

CINEMATECA

CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO No. 12





CINEMATECA DISTRITAL

ALCALDE MAYOR DE BOGOTÁ D. E.

Augusto Ramírez Ocampo

DIRECTORA INSTITUTO DISTRITAL DE CULTURA Y TURISMO

Isadora de Norden

DIRECTORA CINEMATECA DISTRITAL

Claudia Triana de Vargas

"CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO"

No. 12 - Noviembre de 1983

Publicación periódica de la Cinemateca Distrital

Cra. 7a. No. 22-79 Tels.: 283 78 18 y 282 63 61

auspiciada por el Instituto Distrital

de Cultura y Turismo

Bogotá, Colombia

Coordinación general

CLAUDIA TRIANA DE VARGAS

Consejo Editorial

MAURICIO GUTIERREZ

HERNANDO SALCEDO

BENJAMIN VILLEGAS

Investigación y redacción

HERNANDO MARTINEZ PARDO

Reportaje a Carlos Mayolo

PATRICIA ARDILA - HERNANDO MARTINEZ P.

Localización, Limpieza y Restauración de películas

ARCHIVO FILMICO CINEMATECA DISTRITAL

Diseño y Diagramación

MARTA GRANADOS

retrospectiva

PROGRAMACION

PRIMER DIA

3 - 5 - 7 y 9 P.M.

"Quinta de Bolívar" (1969)

"Iglesia de San Ignacio" (1970)

"Monserate" (1971)

"Oiga Vea" (1971)

"Angelita y Miguel Angel" (1973)

"Sin Telón" (1975)

"Asunción" (1975)

SEGUNDO DIA

3 - 5 - 7 y 9 P.M.

"Asunción" (1975)

"La Hamaca" (1975)

"Rodillanegra" (1976)

"Agarrando Pueblo" (1978)

TERCER DIA

3 - 5 - 7 P.M.

"Carne de tu carne" (1983)

CUARTO DIA

12 m.

Coloquio con el realizador.

(Entrada libre)

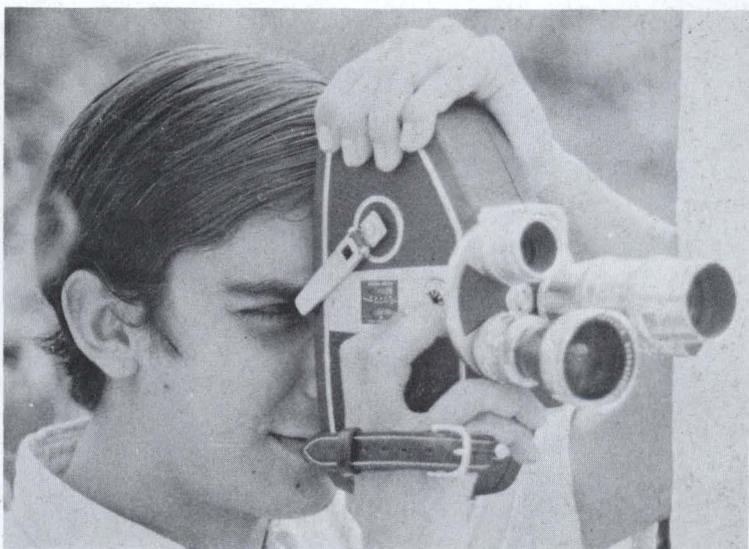




Carlos Mayolo Foto Eduardo Carvajal



Eduardo Carvajal, Gamín,
Carlos Mayolo "Agarrando Pueblo"



Carlos Mayolo con 22 años

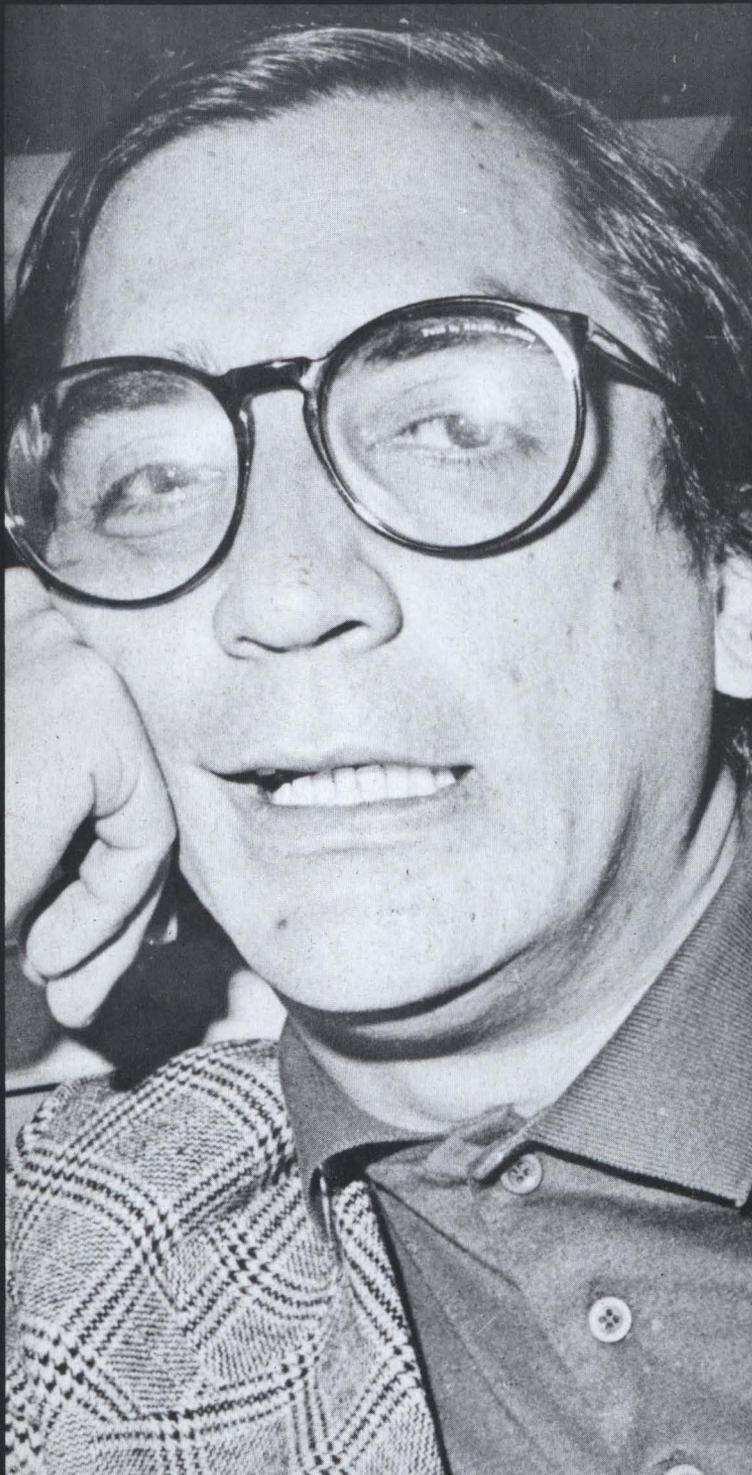
CARLOS MAYOLO

Nuevamente nos encontramos con un director hecho en la práctica del cortometraje en Colombia. Trabajando primero estrechamente con Andrés Caicedo y Luis Ospina en Cali, su tierra, se destaca como estudioso del cine y realizador prolífico. A través de su filmografía de más de 20 producciones, Carlos Mayolo pudo demostrar su sensibilidad crítica, su gran fuerza expresiva y el reflejo del sentir popular del Valle del Cauca.

En 1983, hace su primer largometraje "CARNE DE TU CARNE". Indudablemente la mejor película colombiana realizada hasta el momento, no solamente por un manejo técnico impecable y un esmerado desarrollo narrativo, sino también porque logra convencer al espectador con su estilo irreverente y poético.

CLAUDIA TRIANA DE VARGAS

BIOFILM



- 1945 Nace en Cali
- 1965 Estudia dos años de Derecho en la Universidad Santiago de Cali. Funda el Cine Club Universitario y después, con Jaime Vásquez y Enrique Buenaventura el Cine Club Cine-Estudio 35.
- 1967 Estudia un año de Humanidades en la Universidad del Valle. Funda cine clubes obreros en Fedetav, Cemento del Valle y Sindicato de La Manuelita. Allí proyecta *El Acorazado Potemkin*, *Soberbia*, películas cubanas, Max Linder y Charles Chaplin.
- 1968 Después de haber visto una película política francesa —mayo del 68— intenta filmar un corto sobre el movimiento estudiantil en Colombia, no logra terminarlo. Filma *CORRIDA*, sobre un poema de Stuchenco. Filma un corto publicitario, *EN GRANDE*, del cual dirá que “comencé a sentir que lo que me gustaba a mí se veía bien allá”. Viaja a Bogotá contratado para trabajar en publicidad cinematográfica. Sobre este trabajo dirá en la entrevista: “a mí los comerciales me enseñaron a cargar el cuadro, a ser sintético, a hacer elipsis, a cargar un cine cargado y de buen gusto. No es esa onda que aquí es el desjarrete. La teoría esa de que si no se saben vestir pues mucho menos van a poder hacer cine, eso es cierto!”. Filma el cortometraje *EL BASURO*. (Inacabado).
- 1969 Realiza el corto *QUINTA DE BOLIVAR*.
- 1970 Realiza el corto *IGLESIA DE SAN IGNACIO*.

Carlos Mayolo 1983

OGRAFIA

- 1971 Realiza el corto **MONSERRATE** con Jorge Silva y el primero de los cortos que realizaría con Luis Ospina: **OIGA VEA**. Se instala en una casa-comuna denominada "La ciudad solar", con Andrés Caicedo, Luis Ospina, Hernando Guerrero y Ramiro Arbeláez.
- 1972 Con Luis Ospina filma **CALI DE PELICULA** sobre las ferias de Cali.
- 1973 Interviene en la producción colectiva titulada **VIENE EL HOMBRE** y con Andrés Caicedo filma el corto argumental **ANGELITA Y MIGUEL ANGEL**.
- 1974 Funda con Luis Ospina, Andrés Caicedo y Ramiro Arbeláez la revista de crítica cinematográfica **OJO AL CINE**.
- 1975 Realiza el corto **SIN TELON** sobre el grupo de teatro La Candelaria, otro sobre el medio ambiente —**CONTAMINACIONES**—, y dos cortos argumentales: **LA HAMACA** y **ASUNCION**.
- 1976 Continúa en la línea argumental con el corto **RODILLANEGRA**.
- 1977 Vuelve a trabajar con Luis Ospina en la codirección del corto más polémico en el país y en el extranjero: **AGARRANDO PUEBLO**.
- 1980 Trabaja como director artístico del largometraje musical **TACONES**, de Pascual Guerrero, y como director asistente en la coproducción con Italia FUGA, de Nello Rossati.
- 1982 Realiza y estrena su primer largometraje **CARNE**
- /83 **DE TU CARNE**.



Carlos Mayolo en la filmación de la película "Cali de Película"

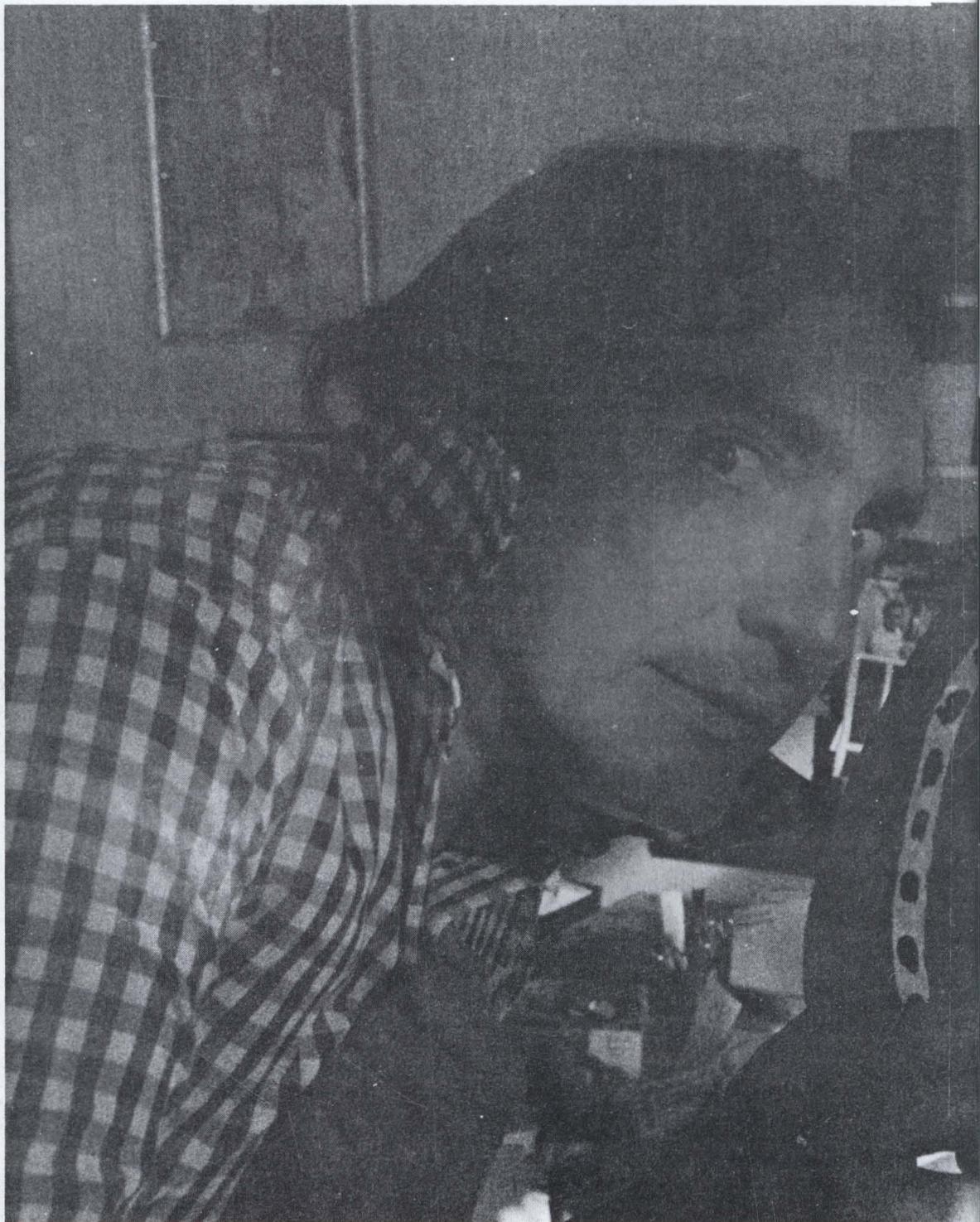


Foto de Eduardo Carvajal "Pura Ssangre"

ENTREVISTA

1. DE LAS FRASES A LOS MITOS

"Eso es gaminismo... pornomiseria"
"nuestro cine está agarrando pueblo"
"puro benjumeismo"
"no me gustan las comedietas".

C.- ¿Por qué le gustan esas frases tajantes? ¿No es simplificar las cosas?

CM.- Tengo otra: "si se va a hacer cine para vender es mejor que pongan un puesto de chicharrones mantecosos, son más rentables y más sabrosos". Pues es que esas cosas que hacen son simples, por eso las descalifico. Considero que no tienen ningún valor que las sostenga. Por eso es que, cuando fuimos lapidarios es decir esas frases, no hubo respuesta de ninguno que defendiera los supuestos métodos que tenía para filmar documentales en esa época. O en el caso del sainete y de la comedieta intrascendente, se me hace como difícil que puedan defender eso que no tiene ninguna calidad.

C.- ¿A qué clase de película llama ahora comedieta?

CM.- A eso que es peor que el benjumeismo. Lo de Benjumea al menos tenía un eje y un personaje arquetípico con el cual se podía simpatizar y podía representar una cierta colombianidad. Esto en cambio es como ... ¿cómo se dice? eso que hacen los niños en el colegio, igarabatos! Como garabatos con la realidad colombiana. Como muy mal dibujado todo, pésimamente hecho el entorno de las cosas. Con un irrespeto por el país bastante claro, con mucho desdén.

C.- Entonces acepta algún valor del benjumeismo.

CM.- Sí, yo creo que el término benjumeismo es un poco bur-

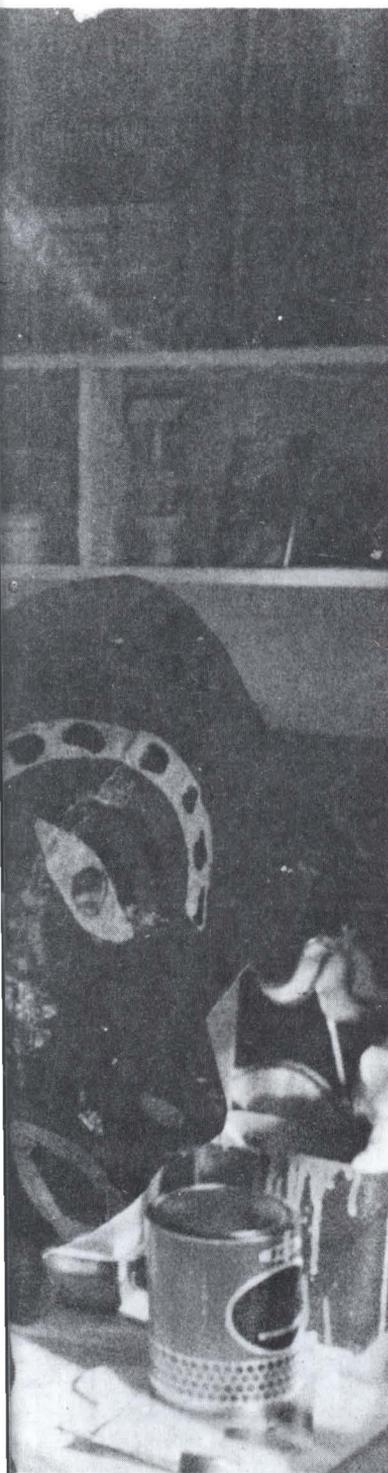
lándose de la fórmula que se considera ineludible para hacer cine colombiano. O sea que está muy bien que fuera un arquetipo social, porque a veces lo era. Pero lo que yo no podía soportar era que se convirtiera en arquetipo para hacer cine, o sea una condición sine qua non de producción. Pero por lo menos eran un poco más consistentes las películas.

C.- Esto está relacionado con una preocupación suya y de Ospina por romper con los esquemas, con lo fácil y de éxito comercial comprobado.

CM.- Bueno, es como una posición del arte. Sino no existiría la historia del arte. Siempre consideramos que la posición como artistas era realmente el rompimiento con todo. Incluso con la familia, con las ideologías de uno, con todo. Porque la única manera de poder crear, creo yo, es despojarse de todo lo que ya esté establecido, o sea meterse en el terreno donde nadie se ha metido.

C.- ¿Romper esquemas aunque se corran riesgos con el público?

CM.- Yo creo que cortos nuestros como ASUNCIÓN, AGARRANDO PUEBLO, OIGA VEA, interesan por su audacia, por lo no manidos y por lo no arquetípicos y sorprendidos. Yo creo que lo que nosotros hemos utilizado con frecuencia es como el elemento sorpresa y lo insólito. Es un poco hijo de toda la teoría surrealista, que en eso sí Ospina y yo somos muy unidos. Somos ambos completamente surrealistas, creemos en la colisión de las cosas, en el azar maravilloso, en el encuentro fortuito entre las cosas.



C.— Y en CARNE DE TU CARNE, ¿pensó en esas rupturas?

C.M.— Ahí quise contar como para niños. Mejor dicho, una de las mayores satisfacciones es que le hayan dado censura de doce años, porque son los que realmente se van a 'sodar' la película. Porque los pelados no van a entender eso de que es un mundo subjetivo ni nada, sino que ellos son los que están enamorados y se metieron en ese bosque y esto va para adelante y les pasó esto y les pasó lo otro... es un cuento de hadas: había una vez dos niños que en el bosque tatatá, y visitaron a un tío que era ti ti tí, y se convirtieron en ta ta rá. Moraleja, no os acostéis con vuestra hermana porque es volvéis vampiros.

C.— Eso no tiene nada de ruptura dramática.

C.M.— No, lo que pasa es que antes hubo un conflicto de ignorancia de mi parte, quizá por no haber estudiado bien las mitologías y su referente con la historia y con el desarrollo histórico. Solamente ahora, ya de viejo, me encontré con un libro que se llama 'Aspectos míticos en la literatura de García Márquez', donde uno se da cuenta cómo el tipo realmente no se ha inventado nada, sino que es una recreación sobre una cantidad de mitos y ahí fue donde yo me dí cuenta que por más que me devanara los sesos de todos modos iba a caer en unos arquetipos que están funcionando como unas leyes físicas, ahí en el Olimpo de las dramaturgias.

C.— ¿Arquetipos? ¿o situaciones fundamentales?

C.M.— Sí, situaciones, no fundamentales sino primordiales. Entonces son cosas que me vine a dar cuenta tarde, por, precisamente por ese marxismo tan ramplón que lo separó a uno de la mitología. Si uno hubiera aceptado que los cuentos de hadas

son sabios... por ejemplo, Hanzel y Gretel es una cosa antiedípica de primer orden. Es la pelea de dos niños contra los papás, y prefieren largarse para el bosque solos y no volver a la casa. Y eso es una maravilla. Pero uno no lo veía así, uno lo veía como historiecillas ahí... Entonces sí es un error del marxismo haberme alejado de ahí.

2. DE LOS MITOS A LA INSOLENCIA Y LA TERNURA

"Uno no puede recurrir a esquemas. Es preciso encontrar un cine nuevo". (2), 1977.

"El cine neorrealista blando es un excelente caldo de cultivo para lo melodramático". (4), 1978.

"Estamos en el trabajo de crear nuevas dramaturgias, que no sean de resorte fácil". (5), 1978.

"Lo que necesita el cine latinoamericano es enfrentarse, y oponer al cine dominante un nuevo lenguaje". (5), 1978.

C.— Sin embargo, sí existen rupturas en el cine suyo y de Ospina.

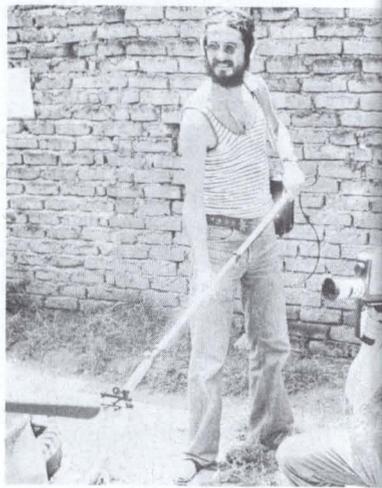
C.M.— En las películas nuestras la colisión de sonido es como un poco arbitraria y absurda. En CALI DE PELICULA hay un poco de sonidos que no tienen nada que ver con la imagen. Y funcionan.

C.— En MONSERRATE también.

C.M.— Sí, es un juego surreal. Es el juego del encuentro fortuito de la mesa de disección y el paraguas, y toda esa cosa. Por eso me gustó lo de Jorge Silva y Martha Rodríguez, la última, porque yo estaba también muy cercano al trabajo entre mito e historia. Y aquel error marxista de siempre considerar a los mitos como fuera del contexto de las ideologías... eso no puede ser pensamiento salvaje, es una cosa que está atávicamente atada a la humanidad. Como los cuentos de hadas, los cuentos de niños que coinciden en todas partes del mundo. Para mí los mitos



Rodaje de "Iguazos" (película inacabada)



Rodaje de "Agarrando Pueblo" Luis Ospina



Carlos Mayolo

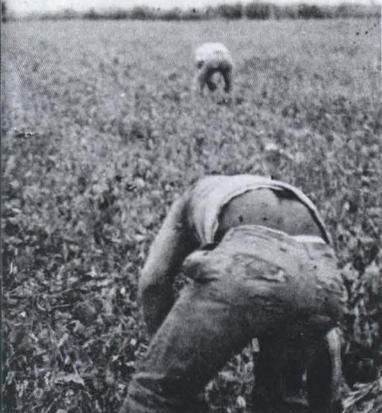


Foto de Eduardo Carvajal



Fernando Vélez, Carlos Mayolo



son como una especie de estratosfera que rodea al mundo. Es como una especie de Olimpo donde están las cosas, y a través de los mitos se pueden generar muchas explicaciones. Es una cosa que Nicolás Buenaventura siempre decía que había un marxismo espontáneo, un marxismo nato. La lucha de clases es obvia aunque esté muy velada.

C.— ¿Por qué tantas referencias al marxismo?

C.M.— Yo aprendí mucha Sociología. Inclusive constitucional, los elementos sobre los cuales está basada la estructura social. Además era una universidad de izquierda. Yo me volví marxista fue científicamente, no por resentimientos, en la Universidad Santiago de Cali. Ahora soy como surrealista, más bien. Yo salgo a la calle a echar dedo y a joder y a echarle palo a la gente. A decir las verdades, ¿no? Yo creo que el papel de uno como artista es ese. Por eso es que tampoco maduro, ¿no? Yo nunca he hecho concesiones de ese tipo de decir 'bueno, esto no es prudente decirlo', ¡iqué carajo! se dice porque se dice.

C.— La insolencia...

C.M.— Sí, la insolencia. A mí eso se me hace como muy poético, maiakowskiana, también bretoniana, yo creo que a mí, por dentro, me emociona mucho De Greiff. Yo siempre quise hacer una película sobre De Greiff. Es como mi alter ego por excelencia. Ese y Maiakowski.

C.— Todavía la puede hacer.

C.M.— Yo la quería hacer cuando él estaba vivo. Inclusive le dije, 'Maestro, quiero hacer una película sobre usted', y me dijo '¿Tengo que salir en bikini, o qué? Y después le dije, 'No maestro, es que, pues usted reúne todo el siglo, y no sé qué'. Y me decía, 'Sí, es que yo soy trost-

kista desde el año 17', y se hacía la barba así, con esa insolencia! A mi me echaron de una fiesta por recitarlo a él. Era una fiesta muy fití, entonces alguien recitó una poesía muy pendeja, y a mi me dijeron que si me sabía alguna. Y yo empecé: 'lindos bauzanes estridentes, pletóricos de vaciedad, arlequinescos ...prodigios de su propia insubstancialidad'. Entonces, ¡claro! entendieron.

C.— Por esa insolencia ¿rechaza el melodrama, inclusive los elementos melo del neorrealismo italiano?

C.M.— Porque se me hace que es una manera muy elemental de acercarse al público. Mejor dicho, es también una deformación del marxismo. El marxismo todo lo que fuera lloricón, todo lo que fuera blando, parecía que no fuera un instrumento de desarrollo de la sociedad. Entonces puede ser hijo de un marxismo mal asimilado.

C.— Pero todavía lo rechaza.

C.M.— ¿El melodrama? Pues yo no tengo referencias con el melodrama. Yo no sé qué puede ser melodramático en una película. Mejor dicho, yo tengo unas directrices internas...

C.— Pero, cuando se refería al neorrealismo como melodramático...

C.M.— Era un poco como para criticar esa visión de los pobres, contra la cual siempre estuvo Buñuel, de que... 'Los Olvidados' es una respuesta al neorrealismo lloricón, al de 'Ladrones de Bicicletas'. Y, además, que las cosas que lo transforman a uno son las cosas que no tienen ese tinte romántico, sino cosas que lo dejan a uno... lo insólito, lo lapidario, lo insolente. Cosas que lo dejan a uno de una sola pieza. Prefiero irme por ese camino de lo insólito e insolente, de la sor-

presa y de lo no dicho, pues de las cosas que no se deben decir.

C.— En CARNE DE TU CARNE hay de todo eso y además algo de melodrama y ternura.

C.M.— Sigo siendo un iconoclasta, pero tierno. Ya sin la dureza esa. Ya no me sale la dureza.

C.— Eso se notaba desde el principio. En **IGLESIA DE SAN IGNACIO, MONSERRATE y en QUINTA DE BOLIVAR** no trata al objeto con agresividad, no entra hiriendo al espectador. Lo mismo en **ASUNCION**.

C.M.— Sí a mi, por ejemplo, me molesta mucho el cine que entra en la onda de tumbar y yo no sé qué. ¡No señor! la cosa es con ternura. Eso sí tienen mis películas, que no es una iconoclastía de esa radical y tajante, sino que es un poco comprobatoria alrededor de una serie de cosas vitales. **MONSERRATE** es demoleadora pero con los elementos propios de la gente misma que los ha vivido y los puede reconocer. Bien había podido hacer una película completamente "facha", ideología por encima de todo, y "eso es lo que yo pienso" y la gente son unos micos que yo los monto ahí y les pongo y texto encima! ¡eso no!

3. EL FILMADO Y EL FILMADOR

"Nuestro propósito es investigar la realidad, representarla y entregársela al público". (2), 1977.

"El documental sigue el ritmo del mundo, no un ritmo prefijado". (2), 1977.

"Remover desde y con el pueblo mismo". (3), 1978.

"Un cine que penetre la verdad en el pueblo redescubriéndolo". (4), 1978.

"A la gente no se la puede suplantar". (4), 1978.

"ASUNCION parte de una base documental, la vida de Marina, respetamos su psicología sin imponerle cosas ajenas a lo que ella sentía". (6), 1980.

C.— Lo que ahora llama "película facha" corresponde a lo que

tantas veces ha propuesto: no imponerle un discurso a la película ni a lo filmado.

C.M.— **AGARRANDO PUEBLO** es una reflexión de años, quizá de diez años, hasta que dimos con el meollo de qué era lo que queríamos hacer. Pero nosotros no sabíamos qué era lo que queríamos expresar con respecto a la relación entre filmado y filmador. Yo me vine a dar cuenta de que esa relación existía pero mucho tiempo después. Uno siempre cree que filmar implica ya lo filmado también. Y resulta que entre filmado y filmador hay una distancia y una dialéctica que hay que respetar. Máxime si se quiere... interpretar al pueblo no se puede, porque eso es burocratismo o es demagogia. Interpretarlo es una cosa que es falsa; sino acercarse de una manera y que a través de esas colisiones y de esa serie de desarticulaciones de todo lo articulado se vea el trasfondo de las vainas, pero **con** la gente y no **por encima** de la gente, como lo hacía cierto cine que era "yo soy de izquierda y tatat-a", que es un poco lo que me chocó también de los cubanos, que a todo le tienen que andar buscando esa pendejada política. Esta película mía, **CARNE DE TU CARNE**, dice por ejemplo muchas más cosas políticas...

C.— En el 77 lo decía de una forma un poco poética refiriéndose al documental: **seguir el ritmo de la vida y del mundo, no uno impuesto.**

C.M.— No imponerse como un dictador, esa es la frase. Eso es refiriéndome a **RODILLANEGRA** que fue una película donde me rebasó el acercamiento hacia el documental porque eran veinticuatro muchachos. Yo realmente de fútbol y de ese submundo no tenía como mucho conocimiento. Solamente los acercamientos literarios del guión, del cuento que yo pretendía adaptar. En-



Carlos Mayolo Filmación: "Cali de Película"



tonces me dio como vuel seca el documental mejor dicho se demeritó el conflicto psicológico que había en ese personaje de Rodillanegra, se diluyó un poco por captar las vibraciones de ese grupo. Entonces, es una cuestión de cuando uno se anonada con una cosa, entonces es muy difícil domar, domar una realidad, porque a veces la ficción es como... como ir de cacería y el documental es ir como de pesca. Es distinto, en el documental uno tiene que esperar, en la ficción uno tiene que agredir y buscar y llegar y matar. Entonces cuando uno no tiene suficiente conocimiento del tema se queda anonadado en la parte documental, en la parte donde uno encuentra las emociones primarias, aun habiendo emociones secundarias en el interior, uno no alcanza a penetrar en ellas porque uno está anonadado por el acontecimiento, por el hecho.

C.— Pero en ASUNCION fueron ustedes los que impulsieron el conflicto y el ritmo.

C.M.— Mejor dicho, el mecanismo que se usó en ASUNCION fue decirle a la muchacha del servicio "usted qué haría pues si le suceden esta serie de cosas". Entonces ella me dijo, "pues yo me iría de la casa, destruiría... dejaría las llaves abiertas, la nevera abierta... todo lo que a ella no le gusta que yo haga lo haría!". Luego si hay un revanchismo psicológico basado en ese personaje.

C.— ¿Ella le aportó eso al guión? ¿o ya estaba previamente?

C.M.— No, eso se lo aportó ella al guión. Por eso la filmé en mi casa y con la sirvienta de mi casa. Para tener la certeza de los odios.

C.— Refiriéndose a ASUNCION dice en la entrevista de Hablamos de Cine "no quise dramatizar"



Carlos Mayolo dirigiendo "Carne de tu carne" Adriana, Hernán y David Guerrero



zar más a las personas que estábamos filmando. Era tratar de inmiscuirse en un mundo que era más real para ellos”.

C.M.— Pues es que trato de decir ahí es como... una especie de respeto. Es que no eran personajes inventados, ¿ves? sino personajes reales. Entonces lo que quiero decir allí es que de pronto sí respeté mucho, demasiado la psicología de esos personajes. Pero ¡claro! el conflicto fue el que hizo cambiar a las personas, ellos se desarrollaron tal como quisieron, inconoclastamente, arbitrariamente.

C.— Pero en **CARNE DE TU CARNE** el conflicto ya no es de ellos, es suyo. Y se lo impone a la película y a los que filma.

C.M.— En **CARNE DE MI CARNE** el conflicto son unos treinta años de recuerdos familiares.

C.— Pero suyos.

C.M.— Sí, claro.

C.— Y es una interpretación suya de lo que es el mundo de Cali.

C.M.— Sí, claro que ahí hay concomitancia: el poder, el burgués diabólico, el señor Feudal, el tipo que manda matar, manda desorejar, la condesa Battery, y todas estas cosas que son típicas del cine de horror. Además eso como que era siempre muy cercano al mundo del Valle del Cauca, y con Andrés Caicedo nos habíamos acercado a eso.

C.— Eso quiere decir que era un mundo suyo, no de las personas que estaba filmando.

C.M.— Sí, mejor dicho, lo que son las expresiones cuasi-operáticas que tiene la película son buscadas con ellos. Hubo un momento en que la actriz se inventó muchas cosas. Hay unas cosas casi hasta imperceptibles, cuando se acaba la sangre, que el muchachito tiene que morder el tobillo de ella, ella se mete la mano y se mira que tiene la

menstruación. Lo hice un poco cauto, pero esos son inventos de ella. O sea que ella decía "¿qué otra fuente de sangre puede haber?". Entonces ella dijo "Ah, claro, la menstruación". Eso sale en Cat People, pero... después.

C.— Eso es en el momento en que ella ha asumido el personaje.

C.M.— ¡Claro! Ella es muy partícipe de ese personaje. Ella lo hizo muy bien. Lo creamos juntos. Es que hicimos cuatro meses de vida, primero para lograr esa cierta laxitud, y para lograr esa precisión en los movimientos, y esa especie de lentitud cargada de significados. Todo eso era un trabajo de conjunto. Los primeros ensayos, por ejemplo, se hicieron cuando ella llega de Estados Unidos y se encuentra con su hermano por primera vez. Entonces yo los ponía a ensayar como una especie de vidrio. También la acostada se ensayó mucho, para romper de antemano el mito ese de la sexualidad.

C.— Pero de todas maneras yo veo que ahí hay un trabajo de actuación, de técnicas de asimilación del personaje, pero eso es distinto de lo que decía en entrevistas de los años 70: "Un cine que penetre la verdad del pueblo, no se puede suplantar a la gente". En CARNE DE TU CARNE habría un cambio de posición en cuanto que busca expresar una idea precisa.

C.M.— ¡Desde antes! AGARRANDO PUEBLO yo la actué precisamente por eso, para ser concomitante con eso, con esa frase. Porque cada vez que yo ponía a una persona para que hiciera de director eso no era el director. Entonces por eso asumí yo hacer ese papel. Y de ahí en adelante empecé como a subjetivizar sobre las cosas. En la entrevista del Espectador hablo un poco de eso, de cómo las cosas al principio me indujeron curiosidad objetiva, y luego ya de haber hecho los análisis del deporte-dominación, amo-siervo, realidad-cine, macho-hembra, que son preocupaciones

objetivas, pasé ya a un nivel absolutamente subjetivo. Es decir, empecé a vivir un tiempo que no era el tiempo cronológico, sino que era una especie de encierro de recuerdos y de obsesiones, y de cosas completamente personales. Yo creo que en ese momento me cambió la concepción del cine. Ya dejé de probarme ser diestro en hacer cosas. Hasta que ya me dí cuenta de que sí era capaz de hacer muchas cosas, entonces sí me dediqué a hacer el tiempo interior. Y ando embelesado desde esa época. Mejor dicho, creo que ya no podré hacer películas sino sobre mi mundo, sobre mis cosas. Ya lo objetivo no es que me llame mucho la atención. Ya si me dices que vaya a hacer un documental a la isla de Pascua sobre tal cosa, yo te digo que no.

C.— Ya no le preocupan los desafíos.

C.M.— No, y lo objetivo me parece que ya no, que tengo ya una serie de interpretaciones personales para poder ver el mundo. Además creo que uno puede hacer un documental totalmente subjetivo.

C.— ¿Y un argumental objetivo?

C.M.— También, precisamente eso es lo que me molesta un poco de la ramplonería del cine colombiano, que sólo es hecho como en la calle, afuera, sin mundo interior. Es un cine un poco mercenario, callejero.

4. EL PUBLICO

"Nosotros no somos ningunos donjuanes del público para seducirlo". (2), 1977.

"En LA HAMACA el público participa más que todo por complicidad que logran con la película para dilucidar la historia". (2), 1977.

"RODILLANEGRA no me gusta porque tiene problemas con el público, no logra complicidad". (5), 1978.

"Hacer un cine que satisfaga al público, que guste". (7), 1980.

"Comunicación directa con el públi-



Carlos Mayolo, Luis Fernando Manchola, y Florina Lemaitre en la película "Pura Sangre" - Foto: Eduardo Carvajal

co a quien no le vamos a devolver la alienación". (8), 1982.

C.— En el 77 decía que no quería seducir al público, en el 78 cambia al afirmar que es necesario un cine con el cual el espectador pueda gozar.

C.M.— ¿Dónde dije eso? Eso sí es como...

C.— En la entrevista que le hizo Alberto Navarro para la Revista Cinemateca.

C.M.— No, no es exactamente eso, sino que el público se haga cómplice de nosotros. O sea que si nosotros hacemos alguna pilituna...

C.— Pero es que no hay complicidad sin gusto.

C.M.— No, lo que yo digo es muy distinto. Partiendo de un camino desconocido jugarnos la posibilidad de que el público se adscriba a nosotros o no. Yo creo que nunca he hecho nada que piense que el público va a reaccionar así o así de antemano. De repente ahora en CARNE DE TU CARNE sí, por la responsabilidad del dinero. Por eso siempre pensé en el espectador.

C.— ¿Y eso cómo incidió en la película?

C.M.— Incidió en que tenía que tener yo mis imágenes como más claras a nivel de la comprensión inmediata. Entonces hay perseguidor y perseguido, hay situaciones paralelas... son cosas muy elementales, casi Griffithianas, las que utilicé yo en la película.

C.— ¿Pero como para lograr reconocimiento por parte del espectador?

C.M.— No reconocimiento, sino como para saber que están entretenidos. Yo en unos cursos de cine que daba decía que el espectador tiene que ser como un niño: uno tiene una sonaja aquí y la saca, pero cuando ya ve que el

peladito no le come cuento a la sonaja hay que sacar otra cosa para entretenerlo. Entonces, yo creo que sobre esa base es la máxima concesión que he hecho con el público, no tanto de darle lo reconocido.

C.— ¿Eso no es una concesión?

C.M.— Sí, para mí sí es concesión. Yo por mí haría un cine que no lo viera nadie. ¡A mí que me importa!

C.— Pero, ¿cómo es posible?

C.M.— Pues como uno escribe una novela.

C.— Pero uno escribe una novela porque quiere contarle cosas a alguien, una historia, por ejemplo.

C.M.— No, puede ser para contarse cosas a uno mismo.

C.— Eso ya no es una novela sino un diario.

C.M.— Pero yo tomo la cosa como un diario porque yo nunca... mejor dicho, yo nunca he querido como entretener a la gente.

Ni siquiera en la vida privada. Yo hago mis chistes solamente con la gente muy cerrada. Yo no soy capaz, por ejemplo, de actuar delante del público, ni me interesa que sepan que yo sé actuar, ni que sé bailar, ni que sepan que sé hacer cosas cómicas. Es como una vaina de pena.

C.— Quiere decir que Ud. todavía no ha hecho su película?

C.M.— No... sí, ya, CARNE DE TU CARNE es la película mía.

C.— Pero tiene concesiones al público.

C.M.— ¿Ahh? Pero no son concesiones. Son simplemente habilidades para que el discurso subjetivo, eminentemente subjetivo de esa película se haga asimilable, o sea técnica de narración, griffithiana inclusive, tan elemental como de cine mudo. Es como seducir. Uno no va a llegar a decirle a una mujer, camine nos acostamos. Eso uno no va a hacer así. Uno tiene que ir por sus vericuetos y sus cosas. Es un arte,



"Y visitaron un tío que era tititi...":
Carne de tu carne



Carlos Mayolo y Adriana Herrán en "Carne de tu carne"

¿no? Es un arte como todo. Galantear. Con el público es un poco eso. Yo creo que donde he cambiado es en la galantería con el público. Pero fíjate que los elementos que uso son muy sencillos.

C.— Acláranos un poco lo de buscar la complicidad del público.

C.M.— Es un poco como cuando uno es el jodido de la clase, el único que es capaz de tirarle la pepa de mango al profesor. Entonces la complicidad radica en si me van a sapear o no. O sea, ser capaz de tomar uno la delan-

tera en algunas cosas y que haya gente que lo acompañe a uno.

C.— Pero Ud. sabe de antemano, o sospecha, que la gente quiere que haga eso, o que tú eres el único que se atreve a hacerlo.

C.M.— No, que me toca hacerlo como para romper. Eso sí lo hacía mucho en los colegios. Inclusive estudiaba bastante solamente para hacer una maldad, para preparar ácido sulfídrico, por ejemplo, o envenenar a un profesor, o hacer vainas así. Yo un día casi mato a un profesor y se armó un problema por eso.

C.— Hay una frase que ha repetido muchas veces en entrevistas anteriores, "uno no sabe lo que es su obra hasta que la ve con el público".

C.M.— Cómo se completa la dramaturgia, con el espectador, ¿no? O sea, cosas que uno creía que no iban a tener un resultado lo tienen. Claro que de todos modos uno ha controlado las cosas, pero en AGARRANDO PUEBLO la gente se reía en partes que yo no había predispuesto. Luego esa cosa que te digo de la complicidad se redondea aquí. O sea que el público sí se hace cómplice de unas cosas y uno lo siente. Entonces uno se siente con la responsabilidad del artista, que es ver lo que la gente no ve porque anda por ahí haciendo sus cosas, mientras que uno está siempre pensando en lo que la demás gente no está pensando. Entonces es agradable ver cuando la gente sí le pilla a uno las cosas. Así me pasó en CARNE DE TU CARNE cuando un tipo me dijo, "ve, al tipo lo matan con la misma escopeta con que él mata al bigambo". Por ejemplo, en MONSERRATE hay una vaina de una vieja que va caminando y luego corto a los rieles. Y hubo un camaján que me dijo, "uy, claro, corte de riel a riel", ¿ves? Cosas que en uno son inconscientes.

5. EL CINE: IMPONER O EXTRAER UN DISCURSO

"Hay que hacer un cine para el hombre nuevo, que ayude a tomar conciencia". (1), 1968.

"Nosotros nunca tratamos de meterle a la gente en la cabeza nada. No somos misioneros". (5), 1978.

"Crear para poder destruir, así la gente puede tomar conciencia de qué es lo que sobra y lo que hay que destruir". (6), 1980.

C.— Hasta dónde llega ese cambio de lo que Ud. llama preocupaciones objetivas hacia la subjetividad?

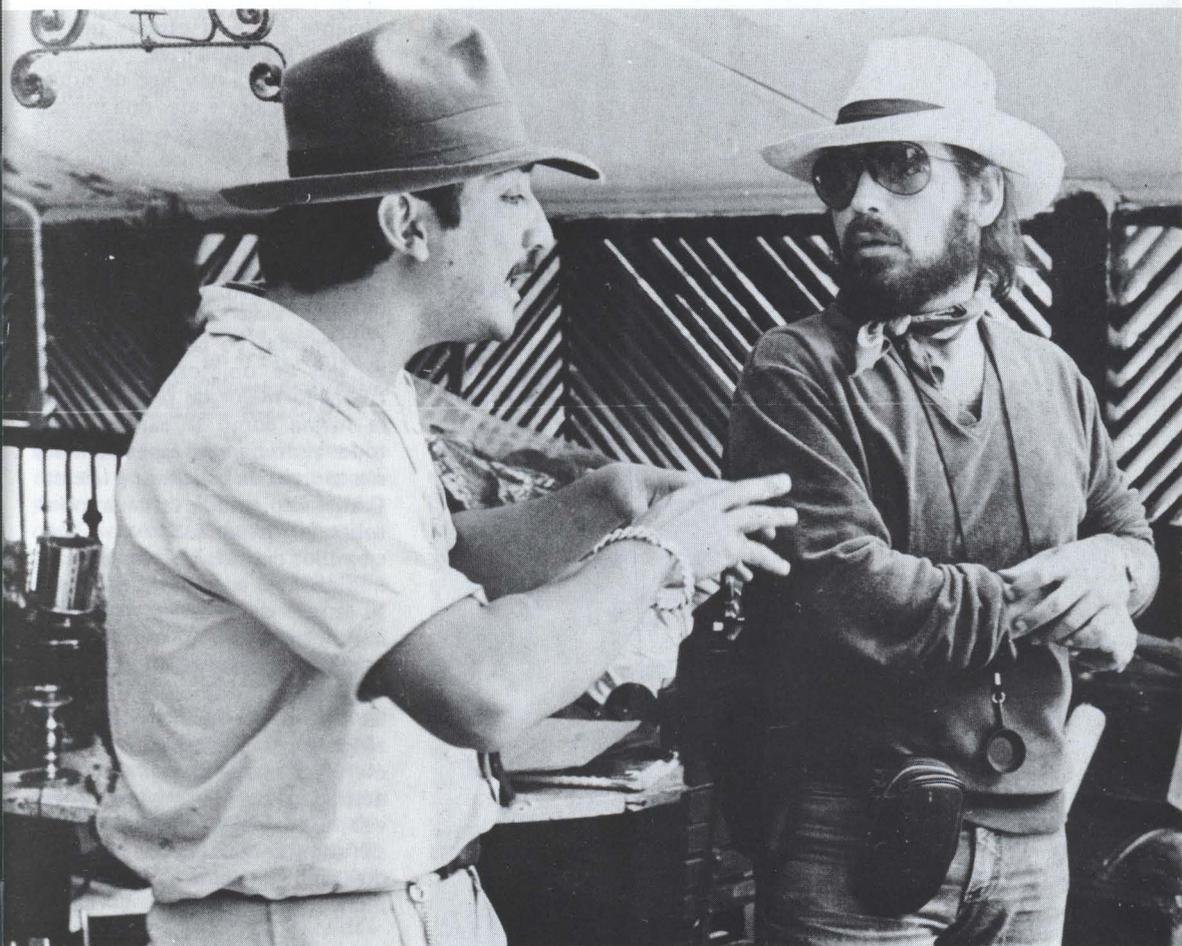
C.M.— Yo no leo periódicos. A mí no me interesa lo que pasa, me da lo mismo, mejor dicho. No tengo ni idea quién es Kadafi. Toda mi vida familiar me hizo ver todo como con fiebre. Yo soy un tipo que siempre estoy como embelesado, ya sea por el amor o por las cosas que me preocupan.

C.— Entonces ¿por qué insiste en denunciar la pornomiseria y el cine que "agarra pueblo"?

C.M.— Pues a mí ese tipo de cine me hirió mucho. Ese tipo de cine mercenario, ese que se hacía de salir a la calle y filmar a la gente así, como lo hago yo como actor en AGARRANDO PUEBLO. Eso lo llevé al extremo, como una especie de antídoto, ¿no? Como una especie de vacuna. Si uno quiere salvarse de una enfermedad tiene que inocularse la misma enfermedad.

C.— Eso quiere decir que Ud. tiene una percepción muy personal de las cosas que pasan fuera, y que además le interesan, así como le interesó que los demás hicieran cosas con la realidad que Ud. deploraba.

C.M.— No, No Por ejemplo, la próxima película que quiero hacer es también como de encierro. Es una alegoría sobre la mujer, sobre cómo la sociedad margina a las mujeres y las vuelve casi au-



Carlos Mayolo con Gabriel Beristein director de fotografía de "Carne de tu carne"

tistas. Mejor dicho, casi como papaléjicas. Terminan como arrinconadas, en ciertas familias burguesas. Y entonces la única liberación posible es a través de la imaginación, o de una novela que escribe ese personaje, entonces se libera a través de eso. Pero objetivamente está oprimida. Yo creo que a lo mejor yo sufro también de eso. Yo nunca creo que voy a ser capaz de hacer un trabajo bien hecho, a no ser que sean mis cosas.

C.— Eso de no leer periódicos, de no estar enterado, ¿es algo viejo, o es reciente?

C.M.— No, eso es viejo. Es como un desdén por las cosas de afuera, es una cosa como con la familia.

C.— ¿Y entonces el trabajo suyo con los sindicatos?

C.M.— Bueno, eso era la parte objetiva, la parte esta que le decía, donde me daban curiosidades objetivas, o sea conflictos que se me presentaban. Y yo fui muy buen militante, desde ese punto de vista. Y siempre fui militante de base. Nunca me metí con los intelectuales. Prefería ir con mi proyector a dar películas cubanas, o buenas películas co-

lombianas a los sindicatos, a las bases.

C.— ¿Era el cine lo que le interesaba en ese trabajo político, o la realidad a través del cine?

C.M.— El cine, sí. Era la edad esa de mayo del 68, cuando uno quería cambiar el mundo. Además uno se sentaba en un avión con Voz Proletaria y se sentía uno mucho más importante que cualquier viejo de esos que iban allí. Además era una cosa generacional.

C.— ¿Y ya no quiere cambiar el mundo?



Adriana Herrán "Carne de tu carne"

C.M.— Pues... que lo cambien los demás... ¡a mí ya me importa un carajo!

C.— En una entrevista de 1968 habla del cine como instrumento para cambiar la conciencia.

C.M.— Yo en esa época realmente no estaba muy bien informado. Confundía a Nelson Pereira dos Santos con ...Garrincha, y un

poco de cosas ahí. Era una información que le llegaba a uno a través del cine cubano, pero uno no conocía bien las películas. Entonces yo creo que lo único que me impactó a mí en esa época era como lo de la cámara participante.

C.— Sí, insiste mucho en eso. En la entrevista del 68 con Margarita

de la Vega tiene un párrafo muy diciente sobre la cámara que se mete en los ambientes.

C.M.— Ahí ya hay algo de subjetividad, de pretender una mirada curiosa. Yo siempre como que me meto así y miro... y quiero que dé la sensación de que la cámara soy yo, un poco, de que es una visión personal. Yo creo que en todas las películas mías hay un poco de eso.

C.— Por eso yo creo que su cine es tan de objetos. En ASUNCIÓN lo mejor de la película es la forma como la cámara mira todo el ambiente, especialmente ese mundo de fetiches de la casa.

C.M.— Eso es una vaina un poco sobre la memoria. Yo vivo, por ejemplo, con los objetos con los que nací. Y en estos días mi tía se separó de la casa y yo lo primero que le dije fue "¿me puedo quedar con este baúl, con estas otras cosas?". Cosas sin las cuales yo no puedo vivir. Si yo no tengo esos fetiches de mi infancia y todas esas cosas... si yo no despierto por la mañana y no veo la cosa que necesito ver me siento muy mal. Por eso yo cuando viajo me siento muy descompuesto.

C.— ¿Por qué le ha preocupado tanto la memoria, sobre todo la memoria del espacio y de los objetos?

C.M.— Porque yo creo que es como el elemento por excelencia para jugar. Si uno es capaz de quedarse en esta mesa por horas enteras pensando, imaginando, jugando, mejor dicho, como hace uno cuando está chiquito, porque cuando se está chiquito el mundo de uno son cuatro metros cuadrados y con eso puede pasar unos días enteros imaginándose cosas. Entonces a mí se me hace que todo el potencial del hombre está es en la imaginación y en los recuerdos... que es como la música, como músicas internas

que uno tiene. Es un poco bergsonianamente, de pronto, el pensamiento, muy cercano a Resnais teóricamente, pero de pronto en la práctica no es parecido el cine que hacemos.

C.— Volvamos al tema. Es explicable que en el 68 hablara de cine instrumento concientizador, y lo repite en los años siguientes, pero en el 78 afirma que nunca trataron de meterle nada a la gente en la cabeza. Y en el 80 vuelve a hablar de mecanismos desmitificadores y de concientización.

C.M.— Si, es un poco la teoría esa de que hay que crear para poder destruir. O sea, como poner las premisas de la discusión para luego violentarlas. Y que la gente... por ejemplo en MONSERRATE la gente se burlaba de la religión con una interrogación entre dos planos muy elementales. Se burló de la simonía, de los tipos éstos que van a tomar trago allá arriba, en un lugar sagrado. Había una serie de humoradas que generaba la película que eran demoledoras, sin necesidad de recurrir a arquetipos ideológicos sino por simple colisión. Hay más colisiones que son muy desmitificadoras y muy descodificadoras y despiertan en la gente cierta maledicencia que tienen interna, y que había que sacar. Que la gente aprendiera a burlarse de las cosas, que perdiera el miedo a burlarse de la religión, de la simonía, de un cura que está confesando ahí, inútilmente, como automático. Toda esa serie de cosas. Pero eso era cuando me refería a las películas del 71 y 72, a QUINTA DE BOLIVAR, MONSERRATE e IGLESIA DE SAN IGNACIO. Me refería a esa época donde sí queríamos incidir sobre el espectador para que el espectador abriera puertas mentales y tuviera posibilidades de criticar, sin darse cuenta a veces, con la ayuda de nuestras colisiones de montaje.

C.— Entonces ¿por qué en el 78 afirmaba lo contrario, que no quería concientizar? Y hace un rato dijo que ya no quería cambiar el mundo.

C.M.— Ahora, lo que quiero decir acá es que nunca hemos querido imponer un discurso a nuestras películas, sino que al contrario, las películas se construyen a sí mismas y generan ene discursos según las personas. Nunca hemos querido meterle nada en la cabeza a la gente. Ninguna de nuestras películas tiene texto. Ninguna.

C.— Pero es que no es un problema de texto o no texto.

C.M.— No, si, yo sé. Pero es que es muy distinto explicar las cosas, y sobre todo armarlas. Por ejemplo, OIGA VEA es una película en que ninguno de los dos sabíamos cine, ni Ospina ni yo, pero sí sabíamos lo que no debíamos hacer. Y cómo logramos construir esa película yo no me explico. Y cómo logramos dar una visión sobre los juegos panamericanos a punta de pellizcos de la realidad, y cómo la logramos armar y dar más o menos una visión de lo que queríamos... nosotros queríamos hacer una cosa mucho más abarcadora y la película abarcó hasta donde pudo. Pero con los elementos extraídos de la gente. Bien habíamos podido manipular la imagen de alguna manera para dar la idea de lo que nosotros queríamos decir: que esto no se debe hacer aquí porque no hay plata y hay otros problemas más concretos. Aunque la película lo dice... lo dice. Bueno, cuando nos referimos a eso de no querer meterle a la gente ideas en la cabeza también es hijo de AGARRANDO PUEBLO, porque cuando encontramos este personaje, Luis Alfonso, este personaje sabía mucho más de la vida que nosotros. Entonces es una bobada ponerse uno a enseñarle a los pobres qué es la pobreza... eso es una vaina iestúpida!

6. EL CINE DE PROVINCIA

"Los cineastas de provincia hemos regresado como nuestros pioneros". (8), 1982.

"Ser provinciano es recuperar estéticamente los valores colombianos, llegar a lo recóndito, a la cultura desconocida". (8).

"Volver a la provincia no como algo exótico vendible al exterior... no como punto geográfico, sino a la historia y a la provincia de la memoria" (8).

"Es una búsqueda estética la que nos saca de Bogotá a buscar nuestras historias". (8).

"Acercarnos a terrenos distintos de los estereotipos de la televisión". (8), 1982.

C.— ¿Ud. ve mucha televisión?

C.M.— ¡Nooo!

C.— Y entonces ¿cómo hace para criticarla continuamente?

C.M.— ¿Si? No sé...

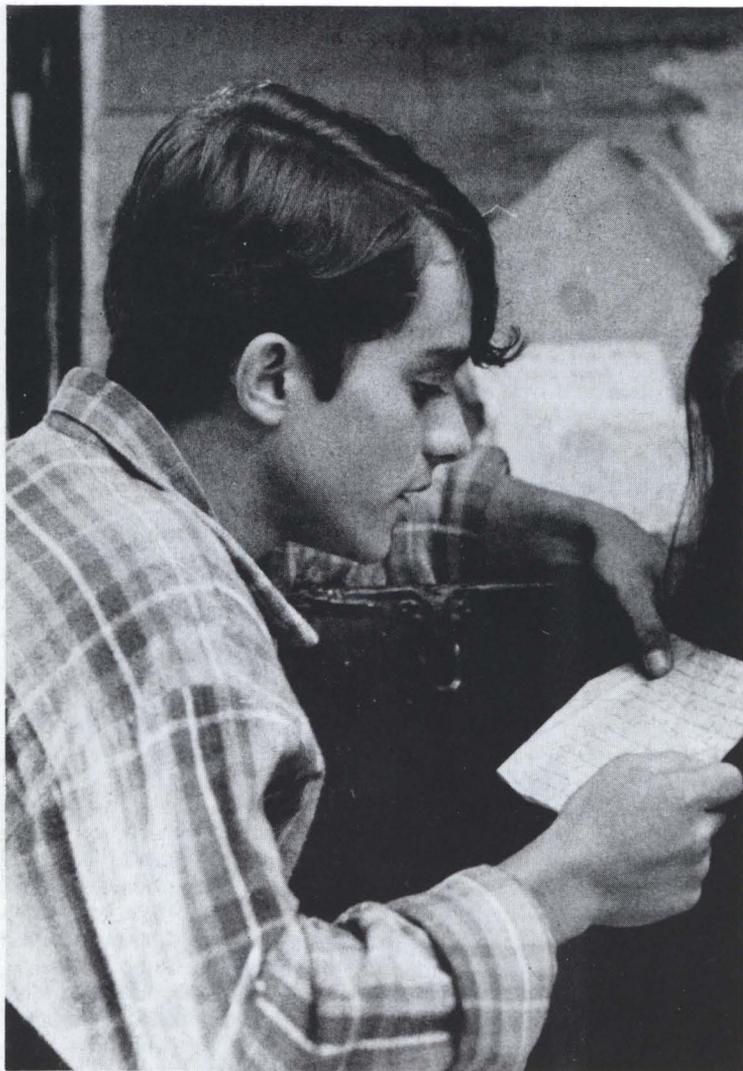
C.— Dice que hay que acabar con la dramaturgia televisiva, se refiere a la estética televisiva como algo terrible.

C.M.— Ah, bueno, por ejemplo estuve viendo por invitación un especial de televisión, yo inmediatamente dije: eso es la misma tienda con los mismos tarros esos puestos, jugando a la velada del colegio, donde todas las paredes son de papelillo y eso parece de zinc. Las escenografías de televisión son de papelillo, los personajes son de papelillo. Y esa cosa que hablan así... y los gestos y eso es una inmundicia. Yo no puedo con eso.

C.— ¿No ve ningún programa de televisión?

C.M.— No. No, mejor dicho, no, nada. Ni El Chinche. Me da ira.

C.— Esto era para introducir el tema de la provincia. ¿No le parece que ese "manifiesto del cine de provincia" es un poco mecánico? Bogotá es lo malo, la provincia lo bueno, regresemos a la provincia y saldrá el cine colombiano.



"Carne de tu carne" David Guerrero

C.M.— Lo que hace válido ese regreso es la honestidad. Yo, por ejemplo, aquí en Bogotá no puedo hacer nada, no puedo. ¿Sabes de qué es hijo ese artículo? Es de una conferencia que me invitaron a dar en Medellín sobre el cine de provincia. Entonces yo decía, carajo, ¿qué es lo que voy a decir sobre cine de provincia? Y entonces se me volvieron una serie de elucubraciones como muy serias, ¿no? Lo que pasa es

que yo no puedo dirigir una película... nunca he dirigido una película en Bogotá.

C.— "Monserrate", "Quinta de Bolívar", "Iglesia de San Ignacio".

C.M.— Bueno, sí, pero son documentales.

C.— "Asunción".

C.M.— ASUNCION es mi casa. Vos no sabés en qué ciudad es

eso. Es mi casa. Por eso digo que para mí es una vaina de honestidad, de poder manejar los elementos que sí conozco de verdad. Aquí en Bogotá y la idiosincrasia del bogotano y toda esa cosa, no... Y ¿sabés qué es lo que no me gusta a mí de aquí? esos supuestos personajes de todo el país y El Chinche y esa cosa, y la caricatura, ¿no? eso es lo que yo llamo el sainete, la cosa esta de colegio, y ese supuesto cosmopolitismo, también es eso, ¿no? Es una cultura que es de rasgos superficiales sobre las demás culturas nuestras, donde, por ejemplo, el valluno sale caricaturizado, el paisa sale caricaturizado... no deja de ser "El tremendo juez y la tremenda corte".

C.— Pero eso no quiere decir que no se pueda hacer otra cosa.

C.M.— A mí no me interesa, es lo que pasa...

C.— Bueno, eso es otra cosa.

C.M.— No creo que lo pueda hacer bien. No me siento bien haciéndolo, no me produce placer hacerlo. La gente con zapato mojado, caminando por la Candelaria, eso yo no lo entiendo, eso para mí es griego. No sé lo que pueda sentir Pardito, sí, ese personaje a mí me molesta. Yo no sé si es una vaina anti-rola que tenemos mucho nosotros los caleños.

C.— Antes era un estigma ser provinciano, ahora la peor desgracia que le puede pasar a uno es ser bogotano o vivir en Bogotá. Bogotá es lo malo ahora, hay que hacer el cine a espaldas de Bogotá.

C.M.— No, lo que pasa es que también uno, pues las raíces, ¿no? Pues a mí Bogotá me alejó durante toda mi adolescencia que estudié en Bogotá, y cada vez que volvía sentía que yo de verdad era de Cali y que mis raíces

ces estaban en Cali. Entonces hay un resentimiento... esa lluviecita... eso de no poder salir ahora en camisa, esa vaina a mí me molesta, me choca. Yo tengo en Cali un jeep destapado y ando en shorts todo el día y con un sombrero, y como sandwiches y ando por ahí. No tengo esta cosa de encasquillarme y de toda esa cosa bogotana. Prefiero irme a Europa para hacer el papel de una vez bien hecho. Un poco farsesca es la cultura bogotana... y falta de destrezas. A mí la gente que no sabe nadar, que no sabe bailar, que no sabe hacer deporte... yo me acuerdo que a mí me llevaron un primo bobo que yo lo volvía nada. Yo cogía y lo montaba en los columpios y lo hacía contramatar, era un bobo, un tipo sin gracia, no saber bailar... Y a mí esas cosas se me hacen vitales. Yo tengo el negro muy cerca y la vaina del tambor y de Juanchito, y la arbitrariedad caleña...

C.— ¿Pero cree que en Bogotá no se puede hacer cine?

C.M.— La película ideal que se podría hacer aquí es Rocco y sus hermanos. Es la película por excelencia para hacer en Bogotá.

C.— ¿Y una mirada desde la provincia hacia Bogotá?

C.M.— Yo no podría... haría una película pero sobre ese primo bobo. Es que esto es otra cosa, diente apretado. En provincia la gente sí habla de sus cosas. Aquí es la vaina de Carreño: no hablar de los hijos, no hablar de plata... uno siempre habla de las cosas que le pasan, en provincia... aquí no hay eso, la gente tiene como un aura...

CITAS

(1) "Entrevista con Carlos Mayolo", DE LA VEGA de HURTADO, Margarita, El Siglo, agosto 18 de 1968, p. 26.

(2) "Reportaje crítico al cine colombiano", VALVERDE, Umberto, Editorial Toro Nuevo Ltda., Bogotá, 1977, p. 179 a 212.

(3) "Acerca de la película Agarrando Pueblo, Entrevista con Mayolo". Anónimo, El Pueblo, junio 11 de 1978, p. 8.

(4) "Reportaje con Carlos Mayolo", Anónimo, Revista Cuadro, No. 6, julio de 1978, pág. 23 a 28.

(5) "Con Carlos Mayolo", NAVARRO, Alberto, Revista Cinemateca, No. 5, agosto de 1978, p. 70 a 82.

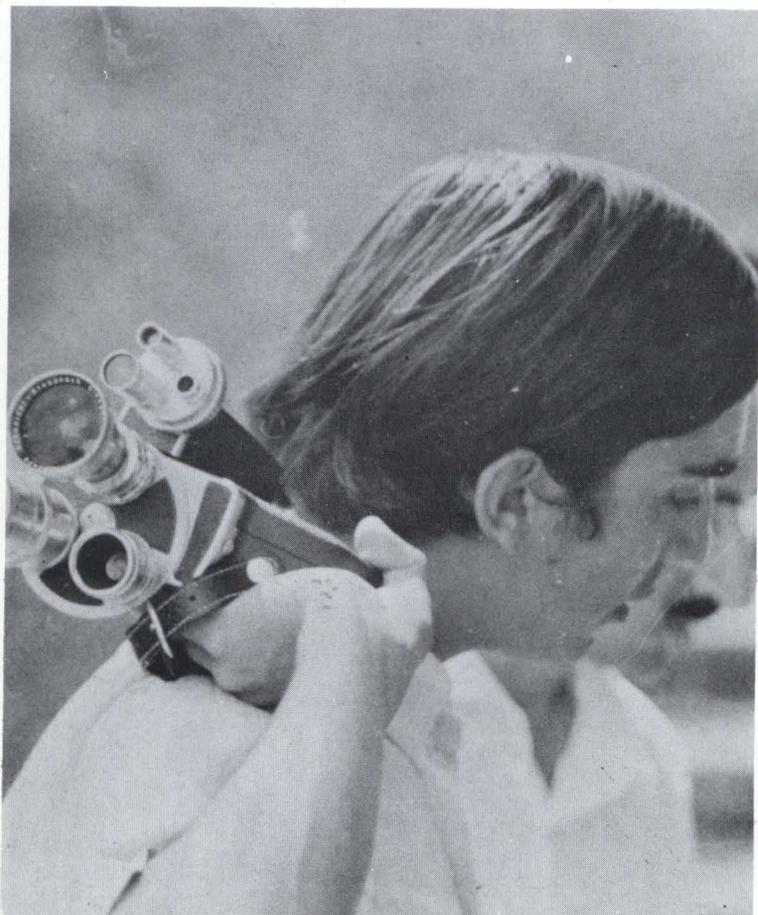
(6) "Entrevista a Carlos Mayolo y Luis Ospina", BLANCO, Desiderio, Revista Hablemos de Cine, No. 71, abril de 1980, p 31 a 34.

(7) "Carlos Mayolo en Lima", LEON, Isaac, DE CARDENAS, Federico y GARCIA, Nelson, Revista Hablemos de Cine, No. 72, noviembre de 1980, p. 17 a 19.

(8) "Universo de provincia o provincia universal", MAYOLO, Carlos, Revista Caligari, No. 1, junio de 1982, p. 14-15.



Adriana Herrán 1983



Carlos Mayolo 22 años

PREMIOS:

Dos Catalinas de Oro por cortometrajes industriales.

Mención de Honor, I Concurso Nacional de Cine de Arquitectura, por "IGLESIA DE SAN IGNACIO".

Mención de Honor, I Festival de Colcultura, por "LA HAMACA".
Primer Premio a la mejor Dirección y Mejor Cortometraje Argumental, II Festival de Colcultura, por "ASUNCION".

Premio Unico al Mejor Guión por "ASUNCION".

Primer Premio al mejor cortometraje argumental, III Festival de

Colcultura por "AGARRANDO PUEBLO".

Premio al mejor guión, III Festival de Colcultura, por "CARNE DE TU CARNE".

Premio NOVAIX TEIXERA del Festival de Cortometrajes de Lille, 1978 a "AGARRANDO PUEBLO".

Premio INTERFIL en el Festival de Oberhausen, 1978, a "AGARRANDO PUEBLO".

Mención de Honor en el Festival de Bilbao, 1978, a "AGARRANDO PUEBLO".

FICHAS TECNICAS

1969 — CORRIDA

Sobre el poema de Stuvchenko, dos versiones de 20 minutos y de 7 minutos.

Dirección: Carlos Mayolo
Fotografía: Gregorio González

1968 — EN GRANDE

Documental industrial sobre el acero

Dirección: Carlos Mayolo
Producción: Siderúrgica del Pacífico, Corafilm
Fotografía: J.H.A. Kleijn, Enrique Forero
5 min., color

1968 — EL BASURO

Trabajo colectivo con Hernando González, Juan José Bejarano, Arturo Alape

1969 — QUINTA DE BOLIVAR

Dirección: Carlos Mayolo
Producción: Corafilm
Fotografía: Víctor Morales
6 min.

1970 — IGLESIA DE SAN IGNACIO

Dirección: Carlos Mayolo
Producción: Corafilm
Fotografía: Víctor Morales
6 min.,

1971 — MONSERRATE

Dirección: Carlos Mayolo, Jorge Silva
Producción: Corafilm
Fotografía: Víctor Morales
Sonido: Jorge Silva, Yesid Guerrero
Montaje: Carlos Mayolo
8 min., 35mm., blanco y negro

1971 — OIGA VEA

Dirección: Carlos Mayolo, Luis Ospina
Producción: C. Mayolo, L. Ospina
Fotografía: Carlos Mayolo
Sonido: Luis Ospina
Montaje: Luis Ospina
27 min., 16 mm., blanco y negro

1972 — CALI DE PELICULA

Dirección: Carlos Mayolo y Luis Ospina
Producción: Cinesistema y Cine al ojo
Fotografía: Carlos Mayolo
Montaje y sonido: Luis Ospina
14 min., 35 mm., color

1973 — VIENE EL HOMBRE

Dirección: colectiva
Producción: colectiva
Fotografía: Carlos Mayolo
Montaje: Luis Ospina
4 min., 16 mm., blanco y negro

1973 — ANGELITA Y MIGUEL ANGEL

Dirección: Carlos Mayolo y Andrés Caicedo
Producción: Carlos Mayolo y Simón Alexandrovich
Guión: Andrés Caicedo, sobre un cuento homónimo
Fotografía: Carlos Mayolo
Montaje: Carlos Mayolo y Luis Ospina
Reparto: Jaime Acosta, Pilar Villamizar, Fabián Ramírez, Liber Fernández, Astrid Orozco.
5 min., 16mm., blanco y negro (copión)

1975 — CONTAMINACION ES

Dirección: Carlos Mayolo
Producción: Enrique Forero
Guión: Carlos Mayolo
Fotografía: Enrique Forero
Montaje: Enrique Forero, Carlos Mayolo
9 min., 35 mm., color

1975 — SIN TELON

Dirección: Carlos Mayolo
Producción: Corafilm
Fotografía: Víctor Morales
Montaje: Luis Ospina
Sonido: Patricia Restrepo
8 min., 35mm., color

1975 — ASUNCION

Dirección: Carlos Mayolo y Luis Ospina



"La basura"



"Asunción"

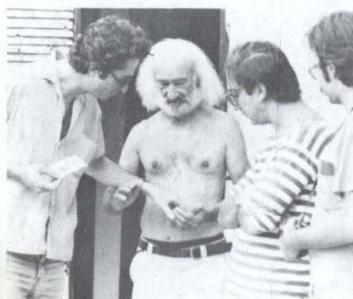


"Agarrando pueblo"

FICHAS TECNICAS



"Cali de película"



"Pura Sangre"



"Carne de tu carne"

Producción: Producciones Caligari
Guión: Carlos Mayolo y Luis Ospina
Diálogos: Andrés Uribe, Carlos Mayolo y Luis Ospina
Fotografía: Enrique Forero
Reparto: Marina Restrepo, Mónica Silva, Pablo Martínez y Genaro de Gamboa
16 min., 35mm., color

1975 — LA HAMACA

Dirección: Carlos Mayolo
Producción: Cinesistema
Guión: adaptación de Patricia Restrepo sobre el cuento homónimo de José Félix Fuenmayor
Fotografía: Jorge Pinto
Montaje y sonido: Luis Ospina
Asistentes: I. Niño, A. Lara
Reparto: Fernando Pérez, Hilda Ruiz, Carlos Mayolo
15 min., 35mm., color

1976 — RODILLANEGRA

Dirección: Carlos Mayolo
Producción: Cinesistema
Guión: Adaptación de Carlos Mayolo sobre el cuento de de Umberto Valverde "Faul para un pibe"
Fotografía: Carlos Mayolo
Sonido: Patricia Restrepo
Montaje: Luis Ospina
Reparto: Darío Bermúdez y equipo de fútbol de Barrios Unidos, Cali
15 min., 35mm., color

1977 — AGARRANDO PUEBLO

Dirección: Carlos Mayolo, Luis Ospina
Producción: Carlos Mayolo y Luis Ospina
Guión: Carlos Mayolo, Luis Ospina
Fotografía: Fernando Vélez (blanco y negro), Eduardo Carvajal (color), Enrique Forero (fotografía adicional)
Asistente: Elsa Vásquez
Montaje y sonido: Luis Ospina

Reparto: Luis Alfonso Londoño, Carlos Mayolo, Eduardo Carvajal, Ramiro Arbeláez, Javier Villa, Fabián Ramírez, Astrid Orozco
28 min., 16mm., blanco-negro y color

1980 — FUGA

Dirección: Nelo Rossati
Director asistente: Carlos Mayolo
Coproducción: Carreta Films y Rafael Culzat
Reparto: Rodrigo Obregón, Eleonora Vallone

1980 — TACONES

Dirección: Pascual Guerrero
Dirección artística: Carlos Mayolo
Largometraje argumental, musical.

1982 — PURA SANGRE

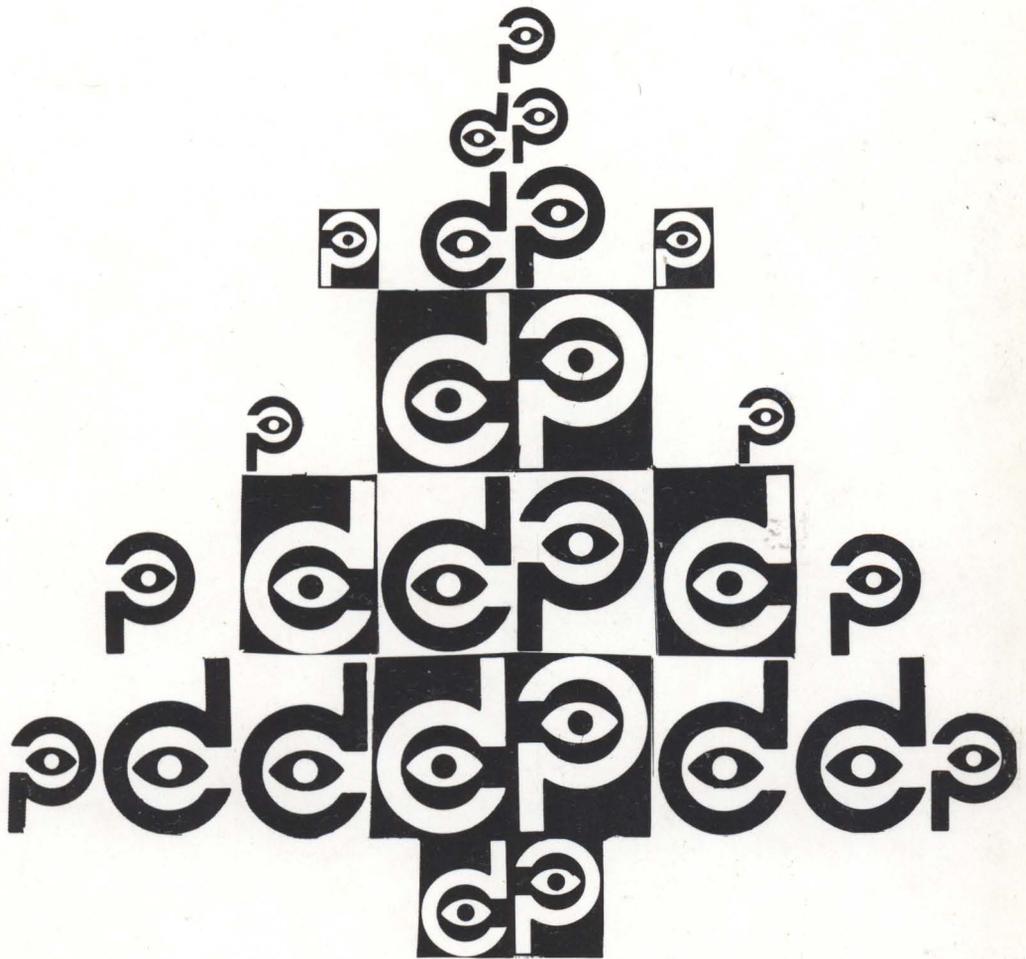
Dirección: Luis Ospina
Guión: Alberto Quiroga y Luis Ospina
Fotografía: Ramón Suárez
Sonido: Phil Pearl
Dirección artística: Karen Lamassonne
Reparto: Florina Lemaitre, Carlos Mayolo, Humberto Arango, Roberto Forero, Luis Alberto García

1983 — CARNE DE TU CARNE

Producción: Producción Visuales
Dirección: Carlos Mayolo
Guión: Jorge Nieto, Elsa Vásquez y Carlos Mayolo
Fotografía: Gabriel Berstein
Sonido: Phil Pearl
Dirección artística: Miguel González
Producción: Bertha de Carvajal, Fernando Beron
Asistente de Dirección: Isabella Borrero
Reparto: Adriana Herrán, David Guerrero, Santiago García, Vickie Hernández, Sebastián Ospina, Carlos Mayolo

1983

1984



Muy frecuentemente nuestro quehacer cotidiano, como personas que hacemos parte de un conglomerado social, nos lleva a buscar un LUGAR APROPIADO para realizar EVENTOS ESPECIALES.

De la misma manera, nos rompemos la cabeza pensando en una solución económica y libre de complicaciones con el fin de RECOGER FONDOS para financiar acciones comunitarias de primordial interés.

Teniendo en cuenta este tipo de inquietudes, CINE COLOMBIA, líder en exhibición y distribución de películas en el país, ofrece ahora un nuevo servicio que responde a las necesidades de entidades y agremiaciones, conformadas por un vasto sector de la población colombiana: ESTUDIANTES, PROFESORES, GRUPOS DE MUJERES, EMPLEADOS, EJECUTIVOS, CINEASTAS y EMPRESARIOS. Por lo tanto, si se trata de encontrar un LUGAR APROPIADO para realizar EVENTOS ESPECIALES, CINE COLOMBIA pone a su disposición 100 teatros propios y 200 afiliados, ubicados en puntos neurálgicos de las grandes ciudades, a todo lo largo y ancho del territorio nacional.

Por otro lado, para organizar FUNCIONES ESPECIALES DE CINE con el propósito de RECOGER FONDOS fácilmente y con poco dinero, CINE COLOMBIA cuenta con más de 600 películas.

**Si se trata de recoger fondos y
organizar eventos fácil y
económicamente...**

**ESCOJA EL TEATRO.
SELECCIONE LA PELICULA.**



CC
CineColombia

**Oficina Principal:
Carrera 13 No. 38-85 Bogotá D.E.
Teléfono: 285 65 11**