sobre el cine mismo” (2011. 324).

En la revista *Ojo al cine* No. 2 de 1975, Ospina tradujo algunos textos de Vertov. En la introducción se quejaba de la imposibilidad de ver muchas de sus obras debido a que la burocracia estalinista las había mutilado y añadía: “sin embargo estamos en capacidad de aprovechar sus teorías cinematográficas, salidas de las experiencias que resultaron en la intensión de resolver adecuadamente los problemas planteados en la construcción de una nueva sociedad” (1975: 24). Tres años antes, cuando estudiaba cine en California, realizó un ejercicio cinematográfico que declara haber sido influenciado por el cineasta soviético. Se trató de *El bombardeo de Washington* (Ospina, 1972) en el que usa imágenes preexistentes y las monta de tal modo que la capital norteamericana parece ser bombardeada.

## 2.2. Playtime y la crisis del Movimiento moderno.

Mi trabajo no es hacer crítica de arquitectura, lo que quiero es intentar defender al individuo y la personalidad, para que se respete a la gente [...] Tampoco creo que tengamos que vestirnos todos igual, creo que cada cual tiene derecho a peinarse como quiera.<sup>6</sup>

Jacques Tati (sf)

Una de las indagaciones más interesantes del cine de Jacques Tati (1907-1982) tiene como objeto el espacio privado y urbano de su época. El francés dedica gran parte de su obra a mirar la ciudad y la arquitectura desde la dimensión

<sup>6</sup> Mon métier n'est pas d'être critique en architecture [...] Je suis là pour essayer de défendre l'individu et la personnalité. qu'on respecte les gens,.. Et puis, je crois aussi qu'il ne faut pas que nous soyons tous habillés de du même façon, que vous avez le droit de vous coiffer comme vous avez en vit à vous coiffer.



Figura 8. Tienda Mostorg (1927), hermanos Vesnin. Fuente: *El hombre de la cámara* (Vertov, 1929)

humana recorriendo los espacios de la modernidad.

La crítica encarnada en sus películas muestra el papel del cine como herramienta de pensamiento que permite hacer lecturas sobre la sociedad y el espacio moderno. En ese sentido, *Playtime* (Tati, 1967) presenta, desde el absurdo, una mirada crítica a la modernidad en su afán por realizar cambios estructurales, estéticos y sociales en cuanto a las formas de ordenar y habitar la ciudad.

La película es un caso especial dentro del cine que se ocupa de lo urbano, no sólo porque para abordar el tema acude a espacios ficticios, construyendo una enorme escenografía de rascacielos y vías (*Tativille*)<sup>7</sup>, sino por la crítica mordaz que ejerce contra prácticamente la totalidad del proyecto moderno y en especial al efecto que el urbanismo, la arquitectura y el diseño ejercen sobre los individuos. En el cine de la época dorada de la industria se construían enormes escenografías para simular fragmentos de ciudades, sin embargo Tati lo hace evitando cualquier simbolismo de París. Su escenografía es una total elusión, es una antítesis que reduce a la insignificancia los signos de identidad.

Por medio de su habitual protagonista Monsieur Hulot (personaje que él mismo interpreta), Jacques Tati se expresa a través del lenguaje de los *gags* visuales, además prescinde de los diálogos explicativos para dar protagonismo a lo visual y sonoro acreditando sus raíces en el cine mudo, donde la desconfianza en la palabra es sustituida por las acciones en el espacio. Su obra y discurso le definen como detractor del positivismo más radical, de tal modo que se le puede identificar con el pensamiento de Bergson y Husserl quienes proponen restablecer un nuevo subjetivismo en contra de los tecnocráticos desarrollos sociales (Ábalos, 2000: 69). No parece casual que el lanzamiento de *Playtime* (Tati, 1967) coincide con la publicación de *La sociedad del espectáculo*, texto del situacionista Guy Debord en el que se denuncia la invasión del capitalismo en la vida cotidiana y que parece describir la París de Tati. Al respecto Cairns califica a *Playtime* como un reflejo de las ideas políticas y sociales de Debord, Baudrillard y Lefebvre que se expresan en la transformación de la arquitectura como instrumento de control y consumo. El autor presenta a *Playtime* (Tati, 1967) como una síntesis de la crítica social y política que recibían la arquitectura y el urbanismo moderno (2009:1). En efecto, y recurriendo tan solo a slogans de los tres autores, podemos afirmar que *Playtime* (Tati, 1967) se ocupa del consumo, del simulacro y de la producción del espacio. Sin embargo hay una coincidencia evidente con el Situacionismo y su crítica al espectáculo del cine y la arquitectura, que se hace evidente en el manifiesto de la Internationa-

<sup>7</sup> Tati, junto a su escenógrafo, Eugène Roman, se constituyó en “arquitecto” de una gigantesca ciudad de altos edificios construida en un amplio terreno baldío en la Ille de France.

le Situationniste # 1 de 1958 con consignas como esta: “Hay que sacar partido de los aspectos progresivos del cine industrial, lo mismo que al descubrir una arquitectura organizada a partir de la función psicológica del ambiente puede retirarse la perla escondida en el estiércol del funcionalismo absoluto” (Navarro, 1999: 13).

## Mi tío

La crítica feroz de Tati al positivismo, comenzó abiertamente en 1958 con *Mi tío* (*Mon oncle*) que es cuando despliega su arsenal oponiendo el mundo *tradicional* contra el artificio del *progreso*. El primero está representado por un barrio donde la anárquica vivienda de Hulot, formada por múltiples añadidos en madera y piedra (materiales naturales), delata una vida vecinal animada y cálida, un caos que será revisitado en varios momentos de su cine como la escena del restaurante al final de *Playtime* (Tati, 1967) donde lo tribal y dionisiaco se imponen al orden artificial. El segundo mundo es la casa de los Arpel, diseño aerodinámico de frías líneas puras y ventanas redondas como de barco, que con artefactos automáticos exalta la modernidad del consumo, del diseño y de lo mecánico (figura 9). Su crítica se puede inscribir en lo que se ha llamado la “crisis de la modernidad”, una coyuntura que pone en entredicho el racionalismo como método totalizador. La modernidad, arrojada en la razón, se había presentado como un poder emancipador de la sociedad, sin embargo la pérdida de fe en una revolución social y en el progreso, encarnado en la tecnología, cuestionaron tal proyecto.

Para Ábalos, *Mon Oncle* (Tati, 1958), es una representación fiel de las tensiones del pensamiento del siglo XX entre el positivismo y el subjetivismo que tuvieron su reflejo en la arquitectura, dos años antes de la película a través del CIAM 10 (*Congrès Internationaux d'Architecture Moderne*) de 1956 cuando los miembros más jóvenes como Van Eyck y Smithson se rebelaron contra el “reduccionismo positivista que flota y se esparce a todas las escalas en la arquitectura moderna” (2000: 69).

Inspirada en la racionalidad absoluta, la arquitectura del Movimiento Moderno, había buscado expresar a través de volúmenes puros el espíritu de su tiempo y, por medio de la técnica, encontrar la “verdad”. En palabras de Portoghesi “la arquitectura tenía que llegar a ser, de manera abstracta, una pseudo-ciencia del tiempo, una tentativa de expresión viva de nuestras necesidades y nuevas sensibilidades analizadas o mejor intuitas en el laboratorio [...]” (1981, p. 32).

El recurso de parodiar la modernidad oponiéndola a lo tradicional, es utilizado en adelante por Tati varias veces. Su mirada evita otorgar cualquier premio a los logros de la modernidad y en especial a la arquitectura moderna en campos como la mejora del nivel de vida tras la explosión urbana. En *Mi tío* (Tati,

1958), la casa de los Arpel parece ser la proyección doméstica de la fábrica, como cuando Hulot debe ir a la cocina y se encuentra con una especie de cuarto de control blanco con muebles metálicos y muchos interruptores, que apenas si es capaz de descifrar en su uso. Una auténtica “máquina para vivir”. AlSayyad va más allá y afirma que el filme representa la manera como el taylorismo ha rebasado los modos de producción permeando la forma en que los seres humanos operamos, o se espera que lo hagamos, en nuestros espacios privados (2007: 101).

A *Mi tío* (Tati, 1958) le siguió su trabajo más ambicioso en términos de producción, se trató de *Playtime* (Tati, 1967) una película que se ocupa de objetos a menor o mayor escala, por tanto una película sobre el diseño como disciplina y sobre la relación de las personas con esos objetos y su entorno, incluidos los edificios y la ciudad. Su título es en inglés, como una crítica a la creciente “colonización” lingüística de la sociedad de consumo moderna. No es arriesgado encontrar ya en su título afinidad con Debord en particular con el capítulo VI de *La sociedad del espectáculo* titulado: “El tiempo espectacular”.

*Playtime* (Tati, 1967) parodia cierta apuesta formal que, en su geometría purista, rompió con la iconografía y morfología tradicionales causando un distanciamiento del ciudadano representado por Hulot. La caricatura se construye con encuadres calculados geoméricamente que prefieren la simetría y se potencian gracias al formato panorámico de la pantalla. La gran horizontalidad es aprovechada por Tati en su extensión al ofrecer diversidad de acciones que aumentan la experiencia espacial del espectador por la riqueza de estímulos visuales y sonoros. De igual forma que nuestra percepción del espacio se nutre de una gran cantidad de estímulos a los sentidos, *Playtime* (Tati, 1967) no crea un foco único de interés como suele hacer el cine. Para Burch esta multiplicidad obliga a ver la película varias veces y desde distancias diferentes. “Es probablemente el primer filme realmente abierto” (2004: 44). El espacio que el cine construye normalmente suele estar reducido a un fondo en el que sobresale un objeto o personaje que define la acción, pero en *Playtime* (Tati, 1967) todo lo que ocurre en ese fondo es relevante, “la dimensión de la cámara es la dimensión de lo que el ojo ve” (Tati, 1973), lo que demanda una exigencia mayor al espectador.

Además de componer la película desde el mismo espacio bidimensional de la pantalla, prosigue su construcción con una arquitectura de cubos de cristal. Este formalismo geométrico se expresa también en la manera como algunos personajes se desplazan de manera ortogonal dando pie a toda suerte de críticas: “En todo *Playtime* dirijo a la gente para que siga las indicaciones de los arquitectos. Todo el mundo funciona en ángulo recto en el escenario, en él la gente se siente prisionera”<sup>8</sup> (Tati, sf).



Figura 9. Casa de Hulot y casa de los Arpel. Fuente: Tati, *Mi tío* 1958

8 For the entire beginning of the film *Playtime* I direct people so that they are

Con la mirada puesta en la conducta humana Tati sigue profundizando sobre lo absurdo del mundo moderno. El consumo, la racionalización y la metáfora de la máquina en la arquitectura son el blanco sobre el que descarga sus dardos. Es una denuncia del diseño moderno como obstáculo para mantener una comunicación natural entre los individuos sin que medie el consumo artificial.

### Hacia una arquitectura... internacional

La ciudad de *Playtime* (Tati, 1967) pareciera contener un poco de cada manifiesto moderno, pero sobre todo recoge casi literalmente las ideas de Le Corbusier y los CIAM (*Congrès Internationaux d'Architecture Moderne*), Mies Van der Rohe y Walter Gropius con la Bauhaus. Ellos dieron forma al llamado Movimiento Moderno que buscó, además de una nueva espacialidad, una coherencia ética y estética que redefinía la belleza clásica. Movimientos vanguardistas como el Constructivismo o el Neoplasticismo establecieron el decálogo de la nueva concepción formal que condenaba los tipos del Neoclásico. “En vez de utilizar e imitar estilos anteriores como modelos, se debe plantear completamente de nuevo el problema de la arquitectura”, La nueva arquitectura es *elemental, económica y funcional*, y “se desarrolla a partir de los elementos de la construcción en el sentido más amplio”, además “emplea sus medios elementales de la forma más eficaz y menos dispendiosa posible” (Van Doesburg, 1999: 224). El entendimiento constructivo establecía una idea de forma autónoma controlada exclusivamente por sí misma, por la voluntad plástica de los materiales, allí residía la poética. Esta autorreferencia, que rechaza el desplazamiento retórico del sentido por fuera de la disciplina, hace que cualquier historicismo esté vetado y demuestra la intensa relación con las vanguardias históricas. El Movimiento Moderno pretendió ser la respuesta a la “modernidad” y a la problemática surgida de los procesos de modernización ligados a la Revolución industrial y Tati parece entender que los excesos modernos conducen a una alienación.

La imagen abstracta de cubos y planos de la arquitectura del Movimiento Moderno va a ser unificada y decantada en lo que se denominó el Estilo Internacional, término acuñado en el marco de una exposición en el MOMA organizada por Henry Russell-Hitchcock y Phillip Johnson en 1932. El catálogo explicaba sobre cierta arquitectura de gran homogeneidad formal que rompía con la antigua masa estática dando lugar a volúmenes limitados por planos, “[...] Esta predisposición se hizo formalista allí donde unas condiciones específicas, ya fueran climáticas, culturales o económicas, no podían soportar

---

following the guidelines of the architects. Everyone operates at right angles to the decor, people feel trapped by it.

la aplicación de una tecnología avanzada del peso ligero” (Frampton, 1993: 152). En otras palabras, lo que se llamó Estilo Internacional abrió el camino a un modelo que podía proyectarse o repetirse globalmente, en tanto su diseño no se define por rasgos regionales. Hay una reproducción vacía de la imagen cuando las normas del modelo moderno se van decantando y pierden su conexión con los lugares donde son aplicadas marcando una ruptura identitaria que puede distorsionar los procesos de creación. Es importante resaltar que en 1925 Walter Gropius ya había proclamado el nacimiento de una “arquitectura internacional” editando en la Bauhaus, junto a Moholy-Nagy, el libro de proyectos *Internationale Architektur*, donde presentaba trabajos de Le Corbusier, Theo van Doesburg, Adolf Loos, Mies van der Rohe, Bruno Taut, Henry van de Velde y Frank Lloyd Wright, entre otros.

Tati acude pues a la imagen arquitectónica genérica cuando construye *Tativille* (figura 10). Podemos apreciar edificios, que como muchos rascacielos del mundo, parecen extraídos del Seagram Building (1958) de Nueva York o el IBM Plaza de Chicago (1958), arquetipos del “menos es más” de Mies Van der Rohe que, tomados en su dimensión formal, se convirtieron en emblemas de una arquitectura internacional símbolo del poder económico a través de la técnica. En este caso el modelo de Tati fue el edificio ESSO de 1963 en La Défense, París (Cairns, 2007: 121). La expansión de esta modernidad se hace evidente, pues Colombia, incluso antes que París, también tuvo su edificio ESSO (figura 11), construido en Bogotá y diseñado por arquitectos norteamericanos en los años cincuenta, con los mismos criterios e imagen que los de otras ciudades del mundo (Téllez, 1983: 1635).

Como documentó ampliamente Erik Mumford (2000), los Congresos de Arquitectura Moderna CIAM, realizados desde 1928, entendieron la necesidad del planeamiento urbano partiendo de un ejercicio de racionalización del espacio donde habitar, circular, trabajar y recrearse, se establecieron como las funciones principales sobre las que se debía proyectar la forma urbana. Algunas temáticas puntuales tratadas en el marco de los congresos giraron alrededor de asuntos como el *existenzminimum* (mínimo espacio de vivienda para una vida cómoda) tratado en el CIAM 2 de 1929 o, la *ciudad funcional*, un concepto iniciado en 1931 y que seguiría siendo un tema fundamental en los años posteriores y gran influencia para la planeación urbana de posguerra.

El nuestro es un congreso de técnicos que pretenden aplicar las lecciones de Taylor y Ford, afirmaba Le Corbusier (Mumford, 2000: 20). La ciudad de *Playtime* (Tati, 1967) dramatiza los postulados de los CIAM que diseccionaban la forma de habitar humana en funciones determinadas. Aunque no parece probable que Tati leyera a Le Corbusier, lo cierto es que caricaturiza hasta el ridículo el intento de racionalizar la vida urbana a través de su diseño, mostrando el efecto que tal configuración del espacio tiene en las prácticas

sociales. Tati divide el film en capítulos que coinciden con las funciones de la nueva vida urbana. La rotonda, con que se cierra *Playtime*, parodia el caos de la circulación vehicular; las oficinas con sus cubículos modulares denuncian la alienación del espacio de trabajo; los apartamentos con fachada vidriada ponen en escena una familia que a la vez que observa el mundo por la pantalla de televisión, exhibe su vida como en un escaparate y por último el Royal Garden, restaurante club donde el “ocio de diseño” cede ante lo espontáneo. La película, que no recurre a una historia en el sentido tradicional para desarrollar su narrativa, se estructura a partir de escenarios netamente modernos: el aeropuerto, las oficinas, la feria exposición de diseños, los apartamentos, el club restaurante y el carrusel de automóviles en una rotonda.

*Playtime* (Tati, 1967) hace explícita una crisis cuyo génesis fueron los desarrollos tecnológicos del siglo XVIII que reformularon el espacio y el tiempo desde procesos económicos y sociales propiciados por la producción industrial y el capitalismo financiero. La ciudad es ahora, como en una imagen expresionista, un ente complejo y dinámico con muchas facetas que se transforma a partir de la Revolución Industrial y se convierte en el epicentro, en el cronotopo de la modernidad. La ecuación del progreso, promediada por la productividad, la velocidad y la eficiencia, son la brújula de la nueva sociedad. Como corolario está la migración del campo a la ciudad y la necesaria expansión urbana que demanda grandes desplazamientos a solucionar con infraestructura.

### **De flâneur extraviado a derivante**

El tono irónico con el que Tati se refiere a la imagen genérica y abstracta del paisaje llega al extremo de promocionar, a través de posters turísticos, ciudades en diferentes partes del mundo bajo el mismo referente visual: el edificio de oficinas de acero y vidrio. En los carteles de promoción turística se ven iguales Hawai, México o Estocolmo. El ejercicio de construir su propia ciudad escenográfica es un gesto que subraya la falta de espontaneidad y el intento de diseñar todo en el planeamiento urbano moderno. Es la oportunidad de producir su propia ciudad funcional y modular.

Además de la explícita aparición de los productos de la cultura material moderna, la película presenta la búsqueda de sentido que las personas dan a su nuevo entorno. La mediación técnica, en cabeza de la estandarización y las máquinas, condiciona el modo de actuar, como cuando un viejo recepcionista o conserje intenta anunciar a Hulot y tiene dificultad para manejar el sofisticado dispositivo de interruptores. Enseguida Hulot es dirigido a una sala de espera con perímetro rectangular y paredes de vidrio que claramente, de manera fractal, reproduce las formas de las estructuras presentes a lo largo del filme. Al espacio ingresa un hombre con imagen de ejecutivo que representa una persona adaptada y que se siente como en casa. Hulot, el desadaptado, observa extra-



Figura 10. Tativille. Fuente: Jacques Tati, *Playtime*, 1967.

ñado los movimientos automáticos y caricaturescos de dicho hombre que ha sido afectado por el carácter mecánico, presente en la arquitectura. Este tema se repite varias veces en el filme, pues el movimiento y la circulación de las personas están en perfecta sincronía como en un ballet mecánico donde todos saben su coreografía, menos el señor Hulot. Como señala Cairns, la impersonalidad de la arquitectura conduce a una falta total de intimidad que hace del mero hecho de hablar algo incómodo (2007: 122). De cierto modo, esa frialdad retratada en la secuencia se refuerza con el uso que Tati da al sonido pues la diferencia del ambiente interior y exterior produce una sensación de aislamiento pero con mucha luz. Se repite cuando Hulot visita a un viejo conocido, la vivienda guarda la apariencia de un escaparate vidriado, donde se expone la cotidianidad de las familias modernas que ahora tienen electrodomésticos modernos y lo exhiben con orgullo, como en el Cristal Palace de Paxton. En este punto la película parece avalar a Benjamin y su idea sobre el fetiche de los objetos industriales.

La total visibilidad del interior de la residencia entra en contradicción con el bloqueo acústico que se experimenta en ambos ambientes, planteando así una distancia entre las casas y la calle (figura 12). El uso privilegiado del vidrio en las estructuras expresa también una ambigüedad con respecto a la división entre lo público y lo privado, como ocurre en la secuencia de la sala de espera, donde el personaje parece atrapado en una caja de cristal con aislamiento acústico. En ambos casos Tati retoma la importancia atribuida al diseño y a los nuevos materiales de construcción introducidos por la industrialización y logra poner de manifiesto formas nuevas de habitar.

La fluidez espacial entre el interior y el exterior fue uno de los logros de la arquitectura moderna al romper con la pesada caja de muros portantes y pequeñas perforaciones, gracias a las nuevas posibilidades que ofrecía la estructura independiente de los muros divisorios. Sin embargo esta innovación espacial conlleva consecuencias en la interacción de las personas y en la manera que habitamos los espacios.

Como ya se evidenciaba en *Nighthawks* (1942) de Edward Hopper (figura 13), la intimidad del interior se proyecta a la ciudad como una gran pantalla de luz, el *gag* visual de Tati, esta vez con una paleta fría de grises, va más allá pues las dos viviendas adyacentes parecen ser un solo espacio en el que interactúa un grupo de personas, sin embargo no hay tal, la familia de la izquierda está concentrada en el televisor ubicado en la pared divisoria del medio. La máquina de vivir funciona a la perfección.

La arquitectura del vidrio, inspirada en los desarrollos de Scheerbart, Taut y Gropius, se había convertido en el símbolo de modernidad pero también del capitalismo y del consumo, como precisaba Benjamin en 1929:

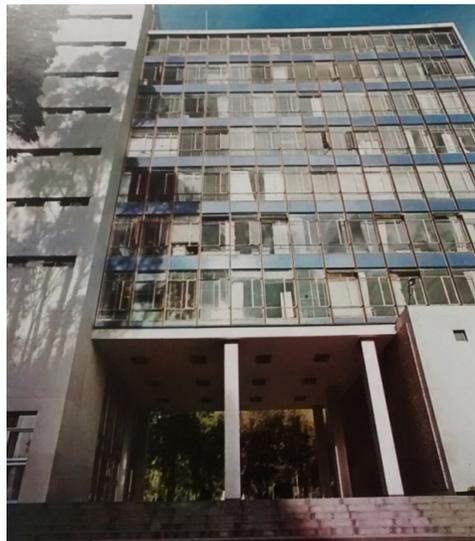


Figura 11. Skidmore, Owings y Merrill. Edificio ESSO, Bogotá (final de la década del 50). Fuente: Historia del arte colombiano, Salvat.

Vivir en una casa de cristal es la virtud revolucionaria *par excellence*. Es una ebriedad, un exhibicionismo moral que necesitamos mucho. La discreción en los asuntos de la propia existencia ha pasado de virtud aristocrática a ser cada vez más cuestión de pequeños burgueses arribistas (2007: 304).

Como es obvio, el exceso de formas simétricas en la arquitectura se vuelve herramienta para la burla, la ciudad se erige con una estructura modular de edificios con formas idénticas que en conjunto parecen un laberinto. El director reproduce este efecto en los espacios interiores como si fueran extensión o reflejo del exterior. Así ocurre cuando Hulot está perdido dentro del edificio buscando a su anfitrión y le es imposible ubicarse entre el sinnúmero de cubículos, que recuerdan la disposición estructural de la ciudad, donde Hulot tampoco logra situarse. De hecho, la gran escenografía de *Tataville* era móvil, los edificios tenían ruedas de modo que podían usarse a placer para conformar “nuevos” espacios urbanos en diferentes secuencias.

El retrato de ciudad construido por Tati, no se corresponde con la París de los Bulevares de Haussmann, representa su ausencia y por tanto no da cabida a un tipo de ciudadano como el *flâneur* o el *dandy* que circule y viva el espacio público, que lo habite. Los ciudadanos presentados por Tati están lo suficientemente mecanizados para dialogar, interactuar o integrarse con los espacios. Monsieur Hulot representa pues al “analfabeta” urbano que no reconoce la nueva sintaxis y que equivoca la lectura por desconocer los nuevos códigos del lenguaje. Es el pintoresco personaje chaplinesco desorientado entre los espacios de *Tataville*, un *flâneur* extraviado, un pez fuera del agua.

Como contrapunto a la mecanización funcionalista, y siguiendo en la línea de oponer lo tradicional y natural, la película aprovecha detalles plásticos en la composición cinematográfica que representan esta dialéctica. Es el caso de la vendedora callejera que, con sus flores de colores cálidos como el amarillo y el rojo, sobresale en el encuadre al contrastar con la monocroma gama de grises de *Tataville*.

### **Cali y *Playtime***

Al igual que muchas de las ciudades latinoamericanas Cali se vio influenciada por la arquitectura y el urbanismo moderno. El CIAM tuvo en Le Corbusier a su más apasionado exponente quien, en algunos de sus ocho viajes al cono sur, junto a otros urbanistas, participó en planes para el ordenamiento de algunas ciudades latinoamericanas. Arquitectos como el suizo y José Luis Sert se encargaron de transportar a nuestro país las ideas tratadas en los congresos.

La propuesta arquitectónica del Movimiento Moderno fue decantada y difundida por el mundo tal cual lo atestigua la aparición de un Estilo Internacional.



Figura 12. Vivienda “escaparate”. Fuente: *Playtime*. Tati, 1967.

En Colombia también se atendió a las ideas urbanísticas del CIAM, aunque al final uno de los pocos gestos racionalizadores que se adoptaron fue la construcción de vivienda masiva que generaba paisajes mucho menos plásticos que la ciudad de *Playtime* (Tati, 1967) por la precaria interpretación que se hizo de la “vivienda mínima”. Sin embargo, más allá de la caricatura que Tati realiza de la parte más superficial de lo moderno, los postulados racionalistas se inscriben y reelaboran en América Latina con diversos y a veces, interesantes resultados. Viviescas (1991: 375) afirma que la arquitectura moderna no fue entendida por los arquitectos colombianos y que se dio un proceso de copia de elementos formales con tendencia al Estilo Internacional. Sin embargo, reconoce los aportes de calidad que algunos arquitectos desde propuestas individuales y aisladas han hecho a la construcción de ciudad, pero que permanecen desvinculadas de un proyecto moderno total y las reduce a excelentes ejemplos que articulan estética, espacio y técnica.

Unos años antes de que *Playtime* (Tati, 1967) lanzara su pesimista mirada, alguna arquitectura doméstica en la ciudad de Cali respondía a iniciativas basadas en el Movimiento Moderno, asumiendo las rupturas e hibridaciones con singulares y positivos resultados, mostrando una cara inteligente y no tan genérica del proyecto moderno arquitectónico. Aun así Cali difícilmente llegaría a ser un *Tatville*, salvo por la masificación de la vivienda que ha creado grandes distritos o unidades residenciales, por lo demás, cada iniciativa de arquitectura moderna entraría a contribuir con la imagen ecléctica de la ciudad. En 1957 la revista *L'Architecture D'aujourd'hui* reseñó casas de los arquitectos Manuel Lago y Jaime Sáenz en Cali, otorgando reconocimiento a una arquitectura local que se identificaba con modelos internacionales tan difundidos por la publicación francesa (Buitrago y Gómez, 2011: 55). Sin embargo, el proceso modernizador era continental, en el proceso de apropiación crítica del lenguaje moderno en Colombia fue importante la influencia de la arquitectura brasileña que desde los años cuarenta había trabajado entendiendo las condiciones particulares de clima, geografía y cultura como determinantes fundamentales para desarrollar edificaciones que, técnica y formalmente, se identificaban con la arquitectura moderna. El proyecto vanguardista europeo se revitalizó en Brasil al aplicarse en condiciones nuevas, armonizando la tradición y dejando de lado el academicismo. Después de una etapa en la que el Estilo Internacional fue importado de manera casi literal en Colombia, la disciplina racionalista se comenzó a agotar y paradójicamente contribuyeron al enriquecimiento del lenguaje arquitectónico personajes como Germán Samper y Rogelio Salmona, quienes trabajaron en el estudio de Le Corbusier en París y volvieron al país al final de los años cincuenta (Téllez, 1983: 1639). Con su firma, Samper realizó muchos de los edificios públicos más emblemáticos de la arquitectura moderna colombiana, incluido el CAM de Cali. Su lenguaje arquitectónico estuvo más cerca del Estilo Internacional que el de Salmona quien fue muy crítico con Le Corbusier y desarrolló una arquitectura propia basada en el ladrillo como

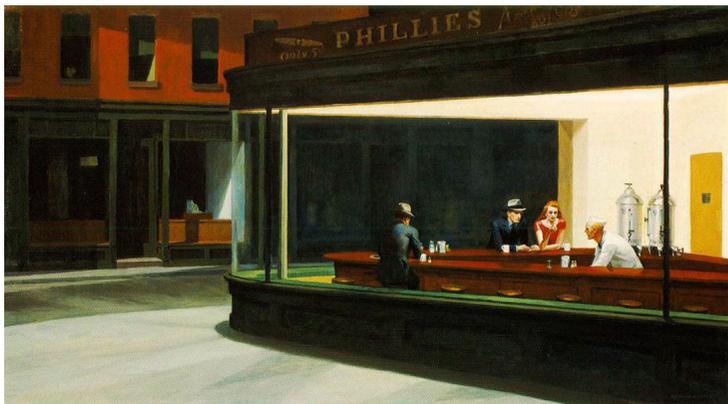


Figura 13. Edward Hopper, *Nighthawks*, 1942. Fuente: dominio público.

germen constructivo y en el patio como organizador del espacio.

Además de los grandes edificios públicos, la arquitectura moderna dejó huella en el diseño de viviendas. Saldarriaga Roa expone dos concepciones clave en la definición de una arquitectura doméstica colombiana entre 1950 y 1970: de un lado la abstracción de espacios, formas y funciones y de otro, la sensibilidad a lo propio del lugar (Saldarriaga, 1996). Estas dos tendencias, aparentemente opuestas, que podrían estar representadas por Samper y Salmona, se reconcilian en la libertad de interpretación que de lo moderno hacen algunos arquitectos. Cali, con un clima tropical que difiere mucho del alpino europeo donde surgió el Movimiento moderno, hizo aportes valiosos a la interpretación de lo moderno,

principalmente los de la firma Borrero, Zamorano y Giovanelli, como la nueva sede del Club Campestre, edificios de oficinas como el del Banco Cafetero, edificios de apartamentos y varias casas. O de Lago y Sáenz, (...). O de Samuel García que hace la sede del BCH. O de Eladio Muñoz, con varias casas, entre ellas Lago Verde, o por Francisco Zornosa que realiza el Terminal de Transportes” (Barney, 2012: 282).

La mayoría de estas edificaciones (figura 14) dan cuenta de las condiciones climáticas y aprovechan los espacios interiores abiertos, se cierran con fachadas que regulan el sol utilizando elementos retrocedidos, al igual que materiales como los calados, que permiten cerrar sin que se pierda la luz ni la ventilación. En Cali surgieron interesantes versiones de lo moderno, por la casa del arquitecto Jaime Errázuriz (1960), que correspondería a lo que Saldarriaga llama “la abstracción de espacios, formas y funciones”. No obstante, consigue crear espacialidades que aprovechan la intensa luz caleña controlando el sol y permitiendo la circulación de aire. Errázuriz, arquitecto chileno y profesor de la Universidad del Valle, había también diseñado, junto al colombiano Eladio Muñoz el Consulado de EEUU el mismo año, con idéntico lenguaje arquitectónico, que se expresa en la horizontalidad de los volúmenes y las plantas libres. Ambos trabajos demuestran el conocimiento del paradigma moderno, sin embargo identifican los valores del clima y el entorno y los plasman con calidad en el diseño.

Construida en 1960 por el arquitecto y propietario, la casa Errázuriz está ubicada en el barrio El Refugio al sur de la ciudad en un emplazamiento cuadrado, que al momento de su construcción no estaba muy poblado; presenta volúmenes bien definidas que se cierran de forma radical al exterior (figura 15). La casa se vuelca por completo a un patio en el centro del lote y paramenta con volúmenes y muros la totalidad del lote, sin embargo crea toda una vida interior donde se ubican los jardines y la piscina. El lenguaje moderno está presente a través de los planos y volúmenes, las ventanas alargadas y continuas, con fachadas independientes de la estructura y primeras plantas libres, que disuel-



Figura 14. Banco Cafetero de Cali, 1959-62. Borrero, Zamorano y Giovanelli.



Figura 15. Jaime Errázuriz, Casa Errázuriz, 1960. Fuente: Buitrago, P. y Gómez, P. (2011)

ven el interior y el exterior, al mejor estilo corbusiano. Todo complementado con amueblamiento moderno que podría ser sacado de la casa de los Arpel en *Mi tío* (Tati, 1958), en un ambiente de colores claros que inventan un espacio interior fresco.

Es pertinente mencionar el ejemplo de Cali, ciudad con abundante luz solar, un clima severo pero con mucho viento en las tardes que presenta una interpretación acertada de la modernización donde se han tenido en cuenta los aportes y reflexiones extranjeras pero entendiendo el lugar. A pesar de que en la actualidad la casa Errázuriz haya sido modificada sustancialmente y no conserve mucho del diseño inicial, el proyecto original demuestra que desde la abstracción se pueden retomar valores universales, y a la vez incorporar las condiciones particulares ennoblecendo y reafirmando su universalidad. La flexibilización del paradigma moderno con mano de obra poco tecnificada y con diferentes materiales fue un aporte fundamental al desarrollo de un pensamiento arquitectónico en la región y el país. Finalmente este bien entendido camino de modernización arquitectónica de Cali tampoco tuvo un desarrollo muy armónico debido a políticas económicas y a procesos sociales que sobrepasaron las posibilidades de acción. La mejor evidencia de aquello es que gran parte de las mejores casas ya no existen o han sido drásticamente reformadas.

Se ha mencionado anteriormente que la abstracción axiomática de la arquitectura moderna derivó en una repetición de formas. La original *tabula rasa*, que rompía con lo referencial, se convirtió en una suerte de historicismo de lo reciente, como se evidencia en *Playtime* (Tati, 1967). Alvar Aalto en Europa, o Barragán y Salmons, para mencionar arquitectos latinoamericanos, reformularon aquella modernidad estilística demostrando que se podía ser “moderno” sin utilizar cubiertas planas y dejando ver los muros de ladrillo e incluso, haciendo referencia a la cultura local, pero no una referencia retórica sino esencial, como es el caso del uso del patio como elemento de la cultura arquitectónica tradicional.

*Playtime* (Tati, 1967) expresa que también el “primer mundo” opuso resistencia a tales procesos y demuestra que, a pesar de originarse en Europa, la asimilación del proyecto moderno no fue nunca equilibrada, pues las rupturas propuestas por la vanguardia, y la utopía de un “hombre nuevo”, corrían el riesgo de atacar las raíces más tradicionales de la cultura. La resistencia, como se observa en la película, no sólo apareció en sociedades diferentes a las industrializadas; sin embargo en ese camino de apropiación y adaptación de la modernidad arquitectónica, no es arriesgado afirmar que, Latinoamérica hizo aportes sustanciales con obras que dinamizaron la relación de la arquitectura con el contexto y aún, más de medio siglo después, siguen siendo referencia. Sin desconocer las raíces culturales, muchos edificios latinoamericanos, incorporaron de manera natural la autorreflexión y el entendimiento constructivo

como generador de formas. Al mismo tiempo el crecimiento desmedido y las desordenadas e incoherentes respuestas desde el urbanismo entraron en contradicción con la idea de progreso destruyendo mucho de lo que se consideraba patrimonio.

### Modernidad crítica

Es justo matizar el implacable embate de Tati y anotar que antes de que se formularan profundos cuestionamientos (como los de Rosi y Venturi) al funcionalismo y la abstracción más ortodoxa, Sigfried Giedion, secretario general de los CIAM, defensor y divulgador del Movimiento Moderno, y uno de los historiadores y teóricos más importantes de la arquitectura del siglo XX, veía mucho más allá de los procesos de estilización en que ésta cayó. Su anhelo era “anclar estas arquitecturas en la tradición de la arquitectura occidental, de dotarlas de base histórica, de, en definitiva legalizarlas como producto cultural” (Rovira, 1997: 16). No en vano había mostrado un interés en la arquitectura de Finlandia y Brasil, a la vez que una desconfianza en el Estilo Internacional proponiendo un “nuevo regionalismo” (*The State Of Contemporary Architecture. The Regional Approach* fue publicado por Giedion en la revista *Architectural Record* en 1954) que adquiere importancia en zonas tropicales y subtropicales, donde puede ayudar a resolver la falta de viviendas dignas: “éstas sin embargo habrán de responder a los hábitos íntimos de sus moradores, sin ser una simple copia de las casas de vecindad europeas o norteamericanas, que jamás podrían hacer justicia a las condiciones cósmicas o terrestres de aquellas regiones” (Giedion, 1957: 102). El historiador, tal cual escribió en 1952, también se había preocupado por el perturbador crecimiento de las ciudades y proponía armonizar forma y función; anhelos individuales y convivencia, sin abandonar una concepción universal, no obstante reconoce que es fundamental “reanudar el contacto de hombre a hombre. La disolución de los vínculos humanos y la estructura de la gran ciudad de hoy son fenómenos que mutuamente se condicionan” (Giedion, 1957: 80).

Queda claro que las críticas ejercidas por Tati no eran un tema ajeno para quienes dieron forma a la ciudad y la arquitectura moderna. La escena del restaurante en *Playtime* (Tati, 1967) es una metáfora de la ciudad y su resistencia a ser completamente determinada desde el diseño más positivista. Mientras el recién construido decorado del cielo falso se desploma, rompiendo con el orden y elegancia del diseño, la música se torna más tribal, las corbatas se aflojan, los cuerpos bailan sin recato, las personas se mezclan rompiendo la jerarquía social establecida y el caos de los trozos del decorado conforman una nueva estética que acoge a los más alegres. Lo mismo ha ocurrido en ciudades como Chandigarh, donde por fuera de los *sectors* se urbaniza espontáneamente y surge la India colorida que con sus basares y calles orgánicas, no respeta la lógica del trazado inicial como la ecléctica vivienda de Hulot en *Mi tío* (Tati,

1958). De igual manera el caso de Brasilia hace patente una serie de dinámicas que rebasan las tentativas de limitar racionalmente la ciudad. El ritmo caprichoso y la espontaneidad, o una lógica diferente, se superponen a la sintaxis de la ideal ciudad moderna.

La crítica desplegada por Tati en el cine encuentra eco en algunos documentales y ensayos visuales de Ospina quien busca su *Tatville* en la mismísima Cali. Apoyado en los edificios elevados o en los bloques de vivienda con fachadas repetitivas (*Cali plano x plano*, 1990) Ospina utiliza el lenguaje de Vertov con el mensaje de Tati. La cámara recoge la geometría repetitiva de la arquitectura, que desde la década del ochenta comenzó a construirse en la ciudad en proyectos de vivienda masiva o en la torre de Cali, edificio de cuarenta pisos que como único rascacielos de la ciudad se erige solitario en el paisaje. La desaparición de referencias urbanas conocidas atadas a la tradición, es un tema que además de la generación de artistas urbanos (Astudillo, Muñoz y Franco), Ospina trató en algunos documentales (*Adiós a Cali: ah, diosa Kali!*, 1990; *¡Oh, diosa Kali!*, 1995) en los cuales queda claramente expresada la pérdida del territorio ahora sustituido por una ciudad con menos espacio público y mayor extensión. Esta crítica meditada de Ospina tenía contrapunto en su colega Mayolo quien con un espíritu más dionisiaco expresaba abiertamente lo local y lo festivo. Si pensamos en *Playtime* (Tati, 1967) podemos decir que Ospina presenta la fría geometría de las oficinas mientras que Mayolo se encargaría de las carnestolendas, como la improvisada fiesta en el restaurante donde los comensales se liberan de la formalidad y se entregan al disfrute. Parafraseando a Sennet cabe decir que Mayolo es la *carne* y Ospina la *pedra*, un afortunado complemento.

Con todo, es pertinente matizar que el ideal del Movimiento Moderno no se reducía a la racionalización del espacio y las funciones, había en los maestros, un gran interés por la ciudad y la arquitectura en su sentido más profundo. En *L'Esprit Nouveau*, Le Corbusier declaraba: “La tarea de la arquitectura consiste en establecer relaciones emotivas mediante el empleo de primeras materias. La arquitectura va más allá de las necesidades utilitarias. La arquitectura es un hecho plástico (...) La pasión convierte la piedra inerte en algo emocionante (1999: 180). Paradójicamente, nada de esto, creemos nosotros, riñe con las expectativas de Tati, ni Mayolo, ni Ospina... ni Debord.

### Flâneurs en ciudades filmadas

La figura del *flâneur* ha rebasado los límites de su siglo y espacio para convertirse en leitmotiv que permite analizar la modernidad en su carácter urbano y cinemático. Este baudeleriano observador mezclado entre la multitud, convierte su mirada en poesía dando sentido a la ciudad y a la vida pública que para sus ojos constituye todo un espectáculo. La literatura, la sociología y el arte han visto en él un punto de entrada a las formas modernas de habitar

la ciudad, su condición móvil y voyerista hace obvia la relación con el cine. Gracias a moverse entre lo visual y lo textual se convierte en un compilador de imágenes y escenas, y en un lector que ve la realidad como un texto. A su vez es un intérprete de signos que transforma estímulos visuales en lenguaje verbal (Gleber 1999: 130).

Para Vidler, las reflexiones de Walter Benjamin sobre el novedoso ente cinematográfico y la ciudad, equiparan a los directores de cine con un *flâneur*. El realizador audiovisual sería el personaje encargado de traducir el hábito de caminar y mirar decimonónico a términos cinematográficos: el *flâneur* ve y el film materializa. Remarca el autor que no es difícil asociar la imagen del *flâneur* benjaminiano con el cámara de Vertov cargando su ojo mecánico para filmar las veloces imágenes de la vida moderna (2000: 116).

Pero el “flaneurismo” no es turismo, tiene un objetivo diferente en su transitar, se trata de un itinerario territorializado que explora la vida cotidiana basándose sencillamente en lo que tiene al frente. Va en busca de imágenes de su sociedad y las proyecta. El camarógrafo de Vertov retrata la velocidad de sus tiempos, el espectáculo de lo repetitivo, es un *flâneur* motorizado que va al ritmo de su modernidad y nos hace partícipes de las imágenes gracias a la reproducción mecánica de la cual es consciente.

Aunque este caminante tenga un origen literario y esté ya más cerca del mito que de la realidad parisina finisecular; su naturaleza móvil, observante y finalmente expresiva, concreta un signo de la modernidad en el siglo XX a través del cine, sobre todo, en los realizadores que usan la cámara para explorar la ciudad en sus recorridos escudriñando en sus rincones, por medio de “iluminaciones”, aspectos de la realidad. Quizá sería la psicogeografía la evolución directa de ese modo de escritura llamada el recorrido y que para los situacionistas se llevará a cabo a través de la “deriva” de Debord.

En ese sentido Monsieur Hulot, lento y desorientado, registra y presenta la vida diaria a través del extrañamiento ante lo artificial, subraya así el efecto de la mediación tecnológica recorriendo los espacios del progreso. Su parodia inventa un caminante participante que ya no sólo observa pasivamente sino que con su torpeza interviene la acción y la repinta en un ejercicio de azar más cercano a una deriva. Una sucesión de coincidencias le llevan de un espacio a otro, es así como lo vemos “rebotar” entre los edificios de oficinas, la casa escaparate de su viejo amigo, la fiesta en el restaurante y la tienda de souvenirs. Su deriva sin embargo no le sirve para redescubrir París pues éste ha desaparecido bajo la arquitectura moderna. El recurso del azar sirve a Tati para enlazar sus “no-lugares” en un recorrido marcado por la sorpresa de Hulot ante la tabla rasa.

### 3. Genealogía del espacio: del paisaje a la pantalla.

La imagen cinematográfica puede vaciarse de todas las realidades excepto de una: la del espacio (Bazin, 1990: 186)

La idea del espacio como constructo teórico ha sido uno de los temas que más ha interesado al pensamiento occidental. Ya fuera desde la filosofía y la ciencia o desde la representación visual del mismo, el espacio motiva reflexiones desde diversos campos del conocimiento. Platón, Aristóteles, Descartes, Newton y Kant, por mencionar referencias fundamentales, pensaron la naturaleza del espacio, sin embargo la modernidad le dio un estatus privilegiado como sustrato de las complejidades de la vida. Así, Benjamin lo examinó para su crítica urbana, Simmel lo situó como base de la interacción social y Bakhtin le dio entidad en la narrativa literaria.

Sin embargo, otra instancia analítica se encuentra ya no en el espacio mismo sino en su representación visual. Esta segunda naturaleza toma forma a partir de unas relaciones estructurales con el medio de expresión y se evidencia a través de lo morfológico y del lenguaje empleado por el artista. Desde el pantocrátor medieval hasta la transparencia cubista, pasando por la perspectiva renacentista, la representación espacial ha sido mucho más que un problema geométrico. Con todo, su consideración como problema teórico es reciente. Por ejemplo, a finales del siglo XIX Wölffling examinó la transición del Renacimiento al Barroco explicando las transformaciones en la construcción del espacio pictórico y sus consecuencias en la percepción del mismo consolidando el análisis formalista.

Por la misma época Louis Le Prince, los hermanos Skladanowsky y los Lumière registraban espacio y tiempo con su nuevo artilugio cinemático sin alguna pretensión artística. La cámara se convirtió en el moderno ojo que podía guardar imágenes en movimiento. Lo más probable es que los pioneros no fueran muy conscientes de estar ayudando a configurar una nueva sintaxis de representación del espacio, diferente a los planos y mapas. A diferencia de la fotografía o el dibujo, el cinematógrafo añadía la dinámica del tiempo. Al mismo tiempo que Riegl entronizaba el espacio como esencia de la arquitectura y Alfred Hettner y Paul Vidal de la Blache introducían lo humano en la geografía, el ejercicio etnográfico comenzaba a utilizar el artefacto de los Lumière. Pero antes que Flaherty documentara el hábitat ártico de *Nanook el esquimal* (1922) añadiendo narrativa, en 1888 el inventor Louis Le Prince situó su cámara en la ciudad de Leeds. Los volúmenes arquitectónicos y la animada vida urbana, dinamizada por carretas y transeúntes iban encontrando lugar en el futuro lenguaje del fragmento.

Se estaba pues configurando una nueva categoría de espacio. Un espacio complejo y multidimensional, el espacio cinemático que es espacio animado, espacio narrado, espacio híbrido entre lo real y lo ficticio, es decir, el espacio analítico y simultáneo del montaje. Se trata de un espacio que, al igual que el social, no es dado sino construido y que ha sido configurado con el paso de los años a partir de la acumulación de imágenes que, paralelo a los relatos que aloja, toma forma en su tectónica y en su “geograficidad”.

### 3.1. Del espacio absoluto al espacio estructural

Como concepto, el espacio cinemático es nuevo y apenas se comienza a tener en cuenta en los campos del conocimiento encargados de estudiar lo espacial. Según Henri Lefebvre (1991: 126) fue Sigfried Giedion el primero en formular una historia del espacio. En su libro *La arquitectura fenómeno de transición* (1969), el historiador planteó tres edades del espacio en la arquitectura: la del espacio exterior definido por la relación entre los volúmenes construidos que irradian espacio; la del espacio interior cuyo paradigma es el Panteón romano y la tercera; un espacio dinámico, combinación de las dos edades anteriores, mediado por los aportes técnicos de la Revolución Industrial (Giedion, 1975). El error del historiador suizo, anota Lefebvre, radica en que considera la preexistencia de un espacio euclidiano en el que los humanos intentan desarrollar sus expectativas y emociones. Esta idea de que el espacio es esencialmente vacío y se ocupa con mensajes visuales también limita el pensamiento de Bruno Zevi quien establece que el espacio geométrico es animado por los gestos y acciones de quienes le habitan. A pesar del gran aporte en teorizar el tema, añade Lefebvre, tales teorías fallan por no poder demostrar el poder de lo abstracto y lo visual y las conexiones internas entre ambos (1999: 127-128).

A finales de los años setenta Foucault llamaba la atención sobre el espacio:

Sorprende ver cuánto tiempo ha hecho falta para que el problema de los espacios aparezca como un problema histórico-político, ya que o bien el espacio se reenviaba a la “naturaleza” —a lo dado, a las determinaciones primeras, a la “geografía física”— es decir a una especie de capa “prehistoria”, o bien se lo concebía como lugar de residencia o de expansión de un pueblo, de una cultura, de una lengua, o de un Estado. En suma, se lo analizaba o bien como suelo, o bien como aire; lo que importaba era el sustrato o las fronteras (Foucault, 1979: 12).

Pero Lefebvre resaltaba las imprecisiones de Foucault pues “nunca explica a qué espacio se está refiriendo” (1991: 4) y dedicaría su libro *La producción de l'espace* (1974) a tratar el tema a profundidad contribuyendo al llamado “giro

espacial” de las ciencias sociales. El autor liga el interés por el espacio a un gesto modernizador: “El espacio euclidiano y perspectivista ha desaparecido como sistema de referencia, al igual que, hasta ese momento, «lugares comunes», como la ciudad, la historia, la paternidad, el sistema tonal musical, la moral tradicional, etc. Este fue realmente un momento crucial”<sup>1</sup> (1991: 25). Para poder analizar el espacio real y el social, el autor proponía una teoría que unificara lo físico y lo mental. Aseguraba que el espacio social se revelaría en cuanto dejara de separarse, por un lado del espacio mental, es decir, el que definen los filósofos y matemáticos y por el otro del espacio físico, el que define la percepción. Su interés era demostrar que el espacio social “no está constituido ni por una colección de cosas, ni por un agregado de información (sensorial), ni por un paquete vacío como parcela de varios contenidos, que es irreducible a una «forma» impuesta, a un fenómeno, a las cosas o a una materialidad física”<sup>2</sup> (Lefebvre, 1991: 27). Comienza pues una nueva manera de aproximarse teóricamente al espacio. Ahora no se trata solo de una entidad física y absoluta, objeto de observación del geómetra o cartógrafo, sino que debe ser considerado un producto social que Lefebvre integra al fenómeno de crecimiento rápido del sistema productivo en una actualización de la mirada marxista.

Aunque Giedion en cierto momento de su historiografía moderna abordó lo “regional”, su objeto de estudio, tanto como el de Zevi, era el de un espacio de hábitat, heredero del espacio de Riegl. Gran parte de su formulación está influenciada por vanguardias como el cubismo, neoplasticismo y constructivismo, que además de romper con el espacio de la perspectiva cónica renacentista, incorporan a ese espacio inerte un sujeto complejo y móvil, atándolo al tiempo, en lo que se denominó la “cuarta dimensión” o el espacio-tiempo. La consideración física o mental de espacio en que se basa la arquitectura, como apuntaba Lefebvre, tiene sus raíces en Grecia. Platón define el espacio como un continuum natural, receptáculo infinito y Aristóteles lo identifica como algo empírico y delimitado, es decir el “topos” o lugar.

Pero entre la primera instancia espacial construida (vivienda, templos, etc.) y el espacio que la contiene (villa, ciudad, región, etc.) se establecen diferentes relaciones que involucran a los habitantes en ámbitos que van de lo privado

---

1 Euclidean and perspectivist space have disappeared as systems of reference, along with other former ‘commonplaces’ such as the town, history, paternity, the tonal system in music, traditional morality, and so forth. This was truly a crucial moment.

2 What I shall be seeking to demonstrate is that such a social space is constituted neither by a collection of things or an aggregate of (sensory) data, nor by a void packed like a parcel with various contents, and that it is irreducible to a ‘form’ imposed upon phenomena, upon things, upon physical materiality.

a lo público, de lo individual a lo comunitario. Entre esa tensión se sitúa la geografía, una disciplina que asume el espacio de modo amplio e incluyente con la totalidad del paisaje. Se trata de una perspectiva útil cuando se proyecta realizar observaciones a escala regional y urbana.

A finales del siglo XIX la geografía cambia de paradigma y encuentra en conceptos como “región”, una idea clave para sintetizar fenómenos físicos y humanos que permiten estudiar determinada superficie terrestre de forma integral (Hiernaux y Lindon, 1993: 90). Bajo este enfoque, en Latinoamérica el pensamiento de Milton Santos es un referente por su entendimiento del fenómeno espacial, “como un conjunto indisoluble de sistemas de objetos y sistemas de acciones [en el que] podemos reconocer sus categorías analíticas internas. Entre ellas están el paisaje, la configuración territorial, la división territorial del trabajo, el espacio producido o productivo, las rugosidades y las formas-contenido” (2000: 19). El espacio es una unidad relacional en la que Santos subraya, por un lado lo indisoluble de los objetos naturales y sociales “y por otro, la vida que los llena y anima, la sociedad en movimiento” (1996: 28).

Bajo la influencia de la nueva geografía de Santos (1990), Hiernaux y Lindon abordan una útil revisión histórica y conceptual del concepto de espacio geográfico que tiene en cuenta la visión filosófica y la económica. Su propuesta se divide en tres categorías: el *espacio como continente* o receptáculo, *el espacio como reflejo de la realidad*, y *el espacio como una instancia o estructura* de la totalidad social (1993: 90).

*El espacio como continente.* Supone el espacio como soporte o sustrato sobre el que se localizan elementos y relaciones, es unidireccional pues no ejerce influencia sobre lo que contiene, apenas si puede expresar relaciones medibles en tiempo y costo como la distancia. Además del sentido empírico, esta categoría también considera lo mental y espiritual, por ejemplo un espacio económico en el que se suceden dichas relaciones (1993: 91). Los antecedentes están en la línea abierta por Aristóteles y seguida por Descartes y Newton en la que el espacio es absoluto y empírico. También comprende perspectivas idealistas como la de Hegel, que ubica la existencia del espacio en el pensamiento y la de Leibnitz, que lo sitúa en un orden mental en el que los cuerpos coexisten. Leibnitz conceptualiza el vacío, por lo tanto el espacio se constituye como sistema de relaciones que existe independientemente de los individuos (1993: 93). Sería Kant quien trazara un puente entre el espacio absoluto y el espacio mental “ya que el espacio no se reduce a un concepto sacado de la experiencia empírica -Newton-, ni un concepto intelectual -Leibnitz-, sino una intuición” (1993: 95).

La influencia kantiana es notoria en un movimiento conocido como “geografía de la percepción o del comportamiento” que sitúa al espacio en el campo de la

percepción individual más que social. El espacio es construido por cada uno desde sus vivencias, un enfoque que en la década del sesenta tuvo éxito en el pensamiento psicosociológico (Moles), en el análisis urbanístico (Lynch) o en la antropología urbana (Hall) (1993: 97).

*El espacio como reflejo.* Se le entiende como un espejo de la sociedad, por tanto todo cambio de ésta es observable directamente en el espacio. Se trata también de un espacio pasivo con la capacidad de expresar cambios desde una causalidad directa. Las perspectivas materialistas más dogmáticas consideran el espacio una forma real de la materia, algo concreto ya dado en el que coexisten las cosas y que se modifica en la medida que cambian las condiciones materiales. Es decir, que el espacio pierde la capacidad de influir en los procesos sociales (1993: 101). Sobre estas dos categorías Santos resume que ambas reducen el espacio a un nivel de la sociedad sin una autonomía relativa. “Esta noción de un espacio-nivel es, una vez más, un producto de la herencia filosófica de Kant o de Newton, pero también del positivismo, herencia de la que los propios marxistas no pudieron escapar” (1990: 143).

Las críticas a estos modelos resaltan la exclusión de lo histórico y argumentan “que el espacio no puede ser entendido como un simple reflejo del modo de producción actual, en la medida en que también en la memoria de modos de producción anteriores interactúan con relaciones sociales presentes” (Hiernaux y Lindon, 1993: 102). Se abre pues el camino a la tercera categoría. *El espacio como estructura:* en este caso se considera una instancia social integrante de la totalidad con un carácter de estructura subordinante-subordinada, es productor y producido. El espacio es función de una sociedad y existe en sí mismo imponiéndose a la sociedad, es creado por el hombre con el fin de ocuparlo, por tanto tiene una dimensión real y material e incorpora las relaciones sociales. El espacio termina siendo una parte de la sociedad (Hiernaux y Lindon, 1993: 102).

Para explicar la tercera categoría Hiernaux y Lindon acuden a la geografía crítica latinoamericana, que inspirada en la francesa, ha retomado mucho del pensamiento clásico. Su opuesto es la geografía anglosajona que “perdió la subjetividad al amparo de una racionalidad que muy difícilmente supera la dimensión económica” (1993: 102). El referente sigue siendo Milton Santos quien “considera al espacio como un conjunto de relaciones que se desarrollan a través de *funciones* y de *formas* que representan una historia escrita por procesos del pasado y del presente” (1993: 107).

El elemento histórico añadido por Santos suma una dimensión que rompe con cualquier interpretación estática y abstracta del espacio, lo cual abre el camino para realizar lecturas más complejas, como la que propicia el espacio cinematográfico que se expresa en pretérito pero se percibe en presente. Como

afirman Hiernaux y Lindon “el pasado deviene en presente a través de las formas espaciales. Esta característica es el fundamento mismo de la existencia del espacio como una dimensión de la totalidad social, y con capacidad de actuar reiteradamente sobre otras instancias de la sociedad” (1993: 104).

Una caracterización de este tipo es útil, en cuanto nos acerca a la idea de un espacio cualificado o territorio que además, como afirma Santos, se constituye en testigo.

El espacio, por lo tanto, es un testimonio; atestigua sobre un momento de un modo de producción por la memoria del espacio construido, de las cosas fijadas en el paisaje creado. Así el espacio es una forma, una forma durable, que no se deshace paralelamente al cambio de los procesos; al contrario, algunos procesos se adaptan a las formas preexistentes mientras que otros crean nuevas formas para insertarse en ellas (1990: 154).

Entonces el espacio da forma y estructura a la historia. A través del espacio la historia se vuelve, ella misma, en estructura, y estas formas, “como formas-contenido, influyen en el curso de la historia ya que participan en la dialéctica global de la sociedad” (Santos, 1990: 167). En esta instancia Santos introduce dos conceptos sobre las formas espaciales, por un lado *las rugosidades*, es decir, el pasado que toma formas territoriales en el presente, “son el espacio construido, el tiempo histórico que se transforma en el paisaje, incorporado al espacio” (1990: 154). Por otro lado *las inercias dinámicas*, mecanismo por el cual las formas son resultado y condición para los procesos. “La estructura espacial no es pasiva sino activa, aunque su autonomía sea relativa, como ocurre con las restantes estructuras sociales” (1990: 164). Hay en estos conceptos una coincidencia con Lefebvre quien afirma que el espacio expresa al mismo tiempo lo efímero y lo estable (Hiernaux y Lindon, 1993: 106), dos condiciones que ayudan a definir conceptualmente el espacio cinematográfico que interesa para nuestro propósito. En ese orden de ideas, el espacio representado en las películas sobre Cali ayuda a definir las *rugosidades* pues nos trae fragmentos del pasado que desde lo actual permiten observar el estado presente de aquellas formas espaciales y también, ayudado por la historia, da cuenta de las *inercias dinámicas*, es decir, las condiciones en que la interacción de variables como la modernidad han tenido un papel en el futuro de aquel espacio retratado, hoy presente, siempre presente.

Si para De Certau la cotidianidad espacial está definida por dos “determinaciones”: una los *objetos* (“un cuerpo inerte siempre parece fundar, en Occidente, un lugar y hacerlo en forma de tumba”) y otro las *operaciones* (“un movimiento siempre parece condicionar la producción de un espacio y asociarlo con una historia”) (2000: 130), para Santos, acusando su influencia francesa, el espacio es un sistema de *objetos* y de *acciones* (2000: 54-55). Tales perspectivas

contribuyen, en nuestro caso, a la construcción de un marco dinámico y recíproco en el que el sistema de objetos está en el espacio de Cali y el de acciones u operaciones en la asimilación de la modernidad. El modo de articular ambas instancias sobre un espacio vivo que incluye lo geométrico y lo antropológico, nos invita a revisar el concepto de *territorio*.

### 3.2. El territorio: de la percepción a la imaginación

[...] el territorio está en el corazón y en la geografía poética antes que en la geografía efectiva de un sitio o de un pedazo de tierra [...] (Vergara, 2010).

Además de los cambios relativos a la política, la economía, la tecnología, la estética, también vivimos cambios en las maneras de conocer y reconocer nuestro entorno. Tal como se ha explicado, en el siglo XX se dio un viraje hacia la manera de interpretar la realidad dejando lo histórico en favor de lo espacial. La manera en que la humanidad ha ocupado el espacio es parte sustancial de la naturaleza humana por tanto se explica a través de luchas y transformaciones en el suelo que habita. Esta ocupación ha

pasado por diferentes fases según la preeminencia de determinados sujetos territoriales: desde el predominio de los territorios de las comunidades primitivas, seguido por los territorios de los imperios de la antigüedad, los territorios de los pueblos bárbaros, los territorios de los señores feudales y de la nobleza de la edad media, los territorios de los imperios prehispánicos y los territorios coloniales, hasta el surgimiento de los territorios de los Estados-Nación a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, y los territorios contemporáneos de las grandes empresas transnacionales del período de la globalización (Montañez, 2001: 21).

Vemos entonces que la consolidación del concepto de territorio, como parte de lo espacial, en el siglo XX se corresponde con el de Estado-Nación. Esta construcción política se apoya en el progreso como medio para desarrollar los principios de igualdad de las sociedades liberales modernas, por tanto encarna en su definición elementos jurídicos, económicos y simbólicos. El territorio nacional recogió la identidad de los estados dentro de unos límites que contenían las aspiraciones del Estado y su sociedad.

No obstante, la manera de ocupar el espacio en la contemporaneidad ha demostrado que los límites asignados por la economía o la política han sido insuficientes para concebir unidades simbólicas coherentes para quienes habitan el espacio. De esto se deduce que el territorio es sobre todo un concepto rela-

cional cruzado por vínculos de dominio, poder y pertenencia pero que también comporta la apropiación del espacio por parte de un sujeto individual o colectivo (Montañez, 2001: 20). Con todo, la relación entre territorio y espacio en el debate contemporáneo es compleja, más aún cuando el ciberespacio añade una nueva manera de relacionarse. Parecería claro, como apunta Vergara, que el territorio implica la apropiación de un espacio con el fin de transformarlo en algo propio, ya sea como pertenencia o como identidad (2010: 168). Encontramos entonces definiciones generalistas que intentan aunar aspectos históricos, geográficos, económicos, sociales, políticos, culturales y simbólicos como la de Rafael Echeverri formulada en el marco de una investigación de la Cepal, quien lo define como

un proceso histórico de apropiación de un espacio dotado de recursos naturales que forman ecosistemas singulares que determinan formas particulares de aprovechamiento y de estructuras económico productivas. Sobre esta base se construyen redes sociodemográficas, redes institucionales y economías particulares. Los procesos de construcción del territorio establecen una tradición y una cultura sobre las cuales se soporta una identidad y una territorialidad (2001: 14).

Subyace en todas las definiciones una idea de espacio ligada a proyectos vitales donde “se articulan vidas personales y vidas colectivas con sus entornos, circunstancias o situaciones en las que el espacio-territorio funciona como el *ahí* donde se prevé o se espera la concreción de esos proyectos-trayectos, ya sea en un plano material, ya sea en un plano simbólico” (Vergara, 2010: 168). Siguiendo esta búsqueda de cualificación, De Certau define el espacio como un “cruzamiento de movi­lidades”, como un conjunto de movimientos, como “el efecto producido por las operaciones que lo orientan, lo circunstancian, lo temporalizan y lo llevan a funcionar como una unidad polivalente de programas conflictuales o de proximidades contractuales” (2000: 129). Indudablemente los flujos, lo dinámico, los trayectos, los cruzamientos de movi­lidades, son un factor común en esta manera de entender el espacio.

Con todo, serían los situacionistas franceses quienes pasaron de la teoría al acto. La creación de la psicogeografía reconcilió lo emocional con lo espacial a través del azar y los mapas. La cartografía psicogeográfica no se corresponde con referencias administrativas ni funcionales sino que busca representar una apropiación diferente de la ciudad. La invención de “la deriva” como método de recorrer la ciudad rompiendo con los flujos normales, establecidos por la rutina y por la organización misma de las ciudades se adopta “para dejarse llevar por las solicitaciones del terreno y los encuentros que a él corresponden” (Debord, 1999: 50). El objetivo de la deriva “es la disminución constante de esos márgenes fronterizos, hasta su supresión completa” (Debord, 1999: 53). El mismo Debord (2000: 50) citaba a Chombart de Lauwe quien en su estudio sobre París resaltaba que la conformación de un espacio barrial no está deter-

minada solamente por factores geográficos y económicos sino por la representación que sus habitantes y los de otros barrios tienen.

El concepto de territorio acá propuesto apela a una cualidad fundamental: su condición imaginaria. En ella “refiere la construcción de un proyecto-trayecto que no está dado sin más, sino que es construido, creado imaginativamente como un *a priori* [...]” (Vergara 2010: 171). Es pues un espacio más sensible que racional, más poético que geométrico, psicogeográfico, si se quiere acudir a Debord. En nuestra construcción espacial, que parte de lo cinematografiado, es fundamental el relato como dinamizador de lo físico, de la geografía inerte, del plató-escenografía. Si para la psicogeografía el relato está en las reglas de la deriva, en esta colección de películas urbanas caleñas se configura una narración múltiple que traspasa los límites de la ficción pues comienza con el argumento de las películas y se expande, por su condición urbano-autobiográfica a la historia de la ciudad misma para transformar, como afirma De Certau, “los lugares en espacios o los espacios en lugares” (2000: 130). La sumatoria de todas las localizaciones de las películas funciona como un mapa psicogeográfico que, como dice Debord (1999: 52), “rectifica o mejora los existentes”.

Valga la pena un paréntesis para precisar que en el caso del conjunto de filmes localizados en Cali, los argumentos o guiones funcionan como instrucciones de derivas que permitirán recorrer la ciudad. De una manera literal lo encontramos en *Agarrando pueblo* (Mayolo y Ospina, 1978) donde la regla del recorrido está marcada por la búsqueda de indigentes para filmar o en *Pura Sangre* (Ospina, 1982) que responde a la macabra búsqueda de jóvenes para extraerles la sangre. Sin embargo, no siempre el algoritmo del recorrido será tan explícito, pero siempre existirá, en la medida que hay un hilo conductor narrativo que va llevándonos de un espacio a otro. En documentales como *Adiós a Cali: ah, diosa Kali!*, (Ospina, 1990) y *¡Oh, diosa Kali!*, (Ospina, 1995) será la búsqueda de las ruinas arquitectónicas, del abandono, y en *Cali: de película* (Mayolo y Ospina, 1973) será perseguir el desenfreno del carnaval en la feria de Cali.

### 3.3. El movimiento: intersección entre el espacio y la modernidad.

La idea de territorio como una forma de apropiación y reconocimiento del espacio en la que se identifica lo propio y lo ajeno parecería estática sin una energía dinamizadora. Si se ha establecido que el espacio está constituido por la interacción de flujos y que el cine logra una representación cinemática y multi-dimensional del mismo, el concepto de movimiento en sí mismo constituye un elemento poderoso que es resultado de computar tiempo y espacio. De hecho,

lo móvil es el hilo conductor del relato de la modernidad que se ve representado por las imágenes de la mecanización (trenes, automóviles, regularidad, repetición mecánica y automática) y la movilidad (caminatas, migraciones).

Esta agitación del tiempo tiene pues un carácter abstracto compuesto por el absoluto promedio cartesiano de los vectores espacio-temporales, pero también tiene otro carácter social expresado en la movilidad humana. Si el primer movimiento con dominio ejercido por el hombre fue el de su cuerpo, el segundo fue el de la máquina. Ambos encuentran expresión artística, por un lado en la figura del *flâneur* y por otro en mecanismos como el ferrocarril y las máquinas. La posmodernidad ha fusionado ambos en la figura del turista.

La fascinación por el movimiento autónomo se remonta a la antigüedad. El ingeniero griego Herón de Alejandría ya prefiguró la robótica y los autómatas. Este artificio mecánico humanoide tuvo su mayor desarrollo con los sofisticados mecanismos de relojería del siglo XVIII que buscaban reproducir con fidelidad los movimientos de los seres vivos. La máquina a vapor de James Watt (1769) daría un uso más práctico a la interacción mecánica de piezas impulsadas por una energía diferente a la humana o animal. La velocidad del ferrocarril abriría el camino a una redefinición del tiempo y el espacio uniendo ciencia y arte a través del concepto de “cuarta dimensión”. Con Poincaré y luego Einstein se dio sentido a las anteriores abstracciones matemáticas que elucubraban sobre la cuarta dimensión, hecho que no pasó desapercibido para algunos artistas de las vanguardias de principios del siglo XX quienes interpretaron esta dimensión como la adición del tiempo al hasta entonces arte estático. Tal como documenta Tony Robbin (2006: 24-26), el tiempo como cuarta dimensión fue una idea que comenzó a tomar fuerza a finales del siglo XIX y se extendió hasta el siguiente. En 1884 el filósofo Charles Howard Hinton ya escribía sobre el tema y aseguraba que la física podía probar su existencia, y en 1910 el matemático Henry Parker Manning escribió la introducción de *The Fourth Dimension Simply Explained*, una colección de ensayos recogidos por la revista *Scientific American* en una convocatoria al público general para que imaginara lo que significaba la cuarta dimensión. Estas especulaciones plagadas de imposibles juegos en que se rompían las leyes del tiempo y del espacio fueron muy populares, tanto que Manning intentaba explicarlas científicamente.

Siguiendo esta línea de búsquedas por fuera de la geometría euclidiana, Duchamp en *El gran vidrio* (1912) ideó el panel de La novia “como si fuera la proyección de un objeto de cuatro dimensiones. La analogía del artista era inteligente: si la sombra de un objeto tridimensional es de dos dimensiones, “la cuarta dimensión podía proyectar un objeto de tres dimensiones, o sea, dicho de otro modo, que todo objeto de tres dimensiones que vemos sin darle importancia es la proyección de algo de cuatro dimensiones de lo que no sabemos nada” (Cabanne, 2013: 46).

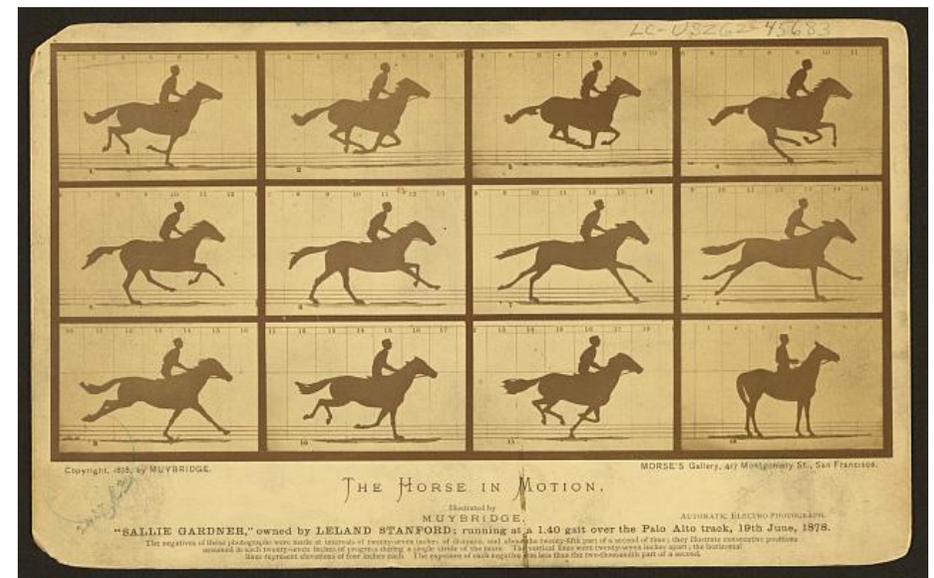


Figura 16. Muybridge E. (1878). *The horse in motion*. Fuente: Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C. 20540 USA



Figura 17. Velázquez, D. (1634-35). *Príncipe Baltasar Carlos*. Fuente: dominio público

En un plano menos especulativo, la fascinación por descomponer tiempo y movimiento físico abstracto en unidades discretas tuvo sus precursores en el fotógrafo Eadweard Muybridge y el fisiólogo Etienne-Jules Marey quienes instituyen uno de los intereses más fuertes de la modernidad: capturar el movimiento.

En California, Muybridge se propuso registrar el galope de un caballo para probar que sus cuatro patas se despegaban del suelo. Para Crary, la importancia de sus fotos radica en el despliegue de una alta velocidad maquina capaz de crear unidades perceptuales que superan la posibilidad visual del ojo humano. Esta segmentación modular de imágenes fue toda una apertura para un nuevo orden abstracto de continuidades (2001: 140).

Dado que quien patrocinó el experimento de Muybridge fue el financiero Leland Stanford, fundador del Ferrocarril Central del Pacífico en Estados Unidos, Crary (2001: 140) establece una conexión entre el desarrollo del tren y su crono-fotografía, dos expresiones modernas, una que transforma el sentido del movimiento y la otra que transforma el sentido de movilidad. El sistema ferroviario busca reducir el tiempo y costo de los desplazamientos y en consecuencia una aceleración en la circulación del capital. Remarca el autor que la fotografía del caballo en movimiento debe ser entendida como el desarraigo de la percepción de cualquier coordenada estable del espacio y el tiempo (2001: 142). Esto tiene sentido en la medida que su artificio de temporalidades perceptivas ha revelado una condición antes inalcanzable para el ojo humano que históricamente había representado el galope equino con las patas alineadas y nunca separadas totalmente del suelo. Pensemos por ejemplo en los retratos ecuestres de Velázquez.

También a final de siglo en Francia, Etienne-Jules Marey indaga sobre el movimiento con una perspectiva científica positivista que partía de la base de que aquello que es visible puede ser medido, conocido y codificado. Su primer invento fue un instrumento que trasladaba de forma gráfica el pulso del corazón a un cilindro por medio de una línea continua (Giedion, 1970: 17). Por primera vez movimientos internos del cuerpo fueron representados.

Marey, quien reconoce la influencia de James Watt y su máquina a vapor (Giedion, 1970: 19), pensaba que era indispensable desarrollar instrumentos gráficos para representar el dinamismo del cuerpo, inquietud que consigna en su libro *Movement* de 1895. Había también publicado un libro llamado *Animal Mechanism* (1874) que incluía fotos de caballos galopando lo cual inspiró a Leland Stanford quien leyó el libro y pidió a Muybridge fotografiar el caballo. A su vez Marey vio el resultado de Muybridge (Cresswell, 2006: 74).

Sin embargo, lo que el fisiólogo quería era una representación más integral que

las doce fotos de los caballos e inventó el *fusile photographique* un artefacto que le permitió conseguir una sola imagen en un único marco que capturaba el movimiento (figura 18). Su finalidad era abstraer el movimiento para hallar patrones y eventualmente leyes. Esto lo llevó a un nivel de abstracción mayor al tratar de reducir los cuerpos a líneas ensombreciendo los detalles (Cresswell, 2006: 74-78).

El movimiento pues se convertía en la esencia de lo moderno y la mecanización su instrumento. En su libro de 1948 *La mecanización toma el mando*, el historiador de la modernidad Sigfried Giedion traza una historia de lo mecánico. Allí entroniza el movimiento como “la clave de nuestros pensamientos” dado que éste subyace en los conceptos de función y variable de las matemáticas o en la física que analiza los fenómenos dinámicos como el sonido y la luz, y ahora el átomo. (1970: 48). Para Giedion no es casual que en la filosofía y en la literatura ocurran fenómenos paralelos. Mientras los Lumière presentan su invento, Bergson leía en el College de France *El mecanismo cinematográfico del pensamiento* y posteriormente James Joyce fraccionaba palabras mostrándolas en movimiento (Giedion, 1970: 28).

Al tiempo que se inventa el cine en 1895 la percepción humana estaba ya siendo reestructurada en nuevos componentes. Primero la exposición visual de los experimentos fotográficos de Muybridge y Marey y posteriormente, comenzando el siglo XX, la representación analítica de los pintores vanguardistas. Cuestionado sobre la influencia del cine en su *Desnudo bajando una escalera* (1912) Duchamp respondía: “Claro que sí [...] Había visto en una ilustración de un libro de Marey como definía a las personas que estaban haciendo esgrima o los caballos al galope, con un sistema de líneas de puntos que delimitaban los diversos movimientos” (Cabanne, 2013, 38). Reconocía Duchamp también la influencia del cubismo, y el interés de lo mecánico más que del futurismo, del que no sabía nada aún (Cabanne, 2013, 38).

Duchamp mostró interés por la representación del movimiento como en *Molinillo de café* (1911) pintura en la que esquiva lo figurativo para centrarse en mostrar el mecanismo del objeto echando mano del dibujo técnico para indicar la movilidad de la manivela con una flecha. Esta pequeña obra, que nació sin más interés que decorar una cocina, sería clave para el desarrollo de *El gran vidrio* (1915-23) (Tomkins, 2006: 96-97) aquel aparatoso mecanismo patafísico. Según Giedion, en las manos de Duchamp y de otros, las máquinas, esas maravillas de la eficiencia, son transformadas en objetos irracionales con ironía, mientras introducen un nuevo lenguaje estético (1970: 44).

Comenzando el siglo el grupo futurista italiano también encontró en el movimiento un signo de modernidad. El “automóvil sobre la metralla” de Marinetti era la nueva belleza y el dinamismo gráfico encantó a sus artistas. Aparecen

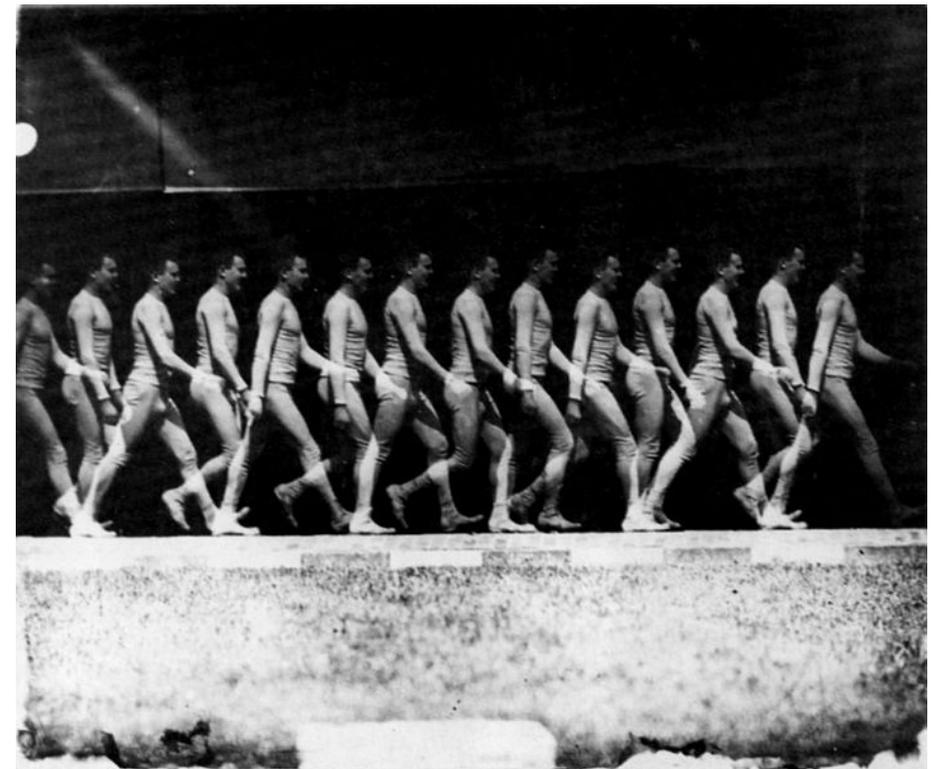


Figura 18. Marey, E. (1883). *Caminando*. Fuente: Dominio público.

pues líneas repetidas y diagonales que expresan direccionalidad, o fotografías con exposiciones largas para dejar huella de lo móvil.

Sin embargo, una de las vanguardias que mejor dio cuenta del análisis del tiempo y del espacio fue el cubismo. Representando los objetos fragmentados y con un punto de vista cambiante, lograban plasmarlos simultáneamente desde ángulos diferentes en un ejercicio imaginario de observación móvil. Estas exploraciones estuvieron muy influenciadas por los textos científicos dedicados a la cuarta dimensión y a la geometría no euclidiana que Picasso y su círculo leyeron y discutieron por aquel entonces (Robbin, 2006).

Pero las narrativas del movimiento tienen diferentes escalas y gestos. Además del carácter abstracto que reposa en la definición física y su representación visual, la modernidad vio en el desplazamiento mismo un instrumento poderoso. Para Creswell la noción de movilidad es una profunda faceta social de la vida cargada de significado que encarna elementos del espacio y tiempo sociales (2006: 5), tal como Benjamin reflejó en sus meditaciones sobre la ciudad. Apropiarse de ella fue el modo de ser moderno a través de la figura del *flâneur* quien debe mucho al urbanismo: “Antes de Haussmann eran raras las aceras anchas para los ciudadanos, y las estrechas ofrecían poca protección de los vehículos. Difícilmente hubiese podido el callejeo desarrollar toda su importancia sin los pasajes” (Benjamin, 1972: 51). Tal apoteosis por lo urbano queda exaltada en la metáfora de la ciudad como el espacio de la vida moderna:

El bulevar es la vivienda del «flâneur» que está como en su casa entre fachadas, igual que el burgués en sus cuatro paredes. Las placas deslumbrantes y esmaltadas de los comercillos son para él un adorno de pared tan bueno y mejor que para el burgués una pintura al óleo en el salón. Los muros son el pupitre en el que apoya su cuadernillo de notas. Sus bibliotecas son los kioscos de periódicos, y las terrazas de los cafés balcones desde los que, hecho su trabajo, contempla su negocio (Benjamin, 1972: 51).

Pero este caminante ocioso no es indolente, Benjamin lo equipara casi con un científico social y un artista que vigilan sagaces con una sensibilidad especial, pues “conforma modos del comportamiento tal y como convienen al «tempo» de la gran ciudad. Coge las cosas al vuelo; y se sueña cercano al artista” (1972: 56).

Aunque de una manera diferente, caminar y “soñarse cercano al artista” se consolida en París el 14 de abril de 1921. Los dadaístas planean y ejecutan una incursión urbana que se inicia en la iglesia de Saint Julien-le-Pauvre hasta los lugares más banales de la ciudad. “Se trata de una operación estética consciente, acompañada de gran cantidad de comunicados de prensa, proclamas, octavillas y documentación fotográfica. Esta visita inicia la Grande Saison Dada,

[...]” (Careri, 2003: 68). La importancia de esta modalidad artística está en la utilización misma de la ciudad en una maniobra de interrelación profunda entre obra y artista, entre vida y arte. “Antes de la visita de Dada, cualquier artista que hubiese deseado colocar un lugar frente a la atención del público, habría tenido que situar el lugar real en un lugar reconocido, por medio de la representación e, inevitablemente, por medio de la propia interpretación (Careri, 2003: 78). El que una obra no dejara huellas físicas, salvo algún registro documental del suceso, será un pilar fundamental para muchos movimientos artísticos posteriores como el arte conceptual, los *happenings* o los actuales *flashmobs*. Por otra parte, y más determinante aun, se establece una relación nueva con el espacio que ya no es solo contenedor de la actividad social representada ni es el reflejo de ella que se simboliza en un lienzo. Rompe el marco e introduce al artista en el sistema espacial que como afirmaba Lefebvre expresa al mismo tiempo lo efímero y lo estable (Hiernaux y Lindon, 1993: 106). A su vez, introduce el arte en las dos “determinaciones” de De Certeau: la de los *objetos* que sería la ciudad y la de las *operaciones* que sería el trayecto como productor de espacio (2000: 130). El recorrido como obra de arte actualiza por cuenta del movimiento el *readymade* duchampiano añadiéndole la “cuarta dimensión” y deslocalizándolo.

Avanzando el siglo XX surgirían desarrollos de esta forma de ocupar el territorio, por ejemplo las caminatas surrealistas que usaban el andar como un medio para indagar en zonas inconscientes de la ciudad, “aquellas partes que escapan al proyecto y que constituyen lo inexpresable y lo imposible de traducir a las representaciones tradicionales” (Careri, 2003: 90). No obstante, será el movimiento situacionista a mediados de los años cincuenta, con la Teoría de la deriva, el que mayor repercusión tendrá con el paso del tiempo en prácticas artísticas y de investigación actuales. Como es característico en sus textos, el comienzo se constituye en toda una declaración de intenciones:

Entre los diversos procedimientos situacionistas, la deriva se presenta como una técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos. El concepto de deriva está ligado indisolublemente al reconocimiento de efectos de naturaleza psicogeográfica, y a la afirmación de un comportamiento lúdico-constructivo, lo que la opone en todos los aspectos a las nociones clásicas de viaje y de paseo (Debord, 1999: 50).

En adelante se dedica a explicar el objetivo, pero también a precisar el método. Se reivindica el azar como manera de huir del hábito, de modo que el recorrido nos permita una más profunda interacción con el espacio urbano. Al tiempo, se hacen recomendaciones sobre la duración y el espacio para realizar el ejercicio. A pesar del aparente carácter lúdico de derivar, hay una postura política y un interés por obtener resultados, conclusiones, nuevos mapas al moverse por la ciudad. Debord apunta: “Las enseñanzas de la deriva permiten establecer los primeros cuadros de las articulaciones psicogeográficas de una ciudad moder-

na. Más allá del reconocimiento de unidades de ambiente, de sus componentes principales y de su localización espacial, se perciben sus ejes principales de paso, sus salidas y sus defensas” (1999: 53). Es decir que para “leer” una ciudad se debe recurrir a métodos acordes con su naturaleza dinámica y móvil.

El interés por la naturaleza de lo móvil, ha seguido teniendo un papel en el análisis contemporáneo de la realidad. El mismo Henri Lefebvre (2006), quien había dado pie para estudiar la producción del espacio desde su perspectiva marxista, dejó una última obra en la que propone interrogar la cotidianidad desde el movimiento, más concretamente desde sus ritmos. En esta mirada incluye lo biológico, lo psicológico y lo social para explicar la relación entre el espacio, el tiempo y la vida cotidiana. El “ritmoanálisis” es una manera de entender el tiempo y sus repeticiones por tanto no son de extrañar las diversas metáforas musicales que usa. Para Lefebvre quienes practiquen su método deben estar alerta siempre y escuchar, no solo palabras, discursos o ruidos; sino ser capaces de percibir una casa, una calle o una ciudad como si fueran una sinfonía (2006: 87). En 1992 se publica un ejercicio en el que lleva a la práctica su teoría y que realiza desde su ventana en la calle Ramboteau de París valiéndose, sobre todo, del sonido para analizar la calle desde sus patrones rítmicos (2006: 27).

Continuando este camino se ha desarrollado en la investigación teórica un “giro móvil” que se ocupa, ya no del espacio estático sino, de lo transitorio. Las inquietudes de lo cinemático en la plástica, el desarrollo del cine como herramienta documental, etnográfica y narrativa; los medios de comunicación mecánicos y electrónicos y, hasta la física cuántica, han redefinido un mundo ahora dinámico. Geógrafos, economistas, sociólogos, arquitectos y artistas han encontrado en lo inestable una manera menos absoluta de interpretar la cambiante realidad configurando así un nuevo campo de estudio que ha sido denominado el “giro móvil” o el “nuevo paradigma de la movilidad”. En esta línea han contribuido autores como Creswell (2006) que en *On the Move Mobility in the Modern Western World* ha trazado una amplia aproximación al tema desde las ciencias sociales. Autores como Büscher, Urry y Witchger (2011) proponen renovar las metodologías sociológicas desde la movilidad, a su vez Creswell y Merriman (2011) en *Geographies of Mobilities. Practices, Spaces, Subjects* plantean explorar la movilidad desde la geografía, una disciplina más preocupada por los lugares en términos más localizados. Otra aproximación interesante que retoma la máquina moderna, en este caso el automóvil, y la problematiza desde las diferentes relaciones que establece con la sociedad es *Automobilities* de Mike, Thrift y John Urry (2005).

Varias de las consecuencias de lo móvil se decantan en la “ciudad cinemática”. Según Lorenzo Tripodi (2010: 141) este lugar dinámico es resultado de la articulación de tres procesos que afectan la globalización a una escala global:

primero, la progresiva fluidez del comportamiento humano en relación con la movilización de bienes, personas y dinero. Segundo, la abrumadora producción de imágenes e información como la forma dominante de producción en el paisaje urbano contemporáneo. Tercero, la creciente mediación de la tecnología y de protocolos institucionales en las relaciones interpersonales.

Dejando lo teórico, la apuesta objetiva ante una urbe dinámica tiene respuesta desde la arquitectura, disciplina que contribuye significativamente a la producción del espacio y que no ha estado ausente del debate de la movilidad. Como se ha dicho, el Movimiento Moderno, gracias a la técnica, buscó un espacio fluido, secuencial, en contraste con el contenedor cerrado de la premodernidad. En el siglo XXI Toyo Ito, partiendo del término “espacio líquido”, desarrolla el concepto espacial de la modernidad y lo cruza con las nuevas tecnologías contemporáneas. Su arquitectura busca dar respuesta y articular la tecnología digital, la naturaleza y el sujeto, con una consciencia de habitar un mundo inestable y efímero estructurado por flujos, lo que nos recuerda las propuestas teóricas de Castells (2005) sobre el “espacio de los lugares” y el “espacio de los flujos”. Cercano a este paradigma de la movilidad Ito sostiene que el espacio urbano está constituido por flujos de personas y automóviles, el agua, el aire, el sonido, como entidades dinámicas y añade: “El hecho de construir unos edificios dentro de este espacio urbano no sería otra cosa que colocarme en estos flujos y situar mi obra en ese sistema de relaciones relativas” (2000: 76). Aunque no lo haga explícito, Ito parece asimilar las preguntas que surgen de cruzar el espacio urbano con los espacios virtuales como los videojuegos o las aplicaciones informáticas. Para el arquitecto, la nueva situación tecno-social implica romper los límites entre interior y exterior con una arquitectura libre e inconclusa, por tanto se pregunta: “Una sociedad que tiene extendida una red de información por toda ella, y en la que se cruza el correo electrónico, ¿hará cambiar la arquitectura conclusa?” (2000: 212).

También desde la arquitectura, pero en un registro menos tecnológico y más fenomenológico Francesco Careri (2003) retoma en *Walkscapes* la tradición “paseante” y escribe sobre el andar como instrumento crítico que renueva la manera de mirar el paisaje y que propone nuevas formas de hacer arte y arquitectura. El libro, además de hacer una historia del andar, se acerca a la psicogeografía pues escoge el recorrido como una forma de expresión fenomenológica que se equipara a un instrumento de conocimiento y de lectura del territorio.

Todas estas iniciativas han contribuido a considerar lo urbano un gigantesco marco susceptible de exploración, creación y apropiación. La ciudad, vasta, misteriosa y con experiencias nuevas a la vuelta de cada esquina, establece una interacción con los individuos. Muchos de ellos, conscientes de aquello se expresaron estetizando esa relación utilizando sus imágenes, sus ritmos, sus

narrativas o interviniendo su espacio. Es pues en la dialéctica entre el proyecto ordenador y lo cambiante, lo caótico, lo dinámico, lo contingente, donde se ha de buscar lo moderno. En estas circunstancias convergen sin asombro, construyendo espacios de límites difusos, Baudelaire y los cubistas, Walter Benjamin y Le Corbusier, el cinematógrafo y el capitalismo, Bergson y la máquina a vapor.

### 3.4. Cine, territorio y trayecto

La relación entre cine y territorio ha sido examinada de diversas maneras. Una muy general que define la industria cinematográfica como enaltecedora de las formas territoriales

En la forma de imperios, nacionalismos regionales o, de una manera más clara, en la del Estado-nación. En este sentido, al cine se le encomiendan tres tareas básicas, sin que pueda establecerse claramente las fronteras entre cada una de ellas: entretener, informar y formar una conciencia nacional, sea al servicio de los estados o del imperio (Gámir y Valdés, 2007: 181).

Otra mirada se refiere a la representación de territorios que algunos filmes hacen a través de historias con problemáticas sociales localizadas en barrios marginales o suburbios privilegiados. En estos casos, el espacio es parte del mensaje que las películas buscan expresar. Por esta misma línea, pero de manera más literal, hay filmes que muestran disputas territoriales por recursos como el agua, *Chinatown* (Polansky, 1974) o la defensa del paisaje y los recursos naturales, *Local Hero* (Forsythe, 1983), *Erin Brockowitz*, (Sodebergh, 2000) (Gámir y Valdés, 2007: 181).

Por el lado de los trayectos sobresalen las *road movies*, aquellos filmes cuya esencia es el desarrollo de un recorrido muchas veces derivante. Herederas de *La Odisea* y los diarios de viaje, las películas de carretera usan el viaje iniciático como metáfora de tránsitos interiores equiparando el camino a la vida. El género ha sido explorado, desde que el cine consolidó su lenguaje, por diversos directores como Rossellini (*Viaggio in Italia*, 1954), Godard (*Pierrot el loco*, 1965, *Week end*, 1967), Hooper (*Easy Rider*, 1967), Wenders (*En el curso del tiempo*, 1976), Lynch (*Una historia verdadera*, 1999).

Sin embargo, la aproximación a una ciudad filmada desde el concepto de movimiento y territorio entendido como una red de flujos dinámicos aquí propuesto, implica ciertas condiciones más allá de interpretar el paisaje o las narrativas de la película. No se trata de una lectura del tipo causa-efecto sino que

involucra una construcción compleja y orgánica que requiere una condición espacio-temporal que trasciende la duración del filme. Tal es el caso de la obra de Mayolo y Ospina que se desarrolla en un mismo espacio geográfico y cubre un periodo de más de veinte años. Cada localización convertida en lugar (gracias a lo cinematográfico), si se mira en conjunto, establece relación con las otras y va dibujando trayectos que en su totalidad ocupan un espacio entre lo imaginado y lo concreto. Los lugares constituyen el sistema de objetos que desde su temporalidad, y gracias al análisis histórico, entra en relación con el sistema de acciones que dinamizan el espacio hasta darle el carácter geográfico de territorio.

Filmografías como la de Woody Allen, que en su gran mayoría ha tomado como localización a Nueva York, su ciudad natal; cumplen con esta condición espacio-temporal y da pie para análisis como el propuesto. Igualmente el proyecto expositivo *Pasolini-Roma* (2013), basado en este arraigo de tiempo, demuestra la utilidad del enfoque territorial. Construye una gran plataforma transmedia que además de la exposición ofrece cartografías en línea en las que el usuario puede explorar las diferentes relaciones del cineasta con la ciudad en una mirada que trasciende la obra misma de Pasolini.

Tal como el *fusile photographique* de Marey sintetiza en una sola imagen la dinámica geometría corporal de articulaciones y líneas en el tiempo, la superposición de lugares cinematográficos en un mismo mapa condensa tiempo, espacio y movimiento.

## 4. Representaciones del espacio

### 4.1. Espacio, paisaje y lugar cinematográficos

Por su compleja naturaleza de realidad y representación, de objeto y su sombra, el espacio en el cine ofrece múltiples posibilidades analíticas. Para una aproximación más clara al fenómeno los diversos conceptos que están en juego se han querido resumir en tres grupos a saber: *espacio* (el bidimensional y tridimensional), *paisaje* (donde percibimos que sucede la acción) y *lugar* (las localizaciones). Debido al objetivo del presente trabajo el mayor interés se sitúa en el *lugar*, sin embargo se explicará brevemente la taxonomía propuesta.

El *espacio*, comienza en el rectángulo proyectado de dos dimensiones que restringe y enfoca nuestra mirada. Tiene una condición técnica marcada por el

formato de la película que establece las proporciones de la pantalla. Desde los formatos más cuadrados hasta el cinemascopio, esta relación horizontal-vertical determina la amplitud en el campo de nuestra visión. Este rectángulo es la ventana a la ilusión, la instancia en que aceptamos el contrato de la diégesis y penetramos en una nueva dimensión espacial: el espacio tridimensional de la acción, el espacio filmico. Se trata de un espacio fragmentado que no suele construir visiones completas de los lugares sino que se restringe a situar los hechos presentados, con un mínimo de información suficiente para que nos hagamos una idea del espacio. Para este propósito echa mano de, básicamente, dos recursos: el plano frontal y el *travelling*. El primero es asimilable a la perspectiva renacentista y el segundo, aunque cercano al Barroco, va más allá de lo pictórico para introducirse, recorrer y escudriñar los espacios. Entre ambos recursos se encuentra el *zoom out/in*, la cámara subjetiva, cámaras robóticas y otros procedimientos técnicos que registran el espacio contribuyendo a la especificidad del lenguaje cinematográfico. Otro recurso en esta construcción espacial incluye también lo que no recoge la cámara, el “fuera de campo”, lo que se intuye después de los bordes de la pantalla y que gracias al uso del lenguaje (entradas y salidas de personajes, sonido acústico) hace presencia. Definimos entonces en esta categoría un espacio funcional, geométrico, construido, secuencial y arquitectónico en la medida que comporta una serie de decisiones de lenguaje (plano/contraplano, ejes, etc.) y diseño (fotografía, escenografía e iluminación) destinadas a conformar la experiencia visual que se ofrece a través del montaje. Dentro de este rango de espacio construido se suelen hacer distinciones entre localizaciones reales o *sets*, estudios o platós donde se construyen los escenarios necesarios que pueden ser interiores o exteriores e incluso copia de otros reales.

En segunda instancia, hemos denominado *paisaje* a la imagen del espacio filmico, es decir, al contenido del encuadre desde el punto de vista narrativo. Aquí se incluyen los fragmentos geográficos o arquitectónicos que representan el territorio de la acción. Es un espacio concreto en la medida que quiere expresar dimensiones geográficas culturales y temporales específicas al servicio de la diégesis. Es el paisaje que se nos muestra y el que vemos. El *paisaje* se ve reforzado en ocasiones por el sonido (diegético y música) y por textos (orales o escritos) que sirven para explicar particularidades espacio-temporales que la imagen por sí sola no logra exponer. Es decir, para definir el paisaje se nos puede enseñar la torre Eiffel o se nos puede presentar una toma cenital de una ciudad con un título: “París, 1955”.

Por último tenemos el *lugar*, que es la localización real del paisaje expuesto. En términos narrativos el lugar puede, o no, coincidir con el paisaje de la ficción, es decir, que lo que se nos enseña expresa un lugar que ha sido filmado en otro. Por ejemplo, *Dr. Zhivago* (Lean, 1965) se desarrolla en Siberia pero fue filmada en Soria. Puede también ser drásticamente modificado o “mejorado”

para intensificar la visión del paisaje que se quiere mostrar. Por ejemplo, cuando se remodela o deteriora cierto edificio, o se añaden equipamientos urbanos para explicitar alguna época. Gran parte de las decisiones que tienen que ver con la adopción de un lugar u otro dependen de factores económicos, es por eso que muchas producciones posteriores al Neorrealismo adoptaron el rodaje en exteriores reales. Tales filmes presentan una gran correspondencia entre el *paisaje* y el *lugar*, es decir, el espacio que vemos representa el espacio de localización. Las películas de Mayolo y Ospina que hacen parte de esta investigación ostentan dicha correspondencia y salvo alguna excepción puntual, todas las localizaciones reales se adecúan a las de la narrativa. Hacen parte explícita de la ciudad de Cali conservando relaciones de contigüidad que se atienen a la estructura socio espacial de la ciudad cuando la trama (ficción) o el relato (documental) así lo requieren. *Paisaje* y *lugar* no presentan contradicciones.

La aproximación al espacio de los filmes como *lugar* es clave para la utilización de las películas como documento de carácter urbano sobre todo cuando los lugares retratados conservan su naturaleza social y espacial de modo que se corresponden con sus alter egos ficticios y admiten el diálogo con lo no ficticio. Tal enfoque ayuda a indagar en las relaciones de aquella sociedad con su territorio mediado por procesos de modernización y puede evidenciar, en términos de Santos (1990), las *rugosidades*, es decir, el efecto del pasado en su conformación territorial, además de las *inercias dinámicas* como agentes en la conformación espacial y social. Es así como el paso del tiempo ha llenado de significado las secuencias de la Wilhelmstrasse filmadas por Rossellini en 1948 (*Alemania año cero*) o el terreno baldío de la Potsdamer Platz registrado por Wenders en 1987 (*El cielo sobre Berlín*). Las imágenes fijadas de Berlín se resignifican una y otra vez, la grandeza de la Wilhelmstrasse nada tiene que ver con el presente y la Potsdamer Platz hoy es un espectacular distrito comercial. Dos lugares cinematográficos marcados por la guerra son ejemplo del dinamismo de la imagen cinematográfica en tanto establece una permanente y paradójica dialéctica entre un pasado vivo y un presente efímero.

## 4.2. Representación del espacio y tecnología digital

En 1838, Sir Charles Wheatstone inventó la estereoscopia usando dos fotografías con diferencias binoculares. El observador, a través de un aparato, ve una imagen distinta con cada ojo y el cerebro las combina creando la sensación de tridimensionalidad. Se trató de todo un entretenimiento para la sociedad victoriana que sigue marcando los principios del cine en tres dimensiones (Handa, 2010: 312-313). A pesar del asombroso efecto, la estereoscopia usaba imágenes fijas y continúa siendo un campo para el desarrollo de mecanismos

que exploran la manera en que nuestro cerebro percibe el espacio.

Con una técnica diferente, en el año 2005 el proyecto Street View, de la multinacional tecnológica Google, comenzó a desarrollar un registro en tres dimensiones de los espacios urbanos y suburbanos de un porcentaje importante de las ciudades del planeta. Combinando la toma de imágenes satelitales con las panorámicas de 360 grados a la altura del observador, la plataforma consigue internarse en el detalle de la cartografía pasando de las dos dimensiones hasta recorrer el espacio a una escala humana. Tomando como interfaz inicial un mapamundi, el usuario puede adentrarse en una ciudad determinada. Ya ubicado en la población seleccionada, Street View permite recorridos a través del entramado vial, rotación del punto de vista en todos los sentidos. El software es una curiosa síntesis entre imagen fija y movilidad pues a pesar de que permite recorrer el espacio, presenta la ciudad desde un montaje de fotos y con ello deja un testimonio congelado, casi siniestro, de la cotidianidad en un momento determinado pues nos movemos entre automóviles y personas en pausa sin sonido. Este caso ejemplifica perfectamente el uso de los sistemas de información geográfica (SIG) como herramientas de interacción social, ya que no se trata de sitios unidireccionales que se limitan a ubicar y reconocer lugares, sino que permiten generar información colaborativa entre usuarios de la plataforma que se va sumando en un mapa con múltiple y detallada información con material multimedia. La plataforma reúne variada información de los lugares gracias al aporte de los usuarios. Además de Google Maps existen otras webs como Open Street Maps que es de código abierto, de modo que configura un espacio colaborativo para que los usuarios lo modifiquen y usen a voluntad complementando la información a la manera de una *wiki*. Se trata pues de una representación del espacio totalmente multidimensional dado que se adjuntan desde mapas hasta videos y textos sobre el lugar referenciado.

Pero los recorridos tridimensionales a través del espacio, diferentes al cine, no tienen su origen en el turismo virtual, un antecedente son los simuladores de vuelo desarrollados para los pilotos desde la segunda guerra mundial y que al final serían fundamentales en el desarrollo de los videojuegos modernos. Estos artefactos fueron los primeros en construir simulaciones de desplazamiento espacial con un sistema de referenciación geográfica. A mediados de los setenta la compañía Atari lanza el videojuego *Night Driver* (1976), uno de los primeros en incorporar el recorrido subjetivo o en “primera persona” a través de un espacio gráfico (Egenfeldt-Nielsen, Heide y Pajares, 2009: 55). Se trataba de conducir un automóvil por una carretera en la noche, el diseño de la interface, aunque bastante esquemático, representaba las líneas del camino que el conductor veía desde dentro del vehículo en perspectiva paralela. Continuando con el ámbito de conducción, Microsoft lanza en 1986 un simulador de vuelo que presentaba una vista gráfica de una ventana panorámica e instrumentos que recreaban en tiempo real las condiciones de vuelo (Egenfeldt-Niel-

sen, Heide y Pajares, 2009: 75).

Además de la relación con el movimiento de un sujeto, el desarrollo del espacio en los videojuegos ha reconocido una condición que se articula con las reglas de juego. En oposición a juegos lineales con rutinas y reglas establecidas, hay otros llamados de “caja de arena” (*sandbox*), en referencia al lugar en que los niños libremente pueden inventar un mundo al que van adicionando elementos. Es decir, no hay una rutina fijada sino una “hoja en blanco” donde se van disponiendo objetos y relaciones entre ellos (Egenfeldt-Nielsen, Heide y Pajares, 2009: 27). Este entorno también llamado de “mundo abierto”, y que ofrece la posibilidad de recorrer y alterar libremente un mundo virtual, será clave en la creación de ambientes urbanos inspirados en ciudades.

Según Egenfeldt-Nielsen, Heide y Pajares, (2009: 107), la representación del espacio en los videojuegos ha estado definida por variables como:

- La perspectiva, presentada en primera o tercera persona.
- Las dimensiones, que pueden ser 2 o 3.
- El tipo de espacio, que puede ser abstracto, libre o en una superficie de revolución llamada toro.
- El fuera de pantalla, que puede ser dinámico, estático o ninguno.
- La movilidad, que puede ser vertical, horizontal, libre o inexistente.

Aunque algunas de estas condiciones del lenguaje coinciden con las del cine, también acuden a vistas geométricas y planimétricas como la isometría, la planta, la alzada y la perspectiva, entre las más comunes; no obstante la movilidad dentro de este espacio hace que el papel del jugador sea más o menos dinámico. En el cine se utiliza sobre todo la perspectiva y el *travelling* como medio para dinamizar el espacio. Vistas abstractas como la isometría o la planta difícilmente tienen cabida.

Respecto a la técnica, el diseño de motores gráficos para los juegos tiene relación con los programas de dibujo vectorial de ingeniería y arquitectura como Auto-Cad (1982), que desarrolló tecnologías para modelar con mayor detalle las volumetrías. El diseño de ciudades en la industria de los videojuegos se vio potenciado por la aparición de estas posibilidades. Las empresas de videojuegos profundizaron en la reproducción de lo urbano a un detalle nunca antes visto.

*Grand Theft Auto* de 1997, es la primera entrega de una serie cuyo espacio es

de “mundo abierto” y el jugador puede moverse libremente por una ciudad llamada Liberty City. La forma de recorrer el espacio es a través de una vista cenital pero en su versión número III de 2001 revolucionó la representación urbana al situar al jugador a la altura de peatón en una ciudad inspirada en Nueva York. Otra de las secuelas, *GTA San Andreas*, copió con más detalle a Los Ángeles, bautizada como “Los Santos”. El mapa digital incluía reproducciones fieles, cien por ciento digitales de algunos suburbios y zonas céntricas. Siguiendo esta lógica se fueron desarrollando otras ciudades tomado como referencia a las reales. La obsesión de realismo llegó hasta la posibilidad de simular una emisora real de la ciudad, ambientando de esta manera el entorno sonoro del recorrido por la urbe.

A pesar de que el mundo digital está basado en elementos del mundo físico, un aspecto novedoso en la representación digital usada en los videojuegos es que permite gran simultaneidad de recursos como tener en una sola pantalla acceso a una cartografía general que ubica al jugador mientras que avanza en el juego de manera subjetiva o, para usar el término de los juegos, en primera persona. De alguna forma esta riqueza de representaciones espaciales, que popularizó Google, ha revitalizado y socializado un lenguaje que se reducía a lo turístico o a especialistas.

Múltiples medios se han usado para representar el espacio desde que se trazaban líneas en la tierra con los dedos. Con la aparición de la fotografía se logró capturar la impresión luminosa de los volúmenes a través de un mecanismo óptico que ofrecía un realismo documental. Desde los tiempos de Vertov con sus planos subjetivos filmados sobre automóviles en marcha, hasta la escena clásica de persecución en las películas de acción, el cine había explorado la representación cinética de las ciudades con una perspectiva subjetiva o a nivel del observador trasladando la experiencia del espacio a la percepción del público. Con la aparición de los simuladores, del CAD y de los videojuegos se abrió un nuevo camino en la presentación del espacio que se complementa con los sistemas geográficos (GIS) y en especial el Google Street View.

Hoy en día, con la revolución informática, el espacio ha trascendido lo físico. Castells afirmaba ya en 2005 que los flujos de información a través de la red constituyen el espacio dominante al que ha nombrado: “espacio de los flujos”. Su irrupción propicia una división entre “el espacio de los lugares” y el “espacio de los flujos” (Castells, 2005). La complejidad de estos dos sistemas paralelos redefine la realidad pues ya no existe una relación unidireccional en la expresión formal de los valores sociales, es decir en la arquitectura. Añade el autor que “siempre ha habido una fuerte conexión semiconsciente entre lo que la sociedad (en su diversidad) decía y lo que los arquitectos querían decir. Ya no es así”. En esta nueva dimensión de lo representado Castells sostiene que

la llegada del espacio de los flujos está opacando la relación entre la arquitectura y la sociedad. Puesto que la manifestación espacial de los intereses dominantes se efectúa por todo el mundo y en todas las culturas, el desarraigo de la experiencia, la historia y la cultura específica como trasfondo del significado está llevando a la generalización de una arquitectura ahistórica y acultural (2005: 452-453).

Con esta perspectiva cabe afirmar que la manera en que la sociedad produce su espacio es ahora diferente gracias a la movilidad en todos los sentidos. “Si el espacio de los flujos es verdaderamente la forma espacial dominante de la sociedad red, la arquitectura y el diseño urbano es probable que redefinan su forma, su función, proceso y valor en los años venideros [...]” (Castells, 2005: 496). Muchos años antes y en referencia al cine, Bazin ya aventuraba conclusiones sobre estas dobles realidades que propone la representación. “El universo de la pantalla no puede yuxtaponerse al nuestro; lo sustituye necesariamente, ya que el concepto mismo de universo es espacialmente exclusivo” (1990:186).

A la luz de las reflexiones anteriores resulta que, así como el cine, dispositivo cinético de la modernidad, ha sido útil para definir la espacialidad del siglo XX, la época actual está siendo examinada teniendo en cuenta, ya no la reproducción mecánica sino la información digital, es decir el espacio de los flujos con todas las capas, hibridaciones y fragmentaciones transmediales que comporta. La georreferenciación ha permitido que cualquier información generada desde el GPS de un dispositivo móvil, quede registrada espacialmente con un sistema de coordenadas, por tanto, la espontánea foto con los amigos en el parque o en el centro comercial, una vez subida a la red, se integra a un SIG que va mapeando la vida de las personas. Este gran volumen de información tomada en conjunto es un registro del espacio y la interacción de las personas que da cuenta de preferencias, movimientos y demás características que son el nuevo rastro de nuestra relación con la ciudad.

### 4.3. Espacio cartografiado

¿Cuántos mapas, en el sentido descriptivo o geográfico, serían necesarios para agotar un espacio social, para codificar y decodificar todos sus sentidos y contenidos?<sup>3</sup> (Lefebvre, 1991: 85)

Los avances en la medición precisa del espacio y del tiempo fueron fundamentales en el desarrollo de los mapas modernos. La aparición de la representa-

3 How many maps, in the descriptive or geographical sense, might be needed to deal exhaustively with a given space, to code and decode all its meanings and contents?

ción cartográfica abrió paso el uso práctico de las imágenes. El dibujo a escala con el fin de guiar y recuperar rutas en el terreno ya no era un vago signo con fines estéticos pues el manejo eficiente de las proporciones requería avanzados conocimientos matemáticos. A su vez, la construcción de una simbología que permitiera descifrar el mapa necesitó habilidades gráficas y compositivas. Nació con el mapa un código de entendimiento iconográfico, para representar cualidades espaciales con símbolos. Las cartas celestes cumplían funciones similares cuando se transitaba por sectores, como el desierto o el mar abierto, donde no existen puntos de referencia fijos.

Hay antecedentes en Mesopotamia (2500 a.c.) de mapas inscritos en tablillas de arcilla y se sabe que los egipcios tenían un sistema para medir la tierra, lo que ayudó siglos después a Eratóstenes que, apoyado en fuentes de la biblioteca de Alejandría, pudo establecer el tamaño de la tierra (Derry y Williams, 2006: 331). Posteriormente Tolomeo (siglo II) propuso, de forma científica, dos métodos de proyección cartográfica que en el siglo XV serían base para el conocimiento geográfico gracias a la publicación de su *Geografía*. Mientras, la ciencia geográfica fue conocida por los árabes y en los monasterios medievales se hacían mapas con tergiversaciones debido a las interpretaciones basadas en la Biblia (Derry y Williams, 2006: 333).

Con todo, fueron las cartas hechas por los navegantes mediterráneos las que sirvieron a un objetivo científico, como cuando el Atlas Catalán de 1375 traza la India con su verdadera forma. Estas cartas de navegación contribuyeron a la construcción de una versión cada vez menos fantástica del mapamundi (Derry y Williams, 2006: 333). Mercator “levantó un plano de su Flandes nativo, proveyó instrumentos de observación para las campañas del emperador Carlos V, e introdujo en 1568 la primera de las largas series de proyecciones de los mapas modernos; sus mapas fueron los primeros en ser conocidos colectivamente en forma de atlas” (Derry y Williams, 2006: 334).

Esta dinámica del conocimiento muestra que los mapas fueron también una construcción multicultural pues eran tomados como base por nuevos exploradores, con frecuencia pertenecientes a otra cultura del que lo dibujó, y que sumaban información según sus experiencias. La cartografía mixta fue una forma de representación donde se superponían los cálculos *in situ* del nuevo explorador a los contornos ya registrados en el mapa base.

Los mapas más fieles de la época posterior al descubrimiento de América eran versiones trabajadas a varias manos que se iban precisando a lo largo de varias expediciones, no siempre conectadas entre sí. En la actualidad este sistema colaborativo ha llegado a su máxima expresión debido a las redes sociales donde se comparte información y se complementa de forma abierta y libre gracias a los GIS (Geographic Information System), o SIG en español.

El primer antecedente del uso de un sistema de información geográfica nos remonta a la ciudad de Londres en 1854 cuando en un sector de la ciudad se produjo un brote de cólera muy violento que ocasionó quinientas muertes en diez días. El doctor John Snow, vecino del lugar, tenía la hipótesis de que el brote se debía a la ingesta de aguas contaminadas provenientes de una fuente de agua (Cerde y Valdivia, 2007: 332). Una de las herramientas que ayudó a Snow a probar su hipótesis fue la elaboración de “un mapa del sector en el cual marcó los puntos correspondientes a defunciones por cólera y las distintas bombas de agua potable existentes, demostrando gráficamente la relación espacial entre las muertes por cólera y la bomba de *Broad Street* (Cerde y Valdivia, 2007: 334).

El desarrollo tecnológico de la cartografía actual ha articulado la geo-referenciación en interfaces gráficas con bases de datos mucho más extensas que la de Snow, lo que posibilita integrar una inmensa cantidad de información a cada punto geográfico. En consecuencia, podemos organizar los datos en diferentes capas temáticas y establecer relaciones entre los puntos localizados para producir nueva información difícilmente lograda de otra manera, como probó el doctor Snow.

La información geográfica introducida en un SIG, determina localizaciones y extensiones y además permite evaluar textura y forma de lo referenciado, analizar las asociaciones e interacciones posibles entre los lugares y determinar cambios. Por tanto puede ser usada para evaluar tendencias, establecer rutas, detectar patrones e incluso simular modelos. He aquí la razón por la que la asociación de información a puntos espaciales esté presente como herramienta en una gran cantidad de gestiones urbanas y rurales como la planeación y el catastro, los servicios públicos, el transporte, la salud pública y el turismo o en la administración de recursos naturales, la prevención de riesgos, agricultura y ecosistemas animales, entre otros.

#### 4.4. Caliwood geo-referenciado

Las localizaciones de las películas de Mayolo y Ospina son puntos de un mapa que por acumulación conforman toda una cartografía. Cada filme es una nueva capa que, durante más de dos décadas, se va sumando y va ocupando partes de la ciudad.

Los sistemas de información geográfica permiten determinar con coordenadas la posición absoluta de lugares, en nuestro caso, los escenarios cinematografiados. Sin embargo, la introducción de datos en un SIG interesa también por

el análisis topológico, es decir, por la búsqueda de relaciones entre los lugares y su todo, en otras palabras, la ciudad. La topología permite visualizar propiedades como la cercanía o adyacencia de los puntos, la conexión entre ellos y las densidades, yuxtaposiciones o solapamientos entre los mismos.

Con todo, esta información procesada como una simple operación geométrica carecería de sentido si todos esos puntos del mapa no son enriquecidos con información que va más allá de su posición o de una cifra. De Certau (2000: 132) lamentaba la cientificidad que tomaron los mapas en desmedro del relato que anteriormente se expresaba con dibujos, líneas y demás textos añadidos; por tanto la actual cartografía topográfica y topológica está en diálogo con otra hoja de ruta que analiza la complejidad de sus puntos en diversas dimensiones. Ve en su conjunto una conformación territorial que explicita una relación con la ciudad personal, pero que también da cuenta de una época y una forma colectiva de habitarla.

Desde que Mayolo y Ospina hicieron *Oiga vea!* en 1971, hasta que Ospina realizara sus últimos videos sobre la ciudad en 1995, Cali se transformó notoriamente. Además de los cambios en su arquitectura e imagen, el perímetro urbano creció de manera considerable y su población aumentó. Según datos del DANE (Departamento Administrativo Nacional de Estadística), en el censo de 1973 la ciudad tenía 991.549 habitantes, una cifra que se duplicó según el censo de 1993 llegando a 1.843.176 habitantes. Teniendo en cuenta esta variación tan significativa en el periodo estudiado, la cartografía presenta el perímetro de 1970 y el de 1990, además de la referencia del límite actual. Se incluyen como hitos geográficos el río Cali, eje principal de su fundación y el Cauca, segundo río del país que bordea la ciudad por el oriente limitando parte de su territorio (figura 19). El Plan Sert alertaba de lo inconveniente de urbanizar hacia el oriente y recomendaba limitar la expansión hacia ese costado y mejor ampliarla linealmente hacia el sur. Sin embargo el crecimiento desmedido ha venido ocupando la zona inundable (figura 20).

El levantamiento de localizaciones arroja 15 mapas individuales que van aportando capas a la gran cartografía del territorio de Caliwood.

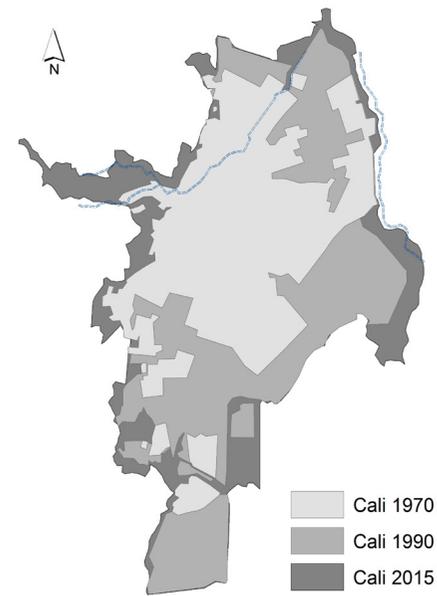


Figura 19. Perímetros urbanos de Cali desde 1970 hasta 2015. Fuente: elaboración propia.

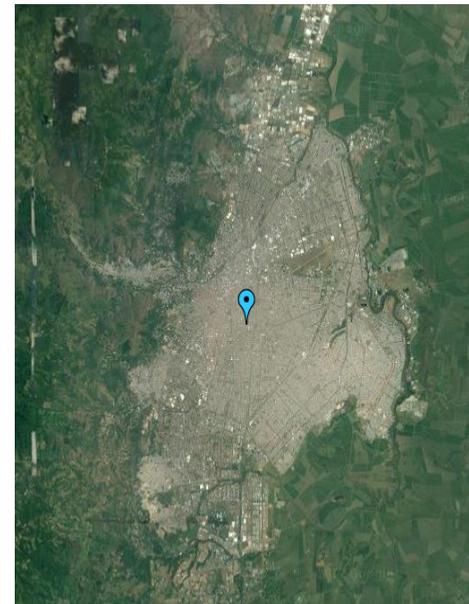


Figura 20. Fotografía satelital de Cali. Fuente: Google maps

### ***Oiga vea!* (1971).**

Dirección y guión: Carlos Mayolo y Luis Ospina. Duración: 27 minutos.

En su primera película, la distribución espacial es bastante dispersa y se organiza en tres grupos. En primera instancia lugares emblemáticos que representan la imagen urbana más conocida de Cali. El segundo grupo lo conforman los escenarios de los Juegos Panamericanos. El tercer grupo concentra la búsqueda de áreas periféricas bastante ajenas al progreso que representaba el acontecimiento deportivo. La cámara filma el barrio El Guabal y la línea del ferrocarril hacia el borde oriente de Cali en ese entonces.

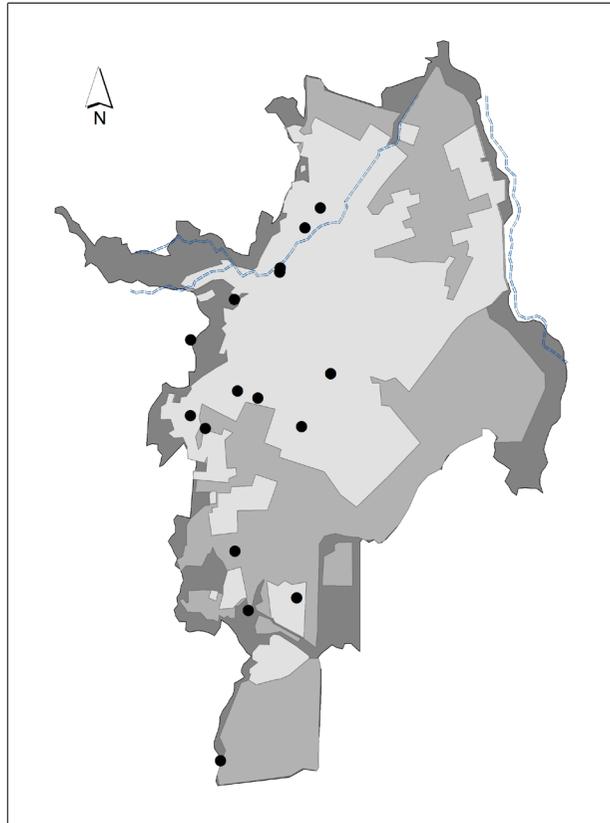


Figura 21. Localizaciones de *Oiga, vea!* (1971).

### ***Angelita y Miguel Ángel* (1971-1986).**

Dirección: Carlos Mayolo y Andrés Caicedo. Montaje de 1986 Luis Ospina.

Explora por contraste la relación entre dos parejas jóvenes, una de familia acomodada y otra de extracción popular. El espacio ocupado se concentra al oeste de la ciudad. Los escenarios más importantes son las casas de los protagonistas. Una en el oeste, zona de clases altas, otra en el centro de la ciudad y por último un barrio popular.

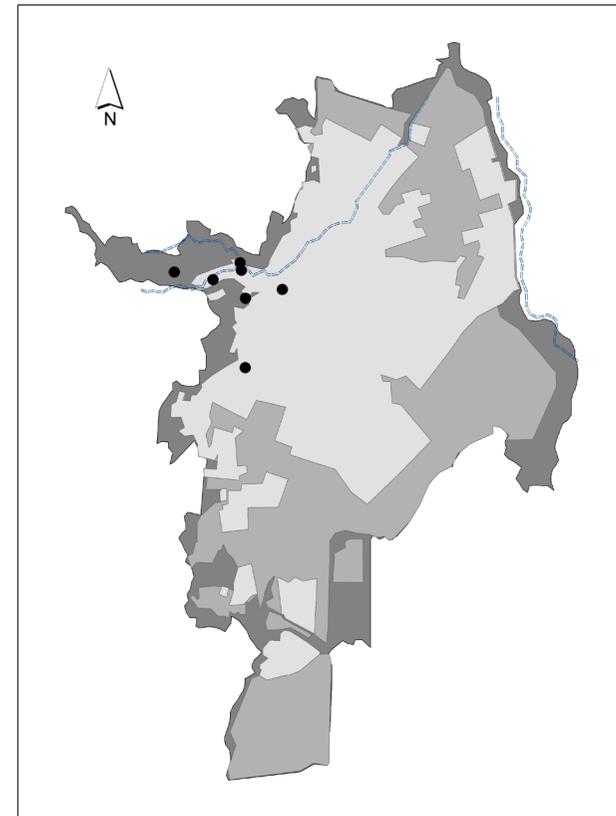


Figura 22. Localizaciones de *Angelita y Miguel Ángel* (1971-1986).

***Cali: de película (1973).***

Dirección y guión: Carlos Mayolo y Luis Ospina. Duración: 14 minutos.

Es un cortometraje sobre la feria de Cali, encargado por la Industria de licores del Valle. La cámara recorre los escenarios de la fiesta y registra expresiones de la idiosincrasia caleña, a la vez que deja retratos del paisaje urbano. De nuevo, el espacio con más concentración de localizaciones se encuentra en el centro-oeste, la zona más antigua de la ciudad.

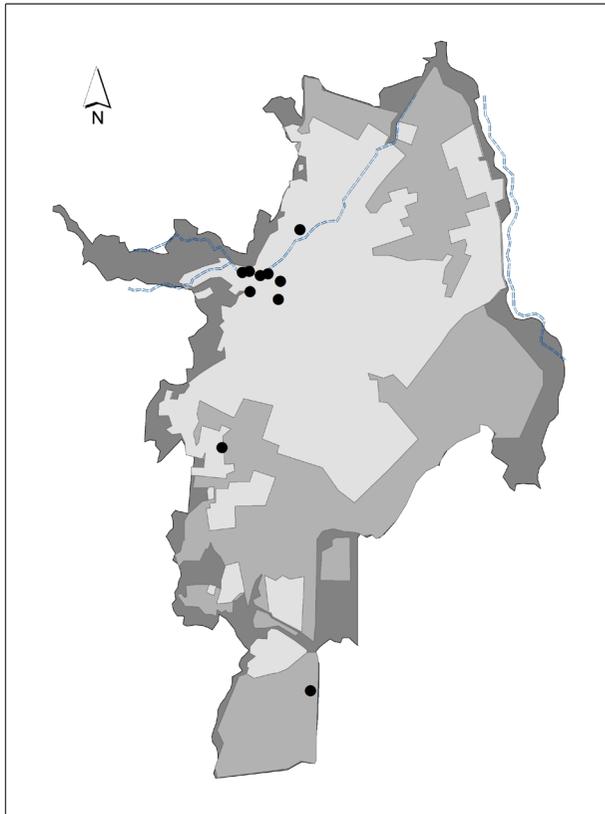


Figura 23. Localizaciones de *Cali: de película (1973)*.

***Rodilla negra (1976).***

Dirección: Carlos Mayolo, montaje Luis Ospina. Duración: 15 minutos.

Se trata de la trágica historia de un futbolista perteneciente a un equipo de barrio. Los escenarios son reducidos, sobre todo la zona de Pance junto al río, en donde se juega al fútbol y también campos en la zona nororiental.

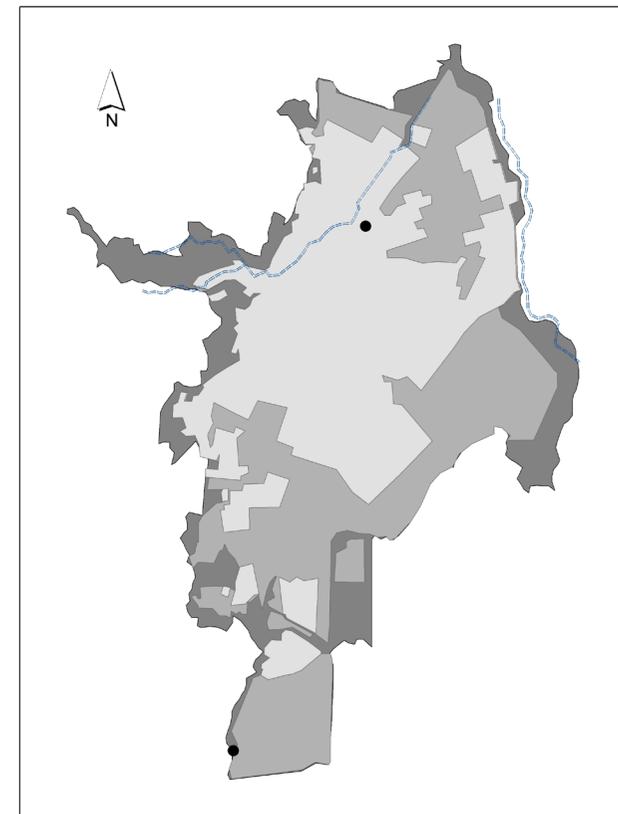


Figura 24. Localizaciones de *Rodilla negra (1976)*.

### **Agarrando pueblo (1978).**

Dirección: Carlos Mayolo y Luis Ospina. Duración: 27 minutos.

Es un falso documental en el que unos cineastas locales filman la miseria de la ciudad con el objetivo de vender su película en Europa, donde este cine amarillista sobre el tercer mundo tiene buena acogida. El argumento sirve de impulso para recorrer lugares centrales de la ciudad y terminar en el ya visitado barrio El Guabal.

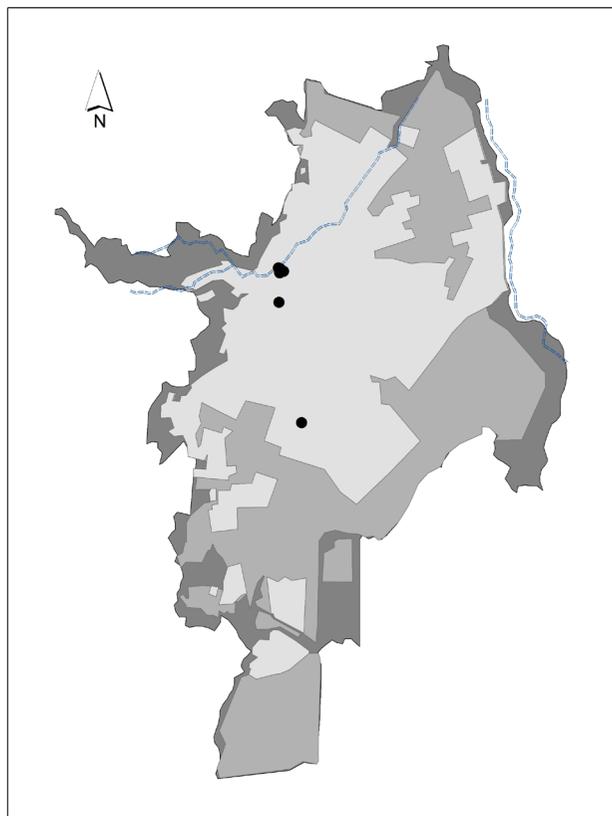


Figura 25. Localizaciones de *Agarrando pueblo* (1978).

### **Pura Sangre (1982).**

Dirección: Luis Ospina, actuación de Carlos Mayolo. Duración: 98 minutos.

Un magnate azucarero sufre una rara enfermedad que le obliga a recibir transfusiones de sangre de jóvenes. Esta motivación deriva en recorridos por diferentes áreas de la ciudad en busca de las víctimas. La localización espacial está marcada por un eje que va del norte hasta el sur, bordeando el oeste.

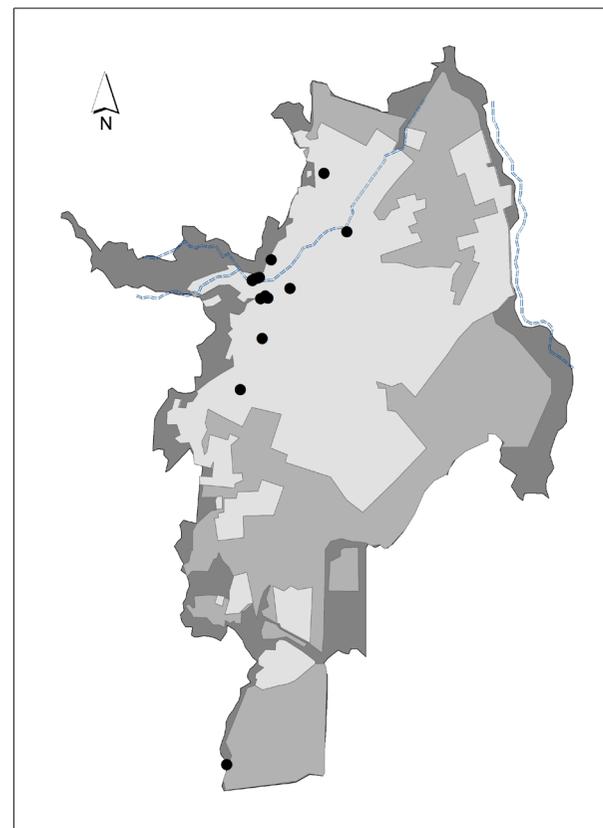


Figura 26. Localizaciones de *Pura sangre* (1982).

### ***Carne de tu carne (1983).***

Dirección: Carlos Mayolo, montaje Luis Ospina.

A pesar de una única localización en Cali, el lugar está cargado de significado pues se trata de una casa del centro histórico en el momento de la explosión de Cali en 1956. Los planos exteriores permiten identificar el centro de la ciudad y su interior revela una arquitectura tradicional.

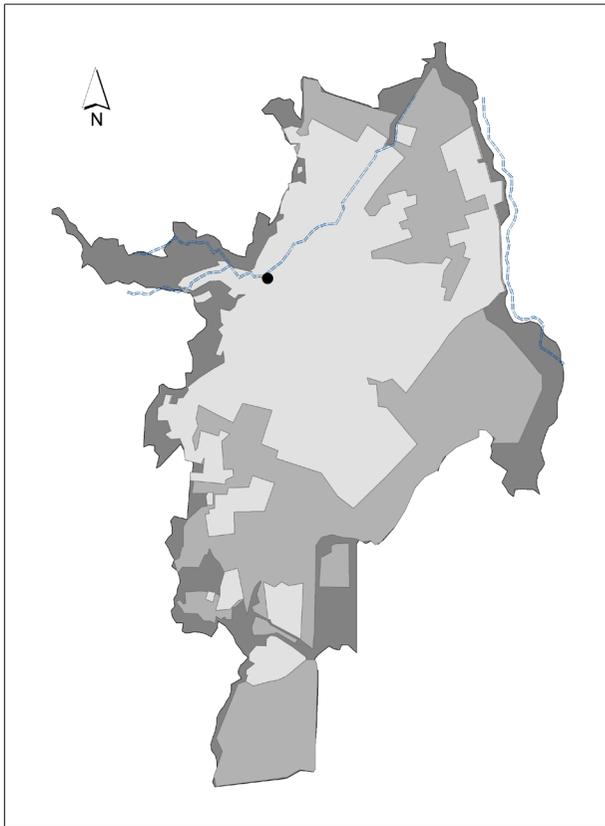


Figura 27. Localizaciones de *Carne de tu carne* (1983).

### ***Aquel 19 (1985).***

Dirección: Carlos Mayolo, montaje Luis Ospina.

La historia de dos amantes trágicos. Es un moderno Romeo y Julieta situado en un barrio popular tradicional y presenta rasgos de la identidad espacial de aquellos barrios. La mayoría de las localizaciones se articulan a ambos lados del eje del ferrocarril en barrios como el Obrero, San Nicolás y Benjamín Herrera o La Floresta.

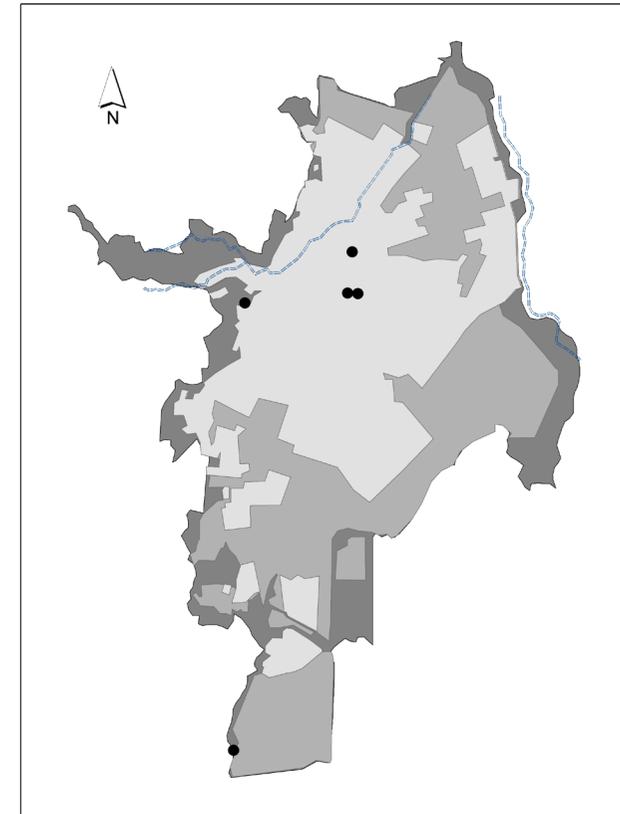


Figura 28. Localizaciones de *Aquel 19* (1985).

**Cali, cálido, calidoscopio (1985).**

Dirección: Carlos Mayolo, montaje Luis Ospina.

Rodada al tiempo que *Aquel 19*, complementa la búsqueda de atributos autóctonos de una ciudad cada vez más heterogénea en su composición social y étnica. El paisaje cinematográfico es igualmente plural en un contrapunto entre lo emblemático y lo popular.

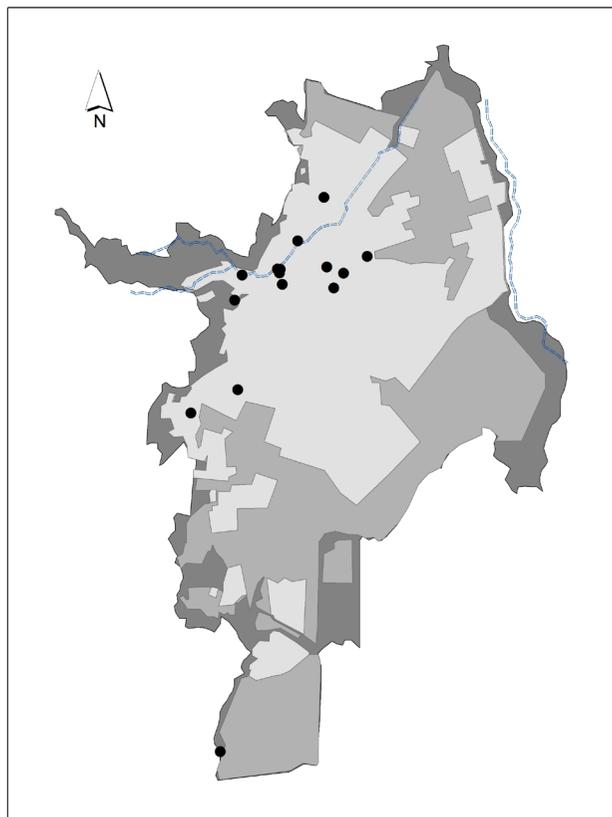


Figura 29. Localizaciones de *Cali, cálido, calidoscopio* (1985).

**Ojo y vista, peligra la vida del artista (1987).**

Dirección, guión y montaje: Luis Ospina. Duración: 26 minutos.

Durante el rodaje de *Agarrando pueblo* (Mayolo y Ospina, 1978) filman a un faquir callejero. Una década después Ospina lo busca de nuevo y entre diálogos y actuaciones sobre su forma de ganarse la vida, aparece el paseo Bolívar, una de las zonas centrales más emblemáticas donde la ciudad cruza el río.

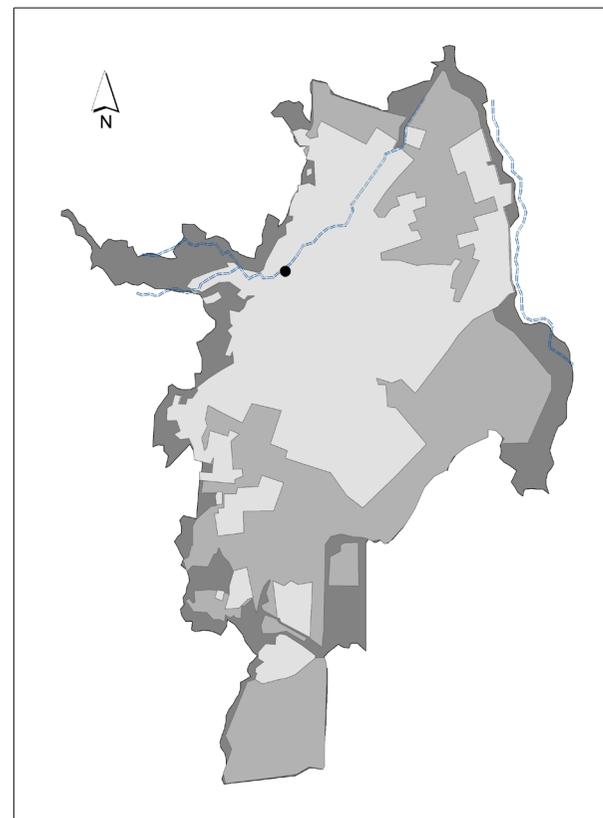


Figura 30. Localizaciones de *Ojo y vista, peligra la vida del artista* (1987).

### **Arte sano. Cuadra a cuadra (1988).**

Dirección, guión y montaje: Luis Ospina. Duración: 25 minutos.

Se reduce a tres cuadras de la Avenida 6<sup>a</sup> al norte de la ciudad donde se ubicaban los artesanos *hippies* a ofrecer sus mercancías.

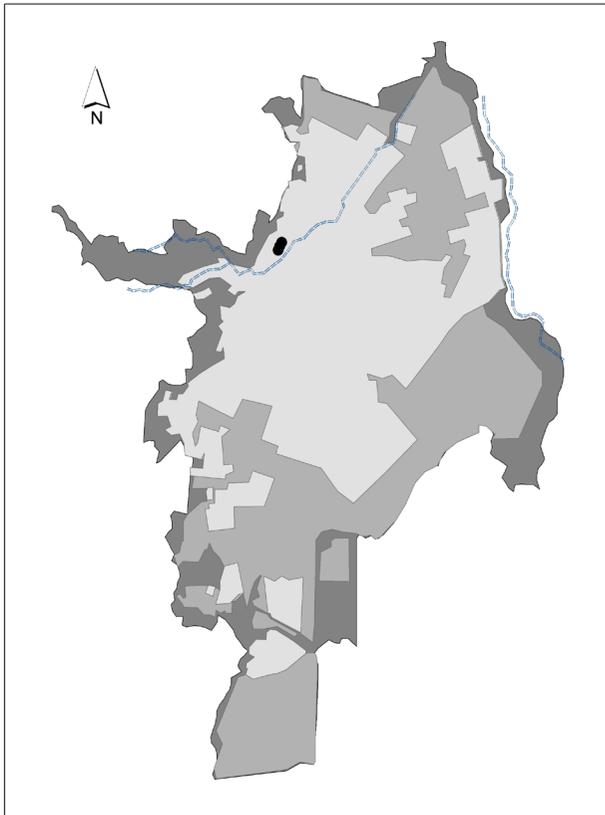


Figura 31. Localizaciones de *Arte sano. Cuadra a cuadra* (1988).

### ***Adiós a Cali* (1990).**

#### **Parte 1: *Cali plano X plano. Viaje al centro de una ciudad.***

Dirección y guión: Luis Ospina. Duración: 25 minutos.

A través de un montaje de contrastes Ospina construye una pieza audiovisual sobre la destrucción del patrimonio arquitectónico de la ciudad. Además de grabar en la zona más central, se extiende hasta el norte donde documenta los abandonados talleres del ferrocarril.

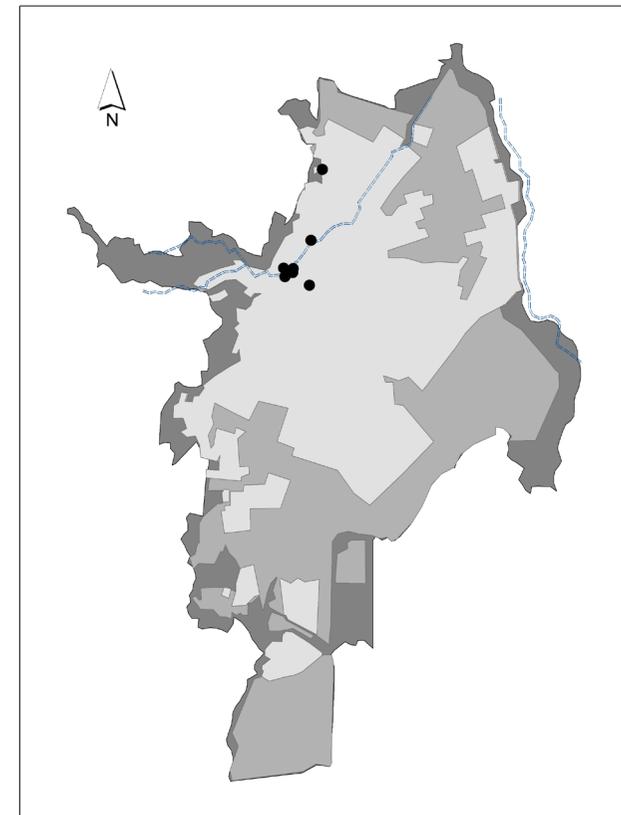


Figura 32. Localizaciones de *Adiós a Cali. Parte 1* (1990).

## Parte 2: *Adiós a Cali. ¡Ah, diosa Kali!*

Dirección y guión: Luis Ospina. Duración: 25 minutos.

Se apoya en testimonios de arquitectos y artistas locales que lamentan el deterioro del paisaje urbano y como contraparte representantes del gremio de los demolidores que trabajan derrumbando lo viejo. Como es lógico, predominan las imágenes de arquitecturas emblemáticas.

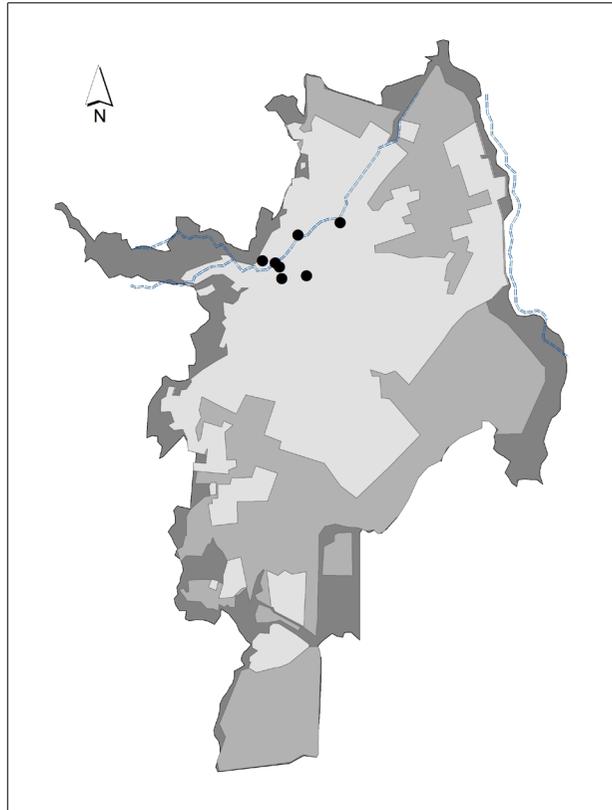


Figura 33. Localizaciones de *Adiós a Cali. Parte 2* (1990).

## *Al pie* (1991).

Dirección, guión y montaje: Luis Ospina. Duración: 25 minutos.

Es un documental que da voz a quienes lustran zapatos en el centro de la ciudad. Mientras ellos hablan, se observan trozos del paisaje céntrico en las localizaciones más emblemáticas de Cali como la Plaza de Caicedo y el Paseo Bolívar.

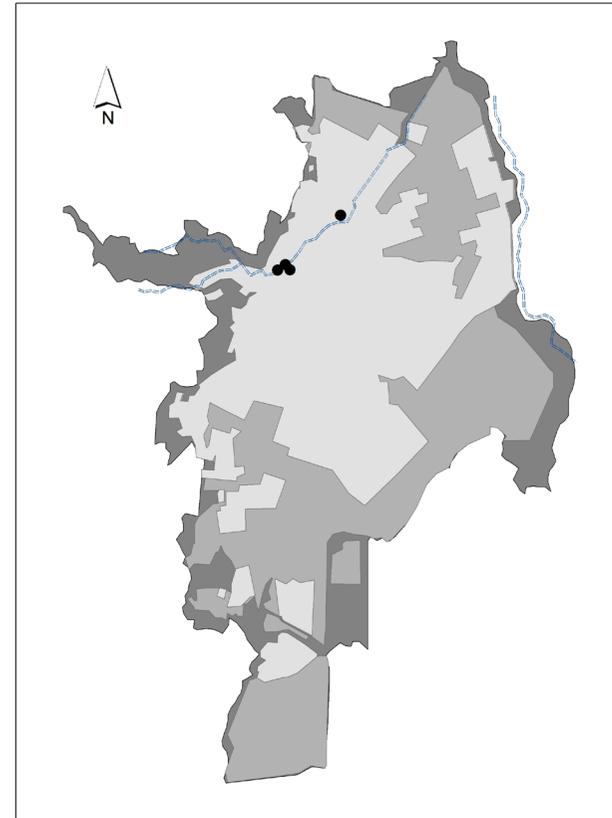


Figura 34. Localizaciones de *Al pie* (1991).

***Cali: ayer, hoy y mañana (1995).***

Dirección, guión y montaje: Luis Ospina.

Serie de 10 capítulos para la televisión regional. Se trata de un recorrido por diferentes aspectos de la historia y personajes de Cali. Los documentales presentan el desarrollo económico e histórico y manifestaciones culturales como la música, la literatura, el cine y la vida cotidiana de los caleños, entre algunos de los temas que exploran la esencia de la ciudad, por tanto las imágenes enseñan sobre todo, lugares históricos y simbólicos.

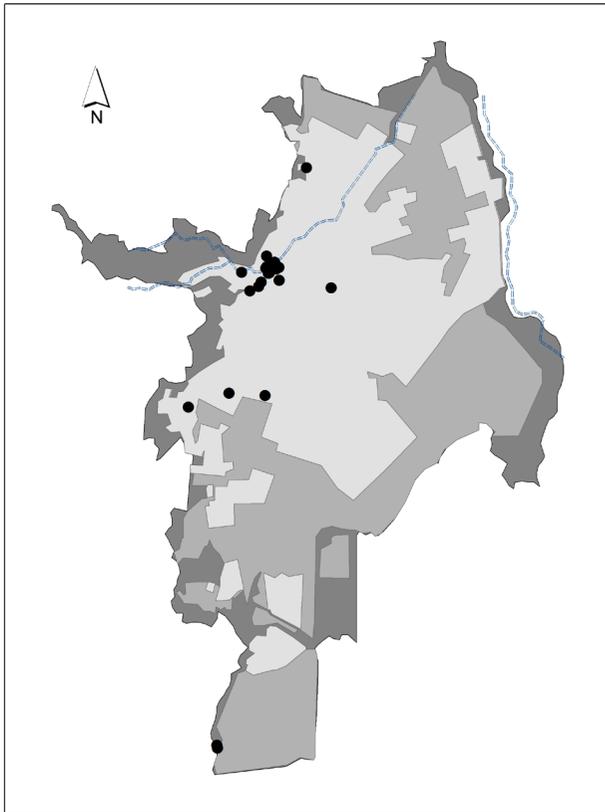


Figura 35. Localizaciones de *Cali ayer hoy y mañana* (1990).

