

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

IV. CARTOGRAFÍAS CINEMATOGRÁFICAS

1. Territorio Caliwood

Entendemos el territorio como una forma de apropiación y reconocimiento del espacio donde es posible identificar lo propio y lo ajeno. Apelando a su cualidad más sensible que racional y partiendo de la idea de que lo territorial es un proceso de construcción de un proyecto-trayecto imaginativo (Vergara 2010: 171), se plantea entonces que el espacio ocupado por las películas de Mayolo y Ospina conforma un territorio. En el conjunto de películas encontramos un “cruzamiento de movilidades” (De Certau, 2000: 129) o, como afirma Santos, la acumulación de acciones localizadas en diferentes momentos, que es la manera de crear espacio (Santos, 1986: 22). En esta ocupación filmada del espacio caleño, cada “acción” propuesta en sus películas actúa como condición de una deriva exploratoria que ha quedado fijada en un espacio y un tiempo. De este modo, película a película, van conformando y confirmando lugares cinematográficos que, a pesar de expresarse como un paisaje visual representado, nacen de una interpretación cinemática del espacio real. En sus recorridos por el centro y la periferia plasmaron un espacio de reconocimiento propio y colectivo que estableció relaciones con los “otros”. Esta operación ayuda a definir más aún la idea de territorio gracias a que el registro cinematográfico funciona

como repositorio de memoria sumando capas al espacio-tiempo.

La perspectiva histórica que aporta la indagación de un acervo audiovisual, introduce una nueva variable que apoya la hipótesis de lo territorial en tanto “el pasado deviene en presente a través de las formas espaciales” (Hiernaux y Lindon 1993: 104). El espacio representado, convertido en imagen, dramatiza su doble condición efímera-estable y nos trae fragmentos del pasado que desde lo actual nos impulsa al instintivo ejercicio mental de sobreponerle las imágenes del presente.

Cada película de Mayolo y Ospina, desde 1971, ha venido añadiendo capas a esa representación de la ciudad y contribuye por tanto a la definición de un espacio que se consolida durante los 24 años de registro audiovisual. Esta acumulación temporal suma al mapa bidimensional del perímetro espacial una tercera dimensión en la medida que con cada audiovisual se le superponen capas de lugares y una cuarta en la medida que cada capa incorpora un tiempo nuevo.

En la construcción de este mapa de Cali de “cuatro dimensiones”, los lugares cinematográficos van aportando elementos al *sistema de objetos* (Santos, 2000: 19) del particular territorio y van dibujando la cartografía del espacio Caliwood. Se trata entonces de reconocer, primero individualmente, los elementos del sistema de objetos y de acciones e indagar sus categorías analíticas internas, que para Santos (2000: 19) son, entre otras, el paisaje, la configuración territorial, las rugosidades y las formas contenido. Este acervo espacial se nutre de elementos con arraigo en la memoria colectiva de los habitantes. En ese sentido, hay rasgos geográficos, espacios públicos, edificios, monumentos, y tipologías arquitectónicas que hacen parte de una identidad espacial en la cual se reconoce un gran número de personas. Para profundizar en la configuración del paisaje urbano desde las imágenes fílmicas se propone un acercamiento fragmentado y en diferentes escalas, forma en que se expresan gráficamente el cine y la arquitectura.

2. Planos y Planos

Coinciden cine y arquitectura en fijar sus imágenes a través de “planos”, determinados por la proporcionalidad de lo que incluyen. Si en el cine se compone un *primerísimo primer plano*, es decir, que la cámara recoge un fragmento con un gran acercamiento; en la arquitectura se habla de un plano de detalle que puede ser proporcionado en escalas entre 1:1 a 1:5. Si el cine enmarca un *plano entero*, en el que el encuadre permite una relación de escala humana con el entorno, en la arquitectura habríamos de interpretar una proporción

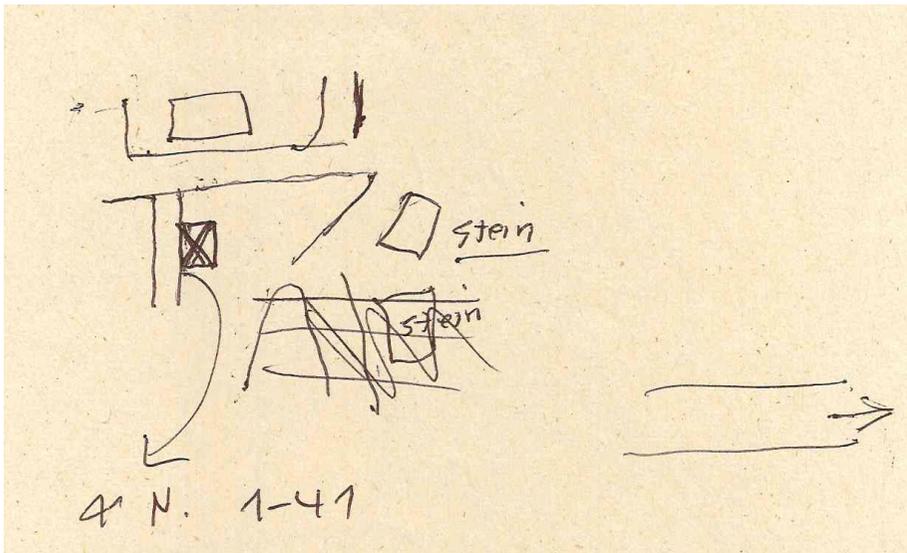


Figura 1. Dibujo de Luis Ospina. Localización de su vivienda de infancia

de 1:50 o 1:100. Si el cine dispone un *plano general*, que se usa para situar la acción con cierto alejamiento, en la arquitectura estaríamos hablando de una escala entre 1:250 a 1:500 y así, hasta llegar a planos muy generales de escala geográfica. Con este sistema de visualización dinámico se pretende caracterizar el espacio filmado teniendo en cuenta el contenido de lo que el encuadre enseña para tener una visión detallada de los elementos del sistema de objetos que conforman el territorio.

2.1 Escala 1:1 a 1:5

No es una característica propia de las películas objeto de estudio el uso de primerísimos planos para revelar detalles del espacio y su arquitectura. No obstante, cabe mencionar algunas excepciones en piezas visualmente descriptivas como las realizadas por Ospina en la década del 90. Encontramos estos planos minuciosos en los detalles de fachadas con decoraciones neoclásicas, propias del llamado periodo Republicano (figura 2). Por ejemplo en los planos del Teatro Municipal el relato visual se vuelve detallado en su barroquismo y explora las texturas y colores de la decoración. Poco a poco las cornisas y capiteles dan paso a imágenes de paredes deterioradas que insinúan el desgaste del pasado.

En otra utilización del encuadre cercano, el plano detallado de unos tubos articulados en los que se enganchan tensores metálicos, es el punto de partida de un *zoom out* que en su trayecto nos va desvelando una enorme antena parabólica situada en un conjunto residencial (*Oh, diosa Kali!*. Ospina, 1995). El recurso visual subraya la desproporción de la antena respecto a los edificios y acentúa la extrañeza ante aquel nuevo miembro del espacio urbano tan poco sutil pero común en la década del noventa, debido al impulso que tomaron las televisiones por cable (figura 3). Estos son algunos de los pocos ejemplos de encuadres en primer plano. La ausencia de detalles puede tener diferentes motivos. Por un lado una razón técnica, en la medida que los lentes para realizar dichas tomas son más especializados y no fueron un recurso disponible en un principio, por otro, una razón estética, dado que la representación de ciudad que se ofrece en las películas no conforma su identidad a partir de detalles pues la imagen heterogénea de Cali, llena de estímulos visuales sin un patrón claro, invita una exploración desde encuadres más cercanos a la escala humana.

2.2 Escalas 1:50 a 1:100

Las escalas más usuales para explicar la distribución general de una casa en la arquitectura son la 1:50 y la 1:100. Se asimila al *plano medio*, pues abarca



Figura 2. Detalles de fachada del Teatro Municipal y casas estilo republicano. Fuente: *Cali plano X plano* (Ospina, 1990).



Figura 3. Antena parabólica. *Oh, diosa Kali!* (Ospina, 1990).



Figura 4. Hacienda Cañasgordas. Fuente: *Cali: de película* (Mayolo y Ospina, 1973).



Figura 5. Casa de hacienda. *Pura Sangre*. (Ospina, 1982).

la totalidad, sin excluir algo de detalle. La casa como núcleo urbano tiene un papel fundamental en la cultura arquitectónica y en Cali encontramos diversas manifestaciones que han sido registradas con la cámara de Mayolo y Ospina.

La arquitectura doméstica caleña tiene un precedente andaluz que se ve reflejado en las casas rurales y urbanas. La casa de las haciendas de la caña de azúcar es un lugar emblemático que conserva un saber constructivo al tiempo que representa todo el poderío económico que ha levantado la región (figura 4). Muchas de las grandes fortunas familiares caleñas giran en torno al cultivo de la caña y a la producción azucarera, renglón económico que se desarrolla a finales del siglo XIX. Como apunta Germán Téllez, “la casa de hacienda neogranadina será así un gesto de desafío y posesión y una apretada madeja de ambiciones, magia e ilusión, además de la forma física que otorga validez a los recuerdos, apoyo a las costumbres y escenario al acontecer familiar” (1997: 32–33).

Esta casa es un producto espacial de la Colonia, la palabra “hacienda” remite también a lo económico. El diccionario la define como “finca agrícola” y también como “cúmulo de bienes y riquezas”. Además del papel como símbolo arquitectónico que identifica la región, en la filmografía de Mayolo y Ospina el rol de la hacienda pone su énfasis en lo socio-económico. Los anchos techos de teja de barro y los muros de adobe tienen una potencia visual que es aprovechada en las películas como escenario perfecto para explicar, con un golpe de vista, toda una tradición socio-cultural. En el largometraje *Pura sangre* (Ospina, 1982) se nos enseña con una típica organización en “L”, usada para articular dos naves que enmarcan un patio abierto. Las naves se relacionan con el espacio por medio de corredores. El papel de la casa en el relato es bastante gráfico, pues el hijo del magnate azucarero, que protagoniza la película, sale de ella mientras su conductor le espera (figura 5). Salvo los fugaces planos de un despacho, en ningún momento la casa de hacienda es explorada en su interior, como sí ocurre con otras arquitecturas domésticas. En este caso se mantiene una distancia que la afirma como ícono. De la hacienda sólo vemos su fachada frontal y fragmentos de su potente volumetría.

En el otro largometraje, *Carne de tu carne* (Mayolo, 1983) también es símbolo de poder, la casa de hacienda funge como lugar de recreo de una adinerada familia caleña. Se convierte en telón de fondo para el almuerzo campestre en el que se expone la situación socio-política de Colombia en los años cincuenta. El diálogo familiar trata sobre las clases sociales y al régimen político del país durante la dictadura militar (1953–1957), además deja ver las diferentes simpatías políticas de los miembros. Las imágenes de la película describen también el entorno de la casa de hacienda, “aparece el portal de entrada, limite simbólico del espacio privado en la inmensidad del valle y arquetipo de un sistema constructivo: muros de carga y cubierta a dos o cuatro aguas en teja de

barro” (Llorca, 2012: 381). La puesta en escena da protagonismo al frondoso árbol que, junto a la casa, sirve de gran sombrilla en un clima tan cálido y extiende, hacia el exterior, los lugares de estar. En la cultura vallecaucana árboles enormes como el samán y la ceiba han contribuido a la identidad espacial de la región (figura 6). “En la emblemática novela *María* (1867) de Jorge Isaacs, el frondoso árbol es testigo del amor imposible de los protagonistas y en el envés del billete de 50.000 pesos colombianos aparece en primer plano reafirmando su importancia” (Llorca, 2012: 381).

Dejando la ficción, la hacienda azucarera también hace presencia en el relato documental. El audiovisual *Cali cálido calidoscopio* (Mayolo, 1985), introduce su presentación sobre la cultura de Cali con imágenes relativas a la caña de azúcar. El trapiche y la casa aparecen en los primeros segundos como elementos iniciáticos de la historia e identidad de la región (Figura 7). Aunque en un principio las casas de hacienda estaban fuera del perímetro urbano, son un dispositivo clave del desarrollo urbano de Cali y son un elemento sin el cual no se podría entender la espacialidad de la ciudad. Primero por ser el motor económico y eje del progreso técnico y segundo por encarnar una manera de hacer arquitectura en la que el empeño constructivo establece una idea de forma autónoma controlada exclusivamente por sus determinantes. No fue una copia de la arquitectura andaluza, su forma responde a un diálogo estrecho entre técnica y función, entre posibilidades constructivas y condiciones ambientales.

Con el paso del tiempo el papel de esta vivienda rural dentro de la arquitectura vallecaucana se fue tornando más simbólico que funcional, algunas casas fueron destruidas, otras son museos y otras esperan un mejor futuro. La ciudad creció e incluso grandes zonas de cultivo de caña fueron pobladas en operaciones urbanísticas que enriquecieron capitales privados. Muchos barrios y sectores del sur de Cali han sido construidos sobre antiguas haciendas azucareras y sus nombres recuerdan el pasado de sus terrenos, como El ingenio, La Hacienda, Cañaverales o Cañasgordas.

Entrando en el ámbito urbano propiamente dicho, la casa tiene un papel importante en los relatos de ficción. Los argumentos de las películas desenvuelven parte de la acción en algunas viviendas y presentan diversos tipos de espacios de la arquitectura doméstica caleña. Desde casas tradicionales de patio interior hasta arquitectura moderna, hay una gama de estructuras espaciales que dan cuenta de modos de habitar en la ciudad.

Patios y patios

Comenzando cronológicamente encontramos antecedentes arquitectónicos en la inconclusa película *Angelita y Miguel Ángel* (Caicedo y Mayolo, 1971). El filme nunca se terminó por diferencias conceptuales entre los directores, sin



Figura 6. Portal y exterior de casa de hacienda. Fuente: *Carne de tu carne* (Mayolo, 1983).



Figura 7. Cortero de caña, trapiche y hacienda El Paraíso. *Cali, cálido calidoscopio*. (Mayolo, 1985).

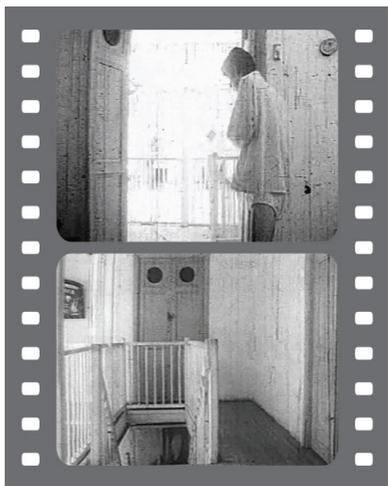


Figura 8. Interior de Ciudad Solar. Fuente: *Angelita y Miguel Ángel* (Caicedo y Mayolo, 1971).



Figura 9. Patio de Ciudad solar. Fuente: *Andrés Caicedo: unos pocos buenos amigos* (Ospina, 1986).

embargo podemos ver muchas de sus escenas gracias a un montaje que Luis Ospina realizó en 1986. Uno de los escenarios en que se rodó la película fue la casa de Ciudad Solar, espacio cultural independiente y lugar donde Caicedo vivía por aquellos días. Aunque en los planos rodados la distribución espacial de la casa, actualmente abandonada, no es tan explícita, sabemos que se trata de una edificación de dos plantas en el céntrico barrio La Merced organizada alrededor de un patio central (figura 8). En un documental posterior (*Andrés Caicedo: unos pocos buenos amigos*, 1986) Ospina visita la casa vacía y recorre con la cámara los corredores y el patio, espacio en el que se solían proyectar las películas del cine-club (figura 9). La distribución atrial de antecedentes romanos y árabes, y que llega a América a través de la conquista, es reapropiada en Colombia por los constructores locales con materiales como el adobe, el bahareque y la teja de barro. La planta atrial con corredores en su perímetro interior se convertirá en la tipología más recurrente en la edificación colonial y continuará siendo la manera de organización espacial típica de la arquitectura tradicional hasta muy entrado el siglo XX.

Como organización espacial representativa de la arquitectura doméstica, el patio central hace aparición en otras películas. Las primeras escenas de *Carne de tu carne* (Mayolo, 1983) tienen lugar en una casa del centro de Cali situada a pocas calles de la de Ciudad Solar. Los planos cercanos dejan ver la usual columnata de madera que rodea el patio y un detalle en la organización de las casas vallecaucanas de clase alta: el comedor mirando al patio (Llorca, 2012: 384). Otra de las características de aquellas viviendas es el zaguán, una corta galería de transición que se puede cerrar y que comunica el acceso a la casa con el corredor perimetral del patio (figura 10).

El patio aparece también en una casa de inquilinato, una manera informal de compartir vivienda bastante usual en una época y hoy relegada a los grupos sociales marginales. En este lugar del centro de la ciudad, cerca de ciudad solar y de la casa de *Carne de tu carne* (Mayolo, 1983), vive uno de los protagonistas de *Pura Sangre* (Ospina, 1982), se trata de un espacio más amplio y de varias plantas con las mismas características antes descritas, zaguán, patio central y corredores alrededor (figura 11).

Otra interesante aparición del patio como espacio significativo se presenta en *Aquel 19* (Mayolo, 1985), un cortometraje que se emplaza en un barrio de estrato popular situado hacia el oriente, área opuesta al centro y el oeste de la ciudad, donde se ubicaban las clases acomodadas. En primera instancia, la trama muestra el patio como el escenario del baile del barrio, un acontecimiento clave en la vida comunitaria, se trata de un espacio con las mismas características de las viviendas del centro aunque su uso sea diferente, sin embargo, el giro más interesante lo hayamos en un segundo escenario que da cuenta de un desarrollo significativo en el diseño de las viviendas. Con el paso del tiempo aquellas

grandes casas de patio central ya no fueron tan adecuadas para las necesidades del momento y se fueron dividiendo en dos propiedades. Con solo construir un muro longitudinal por la mitad del patio, el espacio vacío queda repartido entre las dos alas de habitaciones y aparece una nueva tipología muy frecuente: las casas con patios apareados (figura 12). Esta forma organizacional en forma de “C” propicia un modo de habitar caracterizado por la evidente servidumbre sonora que acrecienta, para bien y para mal, la estrecha relación vecinal. Es precisamente esta situación la que aprovecha Mayolo para representar una realidad espacial que tiene implicaciones en su historia. En *aquel 19* (Mayolo, 1985) el nudo del relato

hace uso retórico de un patio compartido para expresar la barrera que separa a los dos adolescentes enamorados. Muchas de las casas del Barrio Obrero y San Nicolás son angostas, alargadas y se organizan por pares; cada casa cuenta con un patio de iluminación que, al enfrentarse al de su casa adyacente, conforma un solo espacio vacío dividido únicamente por el muro medianero. Mayolo sitúa la cámara en un plano picado, casi cenital, de manera que en un solo encuadre vemos las dos casas: en una, el padre reprendiendo a la hija y, en el otro, el novio escuchando impotente la situación. Todo apenas separado por un muro (Llorca, 2012: 384).

También en el cine, para explicar un nuevo modo de habitar moderno, Tati usó (*Playtime*, 1967) la servidumbre visual en la escena de aquellos departamentos apareados con grandes fachadas vidriadas cual pantallas donde dos familias viven pared de por medio. De una forma similar Mayolo inventa una especie de *split screen* in situ, y representa, desde la realidad espacial del patio compartido, varios rasgos de la cultura caleña popular.

Movimientos modernos

Como se ha mencionado, entre los años cincuenta y setenta se construyeron algunas casas influenciadas por el movimiento moderno. En muchos casos se logró una interesante interpretación del racionalismo adaptándolo a las condiciones locales. Algunas de las mejores casas fueron demolidas y otras transformadas. Con todo, el estilo moderno fue cediendo paso a otras tendencias y estas casas han quedado integradas al tejido. Un testimonio de esta etapa ha quedado registrado en *Angelita y Miguel Ángel* (Caicedo y Mayolo, 1971), que utiliza esta arquitectura como símbolo de estatus del personaje femenino. Estos planos constituyen casi una excepción en la imagen urbana de las películas pues en adelante no hay citas recurrentes a la modernidad arquitectónica. Su aparición, además de jugar un rol argumental, puede responder a una tendencia de los años sesenta en la cinematografía europea que dio cabida a la arquitectura moderna. Ejemplos de ello son *El eclipse* (1961) y *Blow Up* (1966) de Antonioni; Godard con *Le Mépris* (1963), y Truffaut con



Figura 10. Zaguán, patio y comedor. Fuente. *Carne de tu carne* (Mayolo, 1983).



Figura 11. Zaguán y patio. Fuente. *Pura sangre* (Ospina, 1982).



Figura 12. Patio central y patio compartido. Fuente: *Aquel 19* (Mayolo, 1985).



Figura 13. Interior de casa moderna. *Angelita y Miguel Ángel* (Caicedo y Mayolo, 1971).

Fahrenheit 451 (1966), entre otros. Por tanto, no es raro que un cinéfilo tan erudito como Caicedo, acusara la influencia. En el filme, “algunos interiores revelan la lograda arquitectura moderna caleña de los años cincuenta a través de una casa de formas horizontales con ventanas corridas que conforman espacios fluidos y poco cerrados, en ella Angelita baja una escalera exenta y en cantiliver (Llorca, 2012: 387)”. Posteriormente se observa con claridad la planta libre gracias a los característicos pilares cilíndricos. Más adelante, el plano de fachada dejará constancia de la modernidad de la vivienda (figura 13).

Luego del auge reformista vivido por la ciudad después de los Juegos Panamericanos, la construcción fue un motor importante para el desarrollo económico y el crecimiento de Cali. Después de la arquitectura basada en la ortodoxia racionalista que data de los años cincuenta, sesenta y setenta, aparecen diseños que denotan la influencia internacional más ecléctica, al tiempo que un interés por lo regional. Con el paso de los años, estos edificios, que marcan la imagen urbana desde los años ochenta, son artífices de gran parte de la ciudad y destacan más por su presencia y papel en el desarrollo del tejido urbano que por su calidad.

Ospina deja constancia de este momento. En *Pura sangre* (1982) el edificio donde convalece el magnate azucarero a espera de sus transfusiones, funciona como un panóptico que domina el oeste de la ciudad. Las imágenes filmadas de esta arquitectura no revisten un interés en términos de espacio, son bastante genéricos y anodinos sin una fuerte identidad espacial. Su mayor interés visual está en los exteriores (figura 14).

La arquitectura de la ciudad

Además del espacio interior, la imagen pública de las viviendas también expresa rangos de identidad. Retomando la influencia colonial, las casas tradicionales tenían grandes muros blancos encalados que predominan sobre los vanos, al mismo tiempo presentaban un zócalo y una cubierta inclinada con teja de barro. Tal es el exterior de la casa de *Carne de tu carne* (Mayolo, 1983) (Figura 15), un típico ejemplo de la herencia colonial situado en el entorno fundacional de la ciudad.

Sin embargo, alrededor de los años veinte, esta imagen es oficialmente rechazada cuando se busca romper con el pasado español y adherirse a otro más francés, símbolo de libertad y que se ve representado por el estilo y el periodo Republicano, una suerte de eclecticismo neoclásico. De repente las austeras casas de ancho alero, que protegía del inclemente sol, fueron transformadas para dar una imagen más “internacional”. Viviendas de arquitectura tradicional sufrieron el corte de su alero, sustituido por un ático decorado que dejaba

una fachada totalmente plana. Este gesto marcó una tendencia que fue retomada en los barrios más populares cuyas casas comenzaron a emular de manera informal y libre el *art-deco*. Las figuras geométricas en las fachadas, las molduras lineales y las decoraciones coloridas serán características de muchas viviendas (figura 16). En algunas de las películas se registra esta expresión decorativa que se ha convertido en signo de identidad de barrios populares, por tanto, filmes como *Aquel 19* (Mayolo, 1985), o *Rodillanegra* (Mayolo, 1976), que se desarrollan en escenarios barriales, tienen como telón de fondo este tipo de fachadas.

Como se había explicado anteriormente, coincide en este interés por la imagen de lo popular el artista Ever Astudillo, quien desarrolló parte de su obra dibujando fachadas de la ciudad, en especial los teatros y algunas calles. Desde la fotografía y el dibujo, Astudillo retrató aquellas decoraciones geométricas teniendo como referente su propio barrio, muy cercano a donde se filmó *Aquel 19* (Mayolo, 1985) (figura 17). No es casualidad que el crédito de la película sea un dibujo de Astudillo (figura 18).

Continuando con la imagen de las viviendas y en un registro diferente a la tradición arquitectónica colonial, cabe resaltar la aparición del movimiento moderno. La primera referencia es un exterior en *Angelita y Miguel Ángel* (Caicedo y Mayolo, 1971), se trata de una vivienda de formas horizontales, ventanas corridas, cubierta plana y placa de hormigón en voladizo sobre el acceso. En esta secuencia la película no oculta sus guiños al surrealismo, primero en la escena interior con planos que recuerdan *Un chien andalou* (Buñuel, 1929) y en el exterior el contraste entre el barrio residencial de alto estrato social, la fachada moderna y la repentina aparición de unas vacas que pasan aparentemente fuera de lugar con su contexto. Los dos personajes de la película, para resaltar el guiño surrealista, se unen al grupo de bovinos y caminan de la mano. “Esta imagen expresa más sobre la tensión modernidad-tradición en Cali que cualquier argumento con parlamentos explicativos” (Llorca, 2012: 388) (Figura 19).

La otra aparición moderna es la unidad residencial República de Venezuela, al mejor estilo de las unidades de habitación de Le Corbusier. A raíz de la explosión que destruyó parte de la ciudad el gobierno venezolano donó el inmueble para alojar familias damnificadas. Hace parte de un grupo de edificios diseñados dentro de un plan de vivienda en Venezuela, donde se encuentran otros doce edificios similares. Fue proyectado por el equipo de diseño del Banco Obrero de Venezuela dirigido por Carlos Raúl Villanueva, uno de los más importantes arquitectos venezolanos. “El venezolano”, como se conoce al superbloque, es pionero en la vivienda colectiva de Cali, con sus 15 plantas representó una imagen completamente nueva para el paisaje de la ciudad y cumple con todo el manual del Movimiento Moderno: estructura de hormigón



Figura 14 Edificio donde vive el magnate y vista desde su habitación. Fuente. *Pura sangre* (Ospina, 1982).



Figura 15. Casa en el centro de la ciudad. Fuente: *Carne de tu carne* (Mayolo, 1983).



Figura 16. Fachadas con decorados geométricos. Fuente: *Aquel 19* (Mayolo, 1985)



Figura 17. Fachadas con decorados geométricos, fotografías de Ever Asudillo. Fuente: Archivo de Ever Asudillo

armado, tabiques de cemento, carpintería metálica, elementos prefabricados y, sobre todo, una eficiencia formal y tecnológica que facilitaba su construcción con rapidez.

La aparición en *Pura sangre* (Ospina, 1982) es fugaz pero visualmente importante por el contraste con el resto de la ciudad cinematografiada. Por un instante la cámara se detiene en su fachada al momento en que una de las protagonistas llega a su vivienda, luego asciende hasta descubrir los 15 pisos del bloque (Figura 20).

La exploración del espacio de vivienda en la filmografía de Mayolo y Ospina llegó también hasta los lugares más marginales. Como se ha comentado, desde mediados del siglo XX Cali sufrió una fuerte inmigración que derivó en grandes asentamientos informales. Este fenómeno es puesto en cuestión en el primer trabajo conjunto de Mayolo y Ospina, el documental *Oiga, vea!* (1971) filmado a propósito de los Juegos Panamericanos. En la búsqueda de escenarios para contrastar la ciudad moderna y progresista que se presentaba desde la oficialidad, aparece el barrio El Guabal, un lugar, en ese entonces, localizado en la periferia. El sector está apenas urbanizado y los problemas de inundaciones por el desbordamiento de aguas son algunos de los temas que afloran en la conversación con habitantes. La entrevista a una familia del lugar muestra la pobreza de su vivienda, una estructura de madera levantada de forma improvisada como refugio (figura 21). En el mismo barrio, hace una fugaz aparición otra casa y otro personaje que posteriormente tendría importancia en otra película: *Agarrando pueblo* (Mayolo y Ospina, 1978). En este falso documental rodado seis años después, los realizadores vuelven al Guabal y se reencuentran con el habitante que les había recibido antes. En esta ocasión su casa es el centro de la escena final en la que un grupo de cineastas filma la pobreza del lugar para exportar las imágenes amarillistas al primer mundo. La casa no ha mejorado y la cámara recorre la precariedad de su espacio enseñando la miseria para deleite de los distribuidores de la supuesta película en Europa (figura 22). Dos años antes, Mayolo en su cortometraje *Rodilla negra* (1976), también había incluido planos de viviendas marginales.

2.3. Escalas 1:250 a 1:500

Alejando la mirada de las viviendas como objeto puntual, encontramos una siguiente configuración espacial: el barrio, un núcleo urbano con gran significado en el imaginario de los ciudadanos, sobre todo antes que el urbanismo colombiano diera énfasis a los condominios y unidades residenciales cerradas. La importancia del barrio en la generación de Mayolo y Ospina es fundamental. En la literatura de Andrés Caicedo la concepción espacial de Cali está

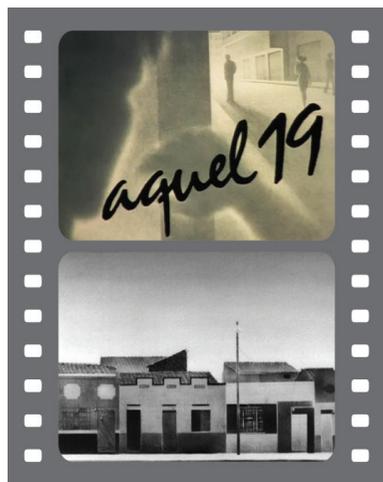


Figura 18. Título de crédito de *Aquel 19* (Mayolo, 1985) y fachadas (fragmento): dibujos de Ever Astudillo. Fuente: archivo de Ever Astudillo



Figura 19. Exterior de casa Moderna. Fuente: *Angelita y Miguel Ángel* (Caicedo y Mayolo, 1971)



Figura 20. Edificio venezolano. Fuente: *Pura sangre* (Ospina, 1982)



Figura 21. Casas en el barrio El Guabal. Fuente: *Oiga, vea!* (Mayolo y Ospina, 1971).

caracterizada por la división territorial que se expresa en clases sociales con culturas propias. Los jóvenes de clase acomodada por un lado y los de estratos populares por otra. Esto deriva en gustos musicales diversos como la salsa y el rock que en aquel entonces eran irreconciliables pero que en su universo se terminan fusionando. También provoca una definición territorial a partir de pandillas, es decir, grupos de jóvenes que se identifican con su barrio y entran en conflicto con los de otros sectores. La fotografía de Fernell Franco retrató a estos grupos juveniles con sus atuendos y Ever Astudillo dibujó sus escenarios. Mayolo haría consciencia de ello en sus textos autobiográficos:

Y poco a poco y a través de Ciudad Solar —una comuna que tuvimos con Luis Ospina, Andrés Caicedo, Hernando Guerrero y otros, donde hacíamos exposiciones como la de Fernell Franco sobre las putas, del pintor Oscar Muñoz. La cultura del barrio empezó a tener representatividad pictórica y fotográfica (2002: 108).

La transformación urbana emprendida en los años setenta tiene consecuencias en la conformación de la ciudad. Vásquez apunta que esta década “fue un periodo de creciente intervención de capital en la actividad constructora de la ciudad” (2001: 293). “Entre 1970 y 1993 la ciudad se expandió hacia el sur con la construcción de nuevos barrios para clases altas, medias y medias altas” (Vásquez, 2001: 294). Estos cambios modificaron la ciudad tradicional y en consecuencia la vida urbana, un fenómeno que se convertirá en uno de los elementos principales en la representación de la ciudad en la filmografía de Mayolo y Ospina. En los documentales de Ospina realizados en la década del noventa existe una consciente declaración respecto a rupturas en la estructura tradicional y de algún modo un lamento por el cambio en las relaciones que la ciudad propiciaba a través de sus barrios. La tensión ejercida por el sur desplazó mucha de la vivienda a esa área y poco a poco el centro y el norte fueron perdiendo su vocación residencial. La resistencia a esta evolución queda registrada en las entrevistas a Astudillo, Franco y Muñoz incluidas en el documental *Adios a Cali* (Ospina, 1990). Hay en sus declaraciones un tono de duelo casi coral: “ya no encuentro que fotografiar”, “están demoliendo todo”, “esta ya no es mi ciudad, me resisto a pasar por lugares que antes frecuentaba”.

El proceso de reconocimiento a lo barrial comienza desde la primera colaboración, *Oiga, vea!* (Mayolo y Ospina, 1971), con una aproximación a El Guabal, sector marginado pero que conformaba ya una identidad de comunidad a través de sus habitantes que compartían la difícil relación con el espacio de hábitat, marcado por las precariedades y la dificultad con las aguas que inundaban frecuentemente el sector. Sin embargo, más que una representación de lo barrial es un descubrimiento. De la filmografía estudiada quizá sea *Aquel 19* (Mayolo, 1985) la película que se propone describir lo barrial. Está localizada en inmediaciones de los Barrios Obrero, San Nicolás, La Floresta, Benjamín

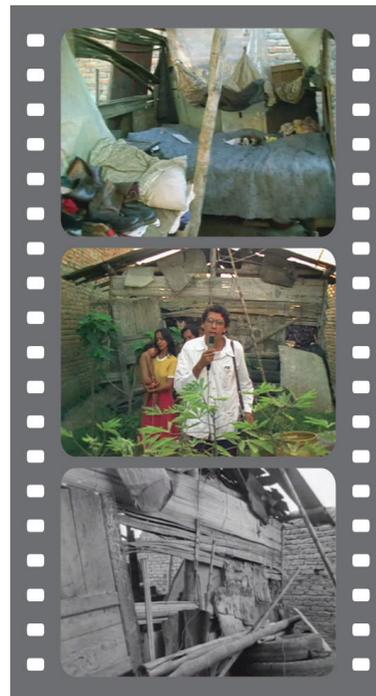


Figura 22. Interior y exteriores de una vivienda en el barrio El Guabal. Fuente: *Agarrando pueblo* (Mayolo y Ospina, 1978).

Herrera y Saavedra Galindo, barrios populares al borde del eje del ferrocarril que comparten imagen y población obrera. El filme se complementa con el documental *Cali, cálido, calidoscopio* (Mayolo, 1985), rodado al mismo tiempo y que también se dedica a retratar la intimidad de la Cali popular, tal como apunta Mayolo:

Cali cumplía 450 años. Ella debía construir un guion de homenaje a la ciudad, con un conocimiento de sus características. Sus arquitectos, historiadores, sus invasores de barrio, sus artistas plásticos y luego, el intangible de la ciudad, como la música, la conducta del mestizaje, la piel color de miel, el Valle del Cauca, los negros, el Pacifico, su alegría y su progreso (2008 : 112).

Aunque Mayolo sería el que mostró un mayor interés por explorar una Cali diferente a la de su condición social, encontramos en *Pura Sangre* (1982) de Ospina una utilización de la imagen barrial para explicar la Cali de su largometraje, una ciudad que entraba en los años ochenta con un fuerte desarrollo hacia el sur, la aparición de nuevos hitos urbanos y el reordenamiento de la vida ciudadana. Este filme es el que aporta una mayor colección de escenarios gracias a los trayectos que los personajes hacen, aunque se limita an la parte norte, sur y oeste de la ciudad, sin pasar al oriente, zona más desfavorecida. Dentro de la franja que ocupa, usa la imagen de la ciudad para contrastar el estrato socio-económico de los empleados y de la familia adinerada pues los planos exteriores de los diferentes barrios manifiestan la división social de la ciudad. Mientras que los industriales azucareros residen en el oeste, los tres empleados tienen sus viviendas repartidas en diferentes áreas. La enfermera vive en el norte, en el mencionado Edificio venezolano, otro en un inquilinato del centro y el otro en el barrio Miraflores localizado hacia el sur. Por otra parte, aprovecha los recorridos automovilísticos para también mostrar la vida de los barrios, las fiestas locales y su relación con mitos populares arraigados en la memoria colectiva. En estas derivas aparecen el tradicional barrio San Antonio, el barrio Granada, San Fernando y sectores del oeste (figura 23).

Como consecuencia del fortalecimiento del sur en los años ochenta, una nueva vida urbana anima el sector. Si antes el estadio de fútbol y el barrio San Fernando marcaban el límite hasta el que llegaban los caleños tradicionales, ahora nuevos barrios y centros comerciales consolidan esta expansión estructurada alrededor del eje de la calle 5ª. Aunque Ospina (ni Mayolo) nunca fue habitual del sur, en *Pura sangre* (1982) deja un testimonio de esa nueva realidad urbana. Por medio de un recorrido nocturno de pocos segundos en automóvil por la calle 5ª se nos muestra la zona como nuevo centro de gravedad de la fiesta. El neón de las discotecas emblemáticas es símbolo del desplazamiento del ocio nocturno, antes situado al norte (figura 24).



Figura 23. Barrios Miraflores, El Peñón, Granada y San Antonio. Fuente: *Pura sangre* (Ospina, 1982)

2.4. Escalas 1: 2000 a 1:5000

La mirada a la ciudad con un panorama más amplio es un recurso descriptivo usual en el cine. El alejamiento de la cámara enfocado a un sector permite contextualizar espacialmente los relatos. La definición del perfil urbano precisa, con su línea de horizonte, elementos formales que identifican las urbes. Se trata de planos que aunque no abarcan todo el perímetro urbano, enmarcan alguna porción significativa. La modernidad encontró en el progreso un aliado y su expresión arquitectónica ha sido lo monumental, por eso en este tipo de planos amplios los grandes edificios son los que conforman la imagen. Para cuando Mayolo y Ospina emprendieron su primer trabajo (1971) la ciudad aun no contaba con demasiados edificios en altura en la subdesarrollada zona sur, lugar donde se encuentran la mayoría de los escenarios deportivos; sin embargo el recurso del gran plano general es usado, desde fotos fijas, para resaltar la monumentalidad de los escenarios, punto de mira de las críticas (Figura 25).

Sin embargo, la zona del centro y el oeste ya contaba con un buen número de edificios altos. Entre los documentos producidos por la propia organización de los Juegos encontramos una imagen que enmarca esa parte de la ciudad y ya es notoria la elevación de muchos edificios (Figura 26).

Dos años después de los juegos en el documental *Cali: de película* (Mayolo y Ospina, 1973) la cámara, situada en el oeste, en la colina de San Antonio, apunta su mirada hacia la misma zona (figura 27). Para esta época ya se había afianzado la tendencia moderna de construir edificios en altura como símbolo del progreso y la fortaleza económica. Esta tendencia mundial, resultado del éxito del Estilo Internacional, contrastaba con el promedio de alturas del centro que no sobrepasaba las dos plantas. Según Vásquez (2001: 91), “la sociedad provinciana con fuerte arraigo religioso y moral en el catolicismo aspiraba a vincularse con el mundo desarrollado y sumarse a la marcha del progreso”. Este ímpetu modernizador se insertó en unas contradicciones socioeconómicas notables. “No eran pocos los que deseaban para Cali unos diseños urbanísticos y unas tecnologías modernas propios del capitalismo de la época, pero a la vez, censuraban sus necesarios efectos sobre los comportamientos, las actitudes y la moralidad” (Vásquez, 2001: 91).

En la década del cuarenta comienzan a llegar a la ciudad compañías multinacionales y se instala la industria de Cementos del Valle que contribuye al desarrollo de la construcción. No debe olvidarse que en 1950 se hizo entrega del Plan Piloto por parte de Wiener & Sert, lo que indica las ansias de modernidad que mostraba la sociedad caleña al tiempo que avanzaban los asentamientos informales y la ciudad comenzaba a crecer descontroladamente.

Arquitectos locales contribuyeron a la elevación del centro histórico con edi-



Figura 24. Planos nocturnos en el sur de la ciudad. Fuente: *Pura sangre* (Ospina, 1982)

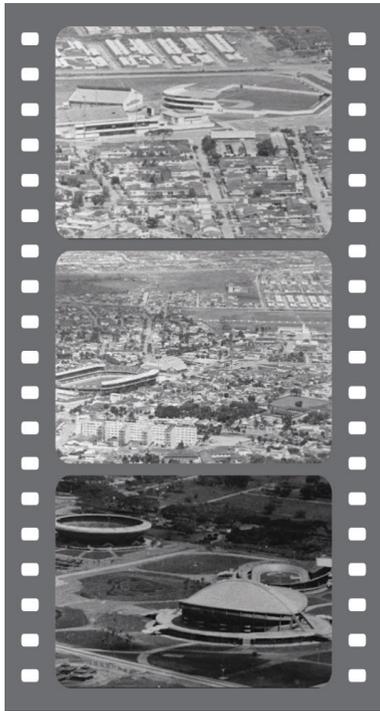


Figura 25. Diamante de beisbol, estadio Pascual Guerrero y Coliseo El Pueblo. Fuente: *Oiga, vea!* (Mayolo y Ospina, 1971).



Figura 26. Zona centro-oeste de la ciudad. Fuente: Figueroa, E, 2014



Figura 27. Zona centro-oeste de la ciudad. Fuente: *Cali de película* (Mayolo y Ospina, 1973).

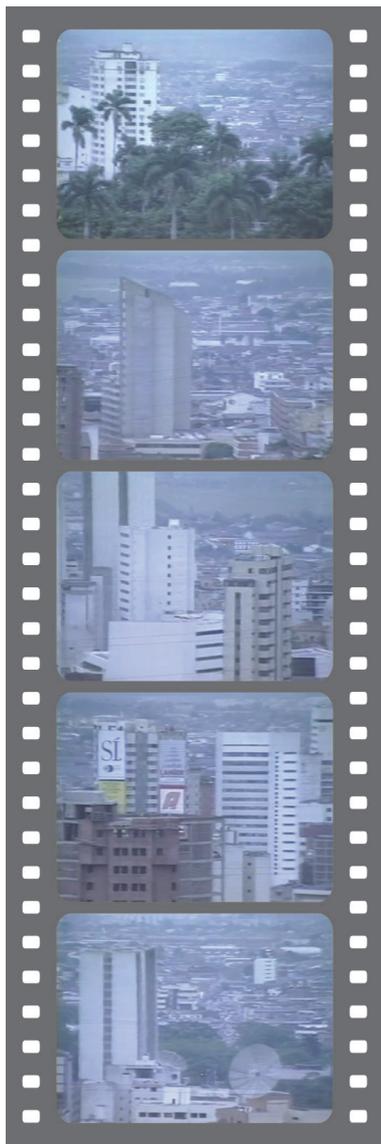


Figura 28. Edificios en altura. Fuente: *Oh, diosa Kali!*. Ospina, 1995



Figura 29. Vivienda en altura. Fuente: *Oh, diosa Kali!* Ospina, 1995

ficios como la Torre Aristi (diecinueve plantas, 1955), el más alto del país en su momento, el Banco Industrial Colombiano (doce plantas, 1958), el Banco Cafetero (catorce plantas, 1959), todos ellos diseñados por la firma Borrero, Zamorano y Giovanelli. En los años posteriores encontramos el edificio Avenida Colombia (veinticinco plantas, 1968), la Cámara de comercio (dieciocho plantas, 1968), el edificio Carvajal (diecinueve plantas, 1970), el Banco Popular (dieciocho plantas, 1971); proyectados por los arquitectos Lago y Sáenz. En dos décadas se construyeron una buena cantidad de edificios en altura, casi todos de entidades oficiales y privadas. Se pueden añadir a estos, el edificio el del Centro administrativo Municipal (CAM) de 1965 y el Hotel Intercontinental, de firmas no caleñas.

Más de 20 años después de *Cali: de película* (Mayolo y Ospina, 1973), Ospina apuntaría su cámara al mismo lugar del centro para hacer un barrido de sur a norte, pero esta vez con un mayor acercamiento, recurso que amplifica más aun la densidad de edificios de esa zona (*Oh, diosa Kali!* Ospina, 1995). Las antiguas torres de oficinas construidas entre los años cincuenta y setenta se han complementado con nuevos edificios (Figura 28).

Pero además de los edificios empresariales, la tendencia a construir en altura continuaría también en la vivienda gracias a la inyección de grandes capitales. En la panorámica de Ospina, el barrido continúa y supera los 180 grados enseñando la densificación en altura en un sector residencial (Figura 29). El recorrido visual llega hasta los cerros que ya están bastante edificados. También se pueden ver otros edificios en proceso de construcción.

Las imágenes tienen su contrapunto verbal en las palabras del ingeniero Antonio José Borrero, un destacado profesional que desde mediados de siglo emprendió importantes obras civiles en la región. En la entrevista declara: “Lo que más ha atentado en Cali el progreso es contra el paisaje”. Luego describe la indiscriminada urbanización de las zonas altas del oeste, toda una barrera visual al paisaje de las montañas: “las alturas no se compadece con la ciudad”, añade el ingeniero. Otros entrevistados apuntan la responsabilidad de los dineros del narcotráfico en el crecimiento inmobiliario que se aceleró en la década del ochenta y análisis pesimistas sobre la grave situación que para aquel entonces (1995) vivía la ciudad.

La década del ochenta, además de la expansión hacia el sur también vio aparecer un nuevo elemento vertical en el paisaje de la ciudad: la Torre de Cali. Este edificio de 45 pisos que se comenzó a construir en 1978 y se terminó en 1984 significó una modificación significativa del paisaje urbano y un hito en la carrera hacia el progreso. Se trataba de un edificio sin precedentes en la ciudad y uno de los más monumentales a nivel nacional. Al momento de su aparición, la Torre suscitó bastantes críticas respecto a la necesidad de insertar un elemento

tan dispar en el perfil de Cali. Su solitaria presencia queda registrada en un plano de aproximación desde la vía norte de acceso, en la película *Pura sangre* (Ospina, 1982), cuando el edificio aún no se había terminado (figura 30).

También Mayolo incluye algunos planos de la Torre en el documental *Cali, cálido, calidoscopio* (1985). El audiovisual busca expresar aspectos de la identidad de la ciudad y establece un vínculo con aquel otro documental de 1973 (*Cali: de película*, Mayolo y Ospina) en el que se registraba la feria y por tanto diversos espacios. Sin embargo, esta vez hay un nuevo elemento en el paisaje urbano que no pasa desapercibido. El registro de la recién construida Torre de Cali se hace desde dos perspectivas, primero una vista a la altura del peatón y luego unas panorámicas filmadas desde el oeste. Estas tomas dejan constancia de la rotunda presencia del edificio y su papel en la conformación de una nueva imagen de la ciudad (Figura 31).

La última aparición de la Torre de Cali tiene lugar en el manifiesto audiovisual de Ospina contra el modo en que estaba creciendo Cali (*Oh, diosa Kali!*, 1995). Esta vez el edificio ya no aparece en su totalidad como parte del paisaje, sino que sus fragmentos son usados como una metáfora de lo genérico, de esa Cali que él y sus compañeros de generación ya no reconocen y que se les presenta como fractal y repetitiva. La cámara recorre de manera vertical la torre desde su base en un trayecto interminable que no ofrece más que una iterativa retícula. Esta imagen en su último documental parece el colofón a las más de dos décadas de registros visuales de Cali (figura 32).

2.5. 1:10.000 a 1:20000

La escala geográfica presenta visiones generales de un territorio. En el campo de lo visual, el recurso de la panorámica amplia, que abarca un gran encuadre y que lo examina a la distancia, logra situar al espectador en un paisaje determinado. Aunque en pocas ocasiones, Mayolo y Ospina lo utilizaron, en algunos casos aparece (*Carne de tu carne*. Mayolo, 1983) para mostrar la amplitud del Valle de Cauca y en otras (*Oh, diosa Kali!* Ospina, 1995), para enseñar la densidad y extensión con que la ciudad ocupa ese valle (figura 33). Sin embargo, es en esta escala que una cartografía cobra sentido, pues permite examinar relaciones topológicas desde una perspectiva adecuada.

El mapa del “territorio Caliwood”, nos da pistas sobre su espacio y las relaciones que establece con el perímetro urbano (figura 34). En primera instancia es clara la concentración de lugares en la zona centro-oeste de la ciudad, que coincide con el casco urbano más antiguo. La plaza fundacional, al costado oriente del río y los barrios del lado oeste. Este centro histórico funciona como



Figura 30. Torre de Cali. Fuente: *Pura Sangre* (Ospina, 1992)



Figura 31. Torre de Cali. Fuente: *Cali, cálido, calidoscopio* (Mayolo, 1985).

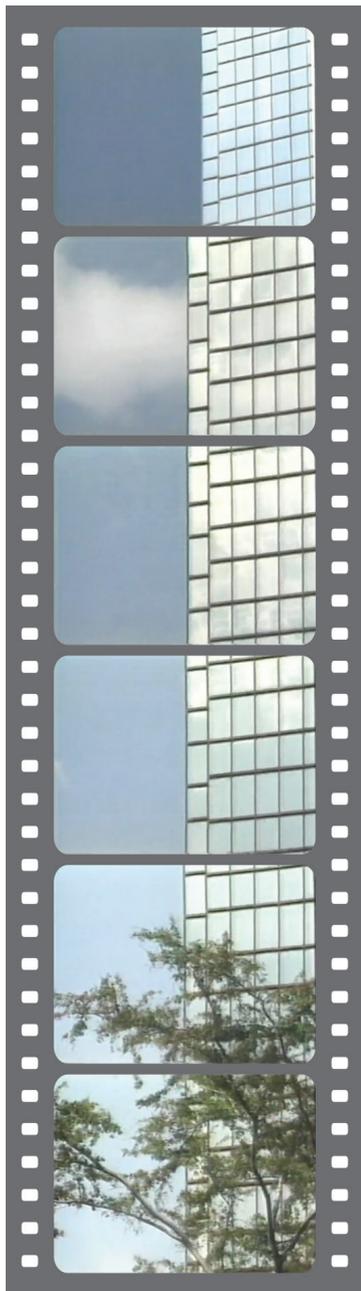


Figura 32. Torre de Cali. Fuente: *Oh, diosa Kali!* (Ospina, 1995)



Figura 33. Vistas panorámicas. Fuente: *Oh, diosa Kali!* (Ospina, 1995) y *Carne de tu carne* (Mayolo, 1983)

centro radial desde el que se proyecta un segundo anillo con localizaciones en la zona norte, lugar de clases sociales más altas, en el oriente más cercano a la línea del ferrocarril, es decir el tradicional barrio de San Nicolás y alrededores y hacia el sur, no más allá de San Fernando, aquel suburbio que acogió a los profesionales extranjeros que llegaron a trabajar en los años cuarenta. Incluso, el periférico barrio El Guabal, entra geométricamente en ese radio, aunque socialmente estuviera marginado (figura 35).

Es también notorio que la casi totalidad de localizaciones están incluidas en el perímetro del año 1970, incluso las películas o documentales rodados en los años ochenta y noventa. Algunas localizaciones aisladas que aparecen al sur, corresponden a escenarios de los Juegos Panamericanos tomados en *Oiga vea!* (Mayolo y Ospina, 1971), como es la Universidad del Valle o el nuevo batallón del ejército en el barrio Meléndez (Figura 36). Se trata de una ciudad con un perímetro “ideal” en la medida que ignora el más lejano oriente y en ese sentido nos recuerda al proyecto del Plan Piloto, que limitaba Cali hacia ese costado apuntando hacia lo lineal. El Plan Sert, tenía muy definida la zona inundable y controlaba la urbanización del oriente con áreas puntuales como una zona industrial y una central de abastos (figura 37). Por supuesto las expectativas de crecimiento demográfico con que el plan trabajó fueron superadas exageradamente. Lo que en el Plan fue una proyección en Caliwood fue un deseo.

Más allá del análisis meramente visual, se ha obtenido un mapa de densidades con el programa SIG en el que los valores de concentración de localizaciones son representados por colores. La zona más intensa, indica el valor más alto en densidad de lugares mientras que el color claro indica un valor bajo, es decir, pocos o ningún punto en el mapa. El resultado obtenido sigue mostrando una gran concentración en el área central y destaca un punto al extremo sur. Se trata del río Pance, un espacio emblemático en la recreación popular de la ciudad (figura 38).

Luego que las zonas aptas para el baño en el río Cali fueron desapareciendo, el Pance, por su relativa cercanía y su paisaje natural junto a los Farallones, se convirtió en el lugar de la recreación de muchos caleños que semanalmente encontraban en este espacio natural un lugar para disfrutar de la naturaleza de forma gratuita. No es de extrañar entonces que este símbolo natural del ocio caleño sea destacado por su densidad en el análisis informático. *Oiga vea!* (1971), *Rodilla negra* (1976), *Pura Sangre* (1982), *Aquel 19* (1985), *Cali, cálido*, *calidoscopio* (1985) y la serie *Cali: ayer, hoy y mañana* (1995), utilizan a Pance como escenario reconocible del paisaje manteniendo su identidad recreativa.

Las densidades vienen a corroborar dos presencias puntuales en tensión espacial y también simbólica. Como representante de la centralidad tenemos la

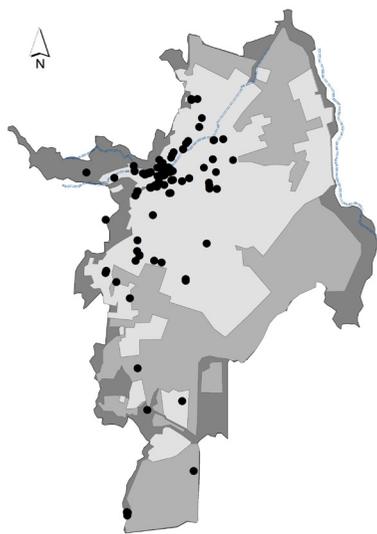


Figura 34. Mapa con todas las localizaciones cinematográficas (1971-1995). Fuente: elaboración propia.

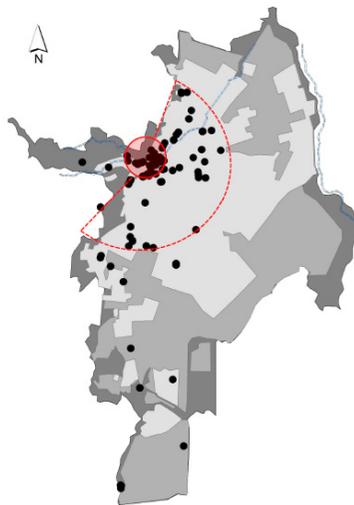


Figura 35. Mapa con esquema radial. Fuente: elaboración propia.

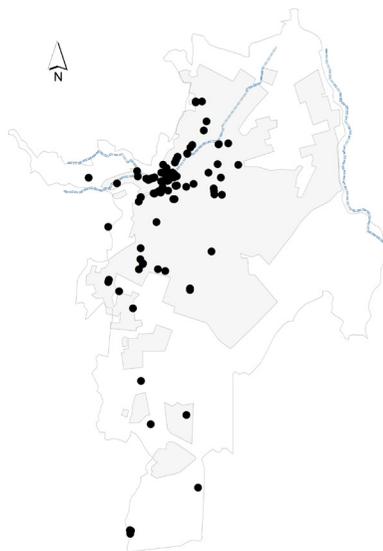


Figura 36. Localizaciones sobre el perímetro urbano de 1970. Fuente: elaboración propia.

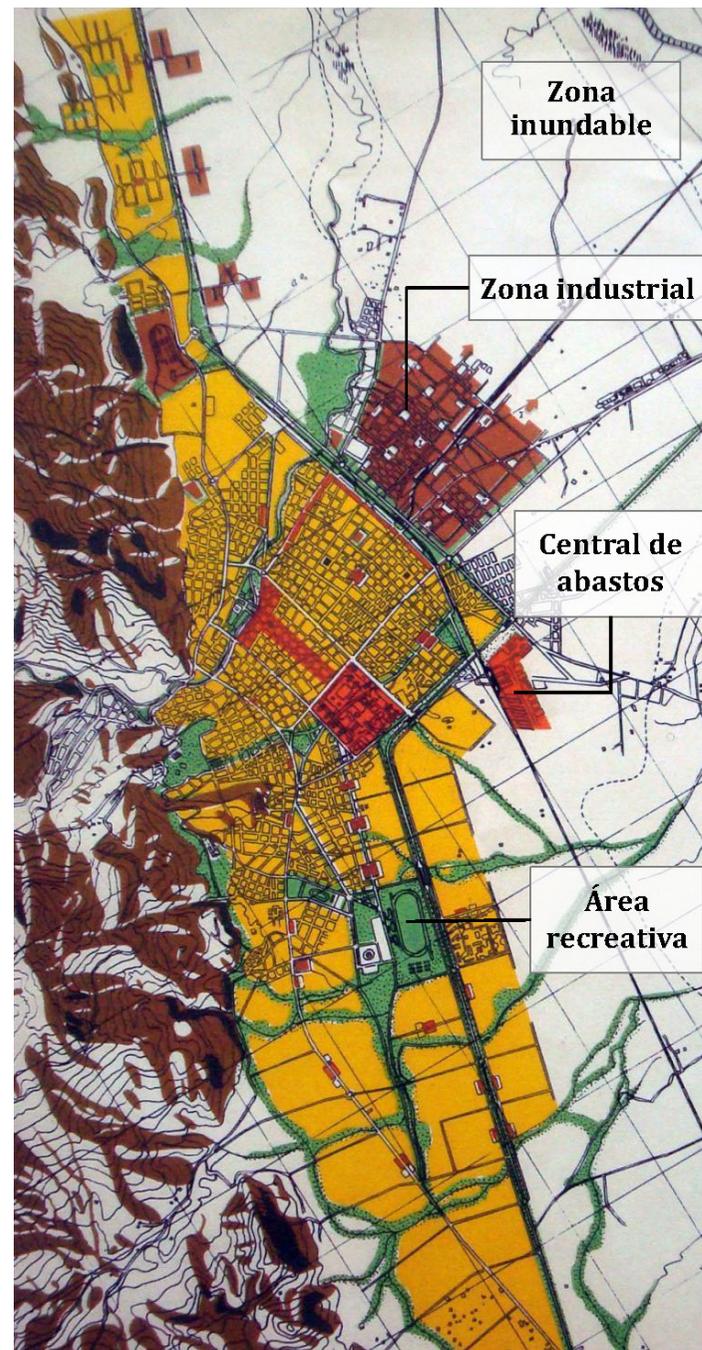


Figura 37. Plano del Plan Piloto. Fuente: *L'Architecture Vivante* (1956).

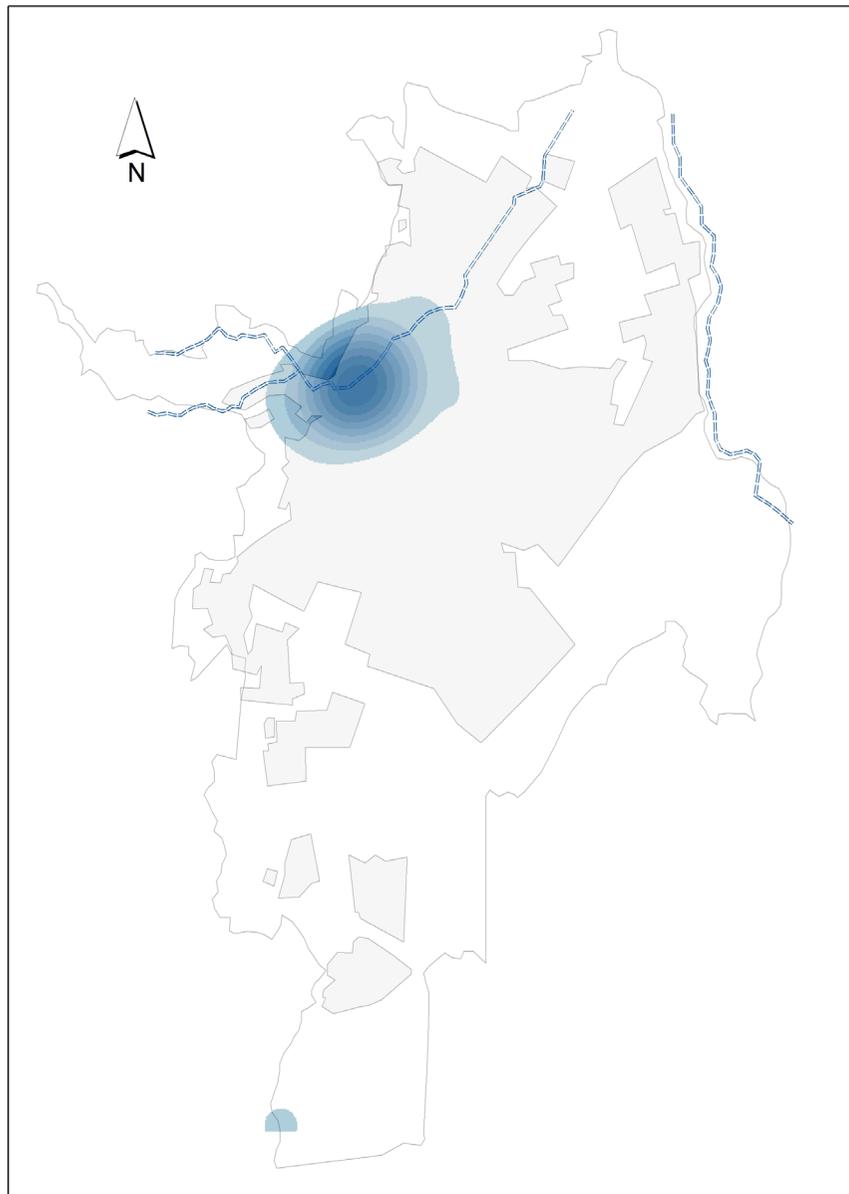


Figura 38. Mapa de densidades. Fuente: elaboración propia.

Plaza de Caicedo, casco histórico y emblemático de la ciudad que también aparece en repetidas ocasiones a saber: *Oiga vea!* (1971), *Cali, cálido, calidoscopio* (1985), *Cali plano x plano* (1990), *Al pie* (1991) y la serie *Cali: ayer, hoy y mañana* (1995). La *high life* y la *low life* emergen entre el centro y la periferia.

Es sintomático del curso que tomó la urbanización en Cali que la zona de Pance, antes rural, está siendo totalmente poblada y a pesar de que el mapa de densidades muestra un gran vacío de localizaciones entre el centro y Pance, la ciudad está totalmente urbanizada y con altos índices de población.

3. El espacio de la modernidad y la modernización del espacio

Retomando la idea de una modernidad compleja que no se limita al paradigma del progreso técnico lineal y que se nutre de sus destiempos, su diversidad, su simultaneidad y su capacidad de articular pasado y futuro, es posible encontrar en los películas en cuestión huellas de esos procesos. Por otra parte, además de los indicios de modernidad que se pueden rastrear en los filmes, hay una adecuación entre vida y obra que permite entender a las películas y los autores como agentes modernizadores.

Es en la tensión entre el pasado y el futuro, entre tradición y progreso, proyectado por Mayolo y Ospina, que se puede reconocer la “modernidad no-lineal” propuesta por Martín-Barbero, una modernidad que no es resultado de la modernización socioeconómica (1998a: 22) y que en el caso de Cali y sus artistas ha derivado en una producción creativa clave para entender la ciudad. Esta modernidad está tan alejada de los tradicionalismos como del experimentalismo vanguardista y genera “hibridaciones entre lo autóctono y lo extranjero, lo popular y lo culto, lo tradicional y lo moderno” (Martín-Barbero, 1998a: 24).

Las personalidades e intereses diferentes de Mayolo y Ospina, en lugar de constituir un lugar de tensión, han sido complementarios y han enriquecido los alcances de su representación urbana. Mientras Mayolo se internó en los barrios populares para incorporar con naturalidad toda aquella cultura colorida y sonora, inherente a una ciudad tropical y mestiza, Ospina rastreaba los procesos de renovación urbana y el papel de las élites y los actores culturales de Cali. Como en las escenas de la *low life* y la *high life* de Baudelaire, la modernidad emerge en la intersección de la materialidad efímera de la vida y la conciencia aguda del presente a través de la exploración y representación de la ciudad. Es un hecho que manifestaciones populares como la salsa con su baile y su cultura musical, no eran aceptadas por las élites caleñas, al contrario se les veía con desdén. Sin embargo, la literatura de Caicedo descubre toda una

forma de expresión fascinante para los jóvenes de familias tradicionales que, según su manera de ver, valía la pena revelar. Hoy en día la salsa es cara oficial de la ciudad, hace parte de los proyectos culturales de la alcaldía y es fundamental en el *city marketing* de Cali. La ciudad se asumió como mestiza y las élites hoy disfrutan y gestionan todo el patrimonio musical y del baile a través de espectáculos concebidos desde los estándares internacionales. Caicedo no lo podría creer si aún viviera.

Por otra parte, la imagen popular expresada en las películas huye del exotismo de las manifestaciones culturales y por el contrario las visibiliza, las incluye y las incorpora como parte de lo que es la ciudad, sin romantizarlas. La temprana cinefilia de los dos autores funcionó como vehículo para reconocer desde la juventud distintos y lejanos barrios hasta los que había que ir a la “cacería” de películas. La obra de Mayolo y Ospina admite pensar las continuidades y rupturas, las contradicciones y las amplias dimensiones de cambio que ha vivido Cali en la época de su producción cinematográfica a partir de algunos conceptos que se proponen a continuación.

3.1. Ciudad emblemática, ciudad popular

Una de las expresiones de la *low life* y la *high life* de Baudelaire queda registrada en la imagen filmica de la arquitectura de la ciudad. Plazas, edificios y monumentos suelen ser sinécdoque de las ciudades, mojoneros del mapa y del imaginario que la gente tiene de un lugar. En primera instancia el empleo de tales imágenes parecería un chiché útil para situar espacialmente los relatos, sin embargo vemos como los planos de lugares emblemáticos van teniendo matices en su significado y trascienden la sola postal. La cámara de Mayolo y Ospina registró muchos de los hitos de la ciudad: La iglesia de San Francisco con su Torre Mudéjar, las estatuas de Sebastián de Belalcázar y la de Cristo Rey, las dos iglesias coloniales que sobreviven: San Antonio y La Merced, por nombrar a los más emblemáticos (Figura 39 y 40).

Así, la Plaza de Caicedo, espacio fundacional, y otrora centro simbólico, es el lugar con más presencia en el mapa cinematográfico. En el primer trabajo, *Oiga, vea!* (Mayolo y Ospina, 1971) se ven sus palmeras características y la arquitectura ecléctica de su perímetro, en este caso la imagen funciona como referencia espacial pues le anteceden varios planos de Cristo Rey, la estatua que corona el cerro más visible de la ciudad y postal infaltable en la iconografía turística de Cali. La plaza vuelve a aparecer en *Agarrando pueblo* (Mayolo y Ospina, 1978), es el lugar en que comienza la acción. Mayolo, personificando un realizador de “pornomiseria”, filma a unos mendigos en la entrada de la Catedral Metropolitana. Los planos son muy cercanos y no se observa mucho



Figura 39. Iglesia La Merced, Torre Mudéjar e Iglesia de San Antonio. Fuente *Cali: de película* (Mayolo y Ospina, 1973).



Figura 40. Estatuas de Cristo Rey y Sebastián de Belalcázar. Fuente: *Oiga, vea!* (Mayolo y Ospina, 1971)

del espacio abierto. La sátira de la puesta en escena revela una práctica de las sociedades aristocráticas, el atrio de la iglesia como el espacio de encuentro autorizado entre la nobleza y la pobreza

En el documental *Cali, cálido, calidoscopio* (Mayolo, 1985), la plaza tiene varios momentos. Especialmente interesantes son las imágenes de archivo con la antigua catedral cuando era un espacio con suelo de tierra que se usaba para el mercado. Luego aparece en la época republicana en que era un parque enrejado de estilo francés con retreta (Figura 41).

Será en *Cali plano X plano. Viaje al centro de una ciudad* (1990) en que Ospina realice una descripción más detallada de la arquitectura que rodea la plaza. La cámara recorre el perímetro y permite comparar los diferentes estilos de las fachadas de uno de los espacios con mayor historia de la ciudad. En estos últimos documentales la plaza es recurrente como símbolo espacial y como ágora donde el pueblo está siempre dispuesto a hablar sobre Cali y sus historias (figura 42).

Pero la plaza no se presenta solo como un lugar visualmente reconocible, su papel, y el de los antiguos edificios circundantes en los últimos documentales rodados en los años noventa, es el de símbolo del pasado y de una tradición que según se quiere denunciar, está desapareciendo. Por medio de un montaje de contraste los planos de los edificios históricos son contrapuestos a imágenes de la Torre de Cali y edificios de fachadas genéricas. Encontramos pues, por un lado, una narrativa que enaltece el pasado arquitectónico y patrimonial y por el otro, un registro de la *low life*, personificada en la decadencia de algunos hoteles venidos a menos, los habitantes de la plaza, vendedores, artistas improvisados y lustrabotas que siguen ocupando un espacio que se convirtió en lugar de paso tan solo animado en el día por la vida financiera e institucional de sus alrededores.

El registro de lo emblemático trasciende lo físico para presentar uno de los mayores eventos de la ciudad: la feria de Cali, en la que “el noble y el villano bailan y se dan la mano” en un acontecimiento que impacta por igual a las élites y al pueblo. El documental *Cali: de película* (1973) tiene un cadencioso ritmo visual que, reconoce Ospina, está inspirado en *À propos de Nice* (1935) de Jean Vigo (Pérez y Gómez, 1993: 208). La película nació en plena efervescencia del Tercer cine (King, 1994: 129) y articula el lenguaje del nuevo cine con el del sobreprecio en un homenaje a la feria que, a pesar de tratarse de un documental financiado por la Industria Licorera del Valle, no se dedica sólo a exaltar la festividad sino que deja imágenes abiertas a la crítica (Mayolo 2008: 63). La inmovilidad de los edificios contrasta con la locura de los flujos humanos de la feria; las reinas, los toros, la cabalgata por la Avenida primera, junto al río son parte de esta efímera ocupación de la ciudad que se espera con ansia cada



Figura 41. Plaza de Caicedo. Fuente: *Oiga, vea!* (Mayolo y Ospina, 1971) y *Cali, cálido, calidoscopio* (Mayolo, 1985).

año. Toda esta ciudad oficial contrasta con lo más espontáneo que como se ha dicho, está representado por las clases populares y su expresión cultural. Se da pues un diálogo entre las dos Calis, un contrapeso, un giro que revaloriza la experiencia de sus habitantes más que la de sus gestores y gobernantes.

Por tanto, el barrio, como “mosaico artesanal del habitar” (Martín Barbero, 2002: 275), será el ícono de lo no-visible, de la música y los bailes de gueto y de las coloridas fachadas. La búsqueda de esta expresión estuvo presente en muchos momentos, pero queda explícita en los dos trabajos de Mayolo de 1985: *Cali, cálido calidoscopio* y *Aquel 19*. Al respecto Mayolo declara: “Era mi Cali, el barrio popular, la idiosincrasia, la búsqueda de valores primordiales que conformaban la esencia de un ente cultural que estaba desmembrado en los guiones. Se me metió un Cali inmenso en la cabeza” (2008: 115).

Con un lenguaje más analítico, los últimos documentales de Ospina en solitario (*Cali, ayer, hoy y mañana*, 1995), explican, a través de testimonios, el fenómeno de las migraciones por la violencia como factor de crecimiento que se materializa en urbanizaciones espontáneas. Ya no se trata de representar lo que se descubrió y desveló en las décadas pasadas sino de situar y comparar una serie de fenómenos urbanos que han influido en el desarrollo de Cali.

3.2. Entre la ruina y el vacío

El tránsito del pasado al futuro, el cambio de lo viejo por lo nuevo tiene unos efectos residuales imposibles de ocultar con los que la modernidad lidia. Las transiciones urbanas en Cali no han sido fluidas y más bien responden a momentos puntuales que se vienen reflejando en la imagen urbana de forma radical. Los fragmentos más literales sobre la tensión entre el pasado y el futuro los encontramos en el documental *Adios a Cali*. ¡Ah, diosa Kali! (Ospina, 1990). El audiovisual se dedica a problematizar esta tensión en diferentes registros. En el visual, utiliza imágenes de demoliciones de la época y las contrasta con otras de archivo de arquitecturas pasadas ya inexistentes o en proceso de deterioro. Mención especial merece el recurso autobiográfico con la introducción del propio Ospina en el video visitando la casa de su infancia en plena demolición. Se trataba de una arquitectura de estilo californiano, que tomaba rasgos de estilo colonial en Estados Unidos.

El fragmento audiovisual está compuesto a partir del fundido entre películas familiares y ruinas actuales de la vivienda. Las imágenes de la piscina y los niños que retozan en el agua superpuestos como fantasmas a los despojos de ladrillo y hormigón de la demolición, objetivan la tensión entre pasado y presente sin el uso de palabras (Figura 43). El recurso retórico de la transparencia es también



Figura 42. Plaza de Caicedo. Fuente. *Cali plano X plano. Viaje al centro de una ciudad* (Ospina, 1990)

usado para expresar la destrucción en *A toda máquina* (Ospina, 1995), esta vez con edificios más emblemáticos como el Hotel Alférez, el cual vemos desde el Puente Ortiz bajo la imagen de una retroexcavadora trabajando.

Además del montaje de imágenes, el documental se sirve de la entrevista para indagar la opinión sobre el paso del tiempo en la arquitectura de la ciudad. Ospina aporta los dos extremos de la cuestión. Interroga a personas cuyo trabajo es desmantelar edificios. Las declaraciones más significativas vienen de un experimentado demoledor llamado Pilo Moreno López, quien dirige un escuadrón de obreros que a golpes de maza y porra va desmontando artesanalmente las construcciones con el fin de recuperar la mayor parte de los materiales. Su opinión respecto a la conservación de arquitecturas antiguas, e incluso históricas es contundente: “mi trabajo es demoler [...] no podemos mirar atrás, tenemos que mirar adelante, ya lo que pasó pasó [...] si lo van a estancar, Cali no puede progresar” (*Adios a Cali. ¡Ah, diosa Kali!*, Ospina, 1990). La contraparte viene, en esta ocasión de artistas de su generación. Óscar Muñoz habla de su casa, en ese entonces abandonada, Fernell Franco denuncia la falta de lugares para fotografiar, Karen Lamassonne se aferra al ejercicio de pintar la arquitectura emblemática que aún queda. Llegado este punto el documental se apoya en el leitmotiv visual de la ruina, del fragmento, de la pared descolorida que se desmorona, casi un pleonasma de las voces nostálgicas: “Pues pienso que Cali antes me pertenecía más” dice Lamassonne, “nosotros somos cada vez más extraños en la ciudad. La forma que ha ido tomando precisamente Cali, es de no tener forma”, sentencia Muñoz, “voy sintiendo que la ciudad se va desmoronando poco a poco y los sitios que yo fotografiaba ya no existen”, lamenta Franco (*Adios a Cali. ¡Ah, diosa Kali!*, Ospina, 1990).



Figura 43. Antigua casa de la familia Ospina. Fuente: *Adios a Cali. ¡Ah, diosa Kali!* (Ospina, 1990).

3.3. Arritmia mecánica

Hacienda de La Manuelita: en el primer día del primer mes del primer año del Siglo XX se puso en marcha la maquinaria para la fabricación de azúcar, de último estilo, impulsada por vapor, la primera en el país. En tres meses fue fabricada en Glasgow, Escocia, por los señores Mc Oney Harvey & Co. y se invirtieron alrededor de tres años en su erección, incluyendo la traída, pero solamente se empleó un poco más de una año en el montaje, efectuado por el señor James Dalziel. Desde su iniciación, el funcionamiento resultó perfecto.

Santiago Eder.

El anterior texto se puede leer sobre imágenes de maquinaria en movimiento al comienzo del segundo capítulo de la serie documental *Cali, ayer, hoy y*

mañana (Ospina, 1995) titulado *A toda máquina*. Sería un presagio que en lugar del ferrocarril, que arribó en 1915, llegaran primero las máquinas para producir azúcar, pues la industria azucarera sobrevive y el ferrocarril. “No existía el ferrocarril, no existía la carretera, había que transmontar la cordillera, sencillamente a lomo de mula o improvisando arrastraderos. Eso fue extraordinaria proeza” (Oscar Gerardo Ramos, historiador en *A toda máquina*)

A finales del siglo XVIII James Watt en Inglaterra patenta su máquina a vapor y la modernidad tiene ahora una contundente expresión tecnológica, el ferrocarril se convertiría en signo de progreso. La imagen del tren fue denostada como artificio maligno y luego motivo de exaltación poética con Whittman, Monet, Lumière y los futuristas entre otros. En el occidente colombiano, el Ferrocarril del Pacífico comenzó a ser construido a finales del siglo XIX, fue un instrumento de progreso fundamental para el desarrollo de la región, pero además de su repercusión económica también tuvo un papel simbólico ya que se integró a la vida cotidiana de muchos habitantes que aún lo recuerdan. En las películas *Reel nitratos* (*The lure of the Andes*, 1936 y *El Valle del Cauca y su progreso*, 1925) podemos observar el papel del ferrocarril como símbolo de avance, la película de 1925 presenta el antiguo puente giratorio sobre el río Cauca y se nos informa de su adelantada tecnología: “eje cilíndrico de 6 metros, 148 toneladas, 12m de diámetro”, mientras el tren pasa de una orilla a otra. En 1955 *La gran obsesión* (Guillermo Ribón Alba), primera película colombiana en color, aborda lo urbano por medio del contraste con el campo y presenta una secuencia completa dedicada al tren. Primero un plano calcado de la llegada del tren de los hermanos Lumière (1895) para posteriormente mostrarnos el Valle del Cauca a través de los ojos de la protagonista que desde su vagón mira por la ventanilla hasta llegar a Cali. En una parada algunos niños afuera ofrecen “pandebono caliente” a los viajeros.

Años después, el ferrocarril tendría una aparición importante en *Oiga, vea!* (Mayolo y Ospina, 1971), su papel en el film era el de contrastar la lustrosa ciudad de los Panamericanos con la realidad periférica. Amontonados de mala manera los pasajeros se trasladaban en un sistema que auguraba un mal final para un medio de transporte tan importante. El orgulloso medio de transporte de la modernidad se tornaba en un tugurio ambulante en el área metropolitana.

Mayolo también dedicaría unos cuantos planos al tren en *Aquel 19* (1985), se intuye la decadencia del sistema ferroviario, los chicos juegan fútbol en la vecindad de las instalaciones de la estación, un espacio casi abandonado. El paso del tren es casi anecdótico, igual que la realidad. El sistema había dejado de ser un medio efectivo de comunicación.

Finalmente en 1991 la empresa Ferrocarriles Nacionales de Colombia se

liquidó, debido a problemas financieros. El final del viaje no fue feliz, el proyecto de conectar por tren el país descarriló, hoy en día no existe un sistema de ferrocarriles a pesar de que convivimos con sus ruinosas huellas dentro de la ciudad. El deterioro ya era patente desde hacía unos años, tal como lo subraya Ospina en sus últimos documentales. La imagen de esta muerte la tenemos en *Cali plano x plano* (Ospina, 1990) cuando la cámara recorre lentamente los despojos de los abandonados talleres de Chipichape, lugar donde se reparaban los trenes y hoy reconvertido en un centro comercial con una locomotora como emblema. Vemos antiguos vagones del ferrocarril, viejos contenedores y otras piezas de maquinaria pesada abandonadas, rodeando varias edificaciones también abandonadas y roídas. Luego el desolador paseo se enfoca en una puerta y pasamos al interior de uno de los inservibles vagones del tren como en un réquiem visual (figura 44). El ruidoso artefacto mecánico que tanto rechazo produjo con su aparición en las sociedades del siglo XVIII ahora es objeto de nostalgia. Sus 3239 kilómetros de vías son casi una cicatriz que en la ciudad de Cali aparece como un corredor de norte a sur que divide la ciudad.

Del orgullo con que se enseñaba el tren en los documentales de los años veinte y del heroísmo de la vida moderna, se pasó a un paulatino deterioro y olvido. Aquel vehículo de progreso signo, de la aguda conciencia del presente, se desvaneció, al igual que el Plan Piloto y otros eslabones de la modernidad, con más pena que gloria. La gran mayoría de los jóvenes que frecuentan el centro comercial Chipichape, a pesar de que se exhiba allí una antigua locomotora, no están enterados de que se encuentran sobre un trozo de esta historia ferroviaria.

El tren como elemento modernizador del siglo XX da pie para pensar en otros medios de transporte público de la ciudad. Es curioso que brille por su ausencia en las películas de Mayolo y Ospina cualquier huella de los autobuses. Tan solo en un corto plano de *Angelita y Miguel Ángel* (Mayolo y Caicedo, 1971) aparece un autobús por las calles del barrio popular donde baja un personaje. Es una omisión significativa que puede ser síntoma de varias cosas. Lo primero es que el transporte público, siempre precario casi informal y pintoresco, está asociado con las clases populares pues la clase media alta o las élites se movilizan en automóviles particulares. También refleja la ocupación de un espacio abarcable a pié, cuyo máximo límite sur es San Fernando. Desde el centro de gravedad de Caliwood, tres ejes radiales comunican respectivamente el norte, el sur y el oriente hasta San Nicolás. Se trata de unas distancias muy controladas. Hacia el sur 30 calles, hacia el oriente 20 calles límite de la línea del ferrocarril y hacia el norte entre 25 y 30 calles, la zona más tradicional y de mayor status en aquella época (Figura 45).

Solo hasta el 2009 un sistema de autobuses integrado comenzó a funcionar en la ciudad, antes de ello el transporte público se caracterizó por una variedad



Figura 44. Talleres del ferrocarril abandonados. Fuente: *Cali plano x plano* (Ospina, 1990)

de vehículos con imagen y nombres coloridos que le valían una simpatía en el contexto nacional. Aquellos buses de colores con rutas de nombre “crema y rojo”, “verde plateada”, “amarillo crema”, “blanco y negro” o “papagayo”, fueron identidad de la ciudad que en alguna época fue vista como ejemplo de civismo en el transporte público. Esta realidad cotidiana no tiene lugar en Caliwood. Los planos en movimiento son pocos, se reducen a los trayectos en automóvil de *Agarrando pueblo* (Mayolo y Ospina, 1978) cuando recorren la ciudad buscando qué filmar y en *Pura sangre* (Ospina, 1982) cuando los personajes van buscando víctimas para extraer la sangre joven. En esos dos instantes la ciudad se percibe en movimiento y se registran trayectos. Con todo, es justo destacar que Ospina dedicó un documental completo a los taxistas de Cali (*A la carrera*, 1991) que en su gran mayoría está grabado en el interior de vehículos haciendo recorridos mientras los taxistas relatan la experiencia urbana de su oficio. En la presente investigación no se consideró dicho documental por la imposibilidad de determinar los lugares dentro del mapa pues el montaje fragmenta los recorridos y muchos de los espacios transitados no se reconocen, son difícilmente cartografiables.

3.4. La retaguardia crítica

La actitud de Mayolo y Ospina sobre su ciudad y sobre el cine como dispositivo para representar poéticamente su realidad, configura un punto de vista que define posiciones respecto a los procesos de modernización en dos sentidos. Uno, caracterizado por los contenidos filmicos como registro de: la realidad urbana, de fragmentos de su espacio y de secuencias de sus dinámicas sociales que funcionan como huellas de un periodo de modernizaciones. Otro, determinado por los propios autores como agentes de modernización a través de su obra y de su compromiso con los contenidos representados. El primero presenta las contradicciones del progreso y su relación con los rasgos de identidad local por medio de un lenguaje nuevo y el segundo asume una posición política respecto a aquello que presenta.

Como agentes modernizadores rompieron con el cine costumbrista sin perder la identidad, se posicionaron contra las películas que explotaban la miseria del tercer mundo, trabajaron en la difusión del cine como dispositivo de conocimiento a través de los cine-clubes, extendieron su labor crítica hacia la escritura, cambiaron la idea del creador individual por un esquema de colaboración y buscaron en lo urbano una poética de su ciudad. Este testimonio de los procesos de modernización de Cali, que oscila entre el riesgo de la provocación vanguardista y la apuesta segura por la tradición, hace parte de una discusión más universal que se comenzó a gestar a mediados del siglo XX.

“¿Es que para entrar en el camino de la modernización -pregunta Paul Ricoeur- es necesario tirar por la borda el viejo pasado cultural que ha sido *la raison d'être* de una nación?” (Frampton, 1993: 318). El cuestionamiento resume muchos de los problemas que comporta pensar la modernidad con una perspectiva menos positivista y más fenomenológica. La arquitectura ha sido un campo fértil para ese tipo de problemáticas dada su naturaleza concreta. Kenneth Frampton usa la pregunta como punto de partida para explicar el Regionalismo crítico, una cualidad encarnada por las nuevas arquitecturas que buscaban reconciliar modernidad e identidad cultural después del Estilo Internacional. La respuesta a la pregunta de Ricoeur, según Frampton, está en una arquitectura que se mantenga a la “retaguardia crítica”, que se distancie del perfeccionamiento de la tecnología avanzada pero también de la tendencia a un historicismo nostálgico y decorativo. “Afirmo que sólo una retaguardia tiene capacidad para cultivar una cultura resistente, dadora de identidad, teniendo al mismo tiempo la posibilidad de recurrir discretamente a la técnica universal” (Frampton, 2006: 43).

Con todo, la idea de pensar una modernidad reconciliada con la tradición es anterior a Frampton. Como se había mencionado, Giedion escribió sobre un “nuevo regionalismo” (*The State Of Contemporary Architecture. The Regional Approach*) fue publicado por Giedion en la revista *Architectural Record* en 1954), proponiendo una arquitectura que en zonas tropicales y subtropicales pudiera adaptarse a sus condiciones geográficas y humanas (Giedion, 1957: 102). Uno de sus alumnos, Christian Norberg-Schulz, basó muchas de sus teorías en el concepto de “lugar” desde un enfoque fenomenológico que valoraba lo local. Afirmaba que la compleja naturaleza de los lugares no se podía describir con conceptos científicos pues ignoran la “vida diaria”, que debe ser la principal preocupación de los arquitectos y urbanistas (1980: 8). Recordemos también las preocupaciones de Van Eyck y Smithson en el CIAM 10 de 1956 en relación con el reduccionismo positivista de la arquitectura moderna (Ábalos, 2000: 69). En resumen, la película de Tati (*Playtime* 1967), venía apenas a concretar en el cine una crisis que abrió el camino a repensar lo moderno.

A la luz de la crisis, y de la necesidad de reformular la modernidad, América Latina se convierte en un caso original por sus condiciones culturales y geográficas pues la idea de modernidad, tal cual se concibe en el primer mundo, no encaja. Haría falta analizar de forma más compleja una aproximación que intentara responder la pregunta de Ricoeur a través de la articulación entre lo local y lo universal, lo tradicional y lo nuevo, en un momento histórico muy diferente al de Europa.

En efecto, el concepto de una “retaguardia crítica” que contrasta el papel radical de la vanguardia y esboza una segunda modernidad, nos sirve para entender

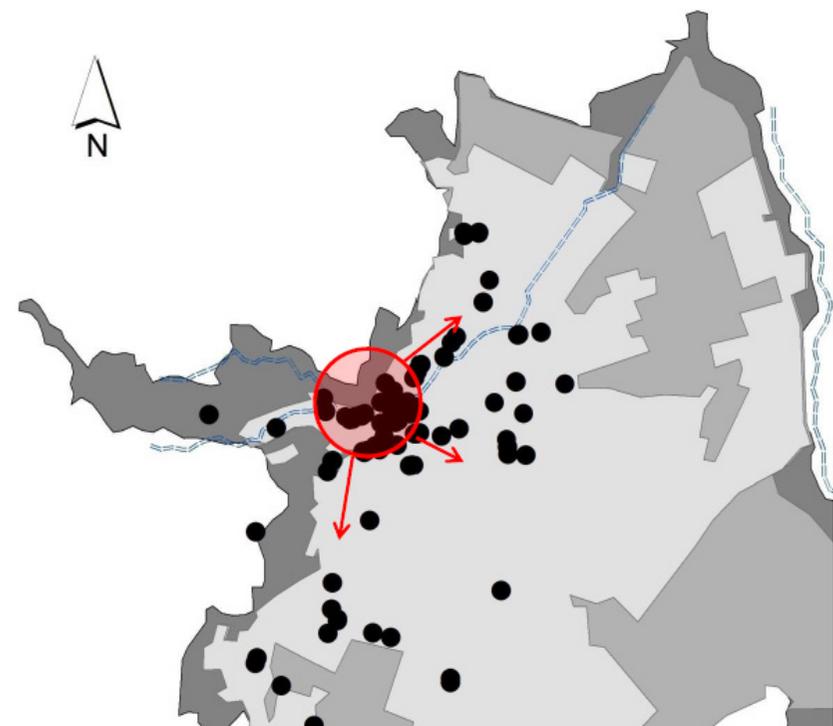


Figura 45. Tres ejes radiales. Fuente: elaboración propia

el debate sobre lo moderno en Latinoamérica y en particular sobre el tema que nos ocupa. Ese debate, además de lo social, lo político y lo arquitectónico, llegó también al cine. Si bien, movimientos como el “Tercer cine” fue muy político, con manifiestos y con nombres propios (Solanas, Getino), sus planteamientos tenían algo en común con el Regionalismo crítico. “El modelo *universalista* europeo fue cuestionado por haber distorsionado el desarrollo nacional, [...] se iniciaron estudios que exploraban los lazos entre la dependencia y el subdesarrollo, y que justificaban teóricamente el rechazo de la vieja tradición de asimilar acríticamente las últimas tendencias europeas” (King, 1994: 129).

Lo interesante del paralelo entre las reivindicaciones del cine y la arquitectura, además de ayudar al vínculo entre cine y ciudad en los términos de esta investigación, es que la ciudad, al igual que el cine, se objetiva a través de experiencias estéticas y no sólo en teorías. Si en la arquitectura sobresalen nombres que han aproximado tradición y modernidad como: Barragán en México, Coderch en Barcelona, Siza Vieira en Portugal y el mismo Salmons en Colombia; en el cine y la plástica local tenemos las obras de Mayolo, Ospina, Astudillo o Franco. Esta *retaguardia crítica*, como se analizó al hablar de la modernización cultural de Cali, tomó referentes universales desde una perspectiva local y en muchos casos consiguió integrarlos de forma brillante.

En el caso de Mayolo y Ospina es sintomático que a pesar de la fuerte influencia política de izquierdas ejercida por los nuevos cines latinoamericanos en la mayoría de los jóvenes autores, ellos acudieron también a otros referentes que los alejaban de cualquier panfleto, sin perder la dimensión política. La adaptación del cine de terror y vampiros se constituyó en metáfora para expresar muchos rasgos de la situación de Cali en términos sociales y económicos. En la literatura de Caicedo y en películas como *Pura sangre* y *Carne de tu carne*, la particular apropiación del género de terror aportó un recurso que se integró con las leyendas locales. Esta hibridación terminó tomando forma en lo que se ha llamado el “gótico tropical”.

Como algo muy particular, la erudición cinematográfica se articuló con la investigación de lo propio tomando distancia del costumbrismo. Mantuvieron una alerta crítica sobre unos procesos urbanos que iban modificando la ciudad apresuradamente y sobre una Cali que estaba excluida de la narrativa egemónica. Se habla de *Oiga, vea!* (Mayolo y Ospina, 1971) como uno de los primeros documentales modernos del país pues prescinde del tono institucional del audiovisual tradicional que dirige la mirada del espectador por medio de una voz en *off*. Por el contrario las imágenes son las portadoras del mensaje y se da la voz a la gente de la calle. La forma es parte de su discurso. “Lo político deja de expresarse directa y exclusivamente en lo argumental y, por primera vez, se construye [en Colombia] en niveles creados por su estructura» (Martínez, 1978: 241).

El repertorio de Mayolo y Ospina incluye una variedad de lenguajes cinematográficos que también contrasta con la forma del cine político de los años sesenta y setenta. El uso de la ironía y el humor a través del montaje (*Oiga, vea!*, 1971, *Cali: de película*, 1973), la ruptura de códigos entre la ficción y el documental (*Agarrando pueblo*, 1978), el melodrama (*Aquel 19*, 1985), el pseudo-terror (*Pura sangre*, 1982 y *Carne de tu carne*, 1983) y por otra parte el documental en diferentes registros, en algunos casos con un cine más directo y en otros con mayor presencia del guión.

Convirtieron la cámara en instrumento crítico para habitar la ciudad integrándose a su ritmo y costumbres. Desde la curiosidad, lograron establecer una relación directa con otros sistemas de representación existentes que en algún momento estaban ocultos. El sentido personal y colectivo de su apropiación espacial es lo que permite pensar su cine como una conformación territorial que indaga en el sentido de lo moderno.

3.5. El mapa de Caliwood

El territorio definido por Caliwood presenta algunas diferencias con los límites administrativos de la ciudad. Estas variaciones son justamente las que definen el carácter de la ciudad representada. Si a simple vista se puede observar que hay un centro muy definido con un área de influencia más o menos clara, el promedio de los datos arrojado por el SIG corrobora esta intuición (figura 46). La media espacial marca un centro cuya desviación estándar comprende los extremos de su territorio con bastante precisión. El círculo marca un perímetro muy acorde con la principal zona de influencia de las localizaciones.

Como se había mencionado anteriormente los datos biográficos dibujan un territorio en el que las salas de cine tienen un papel importante al constituirse en dinamizadoras de la deriva urbana. Los teatros, hoy inexistentes, definieron nodos del mapa alrededor de los cuales se estructuró la ocupación de la ciudad. Los lugares más extremos del mapa hacia el sur y el oriente tienen como puntos de referencia salas. Al sur, el teatro San Fernando, que fue sede del cine-club y al oriente dos cines de barrio como El Troncal y el María Luisa, únicos alicientes para visitar una zona de la ciudad socialmente tan distante de la cotidianidad de Mayolo y Ospina quienes provenían de familias residentes en las mejores partes de la ciudad aledañas al río Cali (figura 47).

La representación dinámica del espacio articula sistemas de objetos que a través de acciones va tomando forma. Por ejemplo, el espacio virtual, ya sea de los programas de dibujo CAD o de los videojuegos, puede ser infinito, de “mundo abierto”, es decir, que los límites o bordes no están demarcados

y llegan hasta donde se introducen eventos, sin embargo, siempre queda sugerido que después del “fuera de pantalla” existe espacio. También se halla en los videojuegos un espacio abstracto que se estructura topológicamente en una superficie de revolución llamada toro (Egenfeldt-Nielsen, Heide y Pajares, 2009: 107) donde hay una conexión en bucle que da continuidad al espacio.

En el cine, el artificio para conectar espacios es el montaje. La omisión y concatenación de planos genera la sensación de continuidad de tantos fragmentos. Si observamos el modo en que las películas componen su espacio encontramos que la interfaz de Caliwood es la suma de un gran centro cohesionado y una periferia significativa por sus reiteradas apariciones, la del río Pance situado al extremo sur. El montaje cinematográfico permite ignorar el espacio tiempo que hay entre el territorio central y el sur e incorpora, como parte del todo, este fragmento alejado. No hay que recorrer cientos de calles, la elipsis arrima esa porción al mapa y lo hace adyacente. Lo que la geografía separa, el imaginario lo agrega, pues Pance, hoy totalmente integrado al perímetro urbano, sigue siendo un oasis natural que permite disfrutar de la naturaleza a menos de una hora de camino. Asimismo, el montaje cinematográfico resuelve la ausencia de un transporte urbano y de largas movi­lidades entre sur y norte en el universo Caliwood, a pesar de que en la realidad caleña estos desplazamientos sean la cotidianidad de la mayoría.

La actual división administrativa de Cali está conformada por 22 comunas (figura xx), Caliwood se extiende por 12 de ellas. El mapa cinematográfico muestra una clara frontera al oriente limitada por la línea férrea (figura 48). Este sector de borde está representado en las películas por barrios como San Nicolás y el Obrero, y el mismo corredor férreo que está filmado en *Oiga, vea!* (Mayolo y Ospina, 1971) y en *Aquel 19* (Mayolo, 1985).

Con todo, la presencia de comunas del sur como la 17 y la 18 es anecdótica, ya que aparecen por su calidad de localizaciones puntuales de los Juegos Panamericanos. Estos escenarios oficiales, como el batallón o la Universidad del Valle, filmados en *Oiga, vea!* (Mayolo y Ospina, 1971) no son representativos de la filmografía, es decir, que podrían no estar, tal como lo mostró el mapa de densidades anteriormente expuesto (figura 49). Existe por tanto entre el centro y el extremo sur un espacio “amnésico” para el territorio de Caliwood, espacios sin significado, nuevas urbanizaciones sin significado para los “norteños”.

En un ejercicio de cartografía imaginaria, y obviando las comunas del sur que apenas si cuentan para esta representación de ciudad, el mapa cinematográfico conformado por los espacios significativos agruparía sus barrios en un nuevo perímetro urbano más concentrado en el que no existen algunos sectores de la ciudad. En otras palabras, al centro más denso se le añade el área de Pance (figura 50).

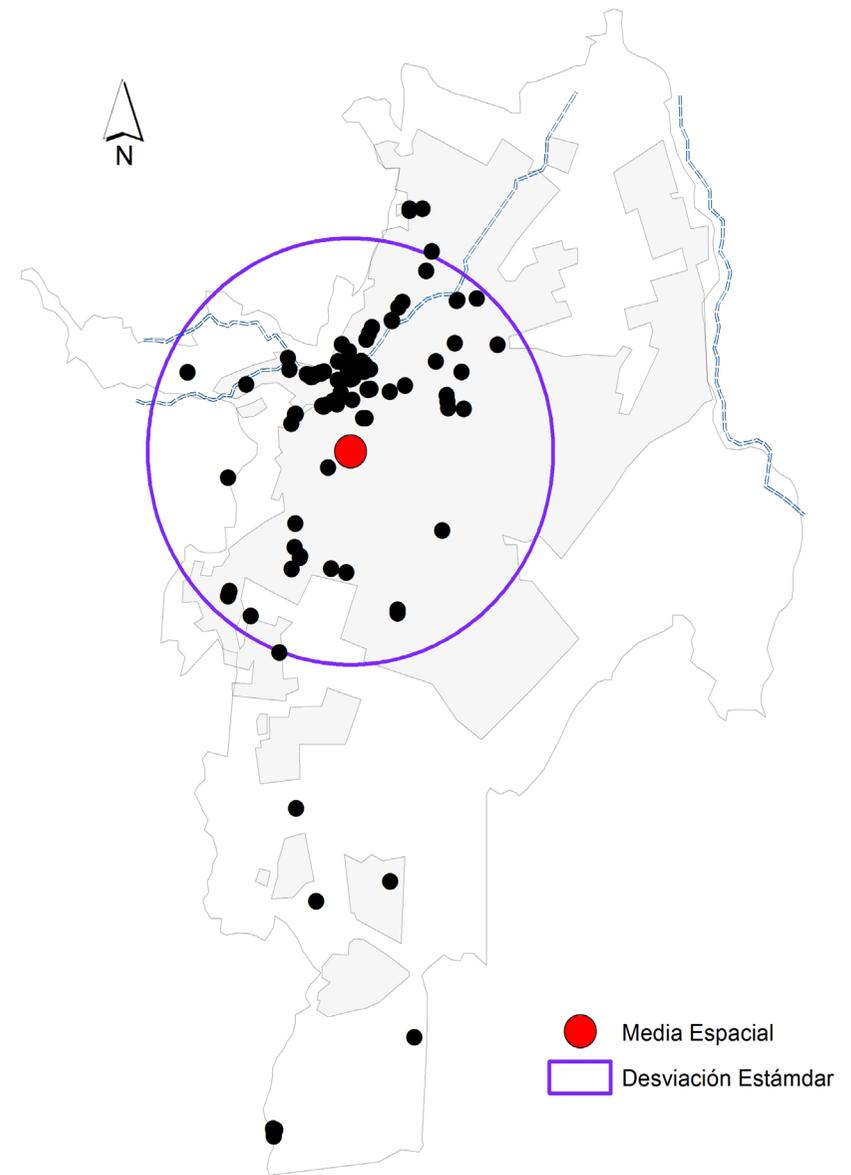


Figura 46. Promedios espaciales. Fuente: elaboración propia

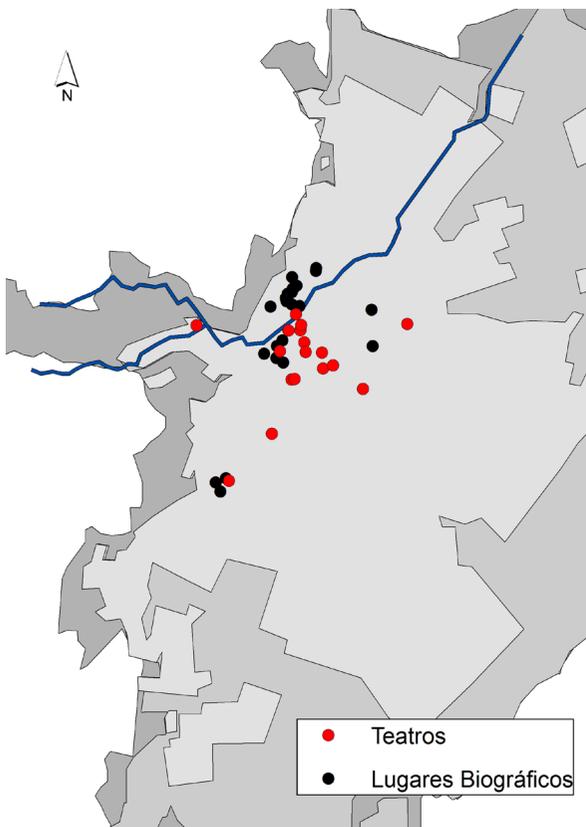


Figura 47. Teatros y lugares biográficos. Fuente: elaboración propia

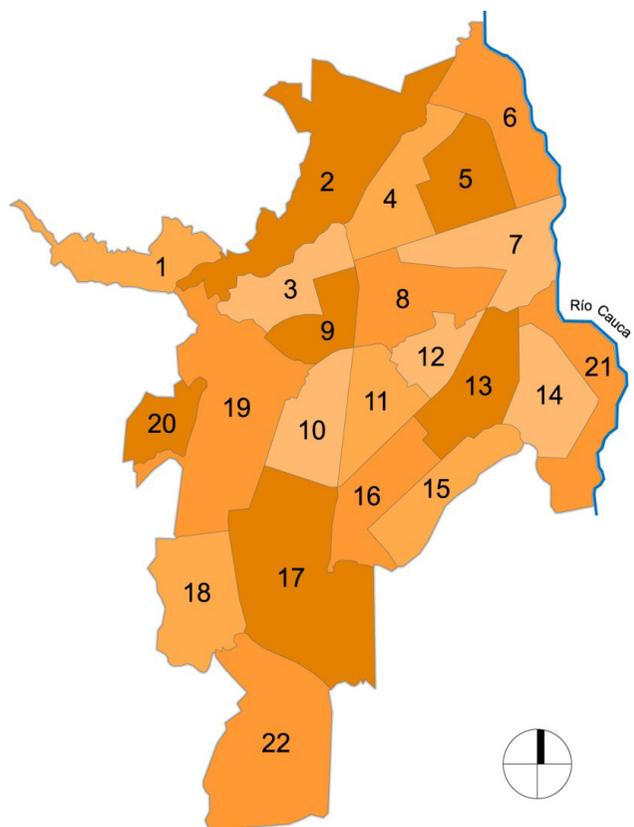


Figura 48. Plano de las comunas. Fuente: Wikimedia. https://es.wikipedia.org/wiki/Cali#/media/File:Comunas_de_Cali.svg

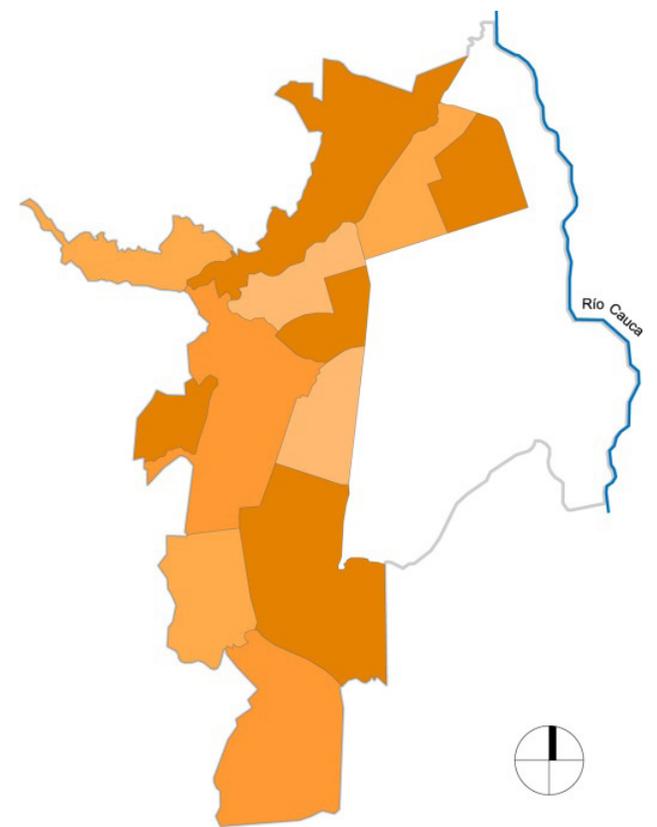


Figura 49. Plano de las comunas de Caliwood. Fuente: Wikimedia.

Aun así, no podría decirse que Caliwood se limita a los espacios de la ciudad de las mejores clases sociales. El mapa de los teatros mostró una expansión del núcleo central que coincide con localizaciones de las películas y que amplió el territorio del Cali de las clases altas. El principal ejemplo es el corto *Aquel 19* (Mayolo, 1985) que se sitúa en inmediaciones del teatro San Nicolás y el María Luisa junto a la línea del ferrocarril. Por otra parte, la expansión hacia el sur-oriente, que da protagonismo al El Guabal en dos filmes, tuvo que ver con la búsqueda de los “otros” habitantes de Cali, inexistentes para la ciudad de los juegos panamericanos.

3.5. Adiós a Cali: estética de la desaparición y la ausencia

El cine captura veinticuatro instantes de un segundo. Entre cada uno de los fotogramas, hay instantes que no quedan registrados por la condición discreta del cinematógrafo. Hay también otra ausencia entre el momento en que se apaga la cámara y se vuelve a poner en marcha.

Méliès se percató, gracias a un bloqueo en la cámara durante una filmación, que esta picnolepcia¹ podía convertirse en una trampa para desaparecer objetos y personas. En sus palabras “había descubierto el truco por sustitución, llamado *truc a arret*” (Virilio, 1998: 14). El montaje cinematográfico está definido por las ausencias entre los planos que se ha escogido empalmar manipulando la velocidad. La elipsis permite encoger el tiempo a partir de la supresión de hechos. Sin embargo, afuera de la pantalla el tiempo es continuo y las ciudades siguen su evolución sin que la película las capture, por tanto cuando las volvemos a filmar algo ha cambiado, como en el truco de Méliès.

Desde la retina infantil de Mayolo y Ospina, hasta el último registro audiovisual, a mediados de los años noventa, la ciudad sufrió transformaciones drásticas con consecuencias palpables en el paisaje urbano y en la forma de habitarla. Muchos teatros cerraron, otros cayeron al tiempo que nuevos edificios se elevaron, aparecieron barrios y otros cambiaron sus usos y significado.

Nos preocupaba mucho –dice Ospina– que a la gente no le importara que estuvieran destruyendo la ciudad y creo que esto sucedía, en parte, porque Cali era una ciudad de inmigrantes, entonces la gente no tenía apego hacía esas cosas. En cambio los que nacimos y vivimos aquí desde niños, sí sentíamos que

¹ Síndrome epiléptico definido por ausencias temporales en las que se pierden de la consciencia algunos segundos. Para el picnoléptico el tiempo ausente no ha existido y en cada crisis una pequeña parte de su duración se le escapa sin que lo sospeche (Virilio, 1998: 8).

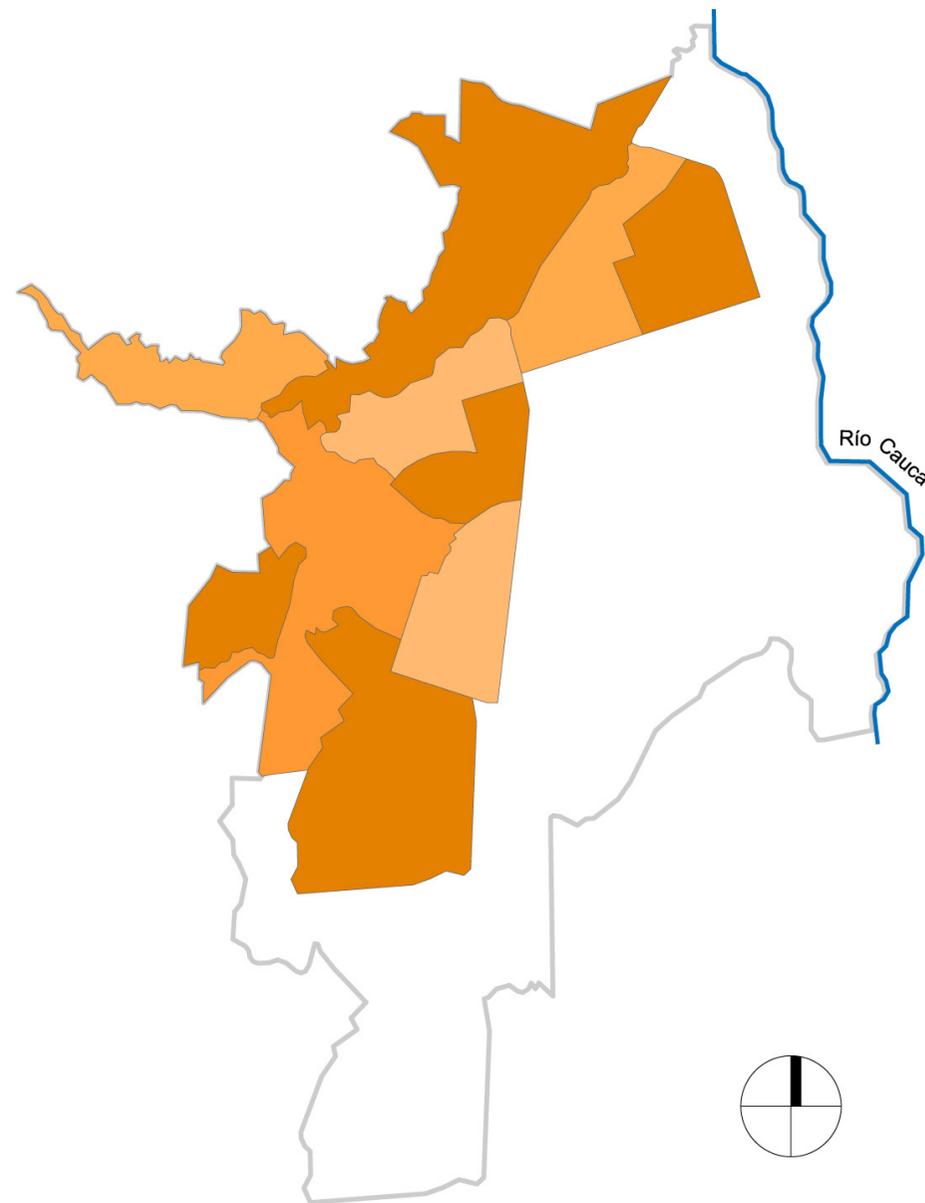


Figura 50. Caliwood, ciudad imaginaria. Fuente: elaboración propia a partir de Wikimedia.

se nos estaba desapareciendo ante nuestros ojos (Ospina, 2012).

Además de los cambios en los objetos reconocibles del paisaje urbano, Cali, más que densificarse se extendió. Para las familias tradicionales los límites de la ciudad estaban claramente definidos, tal como se describe en una entrevista documentada por Ospina: “[Cali] Era una ciudad pequeña que terminaba [...] cerca a San Nicolás. La ciudad llegaba hasta allí. Y por este otro lado llegaba hasta la loma de San Antonio. Y por el otro lado llegaba al río y un poquito al otro lado del río había el barrio Granada” (Enrique Buenaventura en *A toda máquina*, 1995). En consecuencia, el barrio El Guabal, registrado en 1971 en *Oiga, vea!* (Mayolo y Ospina) era en ese entonces un barrio de invasión periférico, sin embargo actualmente está totalmente consolidado y absorbido por la urbe, ubicado en el centro del tejido urbano. La urbanización informal del oriente sobrepasó todos los límites y ensanchó la ciudad de forma inesperada. El mapa que se tenía de Cali lo dibuja Ospina con estas palabras:

(...) porque en Cali las clases sociales estaban divididas en Norte y Sur, hasta cierta época. La gente del norte eran familias de clase media para arriba y ya en el sur había más influencia de clases populares y ni hablar de lo que está al otro lado de la carrilera, que ya es la marginalidad (Pérez y Gómez, 1993: 203).

La división territorial ha sido incluso lingüística. En Cali se dice “el oeste” y “el oriente”, nunca “este-oeste” u “oriente-occidente.”

Existía entonces una certeza espacial con límites territoriales claramente definidos que se fue debilitando. La intuición del cambio se tornó poética y entre el momento en que se apagaba la cámara y se volvía a encender, los teatros que dibujó Ever Astudillo se convirtieron en estaciones de gasolina o iglesias cristianas; el Hotel Alférez y el Batallón Pichincha cayeron el tiempo que se construyó el Hotel Intercontinental, los espacios que fotografió Fernell Franco y que dibujó Oscar Muñoz se esfumaron, la casa de los Ospina fue demolida, el tren fue ralentizando su marcha y el espacio público fue sustituido por los centros comerciales. La apariencia de la ciudad también fue cambiando como descubrió Eduardo Carvajal, el fotógrafo que hizo parte del equipo de muchas de las películas del grupo. En busca de localizaciones para la reciente adaptación (2016) al cine de la novela de Caicedo *¡Que viva la música!* (1977), Carvajal, quien había sido amigo de Caicedo y habitante del sur, muestra su asombro por las transformaciones:

Me puse a buscar locaciones en todo Cali pensando en lo que me acordaba del libro. [...] Entonces me puse a buscar y fue

decepcionante encontrar como ha cambiado la ciudad, cosas que uno no se fija cuando pasa normalmente. [...] La ciudad ya no es la del libro. No encontré nada de cómo era. A partir de los ochenta y el narcotráfico la ciudad se volvió mierda, tumbaron lo bueno, forraron las casas en mármol, con mosaicos de baño. Fue decepcionante (Tibble, 2016).

“Si hubiese ido allí sin la cámara, ahora podría recordar mejor”, declaraba Win Wenders en su documental sobre Tokio (*Tokyo-Ga*, 1985). Esto sugiere que cuando fijamos nuestra mirada con tanta atención sobre algo, también nos perdemos de algo. Es la diferencia entre la experiencia del hacer y del ver. Con el tiempo esa ciudad tantas veces capturada e imaginada era otra, entre parpadeo y parpadeo de la cámara se fue modificando. Apunta Virilio que “el ataque picnoléptico podría considerarse como una libertad humana en la medida en que esa libertad constituiría un margen dado a cada ser humano para que invente sus propias relaciones con el tiempo [...]” (1998: 22). La narrativa no es más que una picnolepcia voluntaria, una organización de relaciones temporales con consecuencias espaciales, una disposición de presencias y ausencias. La invención urbana de Mayolo y Ospina siguió su propio rumbo pero la narrativa de la ciudad cada vez se adecuaba menos a la realidad, las relaciones de tiempo y espacio se fueron alterando y produjeron un salto extraño, como cuando Méliès aparece y desaparece cosas.

Una de las rupturas con la ciudad de Caliwod se evidencia en la expansión hacia el sur, este fenómeno tiene secuelas en la densidad, la movilidad, los usos del suelo y otras formas espaciales. Las más significativas “apariciones” fueron las unidades cerradas de vivienda y los grandes centros comerciales. En la actualidad una gran parte de la población vive en conjuntos cerrados que buscan suplir la experiencia barrial a través de equipamientos urbanos y zonas de socialización. Se convierten en micro cosmos donde se practica el ocio y el deporte y se convive por el influjo de la organización espacial. Estas unidades pueden ser diseñadas para familias de gran poder adquisitivo o para los más desfavorecidos pues ha sido la organización de vivienda más desarrollada por las constructoras gracias a la gran rentabilidad de la tierra y a la promesa de seguridad que ofrecen. Pero a la par de la vivienda, se desarrollaron otras formas espaciales.

En 1981 se construyeron Cosmocentro y Unicentro, dos grandes superficies que generaron fuertes dinámicas de urbanización a su alrededor. Las unidades de vivienda cerradas inspiradas en los condominios americanos y las superficies comerciales que copian el *mall* norteamericano, no hicieron parte de la vida urbana de los jóvenes en los años sesenta y setenta, quienes vivieron calles y parques como su segundo hogar. Aquellos *flâneurs* se encontraron de repente con simulacros de ciudad, en espacios limitados que ofrece unas

nuevas condiciones de convivencia y de consumo (figura 51). El *Sears*, o el Centro comercial del Norte, dos espacios que Andrés Caicedo referencia en su literatura, no tenían el papel urbano que los *malls* actuales juegan.

Desde 1981 hasta el momento no es exagerado decir que en Cali se han construido más de 20 grandes superficies comerciales con características similares. “Justificados por la inseguridad entran a hacer parte fundamental de una urbanística del fragmento que aprovecha la carencia de espacios públicos en una comunidad desterritorializada para convertirse en el centro que articula necesidades y aspiraciones” (Llorca e Ibáñez, 2011: 243). Esta nueva ágora privada que suplanta ciudad, propició que nuevos paseantes vivieran una experiencia de socialización sin pasar por calles y plazas. Han sido también una estrategia de expansión urbanística, pues una vez edificados, a su alrededor se emprenden desarrollos de vivienda reafirmando el papel de núcleos urbanos. Es significativo que el plano de Cali de los años noventa tenga como extremo sur a Unicentro, uno de los primeras superficies comerciales que, además de generar conjuntos cerrados de vivienda a su alrededor, estimuló la aparición de al menos otros cuatro grandes centros comerciales. También, que al extremo oriente, en la zona más deprimida de la ciudad se haya optado, como polo de desarrollo, por un centro comercial como lo demuestra el proyecto Río Cauca, un gran edificio con cinemas y demás reclamos de ocio y consumo.

Actualmente una gran cantidad de población vive en trozos de ciudad autosuficiente en los que no se hace necesario ir a la “otra ciudad”, siempre alejada y desconocida, y que encuentra en los centros comerciales el ocio, los servicios, el comercio, la socialización. Este no es un fenómeno exclusivo de Cali, pero el precario transporte público contribuye a la desarticulación de los diferentes centros. En ausencia de centros cívicos y culturales los centros comerciales se convierten en un espacio comunitario.

Es un síntoma del cambio que en la ciudad de fragmentos, las contradicciones y yuxtaposiciones de la modernidad son bloqueadas y pulidas en el centro comercial donde todo es regulado y controlado. El *mall* evita el azar y la espontaneidad de la calle, aunque la simula. Berman (1991) acude a un poema de Baudelaire para explicar la condición urbana de la modernidad que propicia encuentros fortuitos en el espacio público. El poema fue escrito justo cuando Haussmann estaba realizando su reforma en París. La experiencia que relata Baudelaire en su poema *Les yeux des pauvres* (1869) ha sido erradicada del centro comercial. En el poema, una pareja que toma el café en un nuevo bulevar es abordada por una familia de mendigos. “Quieres saber por qué te detesto, hoy”, comienza el hombre que se dirige a su amada. Él siente culpa por su condición privilegiada pero ella quiere que los pobres sean apartados inmediatamente de su vista. “¡Esas gentes, con sus ojos como platillos, son insoportables! ¿No puedes ir a decirle al administrador que los eche de aquí?”

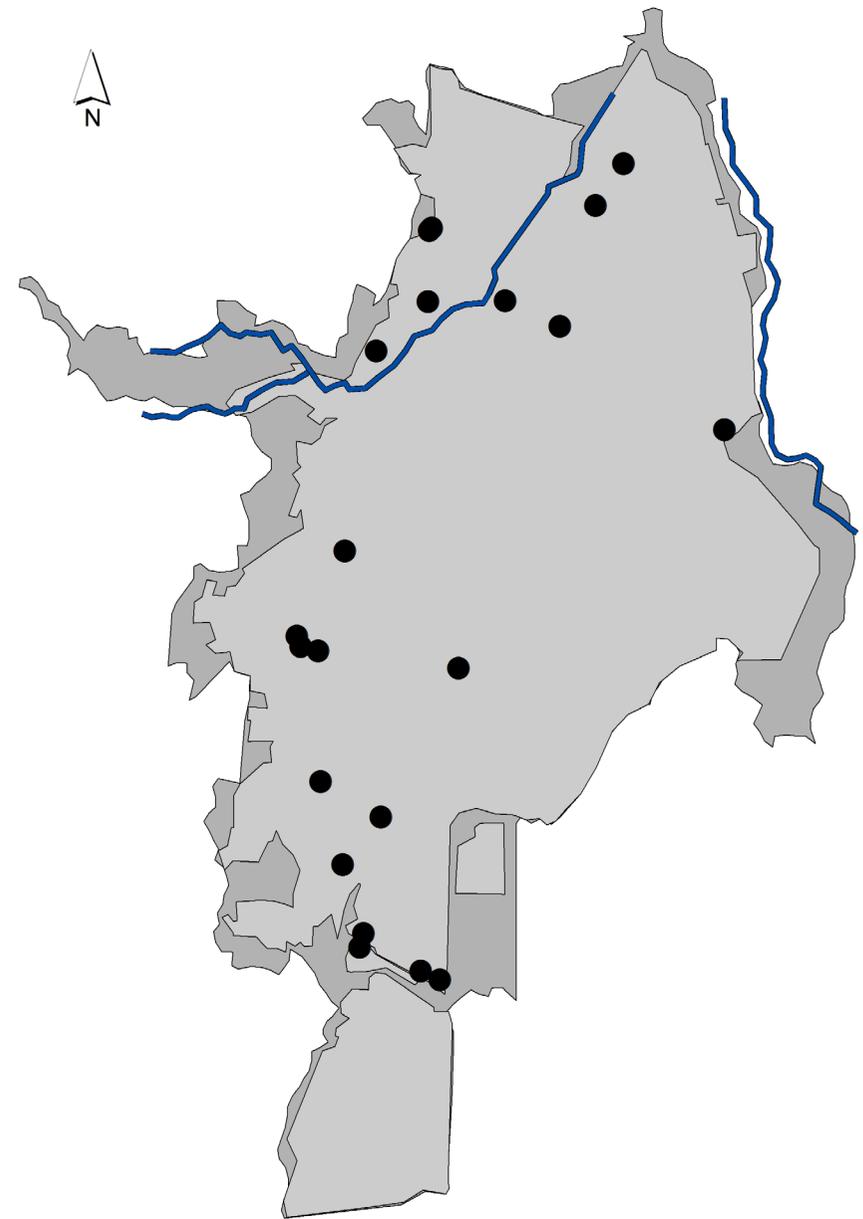


Figura 51. Principales centros comerciales de Cali 1982-2015. Fuente: elaboración propia

(Berman, 1991: 148). Berman, atribuye a la escena el poder revelador de las contradicciones de la urbanización capitalista moderna:

La diferencia reside en el espacio urbano en que se desarrolla nuestra escena: «Hacia el atardecer quisiste sentarte frente a un nuevo café que hacia esquina en un nuevo bulevar, todavía lleno de escombros, pero que ya desplegaba sus inconclusos esplendores». La diferencia, en una palabra, es el bulevar; el nuevo bulevar de París fue la innovación urbanística más espectacular del siglo XIX y el paso decisivo hacia la modernización de la ciudad tradicional (Berman, 1991: 149).

La Cali actual, (des)articulada por espacios como los conjuntos de vivienda y los centros comerciales, no aparece en la cartografía de Caliwood. Su nuevo paisaje urbano deberá ser narrado por aquellos a quienes les pertenece, sin embargo, parece carecer de interés cinematográfico. Si Mayolo y Ospina abrieron la ciudad a lo más precario como el barrio El Guabal o a lo popular como San Nicolás, el barrio Obrero y los lugares aledaños a la línea férrea, los jóvenes realizadores caleños, que les sucedieron, al igual que ellos han preferido buscar sus historias en los barrios marginales de la nueva periferia del Distrito de Aguablanca, como se ha evidenciado en el recuento de películas hechas en Cali. Es quizá otra prueba de que el cine ya no es la forma primordial de representación espacial contemporánea.

La representación del espacio se ha ampliado y las pistas sobre el espacio caleño del siglo XXI están también en las redes sociales en las que sí aparece una mayor diversidad de espacios, incluidos los centros comerciales. La democratización de las técnicas de registro, ahora en manos del usuario corriente, ha arrebatado a los especialistas el poder de documentar su entorno. Como se escribió al comienzo, “en 1971, dos jóvenes cineastas con inquietudes cinematográficas decidieron pedir una cámara prestada y registrar su punto de vista sobre los Juegos Panamericanos” dando voz a los habitantes de un deprimido barrio periférico. “Un año después Mayolo y Ospina, proyector en mano llegaron a El Guabal y sobre una sábana, extendida de la mejor manera, proyectaron su película a los vecinos del barrio”.

El papel de ejercer una mediación en el proceso de comunicación para que la gente se expresara y tuviera voz a través de su cámara y micrófono, como decía Ospina (Chavarro, Arbeláez y Ospina, 2011: 323), ya no es tan exclusivo. En la actualidad, cada persona y cada comunidad tienen la tecnología suficiente para registrar, gestionar y distribuir sus imágenes y sus voces a una población infinitamente mayor a la que tuvieron Mayolo y Ospina.

Por otra parte, el debate sobre la modernidad que se desarrolló en Colombia en el siglo XX respondía a unas condiciones socio-espaciales que distan mucho de la actual situación. Ni el espacio es lo que solía ser ni el cine tampoco, visto

desde hoy es un debate sobre una modernidad ya histórica. Las discusiones contemporáneas urbanas encontraron mayor adecuación a la realidad en conceptos como post-metrópolis, la ciudad genérica, la no-ciudad o la post-ciudad. Estos términos, con mala reputación, como apunta Manuel Delgado, describen

una especie de caos urbano que habían proliferado preferiblemente en las zonas periurbanas y que se percibían como un desmoronamiento de lo urbano como forma de vida en favor de una ciudad difusa, fundamentada en asentamientos expandidos que se antojaban de espaldas a cualquier cosa que se pareciera a un espacio realmente socializado y socializador (2003: 123).

Este universo de conjuntos que desprecian las calles y cuyos espacios públicos son los *shoppings*, se constituyen en espacios que desactivan las cualidades de “la ciudad en cuanto morfología como lo urbano en tanto que estilo de vivir” (Delgado, 2003: 123).

Gran parte de la idea de ciudad que añoraban Mayolo y Ospina se ha desvanecido y sobrevive solo lo urbanizado sin aspiraciones a una unidad socio-espacial donde todos se reconozcan, donde haya un único centro y una única periferia, donde se comparta un relato histórico común, donde la arquitectura trascienda a lo efímero, donde el mapa esté claro. Si para Andrés Caicedo la otra ciudad a integrar estaba en el sur y para Mayolo y Ospina estaba en San Nicolás, el Obrero o el Guabal, ahora “la otra ciudad” no está tan definida y es mentalmente inaprensible, imposible de agregar salvo en un trazado administrativo.

La nueva no-ciudad es “centralización sin centralidad” (Delgado, 2003: 123), además está hecha con estructura de mecano y paneles de yeso fácilmente desmontables, por el contrario la ciudad ideal es lo que está adentro de la muralla, lo que quedó incluido en el trazo de Rómulo, es la ciudad de “piedra y mármol y cemento, con el banco, las fábricas, los palacios, el matadero, la escuela y todo lo demás” (Calvino, 1997: 77). Sin embargo y a pesar de no ser enunciada, su exterior sigue existiendo, es lo desconocido después de *Finisterrae*. En consecuencia, su naturaleza efímera y fluida sin una centralidad simbólica, que existe en tanto es practicada, puede prescindir de los lugares y se define solamente, según de Certau, como un cruce de movilidades (2000: 129). La ruptura entre objetos y movilidad llevó al límite la modernidad que perseguía Caliwood y la despojó de lugares.

Esta no-ciudad, que para Delgado más que una negación es *lo otro*, es “la ciudad, menos la arquitectura”, y Caliwood nació mirando la arquitectura, los edificios que desaparecieron y los que se iban deteriorando. El espacio-tiempo, el cronotopo representado en las películas de Mayolo y Ospina quería ser

signo de la experiencia colectiva que desde el relato buscaba transformar “los espacios en lugares” (De Certau, 2000: 130). Sin embargo, esta consideración a la luz de la Cali actual y para quienes vivieron la anterior, parece quedar suspendida en medio del deseo de concretar el *genius-loci* y la sensación del *no-lugar*.

La naturaleza de Caliwood se expresa en lo visual pero no deja de ser también una ciudad (in)visible, como Zenobia de Calvino:

No se recuerda qué necesidad orden o deseo impulsó a los fundadores de Zenobia a dar esta forma a su ciudad, y por eso no se sabe si quedaron satisfechos con la ciudad tal como hoy la vemos, crecida quizá por superposiciones sucesivas del primero y por siempre indescifrable diseño. Pero lo cierto es que si a quien vive en Zenobia se le pide que describa cómo sería para él una vida feliz, la que imagina es siempre una ciudad como Zenobia, con sus pilotes y sus escalas colgantes, una Zenobia tal vez totalmente distinta, con estandartes y cintas flameantes, pero obtenida siempre combinando elementos de aquel primer modelo.

Dicho esto, es inútil decidir si ha de clasificarse a Zenobia entre las ciudades felices o entre las infelices. No tiene sentido dividir las ciudades en estas dos clases, sino en otras dos: las que a través de los años y las mutaciones siguen dando su forma a los deseos y aquellas en las que los deseos, o logran borrar la ciudad o son borrados por ella (1997: 49-50).

BIBLIOGRAFÍA

A

Ábalos, Iñiqui. (2000). *La buena vida. Visita guiada a las casas de la modernidad*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili.

Acevedo, Álvaro. (2015). Educación, reformas y movimientos universitarios en Colombia: apuestas y frustraciones por un proyecto modernizador en el siglo XX. *Revista de estudios sociales* 53, 102-111.

Aguilera, C., y Polanco, G. (2008). *Rostros sin Rastros: televisión, memoria e identidad*. Cali: Universidad del Valle.

Aguirre, Sonia. (2010). *Espacio y territorios. Razón, pasión e imaginarios*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Editorial Unibiblos.

Alifragkis, S., y Penz, F. (2009a). Man with the Movie Camera: Constructing Visions of Happiness in the Ideal Socialist City of the Future (pp.165-200). En Ioannidou Al. & Voss Ch. (eds.) *Spotlights on Russian and Balkan Slavic Cultural History*. Munich, Berlin: Otto Sagner.

[https://www.academia.edu/2952992/Man_with_the_Movie_Camera_Constructing_Visions_of_Happiness_in_the_Ideal_Socialist_City_of_the_Fu-](https://www.academia.edu/2952992/Man_with_the_Movie_Camera_Constructing_Visions_of_Happiness_in_the_Ideal_Socialist_City_of_the_Fu)

ture

Alifragkis, Stavros., y Penz, Francois. (2009b). Power of "Reconstruction": Dziga Vertov's Cinematic Socialist City of the Future. *Scroope* (19), 144-153.

AlSayyad, Nezar. (2007). *Cinematic Urbanism: A History of the Modern from Reel to*

Real. New York: Routledge.

Álvarez, Luis. (1998). *Páginas de cine. Volumen 3*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

Alzate, Gastón. (2011). Carlos Mayolo: Una vida contra los libretos establecidos. *Revista de Estudios Colombianos*, 37-38, 68-72.

Alzate, Gastón. (2013). Hacia una imaginaria legítima: una visión del cine colombiano a partir de la obra de Luis Ospina. *Revista de Estudios Colombianos*, 41-42, 54-60.

Andrew, Dudley. (1984). *Film in the Aura of Art*. New Jersey: Princeton University Press.

Aprile-Gniset, Jacques. (2012). Cuatro pistas para un estudio del espacio urbano caleño. En G. Loaiza (ed.), *Historia de Cali: siglo XX* (Tomo I). (pp. 84-142). Cali: Universidad del Valle.

Arbeláez, Ramiro. (1999). El Cine en el Valle del Cauca. Cali, Colombia: Caliwood Museo de la Cinematografía. Recuperado de <http://www.caliwood.com.co/en-el-valle-del-cauca.html>

Arbeláez, Ramiro. (2003). Rastros documentales. *Cuadernos de Cine Colombiano*, 4, 5-21.

Arboleda, P., y Osorio, D. (2003). *La presencia de la mujer en el cine colombiano*. Bogotá: Ministerio de Cultura.

Arias, Fernando. (2008). *Le Corbusier en Bogotá: El proyecto del 'grand immeuble', 1950-1951*. Bogotá. Universidad Nacional de Colombia.

Arias, Liliana. (2012). Ciudad Mutante: Transiciones Culturales en Cali Durante la Segunda Mitad del Siglo XX. En Loaiza, Gilberto (ed.). *Historia de Cali: siglo XX* (Tomo III) (pp. 419-435). Cali: Universidad del Valle.

Astudillo, Ever. (2012). *Cali proyectada*. (Conferencia inédita). Cali: Universi-

dad Icesi y Banco de la República.

B

Barber, Stephen. (2006). *Ciudades proyectadas. Cine y espacio urbano*. Barcelona: Gustavo Gili.

Barney, Benjamín. (2011). Interiores, 1976-1981. En Roca José (ed.) *Oscar Muñoz. Protografías. Exposición retrospectiva. Museo del arte del Banco de la República*. (pp. 106-111). Bogotá: Legis S.A.

Barney, Benjamín. (2012). La arquitectura en Cali. En Garzón Montenegro, J.B (Coord.), *Historia de Cali: siglo XX*. (Tomo I, pp. 272-288). Cali: Programa Editorial Facultad de Humanidades Universidad del Valle.

Baudelaire, Charles. (1995). *El pintor de la vida moderna*. Valencia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos.

Bazin, André. (1990) *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.

Bean, J., Kapse, A. y Horak, L.(Eds). (2014). *Silent cinema and the politics of space*. Indianapolis: Indiana University Press.

Benjamin Walter. (1972). *Iluminaciones II. Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo*. Madrid. Taurus.

Benjamin, Walter. (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.

Benjamin, Walter. (2007). *Obras II, 1*. Madrid: Abada.

Bergfelder, T., Harris, S., y Street, S. (2007). *Film Architecture and the Transnational Imagination. Set Design in 1930s European Cinema*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Berman, Marshall. (1991). *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Bogotá: Siglo veintiuno editores de Colombia S.A.

Bonilla, Alfonso. (1967). *Cali ciudad de América*. Cali: Carvajal & Cía.

Bonilla, Ramiro. (2012). Modelos urbanísticos de Cali en el S. XX: Una visión desde la morfología urbana. En G. Loaiza (ed.), *Historia de Cali: siglo XX* (Tomo I). (pp. 23-82). Cali: Universidad del Valle.

Bowl, John. (1976). *Russian Art of the Avant-Garde. Theory an Criticism 1902-1934*. New York. The Viking Press.

Buck-Morss, Susan. (2001). *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid: A. Machado Libros, S.A.

Buitrago, P., y Gómez, P. (2011). *Casas modernas. Cali 1936-1972*. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle.

Burch, Noel. (2004). *Praxis del cine*. Madrid. Editorial Fundamentos.

Büscher, M., John Urry, J. y Witchger, K. (eds.) (2011). *Mobile Methods*. London, New York. Routledge.

C

Cabanne, Pierre. (2013). *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Cáceres: Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear.

Cabrera, Julio. (1999). *Cine: 100 años de filosofía: una introducción a la filosofía a través del análisis de películas*. Barcelona: Gedisa.

Caicedo, Andrés. (1973). Especificidad del cine (Ponencia presentada en la Universidad del Valle). *Arcadia*. Recuperado de: <http://www.revistaarcadia.com/cine/articulo/el-cine-segun-andres-caicedo/62352>

Caicedo, Andrés. (1975). *El atravesado*. Cali: Ediciones marca pirata.

Caicedo, Andrés. (1977) ¡Que viva la música!. Bogotá: Colcultura

Caicedo, Andrés. (2008). *Andrés Caicedo. El cuento de mi vida*. Bogotá: grupo editorial Norma.

Cairns, Graham. (2007). *El arquitecto detrás de la cámara: La visión espacial del cine*. Madrid, España. Abada Editores.

Cairns, Graham. (2009). The Alien Occupation of Space in Playtime: Parallels between Jacques Tati, Henri Lefebvre and The Situationists. En *Proceedings of the conference Occupation: Negotiations with Constructed Space*: (pp. 1-10). University of Brighton.

Calvino, Italo. (1997). *Las ciudades invisibles*. Madrid: Siruela.

Careri, Francesco. (2003). *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili.

Casetti, Francesco. (2005). *Teorías del cine. 1945-1990*. Madrid: Cátedra.

Castells, Manuel. (2005). *La Era de la Información. Economía, sociedad y cultura. La Sociedad Red*. Vol. 1. México: Siglo XXI.

Cerda, J. y Valdivia, G. (2007). John Snow, la epidemia de cólera y el nacimiento de la epidemiología moderna. *Revista chilena de infectología* 24 (4), 331-334.

Chavarro, S., Arbeláez, R. y Ospina, L. (Coord.).(2011). *Oiga / vea: sonidos e imágenes de Luis Ospina*. Cali: Universidad del Valle. Programa Editorial.

Cortés, Mauricio. (2003). *La ciudad visible: una Bogotá imaginada*. Bogotá: Ministerio de Cultura.

Costa, A., y Capucho, R. (coords.) (2014). *Avanca Cinema 2014*. Portugal: Ediciones Cine-Clube de Avanca.

Crary, Jonathan. (2001). *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Massachusetts: MIT Press.

Cresswell, Tim. (2006). *On the Move. Mobility in the Modern Western World*. London, New York: Routledge.

Cresswell, T., y Merriman, P. (2011). *Geographies of Mobilities_ Practices, Spaces, Subjects*. Surrey: Ashgate.

D

Debord, Guy. (1999). Teoría de la deriva. En Navarro, Luis (coord.). *Internacional Situacionista. Textos completos en castellano de la revista Internationale Situationniste (1958-1968). Vol. 1: La realización del arte. Internationale Situationniste # 1-6 más Informe sobre la construcción de situaciones*. (pp. 50-53). Madrid: Literatura gris.

De Certau, Michel. (2000). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, A. C.

Delgado Manuel. (2003). La No-ciudad como ciudad absoluta. *Silenio*, 14-15, 123-131.

Derry, T. y Williams, T. (2006). *Historia de la tecnología. Desde la antigüedad hasta 1750*. (Volumen I). México: Siglo XXI editores.

Didi-Huberman, Georges. (2010). *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Madrid: Tf editores/Museo Reina Sofía.

E

Echeverri, Rafael (2011). Reflexiones sobre lo rural: economía rural, economía de territorios [versión electrónica]. En: Dirven, Martine (ed.). *Hacia una nueva definición de rural con fines estadísticos en América Latina*. Santiago: CEPAL. Recuperado de: <http://www.iadb.org/intal/intalcdi/PE/2011/08534.pdf>.

Egenfeldt-Nielsen, S., Heide, J., y Pajares, S. (2009). *Understanding video games: the essential introduction*. New York: Routledge.

Espinosa, León Darío (2009). *El Plan Piloto de Cali*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

F

Featherstone, M., Thrift, N., y Urry, J. (2005). *Automobilities*. London: Sage Publications.

Figuroa, Erick. (2014). Grandes eventos como oportunidades de transformación urbana: los VI Juegos Panamericanos de 1971 en Santiago de Cali. Recuperado de: http://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2099/15948/036_BGT_Figuroa_Erick.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Foster, Hall. (2006). (Ed.). *La posmodernidad*. Barcelona: Kairos.

Frampton, Kenneth. (1993). *Historia crítica de la Arquitectura Moderna*. Barcelona, España: Gustavo Gili.

Frampton, Kenneth. (2006). Hacia un regionalismo crítico: seis puntos para una arquitectura de resistencia. En Foster, Hall (Ed.). *La posmodernidad*. (pp. 37-58). Barcelona: Kairos.

Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. (2006). *Largometrajes colombianos 1915-2006*. Bogotá: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. (2012). *Historia del Cine Colombiano*. Catálogo de la serie documental. Bogotá: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. (sf). *Documentales colombianos en cine 1950-1992*. Bogotá: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

G

Gaonkar, Dilip. (1999). On Alternative Modernity. *Public Culture* 11(1), 1-18.

Gámir, A., y Valdés, C. (2007). Cine y geografía: espacio geográfico, paisaje y territorio en las producciones cinematográficas. *Boletín de la A.G.E.*, 46, 157-190.

Getino, Octavio (1986). *Cine y nuevas tecnologías audiovisuales. Cine latinoamericano, economía y nuevas tecnologías*. Argentina: Editorial Legasa S. A.

Giedion, Sigfried. (1957). *Arquitectura y comunidad*. Buenos Aires, Argentina: Nueva visión.

Giedion, Sigfried. (1970). *Mechanization Takes Command. A Contribution to Anonymous History*. New York: Oxford University Press.

Giedion, Sigfried. (1975). *La arquitectura fenómeno de transición. Las tres edades del espacio en la arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Giedion, Sigfried. (1997). *Escritos escogidos*. Valencia, España: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia.

Giraldo, F., y López, H. (1991). La metamorfosis de la modernidad. En Viviecas, F., y Giraldo, F. (comps.). *Colombia el despertar de la modernidad* (pp. 248-310). Bogotá: Foro nacional por Colombia.

Gleber, Anke. (199). *The art of Taking a Walk*. New Jersey: Princeton University Press.

Gómez, Ana. (2012). Museo de Arte Moderno La Tertulia. 1968-1990. En G. Loaiza (ed.), *Historia de Cali: siglo XX* (Tomo III). (pp. 235-244). Cali: Universidad del Valle.

González, Katia. (2014). *Cali, Ciudad Abierta. Arte y Cinefilia en los Años Setenta*. Cali: Ministerio de Cultura.

González, Miguel. (1996). Una conversación con Miguel González. En *Catálogo de la exposición Oscar Muñoz*. (pp. 11-65) Cali: Museo de Arte Moderno de Bogotá

González, Miguel. (2007). *Cali: visiones y miradas*. Cali: Secretaría de Cultura y Turismo.

Gorostiza, Jorge. (1990). Cine y arquitectura. Las Palmas de Gran Canaria:

Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Filmoteca Canaria.

Gorostiza, Jorge. (2007). *La profundidad de la pantalla: Cine + Arquitectura*. Santa Cruz de Tenerife: Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias.

Gorostiza, J., Sánchez-Biosca, V., García, J. Hispano, A., Rivera, D., y Ábalos I. (2007). *Paradigmas. El desarrollo de la modernidad arquitectónica visto a través de la historia del cine*. Madrid: La Fábrica.

Greenberg, Clement. (2006) “La pintura moderna” en: *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid: Siruela.

Grisales, Ruby (Dirección general). (2006). *Ever Astudillo. De la memoria urbana*. Cali: Universidad del Valle. Feriva.

H

Hallam, J., y Roberts, L. (Eds.) (2013). *Locating the Moving Image. New Approaches to Film and Place*. Indianapolis: Indiana University Press.

Handa, Rumiko. (2010). Using Popular Film in the Architectural History Classroom.

Journal of the Society of Architectural Historians 69, 311-319.

Hart, Stephen M. (2015). *Latin American Cinema*. London: Reaktion Books Ltd.

Harvey, David (1998) *La condición de la posmodernidad*. Buenos Aires: Amorrortu editores.

Hellmann, C., y Weber-Hof, C. (2010). *Ciudades en el cine*. Barcelona: Editorial Océano.

Hereu, P., Montaner, J., y Oliveras, J. (1999). *Textos de Arquitectura Moderna*. Madrid, España. Editorial Nerea.

Hiernaux, X., y Lindon, A. (1993). El concepto de espacio y el análisis regional. *Secuencia* 25, 89-110.

Hicks Jeremy. (2007). *Dziga Vertov. Defining Documentary Film*. Londres, I.B.Tauris & Co Ltd.

Hutchison, Ray (ed.) (2009). *Encyclopedia of Urban Studies*. Los Angeles: Sage.

I

Ito, Toyo. (2000). *Escritos*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia.

Ito, Toyo. (2006). *Arquitectura de límites difusos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

J

Jousse, Thierry. y Paquot, Thierry. (Eds.). (2005). *La ville au cinema*. París: Cahiers du cinema.

Iovino, María. (2003). *Volverse aire*. Bogotá: Ediciones Eco.

Iovino, María. (2004). *Otro documento*. Cali.

K

King, John (1994). *El Carrete Mágico. Una historia del cine latinoamericano*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.

Krause, Linda., y Petro, Patrice (Eds.), (2003) *Global Cities. Cinema, architecture, and urbanism in a digital age*. New Brunswick, New Jersey, and London: Rutgers university press.

Koeck, Richard. (2008). Cine-tecture: A Filmic Reading and Critique of Architecture in Cities. En J. Hallam, R. Koeck, R. Kronenburg and L. Roberts (eds) *Cities in Film: Architecture, Urban Space and the Moving Image*. Liverpool: Liverpool School of Architecture.

L

Lagny, Michele. (1997). *Cine e historia: problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. Barcelona: Bosch Casa Editorial.

Lawton, Anna. (ed) (1988). *Russian futurism through its manifestoes, 1912-1928*. Cornell University press. Ithaca and London.

Le Corbusier. (1999). “Estética del ingeniero, arquitectura”. En: Hereu, P., Montaner, J.M., & Oliveras, J. (Comp.), *Textos de Arquitectura en la Modernidad (178-182)*. Madrid, España: Editorial Nerea.

Le Gates, R. y Stout, F. (Eds.), (2011). *The City Reader*. New York: Routledge.

Lefebvre, Henri (1991) *The production of space*. Massachusetts: Blackwell.

Lefebvre, Henri. (1991). *Rhythmanalysis. Space, Time and Everyday Life*. . London, New York: Continuum.

Lipovetsky, Gilles y Serroy, Jean. (2009). *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama.

Llorca, Joaquín. (2012). Cine, ciudad y arquitectura, apuntes metodológicos. El caso de El grupo de Cali”, *CS*, 9, 341-390.

Llorca, J., e Ibañez, C. (2011). Flexibilidad y maleabilidad de los objetos de diseño en tres centros comerciales de Cali. *Revista de arquitectura*, 13, 46-54.

Loaiza, Gilberto (Ed.), (2012). *Historia del Cali. Siglo XX. Tomo III. Cultura*. Cali: Universidad del Valle.

López, Ana. (2015). Cine temprano y modernidad en América Latina. *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, 1, 128-170.

M

Martín-Barbero, Jesús. (1991). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gili, S.A.

Martín-Barbero, Jesús. (1998). Comunicación y ciudad: sensibilidades, paradigmas, escenarios. En Viviescas, F., y Giraldo, F. (comp). *Pensar la ciudad* (pp. 45-68). Bogotá: Tercer mundo editores.

Martín-Barbero, Jesús. (1998a). Modernidades y destiempos latinoamericanos. *Nómadas*, 8, 20-34.

Martín-Barbero, Jesús. (2002). *Oficio de cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. Chile: Fondo de Cultura Económica.

Martín-Barbero, Jesús. (2012). *Cali proyectada*. (Conferencia inédita). Cali: Universidad Icesi y Banco de la República.

Martin, Michael (Ed.), (1997). *New Latin American Cinema. Theory, Practices and Transcontinental Articulations*. Detroit: Wayne State University Press.

Martin, Richard. (2014). *The architecture of David Lynch*. London: Blooms-

bury Academic.

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

Maurer, Isabel. (Ed.), (2012). *Socio-critical Aspects in Latin American Cinema(s)*. Frankfurt: Peter Lang.

Mayolo, Carlos. (1982). Universo de provincia o provincia universal. *Caligari*, 1, 14- 15.

Mayolo, Carlos (2002). *¿Mamá qué hago? Vida secreta de un director de cine*. Bogotá: Oveja negra.

Mayolo, Carlos (2008). *Carlos Mayolo. La vida de mi cine y televisión*. Bogotá: Villegas Editores.

Mayolo, C., y Arbeláez, R. (1974). Secuencia crítica del cine colombiano. *Ojo al cine*, 1, 16- 34.

Melo, Jorge. (1991). Algunas consideraciones globales sobre “modernidad” y “modernización”. En Viviescas, F., y Giraldo, F. (comps.). *Colombia el despertar de la modernidad* (pp. 225-247). Bogotá: Foro nacional por Colombia.

Mennel, Barbara (2008) *Cities and Cinema*. New York: Routledge.

Molina, Czestochowa, (2011). Bogotá distorsionada en la pantalla. En Salvador-Ventura (ed.). *Cine y ciudades. Imágenes e imaginarios en ambientes urbanos* (pp. 99-110). Santa Cruz de Tenerife: Intramar Ediciones, S.L.

Monsivais, Carlos. (2000). *Aires de familia. Cultura y sociedad en America Latina*. Barcelona: Anagrama.

Montañez, Gustavo. (2001). Razón y pasión del espacio y el territorio. En Aguirre, S. (coord.) *Espacio y territorios. Razón, pasión e imaginarios* (pp. 15-32). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Editorial Unibiblos.

Mosquera, Gilma. (2012). Vivienda popular y acción estatal en Cali, siglo XX. En G. Loaiza (ed.), *Historia de Cali: siglo XX* (Tomo I). (pp. 235-251). Cali: Universidad del Valle.

Mumford, Erick. (2000). *The CIAM discourse on urbanism, 1928-1969*. Cambridge: MIT Press.

Mumford, Lewis. (2011). What is a City (pp. 91-95). En Le Gates, Richard., Stout, Frederic (Eds.), *The City Reader*. New York. Routledge.

N

Navarro, Luis. (coord.). (1999). *Internacional Situacionista. Textos íntegros en castellano de la revista Internationale Situationniste (1958-1968). Vol. 1: La realización del arte. Internationale Situationniste # 1-6 más Informe sobre la construcción de situaciones.* Madrid: Literatura gris.

Neumann, Dietrich. (ed.) (1999). *Film Architecture: Set Design from Metropolis to Blade*

Runner. Munich: Prestel.

Nichols, Bill. (2001). Film and the Modernist Avant-Garde. *Critical Inquiry*, 27, (4), 580-610.

Norgerg-Schulz, Christian. (1980). *Genius Loci. Towards a Phenomenology of Architecture.* New York: Rizzoli.

O

Osorio, Oswaldo (2005). *Comunicación, Cine Colombiano y Ciudad.* Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana.

Ospina, Luis (sin fecha). *Breve recuento narrativo de mi carrera.* Manuscrito inédito.

Ospina, Luis. (1975). Textos de Dziga Vertov. *Ojo al cine*, 2, 23- 40.

Ospina, Luis. (1983). Luis Ospina. Su concepción del cine y sus obras, vistas por él mismo y por otros. *Cuadernos de cine colombiano*, 10, 10- 25.

Ospina, Luis. (2007). *Luis Ospina. Palabras al viento. Mis sobras completas.* Colombia: Distribuidora y Editora Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara S. A.

Ospina, Luis. (2012). *Cali proyectada.* (Conferencia inédita). Cali: Universidad Icesi y Banco de la República.

Ospina, Luis. (2016). Luis Ospina explica por qué comienza por el fin. *Arcadia*. Recuperado de: <http://www.revistaarcadia.com/contenidos-editoriales/ficci-56-2016/articulo/luis-ospina-habla-sobre-su-nueva-pelicula-todo-comenzo-por-el-fin-ficci/47471>

P

Pallasmaa, Juhani. (2001). *The Architecture of Image: Existential Space in Cinema.* Helsinki: Rakennustieto.

Paz, Octavio. (1991). La búsqueda del presente. En Viviescas, F., y Giraldo, F. (comps.). *Colombia el despertar de la modernidad* (pp. 112-122). Bogotá: Foro nacional por Colombia.

Peña-Ardid, Carmen. (1999). *Literatura y cine: una dimensión comparativa.* Madrid: Cátedra.

Pérez, Sara. (2016). *Star Wars: arquitectura, ficción o realidad.* Madrid: Cátedra. Madrid: Editorial CVG.

Pérez, C. y Gómez, A. (2011). Luis Ospina (de su obra). Entrevista con Luis Ospina. En Chavarro, S., Arbeláez, R. y Ospina, L. (Coord.) *Oiga/vea: sonidos e imágenes de Luis Ospina* (pp. Universidad del Valle. Cali.

Piault, Marc. (2002). *Antropología y cine.* Madrid: Cátedra.

Pomerance, Murray (Ed.), (2007) *City that never sleeps. New York and the Filmic Imagination.* New Brunswick, New Jersey and London: Rutgers University Press.

Portoguesi, Paolo. (1981). *Después de la arquitectura moderna. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.*

Proa. (1948). September 15. Bogotá.

Proyectoscopio. (1899, Septiembre). *El Ferrocarril.*

R

Ramírez, J., Benet, V., Martí, C., Fernández, G., y Sánchez-Biosca, V. (2008). *Los espacios de la ficción. La arquitectura en el cine.* Valencia: I See Books.

Robbin, Tony. (2006). *Shadows of reality: the fourth dimension in relativity, cubism, and modern thought.* USA: Yale University Press.

Roca, José. (Ed.) (2011). *Oscar Muñoz. Protografías. Exposición retrospectiva. Museo del arte del Banco de la República.* Bogotá: Legis S.A.

Rocha, Glauber. (1965). An Esthetic of Hunger. En Martin, Michael T. (Ed.), (1997). *New Latin American Cinema. Theory, Practices and Transcontinen-*

tal Articulations. Detroit: Wayne State University Press.

Rovira, Josep. (1997). Sigfried Giedion: Pensar históricamente. En Giedion, S. *Escritos escogidos* (pp. 9-43). Valencia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia.

Rovira, Josep. (2003). *José Luis Sert. 1901-1983*. Milano: Mondadori Electra.

Ruiz, J., y Jaramillo, D. (comps.). (1992). *Manual de historia de Colombia 3*. Bogotá: Tercer mundo editores.

Ruiz, Sandra. (2006). Narrativas urbanas del largometraje colombiano en la década de los noventa. *Palabra-Clave*, 9 (1), 111-142.

S

Sáenz, José. (2012). La élite política y sus decisiones sobre la espacialidad en Cali de 1958 a 1998. En G. Loaiza (ed.), *Historia de Cali: siglo XX* (Tomo II). (pp. 296-326). Cali: Universidad del Valle.

Salcedo, Hernando. (1981). *Crónicas del Cine Colombiano 1897 – 1950*. Bogotá: Carlos Valencia Editores.

Saldarriaga, Alberto. (1996). *Casa moderna, medio siglo de arquitectura doméstica colombiana*. Bogotá: Villegas Editores.

Salvador-Ventura, Francisco. (2001). *Cine y ciudades. Imágenes e imaginarios en ambientes urbanos*. Santa Cruz de Tenerife: Intramar Ediciones, S.L.

Sánchez-Biosca, Vicente. (2008). “Fantasías urbanas en el cine de los años veinte”, en: *Los espacios de la ficción. La arquitectura en el cine*. Iseebooks S.L. Valencia.

Sanjinés, Jorge. (2002). Neorrealismo y Nuevo Cine Latinoamericano. Ponencia escrita para el seminario La influencia del Neorrealismo Italiano en el cine latinoamericano, organizado por la revista CINEMAIS como parte del programa del Festival Cinesur de Cine latinoamericano. Rio de Janeiro.

Santos, Milton. (1986). Espacio y método [versión electrónica]. *Cuadernos críticos de geografía humana*, 65. Recuperado de:

<http://www.ub.edu/geocrit/geo65.htm#temporal>

Santos, Milton. (1990). *Por una geografía nueva*. Madrid: Espasa-Calpe. S.A.

Santos, Milton. (1996). *Metamorfosis del espacio habitado*: Barcelona, Oikos-Tau.

Santos, Milton. (2000). *La naturaleza del espacio. Técnica y tiempo. Razón y emoción*. Barcelona: Ariel S.A.

Schroeder, Peter. (2016). *Latin American Cinema. A comparative History*. Oakland: University of California Press.

Schumann, Peter. (1987). *Historia del cine latinoamericano*. Buenos Aires: Editorial Legasa S.A.

Serrano, Eduardo. (2006). La obra de Ever Astudillo (pp. 6-71). En Grisales, Ruby. *Ever Astudillo. De la memoria urbana*.

Shiel, M. y Fitzmaurice. T. (Ed.). (2001). *Cinema and the city: Film and urban societies in a global context. Studies in urban social change*. Oxford: Blackwell Publisher Ltd.

Shiel, M. y Fitzmaurice. T. (eds). (2003). *Screening the City* (pp. 15-40). London: Verso.

Shiel, Mark. (2001). Cinema and the City in History and Theory. En Shiel, M. y Fitzmaurice. T. (ed.). *Cinema and the city: Film and urban societies in a global context. Studies in urban social change* (pp. 1-18). Oxford: Blackwell Publisher Ltd.

Schulze, Peter. (1965). Colombia. En Maurer, Isabel. (Ed.), (2012). *Socio-critical Aspects in Latin American Cinema(s)*. Frankfurt: Peter Lang.

Sontag, Susan. (2005): *Sobre la fotografía*. Madrid: Alfaguara.

Sorlin, Pierre. (1985). *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana. México: Fondo de Cultura Económica*.

Sorlin, Pierre. (2001). El cine y la ciudad: una relación inquietante. *Revista Secuencias* (13), 21-28.

Strathausen, Castern. (2003). Uncanny Spaces: The Citi in Ruttmann and Vertov. En Shiel, Mark & Fitzmaurice Tony (eds.) *Screening the City* (pp. 15-40). London: Verso.

Suárez, Juana (2009). *Cinembargo Colombia. Ensayos críticos sobre cine y cultura*. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle.

Subirats, Eduardo. (2011). *Proceso a la civilización. La crítica de la Modernidad en la Historia del Cine*. Ediciones de Intervención Cultural / Montesinos. España.

T

Tascón, Rodrigo. (2000). *La arquitectura moderna de Cali. La obra de Borrero, Zamorano & Giovanelli*. Cali: Fundación Civilis.

Tati, Jacques. (sf). Entrevistas en radio y televisión recogidas por *Les films de mon oncle*. Recuperado de

http://www.tativille.com/uk/index.php?page=starter&anim=pt_playtime&width=800&height=600&titre=tativille:%20Playtime

Tati, Jacques. (1973, junio). Tati's Democracy An Interview and Introduction (Entrevista por Jonathan Rosenbaum). Recuperado de <http://www.jonathanrosenbaum.net/1973/05/tatis-democracy/>

Téllez, Germán. (1983). "Arquitectura actual" en: *Historia del arte colombiano*. Tomo 12. Pp. 1632-1664. Salvat editores. Barcelona.

Téllez, Germán. (1992). La arquitectura y el urbanismo en la época actual (1935 a 1979). En Ruiz, J., y Jaramillo, D. (comps.). (1992). *Manual de historia de Colombia 3* (pp. 343-407). Bogotá: Tercer mundo editores.

Téllez, German. (1997). *La casa de hacienda. Arquitectura en el campo colombiano*. Bogotá. Villegas Editores

Thomas, M., y Penz, F. (eds). (1997). *Cinema and Architecture: Méliès, Maliet-Stevens, Multimedia*. London: British Film Institute.

Tibble, Christopher. (2016). Ya no existe la Cali de ¡Que viva la música! *Arca-dia*. Recuperado de: <http://www.revistaarcadia.com/contenidos-editoriales/ficci-56-2016/articulo/andres-caicedo-que-viva-la-musica-cali-ha-cambiado-eduardo-la-rata-carvajal/47522>

Tomkins, Calvin. (2006). *Duchamp*. Barcelona: Anagrama.

Traba, Marta. (2005). *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas Latinoamericanas, 1950-1970*. Buenos Aires. Siglo XXI editores.

Traba, Marta. (2009). La cultura de la resistencia. *Revista de Estudios Sociales* 34, 136-145.

Tripodi, Lorenzo. (2010). Cinematic urbanism. En Hutchinson, R. (ed.) *Encyclopedia of Urban Studies* (pp. 139-143). Los Angeles: Sage.

U

Uroz, José. (1999). *Historia y cine*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.

V

Van Doesburg, Theo. (1999). Hacia una arquitectura plástica. En Hereu, P., Montaner, J.M., & Oliveras, J. (Comp.), *Textos de Arquitectura en la Modernidad* (pp. 223-225). Nerea. Madrid.

Vásquez, Edgar (1990). Historia del desarrollo económico y urbano de Cali. *CIDSE, Boletín socio-económico*, 20, 1-28.

Vasquez, Edgar. (2001). *Historia de Cali en el siglo 20. Sociedad, economía, cultura y espacio*. Cali. Universidad del Valle.

Vázquez, Edgar (2012). Cali en la primera mitad del siglo XX: mentalidades y sensibilidad. En Loaiza, Gilberto (ed.). *Historia de Cali: siglo XX* (Tomo III) (pp. 27-50). Cali: Universidad del Valle.

Vergara, Nelson. (2010). Saberes y entornos: notas para una epistemología del territorio. *Alpha*, edición aniversario, 163-174.

Vertov, Dziga. (1974). *El cine-ojo. Textos y manifiestos*. Fundamentos. Madrid.

Vertov, Dziga. (1984). *Kino-Eye. The writings of Dziga Vertov*. 8Ed) Annette Michelson. University of California Press. Los Angeles.

Vertov, Dziga. (1993) "Del Cine-Ojo al Radio-Ojo". En: Joaquín Romaguera i Rarmió, Homero Alsina Thevenet. (Eds.). *Textos y Manifiestos del Cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones*. Cátedra. Madrid.

Vidler, Anthony. (1999). The Explosion of Space: Architecture and the Film Imaginary. En D. Neumann (ed.) *Film Architecture: Set Design from Metropolis to Blade Runner*. Munich: Prestel.

Vidler, Anthony. (2000). *Warped Space. Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*. MIT Press. Cambridge.

Villalobos, D. y, Pérez, S. (2014). Condiciones cinematográficas en la percepción del espacio arquitectónico: De El hombre de la cámara de Dziga Vertov (1929) al espacio cinematográfico de Le Corbusier (1930). En Costa, A., y Capucho, R. (coords.) *Avanca Cinema 2014* (pp. 123-130). Portugal: Ediciones Cine-Clube de Avanca.

Virilio, Paul. (1998). *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama.

Viviescas, F., y Giraldo, F. (comps.). (1991). *Colombia el despertar de la modernidad*. Bogotá: Foro nacional por Colombia.

Viviescas, F., y Giraldo, F. (comps.). (1998). *Pensar la ciudad*. Bogotá: Tercer mundo editores.

Viviescas, Fernando. (1991). La “arquitectura moderna” los esguinces a la historia. En Viviescas, F., y Giraldo, F. (coords.). *Colombia el despertar de la modernidad* (pp. 353-384). Bogotá: Foro nacional por Colombia.

W

Webber, A., y Wilson, E. (2008). *Cities in transition: the moving image and the modern metrópolis*. Londres: Wallflower Press.

Weinrichter, Antonio. (1995). Geopolítica, festivales y Tercer Mundo: el cine iraní y Abbas Kiarostami. *Archivos de la Filmoteca*, 19, 29-36.

Z

Zuluaga, Pedro. (2013). *Cine colombiano: cánones y discursos dominantes*. Bogotá: Idiartes-Cinemateca Distrital.

REVISTAS DE CINE COLOMBIANO

Arcadia va al cine N°. 2, junio-julio 1982.

Arcadia va al cine N°.?, junio-julio 1984.

Arcadia va al cine N°. 16, junio-julio 1987.

Arcadia va al cine N°. 17, noviembre-diciembre 1987.

Caligari N°. 1, junio de 1982.

Cinemateca N°. 1, julio de 1977.

Cinemateca N°. 5, 1978.

Cuadernos de Cine Colombiano N°. 10, junio de 1983.

Cuadernos de Cine Colombiano N°. 12, noviembre de 1983.

Ojo al cine. N°. 1, 2, 3, 4, 5, 1971-1972.

Trailer N°. 2, junio de 1978.

Trailer N°. 7, abril de 1982.

Trailer N°. 8, marzo de 1983.

Trailer N°. 10-11, mayo de 1984.

FILMOGRAFÍA

A

A Vida do Cabo João Cândido. (1910). [Cinta cinematográfica]. Brasil.

Acevedo, G., y Acevedo, A. (1928). *Olimpiadas de Cali*. [Cinta cinematográfica]. Colombia.

Acevedo, G., y Acevedo, A. (1938). *Funerales de Olaya Herrera*. [Cinta cinematográfica]. Colombia.

Alva, hnos. (1912). *Revolución Orozquista*. [Cinta cinematográfica]. México.

Álvarez, Carlos (1968). *Asalto*. [Cinta cinematográfica]. Colombia.

Álvarez, Carlos (1970). *Colombia 70*. [Cinta cinematográfica]. Colombia.

Álvarez, Carlos (1971). *Qué es la democracia!* [Cinta cinematográfica]. Colombia.

Álvarez, Carlos (1978). *Medellín 78*. [Cinta cinematográfica]. Colombia.

Antonioni, Michelangelo. (1961). *El eclipse*. [Cinta cinematográfica]. Italia.

Antonioni, Michelangelo. (1966). *Blow Up*. [Cinta cinematográfica]. Italia. Reino Unido.

Arzuaga, José María. (1963). *Rapsodia en Bogotá*. [Cinta cinematográfica]. Colombia.

Arzuaga, José María. (1973). *Historia de dos ciudades*. [Cinta cinematográfica]. Colombia.

B

Botelho, Alberto. (1910). *Paz e Amor*. [Cinta cinematográfica]. Brasil.

Buñuel, Luis. (1959). *Los olvidados*. [Cinta cinematográfica]. México.

Buñuel, L., y Dalí, S. (1928). *Un perro andaluz*. [Cinta cinematográfica]. Francia.

C

Calvo, Máximo. (1922). *María*. [Cinta cinematográfica]. Colombia.

Calvo, Máximo. (1941). *Flores del Valle*. [Cinta cinematográfica]. Colombia.

Campo, Oscar. (1986). *Valeria*. [Cinta cinematográfica]. Colombia.

Campo, Oscar. (2007). *Yo soy otro*. [Cinta cinematográfica]. Colombia.

Cardona, René. (1964). *Adorada enemiga*. [Cinta cinematográfica]. Colombia.

Cartinazzi, Camilo. (1925). *Suerte y Azar*. [Cinta cinematográfica]. Colombia.

Cartinazzi, Camilo. (1926). *Tuya es la culpa*. [Cinta cinematográfica]. Colombia.

Chaplin, Charles. (1936). *Tiempos modernos*. [Cinta cinematográfica]. USA.

Clair, René. (1931). *Viva la libertad*. [Cinta cinematográfica]. Francia.

D

Di Domenico, Donato. (1921). *Tierra caucana*. [Cinta cinematográfica].

Colombia.

Di Domenico, Vincenzo. (1915). *El Drama del 15 de Octubre*. [Cinta cinematográfica]. Colombia.

Dorado, Antonio. (2003). *El Rey*. [Cinta cinematográfica]. Colombia.

Duque, Lisandro. (1985). *Visa USA*. [Cinta cinematográfica]. Colombia.

E

El Valle del Cauca y su progreso (1926). [Cinta cinematográfica]. Colombia.

F

Flaherty, Robert. (1922). *Nanook el esquimal*. [Cinta cinematográfica]. USA.

Forsyth, Bill. (1983). *Local Hero*. [Cinta cinematográfica]. USA.

Fuentes de, Fernando. (1936). *Allá en el Rancho Grande*. [Cinta cinematográfica]. México

G

Gallo, Mario. (1908). *El Fusilamiento de Dorrego*. [Cinta cinematográfica]. Argentina.

Gaviria, Víctor. (1988). *Rodrigo D no futuro*. [Cinta cinematográfica]. Colombia.

Gaviria, Víctor. (1998). *La vendedora de rosas*. [Cinta cinematográfica]. Colombia.

Giraldo, Alexander. (2012). *180 segundos*. [Cinta cinematográfica]. Colombia.

Giraldo, Diego. (1966). *Camilo Torres*. [Cinta cinematográfica]. Colombia.

Giraldo, Diego. (1972). *Cali ciudad de América*. [Cinta cinematográfica]. Colombia.

Giraldo, Diego. (1974). *Mire*. [Cinta cinematográfica]. Colombia.

Giraldo, Diego. (1977). *Cali-dad*. [Cinta cinematográfica]. Colombia.

Godard, Jean Luc. (1963). *Le Mépris*. [Cinta cinematográfica]. Francia.

Godard, Jean Luc. (1965). *Pierrot el loco*. [Cinta cinematográfica]. Francia.

Godard, Jean Luc. (1965). *Week end*. [Cinta cinematográfica]. Francia.

Gómez, Efraín. (1932). *La virgen de nacar*. [Cinta cinematográfica]. Venezuela.

Guerrero, Pascual. (1980). *Tacones*. [Cinta cinematográfica]. Colombia.

Gutiérrez, Chus. (2014). *Ciudad delirio*. [Cinta cinematográfica]. España.

H

Herzog, Werner. (1987). *Cobra verde*. [Cinta cinematográfica]. Alemania.

Hincapié, Oscar. (2014). *Petecuy*. [Cinta cinematográfica]. Colombia.

Dennis, Hooper. (1967). *Easy Rider*. [Cinta cinematográfica]. Colombia.

J

Jambrina, PP. (1926). *Garras de Oro*. [Cinta cinematográfica]. Colombia.

L

La Fiesta del Corpus y de San Antonio. (1915). Sociedad Industrial Cinematográfica Latinoamericana (Sicla). [Cinta cinematográfica]. Colombia.

Lalinde, Luis. (1955). *Panoramas colombianos*. [Cinta cinematográfica]. Colombia.

Lean, David. (1965). *Dr. Zhivago*. [Cinta cinematográfica]. Colombia.

Léger, Fernand. (1924). *El ballet mecánico*. [Cinta cinematográfica]. Francia.

Lizarazo, Marco. (1957). *Feria de Cali*. [Cinta cinematográfica]. Colombia.

López, F., y Ardila, E. (1976). *Goza pueblo goza*. [Cinta cinematográfica]. Colombia.

López, Gonzalo. (1974). *Cine agro No3*. [Cinta cinematográfica]. Colombia.

Lynch, David. (1999). *Una historia verdadera*. [Cinta cinematográfica].

Colombia.

M

Manco, Floro. (1914). *Carnaval de Barranquilla*. [Cinta cinematográfica]. Colombia.

Manco, Floro. (1914). *Fiestas de San Roque*. [Cinta cinematográfica]. Colombia.

Man Ray. (1923). *Retorno a la razón*. [Cinta cinematográfica]. Francia.

Man Ray. (1926). *Emak Bakia*. [Cinta cinematográfica]. Francia.

Mayolo, C., y González, G. (1965). *Corrida*. [Cinta cinematográfica]. Colombia.

Mayolo, C., y Mejía, M. (1978). *Bienvenida a Londres*. [Cinta cinematográfica]. Colombia.

Mayolo, C., y Ospina, L. (1971). *Oiga vea!* [Cinta cinematográfica]. Colombia.

Mayolo, C., y Ospina, L. (1973). *Cali: de película*. [Cinta cinematográfica]. Colombia.

Mayolo, C., y Ospina, L. (1975). *Asunción*. [Cinta cinematográfica]. Colombia.

Mayolo, C., y Ospina, L. (1978). *Agarrando pueblo*. [Cinta cinematográfica]. Colombia.

Mayolo, Carlos. (1975). *Contaminación-es*. [Cinta cinematográfica]. Colombia.

Mayolo, Carlos. (1975). *Sin telón*. [Cinta cinematográfica]. Colombia.

Mayolo, Carlos. (1975). *La hamaca*. [Cinta cinematográfica]. Colombia.

Mayolo, Carlos. (1976). *Rodilla negra*. [Cinta cinematográfica]. Colombia.

Mayolo, Carlos. (1983). *Carne de tu carne*. [Cinta cinematográfica]. Colombia.

Mayolo, Carlos. (1985). *Aquel 19*. [Cinta cinematográfica]. Colombia.

Mayolo, Carlos. (1985). *Cali, cálido, calidoscopio*. [Cinta cinematográfica]. Colombia.

Mayolo, Carlos. (1986). *La mansión de Araucaima*. [Cinta cinematográfica]. Colombia.

Mayolo, Carlos. (1989). *Azúcar*. [Cinta de video]. Colombia.

Mayolo, Carlos. (1990). *Litoral*. [Cinta de video]. Colombia.

Moreno, Carlos. (2008). *Perro come perro*. [Cinta cinematográfica]. Colombia.

Moreno, Carlos. (2015) *¡Que viva la música!* [Cinta cinematográfica]. Colombia.

Moreno, Pedro. (1924). *Conquistadores de Almas*. [Cinta cinematográfica]. Colombia.

Moreno, P., y Di Domenico, V. (1924). *Aura o las Violetas*. [Cinta cinematográfica]. Colombia.

Moreno, P., y Di Domenico, V. (1925). *Como los Muertos*. [Cinta cinematográfica]. Colombia.

Moreno, P., y Di Domenico, V. (1926). *El Amor, el Deber y el Crimen*. [Cinta cinematográfica]. Colombia.

Muvdi, Jaime. (1976). *Popayán*. [Cinta cinematográfica]. Colombia.

N

Nieto, Julio. (1978). *Juegos I, Juegos II y Juegos III*. [Cinta cinematográfica]. Colombia.

Nieto, Gustavo. (1978). *Cali es Cali*. [Cinta cinematográfica]. Colombia.

Nieto, Gustavo. (1978). *Esposos en vacaciones*. [Cinta cinematográfica]. Colombia.

O

Oliver, Félix. (1898). *Carrera de Bicicletas en el Velódromo de Arroyo Seco*. [Cinta cinematográfica]. Uruguay.

Ordóñez, Antonio. (1956). *Tragedia en Cali*. [Cinta cinematográfica]. Colombia.

Osorio, A., y Lozano, S. (2016). *Siembra*. [Cinta cinematográfica]. Colombia.

Ospina, Luis. (1972). *El bombardeo de Washington*. [Cinta cinematográfica]. Colombia.

Ospina, Luis. (1982). *Pura Sangre*. [Cinta cinematográfica]. Colombia.

Ospina, Luis. (1986). *Andrés Caicedo, unos pocos buenos amigos*. [Cinta de video]. Colombia.

Ospina, Luis. (1986). *Antonio María Valencia. Música en cámara*. [Cinta de video]. Colombia.

Ospina, Luis. (1987). *Ojo y vista, peligra la vida del artista*. [Cinta de video]. Colombia.

Ospina, Luis. (1988). *Arte sano. Cuadra a cuadro*. [Cinta de video]. Colombia.

Ospina, Luis. (1990). *Adiós a Cali Parte 1: Cali plano X plano. Viaje al centro de una ciudad*. [Cinta de video]. Colombia.

Ospina, Luis. (1990). *Adiós a Cali Parte 2: Adiós a Cali. ¡Ah, diosa Kali!* [Cinta de video]. Colombia.

Ospina, Luis. (1991). *Al pie*. [Cinta de video]. Colombia.

Ospina, Luis. (1995). *Cali: ayer, hoy y mañana*. [Cinta de video]. Colombia.

Ospina, Luis. (1999). *Soplo de vida*. [Cinta cinematográfica]. Colombia.

Ospina, Luis. (2007). *De la ilusión al desconcierto: cine colombiano 1970-1995*. [Cinta de video]. Colombia.

Ospina, Luis. (2016). *Todo comenzó por el fin*. [Cinta cinematográfica]. Colombia.

Ospina, L., y Nieto, J. (1985). *En busca de "María"*. [Cinta cinematográfica]. Colombia.

P

Peña, Luis. (1956) *Cali: la ciudad del progreso*. [Cinta cinematográfica]. Colombia.

Pinzón, Leopoldo. (1978). *Colombo*. [Cinta cinematográfica]. Colombia.

Polanski, Roman. (1974). *Chinatown*. [Cinta cinematográfica]. USA.

Pudovkin, Vsevolod. (1926). *La mecánica del cerebro*. [Cinta cinematográfica]. URSS.

Puenzo, Luis. (1985). *La historia oficial*. [Cinta cinematográfica]. Argentina.

R

Ray, Nicholas. (1955). *Rebelde sin causa*. [Cinta cinematográfica]. USA.

Recalde, Vicente. (197?). *Cali tierra de ensoñación*. [Cinta cinematográfica]. Colombia.

Reggio, Godfrey. (1982). *Koyaanisqatsi*. [Cinta cinematográfica]. USA.

Restrepo, Félix. (1925). *Manizales city*. [Cinta cinematográfica]. Colombia.

Richter, Hans. (1927). *Vormittagspuk*. [Cinta cinematográfica]. Alemania.

Ribón, Guillermo. (1955). *La gran obsesión*. [Cinta cinematográfica]. Colombia.

Rodríguez, M., y Silva, J. (1966-72). *Chircales*. [Cinta cinematográfica]. Colombia.

Rossellini, Roberto (1954). *Viaggio in Italia*. [Cinta cinematográfica]. Italia.

Rossellini, Roberto (1954). *Alemania año cero*. [Cinta cinematográfica]. Italia.

Ruiz, Oscar. (2014). *Los hongos*. [Cinta cinematográfica]. Colombia.

Ruttman, Walter. (1927). *Berlín: sinfonía de una ciudad*. [Cinta cinematográfica]. Alemania.

S

Sánchez, Luis A. (1970). *Blanco y negro*. [Cinta cinematográfica]. Colombia.

Schreiber, Tom. (2008). *Dr. Alemán*. [Cinta cinematográfica]. Alemania.

Schroeder, Barbet. (1999). *La virgen de los sicarios*. [Cinta cinematográfica]. Colombia y Francia.

Sidney, George. (1944). *Escuela de sirenas*. [Cinta cinematográfica]. USA.

Soderbergh, Steven. (2000). *Erin Brockowitiz*. [Cinta cinematográfica]. USA.

Solanas, F., y Getino, O. (1968). *La hora de los hornos*. [Cinta cinematográfica]. Argentina.

T

Tati, Jacques. (1958). *Mi tío*. [Cinta cinematográfica]. Francia.

Tati, Jacques. (1967). *Playtime*. [Cinta cinematográfica]. Francia.

The lure of the Andes. (1935). [Cinta cinematográfica]. Colombia.

Triana, Rodrigo. (2006). *Soñar no cuesta nada*. [Cinta cinematográfica]. Colombia y Argentina.

Truffaut, François. (1966). *Fahrenheit 451*. [Cinta cinematográfica]. Reino Unido.

Trujillo G., y Trujillo, M. (1897). *Un Célebre Especialista Sacando Muelas en el Gran Hotel Europa*. [Cinta cinematográfica]. Venezuela.

V

Valdivieso, Jorge. (1957). *Colombia es así*. [Cinta cinematográfica]. Colombia.

Valdivieso, Jorge. (1958). *VIII Vuelta a Colombia*. [Cinta cinematográfica]. Colombia.

Vélez, Fernando. (1986). *Ella, el chulo y el atarván*. [Cinta cinematográfica]. Colombia.

Vertov, Dziga. (1926). *La sexta parte del mundo*. [Cinta cinematográfica]. URSS.

Vertov, Dziga. (1929). *El hombre de la cámara*. [Cinta cinematográfica]. URSS.

Vigo, Jean. (1929). *A propósito de Niza*. [Cinta cinematográfica]. Francia.

W

Wise, R., y Robbins, J. (1961). *West Side Story*. [Cinta cinematográfica]. USA.

Wenders, Win. (1976). *En el curso del tiempo*. [Cinta cinematográfica]. Alemania.

Wenders, Win. (1985). *Tokyo-Ga*. [Cinta cinematográfica]. Alemania.

Wenders, Win. (1987). *El cielo sobre Berlín*. [Cinta cinematográfica]. Alemania.

ÍNDICE DE LAS IMÁGENES

CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN

NÚMERO DE IMAGEN	TIPO DE IMAGEN	TÍTULO	AÑO	AUTOR	FUENTE
0	Fotografía	Portada del libro <i>Cali ciudad de América</i>	1967	s.n.	Bonilla, Alfonso. (1967). <i>Cali ciudad de América</i> . Cali: Carvajal & Cía.
1	Fotografía	Construcción del CAM, Torre de la Alcaldía	1965	Arias, J.	Fondo Archivo del Patrimonio Fotográfico y Fílmico del Valle del Cauca
2	Fotografía	Antiguo Cuartel del Batallón Pichincha en el Paseo Bolívar	1950	s.n.	Fondo Archivo del Patrimonio Fotográfico y Fílmico del Valle del Cauca
3	Fotografía	Hotel Alférez Real y el Puente Ortíz	1956	Otero, Agustín	Fondo Archivo del Patrimonio Fotográfico y Fílmico del Valle del Cauca
4	Fotografía	Edificios demolidos en el centro, 1967-1971.	ca 1967	s.n.	Archivo Centro de Investigaciones CITCE
5	Tabla	Fragmento de la tabla analítica de las películas	2016	Elaboración propia	Datos obtenidos de las películas estudiadas de Mayolo y Ospina

CAPÍTULO II. CONTEXTO

NÚMERO DE IMAGEN	TIPO DE IMAGEN	TÍTULO	AÑO	AUTOR	FUENTE
1	Mapa	Mapa de Cali 1880	1942	de Caicedo, Mario	Dominio público
2	Mapa	Perímetro urbano de Cali, 1910- 1930	2010	s.n.	Estudio Diagnóstico para la formulación del Plan del Centro Global de Cali. Universidad del Valle.
3	Fotografía	Postal de la Plaza de Cayzedo con la estatua de Joaquín de Cayzedo y Cuero, procer de la independencia	1940	Foto Escarria	Fondo Archivo del Patrimonio Fotográfico y Fílmico del Valle del Cauca
4	Fotografía	Fragmento de plano del Plan Piloto	ca. 1950	s.n.	Planeación Municipal de Cali
5	Fotograma	Edificio "Venezolano"	1982	Ospina, Luis	Pura sangre
6	Mapa	Perímetro urbano de Cali, 1960- 1970	2010	s.n.	Estudio Diagnóstico para la formulación del Plan del Centro Global de Cali. Universidad del Valle.
7	Fotograma	Carrera 1ª con la Torre de Cali al fondo	1982	Ospina, Luis	Pura sangre
8	Mapa	Las comunas de Cali con Aguablanca resaltado	s.f.	s.n.	Alcaldía de Cali
9	Mapa	Perímetro urbano de Cali, 1536-2008	2010	s.n.	Estudio Diagnóstico para la formulación del Plan del Centro Global de Cali. Universidad del Valle.

NÚMERO DE IMAGEN	TIPO DE IMAGEN	TÍTULO	AÑO	AUTOR	FUENTE
0	Fotografía	Porada del libro <i>Cali ciudad de América</i>	1967	s.n.	Bonilla, Alfonso. (1967). <i>Cali ciudad de América</i> . Cali: Carvajal & Cía.
1	Fotografía	Construcción del CAM, Torre de la Alcaldía	1965	Arias, J.	Fondo Archivo del Patrimonio Fotográfico y Fílmico del Valle del Cauca
2	Fotografía	Antiguo Cuartel del Batallón Pichincha en el Paseo Bolívar	1950	s.n.	Fondo Archivo del Patrimonio Fotográfico y Fílmico del Valle del Cauca
3	Fotografía	Hotel Alférez Real y el Puente Ortíz	1956	Otero, Agustín	Fondo Archivo del Patrimonio Fotográfico y Fílmico del Valle del Cauca
4	Fotografía	Edificios demolidos en el centro, 1967-1971.	ca 1967	s.n.	Archivo Centro de Investigaciones CITCE
5	Tabla	Fragmento de la tabla analítica de las películas	2016	Elaboración propia	Datos obtenidos de las películas estudiadas de Mayolo y Ospina

CAPÍTULO II. CONTEXTO

NÚMERO DE IMAGEN	TIPO DE IMAGEN	TÍTULO	AÑO	AUTOR	FUENTE
1	Mapa	Mapa de Cali 1880	1942	de Caicedo, Mario	Dominio público
2	Mapa	Perímetro urbano de Cali, 1910- 1930	2010	s.n.	Estudio Diagnóstico para la formulación del Plan del Centro Global de Cali. Universidad del Valle.
3	Fotografía	Postal de la Plaza de Cayzedo con la estatua de Joaquín de Cayzedo y Cuero, procer de la independencia	1940	Foto Escarria	Fondo Archivo del Patrimonio Fotográfico y Fílmico del Valle del Cauca
4	Fotografía	Fragmento de plano del Plan Piloto	ca. 1950	s.n.	Planeación Municipal de Cali
5	Fotograma	Edificio "Venezolano"	1982	Ospina, Luis	Pura sangre
6	Mapa	Perímetro urbano de Cali, 1960- 1970	2010	s.n.	Estudio Diagnóstico para la formulación del Plan del Centro Global de Cali. Universidad del Valle.
7	Fotograma	Carrera 1ª con la Torre de Cali al fondo	1982	Ospina, Luis	Pura sangre
8	Mapa	Las comunas de Cali con Aguablanca resaltado	s.f.	s.n.	Alcaldía de Cali
9	Mapa	Perímetro urbano de Cali, 1536-2008	2010	s.n.	Estudio Diagnóstico para la formulación del Plan del Centro Global de Cali. Universidad del Valle.

NÚMERO DE IMAGEN	TIPO DE IMAGEN	TÍTULO	AÑO	AUTOR	FUENTE
0	Fotografía	Porada del libro <i>Cali ciudad de América</i>	1967	s.n.	Bonilla, Alfonso. (1967). <i>Cali ciudad de América</i> . Cali: Carvajal & Cía.
1	Fotografía	Construcción del CAM, Torre de la Alcaldía	1965	Arias, J.	Fondo Archivo del Patrimonio Fotográfico y Fílmico del Valle del Cauca
2	Fotografía	Antiguo Cuartel del Batallón Pichincha en el Paseo Bolívar	1950	s.n.	Fondo Archivo del Patrimonio Fotográfico y Fílmico del Valle del Cauca
3	Fotografía	Hotel Alférez Real y el Puente Ortíz	1956	Otero, Agustín	Fondo Archivo del Patrimonio Fotográfico y Fílmico del Valle del Cauca
4	Fotografía	Edificios demolidos en el centro, 1967-1971.	ca 1967	s.n.	Archivo Centro de Investigaciones CITCE
5	Tabla	Fragmento de la tabla analítica de las películas	2016	Elaboración propia	Datos obtenidos de las películas estudiadas de Mayolo y Ospina

CAPÍTULO II. CONTEXTO

NÚMERO DE IMAGEN	TIPO DE IMAGEN	TÍTULO	AÑO	AUTOR	FUENTE
1	Mapa	Mapa de Cali 1880	1942	de Caicedo, Mario	Dominio público
2	Mapa	Perímetro urbano de Cali, 1910- 1930	2010	s.n.	Estudio Diagnóstico para la formulación del Plan del Centro Global de Cali. Universidad del Valle.
3	Fotografía	Postal de la Plaza de Cayzedo con la estatua de Joaquín de Cayzedo y Cuero, procer de la independencia	1940	Foto Escarria	Fondo Archivo del Patrimonio Fotográfico y Fílmico del Valle del Cauca
4	Fotografía	Fragmento de plano del Plan Piloto	ca. 1950	s.n.	Planeación Municipal de Cali
5	Fotograma	Edificio "Venezolano"	1982	Ospina, Luis	Pura sangre
6	Mapa	Perímetro urbano de Cali, 1960- 1970	2010	s.n.	Estudio Diagnóstico para la formulación del Plan del Centro Global de Cali. Universidad del Valle.
7	Fotograma	Carrera 1ª con la Torre de Cali al fondo	1982	Ospina, Luis	Pura sangre
8	Mapa	Las comunas de Cali con Aguablanca resaltado	s.f.	s.n.	Alcaldía de Cali
9	Mapa	Perímetro urbano de Cali, 1536-2008	2010	s.n.	Estudio Diagnóstico para la formulación del Plan del Centro Global de Cali. Universidad del Valle.

NÚMERO DE IMAGEN	TIPO DE IMAGEN	TÍTULO	AÑO	AUTOR	FUENTE
0	Fotografía	Porada del libro <i>Cali ciudad de América</i>	1967	s.n.	Bonilla, Alfonso. (1967). <i>Cali ciudad de América</i> . Cali: Carvajal & Cía.
1	Fotografía	Construcción del CAM, Torre de la Alcaldía	1965	Arias, J.	Fondo Archivo del Patrimonio Fotográfico y Fílmico del Valle del Cauca
2	Fotografía	Antiguo Cuartel del Batallón Pichincha en el Paseo Bolívar	1950	s.n.	Fondo Archivo del Patrimonio Fotográfico y Fílmico del Valle del Cauca
3	Fotografía	Hotel Alférez Real y el Puente Ortíz	1956	Otero, Agustín	Fondo Archivo del Patrimonio Fotográfico y Fílmico del Valle del Cauca
4	Fotografía	Edificios demolidos en el centro, 1967-1971.	ca 1967	s.n.	Archivo Centro de Investigaciones CITCE
5	Tabla	Fragmento de la tabla analítica de las películas	2016	Elaboración propia	Datos obtenidos de las películas estudiadas de Mayolo y Ospina
CAPÍTULO II. CONTEXTO					
NÚMERO DE IMAGEN	TIPO DE IMAGEN	TÍTULO	AÑO	AUTOR	FUENTE
1	Mapa	Mapa de Cali 1880	1942	de Caicedo, Mario	Dominio público
2	Mapa	Perímetro urbano de Cali, 1910- 1930	2010	s.n.	Estudio Diagnóstico para la formulación del Plan del Centro Global de Cali. Universidad del Valle.
3	Fotografía	Postal de la Plaza de Cayzedo con la estatua de Joaquín de Cayzedo y Cuero, procer de la independencia	1940	Foto Escarria	Fondo Archivo del Patrimonio Fotográfico y Fílmico del Valle del Cauca
4	Fotografía	Fragmento de plano del Plan Piloto	ca. 1950	s.n.	Planeación Municipal de Cali
5	Fotograma	Edificio "Venezolano"	1982	Ospina, Luis	Pura sangre
6	Mapa	Perímetro urbano de Cali, 1960- 1970	2010	s.n.	Estudio Diagnóstico para la formulación del Plan del Centro Global de Cali. Universidad del Valle.
7	Fotograma	Carrera 1ª con la Torre de Cali al fondo	1982	Ospina, Luis	Pura sangre
8	Mapa	Las comunas de Cali con Aguablanca resaltado	s.f.	s.n.	Alcaldía de Cali
9	Mapa	Perímetro urbano de Cali, 1536-2008	2010	s.n.	Estudio Diagnóstico para la formulación del Plan del Centro Global de Cali. Universidad del Valle.

NÚMERO DE IMAGEN	TIPO DE IMAGEN	TÍTULO	AÑO	AUTOR	FUENTE
0	Fotografía	Porada del libro <i>Cali ciudad de América</i>	1967	s.n.	Bonilla, Alfonso. (1967). <i>Cali ciudad de América</i> . Cali: Carvajal & Cía.
1	Fotografía	Construcción del CAM, Torre de la Alcaldía	1965	Arias, J.	Fondo Archivo del Patrimonio Fotográfico y Fílmico del Valle del Cauca
2	Fotografía	Antiguo Cuartel del Batallón Pichincha en el Paseo Bolívar	1950	s.n.	Fondo Archivo del Patrimonio Fotográfico y Fílmico del Valle del Cauca
3	Fotografía	Hotel Alférez Real y el Puente Ortíz	1956	Otero, Agustín	Fondo Archivo del Patrimonio Fotográfico y Fílmico del Valle del Cauca
4	Fotografía	Edificios demolidos en el centro, 1967-1971.	ca 1967	s.n.	Archivo Centro de Investigaciones CITCE
5	Tabla	Fragmento de la tabla analítica de las películas	2016	Elaboración propia	Datos obtenidos de las películas estudiadas de Mayolo y Ospina

CAPÍTULO II. CONTEXTO

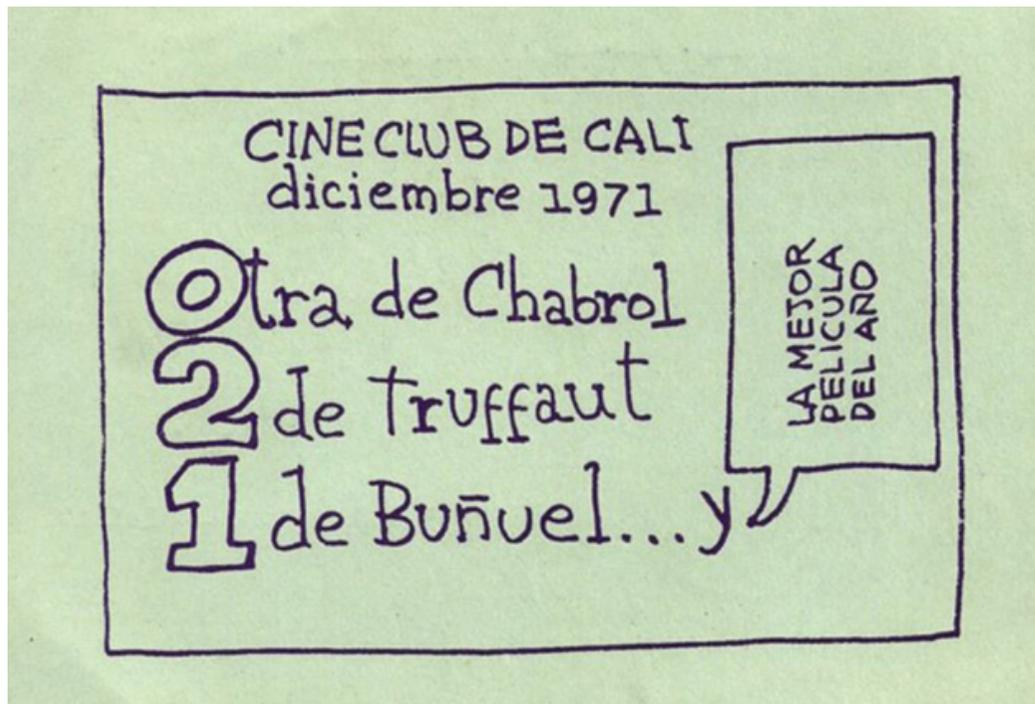
NÚMERO DE IMAGEN	TIPO DE IMAGEN	TÍTULO	AÑO	AUTOR	FUENTE
1	Mapa	Mapa de Cali 1880	1942	de Caicedo, Mario	Dominio público
2	Mapa	Perímetro urbano de Cali, 1910- 1930	2010	s.n.	Estudio Diagnóstico para la formulación del Plan del Centro Global de Cali. Universidad del Valle.
3	Fotografía	Postal de la Plaza de Cayzedo con la estatua de Joaquín de Cayzedo y Cuero, procer de la independencia	1940	Foto Escarria	Fondo Archivo del Patrimonio Fotográfico y Fílmico del Valle del Cauca
4	Fotografía	Fragmento de plano del Plan Piloto	ca. 1950	s.n.	Planeación Municipal de Cali
5	Fotograma	Edificio "Venezolano"	1982	Ospina, Luis	Pura sangre
6	Mapa	Perímetro urbano de Cali, 1960- 1970	2010	s.n.	Estudio Diagnóstico para la formulación del Plan del Centro Global de Cali. Universidad del Valle.
7	Fotograma	Carrera 1ª con la Torre de Cali al fondo	1982	Ospina, Luis	Pura sangre
8	Mapa	Las comunas de Cali con Aguablanca resaltado	s.f.	s.n.	Alcaldía de Cali
9	Mapa	Perímetro urbano de Cali, 1536-2008	2010	s.n.	Estudio Diagnóstico para la formulación del Plan del Centro Global de Cali. Universidad del Valle.

NÚMERO DE IMAGEN	TIPO DE IMAGEN	TÍTULO	AÑO	AUTOR	FUENTE
0	Fotografía	Porada del libro <i>Cali ciudad de América</i>	1967	s.n.	Bonilla, Alfonso. (1967). <i>Cali ciudad de América</i> . Cali: Carvajal & Cía.
1	Fotografía	Construcción del CAM, Torre de la Alcaldía	1965	Arias, J.	Fondo Archivo del Patrimonio Fotográfico y Fílmico del Valle del Cauca
2	Fotografía	Antiguo Cuartel del Batallón Pichincha en el Paseo Bolívar	1950	s.n.	Fondo Archivo del Patrimonio Fotográfico y Fílmico del Valle del Cauca
3	Fotografía	Hotel Alférez Real y el Puente Ortíz	1956	Otero, Agustín	Fondo Archivo del Patrimonio Fotográfico y Fílmico del Valle del Cauca
4	Fotografía	Edificios demolidos en el centro, 1967-1971.	ca 1967	s.n.	Archivo Centro de Investigaciones CITCE
5	Tabla	Fragmento de la tabla analítica de las películas	2016	Elaboración propia	Datos obtenidos de las películas estudiadas de Mayolo y Ospina

CAPÍTULO II. CONTEXTO

NÚMERO DE IMAGEN	TIPO DE IMAGEN	TÍTULO	AÑO	AUTOR	FUENTE
1	Mapa	Mapa de Cali 1880	1942	de Caicedo, Mario	Dominio público
2	Mapa	Perímetro urbano de Cali, 1910- 1930	2010	s.n.	Estudio Diagnóstico para la formulación del Plan del Centro Global de Cali. Universidad del Valle.
3	Fotografía	Postal de la Plaza de Cayzedo con la estatua de Joaquín de Cayzedo y Cuero, procer de la independencia	1940	Foto Escarria	Fondo Archivo del Patrimonio Fotográfico y Fílmico del Valle del Cauca
4	Fotografía	Fragmento de plano del Plan Piloto	ca. 1950	s.n.	Planeación Municipal de Cali
5	Fotograma	Edificio "Venezolano"	1982	Ospina, Luis	Pura sangre
6	Mapa	Perímetro urbano de Cali, 1960- 1970	2010	s.n.	Estudio Diagnóstico para la formulación del Plan del Centro Global de Cali. Universidad del Valle.
7	Fotograma	Carrera 1ª con la Torre de Cali al fondo	1982	Ospina, Luis	Pura sangre
8	Mapa	Las comunas de Cali con Aguablanca resaltado	s.f.	s.n.	Alcaldía de Cali
9	Mapa	Perímetro urbano de Cali, 1536-2008	2010	s.n.	Estudio Diagnóstico para la formulación del Plan del Centro Global de Cali. Universidad del Valle.

ANEXOS



CINE CLUB DE CALI

Exhibición # 163 / Julio 27 de 1974
LA CHICA TERREMOTO (What's Up, Doc?), de Peter Bogdanovich.

.....

O J O A L C I N E : Ya salió OJO AL CINE, la revista de crítica e información cinematográfica publicada por el CINE CLUB DE CALI. En este primer número aparece una extensa historia crítica del cine colombiano que incluye entrevistas con José María Arzuaga (PASADO EL MERIDIANO) y Jorge Silva-Marta Rodríguez (CHIRCALES). Artículos sobre Buñuel, Hitchcock y Peckinpah. 100 páginas profusamente ilustradas. Desde HOY se puede comprar en el "lobby" del teatro y en las librerías y puestos de revistas de la ciudad. El costo? Tres entradas a cine.

.....

cine club de cali
Cine Colombiano
Viernes 5 - 6:30 P. M. - \$ 5
 AUDITORIO ECONOMIA UNIVERSI-
 DAD DEL VALLE - SAN FERNANDO
 OIGA VEA, de Luis Ospina y Carlos Mayolo
 El Bombardeo de Washington, de Luis Ospina
 Viene El Hombre, Trabajo Colectivo

SABADO 6 - 12:30 P. M. - \$ 6
teatro San FERNANDO
 Quinta de Bolivar, de Carlos Mayolo
 Iglesia de San Ignacio, de Carlos Mayolo
 Monserrate, de Carlos Mayolo y Jorge Silva
 Padre, donde està Dios?, de Critica 33
 El Cuento que enriqueció a Dorita, de Luis A. Sánchez
 El Oro es triste, Luis A. Sánchez

cine club de cali
SABADO SANTO 17 ABRIL
LOS
DELINCUENTES
 de Robert Altman
 y
 la Nueva Película de OSPINA y MAYOLO
ASUNCION
TEATRO SAN FERNANDO
12:30 del dia \$ 10

cine club de cali
CINE RUSO

ANDREI
RUBLEV
 de ANDREI TARKOVSKI

Sábado 15 Diciembre - \$ 6
 Teatro San Fernando
 Horario especial: 10:30 a. m.

Afiches del Cine-club de Cali. Fuente: archivo de Luis Ospina

Cine Club de Cali
Ap. Aereo 5137
Masculino
Femenino
Una Pelicula de
JEAN-LUC GODARD
Sábado 24 de
Abril
Teatro
San Fernando
12 m. \$ 5.00



cine club de cali
en La Tertulia
SABADO 29 JULIO
AMARCORD
de Federico Fellini
UNICA FUNCION **12:30 DEL DIA**
Imp. Gutiérrez - Tel 791396

Afiches del Cine-club de Cali. Fuente: archivo de Luis Ospina

BASE DE DATOS: LOCALIZACIONES DE LAS PELÍCULAS 1971-1985

LUGAR	LOCALIZACIÓN	PELÍCULA	GÉNERO	AÑOS	TIEMPOS	DESCRIPCIÓN DEL PAISAJE	DESCRIPCIÓN NARRATIVA
Catedral de San Pedro	Esquina de la Calle 11 con Carrera 5	Agarrando Pueblo	Ficción	1978	0:11 - 1:20	La escena registra el desplazamiento por 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 alcanza a distinguir las escenas bíblicas en el tímpano de la catedral.	Exterior, día: el equipo filma a un hombre mayor mendigando en una calle del centro
Iglesia La Ermita	Esquina de la carrera 1 con calle 13	Agarrando Pueblo	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 Ermita más al fondo.	Exterior, día: el equipo filma "habitantes de la calle": una mujer y su hija pequeña, quienes se encuentran en la esquina de la calle 12 con avenida 1
Puente Ortiz	Carrera 1 con calle 12	Agarrando Pueblo	Ficción	1978			
Calle 15	Calle 15	Agarrando Pueblo	Ficción	1978	3:41 - 4:29	Se desplazan en taxi sobre la calle 15, de una sola vía, por el Centro de la ciudad. Sobre el carril derecho se pueden ver algunas de las rutas de buses de transporte público y bastantes negocios en ambos costados.	Exterior, día, taxi: después de filmar a un hombre que intenta agredirlos, el equipo se mueve en el taxi buscando más miseria.
(Santa Rosa)	Carrera 10	Agarrando Pueblo	Ficción	1978	4:30 - 5:11	Siguen en el centro, sobre la carrera 10, en el barrio Santa Rosa, cerca a la iglesia. Se pueden ver las librerías móviles, un parque en el fondo y la actividad comercial.	Exterior, día: el equipo continúa por el centro y se concentra en filmar a una "loca" que camina por las calles.
Barrio El Guabal	Barrio El Guabal	Agarrando Pueblo	Ficción	1978	16:40 - 17:40	Antes de llegar a la casa indicada, se mueven en carro por una vía estrecha en el barrio El Guabal. Se ven las casas una seguida de la otra, algunas con fachada de ladrillo limpio. Llegan a una casa de madera ubicada en un lote entre otras dos construcciones.	Exterior, día: el equipo se traslada a la locación de la escena final de la película.
Vía al Mar	Carretera Cali - Buenaventura	Angelita y Miguel Angel	Ficción	1971	0:10 - 0:23	La escena se ve desde el interior de una camioneta enrejada. Se alejan de una casa grande ubicada en un lote cercado. El plano cambia y se avanza por una carretera más bien rural a la derecha de la cual se levantan algunas montañas.	Exterior, día: un vehículo sale de una especie de finca (paseo a la carretera al mar) y recorre una carretera aparentemente rural.
Barrio Santa Teresita		Angelita y Miguel Angel	Ficción	1971	0:48 - 1:14	Entre las rejas de la camioneta se ve una de las calles de la ciudad donde no se distingue mucho. El carro voltea llegando a una zona de casas grandes, de lo que parece ser el barrio Santa Teresita, al occidente de la ciudad.	Exterior, día: el vehículo se mueve ahora por las calles de la ciudad y llega a un barrio (Santa Teresita) de clase alta donde se detiene.
Teatro San Fernando	carrera 34 # 4d - 47	Angelita y Miguel Angel	Ficción	1971	14:09 - 14:58	El proletario transita por el puente de inicio de la calle quinta en sentido Norte-Sur. Llega al teatro San Fernando donde funcionó el cineclub de Cali. Parece que el teatro tiene tres pisos y el último es una terraza.	Exterior, día: el proletario encargado de llevar películas de un teatro a otro, se desplaza en su bicicleta hasta el teatro San Fernando.

Estatua de Sebastián de Belalcázar	Carrera 3 Oeste con calle 9 Oeste (Barrio Arboledas)	Angelita y Miguel Angel	Ficción	1971	18:00 - 18:24	Se amplía la vista de la fachada de la casa. La residencia es grande y larga y se ven dos ventanales en el frente, uno a cada lado de la puerta de entrada. Al fondo de la calle (carrera 3 Oeste) , se ve la estatua de Sebastián de Belalcázar y la ciudad tras de ella. A ambos lados de la calle: muros de las casas circundantes.	Exterior, día: los novios salen de la casa y bajan por la calle acompañados de un rebaño de vacas que pasaba.
Río Cali	paralelo a la avenida colombia, entre los barrios Santa rita y Peñon	Angelita y Miguel Angel	Ficción	1971	18:30 - 18:59	En el barrio Santa Teresita se ve el Río Cali que corre paralelo a una calle, sobre la cuál se levantan casas. cerca al museo la Tertulia", según se afirma más adelante en el filme. Al fondo se ven algunos edificios en la carrera primera.	Exterior, día: "el proletario" ve de nuevo a Miguel Ángel, quien caminaba con su novia: encuentro de dos clases sociales.
Antiguo Museo de Ciencias Naturales	carrera 2ª oeste 7-18 Barrio Santa Teresita	Angelita y Miguel Angel	Ficción	1971	22:48 - 23:10	Se ve lo que parece un río dónde nada la "gallada" (ubicar, ¿las pilas?). Luego se muestra la antigua sede del Museo de Ciencias Naturales en el barrio Santa Teresita.	Exterior, día: narración gráfica de lo que hizo Jesús antes de toparse con Angelita y Miguel Ángel.
Barrio Obrero		Aquel 19	Ficción	1985	0:37 - 1:03	La escena transcurre en el Barrio Obrero. La cámara acompaña el descenso del muchacho por la escalera, dejando ver el barrio al fondo: la calle empolvada con casas de colores a derecha e izquierda; los festones que 'techan' la calle de un lado al otro; los andenes amplios con algunos árboles cercados; una carreta tirada por un caballo en la calle.	Exterior, día: uno de los muchachos del barrio baja una escalera después de colgar uno de los festones que se extienden de un techo a otro y que adornan las calles.
Antiguas Instalaciones del Ferrocarril	calle 26 con 6	Aquel 19	Ficción	1985	1:07 - 2:01	La acción se ubica en la parte de atrás de la antigua Estación del Ferrocarril. Se ven los restos de la construcción abandonada y algunos vagones del ferrocarril. Por los viejos rieles pasa un tren de pasajeros. Al final, al fondo del pastisal por dónde se ha movido el personaje, se divisa un edificio aún existente hoy, dónde funcionaba un molino (verificar), detrás de la calle 26 hacia el oriente.	Exterior, día: Los novios (Alberto y Rosa) se reúnen en un lugar apartado pues su relación aún es secreta. Llegan separadamente.
Barrio La Floresta	Barrio La Floresta	Aquel 19	Ficción	1985	2:30 - 3:40	La escena abre en el barrio mostrado anteriormente. Se ven las casas con mayor detalle: algunas rectangulares de una sola planta. Sobre la puerta de la casa de la muchacha se alcanza a ver una placa de direcciones: 29-39. Las puertas son de latón grueso y las ventanas enrejadas.	Exterior, día: los novios, que también son vecinos, llegan al barrio tomados de la mano y son vistos por el padre sobreprotector de la muchacha.
Parque del acueducto? (verificar)	Parque del Acueducto	Aquel 19	Ficción	1985	7:36 - 8:11	Entre los árboles parece haber un camino. Luego suben por unas escaleras de piedra hasta una banca grande de parque. El espacio no ofrece más referencias.	Exterior, día: Alberto y Rosa caminan por una zona verde .
Río Pance	Río Pance	Aquel 19	Ficción	1985	11:48 - 14:15	El río es poco caudaloso y se mueve entre muchas piedras. A sus orillas hay vegetación y una piedra especialmente grande del lado en que están los muchachos.	Exterior, día: los muchachos y muchachas se bañan en una parte no muy profunda del Río Pance.

Unidad Deportiva Panamericana	sobre la calle 9, entre la carrera 39 y 32a (Antiguo Hipódromo de San Fernando)	Oiga, Vea	Documental	1971	0:20 - 0:28	Panorama del exterior de la Villa Panamericana sobre la calle 9, sede que fue construida especialmente para la realización de los Juegos. Se ve una extenso muro que lleva al espacio dedicado a las piscinas.	Voz en Off. Presidente Pastrana en alocución de apertura de los Juegos. Se repite la frase: "Al declarar inaugurados estos sextos Juegos Panamericanos".
Cristo Rey	sobre el Cerro de Los Cristales	Oiga, Vea	Documental	1971	1:43 - 2:00	Contrapicado de la estatua de Cristo Rey, al que se le da una vuelta entera a medida que se desciende por el camino en espiral que lleva a la estatua.	
Plaza de Caicedo	Entre la calle 12 y 13 con carrera 4 y 5	Oiga, Vea	Documental	1971	2:12 - 2:43	En esta secuencia aparecen varios lugares importantes. El que se muestra mayor tiempo es la Plaza Caicedo, bordeada y llena de palmeras. También hay algunos acercamiento a la estatua de Joaquín de Caycedo y Cuero. Al fondo se alcanza a divisar la cúpula de la Catedral de San Pedro y la fachada de otro de los edificios aledaños a la plaza. Luego pasan a algunas tomas más bien rápidas de la Estatua de Belalcázar: una en donde se puede ver la ciudad al fondo y otra que detalla la escultura. Finalmente otros tres acercamientos: las manos y rostro de Cristo Rey, la estatua de Efraín y María y el busto de Jorge Isaacs en una fuente. Estas últimas tres tomas no ofrecen contextualización visual en cuanto al espacio en que las esculturas se encuentra.	
Catedral de San Pedro	Esquina de la Calle 11 con Carrera 5	Oiga, Vea	Documental	1971			
Estatua de Sebastián de Belalcázar	Carrera 3 Oeste con calle 9 Oeste (Barrio Arboledas)	Oiga, Vea	Documental	1971			
Cristo Rey	sobre el Cerro de Los Cristales	Oiga, Vea	Documental	1971			
Estación del Ferrocarril	Calle 26 N Carrera 2	Oiga, Vea	Documental	1971	2:44 - 3:03	Aquí se muestran dos espacios. El primero es la fuente Libanesa, frente a la Estación del ferrocarril. Alrededor de ella se alcanzan a divisar varias construcciones como el edificio del Seguro social. La segunda imagen son dos vistas de la Villa Panamericana tomadas desde afuera y desde, aparentemente, dos calles diferentes. (se vuelve a poner el espacio?)	
Universidad del Valle (ciudad universitaria Meléndez)	Calle 13 No 100-00	Oiga, Vea	Documental	1971	confirmar rango de tiempos	Se muestra la interacción entre los deportistas y el público caleño afuera del campus de la sede Melendez de la Universidad del Valle (Villa Panamericana ?), que sirvió de residencia a las delegaciones invitadas a los juegos.	
Iglesia La Ermita	Esquina de la carrera 1 con calle 13	Oiga, Vea	Documental	1971	4:34 - 4:50	En estas tomas se puede ver la Iglesia La Ermita en un segundo plano y los carros pasando sobre la carrera 1ra. Los edificios a los lados de la iglesia se ven viejos y desleídos, pero por ser una vista rápida es difícil llegar a detallarlos. Sería interesante identificar desde dónde se está filmando (¿Puente Ortiz?).	
Avenida de las Américas		Oiga, Vea	Documental	1971	4:55 - 5:50	Secuencia sobre el ciclismo: de nuevo los espacios no aparecen tan detalladamente y se pasa de unos a otros rápidamente, sin embargo, se rescata que los ciclistas se mueven por lo que parece ser la av. de las Américas y en su recorrido se alcanzan a ver fugazmente edificaciones de varios pisos sobre la avenida. También la estación del ferrocarril.	
Estación del Ferrocarril	Calle 26 N Carrera 2	Oiga, Vea	Documental	1971			

Batallón Pichincha	Calle 5 No 83-00	Oiga, Vea	Documental	1971	8:30 - 10:40	Esta secuencia se lleva a cabo dentro del Batallón Pichincha, en donde se desarrollan las competencias de tiro y una exposición de rifles. En un primer momento se muestra el público observando la exposición de rifles. Seguidamente la cámara se desplaza al otro lado del resinto, donde los policías bailan. Más adelante, se desarrollan tomas en las que se establece un contraste entre imágenes de la competencia deportiva, de militares y de una caja de carga de rifles de marca americana.	
Estadio Pascual Guerrero	Barrio San Fernando- Carrera 36 entre Calles 5 y 5B3	Oiga, Vea	Documental	1971	11:02 - 11:40	Testimonio de un habitante de El Guabal: Ojalá pudieran, de alguna y otra manera, mostrarle a las delegaciones extranjeras no la mentiras que les muestran aquí en Cali. Aquí tienen gente especializada en sacarlos a ver únicamente sitios que ya tienen bellos, deberían sacarlos a ver por acá los que es verdaderamente Colombia. Cali no estaba preparada para Juegos Panamericanos.	
Velódromo	Cra 54 #3-02	Oiga, Vea	Documental	1971			
Unidad Deportiva Panamericana	Hoy en día Unidad Deportiva Jaime Aparicio	Oiga, Vea	Documental	1971			
Río Pance	Varias	Oiga, Vea	Documental	1971	18:44 - 19:42	Estas secuencia contrasta planos de las fachadas de las piscinas públicas (aparentemente, según el testimonio del entrevistado) con imágenes de muchas personas y familias ("del pueblo") bañándose, asoleándose, lavando o comiendo en los ríos de la ciudad. Los ríos se bordean de árboles y de extensiones de pasto.	Entrevista a otro hombre de un barrio popular: Yo practico la natación (...) en los ríos porque las piscinas son para los que puedan pagar. Inclusive las piscinas oficiales del gobierno como son las de los gimnasios, allí es pal rico pal que pueda pagar y pagarse su transporte, pero para el pueblo no hay piscinas públicas.
Unidad Deportiva Panamericana	Varias	Oiga, Vea	Documental	1971	20:04 - 20:20	Se muestran tomas de la competencia de clavados en las Piscinas Panamericanas Hernando Botero O'byrne y de golf en el Club Campestre, en las que el zoom out (no sé cómo se dice) permite visibilizar el espacio externo de los escenarios deportivos, en donde se ubicaba la mayor parte de la población.	
Club Campestre	Varias	Oiga, Vea	Documental	1971			
Siloé	Varias	Oiga, Vea	Documental	1971	21:27 - 22:06	La secuencia inicia con un acercamiento de las casas populares situadas en zona de ladera (Siloé) y luego se abre para mostrar el Coliseo del pueblo. Le subsiguen una serie de tomas que apoyan el testimonio del obrero: un burro de carga acercándose al Coliseo y el recorrido de un policía por una calle sin identificar en la que algunos indígenas venden telas o ropa.	
Iglesia La Merced	Carrera 3 6-62	Cali ,de Pelicula	Documental	1973	00.04	Secuencia de panoramas sucesivos de la Iglesia La Merced, la Torre Mudejar , la Iglesia de San Francisco, la Iglesia de San Antonio, una panorámica de Cali desde la colina de San Antonio y otra del Cerro de las tres cruces.	[La película está dedicada a Jovita Feijoo] Voz en off: En Cali pusieron las tres cruces para que no entrara el diablo, pero el diablo estaba adentro y no ha podido salir.
Iglesia de San Francisco - Torre Mudejar	Entre carreras 5 y 6 y calles 9 y 10	Cali ,de Pelicula	Documental	1973	00.14		
Iglesia de San Antonio	Colina de San Antonio (calle 1 Oeste con Carrera 10)	Cali ,de Pelicula	Documental	1973	00.20		
Calle 10 (Está en el trabajo de clase) (02.00 - 02.09)	Varias	Cali ,de Pelicula	Documental	1973			

Museo La Tertulia (02.32)	Avenida Colombia No 5-105	Cali ,de Pelicula	Documental	1973	01.56 - 03.19	Secuencia sobre la cabalgata: se muestran las calles de la ciudad invadidas por los jinetes, quienes van a ver la cabalgata, diablos y algunas otras personas disfrazadas de indios. Hay un espectáculo callejero con un caballo, bandas que tocan en la calle, gente borracha, en fin, es un ambiente de fiesta. En el minuto 2:15 se alcanza ver el paso de la cabalgata por la carrera 1, en la que se distinguen las barandas blancas que bordean el río.	
Avenida Sexta o Av. las Americas? (Revisar) (02.55 - 02.17)		Cali ,de Pelicula	Documental	1973			
Hotel Intercontinental	Avenida Colombia No 2-72	Cali ,de Pelicula	Documental	1973	03.54	Secuencia de las "reinas": una reina modela en la piscina del Hotel Intercontinental, otras bajan de un bus y son recibidas por una multitud emocionada, finalmente la señorita Colombia desciende de una carroza alegórica.	
Plaza de Toros	Avenida Guadalupe No 3-153	Cali ,de Pelicula	Documental	1973	05.48 - 07.30	Secuencia de las corridas de toros: se muestra una corrida en la Plaza de Toros. El sitio está lleno y la multitud emocionada. Primero se muestra acción acelerada en tono burlesco y luego se pasa a una exploración más pausada de los elementos de la corrida. (No sé nada de tauromaquia, por eso esta descripción tan escueta) (ampliar)	
Hacienda Cañasgordas (verificar)		Cali ,de Pelicula	Documental	1973	08.52 - 08.58	Tomas breves desde el interior y al exterior de una hacienda vallecaucana se empalman con un plano del cultivo de caña de azúcar.	
Licorera del Valle		Cali ,de Pelicula	Documental	1973	09.22	Se muestra brevemente la línea de embotellamiento del Aguardiente Blanco del Valle	
River Side	(Actualmente) Centro Turístico Internacional El Pedregal - Vía Yumbo	Cali ,de Pelicula	Documental	1973	09.56 - fin	Larga secuencia final de una tarde de baile en un bailadero concurrido. Se enfatiza mucho en la forma de bailar y moverse que se consideraba particular de los caleños.	
Aeropuerto Alfonso Bonilla Aragón	Municipio de Palmira-Valle	Pura Sangre	Ficción	1982		La escena empieza con el aterrizaje de la avioneta en la que se desplazan Don Roberto Hurtado y su hijo Adolfo hacia Cali. La cámara sigue el recorrido de la aeronave hasta dar por terminado su estacionamiento. Se hace un corte y aparece una toma fija de una de las torres de control del Aeropuerto Alfonso Bonilla Aragón (Palmaseca) de Cali.	Exterior, Aeropuerto,día: Se registra la llegada de la avioneta de la cual desciende Don Roberto Hurtado, su hijo Adolfo y el médico A su llegada son recibidos por Florencia, Perfecto y Ever.

Barrio Santa Teresita		Pura Sangre	Ficción	1982	5:49 - 6:45	La escena muestra abreviadamente el recorrido de los vehículos. Se unen dos planos: el seguimiento de la ambulancia desde atrás y su arribo al edificio. La calle no está sola: se pueden ver los avisos luminosos de los establecimientos, las luces de la ciudad a los lados y al fondo, las siluetas de los árboles, otros carros, las demás edificaciones vecinas a la residencia de Roberto Hurtado, ubicada en el barrio Santa Teresita, y uno o dos caminantes. Las primeras imágenes contrastan con las últimas del edificio, donde se puede ver la urbe con mayor detalle. Verificar el nombre del edificio.	Exterior, calle, noche: Don Roberto Hurtado es transportado en ambulancia, escoltada por otro vehículo, desde el aeropuerto hasta su domicilio sobre la Avenida del Río.
Carrera primera		Pura Sangre	Ficción	1982	13:22 - 13:42	Una plano picado que inicia con el seguimiento del vehículo sobre la carrera primera (verificar), revela una vista panorámica del norte de Cali. La ciudad se alza en el horizonte. A la izquierda sobresale la Torre de Cali y las bodegas de la antigua Licorera del Valle (verificar). Al fondo, la cordillera (¿cual?) y el cielo del mediodía cierran la escena.	Exterior, calle, día: después de la diligencia, Adolfo y Perfecto se dirigen de vuelta al apartamento.
Río Cali		Pura Sangre	Ficción	1982	20:01 - 22:25	La importancia de la escena radica en el poder apreciar las condiciones de salud de Don Roberto y el poder económico del que goza su familia. El apartamento donde reside no es un hogar sino, más bien, una clínica privada con personal especializado a su servicio. Los diferentes dispositivos de comunicación que aparecen a lo largo de la escena y la misma ubicación de la residencia, evidencian el estatus de la familia. Los últimos tres segundos dejan ver rápidamente otra vista panorámica de la ciudad, ésta vez al anochecer: el río Cali y un oscuro teatro Los Cristales a la izquierda del encuadre. Más a la derecha: la avenida del Río, el museo de arte La Tertulia y demás edificios del oeste de la ciudad.	Interior, apartamento: Adolfo visita a su padre para informarle el estado de sus negocios. Después de una pequeña charla con su familia, a través de un monitor de video, Don Roberto pide ser llevado a la ventana dónde se aprecia el anochecer sobre la ciudad.
Museo La Tertulia	Avenida Colombia No 5-105	Pura Sangre	Ficción	1982			
El Escocés	averiguar si su ubicación ha sido la misma	Pura Sangre	Ficción	1982	22:26 - 23:42	El plano inicia con la imagen de la fachada de un "club para hombres" - que aún funciona hoy- para luego fijarse en el recorrido del carro que dobla por la avenida del río. La escena se mueve entre vistas de los ocupantes del carro y de la solitaria avenida que recorren. Sobre el andén se ven los separadores y postes de luz, con un diseño específico, y detrás de ellos algunos árboles. emprenden la huida cruzando a la derecha por un puente y se pierden en el otro carril de la avenida.	Exterior, calle, noche: Florencia, Perfecto y Ever manejan sobre una desierta avenida del río en busca de su primera víctima, a quién secuestran con rapidez.
Avenida Colombia		Pura Sangre	Ficción	1982			

Museo La Tertulia	Avenida Colombia No 5-105	Pura Sangre	Ficción	1982	57:00 - 57:21	Se muestran dos planos con vistas diferentes de la Avenida del río. El primero es una vista frontal del edificio donde vive Roberto Hurtado, acompañado por las construcciones vecinas. La silueta de las estructuras se desdibujan con el atardecer. El segundo plano se articula con el anterior mostrando la vista desde la ventana por donde mira Don Roberto. Una cortina que se desliza a la derecha descubre una vista panorámica de la Avenida del río, similar a la que aparece entre los tiempos 22:23 y 22:25. Se ve de nuevo la Avenida poblada de edificios y casas en su costado derecho. El Museo La Tertulia se ve cercano y algunos carros transitan por ahí. La iluminación de los árboles sugiere la llegada de diciembre.	Exterior, anochecer: vista de algunos edificios del oeste de Cali y vista de la Avenida del río desde la ventana de Don Roberto.
Barrio San Antonio	esquina : carrera 6 con calle 2	Pura Sangre	Ficción	1982	1: 01: 33 - 1: 02: 08	La acción sucede en el barrio San Antonio. El vehículo desciende por la carrera 5 y voltea a la derecha saliendo a la calle 2, donde el niño huye y los secuestradores escapan por la misma calle empinada. La calle está sola y apenas se ven unas cuantas velas en el pavimento. Se alcanzan a ver rápidamente las fachada de algunas casas: totalmente blancas y de estilo antiguo.	Exterior, calle, noche: después de que Florencia y Perfecto recogen a su víctima, unos niños tiran pólvora dentro del carro haciendo que éste se descontrola y que el niño capturado pueda escapar.
		Pura Sangre	Ficción	1982	1:03:56 - 1:04:18	Se recorre una cuadra ocupada totalmente de funerarias y con varios carros fúnebres parqueados en frente de ellas. Entre los letreros iluminados se distinguen nombres como: Funeraria del Valle, Funeraria Muñoz y Funeraria Santa Cruz (verificar direcciones).	Exterior, calle, noche: Florencia y Perfecto están en la búsqueda de otra víctima después de darse cuenta que a la que habían raptado antes era una niña.
Iglesia de San Antonio	Loma de San Antonio	Pura Sangre	Ficción	1982	1:15:32 - 1:16:24	Se hace una toma frontal de la Iglesia: escaleras de piedra, puerta de madera cerradas, fachada parcialmente de ladrillo limpio, torre de ladrillos a la izquierda y una pequeña puerta a cada lado.	Exterior, noche: quema del año viejo y celebración del año nuevo - con grupo musical - en frente de la Iglesia de San Antonio.
				1982	1:28:23 - 1:28:41	Vista frontal de la Iglesia, en un movimiento de abajo hacia arriba. Un carro fúnebre espera en frente de la entrada, sobre el camino que conduce a ella. La edificación se alza en una torre alta de color gris, con dos ventanales largos y angostos y una cruz coronando la cúpula. Varios árboles se ven a derecha e izquierda, a los lados del camino.	Exterior, día: iglesia del Cementerio Central (verificar), en la que se hace la misa por la muerte de Roberto Hurtado.
Río Pance		Pura Sangre	Ficción	1982	1:28:53 - 1:30:13	La escena consta de dos planos. El primero muestra, desde cierta distancia, a la congregación en vestido de baño sentada en el pasto al lado de una roca gigante, organizándose para empezar a comer. El segundo es un acercamiento de lo anterior, ésta vez desde otro ángulo y mostrando la cercanía al Río Pance, que se ve caudaloso.	Exterior, día: Florencia, Perfecto, Adolfo y su familia se van a 'paseo de río' a la orilla del Río Pance.

Cementerio Central	Calle 30 con carrera 1	Pura Sangre	Ficción	1982	1:33:33 - 1:34:02	La entrada y recorrido de los carros se captura en un plano picado, capturando la estructura del cementerio. La entrada es enrejada y algunos árboles en el medio reciben a los carros. A la derecha, izquierda y al fondo se ven las paredes de las tumbas. El vehículo voltea a la izquierda dirigiéndose a una franja techada. La cámara se desplaza a la derecha dejando ver parte de la capilla mencionada antes, copas de árboles y otras edificaciones tanto dentro como fuera del Cementerio-.	Exterior, día: dos vehículos entran al Cementerio Central.
					1:34:03 - 1:35:27	La familia camina al lado de las tumbas, dirigiéndose a la de Roberto, que al parecer, está en un lugar especial. En su recorrido se ven las lápidas que llenan las paredes y la salida a una especie de patio bordeado por columnas.	Interior, día: la familia de Adolfo Hurtado, acompañada de Florencia, Perfecto, Ever y la Hermana, van al Cementerio Central a visitar la tumba de Roberto, un año después de su muerte y descubren que la gente lo ha convertido en una especie de santo popular.
Casa frente a la Iglesia La Merced	sobre la carrera 4 (verificar)	Carne de tu carne	Ficción	1983	23:15 - 23:27	Breve vista de una calle del barrio que se extiende frente a una casa de una sola planta larga. Se distinguen tres ventanas enrejadas, puertas alta y fachada de dos colores.	Exterior, calle, noche: un hombre borracho camina por el andén frente a una casa.
Casa frente a la Iglesia La Merced	sobre la carrera 4 (verificar)	Carne de tu carne	Ficción	1983	23:15 - 24:10	Al tiempo que la cámara sigue la evacuación de los habitantes, da cuenta de la distribución espacial de la residencia, más específicamente de las habitaciones individuales o compartidas que se acomodan alrededor del patio central.	Interior, casa familiar, noche: toda la familia duerme cuando se produce la explosión del 7 de agosto de 1956 (conexión con hecho histórico). Inmersos en el pánico y el caos, la familia se desplaza a la calle mientras partes del techo se desprenden.
Casa frente a la Iglesia La Merced	sobre la carrera 4 (verificar)	Carne de tu carne	Ficción	1983	24:10 - 25:17	Entre algunos escombros repartidos en el suelo, se alcanzan a divisar las fachadas de las casas contiguas (igual a lo descrito antes: una sola planta, ventanas enrejadas, puerta alta, dos colores) y la extensión de la calle.	Exterior, calle, noche: La familia sale de la casa y la cuadra está llena de escombros. Los vecinos también han salido, hay algunos heridos y las fuerzas públicas se movilizan.
Iglesia de San Francisco - Torre Mudejar	Entre carreras 5 y 6 y calles 9 y 10	Cali, cálido calidoscopio	Documental	1985	2:22 - 4:50	Secuencia de introducción y créditos: se hace una especie de presentación cronológica de la ciudad, iniciada con dibujos que parecen presentarla en el siglo XIX (caminos rurales, la iglesia de San Francisco). Luego se pasa a material de archivo aparentemente de inicios del siglo XX que se pone en paralelo con imágenes de la ciudad en 1985: reaparece la iglesia de San Francisco, la Ermita, la Plaza de Caicedo, la estatua de Sebastián de Belalcázar, una panorámica de Cali donde sobresale la Torre de Cali y otras imágenes antiguas.	
Iglesia La Ermita	Esquina de la carrera 1 con calle 13	Cali, cálido calidoscopio	Documental	1985			
Plaza de Caicedo	Entre la calle 12 y 13 con carrera 4 y 5	Cali, cálido calidoscopio	Documental	1985			
Estatua de Sebastián de Belalcázar	Carrera 3 Oeste con calle 9 Oeste (Barrio Arboledas)	Cali, cálido calidoscopio	Documental	1985			
Torre de Cali	Avenida de las Américas no. 18N - 26	Cali, cálido calidoscopio	Documental	1985			
Iglesia La Ermita	Esquina de la carrera 1 con calle 13	Cali, cálido calidoscopio	Documental	1985			
Edificio Otero	Esquina de la calle 12 con carrera 5	Cali, cálido calidoscopio	Documental	1985			

Plaza de Caicedo	Entre la calle 12 y 13 con carrera 4 y 5	Cali, cálido calidoscopio	Documental	1985	5:41 - 8:01	Secuencia de imágenes de archivo del centro de Cali, donde resalta, en un principio, la circulación de carros y gente por las calles. Se muestra una foto de un carro sobre la carrera primera con la Ermita de fondo, luego imágenes en movimiento de vehículos y personas, el edificio Otero, la Plaza de Caicedo, una panorámica del Cali viejo, tomas de mujeres de la época. Paralelo de un recorrido por la ciudad a principios de siglo y en el 85 (Torre de Cali en contrapicado).	
Torre de Cali	Avenida de las Americas no. 18N - 26	Cali, cálido calidoscopio	Documental	1985			
Barrio popular/ invasión	localizar	Cali, cálido calidoscopio	Documental	1985	9:22-10:28	Testimonio del entrevistado (Marco Tulio Torres) al que se le superponen imágenes de las diversas fachadas de casas de barrios populares. Las fachadas no se muestran en el contexto o recorrido por el barrio sino que son planos cortos del frente de las casas.	
Barrio popular/ invasión	localizar	Cali, cálido calidoscopio	Documental	1985	10:29-11:13	Testimonio de una señora habitante de un barrio popular, intercalado con imágenes de las precarias construcciones (ranchos) frente a un río. Aquí las construcciones son visiblemente más precarias que la secuencia anterior, están hechas de madera o guadua y son palafitos.	
Barrio popular	Barrio Obrero	Cali, cálido calidoscopio	Documental	1985	11:36-12:20	Imágenes y tomas de los barrios populares (niños jugando frente a las casas, rumboaderos, los andenes llenos de gente) secuencia de la que se extraen algunos letreros donde se consignan los nombres de los establecimientos: El Antillano música variada, Fuente de soda 20-55, Shanghai y Nathalie.	Se acompaña del testimonio de Fernell Franco hablando sobre su vida en un barrio popular y su interés de explorar este tema como fotógrafo
Barrio popular	localizar	Cali, cálido calidoscopio	Documental	1985	14:15-15:15	Imágenes de la arquitectura de Cali bañada por la luz del atardecer y, en general, tomas de fachadas de las casas de barrios populares donde se exalta su colorido. De nuevo se muestran los planos sin contexto. Solo en una pequeña secuencia de un ciclista recorriendo las calles de un barrio popular se alcanza a ver una sección de una cuadra.	Se acompaña del testimonio de Fernell Franco hablando sobre su interés en la luz y el color de los barrios populares
Torre de Cali	Avenida de las Americas no. 18N - 26	Cali, cálido calidoscopio	Documental	1985	16:36-17:35	Árboles movidos por el viento con Cali de fondo. En una panorámica se distingue la Torre de Cali. Los coloridos listones estirados de una casa a otra en un barrio popular también movidos por el viento y al fondo de los cuales se divisa Cristo Rey. Una plaza con un fuente de agua alrededor de la cual circulan algunas personas.	
Cristo Rey	sobre el Cerro de Los Cristales	Cali, cálido calidoscopio	Documental	1985			
Fuente de agua (identificar)	localizar	Cali, cálido calidoscopio	Documental	1985			

Cabalgata	localizar	Cali, cálido calidoscopio	Documental	1985	17:36-19:01	Secuencia de la cabalgata: imágenes de una multitud de jinetes cabalgando solos o entre los carros. Los jinetes se agolpan en grupos. Luego se muestra brevemente el recorrido de una chivas, también parte de la cabalgata. La secuencia no incluye ninguna referencia contextual a lo que se encuentra alrededor. Lo único destacable en este sentido es que las chivas en su recorrido pasan en frente de un almacén "Ley".	
Estadio Pascual Guerrero/Plaza de Toros (verificar)		Cali, cálido calidoscopio	Documental	1985	19:02-21:04	Se muestra el Estadio (¿?) lleno de gente que asistiendo a una especie de concierto o show de salsa. Luego vienen tomas de parejas bailando (en rumbearos, o en el río). Se siguen imágenes del río pance, colmado de gente bañándose, jugando o cocinando a su orilla	
Río Pance	Corregimiento de Pance	Cali, cálido calidoscopio	Documental	1985			
Acuaparque de la Caña	Calle 44 con carrera 8	Cali, cálido calidoscopio	Documental	1985		Imágenes de archivo de personas bañándose en piscinas públicas, tal vez, unidas a otras haciendo lo mismo en un río. Se siguen tomas de lo que parece el río Cali, pues al fondo se alcanzan a ver puentes y otras construcciones (incluso la Ermita, creo). Luego imágenes del Acuaparque de la Caña con el Cerro de las tres cruces al fondo, lleno de personas que bailan y juegan. A esto último se le intercalan otras imágenes de la Plaza de Caicedo, más baile, el río Pance, la entrada a la Iglesia de San Francisco, la estatua de Sebastián de Belalcázar, la Torre de Cali y la multitud en el Estadio/Plaza de Toros	
Cerro de las tres cruces	Sobre el Cerro de Los Cristales						
Plaza de Caicedo	Entre la calle 12 y 13 con carrera 4 y 5	Cali, cálido calidoscopio	Documental	1985			
Río Pance	Corregimiento de Pance	Cali, cálido calidoscopio	Documental	1985			
Iglesia de San Francisco - Torre Mudejar	Entre carreras 5 y 6 y calles 9 y 10	Cali, cálido calidoscopio	Documental	1985			
Estatua de Sebastián de Belalcázar	Carrera 3 Oeste con calle 9 Oeste (Barrio Arboledas)	Cali, cálido calidoscopio	Documental	1985			
Torre de Cali	Avenida de las Americas no. 18N - 26	Cali, cálido calidoscopio	Documental	1985			
Río Pance	Corregimiento de Pance	Rodilla negra	Ficción	1976			
Cancha de fútbol	localizar	Rodilla negra	Ficción	1976	5:37 - 6:22	El partido transcurre en una cancha de fútbol improvisada en un lote sin construir, rodeada por algunos por un muros. Detrás de uno se ven construcciones difíciles de identificar. Detrás de otro, en una parte de la escena, se alcanzan a divisar las montañas al fondo.	Exterior, día: el equipo de Johny juega fútbol, formalmente, contra otro equipo. Hay presencia de entrenadores, árbitro y los jugadores están uniformados.
Barrio popular	localizar	Rodilla negra	Ficción	1976	9:11 - 9:37	Las fachadas de las casas y el ambiente en general, revelan que se trata de un barrio popular. Se ven casas sencillas y viejas frente a una calle estrecha, sin pavimentar y sin carros.	Exterior, barrio, día: se ven las consecuencias del golpe que recibió Johny, quién está sentado fuera de una casa, alterado y atontado. Algunos niños lo miran al pasar.

Barrio popular	localizar	Rodilla negra	Ficción	1976	10:31 - 10:57	Se alcanzan a ver fugazmente las fachadas de algunas casas, una tienda de barrio y un carrito de frutas (sin frutas). También es visible la cercanía de construcciones menos elaboradas, hechas en guadua (?). No se muestra mucho contexto de las construcciones, más bien el recorrido es por los andenes	Exterior, barrio, día: Jhony camina errático y tabaleante por el barrio; rápidamente cae el piso.
Plaza de Caicedo	Entre la calle 12 y 13 con carrera 4 y 5	Cali plano x plano (serie Adiós a Cali)	Documental	1990	0:00-5:44	Exploración de la Plaza Caicedo que comienza con un contrapicado de las palmas que la rodean, para pasar a las edificaciones circundantes. De entre estas se distingue la Catedral de San Pedro, el edificio Otero y el Palacio Nacional. Lento tilt de la fachada del edificio Otero, seguido de breve paneo de una escultura de caballos (?). La exploración lenta continúa mostrando el letrero del Teatro Municipal, al igual que otras fachadas y acercamientos de cornisas (que no ubico). Contrapicado de la Iglesia La Ermita, seguido de detalles del interior de un techo que, se supone, pertenece a la misma. Movimiento desde la entrada de un edificio o casa (desconocido), hasta la estatua de un león ubicado a la derecha de la entrada.	
Catedral de San Pedro	Esquina de la Calle 11 con Carrera 5	Cali plano x plano (serie Adiós a Cali)	Documental	1990			
Edificio Otero	Esquina de la calle 12 con carrera 5	Cali plano x plano (serie Adiós a Cali)	Documental	1990			
Palacio Nacional	Carrera 4 con calle 12	Cali plano x plano (serie Adiós a Cali)	Documental	1990			
Teatro Municipal Enrique Buenaventura	Carrera 5 no. 6-64	Cali plano x plano (serie Adiós a Cali)	Documental	1990			
Iglesia La Ermita	Esquina de la carrera 1 con calle 13	Cali plano x plano (serie Adiós a Cali)	Documental	1990			
Casa de los leones	Barrios Centenario	Cali plano x plano (serie Adiós a Cali)	Documental	1990			
Escultura de caballos	Localizar	Cali plano x plano (serie Adiós a Cali)	Documental	1990			
Talleres de Chipichape	Actual Centro Comercial Chipichape. Calle 38N con 6N	Cali plano x plano (serie Adiós a Cali)	Documental	1990	11:58 - 14:25	Exploración de los Talleres de Chipichape en donde descansan los antiguos vagones de ferrocarril, viejos contenedores y otras piezas de maquinaria pesada abandonadas, rodeando varias edificaciones también abandonadas y roídas. Finalmente se enfoca una puerta moviéndose en el interior de lo que parece ser uno de los vagones del tren. Comentario: esta secuencia se reproduce exactamente en ¡Oh Diosa Kali!	
Torre de Cali	Avenida de las Americas no. 18N - 26	Cali plano x plano (serie Adiós a Cali)	Documental	1990	9:47-20:28	Recorrido vertical por una de las aristas de la Torre de Cali, plano que también es replicado en el siguiente episodio de la serie.	
Edificio Otero	Esquina de la calle 12 con carrera 5	Ah diosa Kali (serie Adiós a Cali)	Documental	1990	24:58-26:34 (los tiempos continúan del episodio anterior)	Se muestran planos de frente de las fachadas de varios edificios de los cuales solo identifiqué el Edificio Otero, un contrapicado de la Torre Mudejar y el puente peatonal blanco que cruza sobre el río Cali. También aparece la escultura de caballos. Los planos son estáticos en su mayoría y no muestran el contexto de la edificaciones	
Torre Mudejar	Entre carreras 5 y 6 y calles 9 y 10	Ah diosa Kali (serie Adiós a Cali)	Documental	1990			
Puente blanco	Entre la Avenida Colombia y la Avenida 2da paralelo a la calle 15N	Ah diosa Kali (serie Adiós a Cali)	Documental	1990			
Otros edificios		Ah diosa Kali (serie Adiós a Cali)	Documental	1990			
Escultura de caballos	Cra 4 con calle 15	Ah diosa Kali (serie Adiós a Cali)	Documental	1990			

Antigua casa de Ospina	Barrio Centenario	Ah diosa Kali (serie Adiós a Cali)	Documental	1990	28:30 - 32:13	Luis Ospina retorna a la casa donde vivió cuando era niño, la cual se encuentra en una especie de proceso de demolición. Se muestran un recorrido al interior de la casa, entre trabajadores que la destruyen. Ya no hay pintura en las paredes, la construcción está bastante deteriorada. Sobre una toma de la piscina, ahora llena de agua sucia, se superponen imágenes de archivo -personal- donde se ve la familia nadando en ella.	
Casa	Barrio Centenario	Ah diosa Kali (serie Adiós a Cali)	Documental	1990	46:01 - 46:58	Se alternan imágenes del entrevistado hablando y fotografías de archivo sobre la casa a la cual se está refiriendo. La placa arriba de la puerta principal de la casa tiene los números 101-33	
Cementerio Central	Calle 30 con carrera 1	Ah diosa Kali (serie Adiós a Cali)	Documental	1990	49:06 - 51:10	Imágenes de tumbas en el Cementerio Central y una aparente demolición en el cementerio.	
		La muy noble y leal ciudad de Santiago de Cali	Documental	1995	19:50-20:17	Serie de imágenes de archivos: las primeras de trabajo en haciendas y las segundas mostrando el sector comercial instalado en la ciudad, en donde se presenta una imagen de una sede de carvajal, arboleda & Cia probablemente en el barrio San Nicolás.	
Teatro Municipal Enrique Buenaventura	Carrera 5 no. 6-64	A toda máquina	Documental	1995	8:02 - 8:52	Se intercalan varias imágenes con la primera entrevista: una foto del centro de Cali con sus calles empedradas, imágenes de archivo del Teatro Municipal y una foto panorámica de la ciudad. Algunas imágenes en blanco y negro ilustran lo que el segundo entrevistado refiere. Se destaca el circuito de los tanques de agua.	
Plaza de Caicedo	Entre la calle 12 y 13 con carrera 4 y 5	A toma máquina	Documental	1995	8:53 - 9:33	Destacan imágenes de archivo de personas paseándose por el antiguo centro de Cali, específicamente por el Parque de Caicedo. Y más tarde una breve fotografía de casas cerca a un montaña.	
Siloé		A toma máquina	Documental	1995	16:09 - 16:42	Se superponen imágenes de la loma de Siloé con la voz en off de la entrevistada, mientras hace referencia al proceso de poblamiento del sector.	
Puente Ortiz	Carrera 1 con calle 12	A toda máquina	Documental	1995	19:39 - 20:26	Destaca una imagen del Puente Ortiz, con el río corriendo por debajo de este, carros transitándolo. A la izquierda se ve una parte del Hotel Alferez Real y a su derecha el Edificio Coltabaco, construido por la compañía nacional de tabaco.	
Hotel Alferez Real	Hoy parque de los poetas						
Edificio Coltabaco	Avenida Colombia con calle 12						

Edificio de la Gobernación	Carrera 6 entre calles 9 y 10						
Hotel Alferez Real	Hoy parque de los poetas	A toda máquina	Documental	1995	20:27 - 22:45	La secuencia abre con los primeros segundos del corto Oiga, vea. Luego continúa el audio ("Al declarar inaugurados estos sextos juegos Panamericanos") que acompaña imágenes de demoliciones superpuestas a edificios tradicionales de Cali, sugiriendo su destrucción. Mientras el primer entrevistado habla, se incluyen algunas imágenes del Hotel Alferez Real y una panorámica de Cali en el marco de los Sextos Juegos Panamericanos. Durante la segunda entrevista se inserta un efecto de video interesante mediante el cual una fotografía del antiguo edificio de la Gobernación se transforma en la actual torre de oficinas, vista desde abajo.	
Las 3 cruces		El ser caleño	Documental	1995	1:00	Procesión religiosa por las calles	
San Antonio y centro		El ser caleño	Documental	1995	02:00		
Río Pance		El ser caleño	Documental	1995	5:22 - 6:04	Imágenes del río Pance colmado de bañistas. Cuando se habla de tradiciones se pasan a imágenes en blanco y negro de algunas personas bañándose en el río.	
Plaza de Caicedo		El ser caleño	Documental	1995	07:09		
Proartes	Carrera 5 N° 7 - 02	Que viva la música	Documental	1995	3:50 - 4:33	Exploración de unos cables de energía que conectan al segundo piso de Proartes. Luego se sigue una serie de fotografías de archivo mostrando los espacios a los que se refiere el entrevistado.	
Almacenes La 14 centro	Cra 4 con 14	Que viva la música	Documental	1995	3:50 - 4:33	Lustrabotas hablando de salsa	
Club S Fdo		Que viva la música	Documental	1995	3:50 - 4:33	Canchas de Tenis	
Parque de los poetas	Entre las carreras 1ª y 3ª con calle 12, Cali	Al pie de la letra	Documental	1995	4:05 - 4:57	Entrevistados hablan a cámara. Cuando se hace referencia a los poetas se introduce una imagen rápida del Parque de los poetas en 1995.	

Barrio Obrero		Al pie de la letra	Documental	1995	10:37 - 11:38	Recorrido de Valverde por un barrio popular, con los listones de colores y las fachadas decoloradas. Imágenes de bares y de las calles en la noche. Se distingue una vista de la calle quinta iluminada con faroles navideños.	
Avenida Sexta		Al pie de la letra	Documental	1995	17:29 - 19:48	Superposición de Romero leyendo de su libro y de un recorrido nocturno por la avenida sexta.	
Iglesia de San Antonio	Calle 1 oeste con carrera 10	Ojo vivo	Documental	1995	0:30 - 1:55	Secuencia de fotografías en blanco y negro que el entrevistado describe someramente: se distingue la Iglesia de San Antonio, el río Cali, el paseo Bolívar, el hotel Alférez Real, el edificio Otero, la vieja estación de ferrocarril, el parque Caicedo y una panorámica de Cali donde se "destaca" el Teatro Municipal.	
Río Cali	Localizar	Ojo vivo	Documental	1995			
Paseo Bolívar	Entre carreras 1 y Avenida 2 N con calle 12	Ojo vivo	Documental	1995			
Hotel Alférez Real	Hoy parque de los poetas	Ojo vivo	Documental	1995			
Edificio Otero	Esquina de la calle 12 con carrera 5	Ojo vivo	Documental	1995			
Antiguas Instalaciones del Ferrocarril	calle 26	Ojo vivo	Documental	1995			
Primeras instalaciones de La Tertulia	Carrera 5 no. 4-10	Ojo vivo	Documental	1995			
Museo La Tertulia	Avenida Colombia No 5-105	Ojo vivo	Documental	1995	6:03 - 6:35	Se abre mostrando el lugar donde se inició La Tertulia, luego se muestra el actual museo, visto desde la carrera primera.	
Iglesia La Ermita	Esquina de la carrera 1 con calle 13	Ojo vivo	Documental	1995	06:46-7:23	Imágenes de archivo de la Ermita vista desde el Puente Ortiz y el Palacio de Bellas Artes. Ambas aparecen muy brevemente.	
Instituto Departamental de Bellas Artes (verificar)		Ojo vivo	Documental	1995			
Teatro	localizar	Ojo vivo	Documental	1995	11:06 -11:34	Secuencia de imágenes de la obra de Ever Astudillo, seguida de una breve exploración del interior de un teatro y finalmente la silueta de un hombre caminando en la noche.	
Talleres de Chipichape	Varias	Ojo vivo	Documental	1995	11:35 - 12:12	Las imágenes inician con unos vagones de tren abandonados por donde se pasea Fernell Franco, vías férreas, el edificio Otero, todas superpuestas a la mirada y gestos del fotógrafo.	
Edificio Otero	Esquina de la calle 12 con carrera 5	Ojo vivo	Documental	1995			

Panorámica de Cali		Ojo vivo	Documental	1995	12:40 - 13:15	Aparece Oscar Muñoz desde una terraza mirando a la ciudad, una panorámica de la ciudad y algunas imágenes difusas de transeúntes caminando.	
Teatro San Fernando	carrera 34 # 4d - 47	Caliwood	Documental	1995	13:07 - 14:56	Entre los planos estáticos de los entrevistados se insertan algunas secuencias que pertenecen a <i>Angelita y Miguel Ángel</i> y <i>Oiga, vea</i> .	
Club Campestre	Carrera 5 con carrera 100	Caliwood	Documental	1995			
Unidad Deportiva Panamericana	Hoy en día Unidad Deportiva Jaime Aparicio	Caliwood	Documental	1995			
Edificio Otero	Esquina de la calle 12 con carrera 5	Oiga, mire, lea	Documental	1995	2:58 - 3:28	El sonido e imagen asemejan una nota periodística. Se inicia con una toma de la catedral de San Pedro sobre calles transitadas por carros antiguos (imágenes de archivo). Se siguen acercamientos a las páginas del periódico y otros montajes como estos.	
Barrio San Antonio		Oiga, mire, lea	Documental	1995	17:51-19:41	Se reproduce un fragmento del documental de Rostros y Rastro "Historias de Ambulantes" (1991) dirigido por Antonio Dorado.. Se superponen imágenes de la película <i>Predador</i> con el testimonio de un vendedor ambulante quien lo cuenta desde el barrio San Antonio	
Plaza de Caicedo	Entre la calle 12 y 13 con carrera 4 y 5	Ocio y medio	Documental	1995	0:17 - 2:39	Destacan algunas vistas breves a la Plaza de Caicedo, donde también se ve el Palacio Nacional. Una referencia al paseo de río, el Café los Turcos y otras a juegos de mesa en los parques.	
Palacio Nacional	Carrera 4 con calle 12	Ocio y medio	Documental	1995			
Río Pance	Corregimiento de Pance	Ocio y medio	Documental	1995			
Restaurante Café Los Turcos	Avenida 4N no. 10-112 actual Plazoleta de la caleñidad	Ocio y medio	Documental	1995			
Puente Ortiz	Carrera 1 con calle 12	Ocio y medio	Documental	1995	2:40 - 5:30	Vista del Puente Ortiz y la Ermita.	
Iglesia La Ermita	Esquina de la carrera 1 con calle 13	Ocio y medio	Documental	1995			
Cancha de fútbol y de atletismo		Ocio y medio	Documental	1995	7:12-9:10	Se insertan varias imágenes de archivo (probablemente de los años 20 o 30) en las que se ve algún tipo de evento deportivo a inicios de siglo, un partido de basquetbol.	
Camino despavimentado		Ocio y medio	Documental	1995			

Cancha de basketball		Ocio y medio	Documental	1995			
Panorámica de Cali (imagen de archivo)		Ocio y medio	Documental	1995	11:00-11:44	Imágenes de archivo de panorámicas de la ciudad a las que se le superponen imágenes también de archivo de un partido de fútbol.	
Estadio Pascual Guerrero	Barrio San Fernando- Carrera 36 entre Calles 5 y 5B3	Ocio y medio	Documental	1995	12:04-12:25	Interior del Estadio Pascual Guerrero durante el triunfo del Club de fútbol América	
Teatro Municipal Enrique Buenaventura	Carrera 5 no. 6-64	Ocio y medio	Documental	1995	15:30 - 18:49	Se abre con imágenes de archivo del Teatro Municipal, la caseta en la parque caicedo, la Plaza de San Francisco llena de personas que la recorren, imágenes de parejas y coqueteos, parejas en los parques, el Acuaparque de la Caña, un bar en la noche.	
Plaza de San Francisco	Entre calle 9 y 10 con carrera 6	Ocio y medio	Documental	1995			
Acuaparque de la Caña	Calle 44 con carrera 8	Ocio y medio	Documental	1995			
Plaza de Caicedo	Entre la calle 12 y 13 con carrera 4 y 5	Ocio y medio	Documental	1995	19:22-22:11	Entrevistados diciendo en qué emplean su tiempo libre se ubican en la Plaza de Caicedo al lado de una fuente y al fondo de ve la estatua de Caicedo y Cuervo	
Torre de Cali	Avenida de las Americas no. 18N - 26	¡Oh Diosa Kali!	Documental	1995	2:43 - 6:26	Se muestra una gigantesca antena de telecomunicaciones y al fondo unos edificios residenciales, que luego son distorsionados como imágenes proyectadas en un televisor. Se pasa a un largo recorrido vertical por una de las aristas de la Torre de Cali y luego a los talleres de Chipichape donde se muestran los vagones de ferrocarril abandonados.	
Talleres de Chipichape	Actual Centro Comercial Chipichape. Calle 38N con 6N	¡Oh Diosa Kali!	Documental	1995			
Hotel Dann Carlton	Carrera 2 no. 1-60	¡Oh Diosa Kali!	Documental	1995	9:51 - 10:59	Panorámica de toda la ciudad, pasando por los edificios del oeste donde se reconoce el Hotel Dann y la Torre de Cali.	
Torre de Cali	Avenida de las Americas no. 18N - 26	¡Oh Diosa Kali!	Documental	1995			
Edificio/gimnasio		¡Oh Diosa Kali!	Documental	1995	14:21- 15:37	Exploración de la fachada de un edificio, oscurecida ya por la noche, en la que se alcanza a distinguir el ventanal de un gimnasio, al interior del cual se ven algunas personas ejercitándose. El letrero queda cortado y se alcanza a leer: Gimnasio El Molino.	
Torre de Cali	Avenida de las Americas no. 18N - 26	¡Oh Diosa Kali!	Documental	1995	16:21 - 18:14	Se sigue el recorrido de un reducido y contaminado Río Cali, en el que convergen escombros y grandes masas de espuma blanca. Al fondo, cuando se amplía la toma se alcanza a ver la Torre de Cali. Luego se pasan a imágenes de fábricas con chimeneas que despiden humo y, más tarde, a un atardecer en	
Sector industrial Yumbo		¡Oh Diosa Kali!	Documental	1995			

Basurero de Navarro		¡Oh Diosa Kali!	Documental	1995		el Basurero de Navarro, donde se levantan algunas casas sobre el piso de basura.	
Calle quinta		¡Oh Diosa Kali!	Documental	1995	20:21 - 22:35	Panorámica de la ciudad de noche, probablemente la calle quinta. Se ven las luces de los carros circulando por la calle y las luces de las casas, igualmente algunas de las figuras que tradicionalmente conforman el alumbrado decembrino de esta avenida. Luego imágenes de pasto quemándose alrededor de unos árboles. Más tarde se muestran unas construcciones en zona de ladera, en una toma amplia y de nuevo panorámica de la ciudad.	