

**Universidad Andina Simón Bolívar**

**Sede Ecuador**

**Área de Letras**

**Maestría en Estudios de la Cultura**

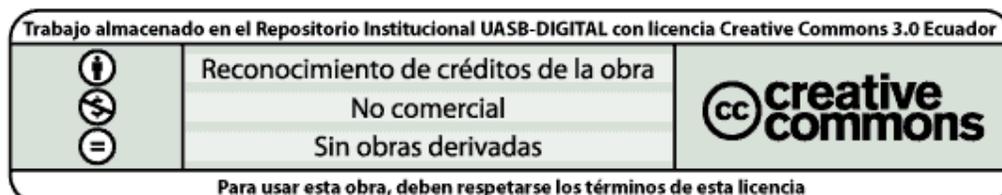
**Mención Artes y estudios visuales**

**El *Contracine* de Caliwood:**

**Estrategias de innovación cinematográfica en el Valle del Cauca 1970-1977**

**Liz Dahyana Tobón López**

**2013**



## CLAUSULA DE CESION DE DERECHO DE PUBLICACION DE TESIS

Yo, Liz Dahyana Tobón López autora de la tesis intitulada Contracine de Caliwood: Estrategias de innovación cinematográfica en el Valle del Cauca 1970-1977, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en estudios de la cultura con mención artes y estudios visuales, en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.

2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.

3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Fecha. ....31 de julio de 2013.....

Firma:

A rectangular box containing a handwritten signature in black ink. The signature is cursive and appears to read 'Liz Dahyana Tobon Lopez'.

**Universidad Andina Simón Bolívar**

**Sede Ecuador**

**Área de Letras**

**Maestría en estudios de la cultura**

**Mención Artes y estudios visuales**

**Contracine de Caliwood:**

**Estrategias de innovación cinematográfica en el Valle del Cauca 1970-1977**

**Liz Dahyana Tobón López**

**2013**

**Tutor: Alex Schlenker**

**Cali, Colombia.**

## **Resumen.**

El propósito de esta tesis es trabajar a partir de la trayectoria de un grupo cinematográfico de Cali, conocido como Caliwood o Grupo de Cali. Esta investigación se centra en tres de sus producciones, *Oiga vea (1971)*, *Asunción (1974)* y *Agarrando Pueblo (1977)*; para ello esta investigación contiene cuatro capítulos; el primero recrea un panorama histórico sobre las condiciones sociales y culturales del surgimiento de la cultura visual y artística en Cali. Los capítulos siguientes se ocupan de cada una de las producciones. En ellos, se desenvuelve el contexto y las convulsiones históricas que las rodean. De esta manera, esta tesis analiza los aportes, discusiones y críticas que reproduce este grupo cinematográfico en respuesta a los problemas sociales y cinematográficos del momento.

En esta línea, cada uno de estos capítulos intenta cifrar los problemas de la cinematografía de la época. A través del trabajo crítico y denunciativo de estas realizaciones fílmicas, esta investigación expone las limitaciones del cine nacional en esta década: un cine que transfigura la problemática social del momento. Así, se descubre una producción fílmica comprometida con la realidad del país y con la calidad e integridad cinematográfica de Colombia. En esta medida, este grupo de directores cinematográficos convierten el cine en una herramienta para denunciar los problemas de la época, y las coerciones y dificultades del cine colombiano del momento.

## Índice

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	1
<b>CAPÍTULO 1: CALIWOOD, CONTEXTO Y RECORRIDO HISTÓRICO</b> .....	9
<b>1.1 Retrospectiva visual:</b> <b>Tradiciones periféricas en la cinematografía caleña, 1971</b> .....	18
<b>CAPÍTULO 2: OIGA, VEA</b> .....	29
<b>2.1. Cali para el mundo. Y para los caleños?</b> <i>Oiga vea: perspectiva social de los excluidos</i> .....	37
<b>CAPÍTULO 3: ENTRE LA AYUDA Y EL ABANDONO:</b> <b>EL CASO DEL CORTOMETRAJE ASUNCIÓN</b> .....	50
<b>3.1 Se destapa el sobreprecio</b> .....	56
<b>CAPITULO 4: AGARRANDO PUEBLO:</b> <b>UNA ESTRATEGIA DE DIVULGACIÓN</b> .....	74
<b>4.1 Agarrando pueblo y el falso documental:</b> <b>Se evidencia la Pornomiseria</b> .....	81
<b>CONCLUSIONES</b> .....	97
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	103
<b>ANEXOS</b> .....	109

## Lista de imágenes

- **Imagen No 1:** Estampillas VI Juegos Panamericanos Cali ..... Pág. 32
- **Imagen No 2:** Fotograma de la película *Oiga vea* .....Pág. 44
- **Imagen No 3:** Fotograma de la película *Oiga vea*.....Pág. 44
- **Imagen No 4:** Fotograma de la película *Oiga vea*.....Pág. 44
- **Imagen No 5:** Fotogramas de la Película *Oiga vea*.....Pág. 45
- **Imagen No 6:** Fotogramas de la Película *Oiga vea*.....Pág. 45
- **Imagen No 7:** Fotogramas de la Película *Oiga vea*.....Pág. 45
- **Imagen No 8:** Fotogramas de la película *Oiga vea*.....Pág. 46
- **Imagen No 9:** Fotogramas de la película *Oiga vea* .....Pág. 46
- **Imagen No 10:** Fotogramas de la película *Oiga vea*.....Pág. 46
- **Imagen No 11:** Fotogramas de la película *oiga vea*..... Pág.47
- **Imagen No 12:** Fotogramas de la película *Oiga vea*.....Pág.47
- **Imagen No 13:** Fotogramas de la película *Oiga vea*..... Pág.47
- **Imagen No 14:** Fotogramas de la película *Oiga vea*..... Pág.48
- **Imagen No 15:** Fotogramas de la película *Oiga vea*..... Pág.48
- **Imagen No 16:** Fotogramas de la película *Oiga vea*..... Pág.48
- **Imagen No 17:** Fotogramas de la película *Asunción*..... Pág. 61
- **Imagen No 18:** Fotogramas de la película *Asunción*..... Pág. 62
- **Imagen No 19:** Fotogramas de la película *Asunción*.....Pág. 65
- **Imagen No 20:** Fotogramas de la película *Asunción*.....Pág. 66
- **Imagen No 21:** Fotogramas de la película *Asunción*.....Pág. 67
- **Imagen No 22:** Fotogramas de la película *Asunción*.....Pág. 67
- **Imagen No 23:** Fotogramas de la película *Asunción*.....Pág. 67

- **Imagen No 24:** Fotogramas de la película *Asunción*..... **Pág. 69**
- **Imagen No 25:** Fotogramas de la película *Asunción*..... **Pág. 69**
- **Imagen No 26:** Fotogramas de la película *Asunción*..... **Pág. 69**
- **Imagen No 27:** Fotogramas de la película *Agarrando pueblo*..... **Pág. 89**
- **Imagen No 28:** Fotogramas de la película *Agarrando pueblo*..... **Pág. 89**
- **Imagen No 29:** Fotogramas de la película *Agarrando pueblo*..... **Pág. 89**
- **Imagen No 30:** Fotogramas de la película *Agarrando pueblo*..... **Pág. 91**
- **Imagen No 31:** Fotogramas de la película *Agarrando pueblo*..... **Pág. 92**
- **Imagen No 32:** Fotogramas de la película *Agarrando pueblo*..... **Pág. 93**
- **Imagen No 33:** Fotogramas de la película *Agarrando pueblo*..... **Pág. 93**
- **Imagen No 34:** Fotogramas de la película *Agarrando pueblo*..... **Pág. 93**

## INTRODUCCIÓN

Durante la década del setenta en Cali Luis Ospina y Carlos Mayolo se interesaron por los procesos culturales de la ciudad. Gracias a sus proyectos fílmicos, rescataron la trayectoria cinematográfica desvirtuada por los problemas de la producción del cine en Colombia durante la época. Por esta razón, esta tesis retrata el interés de estos artistas por representar la ciudad en sus obras de arte y las circunstancias que motivaron las innovaciones cinematográficas que lideraron.

En esta medida, la pregunta central que guía esta tesis es: ¿cómo influenciaron los filmes *Oiga vea*, *Asunción* y *Agarrando pueblo* de Luis Ospina y Carlos Mayolo con en el progreso cinematográfico de Colombia? Para responder, mi objetivo principal es identificar las innovaciones cinematográficas que se desarrollaron en Cali durante la década del setenta con el trabajo de estos directores. A partir de esto, mi Hipótesis aclara que estos tres filmes son trascendentales en la historia del cine colombiano; sus aportes generaron una plataforma indispensable para construir un cine independiente y de calidad en el país.

Para apoyar este objetivo y esta hipótesis, analizaré su producción fílmica desde los conceptos de sátira, parodia e ironía; estos términos son planteados en cada capítulo como herramientas fílmicas que afrontan el proceder de la cinematografía colombiana en de los años setenta. Gracias a ellos, Carlo Mayolo y Luis Ospina reproducen el proceso cinematográfico del momento y se sumergen en él para subvertirlo. Con la ejecución de estos términos en sus producciones, los directores logran mimetizarse en la dinámica cinematográfica de la época y se convierte en una amenaza para ella. Tal como lo señala Bhabha en su texto: “El mimetismo, no obstante, es también el signo de lo inapropiado, una diferencia u obstinación que cohesiona la función estratégica dominante del poder colonial, intensifica la vigilancia, y proyecta una amenaza

inminente tanto sobre el saber “normalizado” como sobre los poderes disciplinarios.”<sup>1</sup> De esta manera, sus filmes producen continuamente un contraste desde una doble articulación: se convierten en una estrategia de regulación y disciplina que determina lo inapropiado e intensifica la atención sobre el curso y los poderes normalizados de la cinematografía colombiana.

Es así como otorgan significado a los principales problemas de la cinematografía colombiana; con estos conceptos Carlos Mayolo y Luis Ospina acogen la subordinación y los estereotipos generados en el cine colombiano de la época, para intentar resaltar lo que Joaquín Barriandos llama: “la sublimación de la diversidad cultural a través de la representación de sus estereotipos visuales.”<sup>2</sup> Así, la parodia, la sátira y la ironía se convierten en instrumentos para resaltar y redefinir los estereotipos desarrollados en el cine colombiano del momento. Al usar los mismos supuestos del sistema de significado reinante en la cinematografía de la época, sus filmes subvierten el lenguaje de los cineastas del momento. En esa línea, Jacques Derridá plantea que el significado es construido por el sistema de representación, el mismo sistema que construye un método de traducción, lo que hace que la heterogeneidad sea una característica firme: “El lenguaje sería un sistema de representación o también de significantes, de lugartenientes que sustituyen aquello que dicen significan o representan, y la diversidad equivoca de los representantes no afectaría a la unidad, la identidad, o incluso la simplicidad última de lo representado”<sup>3</sup>. Por este motivo, Mayolo y Ospina plantean su crítica desde los parámetros cinematográficos dominantes; así, logran convertirse a él y trastornarlo. De

---

<sup>1</sup> Homi, Bhabha, “El mimetismo y el hombre, la ambivalencia del discurso colonial.” En, *El lugar de la cultura*, Argentina, Ediciones Manantial, 1994, p. 112.

<sup>2</sup> Joaquín Barriandos, “Colonialidad del ver. Visualidad, capitalismo y racismo epistémico” en, *Desenganche. Visualidades y sonoridades otras*, Quito, La Tronkal, 2010, p. 134.

<sup>3</sup> Jacques Derridá, “El envío”, en, *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*, Barcelona, Paidós, 1993, Pp. 87.

este modo, la sátira, la parodia y la ironía les son útiles para filtrarse en el cine de la época y trastornarlo a partir de la burla.

El análisis de estos conceptos está basado en una metodología de investigación historiográfica. Gracias a las fuentes hemerográficas recolectadas en los periódicos: *El País*, *El Espectador*, *Diario del Caribe*, *El Tiempo* y *El Pueblo*; reuní información sobre la situación social y cinematográfica del momento. Las noticias de la prensa me permitieron acercarme al contexto en el que se desarrolló el trabajo fílmico de Ospina y Mayolo. Hasta el momento, las investigaciones que rodean sus obras se han realizado a partir de situaciones actuales y concretas. Con este método contrasté el momento histórico, social y cinematográfico que rodeó la realización de su trabajo fílmico. De esta manera acentúo la particularidad con la que desarrollaron las denuncias sociales y cinematográficas que se ven reflejadas en sus documentales durante la década del setenta. Además, me permite destacar las condiciones específicas que suscitaron sus innovaciones y aportes al cine colombiano.

Para analizar estas innovaciones, esta tesis trabaja en base a tres de sus documentales: "*Oiga, vea*" (1971), "*Asunción*" (1975) y "*Agarrando pueblo*" (1977). Este trabajo se divide en un primer capítulo de contextualización, y en tres capítulos que desarrollan las denuncias sociales y cinematográficas en cada uno de estos documentales. El primer capítulo: *Caliwood: contexto y recorrido histórico*; el segundo: *Oiga vea*; el tercero: *Entre la ayuda y el abandono: el caso del cortometraje asunción*. El cuarto: *Agarrando pueblo. La Pornomiseria: una estrategia de divulgación*. Por esta razón, el análisis hemerográfico está contrastado con un análisis visual: cada documental se estudia a partir de su contexto social, sus denuncias irónicas y su forma audiovisual.

En el primer capítulo *Caliwood: contexto y recorrido histórico* mirare los modos de transformación social y cultural que se desarrollaron a partir de la segunda mitad del siglo XX en Cali. Esta contextualización, me ayudará a explicar las consecuencias artísticas que se desarrollaron en Cali durante la década del setenta. El objetivo de este capítulo es estructurar los impulsos históricos que construyeron condiciones concretas y únicas que forjaron una cultura visual específica y singular en Cali. En esta medida, gracias al encuentro migratorio que surgió a partir la década del cincuenta, floreció una dinámica artística particular. De esta manera, la ciudad se convirtió en fusor cultural y se transformó en un complejo tejido de experiencias sociales diversas.

El proceso migratorio produjo desalojo urbano y exclusión periférica. A pesar de ello, los protagonistas del contexto en conflicto, crearon sus formas de resistencia. Por esta razón, este entorno social e histórico despertó interpretaciones particulares de su contexto. Diferentes interrogantes y curiosidades encaminaron algunas mentes creativas; Es así como las contradicciones culturales del momento provocaron una inspiración específica en los artistas caleños y en especial de quienes accionaban desde el cine. De esta manera, la realidad del momento produjo una nueva generación de narradores cinematográficos.

En esta medida, Cali se convirtió en una ciudad comprometida con las actividades artísticas, culturales y sociales. Por ello, la cultura visual cumplió aquí un papel crucial para los sectores en conflicto: permitió rastrear respuestas a necesidades reales y convirtió al cine en un instrumento para analizar la identidad histórica del momento. Es por esta razón que Carlos Mayolo y Luis Ospina impregnaron un carácter propio en sus producciones: además de tener un compromiso con la ciudad y su problemática, se convirtieron en realizadores que renovaron el interés por el cine en Cali y el país.

El segundo capítulo *Oiga, vea*, denuncia las injusticias provocadas por los Juegos panamericanos de 1971. Los cambios sociales, urbanos y culturales generados por este evento, impulsaron una dinámica de exclusión social durante la época. Por esta razón, este capítulo intenta mostrar el trabajo visual de Carlos Mayolo y Luis Ospina como una herramienta de denuncia y contraste a la situación del momento. Para ello, el objetivo principal de este capítulo es mostrar los mecanismos por los que Carlos Mayolo y Luis Ospina generan una nueva pauta cinematográfica en las filmaciones culturales y deportivas de Colombia. Como objetivo secundario, este capítulo intenta recrear este filme como un documento histórico alrededor de los hechos sociales más destacados durante la realización de los VI Juegos Pamericanos.

Gracias a este documental, Luis Ospina y Carlos Mayolo llenaron un vacío en la historia cinematográfica de Colombia; A partir de su realización, la sátiriza se convirtió en una herramienta para reprochar los procesos deportivos que excluían a gran parte de la población colombiana. Hasta ese momento, esta estrategia satírica no se había utilizado en el cine colombiano. De esta manera, estos directores crearon una nueva manera de documentar los eventos deportivos: Innovaron con una técnica directa que intervine, critica y proyecta la imagen de un importante evento cultural del país

Además, el capítulo intenta mostrar a esta producción como un documento historiográfico que entrega una visión real y cercana de una situación planeada por un pequeño sector de la sociedad. De esta manera, se convierte en la única herramienta que muestra una perspectiva social, alejada de la oficialidad del discurso, y de los planteamientos de cambio económico y urbano del momento.

El capítulo tres *Entre la ayuda y el abandono: el caso del cortometraje Asunción*, analiza los principales problemas de la cinematografía colombiana durante la década del setenta. Después de resaltar las dificultades impuestas por las leyes estatales

de la época, este capítulo aclara cuales fueron los sucesos que convirtieron a la trayectoria cinematográfica colombiana en un cúmulo de producciones mediocres y sin contenido. Además, demuestra que gracias al cortometraje *Asunción* de Luis Ospina y Carlos Mayolo, se desvirtuaron todos los mecanismos estatales para la coerción cinematográfica. De esta manera, el objetivo principal de este capítulo es identificar las condiciones con las que *Asunción* denunció y transformó el proceso fílmico de los cortometrajes de la ley de sobreprecio. Como objetivo secundario, este capítulo intenta demostrar que a partir de este cortometraje la imagen de la mujer empezó a ser objeto de historias en las producciones fílmicas del país.

Durante la década del setenta, los cortometrajes colombianos tuvieron la oportunidad de adquirir diversas ganancias financieras bajo ciertos parámetros que restringían el ingenio y la originalidad. Así, la censura y la promesa financiera provocaron cortometrajes mediocres y apresurados. En oposición, *Asunción* es un cortometraje polémico, paródica y controversial que retrata la vida diaria de una empleada domestica. Después de su exhibición, esta producción fue censurada sin una base justificable. A partir de este suceso, Ospina y Mayolo emprendieron un camino acusativo que los llevó a denunciar los parámetros de las leyes cinematográficas en Colombia. De esta manera este capítulo intenta reconstruir la situación de los cortometrajes colombianos durante la época del setenta y demostrar que *Asunción* implementó estrategias de denuncia que simultáneamente dio las bases para un desarrollo cinematográfico diferente, original e innovador.

Hasta ese momento, los temas femeninos estaban alejados de la cinematografía colombiana. Desarrollar una historia a partir de los problemas de una mujer, causaba censura y criticas sociales. Además, las empleadas de servicio doméstico estaban relegadas a los hogares, los trabajos y las órdenes de sus empleadores. Con *Asunción*,

iniciaron las denuncias ante los temas cotidianos que escondían las cuestiones de género y las disputas entre trabajador y asalariado. Con una historia fresca y una ficción transformadora, *Asunción* logró arriesgarse y demostrar que ante la selección y exhibición de una producción, pesaban los motivos morales antes que la calidad y creatividad en la realización. Por esta razón, este capítulo intenta demostrar que este cortometraje lideró las historias de género en la cinematografía del país.

El cuarto capítulo, *Agarrando pueblo. La Pornomiseria: una estrategia de divulgación*, señala al cine miseria como una de las consecuencias de la Ley de sobreprecio. Este cine surgió en la década del setenta como respuesta al afán de atraer espectadores sin necesitar de un contenido crítico ni ingenioso. Por esta razón estas producciones exageran la realidad para mostrar la indigencia y la pobreza como características propias del país. En esta medida, el objetivo de este capítulo es identificar de qué manera *Agarrando pueblo* se convierte en uno de los documentales que más intervienen en los problemas del cine latinoamericano hasta la actualidad.

El capítulo muestra que *Agarrando pueblo* es un *Falso documental* que parodia e ironiza la realidad para revelar los tropiezos que se presentan en ella y dejar ver un filme que expone la ridiculez y la fragilidad de la cinematografía del momento. Este capítulo muestra las herramientas con las que Mayolo y Ospina denuncian el interés de mercantilizar el infortunio para llamar la atención de un público extranjero. Con este propósito, *Agarrando pueblo* reproduce el trabajo de un grupo de cineastas que intenta escudriñar en la realidad del país para mercantilizar la penuria sudamericana en el extranjero. Con este motivo, pretenden copiar las excentricidades que desvirtúan la realidad y criticar a los documentalistas que eliminan todos los principios de la investigación social para llegar a la realidad de una manera deshonesto. Es así como el filme representa los errores de aquellos documentales socialmente responsables, pero

someramente establecidos: signo de la heterogeneidad en las opiniones de los productores latinoamericanos de la década del setenta. Por esta razón *Agarrando pueblo* es un documental vigente en nuestros días, aún es un referente para recrear los principales problemas que se desarrollan en el cine latinoamericano.

## Capítulo 1.

### CALIWOOD: CONTEXTO Y RECORRIDO HISTÓRICO

A partir de la segunda mitad del siglo XX, se produjeron grandes migraciones desde el campo, la costa, y el centro del país hacia la ciudad de Cali. De esta manera, la ciudad se convirtió en fusor cultural, transformándose en un complejo tejido de experiencias sociales diversas. Las distintas influencias tradicionales y el proceso de interacción con sus actores, intervinieron sobre los comportamientos y las actividades culturales de la ciudadanía. Así, a partir de este encuentro migratorio surgió una dinámica artística particular. En esta medida, Cali se convirtió en una ciudad comprometida con las actividades artísticas, culturales y sociales.

Nuevos barrios se construyeron durante el proceso migratorio en la ciudad. En ellos, se concentraron diferentes tradiciones, prácticas y conocimientos provenientes, en su mayoría, del Litoral Pacífico. En este espacio se catapultó el dinamismo cultural generando cambios notorios en el espacio físico y social de la ciudad. De esta manera, se amalgamaron intereses que forjaron una nueva y particular cultura visual y sonora. Es así como para Cali, el *oír* y el *ver* se particularizaron, forjando una cultura del baile y de la cinefilia. Esta interacción cultural es tema de análisis del libro *La salsa en Cali* del antropólogo Alejandro Ulloa, aquí podemos ver reflejado un análisis sobre el encuentro cultural, producto del crecimiento urbano:

Al mismo tiempo que se desarrollaba la industrialización en Cali y el Departamento del Valle del Cauca, se gestó un proceso de urbanización acelerada que en medio siglo transformó radicalmente esta capital hasta ser la segunda ciudad en mayor tasa de crecimiento en Sur América después de Sao Paulo. En 50 años, Cali creció, transformándose como no lo había hecho nunca antes en cuatro siglos de historia.<sup>4</sup>

Como vemos, este proceso migratorio estuvo acompañado de un auge industrial, urbanístico y cultural. La década del setenta albergó distintas experiencias sociales en

---

<sup>4</sup> Alejandro Ulloa, *La salsa en Cali*, Cali, Centro editorial Universidad del Valle, 1992, Pág. 269

diferentes sectores de la ciudad. Mientras las migraciones se desarrollaban en décadas pasadas, en el setenta la población reacomodó y cambió el espacio físico de la ciudad; este proceso permitió extender las condiciones plurales que se estaban gestando. En esta medida, el *encuentro cultural* posibilitó el intercambio de ideas y tradiciones: las concepciones de sociedad, familia y población se fusionaron y transformaron las condiciones físicas de Cali, entre ellas, los conceptos de urbe, asentamiento y localidad. Santiago Arboleda en su artículo “*Cuántos son del campo, cuántos son de la ciudad*”, nos señala:

Insistamos en pensar la ciudad no sólo como un aparato metropolitano en relación con las áreas inmediatas. Se debe a su área de influencia real y no supuesta. Ello significa no recortar su trayectoria y realidad de construcción plural, reduciendo su complejidad y en consecuencia empobreciendo su potencialidad y las posibilidades de su desarrollo a escala humana.<sup>5</sup>

Las exigencias de ampliación urbana produjeron una sociedad plural en proceso. Esta dinámica de cambio urbano permitió nuevas experiencias que reconfiguraron condiciones y características en la sociedad. La población migrante y la población “tradicionalmente” caleña, se consolidaron en una cultura heterogénea. En su artículo, Arboleda nos ayuda a analizar la importancia de las construcciones culturales desde la pluralidad en la ciudad, al respecto nos dice: “las comunidades afrocolombianas populares urbanas, tienden a profundizar su diferencia, sin que ello implique aislamiento, deslegitimando en el horizonte los intentos de inclusión homogenizante”<sup>6</sup>. Lo que quiere decir que, estos cambios sociales y físicos, dinamizaron historias, memorias y actitudes puntuales. Cali se convertía en una ciudad social y culturalmente diversa.

---

<sup>5</sup> Santiago Arboleda Quiñonez, “Cuántos son del campo, cuántos son de la ciudad: Caras del multiculturalismo: Ley 70 en contextos urbanos el caso de Cali”, en *Urbes: Revista de cultura y ciudad*, No 1, Cali, Fundación para la investigación y el desarrollo urbano. 2009. Pág. 62.

<sup>6</sup> Santiago Arboleda Quiñonez, “Cuántos son del campo, cuántos son de la ciudad”; Pág. 58.

En otras palabras, la condición social del momento intensificó cambios físicos que facilitaron nuevos hábitos y prácticas de colectividad: mientras la migración y los cambios sociales modificaron el proceso de urbanización, los nuevos espacios permitieron sociabilizaciones y experiencias comunitarias inéditas. Este complemento es mencionado por Alejandro Ulloa como: “el papel cumplido por las masa populares, rurales y urbanas, en la conformación de una cultura aún no decadente, y de una identidad en proceso.”<sup>7</sup> En síntesis, en tanto las sociabilidades aportadas por la migración demandaron espacio urbano, la urbanización en Cali incrementó diversas colectividades.

Este proceso amplió los espacios para dinamizar la idiosincrasia multitudinaria. La vida urbana permitió que las circunstancias cambiantes se asimilaran por nuevas generaciones; Alejandro Ulloa en este caso, nos menciona la mezcla de elementos lingüísticos y culturales de diversa procedencia: “formas culturales y tradiciones campesinas se mezclaron con el elemento de la vida urbana y se integraron para formar en las generaciones posteriores una nueva sensibilidad, hecha por completo en la ciudad.”<sup>8</sup> Como vemos, se integraron las circunstancias cambiantes de la vida urbana en proceso. Los nuevos espacios dinamizaron la vida diversa de la sociedad caleña. Estos cambios se difundieron en las nuevas generaciones hasta proyectarse como un signo de identidad cultural de origen popular.

De acuerdo a esto, durante la década del setenta se desarrollaba una identidad diversa proveniente de la vitalidad de la población y la lucha por su herencia. Esta diversidad es analizada por Alejandro Ulloa como la oportunidad de forjar una identidad gestada por las masas y su lucha popular. El autor analiza la urbanización en Cali desde una diversidad no centralizada, apartada de los sectores dominantes. En este sentido,

---

<sup>7</sup> Alejandro Ulloa, *La salsa en Cali*, Cali, Pág. 309.

<sup>8</sup> Alejandro Ulloa, *La salsa en Cali*, Cali, Pág. 317.

Ulloa menciona una *nueva Cali popular*, construida gracias a la urbanización. Este aspecto popular, nos acerca a una cultura visual y sonora construida a partir del liderazgo de la población históricamente desconocida: los refugiados del conflicto armado en Colombia, los desalojados por los cambios económicos, y los que llevan a cuestas la falta de oportunidades. En esta medida, el encuentro cultural de la Cali popular es un proceso desconocido:

Esa mirada del desconocimiento no está exenta de culpa. Porque reconocer el hecho histórico de “la violencia” como una causa objetiva de la migración y el poblamiento de algunas ciudades colombianas, y de Cali en particular, implica reconocer la responsabilidad atribuida a las fuerzas del atraso y la reacción, que enquistadas en el poder desataron la persecución y la muerte.<sup>9</sup>

Los desencantos hacia este encuentro cultural no se hicieron esperar. A pesar del desarrollo de diferentes prácticas culturales tradicionales en la ciudad de Cali, resultado del encuentro migratorio: Hubo una coalición de intereses que estimularon pugnas y fragmentaciones. El proceso de sociabilización y ampliación urbana produjo la división y exclusión de ciertos sectores de la población. De esta manera, los imaginarios culturales migrados a Cali, no se legitimaron por los sectores económicos más privilegiados de la ciudad. Ya que, como nos menciona Santiago Arboleda:

la oficialidad de la ciudad y el país, [...] no alcanzan a descifrar, no visualizan o simplemente no les interesa comprender estas maneras de asumir e imaginar la convivencia, la dignificación, de la vida y la construcción de formas diferenciadas, diversas y ricas de tejer sociedades altamente creativas y solidarias.<sup>10</sup>

La exclusión social y territorial en Cali facilitó la apropiación de distintos elementos significativos e indispensables para la ciudad. Por esta razón, las nuevas voces que generaban ideas y comportamientos plurales para la producción cultural en Cali, fueron ignoradas por la mirada de la indiferencia gubernamental. De esta manera, la vulnerabilidad fue utilizada para segregar e invisibilizar a los sectores marginales de

---

<sup>9</sup>.. Alejandro Ulloa, *La salsa en Cali*, Pág 308 ,

<sup>10</sup> Santiago Arboleda Quiñonez, “Cuántos son del campo, cuántos son de la ciudad: P 60

la ciudad. Según los planteamientos de Ulloa, esta situación se desenvuelve “porque si las clases populares en Cali han venido decantando una cultura urbana, todavía en proceso, las clases dominantes se han apropiado de ella para legitimar un régimen en decadencia.”<sup>11</sup> Además, esta posición permitía destacar la producción cultural, social y, en gran medida, económica de sectores privilegiados de la ciudad.

Es así como se empleó una estrategia de desconocimiento ante la nueva combinación de ideas y prácticas. Si tenemos en cuenta que: “el principal factor de atracción hacia las ciudades grandes lo constituyen las economías de aglomeración, es decir aquellas externalidades positivas necesarias para la realización de ciertas actividades;”<sup>12</sup> podemos decir que estas externalidades positivas fueron coartadas por la oficialidad caleña. En este caso, la necesidad de un espacio urbano; las migraciones produjeron una expansión territorial a través de la lucha por el espacio. Por ello, la necesidad de un territorio actuó como excusa para crear subalternidades. Precisamente, la estrategia de desconocimiento se desarrolló en la lucha por el espacio y el territorio. Es así como vemos que la exclusión social en la ciudad de Cali se desplegó entre el destierro y la lucha por el territorio.

La distribución desigual del espacio urbano, caracterizó la brecha social; la cercanía al centro de la ciudad aseguraba un estilo de vida más estable. Sin embargo, el oriente y el sur-oriente representaron la única posibilidad de ubicación para la mayoría de la población migrante. Sus oportunidades de establecimiento estaban alejadas del centro de la ciudad. Esta característica de distribución espacial, permite percibir la fragmentación de la ciudad y de la sociedad, como lo menciona Edgar Vargas Benítez:

---

<sup>11</sup> Alejandro Ulloa, *La salsa en Cali*, Cali, Pág. 430.

<sup>12</sup> Ana María Alzáte de San Clemente (Comp.) *Santiago de Cali, 450 años de historia*, Cali, Alcaldía. Dirección de comunicaciones, 1981. Pág. 187.

“la de los integrados y la de los excluidos en términos socio-espaciales.”<sup>13</sup> De esta manera, durante la década del setenta, se generó una concentrada condición de expansión y segmentación social.

En su libro “*Historia de Cali en el Siglo XX, Sociedad, economía, cultura y espacio*,” el historiador Edgar Vargas Benítez expone los planteamientos de este desconocimiento social. Esta fragmentación urbana en Cali se ve reflejada a través del acceso económico a un espacio dignamente habitable. Al respecto, Edgar Vargas nos dice que la relación directa con el espacio central, obedecía a los precios del suelo. El precio del terreno condicionaba las circunstancias de vida en la ciudad, Vargas nos menciona que:

Las periferias urbanas con insuficiencia o carencia de servicios públicos, altos riesgos de inundabilidad o de deslizamiento de las tierras, con precios de suelo mas bajo, fueron ocupadas por los sectores sociales de más reducidos ingresos con baja o nula capacidad de demanda.<sup>14</sup>

El espacio urbano se convirtió en una herramienta para segregar a la población migrante. Mientras más alejados del centro, las características de insalubridad aumentaban; de esta manera, los terrenos periféricos se convirtieron en un problema para la comunidad caleña. Por lo tanto, y como lo menciona Edgar Vargas, “la prolongación de la oleada de terrenos y formación de “barrios piratas” en zonas insolubles, pantanosas, plagadas de mosquitos; sin acueducto, agua potable y alcantarillado, acentuaron la inconformidad popular y el sentimiento de exclusión social.”<sup>15</sup> Asimismo, la oficialidad manejó el espacio urbano para segregar económica, social y territorialmente a los migrantes en la ciudad.

Como vemos, los altos precios del terreno aseguraban la cercanía al centro y óptimas circunstancias de vida. Por ello, el escaso control sobre la distribución del

---

<sup>13</sup> Edgar Vásquez Benítez, *Historia de Cali en el Siglo XX, Sociedad, economía, cultura y espacio*, Cali, Artes gráficas del Valle, 2001. 275

<sup>14</sup> Edgar Vásquez Benítez, *Historia de Cali en el Siglo XX*, Pág. 277.

<sup>15</sup> Edgar Vásquez Benítez, *Historia de Cali en el Siglo XX*, Pág. 281.

territorio permitía que las áreas cercanas al centro permanecieran deshabitadas. Por otro lado, la distancia al centro estaba mayormente ocupada; esta situación admitía la exclusividad del territorio y la manipulación de las circunstancias de vida. Así, durante la década del sesenta y setenta, las condiciones económicas determinaban la centralidad y las circunstancias de asentamiento. Por ello, esta estrategia de exclusión espacial, admitía que la periferia creciera, en tanto que el centro permaneciera aislado para ciertos sectores económicos y sociales de Cali. Al respecto, Edgar Vargas nos dice:

Asociado a la expansión física de Cali, en los años sesenta comenzaron a aparecer los elementos que darían inicio a una nueva configuración espacial: la gradual pérdida del carácter monocéntrico de la ciudad como resultado del surgimiento de otros “núcleos” que generaría la fragmentación urbana.<sup>16</sup>

Como vemos, la exclusión social forjó grandes cadenas periféricas dentro de la ciudad. Además de esto, encontramos que otra característica de la segregación urbana se desarrolló a partir del impulso vial. El proceso de construcción vial empezó a finales de la década del sesenta con la ampliación de la calle 5ta y la construcción de la autopista oriental. Estas obras se iniciaron como estrategia de la expansión hacia el sur; precisamente Vargas nos señala que “las obras realizadas en la década de los años sesenta transformaron el sistema vial que ha sido una preocupación central de los siguientes gobernadores de Cali.”<sup>17</sup> Como vemos, la preocupación por ampliar el sistema vial, estuvo en marcha durante varios mandatos gubernamentales. Lo que quiere decir que la transformación vial estuvo en proceso durante varios años.

Además de esto, durante toda la década de 1970, las obras permitieron que la ciudad fuera sede de diversos eventos deportivos nacionales e internacionales. La inversión de orden público y la efervescencia deportiva estableció una imagen distinguida de la ciudad. En contraste, las invasiones de la periferia sobrellevaban las insuficiencias y malas condiciones de las viviendas. En esta evidente oposición, los

---

<sup>16</sup> Edgar Vásquez Benítez, *Historia de Cali en el Siglo XX*, Pág. 303

<sup>17</sup> Edgar Vásquez Benítez, *Historia de Cali en el Siglo XX*, , Pág. 281

espacios vulnerables tendientes a la insalubridad, derrumbes e inundaciones, invadían la nueva estética urbana. De esta manera, la periferia no sólo se convirtió en el rincón de expulsión para la población migrante, sino que también fue objeto de incomodidades y vergüenzas para la sociedad adinerada de la ciudad.

La segregación espacial, produjo una ciudad aislada de la diversidad, la heterogeneidad y la pluralidad cultural. Gracias a esta estrategia de desconocimiento, los sectores económicamente privilegiados, se apoderaron de las características más importantes del proceso cultural y social de la ciudad. Esto permitió que se resaltarán las características históricas y sociales de la oficialidad, relegando el proceso cultural que la migración dejó a la ciudad.

Simplificar la visión de la ciudad en tal magnitud, [...] se constituye en una negación de los aportes pasados y presentes de los otros, que también han construido la ciudad. La presencia de gentes de otras zonas y entre ellas de manera predominante, la de los emigrantes y desterrados Afrocolombianos no debe seguir siendo objetivada en sus aspectos negativos, esto en nada constituye a hacer vivir a una ciudad que debe ser para todos.<sup>18</sup>

En esta medida, la segregación urbana generó comportamientos de resistencia.

La negación y el encubrimiento, produjeron un muro de tenacidad en contra de la desigualdad social. Es así como la conciencia comunitaria de la periferia se impuso a través de las prácticas familiares y las tradiciones compartidas. De esta manera, el sentimiento de fortaleza y valentía, siguieron un camino de generaciones familiares. De esta manera, “para los inmigrantes, el espejismo de la ciudad seductora se desvanecía en el encuentro con la dura realidad, tener que vivir en la periferia, sin los más elementales servicios y a donde no llegaba la modernización.”<sup>19</sup> Por ello, podemos decir que esta conciencia, les permite desarrollar sus valores espirituales y sentimentales en relaciones comunes y código compartidos. Ésta es una estrategia de resistencia en

---

<sup>18</sup> Santiago Arboleda Quiñonez. “Cuántos son del campo, cuántos son de la ciudad” pág. 62

<sup>19</sup> Alejandro Ulloa, *La salsa en Cali*, Pág. 316

contra de la homogenización social y cultural que relega a las poblaciones afrocolombianas en Cali.

Esta resistencia emancipadora, es estudiada por Santiago Arboleda a través del concepto *Suficiencias íntimas*. En él, esboza las nociones de *Paisanaje* y *Colonias*. El *paisanaje*, le es útil al autor para explicar los códigos culturales que comparte la población. A través de la memoria individual y colectiva, este concepto proporciona “una marcada mentalidad construida históricamente alrededor de elementos territoriales tradicionales.”<sup>20</sup> Como vemos, el *paisanaje* es un canal de comunicación que permite reestructurar una tradición cultural y social. Para Arboleda, la noción de *Colonias* explica el acompañamiento y la ayuda mutua que surge en un lugar apartado de la zona de origen. Este concepto es desarrollado por Arboleda de la siguiente manera:

Las Colonias pueden interpretarse como las primeras instituciones políticas de carácter étnico en el contexto urbano que dan respuesta al proceso de ajuste migracional con base en la interpretación elaborada de la ciudad, tanto de su lugar de origen como de su nueva situación.<sup>21</sup>

Así, las *Suficiencias íntimas* se desarrollan en el argumento de estas dos nociones. De esta manera, el concepto permite entender que las comunidades afrocolombianas del Valle del Cauca, se abren caminos al reconocimiento y a la acción creativa. Las *Suficiencias íntimas* son, según Arboleda, “el reservorio de construcciones mentales operativas, producto de las relaciones sociales establecidas por un grupo a través de su historia.”<sup>22</sup> Precisamente, estas construcciones mentales son las que viven en los colectivos afrocolombianos, dejando libre las operaciones y características culturales comunes en los grupos. Esta dinámica se convierte en una estrategia emancipadora contra la homogenización cultural y social en la ciudad de Cali.

---

<sup>20</sup> Santiago Arboleda, “Paisanaje, colonia y movilización” en, *Afrodecentientes en las Américas, Trayectorias sociales e identitarias*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2002. Pág. 410.

<sup>21</sup> Santiago Arboleda, “Paisanaje, colonia y movilización”. Pág. 411

<sup>22</sup> Arboleda, Santiago “Paisanaje, colonia y movilización”. Pág. 417

Como vemos, a pesar de la imposición de condiciones mínimas de residencia, la pluralidad cultural resiste frente a la exclusión social. Las influencias y tradiciones heterogéneas no se disolvieron. Por el contrario, se convirtieron en una herramienta de resistencia y regeneración. Así, según lo menciona Alejandro Ulloa, “si Cali está hecha de tantas influencias que contribuyeron a crear el imaginario que hoy soporta la ciudad, las clases dominantes son las que menos aportaron a su constitución.”<sup>23</sup> Por ello, las relaciones sociales en Cali se siguen produciendo y defendiendo desde la diversidad.

El desconocimiento de la cultura popular, alejó a la población migrante del centro de la ciudad: de los servicios públicos, la seguridad ante los desastres y de la salubridad. A pesar de esto, sigue irradiando tejidos sociales, recomponiendo sus valores tradicionales y promoviendo el intercambio y consenso de masas. Al respecto Alejandro Ulloa nos dice, "si la cultura dominante, poco o nada aportó a la conformación de nuestra identidad, la cultura popular, sin ser pura ni homogénea, si creó en ese núcleo de la caleñidad, los símbolos de nuestra personalidad histórica.”<sup>24</sup> Precisamente el desconocimiento cultural y la exclusión social, no lograron impedir la reproducción de la identidad cultural popular. Al contrario, este proceso generó abundantes características para la reproducción de la visualidad y la sonoridad en Cali.

### **1.1 Retrospectiva visual: tradiciones periféricas en la cinematografía caleña, 1971**

Durante la década del setenta, esta dinámica de desconocimiento generó curiosidades y críticas al contexto social del momento. La cultura visual cumplió aquí un papel crucial para los sectores en conflicto: funcionó como herramienta de defensa en el plano de las representaciones. Rastrear respuestas a necesidades reales, convirtió al cine en un instrumento para analizar la identidad histórica del momento. Como vemos, el contexto de la ciudad facilitaba las representaciones realistas. Desde esta perspectiva,

---

<sup>23</sup> Alejandro Ulloa, *La salsa en Cali*, 2 Pág. 430

<sup>24</sup> Alejandro Ulloa, *La salsa en Cali*, Pág. 431-432

Cali fue protagonista y escenario, una ciudad que atraía miradas artísticas: El festival suramericano de arte en Cali 1969, Ciudad solar, Primer salón nacional de pintores jóvenes, El cine club de Cali, El Cine club la tertulia, El teatro experimental de Cali, entre otros.

Gracias a las transformaciones urbanas, los episodios de la realidad generaron un dinamismo artístico y cultural. El proceso de desalojo y exclusión periférica, genero posiciones de defensa. Como analizamos anteriormente, los protagonistas del contexto en conflicto, produjeron sus formas de resistencia. Este entorno social e histórico despertó interpretaciones particulares. Diferentes interrogantes y curiosidades encaminaron algunas mentes creativas; de las cuales resaltamos a: Ever Astudillo, Enrique Bueneventura, Andrés Caicedo, Hernando Salcedo, Vicky Hernández, Arturo Alape, entre otros. Es así como las contradicciones culturales del momento provocaron una inspiración específica en los artistas caleños y en especial de quienes accionaban desde el cine. De esta manera, la realidad del momento produjo una nueva generación de narradores cinematográficos.

En medio del paisaje conflictivo de la época, lo más significativo surgió a partir de una descontrolada pasión por el contexto social del Valle del Cauca. Así, este contexto motivó proyectos visuales y postulados que detonaron una estética con identidad regional. En su tesis de Maestría: *Cali ciudad abierta: arte y cinefilia en los años setenta*, Katia Gonzáles nos acerca a las posibilidades cinematográficas inspiradas a partir de la realidad caleña:

En ese sentido, los artistas en Cali crearon un realismo que a través de la mirada cinematográfica reveló algo secreto o ignorado de la ciudad; su ojo aguzado formado en la práctica cinéfila y por su actitud como fisgón o mirón errante develó otra realidad de ciudad ante el espectador.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Katia González Martínez, *Cali ciudad abierta: arte y cinefilia en los años setenta*, inédita, tesis para optar por el título de Magister en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad. Universidad Nacional de Colombia Facultad de Artes Maestría en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad, Bogotá, 2009. Pág. 14-15.

Como vemos, indagar sobre el lenguaje, el paisaje y los recuerdos colectivos, valorizó la cultura popular-excluida de Cali. Por ello, el entorno de los setenta, reproduce las costumbres de la cultura multitudinaria y compone una estética novedosa. En esta medida, el ambiente de la ciudad generó nuevos y distintos caminos que coinciden en la historia, la geografía y las tradiciones de la población popular caleña. Teniendo en cuenta este reconocimiento, Katia Gonzáles nos señala que “los artistas de Cali mediante un ojo aguzado captaron lo imperceptible o inesperado al descubrir y describir un punto de vista de la ciudad.”<sup>26</sup> Ellos, conectan las circunstancias del contexto en un proyecto visual y estético.

Estas circunstancias artísticas, explora exhaustivamente los símbolos caleños de la época. A través de un estilo visual específico, refleja la pasión por la ciudad y su paisaje. Así, durante los años setenta, las experiencias colectivas y heterogéneas producen un profundo efecto en la cinematografía de Cali. A partir de su experiencia, los barrios populares de la periferia, despliegan la visualidad y la sonoridad como efecto de las costumbres y prácticas colectivas. En su texto *La vida de mi cine y mi televisión*, Carlos Mayolo nos menciona que “Cali es una ciudad mestiza, donde los barrios populares habían generado una cultura visual, cinematográfica, sonora. Y, sobre todo, había generado una cultura del baile.”<sup>27</sup> En este sentido, la década del setenta contiene circunstancias específicas para desarrollar una visualidad concreta. En este período, Cali reúne las condiciones oportunas para representar cinematográficamente la problemática del momento.

Es por ello que en 1971, el movimiento social, cultural y artístico, desarrolló los intereses cinematográficos de Luis Ospina y Carlos Mayolo. En esta medida, la producción cinematográfica, la creación de la revista *Ojo al cine* y la construcción del

---

<sup>26</sup> Katia González Martínez, *Cali ciudad abierta*, Pág. 16.

<sup>27</sup> Carlos Mayolo, *La vida de mi cine y mi televisión*, Bogotá Villegas editores, 2008, Pág. 106.

*Cine club de Cali*, forjaron lo que hasta ahora se conoce como *Caliwood*. Este grupo refleja en sus composiciones creativas la problemática social del momento; el desarrollo narrativo de sus producciones fílmicas cuestiona la dinámica social y cultural de los años setenta en la ciudad de Cali.

Luis Ospina y Carlos Mayolo crecieron en una ciudad plural, donde el ambiente conflictivo creó una cultura resistente, unas mentes fisgonas y una comunidad crítica. Estas características específicas, construyeron un contexto cinematográfico interesado por la ciudad. Gracias a ello, estos dos vallecaucanos unieron sus curiosidades en un grupo cinematográfico con carácter provinciano: *El Grupo de Cali*. Teniendo esto en cuenta, Carlos Mayolo en su libro *La vida de mi cine y mi televisión*, señala:

Mientras tanto, Cali crecía en todo ámbito. Era una ciudad ideal para producir cine: el clima, la gente, la soltura. Fuimos amalgamándonos alrededor de la ciudad, hasta que los del Grupo de Cali nos empezamos a llamar Caliwood.<sup>28</sup>

Este carácter provinciano es originado por los valores tradicionales de un pueblo. El provincianismo penetra en el recuerdo y la nostalgia de la comunidad. Por ello, a partir del encuentro con un lenguaje, un paisaje y unos recuerdos propios, el *Grupo de Cali* produjo una representación visual con una profunda fluidez. En su artículo *Universo de provincia o provincia universal*, Mayolo dice que el cine provinciano parte del inconsciente colectivo, del encuentro con historias inherentes. No obstante, reconoce que el trabajo cinematográfico en la provincia genera diversos obstáculos, “aunque en la provincia nos toque trabajar el doble para todo: para encontrar un camarógrafo, para encontrar una actriz, para una llamada por teléfono. Pero este trabajo duplicado que es con lo único con lo que hay que contar.”<sup>29</sup> Lo que muestra el compromiso y la vocación en las producciones cinematográficas de la provincia.

---

<sup>28</sup> Carlos Mayolo, *La vida de mi cine y mi televisión*, Pág. 64.

<sup>29</sup> Carlos Mayolo. Universo de provincia o provincia universal. En: Revista Caligari: cine y fotografía, No. 1, junio, 1982, Pág. 15

Este compromiso y vocación, se refleja en el trabajo cinematográfico de Luis Ospina y Carlos Mayolo. A partir de la década del setenta, su labor estuvo dedicada a las historias, el panorama y a las tradiciones de Cali. Por ello, la pasión por la ciudad, transformó su cámara en una herramienta para mostrar las contradicciones sociales y culturales de la época. En esta medida, la trayectoria profesional de estos artistas, refleja la responsabilidad y entrega a su ciudad: el terruño que los inspiró a constituir lo que hasta ahora se conoce como *Caliwood*.

La carrera de Luis Ospina se ha desarrollado alrededor del documental, la cinefilia y el campo argumental. Nacido en Cali, es un cineasta que ha dedicado su vida profesional a ser director, montajista, productor, guionista y actor. Sus producciones se centran en mostrar la problemática social caleña. Con su extraordinario talento para penetrar en nuestras raíces, dedicó sus esfuerzos a revalorizar la presencia multicultural en la ciudad de Cali; a través del sarcasmo y la ironía, filma los cuestionamientos, contrariedades e inconvenientes sociales que acompañan a la ciudad.

Apasionado por el lenguaje del cine, su vida ha estado influenciada por innovaciones audiovisuales de varias épocas. Su trabajo fílmico desmantela la realidad de su entorno ante la cámara; además, cuestiona los prejuicios reproducidos por los códigos sociales de la ciudad. En esta medida, el lenguaje común le es útil para proponer una mayor fluidez de la realidad y la cotidianidad ante su registro visual. Es por ello, que la experimentación con el contexto le ayuda a recuperar la memoria colectiva; en esta medida, documenta la cotidianidad cultural y la dinámica de la sociedad en la ciudad.

Sus largometrajes más conocidos son: *Pura sangre* (1982), *Soplo de vida* (1999), *La desazón suprema* (2002), *Un tigre de papel* (2007). Algunos de sus cortometrajes son: *Acto de fe* (1970), *Autorretrato* (1971), *EL bombardeo de Washigton* (1972), *En*

*busca de María* (1985). Dirigió diez capítulos de la serie *Cali, Ayer hoy y mañana*. Los documentales: *Andrés Caicedo: unos pocos buenos amigos* (1986), *Antonio María Valencia: música en cámara* (1987), *Ojo y vista: peligra la vida del artista* (1988).

Uno de sus largometrajes más conocido es *Pura sangre* (1982), una producción inspirada en el mito de “El monstruo de los Mangones”. Durante la década del setenta, diversas noticias sobre un asesino en Cali, generaron especulaciones sobre un supuesto Monstruo de los Mangones. El relato recrea a un millonario caleño, que perpetuaba estos asesinatos para saciar su sed de sangre. Precisamente, Luis Ospina se apropia de esta historia y personifica a Roberto Hurtado, un acaudalado caleño que ordena diversos homicidios para conseguir la sangre que necesita para sus transfusiones. En esta producción, el director adapta una metáfora social: relaciona el vampirismo con la explotación social y económica del país. La condición acaudalada del protagonista, genera cuestionamientos en cuanto a los bienes obtenidos por la vía del poder económico.

Por otro lado, Carlos Mayolo es uno de los directores de cine y televisión más reconocidos de Colombia. Sus películas y seriales, han obtenido los mayores galardones nacionales. Todas sus producciones reflejan su influencia vallecaucana; su trabajo tiene un intenso tono crítico y persuasivo ante los relatos típicos y cotidianos de la ciudad. Por ello, gracias a su ingenio renovador, adaptó varias historias tradicionales del Valle del Cauca a una estética del horror. Igualmente, al parodiar el género de misterio inglés y norteamericano: se apropió del término gótico y lo adaptó en Latinoamérica; en esta medida, define su trabajo con una estética “*Gótico tropical*,” un terror propiamente vallecaucano, un misterio originado con la inspiración del ambiente criollo.

El *Gótico tropical*, dio a sus producciones un carácter único, una fuerza inspiradora y una atmosfera marcada por el misterio. Precisamente, recurrió al contexto problemático del momento para hacer un cine de terror. Gracias a este carácter renovador, sus historias de horror se convirtieron en el medio para criticar la atmosfera social de la ciudad. De esta manera, en sus largometrajes y en las series televisivas, exalta los cuentos y narraciones cotidianos de la región. Paralelamente, en sus historias añade un tono crítico y perspicaz frente a las tradiciones sociales, culturales y familiares del Valle del Cauca. Tal como lo recuerda Sandro Romero Rey, “tiendo a pensar en el Mayolo que trabajaba sin pedirle permiso a nadie poniendo una ciudad a su servicio, para convertir a Cali en un inmenso set que diera cuenta de sus recuerdos y de sus caprichos creativos.”<sup>30</sup>

Sus largometrajes más reconocidos son: *Carne de tu Carne* (1983) y *La Mansión de Araucaima* (1985). En el primero, Carlos Mayolo recrea una incestuosa relación entre medios hermanos. En este largometraje, el director desborda los instintos lujuriosos de una familia de clase alta. Aquí, refleja los deseos más ocultos del ser humano; a través una historia vampiresca, resalta el contexto político del momento, los mitos más tradicionales del sur-occidente colombiano y la estructura familiar vallecaucana. El filme sugiere un paralelo entre las consecuencias sangrientas y feroces de los valores tradicionales de la familia y las estructuras más estables de la sociedad.

Por otro lado, *La Mansión de Araucaima* es un largometraje basado en el cuento homónimo de Álvaro Mutis. Fue premiado con el reconocimiento especial del Festival de Río de Janeiro. Este largometraje, representa el lugar en donde las personas condensan sus temores, deseos y recuerdos. En este sitio, los personajes se caracterizan por encarnar sentimientos de ansiedad, erotismo y violencia; de esta manera, se

---

<sup>30</sup> Sandro Romero Rey, “¡Corten! Contradictoria, torrencial, volcánica, la vida del cineasta caleño no conoció los términos medios” en, *Revista el Malpensante*, No 76, 2007. Pág. 79.

personifican los vicios y las limitaciones de la sociedad. Entre la realidad y la pesadilla, este largometraje simboliza el orden social en el que vivimos. Cada personaje representa una entidad de la vida real: el poder, los aparatos represivos y los oprimidos. En este sentido, estos protagonistas personalizan la sociedad y nuestras vidas reales.

Además de estos largometrajes, realizó diversos cortometrajes importantes en su carrera: *La hamaca* (1975), *Chile no se rinde carajo!* (1975), *Rodillanegra* (1976), *Cali, cálido calidoscopio* (1985), *Rodando por el valle* (1985), *La Madremonte* (1986). Dirigió las series de televisión: *Brujeres* (2000), *Hombres* (1996), *La otra raya del tigre* (1993), *Litoral* (1992), *Laura por favor* (1991), *Suspense 7:30 PM* (1989) *Cuentos de espanto* (1989) *Cuentas claras, chocolate espeso y Azúcar* (1989) la ganadora de diecisiete premios Simón Bolívar y 6 nominaciones en el Festival de cine de Cartagena en 1991. Esta es una serie sobre la sociedad vallecaucana tradicional. Relata la vida y las tradiciones de los ingenios azucareros. Esta serie alcanzó altos niveles de sintonía y rompió con los preceptos habituales de las series televisivas.

Además de las producciones fílmicas, el trabajo más importante de estos artistas se produjo en *Ciudad solar* (1971), en el *Cine club de Cali* (1971) y en la *Revista Ojo al cine* (1974). *Ciudad solar* se crea en 1971, gracias al trabajo de Carlos Mayolo, Luis Ospina y Andrés Caicedo, Hernando Salcedo Silva, Miguel Suárez, entre otros. Este fue un espacio que se abrió como sala de exposiciones, cine club y laboratorio de fotografía. Este lugar fue muy reconocido por distribuir el arte y la cultura en la ciudad de Cali. Por esta razón, las noticias municipales reconocieron su labor:

Metido en el colonial barrio de La Merced, en la Manzana del Teatro Municipal y rodeado de casas con historias propias, se halla un lugar donde se está comenzando a escribir una historia en particular. Se trata de la que está iniciando un grupo de universitarios, con un buen porcentaje de aventura.<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> Teodoro Múnera, "Ciudad solar", en *El País*, Cali, jueves 6 de noviembre de 1972. Pág. 13.

Al crear este lugar, formaron una colectividad dedicada al arte y la cultura. Por ello, este sitio se convirtió en una expresión creativa de la comunidad de artistas caleños. Su modelo independiente, liberaba la imaginación y ampliaba las posibilidades particulares y colectivas de los artistas. Este cúmulo de experiencias creativas, estableció una vida en comunidad. Aquí, Luis Ospina y Carlos Mayolo iniciaron su experiencia cinematográfica. El cine fue la actividad de mayor éxito en este complejo artístico, como lo señalan las noticias:

Los sábados tiene un cine –club gratis dirigido por Andrés Caicedo, con el plan de proyectar películas por tendencias y por etapas. Por ejemplo, se muestra un ciclo dedicado exclusivamente a lo que representó Marilyn Monroe como fenómeno de la estrella que representaba todos los símbolos del conformismo en un mundo capitalista y sin embargo, ahora es símbolo del anticonformismo, militante en todos los mundos.<sup>32</sup>

Este complejo comunal, exploró diversas actividades cinematográficas, una de las más reconocidas hasta el momento es el *Cine club de Cali*. Hasta ahora, la investigación más completa sobre el tema, se encuentra en la tesis: *Cine club de Cali, 1971-1979*, del Licenciado en historia Yamid Galindo. Aquí encontramos el contexto, la problemática y el proceso de este cine club. En él, se extendía el ambiente cinematográfico en la ciudad. Sus exhibiciones recorrían diversos temas y propuestas; de esta manera, los caleños tuvieron acceso a una programación cinematográfica de buena calidad. En esta medida, Galindo señala que el cine club organizó las exhibiciones a partir de las obras de un director, un movimiento cinematográfico, o un país. Lo que permitía que el público apreciara la importancia de diversas películas. Al respecto el autor dice:

Cine de calidad, eso ofrecía el Cine club de Cali que se constituyó en el mejor de la ciudad y en uno de los pioneros de la actividad cineclubística del país, ya que simultáneamente a las funciones semanales ininterrumpidas durante ocho años, desarrolló todo tipo de actividades orientadas a la divulgación y apreciación del cine como fenómeno estético y a la orientación de los espectadores por medio de boletines,

---

<sup>32</sup> “El sol en Ciudad solar” en *El País*, viernes 5 de Mayo de 1972. Pág. 4.

críticas y reseñas de las películas exhibidas y la edición de la revista de crítica cinematográfica *Ojo al cine*.<sup>33</sup>

Gracias a las actividades cinematográficas realizadas en *Ciudad Solar*, se incentivó el interés por el cine en Cali. Gracias a esto, los creadores de *El cine club de Cali*, se vieron en la tarea de crear un boletín semanal. En ellos, publicaban la programación del cine-club e información relevante de la película. A partir de este boletín, surge la necesidad de ampliar el espacio de expresión cinematográfica; por ello se creó el *Folleto Ojo al cine*, “cinco números publicados entre los meses de Mayo de 1971 y septiembre de 1972”<sup>34</sup> que incluían crítica y reseñas cinematográficas. Este folleto sirvió de antecedente para ejecutar una revista de crítica cinematográfica. Esto, generó cinco revistas editadas y el borrador de la publicación número seis que no salió a luz pública.

La *Revista Ojo al cine* se crea con la participación de Andrés Caicedo, Ramiro Arbeláez, Carlos Mayolo, Luis Ospina, entre otros colaboradores. Para la época, la revista era una guía cinematográfica clara para expertos y novatos cinéfilos. La edición número 1 se publicó en 1974; la número dos en 1975; en 1976 la 3 y 4 en una edición en conjunto con portada y contraportada de los números anotados. La número 5, la última edición de la revista fue publicada en 1976. Y finalmente la revista número 6, iba a contener un homenaje a Andrés Caicedo, pero nunca fue publicada. Esta revista fue un ícono clásico de la redacción cinematográfica en el país.

Por ello, a pesar de las pocas series publicadas, la revista tuvo un amplio reconocimiento nacional e internacional. Fue acogida por suscriptores en todo el país y en toda América, tal como lo señala Yamid Galindo: “La suscripción en el ámbito local y nacional es amplia, lo hacen los demás cineclubes del país, las embajadas de los

---

<sup>33</sup> Yamid Galindo, *Cine club de Cali 1971-1979*. Inédita, tesis para optar por el título de Licenciado en Historia, Cali, Universidad del Valle. 2008. Pág. 90.

<sup>34</sup> Yamid Galindo, *Cine club de Cali 1971-1979*. Pág. 142.

países adscritos a Colombia, las diversas facultades de comunicación social y las bibliotecas de las universidades nacionales.”<sup>35</sup> Como vemos, *La Revista Ojo al cine* es uno de los trabajos intelectuales más importantes de la década del setenta en Colombia. Marcó una generación interesada por la cinematografía. Además, puso énfasis en crónicas sobre personajes, directores, historias y países que aproximaron la actividad cinematográfica internacional y nacional a la ciudad de Cali. A ello debemos su amplio reconocimiento, como lo demuestran las noticias regionales:

Todo el que quiera tener conocimiento actualizado sobre la cinematografía mundial y nacional, debe suscribirse a “Ojo al cine” revista especializada que nos colocaría en un plano de conocimientos indispensables para asistir al cine conscientemente y aprender a disfrutarlo.<sup>36</sup>

Como vemos, esta revista fue una creación colectiva que ejemplifica el carácter renovador del cine en Cali durante la década del setenta. Con todo este trabajo, Carlos Mayolo y Luis Ospina impregnaron un carácter propio en sus producciones: además de tener un compromiso con la ciudad y su problemática, se convirtieron en realizadores que renovaron el interés por el cine en la ciudad. Precisamente, su sello propio fue impregnado a través de la sátira, la parodia y el sarcasmo de los contenidos característicos que acompañan a la exclusión en la ciudad de Cali. Lo que analizaremos en los próximos capítulos a través de tres de sus documentales: *Oiga vea*, *Asunción* y *Agarrando Pueblo*. Al respecto, Diego León Hoyos comenta las características de esta particularidad:

En los documentales de Mayolo y Luis Ospina, el lenguaje cinematográfico escudriña en las cosas a la búsqueda de lo absurdo, el quiebre que produce el desenmascaramiento y a la vez la risa. El humor se convierte en arma política sin llegar a plegarse al mensaje propiamente político: por una parte, recrea el espectáculo del mundo, por otra, corroe de rabia.<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup> Yamid Galindo, *Cine club de Cali 1971-1979*. Pág. 156.

<sup>36</sup> Clarita Zawadski, “ojo al cine”, en *EL País*, Cali, jueves 21 de Abril de 1977, Pág. 4.

<sup>37</sup> Diego León Hoyos, “Asunción” en, *Revista Alternativa*, No 115, 1977, Pág. 32.

## **Capítulo 2. “OIGA, VEA”**

Los Juegos Panamericanos son un evento multideportivo que se realiza cada cuatro años. Organizados por la Organización Deportiva Panamericana (ODEPA), su objetivo es enfrentar a participantes de todos los países de América. En 1971, se realizaron los VI Juegos Panamericanos en Cali. Este acontecimiento deportivo marcó un cambio drástico en la ciudad. La prioridad de algunos sectores de la sociedad por modificar la imagen de Cali, produjo un intenso y acelerado interés por la sede del evento. La urgente convicción de transformar a Cali en metrópoli, idealizó el acontecimiento como la posibilidad de modificar la ciudad. En esta medida, los problemas sociales y económicos se vieron desplazados por la euforia deportiva. Los requerimientos indispensables de la ciudadanía, empezaron a ser relegados por las exigencias del suceso; la necesidad de solucionar las dificultades de la sociedad, fue encubierta por la idea de obtener recursos para el desarrollo urbano y cívico de la ciudad.

El proceso para llevar a cabo este evento, estuvo liderado por un sector exclusivo de la sociedad caleña: la población económicamente privilegiada, con gran influencia en los medios de comunicación nacionales y en la política de la ciudad y del país. Ellos concibieron nociones indiscriminadas de una ciudad deportiva. En esta medida, construyeron una imagen urbana a través del deporte. En estas representaciones no involucraron a las comunidades de la periferia, es decir a la colectividad más voluminosa de la ciudad. Por lo tanto, el evento y sus estrategias de cambio, excluyeron a la mayoría de la población; por este motivo, se encubrió y arrinconó los principales problemas sociales de la comunidad. Al respecto Camilo Mayor, en su artículo *Cali capital deportiva, más que un juego*, nos acerca a los principales sucesos que generó los VI Juegos Panamericanos:

El medio de comunicación, las instituciones políticas y los sectores privilegiados, es decir, representantes de la cúpula del poder en la ciudad, actuaron, acorde a una sociedad local, de manera conjunta por propiciar una imagen deportiva de la ciudad, atendiendo a los diversos procesos y funciones que comportan una representación social.<sup>38</sup>

La idea de realizar este evento en la ciudad de Cali, estuvo liderada por Alberto Galindo Herrera. La propuesta planteaba consolidar una metrópoli moderna; una nueva Cali, reconocida internacionalmente como una ciudad con responsabilidad social. Este plan, pretendía convertir a la ciudad en un símbolo del trabajo comunitario, demostrar que Colombia era un país comprometido con su población, con la coordinación de esfuerzos y con el acogimiento de grandes colectividades. El proyecto esperaba que el territorio Colombiano fuera aceptado mundialmente como un país moderno, con acogimiento social e innovaciones únicas. A partir de este deseo, se conformó un comité organizador autorizado por el Gobierno Nacional. De esta manera, se iniciaron las gestiones necesarias para postular y obtener de la Organización Deportiva Panamericana (ODEPA) la sede del evento.

Con la idea de desarrollar las labores para cumplir con este compromiso: el señor “Galindo llamó a todas las puertas: Gobierno, dirigentes cívicos y deportivos, industria, agricultura, comercio, y logró interesar a un puñado de entusiastas que se constituyó con él a la cabeza, en Comité Pro-Sede de los *Juegos Panamericanos*.”<sup>39</sup> Gracias a esto, y con el fin de pedir la sede del evento, se editó el libro *Cali solicita la sede de los VI Juegos Panamericanos: Cali ciudad de América*. Con él, se genera una imagen de una capital deportiva. Este fue el primer instrumento que distribuyó información difusa sobre los objetivos del suceso. Funcionó para que la realidad caleña y las experiencias deportivas, se convirtieran en ideas comunes para construir el

---

<sup>38</sup> Camilo Mayor, “Cali capital deportiva, más que un juego”, en, *Revista Nexus*. No 4, Cali. Universidad del Valle/ Corporación editorial. Dic. 2008. Pág. 159.

<sup>39</sup> Alfonso Bonilla Aragón, *VI Juegos Panamericanos, Cali, Colombia 1971*, Cali, Comité Organizador de los VI Juegos Panamericanos, 1969. Pág. 16

panorama de la ciudad. De esta manera, el libro exalta las múltiples posibilidades deportivas de la ciudad:

En el Departamento del Valle del Cauca y especialmente en la ciudad de Cali, las actividades deportivas constituyen un factor de suma importancia en la vida ciudadana. Miles de personas practican diversos deportes, destacándose entre los populares el fútbol, que lo juegan alrededor de 20.000 jóvenes en el departamento.

Existen en la ciudad de Cali magníficas instalaciones para las prácticas deportivas y en muchas otras ciudades y poblaciones del Valle los deportistas cuentan con pequeños estadios o por lo menos con canchas acondicionadas para los deportes con más raigambre popular.<sup>40</sup>

Gracias a las cualidades deportivas atribuidas por este libro, se establecieron ideas de renovación para la ciudad. Es así como los Juegos Panamericanos, estimularían las ideas de cambio y transformación. Precisamente, después de esta publicación, “el 22 de Julio de 1967 la ciudad de Santiago de Cali, obtuvo la sede de los *VI Juegos panamericanos*, por mandato del IX Congreso General Ordinario de la Organización Deportiva Panamericana, ODEPA, en Winnipeg, Canadá.<sup>41</sup>” Con esta decisión, se fortaleció el apuro por modernizar e innovar a la ciudad de Cali. En esta medida, con la apertura de los juegos panamericanos, se publicó la cartilla: *Colombia en los VI Juegos Panamericanos Cali*; en ella, Colombia aparece como un país próspero y con una amplia experiencia deportiva:

Hoy Colombia tiene la oportunidad de presentarse ante el hemisferio y ante el mundo como un país en pleno desarrollo, amante de la paz conquistada difícilmente y ansioso en la búsqueda de un progreso que lleve la mayor suma de bienestar cultural y económico a cada uno de sus habitantes. Si aceptamos la sede fue porque captamos lo que este torneo significa dentro del proceso de afirmación e identificación de los pueblos americanos en el ámbito mundial.<sup>42</sup>

Con este propósito, Los Juegos Panamericanos se realizaron en Cali “desde el 30 de julio hasta el 13 de agosto de 1971. Asistieron alrededor de 4.000 atletas de 33

---

<sup>40</sup> Alfonso Bonilla Aragón, *Cali solicita la sede de los VI Juegos Panamericanos*, Cali, Comité Pro-sede de los Juegos panamericanos, 1969. Pág. 36.

<sup>41</sup> Carlos Alberto Rueda, *Colombia en los VI Juegos Panamericanos Cali*, Cali, Instituto colombiano de juventud y deporte COLDEPORTES, 1971. Pág. 22

<sup>42</sup> Carlos Alberto Rueda, *Colombia en los VI Juegos Panamericanos Cali*, Pág. 9.

países”<sup>43</sup>; el evento obedeció a la intención mancomunada de la dirigencia cívica y deportiva del país, representada en el Comité Organizador y en el Comité Ejecutivo de los Juegos. En la imagen No 1 se aprecia que el evento fue motivo de una serie especial de estampillas. Con ellas, Colombia buscaba la circulación internacional de esta importante cita, cuya sede se concede tan solo a aquellas ciudades que reúnan las características de una ciudad moderna:



Imagen No1.: Estampillas VI Juegos Panamericanos Cali.<sup>44</sup>

Con los diversos discursos de honor ante el evento, el Gobierno Nacional, el sector privado y el sector público, argumentaron cambios contundentes en Cali. Con el pretexto de ayudar al nuevo proyecto deportivo, estos entes se dieron a la tarea de agudizar múltiples transformaciones urbanas. Para ello, la idea de adjudicar cualidades cívicas y comunitarias a la población caleña, aumentaría el apoyo a la intensión de construcción urbana.

Cali se convirtió entonces en el modelo colombiano de civismo, gracias también al papel de los medios de comunicación [...] que masivamente unieron sus voces con la convocatoria oficial y el discurso de las élites para sacar adelante una imagen vendible de la ciudad, que promovía de paso la integración en torno a sus intereses de turno.<sup>45</sup>

Para que esta idea se plasmara, se desarrolló una maniobra motivacional y proyectiva. Después de adquirir la sede del evento, los comités organizadores lideraron una estrategia para ejecutar diversas innovaciones físicas, sociales y mentales en la ciudad. Esta maniobra se desarrolló gracias a los discursos de orgullo ante el nuevo

<sup>43</sup>Carlos Alberto Rueda, *Colombia en los VI Juegos Panamericanos Cali*. Pág. 10

<sup>44</sup>Colección privada de Carlos Pérez, Cali, Colombia.

<sup>45</sup>Alejandro Ulloa, *Globalización, ciudad y representaciones. El caso de Cali*, Medellín, Universidad Pontificia Bolivariana, 2000, Pág. 167.

logro deportivo. En ellos se manifestaba la satisfacción del Gobierno Nacional, del Departamento del Valle del Cauca y de la ciudad de Cali, ante el suceso. Gracias a ello, empezaron a concebir renovaciones que exhibieran las capacidades de la ciudad ante el acontecimiento. Al respecto, el Gobernador de Valle y Presidente del Comité organizador del evento, el señor Lloreda Caicedo, dice: “para las construcciones que se van a llevar a efecto para los Juegos, se debe adoptar un criterio de hacer lo estrictamente indispensable para presentar decorosamente la ciudad en un evento de esta trascendencia.”<sup>46</sup>

En esta medida, se hace evidente el afán por mostrar deviseras creaciones culturales, económicas y deportivas. El cuaderno publicado por el Comité Organizador de los Juegos: *VI Juegos Panamericanos, Cali, Colombia 1971*; registró los preparativos para el evento. En él encontramos estas declaraciones al respecto: “presentamos no sólo al esfuerzo de nuestro deporte, sino la verdad de nuestro adelanto cultural y de nuestros progresos económicos”<sup>47</sup>. Como vemos, esta cartilla expone una imagen próspera de la ciudad. Otros discurso también exaltan las capacidades de la ciudad ante un acontecimiento internacional:

El Departamento del Valle es una síntesis afortunada de Colombia por cuanto en él conviven, bajo los signos de trabajo, gentes venidas de todo el país y de muchas patrias del exterior. La confluencia de razas y costumbres ha creado un tipo humano extrovertido y hospitalario, proyectado hacia todos los aspectos positivos y amables de la vida. A la diversidad del componente etnográfico corresponde también diversificación económica que se traduce en desarrollo proyectado hacia todos los frentes: cultural, económico, social, y deportivo. El Valle es la tierra colombiana del futuro porque allí se están formando los hombres del mañana.<sup>48</sup>

Las ideas de prosperidad y progreso, establecen la necesidad de materializar las imágenes plasmadas en los discursos. Como vemos, al expresar aspiraciones, anhelos y

---

<sup>46</sup>“Hágalo por el Valle...Póngale calor!” en, Periódico *EL País*, Julio 30. 1971. Pág. 4D.

<sup>47</sup> Rodrigo Lloreda Caicedo (Gobernador del Valle), Presidente del Comité Organizador de los VI Juegos Panamericanos, “Saludo a la Juventud de América”, en, Alfonso Bonilla Aragón, *VI Juegos Panamericanos, Cali, Colombia 1971*, Cali, Comité Organizador de los VI Juegos Panamericanos, 1969. Pág. 13.

<sup>48</sup> Alfonso Bonilla Aragón, *VI Juegos Panamericanos, Cali, Colombia 1971*, Pág. 14.

ansias, se concibieron cambios. Las posibilidades de desarrollar estos deseos, estuvieron en manos de la elite caleña que materializó sus ambiciones al auxiliar el evento deportivo y estimular sus necesidades. Como vemos, el apoyo al evento, justificó los cambios que ansiaba un pequeño sector de la sociedad caleña. Para implementar, esta estrategia, los medios de comunicación distribuían la idea de un nuevo concepto de ciudad. Al respecto, en el periódico *El País*, el Gobernador del departamento y Presidente del Comité Organizador del evento, el señor Llorede Caicedo, expone la oportunidad de realizar planes de transformación gracias al suceso:

Se robusteció el propósito de aprovechar su realización para adelantar planes de transformación en Cali y en el Valle del Cauca. El enfoque general del problema de la financiación de los juegos está íntimamente relacionado con la necesidad de hacer cuantiosas inversiones de orden social.<sup>49</sup>

Gracias a los discursos, se desplegó la necesidad de exaltar la representación de Cali a nivel mundial. Al respecto, Alejandro Ulloa, en su libro *Globalización, ciudad y representaciones, el caso de Cali*; nos acerca a las imágenes verbalizadas que enaltecían los retratos de la ciudad. A través del logo: “Cali, capital deportiva de América”, “Cali fue promovida como cívica, amable, de brisa fresca y mujeres bonitas.”<sup>50</sup> Estas imágenes se acompañaban con campañas publicitarias que reproducían frases como: “Cali linda”, “Cali bella”, “Cali, la sucursal del cielo”, “Ciudad cívica”, “yo amo a Cali.”<sup>51</sup> Por ello, la organización del suceso requirió de una campaña promocional en el interior del país: comisiones deportivas, financieras y de planeación; todo ello para organizar las obras urbanísticas, los asuntos culturales, el civismo, las relaciones públicas, y los asuntos jurídicos. Es por ello que:

El Ejecutivo Municipal prepara una campaña de embellecimiento de Cali destinada a procurar la mejor presentación de la urbe ante los deportistas y turistas de 1971. Al efecto se hará una campaña masiva de motivación que llegará a todos los ciudadanos para interesarlos en el mejoramiento de sus viviendas, ante-jardines, andenes, etc. El comité Organizador está preparando un proyecto de demarcación de la Zona

---

<sup>49</sup> “Hágalo por el Valle...Póngale calor!” en, *EL País*. Pág. 4D

<sup>50</sup> Alejandro Ulloa, *Globalización, ciudad y representaciones. El caso de Cali*, Pág. 167

<sup>51</sup> Alejandro Ulloa, *Globalización, ciudad y representaciones. El caso de Cali*, Pág. 167

Panamericana dentro de la cual quedarán comprendidos todos los sectores de la ciudad directamente vinculados a los Juegos de 1971. En ellos se acentuará el cuidado en procura de una presentación impecable.<sup>52</sup>

Estas estrategias, generaron una mentalidad progresista. El desarrollo, los avances y las innovaciones, se convirtieron en instrumentos necesarios para solucionar los problemas sociales de la ciudad. Por ello, esta nueva concepción, demandaba un proceso social diferente, que constituyera una nueva ciudad. De esta manera, las noticias del periódico, muestran un ambiente que exige renovarse. Al respecto, encontramos en estas publicaciones que: “[los juegos] se encaminaron a generar y a sacar a delante un propósito común, una meta de desarrollo, aprovechando la ocasión, para adelantar planes de transformación en Santiago de Cali y el Valle del Cauca.”<sup>53</sup> Asimismo, se distribuía la idea del cambio como un requisito obligatorio para ostentar una ciudad privilegiada. En esta medida, creció el afán de innovar. Las remodelaciones e innovaciones implementadas en Cali, forjaron una mentalidad que adoraba cumplir con las metas del cambio y el desarrollo. De esta manera, la conciencia del pasado y sus herencias, quedaron desplazadas por la ambición a la novedad; como lo señala Luis Ospina:

Para prepararse para los juegos se decidió cambiarle la cara a la ciudad y se destruyó todo el patrimonio arquitectónico de la ciudad, todos los edificios antiguos y emblemáticos de la ciudad se destruyeron para hacer una ciudad nueva; esto afectó mucho el aspecto visual de la ciudad.<sup>54</sup>

Además, la ciudad, sus gentes y problemáticas, quedaron relegadas por la codicia de la innovación. En esta medida, Edgar Vásquez Benítez, explica esta nueva mentalidad: “se trata, más bien, de una mentalidad carente de alternativas, engolosinada con la novedad sin sopesar su valor e incapaz de incorporar los hitos importantes del

---

<sup>52</sup> Alfonso Bonilla Aragón, *VI Juegos Panamericanos, Cali, Colombia 1971*, Pág. 48.

<sup>53</sup> José Edwin Zuleta y Fernando Bernal, *Los VI Juegos Panamericanos en Cali: Una visión alternativa de su impacto en la vida de la ciudad y de sus gentes*, inédito, Tesis para optar por el título de historiadores. Cali, Universidad del Valle, 2001. Pág. 33.

<sup>54</sup> Luis Ospina, entrevistado por Liz Tobón, Bogotá, 30 de enero del 2013.

pasado dentro de la corriente modernizadora.”<sup>55</sup> Las exigencias de la nueva mentalidad, permitieron que los cambios ansiados por la elite caleña, se convirtieran en necesidades sociales para toda la ciudad.

Por ello, Los Juegos Panamericanos en la ciudad de Cali simbolizaron la oportunidad de emprender una radical transformación física. Es así como a partir de 1969 se adecuaron los primeros preparativos legales para comenzar los cambios urbanísticos. De acuerdo a esto: “El Presidente de la República aseguró los recursos a través de la expedición de la Ley 47 del 29 de abril de 1969 [...] la ciudad debía adecuar su infraestructura deportiva pero, además, el sistema vial, y el ornato de la ciudad.”<sup>56</sup> Es por eso que: “en los años anteriores a los juegos se realizaron múltiples obras de alcantarillado y se construyeron pavimentos en los barrios de la clases altas”<sup>57</sup> para esta época, los cambios más notorios son:

Para los VI Juegos Panamericanos se construyeron y remodelaron múltiples obras de infraestructura deportiva:

En la Unidad Deportiva de San Fernando: la remodelación del Estadio “Pascual Guerrero”, el Gimnasio “Evangelista Mora”, las antiguas piscinas y la casa del deporte.

En el Hipódromo se creó la “Unidad Deportiva José de J. Clark Flórez” con piscinas, estadio de beisbol, campo de Hockey, canchas populares y gimnasio auxiliar.

En la Unidad Alberto Galindo: Construcción del Gimnasio del Pueblo y del Velódromo, contiguo a la plaza de toros Cañaveralejo.

En el Lago Calima: sede para regatas y deportes náuticos.

En el Batallón Pichincha: cancha de tiro.

En el Colegio Pio XII: gimnasio de pesas.

En el Club Campestre: deportes ecuestres.

En la Universidad del Valle: -Sede Meléndez- nueve bloques habitacionales financiados en un 50% por los juegos, que se utilizaron para alojar 4.180 miembros de las delegaciones.<sup>58</sup>

La satisfacción con estos cambios, es evidente en las noticias del periódico. En ellas, se nota el afán por demostrar el cambio que generó la transformación urbana. Por

---

<sup>55</sup> Edgar Vásquez Benítez, *Historia de Cali en el Siglo XX* Pág.286.

<sup>56</sup> Edgar Vásquez Benítez, *Historia de Cali en el Siglo XX*, Pág. 282.

<sup>57</sup> Edgar Vásquez Benítez, *Historia de Cali en el Siglo XX*, Pág. 283.

<sup>58</sup> Edgar Vargas Benítez, *Historia de Cali en el Siglo XX*, Pág. 284

ello, se recrea una ciudad que maduró y dejó atrás sus problemas más urgentes: “Esta ciudad está creciendo a empujones, abrumada de problemas, última estación de paupérrimos inmigrantes, ha dado un “Gran salto” en desarrollo material y espiritual”<sup>59</sup>. De esta manera, Se exalta una ciudad sobresaliente, con posibilidades y cualidades de florecimiento. Al respecto, señalan: “Su nueva fisionomía urbana corre pareja con el cambio en la mentalidad de sus habitantes. Se abrió paso a una madura conciencia cívica y la convicción de que puede acometer empresas de envergadura, y salir adelante en proyectos de gran dimensión.”<sup>60</sup>

La exclusión social se puede evidenciar cuando culminaron las competencias. Los estadios y coliseos deportivos fueron apartados de la vida social y cotidiana de la ciudad. Cuando terminó la euforia por el suceso, las personas que utilizaron estos espacios, dejaron de hacerlo. Al respecto, las noticias señalan que: “[...] No hay programación alguna, ni siquiera para entretenimientos, en el Gimnasio del Pueblo, ni en el Velódromo Alcides Nieto Patiño, ni en el diamante de beisbol ni en las piscinas olímpicas.”<sup>61</sup> Esta nueva infraestructura fue concebida para aumentar la actividad social de la ciudad. A pesar de esto, la poca planeación, el acelerado proceso de construcción y la exclusión de gran parte de la población, les generaron poco acogimiento.

## **2.1. CALI PARA EL MUNDO. Y PARA LOS CALEÑOS?**

### ***Oiga vea: perspectiva social de los excluidos***

Como vemos, estos cambios primaron ante las necesidades sociales del momento. Por ello, la intención de renovar, generaba una imagen de una ciudad distinta, que había dejado atrás sus problemas sociales más graves. Por el contrario, estas innovaciones, aumentaron la exclusión social: continuaron aislando a la comunidad de

---

<sup>59</sup> “Juventud de América, adelante” en, el periódico *El País*. Julio, 30, 1971. Pág. 2A

<sup>60</sup> “Juventud de América, adelante” *El País*. Pág. 2A

<sup>61</sup> “Escenarios vacíos”, en *El País*, Agosto 22, 1971. Pág. 4.

la periferia, la alejaron de las nuevas actividades y sus cambios, y sucesivamente, maquillaron sus dificultades con las nuevas y grandes infraestructuras.

Como una herramienta de denuncia, Luis Ospina y Carlos Mayolo, filmaron el evento. Desde la perspectiva de los sectores populares, evidenciaron la exclusión social en Cali durante *Los VI Juegos Panamericanos*. Según Luis Ospina, este propósito estuvo acompañado con la “Idea de hacer una película alrededor de un evento que va a cambiar una ciudad.”<sup>62</sup> Así, se realizó el documental *Oiga, vea*, un rodaje acusatorio que refleja las circunstancias, el ambiente y las personas encubiertas por el evento y sus transformaciones urbanas. Este es un documental franco, con una amplia capacidad de demostrar concisamente la realidad. Gracias a ello, este trabajo generó diversas apreciaciones positivas; muchas de ellas exaltan esta producción como innovadora y fresca, capaz de sobresalir a través de la espontaneidad de sus imágenes. Al respecto, las noticias de la prensa nos indican que: “Oiga vea es un intento de cine verdad, donde no se oculta, sino que más bien se insiste en que se está haciendo una película que muestre la otra cara de los juegos panamericanos de Cali”.<sup>63</sup>

Además de resaltar las consecuencias producidas por los cambios efectuados para el evento, *Oiga Vea*, también buscaba contraponer un trabajo cinematográfico reconocido oficialmente por los comités organizadores. *Cali Ciudad de América*, fue la película realizada para registrar lícitamente los *VI Juegos Panamericanos*. En esta medida, Luis Ospina y Carlos Mayolo, intentaron hacer un trabajo que comunicara las circunstancias y personas proscritas del episodio deportivo; como lo señala Luis Ospina: “otra razón que aumentó nuestro interés por hacer esta película, era que se iba a hacer una película oficial sobre los juegos panamericanos.”<sup>64</sup> *Cali Ciudad de América*, fue

---

<sup>62</sup> Luis Ospina, entrevistado por Liz Tobón, Bogotá, 30 de enero del 2013.

<sup>63</sup> Hernando Salcedo Silva, “El cine colombiano 1972” *Periódico El Tiempo*, Lectura Dominical, Enero 14 de 1973, Pág. 23.

<sup>64</sup> Luis Ospina, entrevistado por Liz Tobón, Bogotá, 30 de enero del 2013.

realizada por Diego León Hoyos, uno de los directores cinematográficos más respetados de la época en Colombia. Los comités organizadores del evento lo contrataron para hacer un registro específico y cercano de todos los acontecimientos, sucesos y discursos realizados a favor del hecho. Además, tuvo los permisos, escenarios y equipos necesarios para hacerlo.

A diferencia de *Oiga Vea*, la película *Cali ciudad de América* tuvo un alto reconocimiento en la prensa del momento. Para su estreno, gran parte de la sección cultural, le fue dedicada. Al respecto, el periódico *El País* promociona su estreno como una obra en ascenso: “presenciar la obra cumbre del cine auténticamente nacional, con un millón de actores en escena, es como llegar a los escenarios vivos, donde se desarrollaron, las competencias de 33 países americanos.”<sup>65</sup> Esta película se promocionó de esta manera con el fin de impulsar los cambios y transformaciones que se llevaron a cabo para el evento. El filme, fue una herramienta para exhibir las ventajas de los juegos y, en consecuencia, todos los beneficios que aportó a la ciudad. Es por ello, que funcionó como enganche creativo para implementar las transformaciones que se realizaron a nombre de los juegos panamericanos. Al respecto, la información de la prensa, insiste que:

La obra, además de recoger las imágenes deportivas, muestra a un Cali en pujante desarrollo, el fruto de un esfuerzo conjunto del gobierno y el pueblo para entregar obras que se adelantaron en tiempo record con cuantiosas inversiones y dar a nuestra capital un desarrollo que equivale a veinte años de progreso.<sup>66</sup>

En esta medida, para interponerse entre la voluntad de cambio y su reconocimiento oficial, Luis Ospina y Carlos Mayolo, realizaron *Oiga vea*. Este documental reflejara la problemática generada por la insistencia de transformar aspectos importantes de la ciudad. Estratégicamente, es preparado para examinar las imágenes de

---

<sup>65</sup> Jair Serna G. “Un millón de actores en la película de los juegos” *Periódico El País*, Cali Junios 6 de 1972, Pág. 10.

<sup>66</sup> Jair Serna G. “Cali ciudad de América, reúne 20 años de progreso” *Periódico El País*, Pág. 10.

progreso y desarrollo, distribuidas por los organizadores el evento. Al respecto, Isleni Cruz Carvajal, en Artículo sobre Luis Ospina, indica que este documental: “Apela a recursos técnico-formales que expresan ideas y que aquí tienen por efecto irónico dismantelar y contradecir la imagen y el discurso de los mensajes oficiales.”<sup>67</sup> Además de esto, en él, utilizan una estrategia muy audaz, capaz de convertir las transformaciones urbanas, en ilusiones que conducen a diversos problemas sociales. Por esta razón, Luis Ospina aclara: “Por eso nosotros decidimos hacer *Oiga vea*, como una película de contra información”<sup>68</sup>

Para los directores, la parodia y la sátira son herramientas que preservan la realidad. Por ello Luis Ospina resalta que: “Una cosa que compartimos Mayolo y yo, es el sentido del humor y de la burla. Pensábamos que los documentales no tenían que ser tan serios como los que uno veía en esa época, sino que podía inyectársele un poco de humor. Un humor visual y también auditivo.”<sup>69</sup> De esta manera, enfocaron con la lente, circunstancias que se acentúan con un toque de humor; en el caso de *Oiga vea*, las imágenes son exaltadas por la burla y el sarcasmo. Así, los directores muestran circunstancias irreverentes e irónicas, que simultáneamente manifiestan las situaciones del momento: parodiaban a los representantes de la cinematografía oficial, quienes tenían permisos para filmar el evento; y además, satirizaban los discursos públicos, contrarrestando imágenes de exclusión social y económica. De esta manera, el contexto se resalta con escenarios sarcásticos y paralelamente reflexivos. Gracias a una serie de contenidos ingeniosos, logran componer ambientes hilarantes que satirizan las problemáticas del contexto. Al respecto, la prensa presentaba el documental como una

---

<sup>67</sup> Isleni Cruz Carvajal, "Luis Ospina" en, Paulo Antonio Paranaguá (ed.) *Cine documental en América Latina* España, Cátedra, Signo e imagen, 2003, pág. 539

<sup>68</sup> Luis Ospina, entrevistado por Liz Tobón, Bogotá, 30 de enero del 2013.

<sup>69</sup> Luis Ospina, entrevistado por Liz Tobón, Bogotá, 30 de enero del 2013.

producción real y humorística: “Una de sus principales cualidades es su sentido del humor y su dimensión real.”<sup>70</sup>

El documental tiene una duración de 27 minutos rodado en 16 mm – años más tarde se obtuvieron copias en video del filme- y retrata personas y situaciones no involucradas en los *VI Juegos Panamericanos*. Este suceso deportivo fue idóneo para hacer una serie de críticas con respecto a la exclusividad en actividades de gran inversión económica. Por ello, esta producción rescata las opiniones de las personas que estuvieron fuera del alcance económico de los diferentes eventos. Precisamente, como tema principal, los directores muestran otra cara del acontecimiento; para ello exponen la problemática escondida tras la programación. Así, gracias a su alternativa satírica, lograron criticar fuertemente las contrariedades del momento. El contraste entre imágenes y sonidos fue el recurso principal para lograrlo: imágenes que mostraban desigualdades, cohibiciones y prohibiciones para la mayoría de la población, con un discurso de fondo que mencionaba que los juegos eran para todos. En esta medida, los directores: “Resolvieron filmar los Juegos panamericano que se celebraban en la ciudad en ese año. Mayolo “tomó prestada” una Bolex de una agencia de publicidad y salieron a hacer un documental sobre el evento”<sup>71</sup>

Luis Ospina destaca que: “la ironía se acentúa forzando un poco la realidad. El humor es muy efectivo cuando uno va a criticar algo.”<sup>72</sup> Teniendo en cuenta esto, los directores alternan imágenes y sonidos emblemáticos del evento, con escenas y ruidos acontecidos fuera de los escenarios deportivos. De esta unión, *Oiga vea* obtuvo las principales escenas de ironía social. Con esta comparación, los directores lograron imágenes sarcásticas entre el evento y la amalgama de problemas fuera de él. Es así,

---

<sup>70</sup> Hernando Salcedo Silva, “El cine colombiano 1972” *Periódico El Tiempo*, Pág. 23.

<sup>71</sup> Hernando Salcedo Silva “Luis Ospina” en, *Revista Cinemateca, cuadernos de cine colombiano*, No 10, 1983, Pág. 4.

<sup>72</sup> Entrevista con Luis Ospina, 30 de enero del 2013, Bogotá.

como concibieron cuestionamientos en cuanto a la exclusión social en Cali durante la época, tema principal para los directores. Este relevante trabajo comparativo, tuvo buena acogida en algunos medios informativos. Al respecto, encontramos en la revista *Cinemateca, cuadernos de cine colombiano*, que estos directores estuvieron interesados en: “la caza o a la pesca de las escenas que se captaban desde afuera de los estadios, es decir, desde la perspectiva de aquellos que no podían participar como espectadores del certamen porque no tenían con qué pagar las entradas a las competencias deportivas”.<sup>73</sup>

Mayolo y Ospina, no obtuvieron el permiso oficial para filmar en los recintos deportivos. En esta medida, se rodearon del ambiente que se vivía fuera de ellos. Al respecto, Ospina aclara que: “como no nos dieron acceso a filmar adentro de los estadios, decidimos hacerla desde el punto de vista de los que no podían entrar a los juegos”.<sup>74</sup> Por esta razón, se inmiscuyeron en los barrios ubicados en las márgenes orientales de Cali. Aquí, filman las opiniones de la gente sobre los Juegos. Con ello, consiguieron fuertes críticas a la cuantiosa inversión para el evento, a la poca inclusión de las personas ubicadas en la periferia y a las consecuencias de un acontecimiento tan cerrado. Esta estrategia que incluye diversas perspectivas, fueron resaltadas por la prensa, como un trabajo creativo e intrépido. Al respecto encontramos que el periódico *El espectador*, nos señala que: “De esos veinte minutos, emerge una Cali real: son sus habitantes quienes la narran, sus niños suburbanos- cuyos ojos y bolsillos no ven los juegos- quienes la ambientan, su música negroide quien la danza y sus obreros quienes la cuestionan en su orientación.”<sup>75</sup>

Con estas entrevistas, los realizadores lograron componer escenas que van de una trama a otra en la misma toma. Como sonido principal, estas entrevistas abarcan el primer registro de una escena, mientras van adquiriendo un fondo con imágenes de los

---

<sup>73</sup>Hernando Salcedo Silva “Luis Ospina” Pág. 4.

<sup>74</sup> Entrevista con Luis Ospina, 30 de enero del 2013. Bogotá.

<sup>75</sup> Lisandro Duque, “Cine colombiano 1972” *Diario El Espectador*, Dic. 24 de 1972, Pág. 14.

juegos; de esta manera, se amalgaman experiencias personales con sucesos deportivos. Con esta maniobra, surgen tomas provocativas, que acuden a la libertad testimonial para contrarrestar el trabajo del discurso oficial. Precisamente, al respecto, Luis Ospina aclara que: “usamos una serie de dispositivos de montaje humorísticos como de contrastar cosas.”<sup>76</sup> Precisamente, la película comienza con un sonido agudo, acompañado por la imagen del encabezado de un periódico: “desde la luna saludo a Cali.” El cual se adjudica a la firma personal de los directores, un sello que refleja la intención de hacer una película desde afuera.

En seguida, los directores aprovechan el discurso inaugural para proponer una contradicción. La película se remite al discurso del presidente Misael Pastrana Borrero. En él, podemos escuchar: “como presidente de Colombia, no sólo cumplo un deber, sino que experimento positivo orgullo al declarar inaugurados estos VI Juegos Panamericanos.”<sup>77</sup> Posteriormente, este discurso es contrastado en el montaje del filme con una serie de imágenes que muestran: vendedores ambulantes, niños jugando en las calles, contorsionistas itinerantes que crean el espectáculo de afuera, como se aprecia en las imágenes No 2, 3 y 4. Este contraste, opone el discurso inaugural, con una realidad látete: Un ambiente social que permanece a pesar de las circunstancias deportivas. Además de esto, en esta secuencia, aparecen varios camarógrafos con el logo: “cine oficial.” Esta imagen se contrapone con la de Luis Ospina que pregunta a los transeúntes: “¿qué cree usted que es cine oficial?”<sup>78</sup> Aquí encontramos la divergencia entre el cine permitido e incluido en la programación, con el cine no autorizado y hecho en la calle. Esta escena, recrea la intención de los medios oficiales como uno de los dispositivos gubernamentales para excluir a las personas de las actividades deportivas.

---

<sup>76</sup> Entrevista con Luis Ospina, 30 de enero del 2013. Bogotá.

<sup>77</sup> Luis Ospina, Carlos Mayolo, “*Oiga vea*”, documental sobre los VI Juegos panamericanos, Cali 1972, Min 0:28-0:42

<sup>78</sup> Luis Ospina, Carlos Mayolo, “*Oiga vea*”, min 8:13,



Imagen No 2, 3 y 4. Fotogramas de la película *Oiga vea*.<sup>79</sup>

Como vemos, esta estrategia visual y sonora, remite al punto de vista de una vasta sociedad marginal: excluida del evento, pero forzada a contribuir con sus impuestos en un gasto inconmensurable. Al mismo tiempo, estos testimonios son acompañados por imágenes que exaltan la transformación de la ciudad. Esta clase de sonidos e imágenes, nos muestran que los *VI Juegos Panamericanos* se realizaron para un pequeño sector de la población. Al respecto, Isleni Cruz nos señala que este documental interviene “Junto con el humor negro, la provocación y la burla en función reflexiva y política.”<sup>80</sup> De esta forma, en la segunda parte del documental, los cineastas viajaron al batallón Pichincha. Desde el borde más externo, grabaron uno de los materiales más representativos del rodaje.

Mientras los reclutas estaban en su descanso, los directores graban cuando se dedican a bailar, como se ve en la imagen No 5, 6 y 7. Al respecto, Luis Ospina señala: “Al poner la canción del recluta de Daniel Santos, se presenta una ironía sobre esas imágenes, porque ellos realmente no estaban bailando esa música.”<sup>81</sup> Esta musicalización, parodia las fuerzas armadas, ya que como figuras de autoridad y vigilancia, muestran atracción por los eventos deportivos y sus consecuencias festivas. Al respecto, Andrés Caicedo, en la revista *Ojo al cine*, nos acerca las intenciones de esta escena que

<sup>79</sup> Luis Ospina, Carlos Mayolo, “*Oiga vea*”, min 1:15-1:35

<sup>80</sup> Isleni Cruz Carvajal, “Luis Ospina” pág. 539

<sup>81</sup> Entrevista con Luis Ospina, 30 de enero del 2013. Bogotá.

Satiriza a las fuerzas armadas pero las sorprende en uno e sus estados más íntimos, el recreo entregado al rico vaivén de la música, de donde resulta un lirismo como de payaso triste en un film de circo. Deja constancia de que la música que goza el cuerpo armado de la represión es la misma que el es común al pueblo.<sup>82</sup>

En esta escena, la oficialidad pasa a representar otro lado de la autoridad, se muestran vulnerables a las atracciones de los eventos, y se convierten en figuras de la recreación. La siguiente escena, demuestra otra clase de sarcasmo. Resalta las ironías y desigualdades sociales de la ciudad. En base al testimonio, Luis Ospina llega a uno de los barrios periféricos de la ciudad, El Guabal. Aquí, encuentra reflexiones bastante críticas sobre el evento deportivo. La escena comienza a las afueras del rancho de una familia de trabajadores. La toma se llena de imágenes del barrio, mientras el primer testigo reflexiona sobre las consecuencias de un evento planificado para esconder los principales problemas de la ciudad:

Ojalá pudieran, de alguno u otros medios, mostrarle a las delegaciones extranjeras, no la mentira que le muestran aquí en Cali, porque aquí tienen gente especializada en sacarlos únicamente a ver sitios que ya tienen bellos. Deberían sacarlos por acá a ver verdaderamente Colombia. Cali no estaba preparada para juegos panamericanos. Por ejemplo, aquí en este barrio y en los circunvecinos sufren el problema de las inundaciones y creen que con limosnas van a solucionar el problema.<sup>83</sup>



**Imagen No 5, 6 y 7. Fotogramas de la Película Oiga vea.<sup>84</sup>**

Una de las imágenes que acompañan este testimonio es la del ferrocarril. Lo que permite que en la misma escena se muestren las dificultades presentadas por el sistema ferroviario. Las imágenes del tren son acompañadas por algunas declaraciones. En una

<sup>82</sup> Andrés Caicedo, "Oiga vea" en Revista *Ojo al cine*, No1, 1974, Pág. 53.

<sup>83</sup> Luis Ospina, Carlos Mayolo "Oiga vea", min 12:20

<sup>84</sup> Luis Ospina, Carlos Mayolo "Oiga vea", min 9:03-10:02

de ellas se escucha: “ese famoso tren que nos habían dicho para los juegos panamericanos, eso es para transportar ganado, un tren hecho a puntillazos remachado y el tren es sin asientos cabe la gente apretujada.”<sup>85</sup> Esta declaración refleja una situación polémica, el sistema de transportes fue instalado con el fin de conducir a las personas de la periferia hasta los recintos deportivos; A pesar de esto, las personas perciben que este objetivo no se cumplió. También, las imágenes de esta escena muestran diversas situaciones sarcásticas con el ferrocarril: en la imagen No 8, 9 y 10, se aprecia a las personas corriendo para alcanzar el vehículo, la hacinación y escenas marginales durante su trayecto; con estas imágenes, escuchamos a un policía decir: “los ferrocarriles nacionales, están prestando este servicio de transporte metropolitano como una contribución al factor certamen de los VI Juegos Panamericanos”<sup>86</sup>



**Imagen No 8, 9 y 10. Fotogramas de la película Oiga vea.<sup>87</sup>**

Durante la siguiente escena se aprecia un conjunto de imágenes y sonidos que capturan una versión popular del discurso oficial. Como vemos en la imagen No. 11, 12 y 13 Los directores muestran claramente a las personas que observan las actividades deportivas a través de las rejas: un plano del pueblo caleño que durante los *Juegos Panamericanos* se entrelaza con muros y rejas. Como sonido de fondo, Luis Ospina pregunta: “¿Usted practica algún deporte?”. Uno de los espectadores de afuera, responde: “Sí, la natación, pero en los ríos porque las piscinas son para los que pueden

<sup>85</sup> Luis Ospina Carlos Mayolo, “*Oiga vea*”, min 11:39

<sup>86</sup> Luis Ospina Carlos Mayolo, “*Oiga vea*”, min 16:03

<sup>87</sup> Luis Ospina Carlos Mayolo, “*Oiga vea*”, min 16:56-19:30

pagar.” Con esta entrevista, aparece una de las imágenes más famosas del documental: la cámara enfoca a una nadadora que se lanza del trampolín, entretanto se abre la escena y se deja ver a la gente que no ha podido entrar al estadio.



**Imágenes No 11,12 y 13. Fotogramas de la película oiga vea.<sup>88</sup>**

Sobre esta escena Luis Ospina dice: “La secuencia donde se usa la ironía es donde se oye un discurso de pastrana diciendo que los juegos es la cosa más democrática, que es para todo el mundo y vemos una cantidad de gente detrás de rejas, tratando de ver por los rotos del estadio lo que está pasando adentro”<sup>89</sup> precisamente, hay un corte a un nuevo plano de pueblo y reja: mientras se observa a las personas viendo el evento de natación a través de los muros, se escucha el siguiente discurso del presidente Misael Pastrana Borrero:

Detrás de estas puertas quedan los distanciamientos, los antagonismos, las discrepancias, los egoísmos, aquí sólo hay campo y espacio para la generosidad; es el deporte el gran escenario popular moderno en el que se reconoce ningún repliegue a cada ser como un hermano igual en dignidad y aún cuales fueren su raza, su país, su lengua, su creencia es por antonomasia una actividad inspirada en la tolerancia la bondad y la comprensión<sup>90</sup>

Como vemos, esta escena transmite la oposición entre los objetivos e ideales del evento, con la frustración que surge de la realidad latente. Precisamente, para finalizar el documental, los directores graban las carteleras de los precios para entrar a las actividades deportivas. Como vemos en la imagen No 14, 15 y 16, se aprecia que cualquier suceso deportivo tiene una opción altamente económica para su asistencia.

<sup>88</sup> Luis Ospina Carlos Mayolo, “*Oiga vea*”, min 21:01-21:23

<sup>89</sup> Entrevista con Luis Ospina, 30 de enero del 2013. Bogotá.

<sup>90</sup> Luis Ospina Carlos Mayolo, *Oiga vea*”, min 21:01

Junto a esto, escuchamos las siguientes declaraciones de uno de los asistentes periféricos:

Podemos decir que el asunto de los juegos para el pueblo no le llega, puesto que eso es con plata para movilizarse. A nosotros, como obreros [...] nos han negado hasta un aumento, el asunto de los juegos nos ha envolado todo eso. En esto, vemos nosotros que lo que trata el gobierno colombiano es aparentar ante las naciones americanas, o suramericanas para decir que aquí hay libertad, amplitud bonanza y eso no es cierto, porque los juegos en primer lugar, se han hecho en estado de sitio, se han hecho con todos los problemas estudiantiles, se han hecho con todos los problemas de paros, entonces eso es una pura falsa<sup>91</sup>



Imágenes No 14, 15 y 16. Fotogramas de la película *Oiga vea*.<sup>92</sup>

Esta clase de imágenes, son herramientas básica para contrastar el discurso de estabilidad en las finanzas de la ciudad, con los inconvenientes económicos reflejados por la exclusión social. Finalmente en la última imagen de la película, a parece una pancarta urbana que dice: *Cali segura progresando con su comprobado civismo: PAGUE CUMPLIDAMENTE SUS IMPUESTOS MUNICIPALES. Oiga vea*, utiliza el contraste entre imagen y sonido, para componer un material fílmico que responde a las negaciones sociales de un evento monumental como *Los VI Juegos Panamericanos*. Además, es un rodaje histórico que permite conocer un documento alejado de las ediciones oficiales.

Este filme, se aparta del compuesto de ideas dirigidas a disminuir y negar las condiciones sociales de la ciudad. Es un documento historiográfico que entrega una

<sup>91</sup> Luis Ospina, Carlos Mayolo, 1972 min 22:00

<sup>92</sup> Luis Ospina Carlos Mayolo, *Oiga vea*, min 22:15-22:43

visión real y cercana de una situación planeada por un pequeño sector de la sociedad. Además, es la única herramienta que muestra una perspectiva social, alejada de la oficialidad del discurso, y de los planteamientos de cambio económico y urbano. Este documental fue la primera filmación crítica dentro de la categoría deportiva en el cine colombiano. Su técnica de contraste entre imágenes y sonido propició un ambiente paródico y satírico de un evento institucional de categoría mundial. Este fue un elemento innovador en el cine deportivo y cultural en Colombia. Actualmente, esta técnica es indispensable en esta categoría cinematográfica. Así, Luis Ospina y Carlos Mayolo fueron pioneros en la creación de nuevas características técnicas y críticas para los filmes deportivos y culturales en Colombia.

### Capítulo. 3

## ENTRE LA AYUDA Y EL ABANDONO: EL CASO DEL CORTOMETRAJE ASUNCIÓN

### 3.1: El sobreprecio en el cine colombiano

El cine colombiano ha estado acompañado de una extensa producción de cortometrajes. A pesar de ello, estas realizaciones no han tenido apoyo por parte de la industria cinematográfica. Por esta razón, la situación de quienes los hacen, ha sido muy compleja y llena de obstáculos. Esta circunstancia se genera por la ausencia de acciones en su preservación e historiografía; además por el desinterés de productores y programadoras. Teniendo esto en cuenta, la Ley de Sobreprecio fue impulsada a partir de 1971 para intentar remediar esta situación. Esta ley permitía un costo extra en la boleta de cada función, a cambio de un cortometraje nacional antes de la película. Como objetivo, la iniciativa intentaba apoyar a los realizadores de cortometrajes, promover sus producciones e incentivar tales producciones. A pesar de este impulso, la calidad de los cortometrajes disminuyó por el afán de obtener mayores ingresos económicos.

Durante las décadas del sesenta y setenta, las dificultades para producir cine en Colombia transitaron más en las posibilidades que en los deseos. A pesar de las diversas intenciones artísticas, las múltiples historias que genera nuestro país y las grandes posibilidades creativas, las ambiciones se limitaban a causa del escaso apoyo dentro por par del estado. Prueba de ello se encuentra en las consecuencias de la Ley e Sobreprecio: “Entre 1972 y 1974, se expidieron tres resoluciones de la Superintendencia Nacional de Precios, determinando los costos en los teatros que exhiban largometrajes y cortometrajes colombianos; esto se conoció como Ley del Sobreprecio”<sup>93</sup>. Este estatuto, reguló exenciones tributarias a importadores de insumos para la producción

---

<sup>93</sup>Mauricio Durán, “Allá las cámaras y acá los proyectores” en, *Revista Nómadas*, No 6, 1997. Pág. 200.

cinematográfica y para exhibidores de filmes colombianos. En consecuencia, esta etapa fue muy controvertida y marcó un momento de ruptura y alteraciones para la historia del cortometraje colombiano.

Esta ley intentaba promover y apoyar la cinematografía nacional. Por esta razón, ampliaba la utilidad para el exhibidor y aumentaba los recursos para la producción de los cortos. En esta medida, los realizadores podían beneficiarse hasta por siete cortos, después de los cuales estaban obligados a realizar un largometraje; por ello, este período se convirtió en el más prolífero para la realización de cortometrajes en el país. Al mismo tiempo, y para beneficiarse completamente de la ley, los exhibidores se convirtieron también en realizadores, lo que monopolizó el apoyo y las posibilidades financieras. Al respecto Jerónimo León Rivera en su artículo *Del sobreprecio al desprecio*, nos da una perspectiva sobre la ambición que despertó esta ley: “En el caso de los exhibidores, muchos no quisieron perder el dinero extra y se dedicaron a producir ellos mismos los cortos sin otra intención que aumentar la rentabilidad de su negocio.”<sup>94</sup> Este hecho, limitó la financiación para los realizadores que se habían dedicado a la producción de largometrajes colombianos. Al respecto, Julián David Correa, en su artículo *el sobreprecio: otra medida que se quedó corta*, menciona:

En poco tiempo, los exhibidores pasaron a producir los cortos a través de pequeñas empresas que contaban con una razón social diferente a la propia, empresas que nunca hacían más de siete cortos, y jamás un largometraje, pero que además obligaban al espectador a enfrentarse con un cine de calidad muy discutible.<sup>95</sup>

En la mayoría de las ocasiones, los exhibidores no tenían experiencia para producir y no habían participado en el desarrollo cinematográfico del país. Por esta razón, la calidad de los cortometrajes fue muy discutible. Este hecho restó oportunidades artísticas y creativas para los cortometrajes, ya que la etapa del apogeo

---

<sup>94</sup>Jerónimo León Rivera, “Del sobreprecio al desprecio” en, *Revista Kinetoscopio*, Vol. 21, No 94, 2011, Pág. 20.

<sup>95</sup>Julian David Correa, “El sobreprecio: otra medida que se quedó corta.” En, *Revista Cuadernos de cine colombiano*. No 9. 2007, Pág. 14.

comercial, estaba en manos de inexpertos que no tenían intenciones de generar una expresión artística original. A esta situación se suma el escaso control estatal por parte de otras instancias críticas en la selección de cortometrajes: el contenido y la forma para su realización no se vigilaban ni se intervenían y su producción era de carácter libre. Al respecto, Jerónimo León Rivera nos acerca a esta situación: “Como suele suceder con muchas leyes bien intencionadas, los productores (muchos de los cuales nunca habían hecho cine) se dedicaron a inflar los presupuestos, aprovechar la falta de control estatal para hacer películas sin mucha calidad y robarse abiertamente el dinero”<sup>96</sup>

El interés lucrativo, permitió que esta ley convirtiera al cortometraje colombiano en un objeto mercantil sin expresión artística o creativa. Oswaldo Osorio en su libro *Comunicación, cine colombiano y ciudad*, señala las implicaciones corruptivas de este intento de financiación: “Al principio muchos de los vicios y corruptelas propias de un estado clientelista se manifestaron en esa abrumadora cantidad de producciones del sistema del sobreprecio que rigió toda la década del setenta.”<sup>97</sup> Como vemos, esta ley no dio los frutos esperados; la financiación no solucionó los principales problemas en la producción de cortometrajes. Al contrario, fomentó diferentes dificultades en cuanto a su realización y producción. Así, con la ley de sobreprecio, la industria del cortometraje quedó en manos del monopolio nacional de exhibición y se convirtió en un trabajo de inexpertos sin formación para la realización audiovisual. En esta medida, Osorio menciona que:

El sistema de sobreprecio significó un inmenso consumo de esfuerzos y de recursos que sólo atenuó uno de los problemas del cine nacional: la financiación: (aunque fuera únicamente de cortos y buena parte de ellos de documentales); sin contar con que las carencias también estaban en la cultura cinematográfica y en la formación adecuada de profesionales, aspectos que tienen aún más peso en la definición y construcción de estéticas y narrativas propias.<sup>98</sup>

---

<sup>96</sup> Jerónimo León Rivera, “Del sobreprecio al desprecio.” Pág. 20.

<sup>97</sup> Oswaldo Osorio, “estética y narrativa del cine nacional: el cine que se vivía muriendo” en *Comunicación cine colombiano y ciudad*, Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín, 2005. Pág. 26.

<sup>98</sup> Oswaldo Osorio, “estética y narrativa del cine nacional: el cine que se vivía muriendo.” Pág. 26

Esta situación, convertía a la Ley en un simple requisito para agotar las posibilidades financieras dentro del mercado cinematográfico. De esta manera, los exhibidores ajustaron la producción de cortometrajes a un negocio lucrativo que no requería de un buen producto para generar extensas ganancias. Al respecto, Jerónimo León Rivera en su artículo, *Del sobre precio al desprecio*, proporciona una percepción sobre la calidad de los cortometrajes y su manejo según los diversos beneficios económicos: “si partimos de la base de que el cine es un negocio y los exhibidores no quieren arriesgarse a que un solo peso salga de sus arcas, comprenderemos que los cortometrajes que se usan, son probablemente los más baratos del mercado, los que ayudan a entender la ley sin hacer un mayor esfuerzo.”<sup>99</sup> Igualmente, la trayectoria de los cortometrajes fue cediendo su importancia a una época financiera agitada que consideraba la cantidad antes que la calidad.

De esta manera, la Ley de Sobreprecio no se desarrolló como se esperaba. La promoción y apoyo a los realizadores de cortometrajes en Colombia, se desvió cuando la nueva ley se convirtió inesperadamente en una fuente de ingresos; al respecto, Oswaldo Osorio menciona que “en realidad, la intervención del Estado con sus leyes de fomento al cine no darían resultados inmediatos.”<sup>100</sup> En contraste, acentuaron las diversas dificultades de la cinematografía: “la producción de cortometrajes de ínfima calidad fue enorme.”<sup>101</sup> En esta medida, una proliferación de directores surge y un volumen de realizaciones sin precedentes invade las pantallas de cine. Abundan los cortometrajes de mala calidad, por lo general documentales que explotan la miseria o cortometrajes comerciales. Al respecto, Luis Alberto Álvarez en su artículo *El cine de la última década del siglo XX*, imágenes colombianas, señala: “la palabra ‘película

---

<sup>99</sup>Jerónimo León Rivera, “Del sobreprecio al desprecio” Pág. 20.

<sup>100</sup>Oswaldo Osorio, “estética y narrativa del cine nacional: el cine que se vivía muriendo.” Pág. 26

<sup>101</sup>Luis Alberto Álvarez, “el cine en la última década del siglo XX, Imágenes colombiana.” En, Jorge Orlando Melo, *Colombia hoy: perspectivas hacia el siglo XXI*. Siglo XXI, Bogotá, 1991, Pág. 361.

colombiana,' se convirtió en maldición para millones de espectadores, obligados a la fuerza a ver las cosas más ineptas y carentes de interés.”<sup>102</sup>

En esta medida, las producciones originadas a partir de la Ley del sobreprecio, estuvieron en constante crítica. El hecho de intentar gestionar cortometrajes muy atractivos sin requerir originalidad y creación, promovió realizaciones catalogadas dentro del cine marginal. De esta manera, para distinguirse, estos cortometrajes explotaban temáticas sociales problematizadoras sin esforzarse por tener un lenguaje cinematográfico fluido. Precisamente, en la edición No 10.de la revista *Cuadernos de cine colombiano*, Luis Ospina explica que el trabajo en los cortometrajes de sobreprecio es limitado, al respecto dice: “a nivel de lenguaje cinematográfico y de obras realmente buenas, es muy poco lo que se ha hecho. No se ha avanzado casi nada porque las películas de sobreprecio son muy recatadas y convencionales, sobre todo en cuanto a la forma.”<sup>103</sup> Así, el trabajo documental en esta época, estuvo desproporcionado con el trayecto y la experiencia creativa que tenían hasta el momento. El sobreprecio marcó una época de colapso e interrupción en la historia de los cortometrajes colombianos.

Asimismo, el cine marginal se convirtió en la herramienta para facilitar el trabajo en los cortometrajes. Las producciones eran llamativas comercialmente: intentaban convertirse en un cine sugestivo y denunciante, mientras explotaba la miseria con situaciones que no correspondían a la realidad. Por ello, Luis Ospina cuestiona el efecto de estas clases de producciones en el cine comercial, al respecto aclara: “Nosotros cuestionamos la efectividad de ese cine "marginal" a nivel masivo de espectadores.”<sup>104</sup> A pesar de las escenas fascinantes, las producciones estaban acompañadas de un discurso carente de investigación, sensibilidad e imaginación.

---

<sup>102</sup>Luis Alberto Álvarez, “el cine en la última década del siglo XX, Imágenes colombiana.” Pág. 362.

<sup>103</sup>Hernando Salcedo Silva, entrevista “Luis Ospina,”. Pág. 13

<sup>104</sup>Hernando Salcedo Silva, entrevista “Luis Ospina” 1983. Pág11.

Consecutivamente, esta situación convertía a estos cortos en los más baratos y rentables para los productores.

Comercialmente, el cine marginal causa impresión; por ello, se distribuye con facilidad en una audiencia asidua. A pesar de esto, el proceso de producción es limitado, ya que la inversión creativa y económica es ajustada a la rapidez y a la simplicidad de su realización. En esta medida, la calidad es reducida a la inmediatez y al descuido; por esta razón, Luis Ospina menciona la conformidad y la sumisión a la que se sometieron los cortometrajes durante la época de sobreprecio; al respecto dice: “Pero también gracias a la falta de control fiscal y de calidad, muchos exhibidores se quedaron con el dinero y muchas producciones se conformaron con «fórmulas» de cine «oficialista» o de cine de «denuncia» descaradamente comercial.”<sup>105</sup> Por ello, Ospina reprocha los cortometrajes con historias que no pasaban de ser un chiste bien o mal contado: documentales de publicidad turística, o documentales de denuncia que repetían el mismo esquema.

Igualmente, el monopolio financiero durante la época del sobreprecio, encubrió el recorrido artístico de los cortometrajes. La facilidad de la financiación limitaba el trabajo de realización, por esta razón los temas abordados en esta etapa eran muy limitados: se destacan las postales sobre sitios turísticos, las adaptaciones de pequeños cuentos, los temas asociados con la violencia colombiana y las comedias urbanas. Estos temas componían obras imperfectas, en donde el registro sonoro y su mezcla eran deficientes. La fotografía, los guiones y las puestas en escena eran ilustrativos y sin un carácter propio. Por esta razón, la ley de Sobreprecio ocultó el auge cinematográfico de los cortometrajes hasta ese momento.

---

<sup>105</sup>Mauricio Durán, “Allá las cámaras y acá los proyectores”. Pág. 200.

Sumándose a esta situación, en 1974 se creó la junta de calidad para los cortometrajes de sobreprecio. En este momento, además de los criterios estéticos, también se establecieron criterios morales, religiosos y políticos. Estos requerimientos limitaban la innovación en los temas, la originalidad en la forma y la creatividad en la presentación de los cortometrajes. Al respecto Clara Zawadski menciona que esta junta deja de lado la calidad ante la censura: “la junta de censura tiende a tomar las riendas de la junta de calidad por que deja pasar cortometrajes de pésima calidad y en cambio sanciona y demora otros, cuya calidad no podría discutirse.”<sup>106</sup> Por esta razón, los realizadores interesados en hacer cine de calidad, decidieron marginarse de toda ayuda estatal. En esta medida, diversos directores y productores cinematográficos trabajaron de manera privada, se independizaron de las políticas gubernamentales y encontraron un espacio apartado de la ley para realizar cortometrajes de calidad sin restricciones a la creatividad. En Cali, Luis Ospina y Carlos Mayolo, representaron a los realizadores alejados de la industria estatal. Así, aprovecharon la época del sobreprecio para destacarse a través de un lenguaje cinematográfico fresco y renovador. Al respecto Luis Ospina dice:

Nosotros casi siempre hemos trabajado fuera de la industria, y es ahí donde realmente ha avanzado la forma del cine colombiano. Dentro de la industria se creó una fórmula fácil, la del "sobreprecio", o sea, hacer un documental de imágenes inconexas respaldadas por un texto literario. Con esta fórmula se enriquecieron muchas personas: los productores, los directores, los exhibidores y las distribuidoras nacionales y extranjeras. Dentro del "sobreprecio" la experimentación ha sido casi nula.<sup>107</sup>

### **3.2. Se destapa el sobreprecio.**

Además de distinguirse por realizar un cine diferente al exigido por la ley, Ospina Y Mayolo emprendieron una lucha contra la insuficiencia del sobreprecio. Una de sus producciones más sobresalientes “*Asunción*”, rompió con el modelo mediocre impuesto en esta época. El proceso que emprendieron con la realización y posterior

---

<sup>106</sup>Clara Zawadski, “Ojo al cine” *El País*, Pág. 4.

<sup>107</sup>Hernando Salcedo Silva, entrevista “Luis Ospina” Pág. 14.

aceptación de este cortometraje, ejemplifica la situación crítica de la cinematografía en la época del sobreprecio. De esta manera, en 1974 realizaron *Asunción*, un cortometraje que retrata la rebeldía de la mujer, en este caso representada por una empleada domestica. Por ello, la Junta de Calidad criticó fuertemente la forma, la temática y la producción del cortometraje. Los juicios morales exigidos por la ley de sobreprecio, fueron suficientes para negarles la financiación. A pesar de esto, la realización emprendió un exitoso proceso de reconocimiento nacional, con destacados frutos económicos y publicitarios. Finalmente, gracias a la calidad del trabajo, la producción provocó fuertes discusiones públicas en cuanto a las bases legales de la industria cinematográfica colombiana. De esta manera, en Cali inició el proceso para cambiar la dinámica legal de la cinematografía. Al respecto, Luis Ospina dice:

[Durante la época del sobreprecio] un grupo trabajaba en Cali organizando cineclubes, editando una revista y realizando películas. Este grupo que compartía una idea del cine y afinidades estéticas estaba orientado por el escritor y crítico de cine Andrés Caicedo y los cineastas Mayolo y Ospina, aunque junto a ellos se desarrollaba un movimiento que se manifestaba además en el teatro, la fotografía y la plástica.<sup>108</sup>

Las innovaciones de este cortometraje se presentan desde dos ángulos: expone los principales problemas generados por la exclusión de género y forja la imagen de una mujer fuerte, líder y capaz de rebelarse contra la sociedad autoritaria. A través de estos dos esquemas, impone las características principales para realizar un cortometraje de Calidad. La producción interviene directamente frente a la exclusión de la mujer en la sociedad; por ello, se convirtió en una realización que contrarrestaba el paradigma de género en Latinoamérica. De esta manera, al incluir un contenido aislado de la cinematografía colombiana, Luis Ospina y Carlos Mayolo establecieron un modelo en la calidad de las producciones fílmicas. Así, *Asunción* marcó una pauta y logró mostrarla imagen de una mujer que se impone desde una posición fuerte, marcada y rebelde, sin

---

<sup>108</sup>Mauricio Durán Castro, "Luis Ospina en el cine colombiano ¿independencia o resistencia?", *Cine independiente en América Latina*, Eduardo Russo (Ed.), Argentina, 2007. Pág. 264

señalarla como víctima, resignada o abusada. Gracias a estas características, *Asunción* rompe con los esquemas y límites impuestos por los errores cometidos a partir de la Ley de Sobreprecio.

*Asunción* es un cortometraje de 16mm a color, con una duración de 16 minutos: con actores no profesionales, diálogos elaborados, una dramaturgia definida y un manejo específico de la psicología del personaje principal. Todos estos elementos, construyen una producción que determina dos situaciones específicas: la rebeldía de una empleada domestica y su posterior emancipación. La primera situación se evidencia a través del comportamiento de una mujer reprimida por el sometimiento a su patrona. La segunda, se manifiesta en una fiesta que incita a la libertad, a la independencia y a la autodeterminación.

*Asunción* fue protagonizada por Mariana Restrepo, la empleada domestica de Carlos Mayolo. La dramaturgia del personaje se produjo respetando la posición personal de la “artista”. Precisamente, la concepción de la rabia domestica de la protagonista fue usada en el cortometraje. Así, para documentar la furia de una mujer autentica, se emplearon sus sentimientos, sus deseos internos y su psicología personal. Por ello, *Asunción* parte de una base real: de los pensamientos y acciones de mujeres legítimas, que reflejan sus emociones y actitudes ante las opresiones de la vida diaria. Al respecto Mayolo señala que “*Asunción* parte de una base documental, la vida de Mariana, respetamos su psicología sin imponerle cosas ajenas a lo que ella sentía.”<sup>109</sup> De esta manera, el cortometraje revela una historia legítima: la de una mujer que se pronuncia contra los límites que le impone el orden social que la rodea. Al respecto Carlos Mayolo dice:

El mecanismo que se usó en *Asunción* fue decirle a la muchacha del servicio “usted que haría pues si le sucedieran esta serie de cosas” Entonces ella me dijo, “pues yo me iría

---

<sup>109</sup>Desiderio Blanco, “Entrevista a Carlos Mayolo y Luis Ospina” en, *Revista hablemos de cine*, No 71, 1980 Pág. 31.

de la casa, destruiría...dejaría las llaves abiertas... todo lo que a ella no le gusta que yo haga lo haría!” luego si hay un revanchismo psicológico basado en ese personaje. La filmé en mi casa y con la sirvienta de mi casa. Para tener la certeza de los odios.<sup>110</sup>

Presentar esta insubordinación e independencia como una situación verdadera, evidencia que en nuestra sociedad existen estereotipos asignados a las mujeres, pero en la misma medida es una certeza de la fuerza de género y la capacidad de las mujeres para romper barreras e imposiciones. Por ello, en primera medida, *Asunción* refleja una historia de rabia y rebeldía: resalta la fractura en un orden atormentado y dictador. Al respecto, Diego León Hoyos detalla la vida del personaje: “su contorno vital define una existencia agobiante e insípida.”<sup>111</sup> Así, el cortometraje rescata el estallido de una mujer que rompe barreras y derrumba estándares para sobrepasar el agobio y alcanzar la autonomía.

Así, la espontaneidad añade convicción y realidad al cortometraje. Ella legitima la rebeldía contra la sumisión y rescata las ventajas de la lucha y el pronunciamiento. Diego León Hoyos, resalta el valor de la espontaneidad durante esta lucha, habla de la legitimidad y la innovación como características genuinas en el cortometraje. Al respecto dice: “Y ella [Asunción] se rebela contra los símbolos más evidentes de su opresión. La espontaneidad con que ella se rebela, es quizá lo más legítimo de la cinta.”<sup>112</sup> Precisamente, gracias a la naturalidad para recrear los deseos reprimidos, el cortometraje llega a ser una parodia de las ansias de libertad. Con la claridad en las circunstancias, los directores logran explorar diversas ambiciones reprimidas; de esta manera, consiguen satirizar situaciones que expresan anhelos cotidianos. Tales como: los deseos de no seguir reglas laborales, académicas o familiares. La rebeldía característica del primer momento del documental, se hace visible cuando Asunción

---

<sup>110</sup>Patricia Ardila, Hernando Martínez Pardo, “entrevista a Carlos Mayolo”, en, *Revista Cinemateca, cuadernos de cine colombiano*, No 12, 1983. Pág. 12.

<sup>111</sup>Diego león Hoyos, “Asunción”, Pág. 32.

<sup>112</sup>Diego león Hoyos, “Asunción” Pág. 32.

traspasa los límites de la autoridad. En esta medida, el deseo de rebelarse contra una figura de autoridad, se evidencia en el descuido de la protagonista. Así, la desgana y la indolencia se convierten en herramientas para satirizar los deseos de rebelión.

La apatía intencional de la protagonista contra sus límites y reprimendas, expresa aspiraciones cohibidas y satiriza situaciones prohibidas. En esta medida, los directores logran parodiar escenarios de rebeldía: recrean escenas en donde la protagonista se descuida intencionalmente y consiguen que la apatía consciente sea desafiante. Por ello, la ironía acompaña el primer momento del filme: se presenta como el puente entre lo que se espera ver en un contexto subyugado y lo que desearíamos ver en este contorno de represión. Además, cuando Asunción se extralimita, está reflejando confabulaciones y ansias comunes. Es así como, a través de la ironía, el cortometraje se convierte en una exteriorización personal, logra crear cuestionamientos y manifestar aspiraciones reprimidas. Al respecto, Luis Ospina habla sobre la reacción que causa el filme: “Es una película que crea paradoja, y se hizo con esa intención. Después de la película yo creo que todo el mundo sale con la duda de si alguna vez le escupieron en la sopa, y no se dio cuenta. O sale sabiendo que cada vez que coma, existe una posibilidad.”<sup>113</sup>

En esta medida, el cortometraje se adueña de las intensiones del común, y logra explorar las extralimitaciones que sobrellevan los deseos ocultos. Cuando inicia el documental, la protagonista se interna en la dinámica de la señora y la sierva. Pero, mientras aumentan las órdenes y reprimendas, Asunción busca oportunidades para descuidarse y romper con las órdenes de su patrona. Es por ello que en una trama sobre la mujer en el servicio doméstico, se esperan situaciones de descuido; pero los directores se aprovechan de ellas para contrariar el contexto del drama y parodiar lo que

---

<sup>113</sup>Alberto navarro, “Entrevista con Luis Ospina” en, *Revista Cinemateca, cuadernos de cine colombiano*, No1. 1977, Pág. 37.

se desea ver en una situación de subyugación. Es allí en donde se detonan cuestionamientos hilarantes sobre los deseos de libertad y la manera poco convencional de reflejarlos. Por ello, la rebeldía caracterizada por la primera parte del cortometraje, es definida por una de las escenas más determinantes del filme.

El cortometraje inicia entre las órdenes de la patrona y la obediencia de la empleada, la secuencia se fragmenta cuando en un descuido, Asunción rompe con los esquemas de su vida servil. Con la orden de preparar la comida, la protagonista se corta con una lata de duraznos: la trayectoria del documental evidenciaría un simple descuido; pero Asunción aprovecha el momento para escaparse de sus límites: usa la sangre en la crema que servirá en la comida, como lo muestra la imagen No 17. En la siguiente escena, aparece la familia y su invitado disfrutando de la cena: esta imagen de familia apacible, contrasta con la percepción irónica de la fragilidad en la familia burguesa. Finalmente, la primera parte del documental detona la debilidad de la figura del poder: la patrona critica el trabajo de la sierva sin percibir que está siendo víctima de su propio maltrato.



**Imagen No17. Fotograma del cortometraje Asunción.<sup>114</sup>**

En esta escena, se ve claramente cuando la empleada derrama las gotas de sangre sobre la salsa. Inmediatamente, la secuencia continua con los reproches de la patrona: “esta es de las de agencia, son tremendas, uno nunca sabe de dónde salen, ni quiénes

---

<sup>114</sup>Luis Ospina y Carlos Mayolo, “Asunción”, producciones Caligary, 1975, min, 2:13

son, ni que recomendaciones tienen, por eso tengo tanto miedo de dejar la casa en manos de esta”<sup>115</sup>. Como se aprecia en la imagen No 18, estas recriminaciones son satirizadas con la representación de una deliciosa cena, pacífica y despejada. Los directores contrastan estas imágenes con los regaños, para parodiar el hecho del descuido como herramienta de venganza: una imagen de cena apacible que inicia con regaños y reproches para la empleada, mientras clandestinamente ella quebranta el poder familiar con la comida que están disfrutando. Este sarcasmo, denuncia las consecuencias de la explotación laboral.



**Imagen No 18. Fotograma del Cortometraje Asunción.**<sup>116</sup>

Gracias a la rebeldía que muestra esta producción, se evidencia una ruptura en la caracterización de las mujeres del servicio domestico. En Cali durante la época del setenta, las empleadas domesticas eran sometidas a largas y arduas labores serviles sin retribuciones económicas favorables. Además, sus empleadoras se caracterizaban por maltratar y criticar su trabajo. Al respecto, Luis Ospina aclara que la importancia en la temática del rodaje radica en evidenciar la situación visible pero hostil de las empleadas domesticas: “el servicio doméstico, es una cosa que se da por sentada, pero nunca se investiga mucho, precisamente porque la gente quiere que sea un algo invisible, la gente nunca sabe qué piensan sus empleadas domésticas o qué clase de vida llevan fuera de la

---

<sup>115</sup>Luis Ospina y Carlos Mayolo, “Asunción”, min, 3:03

<sup>116</sup>Luis Ospina y Carlos Mayolo, “Asunción”, min, 3:55

casa.”<sup>117</sup>Por esta razón, varias publicaciones sociales en el periódico *El País*, exploraron la situación de las empleadas domesticas: las injusticias que acompañan su trabajo y los malos tratos que reciben de parte de sus empleadores. En este sentido, las noticias manifiestan que: “forman el grupo más paradójico de cuantos existen en nuestra comunidad. De estratos sociales inferiores, viven completamente marginadas, relegadas. Son obreras pero no ganan ni el mínimo, no tienen seguro, no tiene derecho a prima y su horario es de más de 12 horas de trabajo”<sup>118</sup>

En esta medida, entre las injusticias del trabajo servil se presentan: bajos salarios, nulas prestaciones sociales, prohibiciones personales y familiares, esclavización, entre otros. Al respecto las noticias informan que: “[las empleadas] tienen que recibir humillaciones de los niños, gritos de las patronas, desprecios y burlas de los patrones. No tiene derecho a tener un hijo, si lo tienen deben abandonarlo, sino abortarlo, porque las señoras no reciben muchacha con hijo.”<sup>119</sup> Además, definen las humillaciones de sus empleadoras en: prohibiciones, cohibiciones, e irrespeto con el horario, la comida y sus necesidades básicas. Dentro de las injusticias y malos tratos en el trabajo doméstico se encuentran manifestaciones como: “negra bruta”, “desconsiderada”, “ladrona.” Estos son algunos de los epítetos más dóciles que reciben las empleadas del servicio. La marginación es más evidente con el trato: “si se cocina, “la sirvienta” no tiene derecho a comer. Si quiebra un objeto, la “sirvienta debe pagarlo de su sueldo, si se ve televisión, la “sirvienta” no tiene derecho a ver”.<sup>120</sup>

Igualmente, estas noticias se acompañan de testimonios que reflejan la insatisfacción y la impotencia ante estas situaciones. En el periódico *El País*, muchas empeladas domésticas ofrecieron sus opiniones ante la cotidianidad de su trabajo. El

---

<sup>117</sup>Luis Ospina, entrevistado por Liz Tobón, Bogotá, 30 de enero del 2013.

<sup>118</sup>Olga Lucia Neiva, “Por qué se rebelan las sirvientas?” *EL País*, 13 de Mayo de 1975. Pág. 12.

<sup>119</sup>Olga Lucia Neiva, “Por qué se rebelan las sirvientas?” *EL País*, Pág. 12

<sup>120</sup>Olga Lucia Neiva, “Por qué se rebelan las sirvientas?” *EL País*, Pág. 12

siguiente, es un testimonio que ejemplifica un contexto de subyugación a través de una situación humillante y degradante: “mi señora saca las galletas para las onces de los niños, pero siempre las cuenta. Tres para cada uno, para que yo no pueda cogerlas. Algunas veces el niño Alberto las deja y yo como sobrados. La comida aquí se deja con llave, viven desconfiando de una a todo instante, pero tengo que trabajar.”<sup>121</sup> Esta situación es evidenciada por las empleadoras, quienes legitiman sus críticas y reproches contra la ineficiencia en el servicio domestico. El próximo testimonio hace referencia al maltrato de las patronas con sus empleadas, y remite a situaciones de desconfianza y abuso hacia ellas: “y ustedes para que pierden su tiempo averiguando sobre las muchachas del servicio, si no fueran tan brutas no estarían en este servicio, pero son un mal necesario.”<sup>122</sup>

En la década del setenta, esta situación promovió la lucha para la independencia y autonomía de la mujer caleña. Precisamente, *Asunción* funcionó como herramienta para demostrar esta ruptura. En esta medida, el cortometraje es un testigo de la subyugación, opresión y sumisión del trabajo domestico. Desde su introducción, el filme se encamina a reprochar las diferencias sociales que acompañan a la mujer en la ciudad. Como se puede apreciar en la imagen No 19, la introducción del cortometraje contempla a una Asunción calmada y apacible, disfrutando de una tarde en el parque. A estas imágenes se suma un discurso de fondo que resalta el objetivo del rodaje. Mientras Asunción se toma una foto en el prado, se puede escuchar la disertación de un artista ambulante que dice: “el principal error de la persona, sabe cuál es? Creerse superior o inferior a otro, sabiendo que todos somos iguales.”<sup>123</sup> Con este sonido, el cortometraje se presenta como un testimonio del descontento común hacia las principales desigualdades sociales durante la época en Cali.

---

<sup>121</sup>Olga Lucia Neiva, “Por qué se rebelan las sirvientas?” *EL País*, Pág. 12

<sup>122</sup>Olga Lucia Neiva, “Por qué se rebelan las sirvientas?” *EL País*, Pág. 12

<sup>123</sup>Luis Ospina Y Carlos Mayolo “*Asunción*,” min. 1:18.



**Imagen No 19. Fotograma del cortometraje *Asunción*.<sup>124</sup>**

Por ello, irrumpe como una producción problematizadora en una época moralista de subyugación contra la mujer. Además, hace referencia a la exclusión de género en espacios laborales específicos. En esta medida, este cortometraje superó los límites moralistas y discriminatorios de la época; demostró el poder de la rebeldía femenina y otorgó un modelo de libertad y emancipación. De acuerdo a esto, Alberto Aguirre en su artículo “*Asunción*”, hace referencia a la fragmentación que produjo el cortometraje en el orden señorial y el poder ejercido sobre la mujer: “Sorda y difusa violencia contra el orden señorial, contra ese poder que ejercen las señoras contra las sirvientas, que es trasunto de la estructura opresiva reinante en el orden social. Hay ritmo y continuidad, con un montaje preciso y un guión ajustado, de notables hallazgos.”<sup>125</sup>

En la segunda parte del cortometraje se muestra la emancipación de Asunción. Después de rebelarse contra el orden establecido en su trabajo, la protagonista busca liberarse de la subyugación. Para lograrlo, sale del sistema de poder a través del albedrío. La escena de la comida es seguida por una secuencia de órdenes y especificaciones para limpiar la casa mientras la familia está de viaje: “ahora que se queda sola aproveche hija, me deja descongelar la nevera, cierre las cortinas del salón para que no se me asoleen los muebles, cuidado con la televisión y el teléfono y por las

<sup>124</sup>Luis Ospina Y Carlos Mayolo “*Asunción*,” min. 1:18.

<sup>125</sup>Alberto Aguirre, “*Asunción*” en, *Revista Cuadro*, No 3, 1977, Pág. 16.

noches me cierra todas las puertas”<sup>126</sup>. Como se aprecia en la imagen No 20, Asunción se muestra apacible y sigue todas las instrucciones: en esta escena existe un reflejo de conspiración premeditada para idear su liberación. Precisamente, cuando despide a la familia, Asunción inmediatamente hace caso omiso de las instrucciones e inicia con su plan: el deseo de independencia estalla y se revela en una fiesta desordenada e insospechada. Así, llama a sus amigos y los invita a disfrutar de la casa, ella dice: “aló, Vicente, ya se fueron, si, tráigalos eso no importa y traiga los discos de salsa.”<sup>127</sup>



**Imagen No 20. Fotograma del cortometraje Asunción.**<sup>128</sup>

La escena de la fiesta caracteriza la segunda parte del cortometraje: Asunción reemplaza sus trabajos domésticos por la fiesta y el baile, entre un grupo grande de personas disfrutan de la casa y el festejo. Para ello, la espontaneidad de la fiesta contrasta con la austeridad de la comida: en la escena de la comida los actores se muestran tensos, rígidos y siguen un ritmo predeterminado. En contraste, como lo muestran las imágenes No 21, 22 y 23, en la fiesta se muestran libres, descomplicados y reales. Por esta razón los diálogos son remplazados por música, y las imágenes son efecto de una celebración abrupta y espontánea. Este contraste sugiere la ruptura del orden dominante y el paso a la libertad. Al respecto Alberto Aguirre en su artículo “*Asunción*” señala el traspaso de la austeridad a la confianza y naturalidad:

---

<sup>126</sup>Luis Ospina y Carlos Mayolo, “*Asunción*” min. 7:50.

<sup>127</sup>Luis Ospina y Carlos Mayolo, “*Asunción*” min. 8:50.

<sup>128</sup>Luis Ospina y Carlos Mayolo, “*Asunción*” min. 8:30.

Compuesta, como envarada, la escena de la comida. La actriz profesional, Mónica Silva, que hace de señora, con los tics del oficio, impone ese teatralismo que es funesto en el cine. Y a los demás apenas y recitan el texto. En cambio, los actores en la fiesta, que tampoco son profesionales, están literalmente en su alza. Y la escena es auténtica.<sup>129</sup>



Imágenes No 21, 22 y 23. Fotogramas del cortometraje *Asunción*.<sup>130</sup>

La secuencia de la fiesta es una de las más polémicas del cortometraje. Después de la llegada de los invitados, empiezan a tomar licor y las mujeres comienzan a bailar salsa. Esta escena refleja la libertad que tiene la mujer caleña con el movimiento y el baile, la confianza que siente al expresarse con su danza. Durante la década de los setenta en Cali, la mujer se posicionó en la vida social a través del baile: se incluyó en la vida nocturna y en las actividades artísticas de la ciudad. Al respecto, Alejandro Ulloa en su libro *La salsa en Cali*, aclara que, gracias al contacto con el baile y la fiesta, la mujer caleña empezó un proceso de socialización que difería del papel que le otorgaba la sociedad hasta ese momento. Al respecto menciona: “[la mujer] al ser imprescindible para el baile se le reconoce el derecho tácito a participar en el ritual de la fiesta. Tal vez, eso haya infundido en el carácter de la caleñidad de la mujer que, además de hermosa, es liberada, independiente, emprendedora y decidida.”<sup>131</sup> Así, con la inclusión de la mujer en la fiesta, se desarrolló su reconocimiento en diversos aspectos de la vida cotidiana: en el aspecto laboral, el salarial y en las oportunidades académicas, en general. Por esta razón el baile en Cali es símbolo de libertad y oportunidades para la mujer. Al respecto Ulloa dice:

<sup>129</sup> Alberto Aguirre, “Asunción.” Pág. 16.

<sup>130</sup> Luis Ospina y Carlos Mayolo, “Asunción” mins. 11:25-13:19

<sup>131</sup> Alejandro Ulloa, *La salsa en Cali*, Pág.388.

La mujer estará expuesta al contacto con la fiesta y el baile. El baile será el modo de socialización fundamental por cuanto, es en él en donde se opera el intercambio directo con el hombre. Esa interacción temprana, apreciable en el hecho de saber bailar, tiene repercusiones en las futuras relaciones sociales en el comportamiento y en la concepción en el papel de la mujer en cuanto a representación de si misma y de la que el hombre hace sobre ella de la mujer<sup>132</sup>

Estas ventajas soportaron críticas y ofuscamientos de un amplio grupo moralista de la ciudad; los privilegios que generaba el baile estuvieron encasillados en el libertinaje y la indecencia; por ello, las mujeres que disfrutaban de él, se sometían a la censura pública. Al respecto, Alejandro Ulloa menciona que la fiesta generó una imagen seductora de la mujer, en esta medida la mujer rumbera estaba relacionada con la sensualidad y la atracción, una imagen que se fue transformando en libidinosa y hedonista. Al respecto menciona: “se educó un cuerpo para el baile y una actitud hedonista que concibe al cuerpo como objeto de placer antes que como instrumento de trabajo. La presencia misma de las mamás grandes de la rumba se nos revela como un indicio de la estructuración social de esa actitud.”<sup>133</sup> En esta medida, el cortometraje también generó juicios de valor de parte de un amplio sector censor de la ciudad. Por esta razón, la escena de la fiesta es una de las más importante y significativas en el documental, ya que muestra claramente todo el levantamiento de género que el baile causaba en la sociedad, a pesar del conflicto moralista que había a su alrededor.

Como se aprecia en las imágenes No, 24, 25 y 26, en la secuencia final, Asunción rompe los objetos, desordena la casa y abandona el lugar con todo desordenado: “ejecutando así su venganza por el trato al cual estaba siendo sometida.”<sup>134</sup> Este final nace de la percepción de la protagonista: Mariana Restrepo elige concluir el rodaje cuando Asunción se marcha y deja la casa con las puertas y ventanas abiertas como se aprecia en la imagen No10. Gracias a esta escena, el

---

<sup>132</sup> Alejandro Ulloa, La salsa en Cali, Pág.388.

<sup>133</sup> Alejandro Ulloa, La Salsa en Cali, pág. 389.

<sup>134</sup> Alberto navarro, “Entrevista con Luis Ospina.” Pág. 33.

espectador tiene la libertad de percibir subjetivamente el final del filme: las puertas y ventanas abiertas son sinónimo de transición, por esta razón, es el público quien elige el cambio que asumirá Asunción después de este final. Al respecto, Luis Ospina explica que esta última escena hace parte de la psicología del personaje, le pertenece a la actriz protagonista, lo que le permite al espectador entenderlo a su manera: “Es una escogencia que hace el personaje de la película a partir de su propia psicología. Nosotros pensamos que la película tiene un final abierto. La interpretación del final depende del espectador.”<sup>135</sup> Así, este final aporta una conclusión drástica, hace referencia a la transición del encierro a la autonomía.

La toma final es excelente, con una cámara que enfoca la puerta y la ventana (abiertas) y el recorrido de Asunción al abandonar la casa. Hay economía en los planos, hay rigor en el montaje. La anécdota es breve, sumaria, como corresponde al asunto, que es la simple exhibición del orden autoritario.<sup>136</sup>



**Imágenes No 24, 25 y 26. Fotogramas del cortometraje *Asunción*.**<sup>137</sup>

Precisamente, *Asunción* es un cortometraje que explora la condición social de la mujer en Cali durante la década de los setenta. A partir de la historia de una empleada domestica, denuncia los abusos y estereotipos que acompañaban a la mujer de la época. Además, su importancia radica en revelar el poder del posicionamiento femenino y la capacidad de explotar las características más importantes de la mujer caleña; de esta

<sup>135</sup> Alberto navarro, “Entrevista con Luis Ospina” Pág. 33.

<sup>136</sup> Alberto navarro, “Entrevista con Luis Ospina” Pág. 35.

<sup>137</sup> Luis Ospina y Carlos Mayolo, “*Asunción*” mins. 13:40-16:22

manera, exalta la independencia, emprendimiento y decisión de la mujer colombiana. Por esta razón, la Ley de Sobreprecio encasilló el filme como una producción de mala calidad. Cuando los directores nominaron el cortometraje a la financiación de la Ley de Sobreprecio, el filme recibió diversas críticas sobre la producción y la dirección: “la película no tenía dirección artística, que el montaje era abrupto y que el laboratorio era insuficiente.”<sup>138</sup> Muchos de estos motivos estaban injustificados; se consideraban una excusa para rechazar las producciones que excedían los límites morales propuestos por la ley. En esta medida, el puritanismo primó ante la calidad. Al respecto, Luis Ospina menciona: “si a la junta de calidad no le gustaba el mensaje de la película, argumentaban unas supuestas fallas técnicas para prohibir la película.”<sup>139</sup>

La espontaneidad y naturaleza, convierten al cortometraje en una posible incitación para las mujeres colombianas. Así, *Asunción* se convierte en un medio de expresión y denuncia: su franqueza y espontaneidad sacan a la luz el empoderamiento de la mujer y las oportunidades que las acompañan. Por esta razón, muchas de las excusas contra la financiación, expresan la necesidad de ocultar los estereotipos sociales que acompañaban a la mujer de la época. En esta medida, Mauricio Durán en su artículo "*Luis Ospina en el cine colombiano ¿independencia o resistencia?*", manifiesta que *Asunción* se convirtió en el reflejo de una posible transformación, una oportunidad para alterar un orden social establecido. Al respecto dice: “es una metáfora de la explotación laboral, sin la retórica de la denuncia de esta condición social en muchos documentales de sobreprecio. La subversión oculta y el miedo a que la película fuese una incitación a esta, motivaron su censura con la disculpa de “mala calidad”<sup>140</sup>.

---

<sup>138</sup> Mauricio Durán Castro, "Luis Ospina en el cine colombiano ¿independencia o resistencia?", Pág. 273.

<sup>139</sup> Luis Ospina, entrevistado por Liz Tobón, Bogotá, 30 de enero del 2013

<sup>140</sup> Mauricio Durán Castro, "Luis Ospina en el cine colombiano ¿independencia o resistencia?".Pág. 273

A pesar de la censura, *Asunción* logró llegar a un público muy amplio. Además de la excelente realización, fue reconocida por la intriga que causaba la censura para su exhibición. El reconocimiento a su elaboración, manifestaba la injusticia que existía en las leyes cinematográficas colombianas. En esta medida, *Asunción*, dio inicio al debate sobre la pertinencia de las leyes cinematográficas en el país. Por esta razón, Clara Zawadski en su artículo *Ojo al cine*, señala que a pesar de que el filme esta “impecablemente logrado”<sup>141</sup>, la junta de Calidad lo rechazó porque “adolece de escenas abruptas”<sup>142</sup>.

En realidad, para Zawadski *Asunción* fue un problema para el recato y el moralismo colombiano. Al respecto dice: “Podrá considerarse *Asunción* subversiva por que toca la llaga del servicio domestico y consigue unas imágenes mortificantes pero reales?”<sup>143</sup> En esta medida, la motivación para la censura siempre fue la misma “no aprobaron la película porque era considerada una apología del delito.”<sup>144</sup> Por esta razón, *Asunción* expuso los obstáculos que acompañan a un filme de calidad en el camino a la posible exhibición, logró renovar las discusiones sobre las posibilidades de la censura y la aprobación de un cortometraje. En esta medida, los objetivos de las leyes cinematográficas eran cuestionables ya que los motivos de la censura no estaban justificados:

Rechazada por la Junta de Calidad. ¿Las razones? “Deficiencias técnicas, ya que el sonido está mal logrado...la edición es abrupta y el proceso de laboratorio es insuficiente.” Seguramente, si se les hubiera preguntado a los señores miembros de la Junta de Calidad qué quería decir “edición abrupta” y “laboratorio insuficiente”, no habrían sabido explicarse.<sup>145</sup>

Los triunfos obtenidos por *Asunción* en el primer festival de cine colombiano convocado por Colcultura, demostraron las condiciones fraudulentas de las leyes

---

<sup>141</sup>Clara Zawadski, “Ojo al cine” *El País*, 21 de Abril de 1977, Pág. 4.

<sup>142</sup>Clara Zawadski, “Ojo al cine” *El País*, Pág. 4.

<sup>143</sup>Clara Zawadski, “Ojo al cine” *El País*, Pág. 4.

<sup>144</sup>Luis Ospina, entrevistado por Liz Tobón, Bogotá, 30 de enero del 2013

<sup>145</sup>Hernando Salcedo Silva, entrevista “Luis Ospina” Pág. 13

cinematográficas en Colombia. Con estos galardones quedó claro que la censura se desarrollaba según hechos que contradicen la verdad oficial. Precisamente, Sergio Dow menciona que la labor del director es inacabable según los trámites y requerimientos de las leyes que apoyan el cine en el país. Al respecto dice: “la labor burocrática, el trámite inacabable el ejercicio obligatorio de un ritual inútil y agotador frente a funcionarios indolentes, son los hechos que esterilizan los mejores propósitos y acaban con los ánimos más vigorosos”<sup>146</sup> A pesar de estos motivos, la censura fue injustificable y derrocada con el premio de Colcultura. Así, La ley de sobreprecio fue discutida gracias al proceso que se llevó a cabo por la censura del cortometraje *Asunción*:

Tan absurdo serían los motivos de censura que se esgrimieron en el año 1975, que fueron echados por tierra dos años más tarde cuando a “*Asunción*” se le otorgó el primer premio en el concurso organizado por Colcultura, en la modalidad de cortometraje argumental, y el premio al mejor guión presentado en el certamen.<sup>147</sup>

En esta medida, gracias a la intervención artística de Luis Ospina y Carlos Mayolo, el apoyo estatal a la cinematografía colombiana durante la década del setenta fue muy controvertido. El rechazo que obtuvo *Asunción*, dejó claro los débiles parámetros que regían en la Ley de sobreprecio. Por esta razón, este cortometraje abre un espacio de polémica ante la precariedad de las producciones cinematográficas del momento. *Asunción* experimentó los límites, las censuras y la mediocridad del cine de la época. Su estructura fílmica y su argumento teórico, demostró que el cine colombiano tenía calidad y naturalidad. Por esta razón, su rechazo indicó que las leyes cinematográficas se encaminaban al fracaso y a la mediocridad. Como cortometraje de sobreprecio, redimió las insatisfacciones temáticas y estéticas en la cinematografía del momento. Así, *Asunción* se convirtió en el primer cortometraje colombiano rechazado y, posteriormente redimido por el sobreprecio: conjugó una polémica que intervino en

---

<sup>146</sup>Luz Dary Rubio, “Premio nacional a filme vetado”, *El País*, 16 de Mayo de 1977. Pág. 11.

<sup>147</sup>Hernando Salcedo Silva, entrevista “Luis Ospina” Pág. 15

las principales necesidades y vacíos de la producción cinematográfica del país en la década del setenta.

## Capítulo 4.

### AGARRANDO PUEBLO: UNA ESTRATEGIA DE DIVULGACIÓN

Las prohibiciones que acompañaron a la Ley de sobreprecio en la década del setenta, reprimieron el trabajo creativo y fresco en la cinematografía del país. Por esta razón, las producciones fílmicas en Colombia se convirtieron en una herramienta para generar ingresos. En esta medida, *Asunción* fue un cortometraje que exploró las injusticias y desaciertos de las leyes cinematográficas en el país. Gracias a su realización, Carlos Mayolo y Luis Ospina reflejan el moralismo y las costumbres del orden social en la década de 1970. Gracias a ello, proclamaron que las leyes cinematográficas, en especial la junta de calidad y censura frenaron la creatividad y la libre expresión en la producción de filmes colombianos. Es por ello que su trabajo aislado, rescató la calidad en la trayectoria cinematográfica del país. De esta manera, los desaciertos generados por el sobreprecio, fueron denunciados a través de posiciones artísticas concretas y diferentes.

El pudor y el recato en la Ley de sobreprecio, produjo una cinematografía mediocre y restringida. En esta medida, para obtener los beneficios financieros que ofrecían las leyes cinematográficas colombianas, los filmes debían llamar la atención y cumplir con las condiciones estatales. Por ello, las películas sociales se convirtieron en producciones que exponían la miseria sin un contenido teórico competente que generara una postura crítica. Las intensiones de la cinematografía en esta época cambiaron: las producciones que incitaban a la crítica, a la realidad y al cuestionamiento, fueron reemplazadas por un cine que intentaba distinguirse insistentemente. Es así que la indigencia y la pobreza se convirtieron en el tema principal para muchas producciones colombianas. En esta medida, muchas de ellas, figuraban en la estela nacional e internacional sin someterse a la censura oficial.

De esta manera se ampliaron las brechas que posibilitaban un cine con contenido creativo y librepensador. Las autonomías se coartaban constantemente y las posibilidades se limitaban a un cine conformista y atrayente. Así, a pesar de la amplia gama de temas sociales, culturales y políticos que acompañaban al país en esta época, las condiciones legislativas no permitían desarrollar un cine crítico desde lo marginal. De esta manera, Cristina Uribe Villa en su artículo *Cine marginal: ¿Dónde están que no se ven?*, escribe sobre los límites de la industria cinematográfica para el desarrollo de un cine marginal: “en términos de contenido político había un gran campo que abarcar, sin embargo, el hecho de que no hubiera una industria, hacía compleja las condiciones para definir el lugar de esa marginalidad.”<sup>148</sup> Así, los temas que le pertenecían al cine independiente fueron copiados para hacer un cine de miseria. Por esta razón, la financiación se enfocó en el cine que sobresalía sin cuestionar motivos ni causas. En esta medida Carlos Mayolo menciona que el proceso para desarrollar un cine coyuntural fue desviado hacia la realización de un cine deficiente. Al respecto dice:

La miseria se volvió el tema, todo el mundo salía con una cámara a filmar los defectos, las malformaciones, las enfermedades, las cicatrices de una América latina desigual y miserable. Todo el mundo, sin esculcar el medio en medio de ese defecto social que es la pobreza, lo filmaba como filma un río, sin saber que es frío o cómo filmarlo sin su sabor salado. Todos le caían a los pobres con sus cámaras, creyendo que con el sólo hecho de filmarlos se volvían un documento sobre la realidad. La miseria se fue volviendo mercancía.<sup>149</sup>

La divulgación de críticas sobre ambientes sociales en cuestionamiento fue reprochada. La ley de sobreprecio censuraba y prohibía la exhibición de filmes que exponían alteraciones sociales en el país. En esta medida, Gloria Pineda y Juan Camilo Buitrago en su artículo *Convergencias y configuraciones. Una aproximación histórica a la concreción de una postura ideológica en el cine político marginal de los años 60's y 70's en Colombia*, escriben sobre la imposibilidad de divulgar la desintegración social

---

<sup>148</sup> Cristina Uribe Villa, “¿Dónde están que no se ven?”, *Revista Geografía virtual*, dic. 27, 2011: <http://geografiavirtual.com/2011/12/cine-marginal-cristina-villa/>

<sup>149</sup> Carlos Mayolo, *La vida de mi cine y mi televisión*, Pág. 67-68.

en las producciones cinematográficas. Al respecto mencionan que: “la exposición de la desintegración social aparece de nuevo como un eje temático sobre el cual se desarrolla representativamente la censura.”<sup>150</sup> Por esta razón, los filmes se encasillaban en explotar el infortunio social sin un sentido teórico ni crítico. La mayoría de ellos con “intenciones publicitarias explícitas, siendo corolario del advenimiento de la apertura económica del país.”<sup>151</sup> Así, la idea y las ambiciones por un cine marginal y crítico fueron desviadas por la imagen de un cine productivo y lucrativo. En esta medida, Carlos Mayolo menciona que la miseria se convirtió en la herramienta principal de las ventajas financieras en la cinematografía de la época. Al respecto dice:

La miseria, al extraerla de su contexto de una manera violenta y torpe, se convertía en mercancía. Era un valor que tenía precio en los mercados internacionales. Y documentales para Europa, sin pobres no tenía razón de ser. Entonces se descubrió que era una mercancía exportable, buscando en los países avanzados una especie de exorcismo y de curiosidad noticiosa, donde creían que los pobres eran así.<sup>152</sup>

A la par, los filmes de crítica social eran permitidos con diversas censuras: no podían crear ningún cuestionamiento, no podían realizarse bajo una base de teoría real, su realización era comercial o de publicidad y su objetivo principal era mercantilizarse en el exterior a partir de la miseria y su exposición desmesurada. Estas concesiones produjeron la degradación del contexto social colombiano en algunos filmes de la época. La realidad y la espontaneidad fueron reprimidas para exaltar una construcción exagerada del contexto y de las circunstancias colectivas del país. Mientras se escondía una situación latente y una problemática social concurrente, se creaba una realidad alterna que poco tenía que ver con el contexto de la época. Las desigualdades, los estereotipos y el maltrato de género estaban prohibidos en los filmes nacionales. En

---

<sup>150</sup> Gloria Pineda, Juan Camilo Buitrago, “Convergencias y configuraciones. Una aproximación histórica a la concreción de una postura ideológica en el cine político marginal de los años 60's y 70's en Colombia”, *Revista Nexus*, No 11. Pág. 119, 2012.

<sup>151</sup> Gloria Pineda, Juan Camilo Buitrago, “Convergencias y configuraciones. Una aproximación histórica a la concreción de una postura ideológica en el cine político marginal de los años 60's y 70's en Colombia”. Pág. 119

<sup>152</sup> Carlos Mayolo, *La vida de mi cine y mi televisión*, Pág. 90

tanto la marginalidad, la indigencia, la penuria, la insalubridad, el narcotráfico, la pobreza y la prostitución, eran temas recurrentes que se consideraban someramente para predominar en la popularidad cinematográfica.

Luis Ospina, opina que esta situación generó filmes vacíos y sin una forma estética y temática estructural. Al respecto dice: “con la ley de “sobre precio” se realizaron películas de muy bajo presupuesto filmadas en las zonas de miseria que aprovechaban los cineastas para hacer dinero. La gente que aparecía en estas películas, nunca sabía con qué propósito se hacían.”<sup>153</sup> Una de las películas más atacadas desde esta perspectiva fue *Gamín*, (1978) de Ciro Durán. Un documental que hacía toma típica de la pobreza en la calle. Este filme se valía de la vida de los niños de la calle y se aprovechaba de sus historias para recrear las cotidianidades que los acompañaban a diario: el hambre, el hurto, las peleas, y los peligros e incitaciones de la vida en la calle.

En esta medida, las películas que profundizaban en los principales problemas sociales del país, estaban suprimidas de la cinematografía oficial. Por otro lado, los asuntos superficiales que componían una pequeña parte de un contexto crítico mayor, eran serviles para la financiación de una industria cinematográfica reproductiva. Precisamente, Gloria Pineda y Juan Camilo Buitrago mencionan que las leyes cinematográficas rechazaban los temas que condenaban el desenvolvimiento económico y social del país: “Los organismos estatales condenaban especialmente en ellas, aquel tratamiento temático, que presentara las problemáticas más apremiantes del desenvolvimiento vertiginoso del capitalismo en el país.”<sup>154</sup>

En ese sentido películas como *Raíces de piedra* de José María Arzuaga y Julio Roberto Peña (1961) y *Pasado el meridiano* de José María Arzuaga (1965) fueron

---

<sup>153</sup> Francisco Lombardi, “Entrevista con Luis Ospina” en, *Revista Hablemos de cine*, No 71, 1980, Pág. 34.

<sup>154</sup> Gloria Pineda, Juan Camilo Buitrago, “Convergencias y configuraciones. Una aproximación histórica a la concreción de una postura ideológica en el cine político marginal de los años 60's y 70's en Colombia”, Pág. 119

excluidas el circuito cinematográfico del momento por su tono crítico e incitador. En el caso de *Raíces de piedra*, tienen un tono crítico sobre la problemática social de los fabricantes de ladrillos que habitaban en barrios deprimidos al sur de Bogotá. En esta medida, la película expone temas sociales muy impresionantes sobre la problemática laboral y las condiciones profesionales de la colectividad del sur de la capital. Por esta razón la Junta de Censura que existía en la época la rechazó arguyendo distorsión malintencionada de la realidad nacional. *Pasado el meridiano* fue rechazada por su potencial insólito y humanista. El tema que maneja recuerda las fragilidades más íntimas del ser humano. De una manera lenta y sencilla cuenta la historia de un empleador que lucha por un permiso para asistir al sepelio de la madre. En esta medida, se le presentan diferentes tropiezos que lo llevan a recordar momentos de su vida, concluyendo que sus problemas no han cambiado y que sigue lidiando con la misma monotonía. Realizaciones como estas, estuvieron sujetas a la aprobación de los agentes estatales que controlaban las leyes cinematográficas. Así, el cine legitimado no respondía a las exigencias de la realidad colombiana.

Precisamente, es la potencia liberadora la que produce la desconfianza. Además, de los temas o el contenido de algunos filmes, es la incitación la que se pone en juicio. La palanca destructora de la provocación y la tentación, es la que se intenta evitar. El cine independiente, producido al margen de las ayudas económicas del estado, hasta ese momento ahondaba en el contexto social del país; en esta medida, instigaba con opiniones que cuestionaban el medio: proporcionaban una reflexión a partir de la realidad. Pero, desde el inicio de la década del setenta, era conveniente y permisible realizar películas que explotaban el medio social a partir de la miseria: las que desvirtuaban la realidad y atraían con imágenes impactantes. Teniendo esto en cuenta, la legislación cinematográfica de 1970 permite mostrar reflejos destrozados de la

sociedad, aún exagerados, en tanto no detonen ningún juicio de valor. De igual manera, y como mencionan Gloria Pineda, Juan Camilo Buitrago, “Tanto los organismos de control cinematográfico como las compañías de exhibición, fueron declarados por la crítica, como agentes que propendían al aminoramiento de la producción nacional y especialmente a coartar la libertad de expresión de los directores.”<sup>155</sup> Es así como, las producciones fílmicas en esta época se vieron obligadas a limitarse a una exhibición superflua de la realidad sociocultural del país.

Justamente, las leyes cinematográficas explotan esta actitud de libre sujeción para justificar sus decisiones. Aparentemente, la censura en Colombia durante la época del sobreprecio fue muy permisiva: los filmes contenían una amplia cantidad de sucesos fortuitos que condenaban los problemas sociales más polémicos del país. A pesar de esto, esta clase de cine, disimulaba las intenciones de crear una realidad alterna, que escondiera las cuestiones más importantes del contexto social del país. En esta medida, la Junta de Clasificación, excedía sus privilegios y limitaban cualquier intento creativo de exaltar la realidad espontáneamente. De esta manera, el cine marginal dio ciertas libertades que se usaron de herramienta para complacer una estructura fílmica sin cuestionamientos ni reproches. Es así como el proceso de producción fílmico se acomodó a los errores de la industria cinematográfica. Al respecto Alberto Aguirre en su artículo *La censura se destapa*, discute sobre el compromiso de la Junta de Calidad. Escribe que su trabajo se limita a seleccionar las películas de su preferencia. Al respecto dice: “Es curiosa la censura colombiana: empieza por ocultar su nombre, se llama Junta de Clasificación, como si se limitara a clasificar las películas dentro de diversas categorías. Y la junta no prohíbe, sino que muy a la colombiana, se abstiene de

---

<sup>155</sup> Gloria Pineda, Juan Camilo Buitrago, “Convergencias y configuraciones. Una aproximación histórica a la concreción de una postura ideológica en el cine político marginal de los años 60's y 70's en Colombia”, Pág. 119

clasificar.”<sup>156</sup> Es así como el término “clasificación” es aparentemente inocente, pero en realidad es un eufemismo que trata de suavizar la idea de una censura.

Este proceso de excepción somete al público al impacto, la rapidez y la exageración. En esta medida se crea un interés malicioso que anula la posibilidad de controversia. De esta manera, el cine miseria produjo cierto facilismo en las posibilidades reflexivas de los espectadores. Al respecto, Alberto Aguirre menciona que las películas que se mercantilizan a través de la indigencia y la miseria generalizaban los intereses del público y progresivamente restringían sus posibilidades reflexivas. Al respecto dice: “Vencen a la gente con las prohibiciones, las atemorizan. Y crean un interés morboso que anula la posibilidad misma del juicio. El mecanismo de la censura conlleva a la minimización de la persona, la amputación de sus poderes reflexivos.”<sup>157</sup> Igualmente, el público se abstiene de tener otras posibilidades cinematográficas. Con la censura, se crean una cadena selectiva de filmes mediocres y agresivos. Al respecto, Luis Ospina menciona que este proceso cinematográfico agresivo imperioso intentaba imponerse ante otros métodos cinematográficos. Sobre ello, menciona: “era un cine impositivo; era hecho por gente que leía teorías políticas y las trataba de poner en práctica, imponiendo esas teorías a las realidades que captaban con la cámara. Era un cine como de cartilla.”<sup>158</sup>

Justamente, la coerción cinematográfica creó mecanismos de análisis social que no permitían premisas desiguales en la expectación de la pobreza. Así, la prohibición estableció esquemas dogmáticos que generalizaban diversas situaciones del contexto nacional. La miseria se convirtió en un tema recurrente que difundía una mirada heterogénea de la sociedad: El público debía limitarse a una perspectiva exclusiva de la

---

<sup>156</sup> Alberto Aguirre, “La censura se destapa”, *Revista cuadro*, No 1, 1970, Pág. 12.

<sup>157</sup> Alberto Aguirre, “La censura se destapa”, Pág. 13.

<sup>158</sup> Carlos Eduardo Henao, Andrés Gómez, “conversación con Luis Ospina, que la verdad sea dicha” en, *Revista Kinetoscopio* Vol.17, No 80, Cali, 2008. Pág. 93

realidad. En esta medida, Alberto Aguirre, menciona que la prohibición encasilló la realidad y negó la multiplicidad en los dictámenes sobre las circunstancias sociales más problematizadas del momento: “Al negar la clasificación de una película, esta no puede ser exhibida, lo que vale por una prohibición absoluta para todo público. El camino es tortuoso, pero el resultado es mortal: prohibición, censura, cierre.”<sup>159</sup> Es así como la censura crea una mentalidad recurrente, generalizada y constante: una concepción que convierte al cine colombiano en un espectáculo que sirve de herramienta para aplacar conciencias. Al respecto Aguirre expone su posición sobre la conciencia servil que se crea a partir de esta prohibición: “Es la mentalidad chata, cerril, ignorante que sirve muy bien al de instrumento al sistema.”<sup>160</sup>

#### **4.1 Agarrando pueblo y el falso documental: se evidencia la Pornomiseria**

Así, surge la necesidad de contrastar este proceso cinematográfico con un trabajo diferente: una realización con preocupaciones distintas a las comerciales. Para la década del setenta en Colombia surgía una generación de cineastas consientes de la problemática cinematográfica. Empeñados en testimoniar un contexto que ha sido falsificado y escondido; muchos lograron desarrollar una cinematografía marginal. Es así como los trabajos de Marta Rodríguez, Jorge Silva, (*Chircales*, 1966-1971:46min) Carlos Álvarez (*Pasado el meridiano*, 1967:100min), Diego León Giraldo (*Cali-da*, 1977:11.30min) generaron operaciones independientes que originarían una producción cinematográfica contundente. En esta medida, deseaban mostrar un tipo de cine que contrastara la deformación de la realidad en la filmografía del momento. Por esta razón, sus obras integran temas arriesgados, con un análisis de circunstancias objetivas y una investigación de sus causas. Al respecto, Carlos Mayolo y Ramiro Arbeláez en su

---

<sup>159</sup> Alberto Aguirre, *La censura se destapa*, Pág. 12.

<sup>160</sup> Alberto Aguirre, *La censura se destapa*, Pág. 13.

artículo *Secuencia crítica del cine colombiano*, evidencian el significado de un cine que se inscribe en los cambios del contexto y logre entender las urgencias del momento:

Si en un principio era más importante la mera existencia de películas para lograr sostener un tipo de cine, que nacía como única respuesta al otro cine deformador de la realidad, la urgencia actual es que el cine tome una posición cada vez más radical, que se inscriba orgánicamente en la lucha y que intente integrarse a los mecanismos de cambio de la realidad que ha denunciado.<sup>161</sup>

De esta manera, el trabajo de estos directores constituye una de las líneas más definidas dentro de la realización cinematográfica de la época. Además, sus producciones ejemplifican una mejor posibilidad de hacer cine en Colombia. Asimismo, son obras de estructura abierta cuyo propósito no se basa en la simple denuncia, sino que se inscriben en la investigación del medio filmado. Por estas razones, estos filmes son considerados dentro del cine comprometido socialmente: son producciones fílmicas que amplían los dictámenes estatales carentes de emotividad y veracidad, e intentan desenmascarar un panorama desfigurado. Al respecto, Gloria Pineda, Juan Camilo Buitrago mencionan que este trabajo renovador contrasta la inflexibilidad de la cinematográfica del momento, por esta razón se considera como un el cine margina:

Si consideramos a estos fragmentos sociales como no integrados favorablemente a los dictámenes estatales y carentes de representación política, podríamos también considerarlos como grupos marginales y por tanto, concordantes con el concepto de marginalidad del movimiento cinematográfico, que propendería a amplificar mediáticamente su intervención en política.<sup>162</sup>

Siguiendo con estos objetivos, en Cali también se crearon acciones aisladas que desvirtuaron los proyectos promovidos bajo las leyes cinematográficas de esta época. Luis Ospina y Carlos Mayolo lograron crear una corriente adversa; un cine directo, ligado a la realidad que conllevara una expresión fresca y sincera. Después de culminar *Oiga vea* y *Asunción* con gran éxito, deciden maximizar su estilo creativo y satírico a

---

<sup>161</sup> Carlos Mayolo y Ramiro Arbeláez, “Secuencia crítica del cine colombiano”, *Revista Ojo al cine*, No 1. Cali, 1974. Pág. 30.

<sup>162</sup> Gloria Pineda, Juan Camilo Buitrago, “Convergencias y configuraciones. Una aproximación histórica a la concreción de una postura ideológica en el cine político marginal de los años 60's y 70's en Colombia”, Pág. 126.

través de una producción falsa e irónica. Hasta el momento, la parodia en sus realizaciones era concisa; gracias a las secuelas de una cinematográfica en decadencia, crearon una obra exclusivamente paródica. En esta medida, en 1977 realizan el falso documental *Agarrando pueblo*, un filme que expone la ridiculez y la fragilidad de la cinematografía del momento. Así, Mayolo y Ospina encuentran en la misma realidad cinematográfica convulsionada, su referente para la representación visual.

*Agarrando pueblo* fue realizada en 1977, es un falso documental de 28 minutos que expone la Pornomiseria a través de la parodia y la sátira. Esta es una de las producciones más apreciadas y relevantes en la historia del cine colombiano. Su estructura dramática fue innovadora: manejó un lenguaje cinematográfico adecuado para reprochar los recursos fílmicos que se desarrollaban en el país durante la década del setenta. A partir de ella, Ospina y Mayolo crean el concepto de Pornomiseria. Gracias a esta idea, critican la exageración de la pobreza latinoamericana en las producciones fílmicas del momento. Además, denuncian el interés de mercantilizar el infortunio para llamar la atención de un público extranjero. Con este propósito, el filme reproduce el trabajo de un grupo de cineastas que intenta escudriñar en la realidad del país para mercantilizar la penuria sudamericana en el extranjero.

Luis Ospina y Carlos Mayolo parodian los filmes que alteran los eventos más desventurados de la estela nacional; con este motivo, pretenden copiar las excentricidades que desvirtúan la realidad. Así, la película utiliza la sátira para criticar a los documentalistas que eliminan todos los principios de la investigación social para llegar a la realidad de una manera deshonesta. Es así como *Agarrando Pueblo*, es concebido como una suerte de falso “making of<sup>163</sup>” que representa los errores de aquellos documentales socialmente responsables, pero someramente establecidos: signo

---

<sup>163</sup> Making of, es un término conocido como tras las cámaras, es un video documental que muestra cómo fue la producción de una película.

de la heterogeneidad en las opiniones de los productores latinoamericanos de la década del setenta. En esta medida, los intereses de Ospina y Mayolo transitan entre los frutos de la mentira y los medios por los cuales se puede falsificar la realidad. Al respecto Ospina menciona: “lo que me interesaba eran los mecanismos cinematográficos por los cuales supuestamente se dice la verdad y se dice la mentira. Yo pienso que los mismos mecanismos que uno utiliza para decir la verdad documental, los puede utilizar para mentir.”<sup>164</sup>

Es por ello que *Agarrando pueblo* es considerado un falso documental con una premisa verdadera. Este filme maneja una ficción que logra reflejar una realidad, a través de una falsa historia que relata en tono documental el proceso de rodaje de un segundo equipo de filmación. Se desarrolla a través de un equipo de rodaje que a su vez es documentado por otro equipo de rodaje. La trama envuelve a un grupo de filmación que controla la realidad que filma, y simultáneamente sus intenciones son filmadas por otro grupo representado por Mayolo y Ospina.

Este recurso sirve para desmontar un fenómeno social que prevalecía en el Cali de la época. Aunque esta historia nunca existió, los hechos que rodean la vida de los personajes hacen parte del contexto y las circunstancias del momento. Inverosímil, fantasmal o poético, este documental tiene a su favor la manera como representa una época y sus distintas encrucijadas. En esta medida, Juan Diego Caicedo, en su artículo *cine de aquí y de allá* describe de qué manera Ospina y Mayolo comprendieron las circunstancias cinematográficas del momento y sus consecuencias más relevantes. Al respecto dice: “la realidad que se capta es la del mismo hecho de filmar, la de una forma

---

<sup>164</sup> Carlos Eduardo Henao, Andrés Gómez, “conversación con Luis Ospina, que la verdad sea dicha” Pág. 92.

de hacerlo a lo que respondieron reaccionando, tomando partido ante una situación concreta que comprende a una concepción del cine y de su valor social.”<sup>165</sup>

En esta medida, para especificar el declive en la cinematografía de la época, Luis Ospina y Carlos Mayolo crearon el concepto de *Pornomiseria*. Este término fue acuñado por los directores como el calificativo de *Agarrando pueblo*. Fue expuesto por primera vez en *Oberhausen International Film Festival* en 1979, cuando Mayolo señaló que la película era una crítica a la Pornomiseria. Así pues, el miserabilismo en la industria turística del cine fue revelado gracias a la provocación y la franqueza que suscita esta propuesta fílmica. En esta medida, los directores intentaban expresar la táctica chantajista y tramposa del proceso cinematográfico del momento. Igualmente, con esta producción reproducen la táctica fílmica del momento: agarrar miseria filmada para exportarla. Justamente, Luis Ospina paleta que esta producción intenta reconstruir una problemática cinematográfica al imitar sus circunstancias y sus métodos. Al respecto menciona que: “Con *Agarrando pueblo*, estamos intentando hacer crítica de cine con el cine mismo. El cine que criticamos es el que se ha denominado, cine miserabilista.”<sup>166</sup> Esta estrategia propuso una nueva posición frente al cine del momento. Gracias a ella se reconoció su carácter negociable y frívolo. Al respecto Carlos Mayolo en su artículo *Universo de provincia o provincia universal*, menciona que:

El abuso pornográfico de llegar a una región apartada e interpretarla como algo exótico superficialmente vendible en el exterior, como la etapa anterior que el cine colombiano tuvo que vivir, donde todo el mundo se volcó en un folclor tropicalista, indigenista y populista, haciéndose unas películas de recuperación popular pero que ya fueron catalogadas a su debido tiempo como el género de la pornomiseria.<sup>167</sup>

---

<sup>165</sup> Juan Diego Caicedo, “cine de aquí y de allá” en, *Diario El Espectador*, Feb. 15 de 1979. Pág. 3b.

<sup>166</sup> Harold Alvarado y Hernán Toro, “Con Luis Ospina, Agarrando pueblo” en, *Semanario cultural el Pueblo*, junio 11, 1978. Pág. 9

<sup>167</sup> Carlos. Mayolo, “Universo de provincia o provincia universal”. Pág. 14.

Al principio, *Agarrando pueblo* resultó violenta y su propuesta fue rechazada. Muchas personas no percibían que algunas denuncias habían sido manipuladas por la industria cinematográfica y convertidas en una mercancía. Otras, no lograban diferenciar entre las producciones con una propuestas de investigación sólida y los registros improvisados que hacían uso de la Pornomiseria. A pesar de esto, esta obra se constituyó como uno de más características del cine colombiano gracias a la posibilidad de cuestionar la manera de construir realidades adaptadas. Así, *Agarrando pueblo* propone una interpretación crítica de las ficciones fílmicas y sus construcciones. En esta medida, su reconocimiento se estableció cuando reveló que las realidades trastornadas se comercializan en la industria cinematográfica. Es por ello que esta obra abrió un nuevo espacio que cuestionó la ingenuidad con la que se recibieron muchas de las producciones fílmicas de la época. En esta medida, Alberto Vides en su artículo *Agarrando premio*, manifiesta las posibilidades que se ampliaron con esta producción. Comenta que su aproximación a la realidad generó nuevos cuestionamientos en cuanto a la decadencia de la cinematografía del momento. Al respecto menciona:

El cine nacional jamás se había aproximado tanto a la realidad como se logró en *Agarrando pueblo*, a la de los maestros cinematografistas y a sus manipulaciones de la miseria para satisfacer sus ansias de fama y “arte.” Yo creo que esta película pone fin a todo un periodo de manipulaciones, demagogias, paternalismos, sentimentalismos, y todos esos pendejismos que afortunadamente ya comenzamos a ver allá, en la patria boba del cine nacional.<sup>168</sup>

Es así como esta producción fue desarrollada a partir de dos acciones: la mentira les sirve a los directores para componer una trama irónica. Conjuntamente, la falsedad direcciona diferentes características para construir un panorama real. Esta clase de realización es totalmente innovadora en Colombia: da lugar a una creación que subvierte la forma del cine en vigencia, y releva sus implicaciones ideológicas. A pesar de que una de las principales característica de un documental es su carácter auténtico,

---

<sup>168</sup> Alberto Vides, “Agarrando premio,” *Diario del Caribe, Suplemento*, junio 18 de 1978, Pág.6.

*Agarrando pueblo* es un *Falso documental* que parodia la realidad para revelar los tropiezos que se presentan en ella. En Colombia hasta ese momento no se había desarrollado una crítica cinematográfica a partir de una trama falsa: una realidad que se narra como ficción. De aquí que, el Falso documental en Colombia nace como un género cinematográfico desarrollado en Cali. Gracias a él, Luis Ospina y Carlos Mayolo plantearon los excesos y concurrentes errores del cine colombiano de la época.

Justamente, la película se mueve en dos momentos: el primero se desenvuelve en la calle, el segundo, dentro de una casa. La primera parte del filme es manejada por un aparente director de cine que busca incansablemente los rastros de la pobreza, la degradación y la miseria; Su objetivo es grabar un supuesto documental titulado *¿El futuro para quién?* La segunda parte del filme se desarrolla con el discurso de uno de los representantes de la miseria que simboliza los ideales de Ospina y Mayolo. En todo el filme, el cambio de la imagen de color a blanco y negro y viceversa nos muestra las variaciones entre la realidad filmada y la situación parodiada. Las imágenes en blanco y negro representan la parodia e ironía de las excentricidades escudriñadas por el supuesto equipo de grabación. Las escenas a color recrean las imágenes falsas que logran grabar. Este juego cromático se repite a lo largo de la película y permite entender que esta construcción tiene dos contrastes, el de los directores de *Agarrando pueblo* y el del director de *¿El futuro para quién?* Carlos Mayolo concibe este contraste de colores como una herramienta para diferenciar entre el cine de la pornomiseria y el cine independiente:

Ante la avalancha del cine “pornomiserero” y como este cine quería aprovecharse de los logros estéticos del cine independiente. Quisimos con el mismo cine desentrañar cómo se hace cine a mansalva, agarrando gamines, prostitutas, dementes etc. Cuestión que había hecho el sobreprecio, y siempre se mostraba a color. Entonces, con los logros metodológicos adquiridos por el cine independiente quisimos oponernos al cine comercial o dependiente. Por eso la película utiliza color para cuando los

“pornomiseros” filman. Y en blanco y negro que siempre ha sido usado por el cine latinoamericano independiente.<sup>169</sup>

En esta medida, la primera parte del documental muestra a un grupo de cineastas que está en busca de situaciones alarmantes. Así, se hace evidente que el supuesto director cinematográfico es interpretado por Carlos Mayolo quien, en su rol de protagonista, también hace las veces de narrador. Sus diálogos fríos y presurosos demuestran su pretensión por encontrar y exaltar rasgos de indigencia, penuria y escasez. Sostiene su primer diálogo con un taxista; en él deja claras intenciones de buscar escenas de miseria. En esta conversación Mayolo aclara los objetivos de la filmación: “esto es para mandarse a Europa, a la televisión alemana, es para filmar esas escenas de miseria.”<sup>170</sup> Es así como Mayolo se mimetiza y se convierte en uno de los documentalistas que adulteran el contexto filmado. Igualmente, estos realizadores buscan en la calle los rezagos de una sociedad desfavorecida: la trama va adquiriendo un camino ingenioso cuando los cineastas convierten su filmación en un negocio que compra las representaciones de la pobreza y la escasez. De esta manera, la imitación y la falsedad se convierten en recursos que aclaran el panorama de la cinematografía colombiana.

La parodia sobresale cuando la narración se hace cruda y pedante. En cada uno de los diálogos es inevitable deducir el afán de hallar o crear sucesos útiles para acrecentar la desgracia. Es uno de estos diálogos, Mayolo en su rol de director hace un inventario de la miseria según el cual: “nos falta a ver, nos faltan locos, mendigos, gamines; que más de miseria hay a ver”<sup>171</sup> Es así como el filme se cubre con la máscara de la ironía y la sátira para imitar características de una cinematografía en decadencia. Por esta razón, la película manipula la mimesis como una estrategia de poder y de

---

<sup>169</sup> “Acerca de la película Agarrando Pueblo,” Periódico *El Pueblo*, Junio 11 de 1978. Pág. 8.

<sup>170</sup> Carlos Mayolo y Luis Ospina, “Agarrando Pueblo”, *false documental* realizado en 1978, Cali, Min 1:40.

<sup>171</sup> Carlos Mayolo y Luis Ospina, “Agarrando Pueblo”, 1978, Min 4:10.

conocimiento. Carlo Mayolo Y Luis Ospina se adhieren a las circunstancias cinematográficas del momento para simultáneamente amenazarlas. Una estrategia que permite explicar que este concepto ejemplifica un compromiso irónico, que representa el deseo de un otro reformado y reconocible desde una diferencia que amenaza los signos de estabilidad.

En la primera parte del filme, las imágenes a color son recurrentes. Son retratos que muestran las situaciones más desventuradas de muchos habitantes de la calle, desplazados y trabajadores ambulantes, tal como lo ilustran las imágenes No 27, 28 y 29. En una de ellas, aparecen a color algunos niños que nadan desnudos en una fuente de agua pública. Los supuestos directores les lanzan monedas para grabarlos mientras nadan en su búsqueda. Aquí, es evidente el disgusto de uno de los espectadores del drama, quien desenvuelve un dialogo crítico y amenazante ante estos supuestos cineastas. El hombre, quien se contrasta con el blanco y negro, menciona que: “eso para que le toman fotos a esos muchachos, eso siempre vienen a hacer aquí, todo el mundo se viene a enriquecer aquí en nuestro país, aquí vienen todos los gringos a vivir de ellos, porque no hacen sino sacar libros y fotos y nunca nos ayudan. Porque siempre miseria, porque siempre pobreza?”<sup>172</sup>



Imágenes No 27, 28 y 29. Fotograma de Agarrando Pueblo.<sup>173</sup>

<sup>172</sup> Carlos Mayolo y Luis Ospina, “Agarrando Pueblo”, 1978, Min 11:00

<sup>173</sup> Carlos Mayolo y Luis Ospina, “Agarrando Pueblo”, 1978, Mins 6:29, 11:00, 21:13

Es así como una de las escenas que caracteriza la primera parte del documental es interpretada por actores que son contratados para representar a una familia pobre. El director da las instrucciones y les indica los diálogos que deben reproducir, los disfraces que deben usar y el lenguaje corporal que deben efectuar. Es así como Isleni Cruz Carvajal en su artículo *Luis Ospina* menciona que los actores reales son los que adhieren credibilidad a la representación de una puesta en escena irreal. Sobre ello menciona que: “su contrapropuesta va desde el método de trabajo con actores reales que de modo consciente participan representándose a sí mismos y cuestionando finalmente el documentalismo instituido.”<sup>174</sup>, con esta escena, se muestra la fabricación de la realidad, no como un argumento de ficción, sino como una gran mentira que es presentada como una denuncia. Es así como la mentira se convierte en una herramienta para parodiar situaciones irónicas que reflejan el panorama de las realizaciones fílmicas del momento. La sátira y la parodia son herramientas que los directores usan en la primera parte del documental para mimetizarse irónicamente con los problemas de la cinematográfica de la época.

Precisamente a Mayolo y a Ospina no les interesó construir un discurso sobre la verdad acerca del miserabilismo en Latinoamérica. Al contrario, se aprovechan de esta imagen para aclarar que este concepto fue una herramienta financiera para muchos cinematógrafos. Así, la Pornomiseria es más reveladora como símbolo de dominio que como discurso de verdad. Es de esta manera como estos directores logran aprovecharse de la miseria y la pobreza para “sacar a la luz el darwinismo social explotativo en el contexto de la sociedad de clases.”<sup>175</sup> De esta manera, se dan la oportunidad de criticar

---

<sup>174</sup> Isleni Cruz Carvajal, "Luis Ospina" en, Paulo Antonio Paranaguá (ed.) Cine documental en América Latina, pág. 539

<sup>175</sup> Ella Shohat y Robert Stam, “las estéticas de la Resistencia” en, *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación, crítica al pensamiento europeo*, Barcelona, Paidós, 2002, 301.

los universalismos y señalar que la cinematografía colombiana y latinoamericana dependía de las extravagancias y sus generalizaciones.

En la segunda parte del documental, los presuntos cineastas contratan a un grupo de actores para interpretar a una familia desamparada y aparentemente pobre, como se puede apreciar en la imagen No 30. Una casa aparentemente abandonada es la locación para realizar la escena de la familia menesterosa. Allí, recorren el lugar y detallan todos los datos que les proporcionen una escena llamativa. Aquí, también intentan entrevistar al grupo familiar con una narración predeterminada y ensayada, de la cual el entrevistador concluye: “el corolario es casi inevitable, proliferan los casos de abandono de familia, vagancia infantil, delincuencia precoz, demencia, mendicidad y analfabetismo. Se trata de una gigantesca masa humana que no participa ni en los beneficios de su nación ni en las decisiones políticas ni sociales.”<sup>176</sup>



**Imagen No 30. Fotograma de la película Agarrando pueblo.<sup>177</sup>**

En esta medida, después de ocultarse en la representación de la pobreza y la miseria, los directores dejan de mimetizarse y se destapan ante la representación de sí mismos y la de la postura que quieren destacar. En la segunda parte del falso documental, su discurso es interpretado por uno de los personajes más recordados del filme, Luis Alfonso Londoño, un hombre que caracteriza todos los signos de la miseria. En él, la crítica a la Pornomiseria se hace evidente y se dejan al descubierto los errores

<sup>176</sup> Carlos Mayolo y Luis Ospina, “Agarrando Pueblo”, 1978, Min 22:00

<sup>177</sup> Carlos Mayolo y Luis Ospina, “Agarrando Pueblo”, 1978, Min 20:55

centrales de la cinematografía del momento. Al usar los mismos supuestos del sistema de significado reinante en la cinematografía del momento, el filme subvierte el lenguaje de los cineastas de la época. Por este motivo, Mayolo y Ospina plantean su crítica desde los parámetros cinematográficos dominante; así, logran convertirse a él y trastornarlo.

En medio de esta narración, aparece inesperadamente el dueño de la casa, Luis Alfonso Londoño, quien critica el trabajo exagerado de los documentalistas; esta interrupción queda plasmada en la imagen No 31. Su actuación se presenta como un obstáculo auténtico y sorprendente, que denuncia las falsas intenciones de los inescrupulosos y manipuladores realizadores cinematográficos. En esta escena, Londoño amenaza y desaloja a los cineastas con un machete, rechaza el dinero que le ofrecen por dejar filmar su casa y destruye las cintas de video que los camarógrafos dejan caer durante su huida; esta secuencia se puede apreciar en las imágenes No 32, 33 y 34. Además el dialogo durante esta escena es certero y directo. En su discusión dice: “con que agarrando pueblo no? Solo vienen a filmar aquí para hacer reír a los demás por allá lejos.”<sup>178</sup> Y refiriéndose a uno de los actores del pretendido documental, añade: “y vos qué, charles Bronson? Abrí los ojos que te están filmando, disfrazado de pobre, vendido. Cojeé la plata, vela aquí está, vela.”<sup>179</sup>



**Imagen No 31. Fotograma de Agarrando pueblo.<sup>180</sup>**

<sup>178</sup> Carlos Mayolo y Luis Ospina, “Agarrando Pueblo”, 1978, Min 22:50

<sup>179</sup> Carlos Mayolo y Luis Ospina, “Agarrando Pueblo”, 1978, Min 24:11

<sup>180</sup> Carlos Mayolo y Luis Ospina, “Agarrando Pueblo”, 1978, Min 22:00

Esta escena es una de las más reconocidas en el filme, ya que puede ser entendida como la voz que encarna todos los personajes que aparecen a color cuando son filmados por los supuestos documentalistas de *¿El futuro para quién?* Aquí, las intensiones del filme quedan al descubierto con el disgusto y la denuncia de este personaje. Cuando se manifiestan sus reproches, se descubre que el documental manipuló características de la cinematografía del momento para representar sus principales errores. Al respecto, Isleni Cruz Carvajal presenta a *Agarrando pueblo* como una producción que imitó los errores de la industria cinematográfica para descifrarlos. Al respecto dice: “hasta el hecho de evidenciarse a sí misma y autodestruirse mostrándonos en su conclusión que ella también es un “documental” que ha manipulado todo lo que acabamos de ver. Muy a tono con la ironía de sus realizadores, semejante anarquía y riesgo.”<sup>181</sup>



**Imagen No 32, 33 y 34. Fotogramas de Agarrando Pueblo.<sup>182</sup>**

Es por ello que después de aceptar los valores de la experiencia cinematográfica del momento, la subversión le sirve de resistencia al filme. A partir de esta condición, los directores critican los errores más recurrentes en la industria cinematográfica de la época. Desde ahí, Luis Alfonso Londoño tiene la oportunidad de representar otros elementos que no se ubican en el espacio de caracterización destacado en la primera

<sup>181</sup> Isleni Cruz Carvajal, "Luis Ospina" pág. 539

<sup>182</sup> Carlos Mayolo y Luis Ospina, "Agarrando Pueblo", 1978, Min 24:01, 22:46, 24:53.

parte del documental: la mercantilización de los rasgos de miseria, la personificación de la mediocridad cinematográfica y la mentira y la exageración de la realidad latinoamericana. Asimismo, el característico cinematográfico de la época vive en *Agarrando pueblo* para sacarle el máximo provecho: al representar pobreza y la miseria, el filme puede exponer a la industria que maltrató los principales características de la cinematografía vigente: una industria que se constituye en el turismo y la comercialización de los rasgos más volubles de Latinoamérica.

De acuerdo a ello, Anibal Quijano nos señala que reconocer el patrón dominante no significa negar las características volubles que lo componen: se puede explorar la coexistencia de patrones alternativos. Al respecto menciona que: “Reconocer como dominante un patrón en las relaciones intersubjetivas y materiales de una sociedad, no equivale a desconocer la coexistencia en la misma historia y en el mismo espacio socio-cultural, de otros elementos no claramente ubicables en un patrón distinguible, y que son o pueden ser no solamente subalternos o integrados en el patrón que domina, sino también conflictivos y alternativos.”<sup>183</sup>. Precisamente desde esta posición, se rescatan los valores de una cinematografía contundente neutra y con calidad. Esta es la escena de la segunda parte del filme, que trata de reconocer las características más importantes de una cinematografía alterada y con errores definidos. A pesar de caer en los errores del momento, *Agarrando pueblo* se define como una producción que rescata las alternativas que componen el complejo cinematográfico de la década del setenta.

De esta manera, Mayolo y Ospina recurren a esta producción para protestar desenfrenadamente contra el patrón del documentalismo nacional e internacional del momento. Por esta razón, sus reconocimientos se extendieron en el país y en el exterior. En 1978, *Agarrando Pueblo* obtuvo el primer premio al cortometraje argumental en el

---

<sup>183</sup> Anibal Quijano, “colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina”. En: Santiago Castro Gómez, Oscar Guardiola Rivera y Carmen Millán de Benavides, *Pensar (en) los intersticios. Teoría y práctica de la crítica poscolonial*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 1999, Pp. 109.

Festival de Cine colombiano organizado por Colcultura. Consecutivamente por dos años el dúo de artistas lograron innovar y refrescar la cinematografía del país: *Asunción* y *Agarrando pueblos* les dio el reconocimiento y los galardones que merecían. Al respecto el periódico *El Pueblo* publica la noticia sobre la premiación. En él se informa que: “La película titulada *Agarrando pueblo*, recibió la estatuilla “EL Buho de oro” y 50 mil pesos en efectivo.”<sup>184</sup>

A partir de este suceso, su reconocimiento se amplificó internacionalmente; su primera presentación en el exterior, fue en El festival de Oberhausen de 1978, en donde tuvo una excelente acogida. Aquí, fue solicitada por los directivos de los festivales de Bilbao y Lille. En este último, la película recibió de la Asociación de Crítica Francesa el *Novais Texeira*, un premio nunca concedido a una producción colombiana. Al respecto, Juan Diego Caicedo en su artículo *Cine de aquí y de allá* publicado en el diario *El espectador*, menciona que: “este premio le fue otorgado a *Agarrando pueblo* gracias a su visión crítica de la manera como se filma la realidad social en Latinoamérica.”<sup>185</sup>

La proyección del filme en Lille produjo un sentimiento de familiarización. El público estaba habituado a la Pornomiseria en los documentales. Por esta razón, el contraste entre *Agarrando pueblo* y el miserabilismo provocó curiosidad, desconcierto y admiración. Al respecto Luis Ospina considera que la agresión y crudeza del documental, produjo la gran acogida de parte de los espectadores: “el documental tuvo una acogida admirable por el impacto que produce en los espectadores, el de una reacción feroz por la agresión que supone lo que decimos en el filme”<sup>186</sup>. Gracias a este reconocimiento, los circuitos de cineclubes de Lille adquirieron el filme; en ellos, *Agarrando pueblo* obtuvo un gran éxito y fue reconocida como una de las películas más impactantes de ese año. De esta manera, este filme aportó un lenguaje novedoso y

---

<sup>184</sup> “Premio Nacional de Cine adjudicado a C. Mayolo,” Periódico *El Pueblo*, Mayo 17 de 1978, Pág. 3.

<sup>185</sup> Juan Diego Caicedo, “cine de aquí y de allá” Pág. 3b.

<sup>186</sup> Juan Diego Caicedo, “cine de aquí y de allá” Pág. 3b.

necesario para la cinematografía colombiana y de la región. Abrió un camino paralelo al cine obstruido por la codicia y mediocridad. En esta medida, en el Festival de Bilbao el filme también recibió una mención especial. Además, se distribuyó por el España con buenos resultados: se exhibió en las cinematecas de Barcelona y Madrid como una muestra completa del trabajo.

*Agarrando pueblo* tiene un carácter desafiante. Devela los instrumentos de la industria cinematográfica que reproduce y refuerza invariabilidades construidas sobre América Latina. Esta producción tiene un compromiso por narrar nuestras propias circunstancias. Con el fin de generar una nueva estructura reproductiva, su capacidad creativa permite construir una ficción basada en la realidad y un acercamiento a lo real desde la irrupción ficcional. El filme critica un doble discurso en donde opera la denuncia y la reafirmación del prototipo de miseria y pobreza latinoamericana. Es así como se encarga de evidenciar los errores: estereotipos, generalizaciones y heterogeneidades producidas en la industria cinematográfica de la época. Al respecto, Carlos Mayolo aclara que el cine colombiano necesita un proceso propio, que demuestre el talento y la calidad del trabajo interno:

El cine que hay que hacer en Colombia es eminentemente independiente de los arquetipos de la industria. Lo que ha y que hacer verdaderamente es descubrir en nosotros mismos nuestra propia dramaturgia y nuestra propia idiosincrasia. Para esto se necesita talento y disciplina, elaborar historias desde el interior de nuestra cultura.<sup>187</sup>

Así, *Agarrando pueblo* se convirtió en una suerte de irrupción incómoda que ejemplifica las posibilidades del falso documental como estrategia para develar los lugares que, en torno a la pornomiseria, construye y legitima el cine comercial y oficial. Este filme cimentó nuevas posibilidades en la frágil cinematografía del momento. Marcó nuevos parámetros que evidenció los errores del momento y aportó una nueva figura crítica a la temática fílmica de la época.

---

<sup>187</sup> “Los planes y los largos actuales,” *El Pueblo*, Junio 11 de 1978. Pág. 8.

## CONCLUSIONES

La cinematografía vallecaucana tiene un recorrido histórico muy importante para el cine colombiano. En el Valle del Cauca se realizó el primer largometraje argumental de Colombia (*María*, 1922), la primera película de crítica política del país (*Garras de oro* 1926), el primer filme sonoro (*Flores del valle* 1941) y la primera película a color (*La gran obsesión* 1955). A pesar de esto, su reconocimiento es mínimo, las investigaciones al respecto se limitan a un recuento de las innovaciones técnicas de cada producción. La historiografía del cine colombiano no incluye el contexto, perspectiva social ni la pertinencia de su realización. Por esta razón, el trabajo de Carlos Mayolo y Luis Ospina en la década del setenta retoma la correspondencia del carácter innovador en el cine vallecaucano: catapultó el carácter particular del arte y la cultura vallecaucana y logra reafirmar el posicionamiento del cine vallecaucano y sus innovaciones para la cinematografía colombiana.

Por esta razón, esta tesis es un referente historiográfico para el recorrido cinematográfico del país. La producción cinematográfica de Luis Ospina y Carlos Mayolo hace parte indispensable de diversos procesos culturales, sociales e históricos en Colombia. Así, gran parte de su realización audiovisual se constituye en un material de referencia para la historia de la ciudad de Cali y en un testimonio de la cultura local y regional. Su trabajo se convirtió en una herramienta imprescindible para concebir características necesarias en el proceso cinematográfico del país. De esta manera, cada una de las producciones analizadas en esta tesis, aportó una característica única que complementa la trayectoria del cine colombiano. Además, este complejo audiovisual es una complementariedad entre aportes al lenguaje cinematográfico del país y un carácter de responsabilidad social que denuncia y resalta los principales problemas cinematográficos de Colombia.

En esta medida, las contribuciones que hace cada una de las producciones analizadas en esta tesis, hacen parte de la trayectoria cinematográfica del valle del cauca. Carlos Mayolo y Luis Ospina le dieron un nuevo significado al cine caleño: el cine representó una estrategia de divulgación a los principales impedimentos políticos y gubernamentales para el proceso social, cultural y artístico de la ciudad. Sus producciones implementaron un carácter de libertad y creatividad en el proceso cinematográfico del momento. Así, el cine se convirtió en una herramienta para denunciar las imposiciones estatales que frenaban un proceso cinematográfico independiente e innovador. Tal como Mauricio Durán afirma, “dentro del contexto de un cine que se ha acomodado a las oportunidades brindadas por la necesidad de producción estatal o privada, hay que resaltar la valentía, ingenio, talento, y “pasión por el oficio” de Mayolo y Ospina, quienes hacen cine a la vez que critican ciertas tendencias facilistas de un cine “oficial”.<sup>188</sup>

Sus filmes revelaron los principales problemas de la cinematografía colombiana del momento. Fueron un punto de quiebre entre la oficialidad cinematográfica y los documentales sensacionalistas. De esta manera, Mayolo y Ospina trabajaron para consolidar una cinematografía opuesta a las tradiciones cinematográficas comerciales e institucionales que les habían precedido.

*Oiga vea* propone una nueva estrategia de realización en las producciones deportivas y culturales del país. La voz del pueblo irrumpió en la estructura temática dominante en las realizaciones fílmicas de la época. Luis Ospina y Carlos Mayolo se convirtieron en los primeros directores en ironizar los eventos institucionales y oficiales del país. Hasta ese momento los filmes deportivos y culturales se limitaban a noticiar los eventos nacionales o locales. Después de la exhibición del documental sus efectos se

---

<sup>188</sup> Mauricio Durán, “Allá las cámaras y acá los proyectores”, Pág. 200.

apaciguaron por la intervención de los medios de comunicación oficial. A pesar de esto, gracias a los éxitos que Ospina y Mayolo acumularon durante su carrera artística, en la actualidad *oiga vea* es un referente indispensable para realizar un documental deportivo. A partir de su trabajo, el cine deportivo tiene las bases para parodiar y contrastar las expectativas del evento con sus logros.

Este modo de recrear las complicaciones del momento, se constituyó en una estrategia de resistencia que combate los procesos cinematográficos comerciales, y las formas de realizar un cine oficial. Tal como Ella Shohat y Robert Stam afirman: “los cineastas minoritarios del Tercer Mundo han reescritos sus propias historias han tomado control sobre sus propias imágenes y han hablado con sus propias voces.”<sup>189</sup> Así, Mayolo y Ospina fueron los primeros en apropiarse de las convulsiones del momento y generar una historia concluyente y crítica que representaba los problemas sociales del período.

*Asunción* fue el medio con el que irrumpieron en la mediocridad cinematográfica impuesta en esta época. Esta producción combate con los límites asignados por la ley y descubre un nuevo tema que empodera a la mujer y su capacidad de explotar las características más importantes de su rebeldía. Por ello, provocó fuertes discusiones en cuanto a las bases legales de la industria cinematográfica colombiana. Además, a partir de su realización los temas femeninos se posesionaron en la cinematografía colombiana. El efecto que causó en el cine del país trastornó la censura y el recato en las producciones cinematográficas y en las salas de exhibición.

Así, *Asunción* se convirtió en el primer cortometraje colombiano rechazado y, posteriormente redimido por el sobrepeso: conjugó una polémica que intervino en las principales necesidades y vacíos de la producción cinematográfica del país en la década

---

<sup>189</sup> Ella Shohat y Robert Stam, *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*, Pág. 251.

del setenta. Por esta razón, Mayolo y Ospina fueron los únicos en promover una disputa por el reconocimiento de los trabajos creativos e innovadores; a tal punto de proclamar que la ley de sobreprecio se excedía en sus peticiones y censuras. Lograron exponer los principales moralismos y los trascendentales miedos que el estado guardaba a las diferentes posibilidades expresivas de la realización visual de la época. Como menciona Mauricio Durán: “un cine preocupado por definirse a sí mismo, antes de soñar con míticas industrias, premios internacionales o estrellas famosas.”<sup>190</sup>

Es así como, Luis Ospina y Carlos Mayolo irrumpen en los procesos cinematográficos del momento. *Agarrando pueblo* fue el mecanismo que usaron para denunciar la transformación de la población latinoamericana en mercancía distribuida en el exterior. Sintetiza el radicalismo industrial y la reproducción mediocre de la industria cinematográfica. Da un nuevo sentido a la vida del documental, creando un mundo de significaciones culturales y políticas hacia la cinematografía latinoamericana del momento. Tal como Mauricio Durán afirma: “con *Agarrando pueblo* no sólo se mostró por primera vez el cine nacional al desnudo y enviciado, sino que también significó un alto en el camino para dar lugar a la reflexión antes de emprender una nueva etapa.”<sup>191</sup> Por ello, *Agarrando pueblo* tiene un carácter desafiante: narra nuestras propias circunstancias y denuncia los filmes con historias falsas. Con el fin de generar una nueva estructura reproductiva, su capacidad creativa permite construir una ficción basada en la realidad y un acercamiento a lo real desde la irrupción ficcional.

Con este propósito logra consolidarse como uno de las realizaciones fílmicas más representativas de Colombia hasta el momento. Postuló una nueva estructura fílmica a través del falso documental y el concepto de Pornomiseria. Este filme develó los instrumentos que reproduce y refuerza invariabilidades construidas sobre América

---

<sup>190</sup> Mauricio Durán, “Allá las cámaras y acá los proyectores”, Pág 204.

<sup>191</sup> Mauricio Durán, “Allá las cámaras y acá los proyectores”, Pág 200.

Latina. Repite de manera incomoda la estructura del documental desmedido y relega los aparatos ideológicos por una representación honesta del contexto cinematográfico. Tal como Homi Bhabha menciona: “la imitación colonial provienen de esa área entre el mimetismo y la burla, donde la misión reformista civilizadora es amenazada por la mirada móvil de su doble disciplinario.”<sup>192</sup> En esta medida, el filme critica un doble discurso en donde opera la denuncia y la reafirmación del prototipo de miseria y pobreza latinoamericana. En esta medida, es un producto que generó los posicionamientos más relevantes en cuento a las estrategias del cine y la estructura fílmica de los documentales que recrean la vida latinoamericana. Por esta razón, para Colombia y Latinoamérica es un documental vigente en nuestra época: su forma fílmica y sus argumentos son únicos e ingeniosos: su crítica es eficaz y directa. Su composición argumentativa hace parte de círculos universitarios y se convierte en una herramienta pedagógica y académica en cursos de historia del arte, del cine o talleres de crítica cinematográfica por toda Latinoamérica. Por esta razón, su pertinencia y relevancia llega hasta la actualidad.

Es de esta manera como estas tres realizaciones se convierten en un puente entre las libertades e innovaciones en la cinematografía del momento, y la denuncia de los problemas sociales reproducidos por la industria cinematográfica de la época. Tal como menciona Javier Sanjinés: “resulta aventurado proponerse a hacer cine cuando se busca emplear el arte no solamente como medio de distribución, sino también como instrumento de toma de conciencia y de liberación de los grandes sectores oprimidos.”<sup>193</sup> Estos cineastas lograron afrontar los problemas cinematográficos en Colombia. Reclamaron la posición de la creatividad y la libertad en las producciones de su época. Convirtieron al cine en un medio para criticar y develar los problemas de la

---

<sup>192</sup> Homi Bhabha , *El lugar de la cultura*, Pág. 112.

<sup>193</sup> Javier Sanjinés, “Transculturación y subalternidad en el cine boliviano”, *Objeto visual*, Caracas, No 10, 2004, Pág. 11.

cinematográfica colombiana. Se convirtieron en el instrumento que convulsionó las medidas institucionales que garantizaban la negociación de las producciones cinematográficas, ante el establecimiento de una estructura cultural y social del cine.

Como afirma Juan Carlos Romero:

[En Colombia] tenemos una serie de medidas institucionales para el negocio del cine, más no del fenómeno del cine como cultura, entonces parecíamos que le apostáramos al proceso de manera inversa, garantizando primero la rentabilidad y después, vendremos a analizar la importancia social y cultural del medio, representando al cine como una plataforma laboral y tecnológica.<sup>194</sup>

Estas prioridades son las que determinan el trabajo de estos cineastas. Se convierten en un punto de quiebre entre el cine acostumbrado a brillar por la financiación que obtiene o la ovación extranjera que genera. Consolida una necesidad cinematográfica reiterativa en la trayectoria de la cinematografía colombiana: realizan producciones de calidad que se enfatizan en la sociedad, la colectividad, la cultura, la libertad y la creatividad. Se convierten en un proceso cinematográfico nuevo que rivalizan entre las circunstancias del cine del momento.

---

<sup>194</sup> Juan Carlos Romero, Comunicador Social. Director del programa de Cine y Comunicación Digital de la Universidad Autónoma. Entrevista hecha por Liz Dahyana Tobón, 15 de octubre del 2010.

## Bibliografía

- Alzáte de San Clemente, Ana María (Comp.) *Santiago de Cali, 450 años de historia*, Cali, Alcaldía. Dirección de comunicaciones, 1981.
- Arboleda, Santiago, *Afrodecentientes en las Américas, Trayectorias sociales e identitarias*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2002.
- Barriendos, Joaquín, “Colonialidad del ver. Visualidad, capitalismo y racismo epistémico” en, *Desenganche. Visualidades y sonoridades otras*, Quito, La Tronkal, 2010.
- Bhabha, Homi, “El mimetismo y el hombre, la ambivalencia del discurso colonial.” En, *El lugar de la cultura*, Argentina, Ediciones Manantial, 1994.
- Bonilla Aragón, Alfonso, *VI Juegos Panamericanos, Cali, Colombia 1971*, Cali, Comité Organizador de los VI Juegos Panamericanos, 1969a.
- Bonilla Aragón, Alfonso, *Cali solicita la sede de los VI Juegos Panamericanos*, Cali, Comité Pro-sede de los Juegos panamericanos, 1969b.
- Castro Gómez, Santiago, Oscar Guardiola Rivera, y Carmen Millán de Benavides, *Pensar (en) los intersticios. Teoría y práctica de la crítica poscolonial*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 1999.
- Derridá, Jacques, “El envío”, en, *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*, Barcelona, Paidós, 1993.
- Durán Castro, Mauricio, "Luis Ospina en el cine colombiano ¿independencia o resistencia?", *Cine independiente en América Latina*, Eduardo Russo Editores. Argentina, 2007.
- Galindo Cardona, Yamid, *Cine club de Cali 1971-1979*. Inédita, tesis para optar por el título de Licenciado en Historia, Cali, Universidad del Valle. 2008.

- González Martínez, Katia, *Cali ciudad abierta: arte y cinefilia en los años setenta*. Inédita, tesis para optar por el título de Magister en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad. Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, Maestría en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad, Bogotá, 2009.
- Mayolo, Carlos, *La vida de mi cine y mi televisión*, Bogotá Villegas editores, 2008.
- Melo, Jorge Orlando, *Colombia hoy: perspectivas hacia el siglo XXI*. Siglo XXI, Bogotá, 1991.
- Osorio, Oswaldo, “Estética y narrativa del cine nacional: el cine que se vivía muriendo” en *Comunicación cine colombiano y ciudad*, Medellín, Universidad Pontificia Bolivariana, 2005.
- Paranaguá, Paulo Antonio, edit., *Cine documental en América Latina España*, Cátedra, Signo e imagen, 2003.
- Rueda, Carlos Alberto, *Colombia en los VI Juegos Panamericanos Cali*, Cali, Instituto colombiano de juventud y deporte COLDEPORTES, 1971.
- Shohat, Ella, y Robert Stam, “Las estéticas de la Resistencia” en, *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación, crítica al pensamiento europeo*, Barcelona, Paidós, 2002.
- Vaquez Benítez, Edgar, *Historia de Cali en el Siglo XX, Sociedad, economía, cultura y espacio*, Cali, Artes gráficas del Valle, 2001.
- Ulloa, Alejandro, *La salsa en Cali*, Cali, Centro editorial Universidad del Valle, 1992.
- Ulloa, Alejandro, *Globalización, ciudad y representaciones. El caso de Cali*, Medellín, Universidad Pontificia Bolivariana, 2000.

- Zuleta, José Edwin, y Fernando Bernal, *Los VI Juegos Panamericanos en Cali: Una visión alternativa de su impacto en la vida de la ciudad y de sus gentes*, inédito, Tesis para optar por el título de historiadores. Cali, Universidad del Valle, 2001.

**Revistas:**

- Aguirre, Alberto, “Asunción” en, *Revista Cuadro*, No 3, Cali, 1977.
- Aguirre, Alberto, “La censura se destapa”, *Revista cuadro*, No 1, Cali, 1970.
- Arbeláez, Ramiro, y Carlos Mayolo, “Secuencia crítica del cine colombiano”, *Revista Ojo al cine*, No 1. Cali, 1974.
- Arboleda Quiñonez, Santiago, “Cuántos son del campo, cuántos son de la ciudad: Caras del multiculturalismo: Ley 70 en contextos urbanos el caso de Cali”, en *Urbes: Revista de cultura y ciudad*, No 1, Cali, Fundación para la investigación y el desarrollo urbano. 2009.
- Ardila, Patricia, y Hernando Martínez Pardo, “entrevista a Carlos Mayolo”, en, *Revista Cinemateca, cuadernos de cine colombiano*, No 12, Cali, 1983.
- Blanco, Desiderio, “Entrevista a Carlos Mayolo y Luis Ospina” en, *Revista hablemos de cine*, No 71, Cali, 1980
- Caicedo, Andrés, “Oiga vea” en *Revista Ojo al cine*, No1, Cali, 1974.
- Correa, Julián David, “El sobreprecio: otra medida que se quedó corta.” En, *Revista Cuadernos de cine colombiano*. No 9. Cali, 2007,
- Durán, Mauricio, “Allá las cámaras y acá los proyectores” en, *Revista Nómadas*, No 6, Cali, 1997.
- Henao, Carlos Eduardo, y Andrés Gómez, “Conversación con Luis Ospina, que la verdad sea dicha” en, *Revista Kinetoscopio* Vol.17, No 80, Cali, 2008.

- León Hoyos, Diego. “Asunción” en, *Revista Alternativa*, No 115, Cali, 1977.
- León Rivera, Jerónimo, “Del sobreprecio al desprecio” en, *Revista Kinetoscopio*, Vol. 21, No 94, Cali, 2011.
- Lombardi, Francisco, “Entrevista con Luis Ospina” en, *Revista Hablemos de cine*, No 71, Cali, 1980.
- Mayolo, Carlos, “Universo de provincia o provincia universal”. En: *Revista Caligari: cine y fotografía*, No. 1, Cali, 1982.
- Mayor, Camilo. “Cali capital deportiva, más que un juego”, en, *Revista Nexus*. No 4, Cali. Universidad del Valle/ Corporación editorial. Dic. 2008.
- Navarro, Alberto, “Entrevista con Luis Ospina” en, *Revista Cinemateca, cuadernos de cine colombiano*, No1. Cali, 1977.
- Pineda, Gloria, y Juan Camilo Buitrago, “Convergencias y configuraciones. Una aproximación histórica a la concreción de una postura ideológica en el cine político marginal de los años 60's y 70's en Colombia”, *Revista Nexus*, No 11. Cali, 2012.
- Romero Rey, Sandro, “¡Corten! Contradictoria, torrencial, volcánica, la vida del cineasta caleño no conoció los términos medios” en, *Revista el Malpensante*, No 76, Cali, 2007.
- Salcedo Silva, Hernando “Luis Ospina” en, *Revista Cinemateca, cuadernos de cine colombiano*, No 10, Cali, 1983.
- Sanjinés, Javier, “Transculturación y subalternidad en el cine boliviano”, *Objeto visual*, Caracas, No 10, 2004.
- Uribe Villa, Cristina, “¿Dónde están que no se ven?”, en, *Revista Geografía virtual*, dic. 27, 2011: <http://geografiavirtual.com/2011/12/cine-marginal-cristina-villa/>

## Prensa:

- \_\_\_\_\_ “Acerca de la película Agarrando Pueblo,” Periódico *El Pueblo*, Cali, Junio 11 de 1978. Pág. 8.
- Alvarado, Harold, y Hernán Toro, “Con Luis Ospina, Agarrando pueblo” en, *Semanario cultural el Pueblo*, Cali, junio 11, 1978. Pág. 9.
- Caicedo, Juan Diego, “cine de aquí y de allá” en, *Diario El Espectador*, Bogotá, Feb. 15 de 1979. Pág. 3b.
- Duque, Lisandro, “Cine colombiano 1972” *Diario El Espectador*, Bogotá, Dic. 24 de 1972, Pág. 14
- \_\_\_\_\_ “El sol en Ciudad solar” en *El País*, Cali, viernes 5 de Mayo de 1972. Pág. 4.
- \_\_\_\_\_ “Escenarios vacíos”, en *El País*, Cali, Agosto 22, 1971. Pág. 4.
- \_\_\_\_\_ “Hágalo por el Valle...Póngale calor!” en *EL País*, Cali, Julio 30. 1971. Pág. 4D.
- \_\_\_\_\_ “Juventud de América, adelante” en *El País*. Cali, Julio, 30, 1971. Pág. 2<sup>a</sup>.
- \_\_\_\_\_ “Los planes y los largos actuales,” *El Pueblo*, Cali, Junio 11 de 1978. Pág. 8.
- Múnera Teodoro, “Ciudad Solar”, en *El País*, Cali, jueves 6 de noviembre de 1972. Pág. 13.
- Neiva, Olga Lucia, “Por qué se rebelan las sirvientas?” *EL País*, Cali, 13 de Mayo de 1975. Pág. 12
- \_\_\_\_\_ “Premio Nacional de Cine adjudicado a C. Mayolo,” en, *El Pueblo*, Cali Mayo 17 de 1978, Pág. 3.

- Rubio, Luz Dary, “Premio nacional a filme vetado”, *El País*, Cali, 16 de Mayo de 1977. Pág. 11.
- Salcedo Silva, Hernando, “El cine colombiano 1972” *Periódico El Tiempo*, Lectura Dominical, Cali, Enero 14 de 1973, Pág. 23.
- Serna, Jair. “Cali ciudad de América, reúne 20 años de progreso” en *El País*, Cali, junio 15 1972, Pág. 10.
- Serna, Jair, “Un millón de actores en la película de los juegos” *El País*, Cali, Junio 6 de 1972, Pág. 10.
- Vides, Alberto, “Agarrando premio,” *Diario del Caribe, Suplemento*, Barranquilla, junio 18 de 1978, Pág.6.
- Zawadski, Clarita. “Ojo al cine”, en *EL País*, Cali, jueves 21 de Abril de 1977, Pág. 4.

#### **Entrevistas:**

- Luis Ospina, entrevistado por Liz Tobón, Bogotá, 30 de enero del 2013.
- Juan Carlos Romero, Comunicador Social. Director del programa de Cine y Comunicación Digital de la Universidad Autónoma de Cali. Entrevisto por Liz Dahyana Tobón, Cali, 15 de octubre del 2010.

#### **Videografía:**

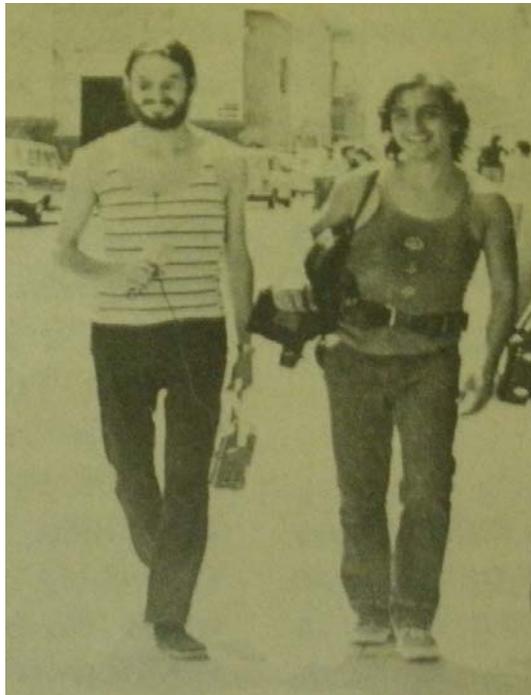
- Ospina, Luis, y Carlos Mayolo, “*Oiga vea*”, documental sobre los VI Juegos panamericanos, Cali 1972.
- Ospina, Luis, y Carlos Mayolo, “*Asunción*”, producciones Caligary, Cali, 1975.
- Ospina, Luis, y Carlos Mayolo, “*Agarrando Pueblo*”, *falso documental*, Cali, 1978.

## ANEXOS.

- **Fotografía de Carlos Mayolo<sup>195</sup>:**



- **De izquierda a derecha Luis Ospina y Carlos Mayolo<sup>196</sup>:**

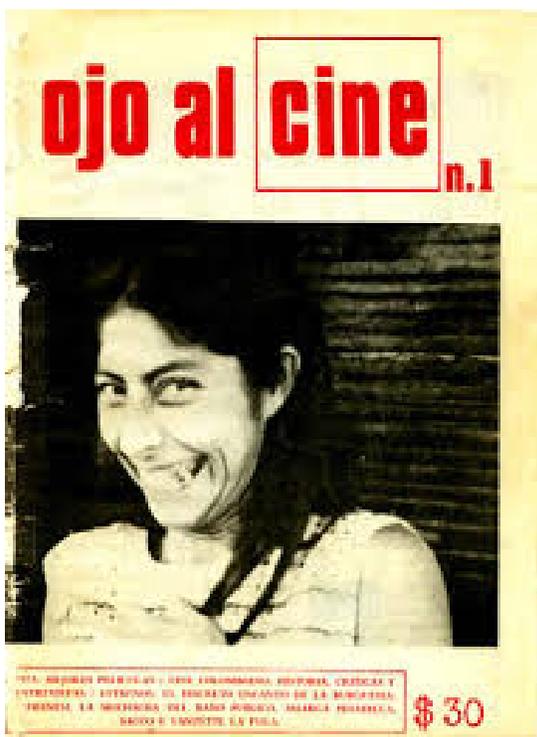


---

<sup>195</sup> El Pueblo, 11 de Junio, 1978. Pág.8

<sup>196</sup> El Pueblo, 11 de Junio, 1978. Pág.8

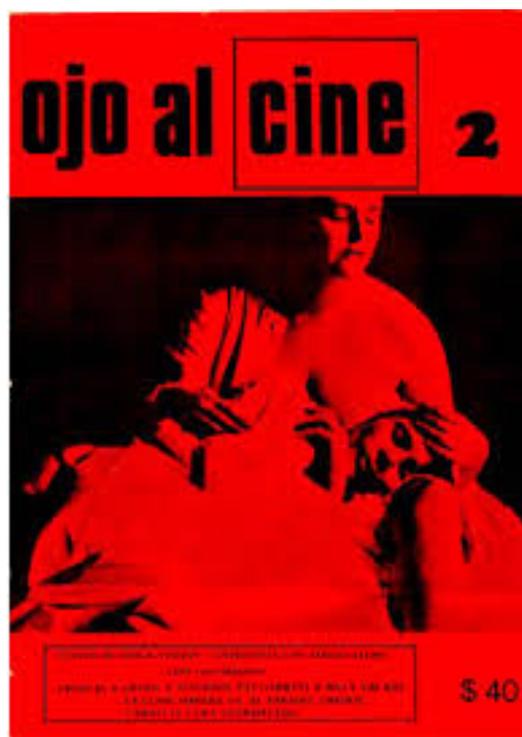
Revista Ojo al cine No 1<sup>197</sup>:



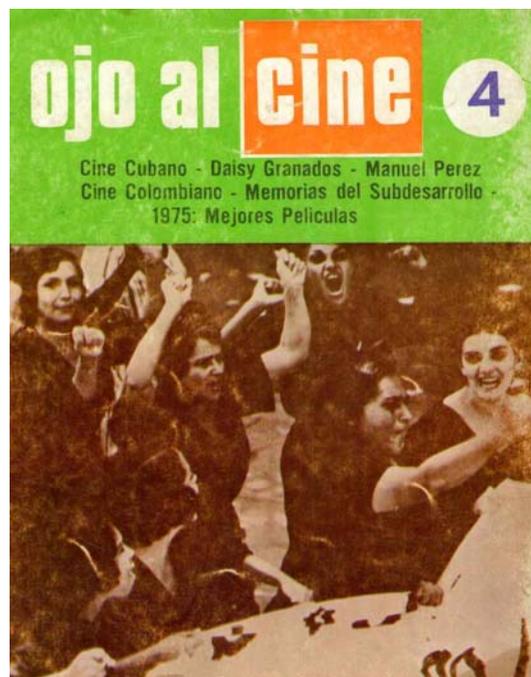
Revista Ojo al cine No 3<sup>199</sup>:



Revista Ojo al cine No 2<sup>198</sup>:



Revista Ojo al cine No 4<sup>200</sup>:



<sup>197</sup> Yamid Galindo Cardona, *Cine club de Cali 1971-19792*. Pág. 98

<sup>198</sup> Yamid Galindo Cardona, *Cine club de Cali 1971-19792*. Pág. 98

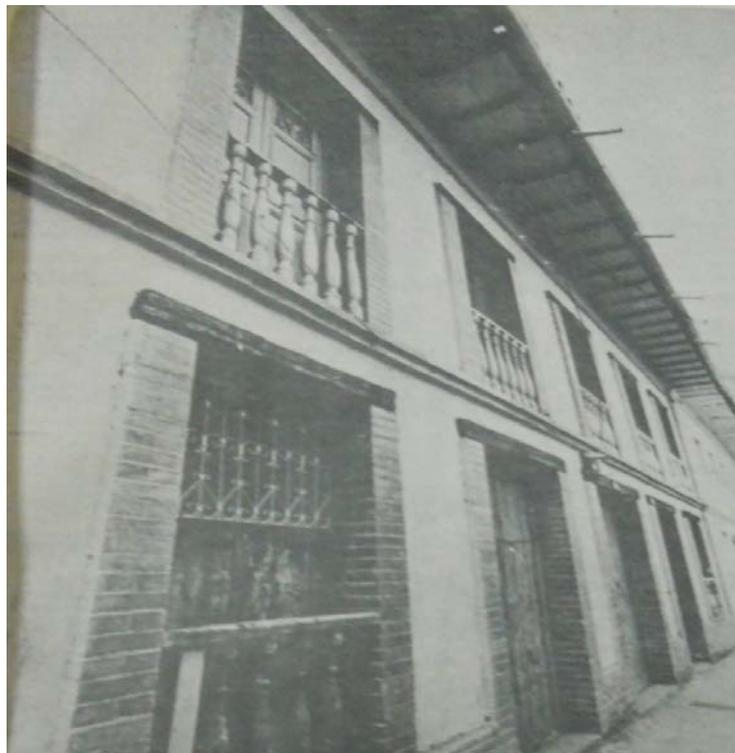
<sup>199</sup> Yamid Galindo Cardona, *Cine club de Cali 1971-19792*. Pág. 99

<sup>200</sup> Yamid Galindo Cardona, *Cine club de Cali 1971-19792*. Pág. 99

Revista Ojo al cine No 5<sup>201</sup>:



Ciudad Solar<sup>202</sup>:



<sup>201</sup> Yamid Galindo Cardona, *Cine club de Cali 1971-19792*. Pág.99

<sup>202</sup> *El País*, Cali, Jueves 8 de Noviembre de 1972. Pág. 9.

- Resolución del Ministerio de comunicaciones que negó la autorización del sobreprecio a *Asunción*<sup>203</sup>:

  
MINISTERIO DE COMUNICACIONES

RESOLUCION NUMERO 3196 DE 1977

( )  
JANUARIAS 1977  
COMUNICACIONES

Por la cual se niega el sobreprecio de un sobreprecio.

LA MINISTRA DE COMUNICACIONES en uso de sus facultades legales y en especial de las que le confiere el Decreto-Ley No. 177 de 1976,

CONSIDERANDO QUE :

PRIMERO - El Señor Octavio Cruz Moreno, en representación legal de la firma "Producciones Cinematográficas Caligari", reconocida como empresa cinematográfica colombiana mediante Resolución No. 789 del 6 de Agosto de 1976, solicitó a la Junta de Calidad Cinematográfica la clasificación del Cortometraje argumental titulado "ASUNCIÓN".

SEGUNDO. - La Junta de Calidad Cinematográfica, según Acta No. 944 del 10. de Diciembre de 1976, consideró que como ensayo de corto argumental ésta película acusa una serie de deficiencias técnicas, ya que el sonido está mal logrado y ofrece muy poca claridad, la edición es abrupta y el proceso de laboratorio es insuficiente. De otra parte se concluyó que la dirección artística es casi inexistente, ya que no logra caracterizar debidamente a ninguno de los personajes. Por estas razones la Junta decidió recomendar la DESAPROBACION de este cortometraje.

TERCERO. - El Comité de Clasificación de Películas mediante Resolución No. 3061 del 15 de Julio de 1976, clasificó el citado Cortometraje como apto para Mayores de Dieciocho años;

CUARTO. - De conformidad con el literal (b) del artículo 20., y el artículo 23 del Decreto-Ley No. 127 de 1976, corresponde al Ministerio de Comunicaciones, previo concepto de la Junta de Calidad Cinematográfica, otorgar estímulos económicos para los cortometrajes producidos en el país.

<sup>203</sup> Luz Dary Rubio, "Premio nacional a filme vetado", *El País*, Cali, 16 de Mayo de 1977. Pág. 11.

- Logo de los Juegos panamericanos<sup>204</sup>:



---

<sup>204</sup> Jair Serna, "Cali ciudad de América, reúne 20 años de progreso" en *El País*, Cali, junio 15 1972, Pág. 10.