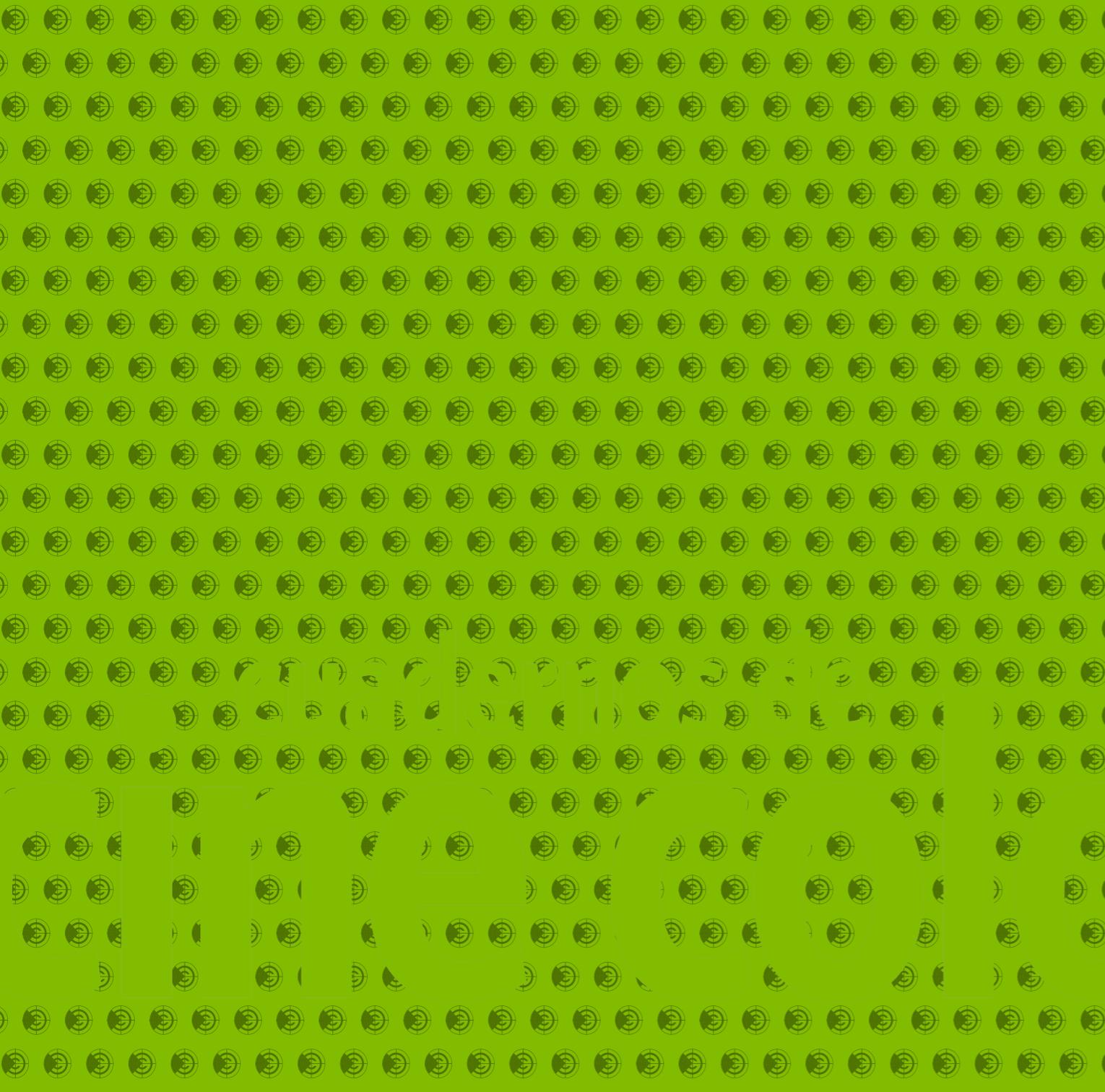


● cuadernos de
cine colombiano

► CARLOS MAYOLO





cuadernos de cine colombiano

► CARLOS MAYOLO

ESTA VERSIÓN DIGITAL INCLUYE LA EDICIÓN DE "CAZA DE CITAS"

MINISTERIO DE CULTURA

Mariana Garcés Córdoba
MINISTRA DE CULTURA

Adelfa Martínez Bonilla
DIRECTORA DE CINEMATOGRAFÍA

ALCALDÍA MAYOR DE BOGOTÁ D.C.

Gustavo Petro Urrego
ALCALDE MAYOR DE BOGOTÁ D.C.

Clarisa Ruiz Correal
**SECRETARIA DE CULTURA,
RECREACIÓN Y DEPORTE**

CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO NO. 21. CARLOS MAYOLO ▶▶

Beatriz Caballero
Enrique Ortiga
EDITORES INVITADOS

Marina Arango
Henry Caicedo
MINISTERIO DE CULTURA

Jenny Alexandra Rodríguez Peña
Julián David Correa Restrepo
COORDINACIÓN EDITORIAL

Neftalí Vanegas
DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN

Francisco Díaz-Granados
CORRECCIÓN DE ESTILO

QuadGraphics Colombia.
IMPRESIÓN

INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES (IDARTES)

Santiago Trujillo Escobar
DIRECTOR GENERAL

Bertha Quintero Medina
SUBDIRECTORA DE LAS ARTES

María Adela Donadio Copello
SUBDIRECTORA DE
EQUIPAMIENTOS CULTURALES

Orlando Barbosa Silva
SUBDIRECTOR ADMINISTRATIVO
Y FINANCIERO

CINEMATECA DISTRITAL-GERENCIA DE ARTES AUDIOVISUALES DEL IDARTES

Julián David Correa Restrepo
GERENTE DE ARTES AUDIOVISUALES

Clara Nydia Pardo Murillo
ASESORA ADMINISTRATIVA

Giovanna Segovia Mercado
ASESORA MISIONAL

Jenny Alexandra Rodríguez Peña
ASESORA DE PROGRAMACIÓN
Y PUBLICACIONES

César Almanza Vargas
ASESOR DE LOCALIDADES

María Paula Lorgia Garnica
ASESORA DE NUEVOS MEDIOS

David Zapata Arias
ASESOR DE FORMACIÓN Y CONVOCATORIAS

Juan Carlos González Navarrete
COORDINADOR BECMA

Angélica Reyes Hernández
ASISTENTE BECMA

Mónica Higuera Coronado
Cristian Camilo Reyes David

APOYO ADMINISTRATIVO

Camilo Parra Martínez
Jaiver Sánchez Leal
PROYECCIONISTAS

ISSN: 1692-6609

INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES (IDARTES)

Calle 8 No. 8-52
Bogotá, Colombia
Conmutador: (571) 379 5750
Siguenos: www.idartes.gov.co

CINEMATECA DISTRITAL-GERENCIA DE ARTES AUDIOVISUALES DEL IDARTES

Carrera 7 No. 22-79
Bogotá, Colombia
Conmutador: (571) 379 5750,
ext. 3400 - 3406
Siguenos: infocinemateca@idartes.gov.co
www.cinematecadistrital.gov.co
Facebook: Cinemateca Distrital
Twitter: @cinematecadb

El contenido de los artículos es
responsabilidad exclusiva de los autores
y no representa necesariamente el
pensamiento del Instituto Distrital de las
Artes (IDARTES), ni del Ministerio de Cultura.

Publicación impresa y digital de
distribución gratuita con fines educativos
y culturales. Queda prohibida su
reproducción total o parcial con o sin
ánimo de lucro sin la debida autorización
expresa para ello. Información adicional
en: infocinemateca@idartes.gov.co.



Carlos Mayolo, 1984. Archivo: Beatriz Caballero.



Fotografías de la cubierta y del interior de Eduardo Carvajal, Hernando Guerrero, Hernando Tejada Ángel, Juan Carlos Herrera, Fernell Franco, archivo Beatriz Caballero, archivo Luis Ospina, archivo Sandro Romero, BECMA -Mediateca especializada en cine y medios audiovisuales de la Cinemateca Distrital-. Fotogramas de las películas **Carne de tu carne** y **La mansión de Araucaíma** extraídos por la Cinemateca Distrital a partir de las copias restauradas suministradas por Proimágenes Colombia a través de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

Fotografía de la cubierta: Carlos Mayolo durante el desfile de modas de artistas colombianos para apoyar al Cine Estudio 35, dirigido por Jaime Vásquez y Carlos Mayolo. Al fondo, afiche del desfile en el Club San Fernando, diseñado por Carlos Duque, 1968. Archivo: Hernando Guerrero. **Contracubierta:** Carlos Mayolo con cámara de Betamax, *circa* 1979. Foto: Hernando Tejada. - Rodaje **Cali: de película.** Foto: Eduardo Carvajal. - Foto fija de **La mansión de Araucaíma.** Foto: Eduardo Carvajal- Foto fija de **Carne de tu carne.** Foto: Eduardo Carvajal - Foto fija de **Carne de tu carne.** Foto: Eduardo Carvajal - Rodaje **Agarrando pueblo.** Foto: Eduardo Carvajal. Fotografías e imágenes del interior como aparece en cada pie de foto.

Fotos de ambientación de las entradas de los artículos de Beatriz Caballero (archivo: Beatriz Caballero), Sandro Romero, Isaac León Frías (foto: Eduardo Carvajal), Juana Suárez (foto: Fernell Franco), Pedro Adrián Zuluaga (fotograma), Gerardo Otero (archivo: Beatriz Caballero), Katia González (archivo de los entrevistados). Foto colofón (archivo: Beatriz Caballero).

Agradecimientos a Sandro Romero, Luis Ospina, Giovanni Balambá, Ramiro Arbeláez, Vanessa Franco, Juan Carlos Herrera, Angélica Reyes, Juan Carlos González, Joan Bocanegra, Juan Carlos Rueda Azcuénaga, Gerylee Polanco, Oscar Ruiz Navia y María Vásquez.

Por el artículo de Isaac León Frías agradecemos en FICUNAM (Festival Internacional de Cine de la Universidad Autónoma de México) a Eva Sangiorgi, su directora y a Georgina Hernández editora de la publicación *Carlos Mayolo, un intenso cine de autor* (Universidad Autónoma de México. México D.F.: 2015).

Publicaciones
Fomento
Editorial

FICUNAM
FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE
UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO

Contenido

- 4 ▶▶ Reconocimientos que construyen un público para el futuro
Santiago Trujillo Escobar
- 6 ▶▶ El cine febril de Carlos Mayolo
Julián David Correa Restrepo
- 8 ▶▶ ¿Otra vez Mayolo?
Beatriz Caballero
- 17 ▶▶ Carlos Mayolo: de los muertos vivientes
Sandro Romero Rey
- 39 ▶▶ Carlos Mayolo: hacia el gótico tropical
Isaac León Frías
- 51 ▶▶ De casas y haciendas azucareras en el gótico tropical:
Carne de tu carne y
La mansión de Araucaíma
Juana Suárez
- 75 ▶▶ Mayolo, padre nuestro
Daniel D. Flórez y
Pedro Adrián Zuluaga
- 103 ▶▶ Mayolo en el Litoral
Gerardo Otero
- Entrevistas**
Katia González Martínez
- 120 ▶▶ Luis Ospina, humor y rigor
- 134 ▶▶ Miguel González, la experiencia plástica del cine
- 144 ▶▶ Elsa Vásquez, el papel de la continuidad
- 156 ▶▶ Filmografía
- 167 ▶▶ Bibliografía
- 176 ▶▶ Caza de citas (texto publicado sólo en la versión digital)
Enrique Ortiga
- 210 ▶▶ Perfiles de los autores

Cuadernos de cine colombiano. Nueva época : Carlos Mayolo / Cinemateca Distrital
- Gerencia de Artes Audiovisuales del IDARTES
Bogotá : Cinemateca Distrital ; IDARTES, 2015
180 p. : fot. ; 20 cm (ISSN 1692-6609 ; no. 21)
Bibliografía al final de cada capítulo
1. Mayolo, Carlos, 1945-2007 - Crítica e interpretación. 2. Cine Colombiano - Siglo XX
3. Cine Colombiano - Historia 4. Cortometrajes - Historia y crítica - Colombia
5. Cine documental - Historia y crítica - Colombia

Reconocimientos que construyen un público para el futuro

Santiago Trujillo Escobar
Director General
IDARTES

► CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 21-2015 NUEVA ÉPOCA



Durante tres años, el Instituto Distrital de Artes (IDARTES) ha demostrado grandes logros. Ha sido exitoso en el fomento de la literatura, las artes plásticas, las artes audiovisuales, el teatro, la danza y la música, cualificando los escenarios artísticos y los programas de formación en todas las localidades de Bogotá, como Tejedores de Vida o los Centros Locales de Artes para la Niñez y la Juventud (CLAN). Para enriquecer nuestros proyectos hemos trabajado con artistas y gestores de todo el país. Nuestro equipo ha ido construyendo una ciudad que se ha convertido en una de las capitales culturales más importantes de Latinoamérica.

En nuestro esfuerzo por fortalecer el capital cultural de la ciudad, hemos logrado proteger la

memoria de nuestras artes y reconocer a las personas que con su labor han contribuido a que hoy en día existan posibilidades artísticas para todos los ciudadanos. Desde su creación, los *Cuadernos de Cine Colombiano* han impulsado la protección de esa memoria, y la construcción de un pensamiento crítico a su alrededor. Por medio de este nuevo número de los *Cuadernos*, dedicado al fallecido Carlos Mayolo (1945-2007), la Cinemateca Distrital, Gerencia de Artes Audiovisuales de IDARTES, rinde un homenaje a uno de los directores de cine más importantes de Colombia. De esta manera, buscamos impulsar la historia de las artes en Colombia y reflexionamos acerca del patrimonio audiovisual de nuestro país.

Concebimos la memoria de nuestro cine como parte de la historia de nuestra nación.

Por eso es para nosotros primordial destacar la labor de este director, guionista y actor del cine nacional. Mayolo fue un pionero en crear nuevas formas de hacer cine: su experiencia y trayectoria es una referencia fundamental en el sector audiovisual nacional. Su obras no solo hablan sobre los temas sociopolíticos de este país y critican las estructuras sociales del pasado y del presente, sino que además innovaron la narrativa y la técnica del cine colombiano.

Por medio de esta publicación damos relevancia a la obra de Mayolo y destacamos la vigencia de su cine en nuestro presente. El *Cuaderno* hace énfasis en sus influencias

artísticas nacionales e internacionales; en el contexto social, político y geográfico que rodeó su trabajo, y en la relevancia de su obra tanto en cine como en televisión: su rol en el grupo de Cali, la revista *Ojo al cine*, su trabajo como realizador en largometrajes como **La mansión de Araucaíma** (1986) y **Carne de tu carne** (1983), y la creación de la estética del “gótico tropical”.

En IDARTES contribuimos a hacer memoria de las diversas formas de expresión audiovisual, convencidos de que es una manera de entender el desarrollo del cine colombiano y de ampliar la formación de públicos para todas nuestras artes. ■

Sala de la Cinemateca Distrital, 2015. Foto: Jairo Jhasua.



El cine febril de Carlos Mayolo

Julián David Correa Restrepo
Director Cinemateca Distrital
Gerente de Artes Audiovisuales
IDARTES

► CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 21-2015 NUEVA ÉPOCA

► 1• Isaac León Frías: *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta, entre el mito y la modernidad fílmica*. Ed. Fondo Editorial Universidad de Lima, Lima 2013.

Sobre Mayolo y Ospina escribió el crítico peruano Isaac León Frías: "... En una época en la que la seriedad e, incluso, la gravedad y el dramatismo eran moneda común (casi condición *sine qua non*) en los abordajes documentales, los caleños Mayolo y Ospina instalan el sentido del humor, la ironía y el carácter provocador en el corto **Oiga vea**, sin que eso disminuya la dimensión crítica que este posee. Esa misma perspectiva se acentuará más adelante en **Agarrando pueblo**, lo que produjo en su momento la acusación de anarquismo e irrespeto a los realizadores..."¹.

Para los cinéfilos de América Latina, el nombre de Carlos Mayolo está unido a la irreverencia y al desarrollo de la expresión audiovisual: Mayolo cambió el cine y la televisión de Colombia. Para quienes este apellido apenas es un rumor o una nueva noticia, va dirigido este párrafo:

Carlos Mayolo nació en Cali en 1945 y murió en Bogotá en 2007. Mayolo, junto con

Andrés Caicedo, Luis Ospina, Hernando Guerrero, Eduardo Carvajal y Ramiro Arbeláez, entre otros, fundaron el Cine Club de Cali y Ciudad Solar (1971), y crearon la revista *Ojo al cine* (1974). Desde ese grupo en donde la cinefilia se transformó en cinematografía, se creó el mote "Caliwood" y las imágenes en movimiento fluyeron tan potentes como las páginas impresas. Filmes como **Agarrando pueblo** (Mayolo y Ospina, 1978), con el que se da nombre al fenómeno de la *pornomiseria* y **La mansión de Araucaíma** (Mayolo, 1986), con el que se consolida el género del gótico tropical que se venía esbozando desde **Pura sangre** (Ospina, 1982) y **Carne de tu carne** (Mayolo, 1983), demuestran la trascendencia de Mayolo en la historia del cine. En la historia de la televisión colombiana, series como **Azúcar** (Mayolo, 1989) y **Hombres** (Mayolo, 1996) son momentos brillantes que siguen influenciando la obra de muchos creadores.



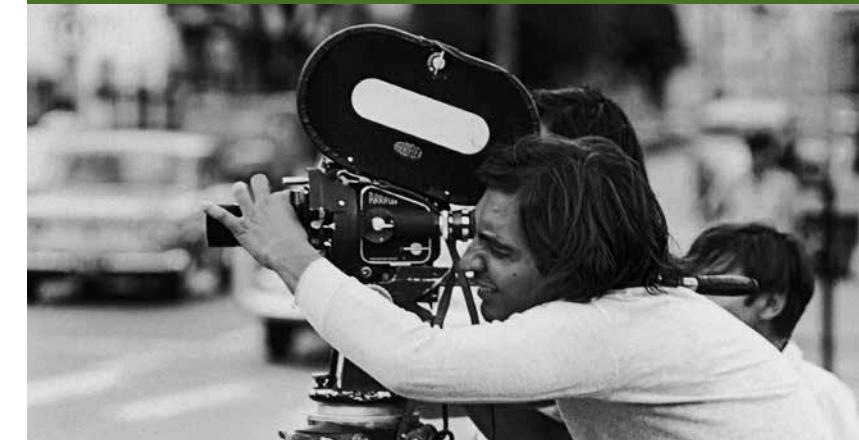
Cuando entre los años 2002 y 2003 iniciamos la publicación de los *Cuadernos de Cine Colombiano – Nueva época*, fuimos claros en que con esta colección no buscamos crear un espacio para los homenajes, sino para la construcción de una memoria crítica del cine nacional². En esa misma línea está este libro que es posible gracias a la pasión que tenemos por la obra de Mayolo y por el cine nacional, pero que se ha forjado con el rigor de quienes trabajamos en su edición. Este *Cuaderno* es posible gracias al trabajo de Beatriz Caballero, una mujer excepcional que con su amor acompañó a Mayolo hasta el día de su muerte y quien llegó hasta la Cinemateca en el año 2012 con la idea de hacer esta publicación. Acompañando a Beatriz en esas reuniones y en mucho del trabajo que compone este libro está Enrique Ortiga: Beatriz y Enrique son los coeditores de esta obra. Queremos agradecer a los autores de las fotos y textos que componen esta publicación: Eduardo Carvajal, Hernando Guerrero, Hernando Tejada Ángel, Juan Carlos Herrera y al desaparecido maestro Fernell Franco, nuestro agradecimiento para los escritores Sandro Romero, Isaac León Frías, Juana Suárez, Daniel D. Flórez, Pedro Adrián Zuluaga, Gerardo Otero y Katia González. Un especial agradecimiento a las personas que dedicaron su tiempo para atender las entrevistas que Katia realizó: Luis Ospina, Miguel González y Elsa Vásquez. Y por supuesto, queremos reconocer

el constante apoyo de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano y Proimágenes Colombia, además de la participación del Ministerio de Cultura, institución que coedita esta colección desde hace varios números.

En la suma de territorios que por conquista, colonia y desmembramiento ha acabado por llamarse Colombia, se hace cine desde fines del siglo XIX. En 2015 se celebran los 50 años del estreno de **El río de las tumbas** (Julio Luzardo, 1964), y se recuerdan los 100 años de nuestro primer largometraje: **El drama del 15 de octubre** (Vincenzo Di Domenico, 1915). Es en este memorable 2015 que a través de nuestro *Cuaderno* y una caja de películas, de una publicación del FIGUNAM (Festival Internacional de Cine de la Universidad Autónoma de México), y de una serie de muestras y exposiciones, estamos reflexionando alrededor de la obra de Carlos Mayolo, un artista que supo revelar nuestras realidades con humor y una mirada crítica, y que encontró caminos para romper los límites de lo que entendíamos por cine nacional. ■

► 2• Entendemos la palabra cine en su acepción original: abreviatura de cinematografía (escritura con imágenes en movimiento) que pueden ser arte, industria y expresión ciudadana, y que en la actualidad se encuentra en múltiples ventanas.

Carlos Mayolo en el rodaje de **Cali: de película**, 1973. Foto. Eduardo Carvajal.



¿Otra vez Mayolo?

► CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 21-2015 NUEVA ÉPOCA

¿Otra vez Mayolo?

Por Beatriz Caballero

¿Otra vez Mayolo? Pues sí, ¡otra vez Mayolo! Con sus películas recién restauradas (gracias al Fondo para el Desarrollo Cinematográfico, la Fundación Patrimonio Fílmico y algunas de ellas preservadas por la Cinemateca Distrital - Gerencia de Artes Audiovisuales del IDARTES) nuevecitas, brillantitas, con la carita lavada, más bonitas que cuando las hizo, según Luis Ospina, el “oiga” de las que hicieron juntos, ahora el “vea” para garantizar la fidelidad en la supervisión de su paso a esta nueva técnica.

Seguir la filmografía de Mayolo es seguir el desarrollo de su pensamiento. En sus inicios con la publicidad –servicio militar de la poesía, la llamaba él–, comprendió el impacto de la colisión imagen/sonido que había admirado en las películas de Eisenstein y de la que se valió en **Monserate** (1971) y **Oiga vea** (1972). Estos primeros cortos suyos, como también **Iglesia de San Ignacio** (1970) y **Quinta de Bolívar** (1979), son referencias históricas y turísticas obligadas que dejan de ser las mismas bajo la mirada reveladora e irónica de Mayolo.

Los documentales sociológicos, políticos y ecológicos de su juventud comunista empiezan con **Corrida** (1967-1968), basada en un poema de Evtuchenko, acompañada por otro de Bertolt



Carlos Mayolo, circa 1946.



Carlos Mayolo, *circa*, 1947. Archivo: Beatriz Caballero.

Brecht, cantado en vivo por Charlie Boy (tres comunistas en un solo film verdadero, que no existe). Aquí da frutos su acercamiento al

teatro con Enrique Buenaventura, Santiago García y los actores del Teatro Experimental de Cali (TEC) y La Candelaria, varios de los cuales seguirán trabajando en sus películas y series de televisión. Sigue **El basuro** (1968), con Arturo Alape, “el compañero Máuser”, a quien dejaron a su cuidado los de su célula —contaba Alape—, durante un tiempo en el que tuvo que pasar escondido. Con Jorge Silva, también del partido, hizo **Montserrat**, y cierra su etapa radical con **Viene el hombre** (1973), un panfleto realizado colectivamente, basado en una canción del poeta nadaísta Nelson Osorio (los nadaístas fueron otros cercanos a Mayolo en su momento). De dos años antes, hay que reseñar **Una experiencia** (1971), filmación de pedreas y peleas estudiantiles que abre un nuevo segmento en el que entran Umberto Valverde, la salsa y Cali. Otro texto de Valverde servirá de punto de partida para **Rodillanegra** (1976) y en el 85 escribirá el guion del argumental **Aquel 19** (1985).

Cali, Andrés Caicedo, la revista *Ojo al cine*, la comuna Ciudad Solar, todo eso va junto. Un movimiento cultural potente y festivo, fruto de la curiosidad juvenil y la inquietud de una provincia para la que la cultura norteamericana era muy familiar. De la relación con Caicedo nace el germen de **Carne de tu carne** (1983), pues tenían en común una proclividad hacia los fantasmas y los vampiros. De la unión con Luis Ospina, quien hace su aparición

en la escena de los dos niños que incendian la loma, resultan **Oiga vea** y **Cali: de película** (1973), los primeros irónicos documentales que hacen juntos. Luego el trío dinámico caleño arremete con **Angelita y Miguel Ángel** (1971), película fallida codirigida por Caicedo y editada por Ospina. Pero es con **Agarrando pueblo** (1978) como Mayolo y Ospina, el par de amigos entrañables y de humor corrosivo, se convierten en pioneros de la irreverencia en el medio cinematográfico nacional y latinoamericano.

Se pueden seguir sus pasos también según aquello de “dime con quién andas y te diré quién eres”. Las agencias de publicidad con que trabajó (Corafilm y Cinesistema, que ya no existen) producen sus primeras películas, las de sobrepeso y alguna otra hecha gracias a una furtiva expropiación pasajera de sus equipos. El personal femenino que va apareciendo en las fichas técnicas corresponde al desarrollo sentimental del director. Script, asistencia de dirección, producción, maquillaje, guion fueron funciones desempeñadas por sus denominadas con recelo “becarias” por los amigos que a su vez hacían su pasantía.

Mayolo hizo escuela. La mayoría de sus colaboradores fueron sus amigos y se formaron con él en las disciplinas para las que tenían aptitudes. Mayolo confiaba en los otros y sabía sacar lo mejor de ellos. Oía y pedía propuestas, dejaba hacer, delegaba e improvisaba. Muchos de los actores consagrados de



Carlos Mayolo, 1956. Archivo: Luis Ospina.

cine y televisión, fotógrafos, sonidistas, técnicos, empezaron con Mayolo. Ospina y Sandro hablan de su entusiasmo, de su elocuencia y su



Carlos Mayolo en rodaje, circa, 1986. Foto: Fernell Franco.

capacidad de convencer a quien fuera de hacer una película. Cuando esta reventaba, la hacían entre todos. Hacían películas como quien hace fiestas, lo dicen ellos. Era la vida, eran los amigos, la risa y hacer cine: ¡la felicidad! *Cali-wood* era una fiesta...

Para este título de la colección *Cuadernos de Cine Colombiano* buscamos concentrarnos en asuntos relevantes del cine de Mayolo y encargamos a los colaboradores, según sus especialidades, de temas específicos: la innovación en la manera de enfrentar el documental

en respuesta a los cortos de *sobreprecio*; la obsesión por el incesto, los fantasmas y los vampiros; el “gótico tropical”; la inclusión de los negros, su cultura y sus mitos; la posición del cine de Mayolo en relación con el de otros países de América Latina. Y “todo lo demás”, todo lo que se quedase por fuera, le pedimos a Sandro Romero que lo escribiera, puesto que él estuvo al lado de Mayolo como guionista, asistente de dirección, escribano de sus escritos, además de pupilo y amigo, y porque ambos eran actores y directores de actores.

Isaac León Frías es el autor más veterano de esta publicación. Desde su revista *Hablemos de cine* conoció a Caicedo por la suya *Ojo al cine*, y fue el primero en escribir sobre las películas de Mayolo y Ospina cuando estos empezaron. Él hace una rápida y certera apreciación de la influencia que tuvo Enrique Buenaventura en Mayolo con el *TEC* y de su coincidencia en su obsesión por vampiros y fantasmas, compartida con Ospina.

Se quiso dar la palabra a otras voces, a críticos reconocidos más jóvenes, como Pedro Adrián Zuluaga, profundo conocedor del cine nacional. Él y Daniel D. Flórez, joven realizador, aportaron una interpretación muy completa, personal y con tintes psicoanalíticos. Juana Suárez hace énfasis en el horror y la violencia, y se toma el trabajo de hacer una ilustrativa referencia histórica a La Violencia en Colombia. Gerardo Otero deja su modestia

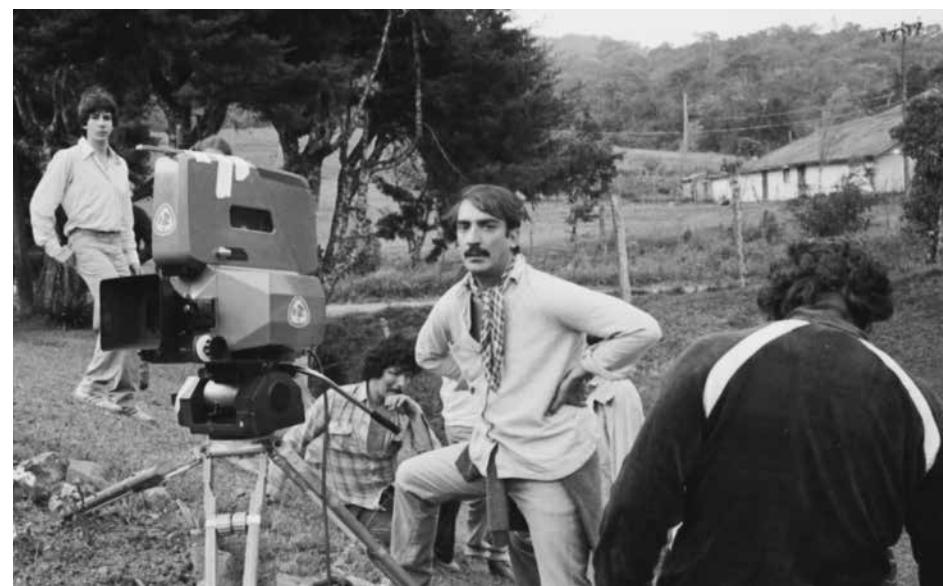
natural y revela el trasfondo de *Litoral* (1989-1990), la valiosa serie que realizaron él y Mayolo para Telepacífico, inédita en el resto del país.

Finalmente, acudimos a Katia González, quien adquirió un conocimiento muy grande de Caliwood y sus protagonistas después de una concienzuda investigación recogida y publicada en *Cali, ciudad abierta. Arte y cinefilia en los años setenta*. Ella fue la escogida para entrevistar a Luis Ospina con el fin de que este nos descubriera el secreto de cómo codirigir con Mayolo sin morir en el intento; a Miguel González, para desentrañar sus secretos de alcoba, de todas las alcobas de los largos de Mayolo: las de la abuela que se muere en *Carne de tu carne*, del tío comunista en la finca, de la Machiche, de don Graci..., y de todos los otros sets que montó Miguel artísticamente. Para terminar, dimos la palabra a

Elsa Vásquez, otra que no se deja ver mucho, pero cuando se confiesa es implacable, y cuando de Mayolo se trata, tiene toda la autoridad: raptada por nuestro director en su adolescencia, lo siguió como script, guionista, asistente y editora.

Las nuevas generaciones en general saben más de Mayolo por las series de televisión que por sus películas, aun cuando estas últimamente las pasan con frecuencia en los programas de cine por televisión en Colombia. Los estudiantes de cine y cinéfilos lo conocen muy bien, sus películas arrastran *fans* y desde sus últimos años empezó a convertirse en un director de culto. Con estos *Cuadernos de Cine Colombiano - Nueva época: Carlos Mayolo*, esperamos que el público fluya, circule, corra, pase la voz y quiera ver a Mayolo una y otra vez. ■

Carlos Mayolo en rodaje de *Carne de tu carne*, 1983. Foto: Eduardo Carvajal.



14

CARLOS MAYOLO



Carlos Mayolo, 2004. Foto: Juan Carlos Herrera.

15

¿OTRA VEZ MAYOLO?



Carlos Mayolo, circa 1970. Foto: Eduardo Carvajal.



Carlos Mayolo de los muertos vivientes

► CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 21-2015 NUEVA ÉPOCA

Carlos Mayolo: de los muertos vivientes

Por Sandro Romero Rey

Cero en conducta

Cuando se habla de cine caleño y, en particular, del llamado Grupo de Cali o “Caliwood” (1971-1991)¹, el nombre de Carlos Mayolo aparece siempre como un ejemplo imprescindible de las imágenes en contra de la corriente, en quien se combinaron la irreverencia con el rigor, la cinefilia con el amor por la ciudad, la rumba con el derrumbe. Mayolo nació con el final de la Segunda Guerra Mundial, en 1945, hijo de un ingeniero de minas y de una secretaria bilingüe. Temible niño precoz, contemplativo por la fiebre y entusiasmado por la impaciencia (sus primeras memorias se titularon, en 2002, *Mamá, ¿qué hago?*), terminaría encontrando, en una ininterrumpida infancia, su pasión por la dimensión poética del mundo y por el encuentro de las estaciones secretas de la creación, las cuales le llegaron de manera muy temprana, gracias, en especial, al descubrimiento

►1• En 1971 se rodaron en Cali las películas **Oiga vea** de Luis Ospina y Carlos Mayolo y **Angelita y Miguel Ángel** de Andrés Caicedo y Carlos Mayolo, se fundaron el Cine-Club de Cali y Ciudad Solar. En 1991 fue el final de la serie de televisión **Azúcar** dirigida por Carlos Mayolo. Estos límites se plantearon para la realización del documental **Todo comenzó por el fin** (2015) de Luis Ospina.



Carlos Mayolo como Máximo Calvo en el rodaje de **En busca de 'María'**, 1985. Foto: Eduardo Carvajal.

de las películas de género del cine norteamericano. En realidad, los años cincuenta en Cali fueron un modelo de vida del cual quiso desprenderse, una vez se instalaron los mitos de los años sesenta en la ciudad. El descubrimiento del cine fue un detonante que le reveló una nueva óptica para curiosear su entorno.

Y lo que primero fue un pasatiempo de fin de semana se convirtió en una herramienta para su propia rebelión. Sin proponérselo, Mayolo terminaría siendo un pionero del cinematógrafo, de la misma manera que lo fueron algunos de sus desconocidos antecesores en el oficio de las imágenes. Bien es sabido que el primer largometraje de ficción realizado en Colombia se hizo en los alrededores de Cali: una versión de la novela romántica *María* de Jorge Isaacs filmada y firmada por Máximo Calvo y Alfredo del Diestro en 1922. La película desapareció casi por completo (solo se conservan escasos segundos en la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano) y, por obra y gracia de Santa Verónica (“la santa del cine”, según asegura el crítico Hernando Salcedo Silva), 62 años después, su gesta sería reproducida por Luis Ospina y Jorge Nieto en el documental **En busca de 'María'** (1985), donde Mayolo representó el rol de Máximo Calvo, mientras Ospina fue don Alfredo del Diestro. Pero la saga inaugural del cine caleño no se cerró con la versión de la novela de Isaacs. Porque el primer largometraje sonoro realizado en Colombia sería, una vez más, dirigido por el citado Máximo Calvo y titulado **Flores del Valle** (1939). De igual forma, la primera película en color de la cinematografía local se trataría, una vez más, de una aventura caleña, titulada **La gran obsesión**, realizada en 1955 por Guillermo Ribón Alba, otra curiosidad llena de frustraciones que ha dado para su recuperación

y mitificación, gracias a documentales como **Cali: ayer, hoy y mañana** (1995) de Luis Ospina. Estos saltos cronológicos tendrán una regular inconstancia, hasta que el nombre de Carlos Mayolo primero y el del siempre citado Luis Ospina después convirtió a los cineastas del occidente de Colombia en un ejército de pioneros, cuya constante sería la de encontrar en las imágenes en movimiento un recurso para vencer la realidad frente al olvido.

Los años sesenta sorprendieron al futuro director Mayolo Velasco en Bogotá, luego de pasar una temporada interno en la Academia Ramírez de la capital de la república, tras ser expulsado de “todos” los colegios de niños bien de Cali. Desesperada, doña Nydia Velasco envió a su hijo incorregible a los claustros helados, donde el pequeño, en lugar de ajuciarse, terminaría siendo una especie de representante del film **Cero en conducta (Zéro de conduite, 1933)** de Jean Vigo, al conocer al futuro poeta y desastre natural Harold Alvarado Tenorio, identificado en el ambiente cultural del terruño como “Matraca”. Convertido en un brillante delincuente juvenil, Mayolo salta del internado a la vida bohemia, y de allí a asociarse con el nadaísmo, la izquierda y el teatro de vanguardia no hubo sino un paso. Es en ese momento en el que el realizador caleño terminaría siendo, sin quererlo, un nuevo pionero. Inmerso en el mundo de la publicidad, curioseando los secretos de

la fotografía y enamorando la belleza de las modelos, Mayolo aprendió a mirar el mundo a través de los lentes de las cámaras. Y todo se convirtió en un pretexto para ser contado. La publicidad florecía poco a poco en Colombia y, gracias a la confianza que le brindaron sus jefes y tutores, el futuro director comenzó no solo a realizar comerciales, sino a contar historias a través de ellos.

Como suele suceder en estos casos, las fechas no coinciden. Según su cómplice incondicional, el cineasta Luis Ospina, la historia del Mayolo realizador comenzó con el pequeño film titulado **En grande** (1967) (hoy desaparecido, como tantas películas pioneras en la historia del cine) y, poco tiempo después, entre 1967 y 1968, con el apoyo de Gregorio González (heredero de ricos ganaderos vallunos), Mayolo corrió el riesgo de inventarse un pequeño experimento cinematográfico, el cual titularon **Corrida** (1967-1968), revelando los materiales en casa y secando los negativos en las cuerdas del patio de ropas. Pero los libros confunden las fechas: según el *Reportaje crítico al cine colombiano* de Umberto Valverde, **Corrida** pertenece a 1968, mientras **En grande** (definida como “documental industrial”) fue realizada en 1969. Si nos ponemos exhaustivos y vamos a las fuentes, en los dos libros de Mayolo (*Mamá, ¿qué hago?* y *La vida de mi cine y mi televisión*) **En grande** no aparece en la filmografía y **Corrida** se



Fotograma de **Carne de tu carne**, 1983. Santiago García y Carlos Mayolo.

► **2** • El libro *Reportaje crítico al cine colombiano de Umberto Valverde* (Bogotá-Cali: Toronuevo, 1978), escrito a partir de distintas conversaciones con realizadores colombianos, dice, refiriéndose a la entrevista con Carlos Mayolo y Luis Ospina, que esta fue “revisada y autorizada el 12 de septiembre del mismo año [1977]”.

► **3** • Según una broma frecuente del director de teatro Santiago García, la Casa de la Cultura fue fundada “el 6º día del 6º mes de 1966 a las 6 de la tarde”.

considera un trabajo de 1965. Asimismo, en los citados textos autobiográficos de Mayolo, aparecen títulos como **El basuro** (1968) o **Una experiencia** (1971), los cuales no aparecen referenciados en el libro de Valverde². Pareciera que estas voluntarias “imprecisiones” ayudan a comprender el espíritu de Mayolo: es muy poco probable que, en sus inicios, estuviese trabajando “para la historia del cine”; por el contrario, sus urgencias se concentraban en el aprendizaje personal, en sus nacientes ideas revolucionarias y en el entusiasmo por el descubrimiento de un nuevo mundo creativo. Poco a poco, la fascinación por el momento del rodaje representará la esencia de la

producción de Mayolo y, quizás por ello, un film inacabado era, a su vez, una experiencia cinematográfica digna de tener en cuenta. La vida sería, según Mayolo, un pretexto para rodar y rodar.

Siguiendo con la prehistoria de nuestro realizador, hay un dato que podría ser revelador en las pesquisas de sus orígenes: la llegada del poeta ruso Evgueni Evtushenko a Bogotá, en 1968. Por aquellos días, en los que comenzaba a inventarse la llamada Casa de la Cultura en Bogotá³ (el germen de lo que luego se conocerá como el Teatro La Candelaria), Mayolo decidió “enriquecer” su pequeño film, apoyándose en un poema del citado escritor

soviético. Luego, en una reducida versión de 3 minutos, el joven caleño reeditó su experimento con una canción de Bertolt Brecht interpretada por Carlos Parada, actor de la Casa de la Cultura, conocido en el medio como “Charlieboy”. Una vez más, para Mayolo no había obras terminadas. Su afán, su necesidad, su curiosidad de niño, lo obligaban a armar y desarmar de manera continua sus tesoros creativos, muchas veces hasta dejarlos inservibles. No es muy extraño, por consiguiente, suponer que **Corrida**, hoy por hoy, sea una curiosidad de la prehistoria del moderno cine en Colombia que haya desaparecido, quizás para siempre. Aunque nunca se sabe⁴.

El conjunto de películas que sí existen y que figuran, más o menos en orden, en las distintas filmografías de Mayolo es una tríada compuesta por los títulos **Quinta de Bolívar**, **Iglesia de San Ignacio** y **Monserate**, realizadas entre 1969 y 1971. Se trataba de una serie de cortometrajes producidos por la empresa Corafilm, en una época en la que reinaban los experimentos documentales, los cuales degeneraron, años después, en el polémico “cine de sobreprecio” que tendría su sentencia de muerte, gracias al escándalo desatado por el medimetroaje **Agarrando pueblo** (Mayolo y Ospina, 1978). Tanto **Quinta de Bolívar** como **Iglesia de San Ignacio** (ambos realizados con fotografía de Víctor Morales, quien, dos décadas después, se encargó de la cámara

Foto del rodaje de **El basuro**, 1968. archivo: Luis Ospina, y fotogramas de **Iglesia de san Ignacio**, 1970, **Monserate**, 1971 y **Quinta de Bolívar**, 1969.



► **4** • Finalizando la escritura del presente texto, ha aparecido una copia del documental titulado **Contaminación es**, de 1975, según la filmografía del libro *Mamá, ¿qué hago?* (Bogotá: Oveja Negra, 2002) y se encontró el negativo del cortometraje **Cali: de película** (Mayolo y Ospina, 1973). Aún no se sabe nada del destino de algunos de sus experimentos de los años sesenta ni del curioso film promocional titulado **Rodando por el Valle** (circa 1986).

► **5** • **Chircales** (1966-1972) es un documental realizado por Marta Rodríguez y Jorge Silva sobre los trabajadores del ladrillo en el barrio Tunjuelito de Bogotá.

► **6** • Sobre la historia de Ciudad Solar, véase el libro *Cali: ciudad abierta. Arte y cinefilia en los años setenta* de la investigadora Katia González Martínez (Bogotá: Ministerio de Cultura, 2012).

► **7** • El Cine-Club de Cali fue fundado por Andrés Caicedo en 1971 y funcionó hasta su muerte, en 1977. Aunque hubo proyecciones después del suicidio de su fundador, el Cine-Club tuvo su verdadera identidad gracias a la labor de Caicedo y de sus “pocos buenos amigos”, con quienes consolidó la cinefilia en toda una generación de jóvenes interesados por las imágenes en movimiento.

en **En busca de ‘María’**), eran cortos de indagación, de contrapunto entre la imagen y el sonido, recurso que Mayolo desarrollaría con corrosivo humor en **Monserate**, con la complicidad creativa de Jorge Silva, documentalista que por aquellos días estaba en el proceso de consolidación de su ya memorable **Chircales**, documental correalizado con Marta Rodríguez⁵. Si se miran en perspectiva, es indudable que **Monserate** es el comienzo de un lenguaje y el encuentro con la mirada de un realizador que contaba con inusitados recursos expresivos. Esta poderosa intuición se consolida cuando Mayolo se reencuentra con Luis Ospina, su amigo de la infancia, y entre los dos deciden filmar, desde la retaguardia, los VI Juegos Panamericanos de Cali, en 1971.

Ospina, quien estudiaba cine en Los Angeles, se une creativamente a Mayolo, en la misma época en la que se consolida un espacio decisivo para los jóvenes artistas caleños llamado Ciudad Solar⁶. Ese mismo año, Andrés Caicedo, Luis Ospina, Carlos Mayolo, Hernando Guerrero, Eduardo Carvajal y Ramiro Arbeláez, entre otros, se echan al hombro el ya mítico Cine-Club de Cali⁷ y, al mismo tiempo, se produce el documental de 27 minutos, en 16 mm, blanco y negro, conocido para la historia como **Oiga vea** (1972). En un principio, el film era una suerte de película-respuesta al desaparecido largometraje

Cali, ciudad de América (1972), dirigido por Diego León Giraldo, donde se daba la mirada “oficial” de una gesta deportiva, duramente criticada por las vanguardias del lado zurdo de la vida. Sin guion, sin un plan de trabajo preciso, con el “Oiga” de Ospina y el “Vea” de Mayolo (es decir, el sonido y la imagen respectiva del documental) nació una película que terminaría siendo todo un manifiesto de cómo realizar un film a contracorriente, sin tener que hacer concesiones ni al público ni a la crítica y mucho menos a productores o exhibidores. La película se distribuyó “con el proyector al hombro”, en sindicatos, universidades, cineclubes, primero, y luego en festivales internacionales que comenzaron a recibir los primeros films colombianos como parte del llamado “tercer cine”, cuando Latinoamérica se ponía de moda en el mundo, gracias a la Revolución Cubana, a Allende, al *boom* de la narrativa o a los escenarios de la creación colectiva.

La revolución caleña

Una vez más, entre 1972 y 1973, son tan importantes en la vida creadora de Mayolo tanto sus películas realizadas como sus proyectos no terminados. Es una época en la que la militancia revolucionaria entraba en tela de juicio con el hipismo, las drogas, la pasión por el cine (en especial, el estadounidense) y la naciente salsa neoyorkina. ¿Cómo

conciliar a Richie Ray con el Che Guevara, a Woodstock con el camarada Gilberto Vieira, a Roger Corman con Enrique Buenaventura? Esta dialéctica entre el rigor y el placer se consolida en la nueva experiencia al alimón de Ospina y Mayolo titulada **Cali: de película** (1973), donde se descomponen, de manera anárquica, los íconos de la otrora llamada Feria de la Caña de Azúcar, con nostalgias del documental **À propos de Nice** (1930) del citado Jean Vigo y toda suerte de juegos en contrapunto audiovisual. En su momento, el citado cortometraje (que pasó, para sorpresa de todos, como un film de sobreprecio) tuvo opiniones divididas, ante sus aparentes concesiones al sistema. Hoy por hoy, es un testimonio único del Cali de los años setenta, cuyas imágenes han sido reproducidas en muchos documentales posteriores, “dialogando” con los nuevos tiempos, desde la perspectiva de su desopilante jugarreta⁸. En ese mismo año, sucedieron dos acontecimientos frustrados, pero de alguna manera simbólicos para el cine de Cali: por un lado, el cortometraje de alta militancia titulado **Viene el hombre** (1973), una suerte de videoclip revolucionario, a partir de una canción “protesta” de Nelson Osorio⁹. Por otra parte, Mayolo concluye, con Andrés Caicedo, la película inacabada **Angelita y Miguel Ángel** (1971), primer intento de hacer un film de ficción, a partir de uno de los relatos del autor de *¡Que viva la música!*, cuyos personajes se desarrollan en los libros



► Rodaje **Cali: de película**, 1972. Jaime Acosta, Luis Ospina, Carlos Mayolo, Ute Broll y Eduardo Carvajal. Archivo: Eduardo Carvajal.

(publicado de manera póstuma) *Angelitos empantanados o historias para jovencitos y Noche sin fortuna*. En ambas películas, las posturas dogmáticas de la izquierda terminaron abortando los resultados. Por fortuna, el film de Mayolo y Caicedo fue recuperado por Ospina en su documental **Andrés Caicedo: unos pocos buenos amigos** de 1986, donde se intuye lo que sucedería entre los gestores de **Angelita y Miguel Ángel**, *the movie*: “la lucha de clases” en el seno de una creación artística. Por un lado, la fuerte presencia de los personajes del relato de Caicedo (jovencitos

► **8** • En la época de su estreno, el público “comprometido” se molestaba cuando, en los créditos finales, aparecía un texto que anunciaba: “Esta película fue patrocinada por la Industria de Licores del Valle”, pues se consideraba que el film le estaba haciendo “concesiones al sistema”.

► **9** • **Viene el hombre** (Creación colectiva, 1973) es un documental realizado en medio de los fervores revolucionarios, cuyos resultados parecen refugiarse “en la cinemateca del olvido”.



■ Rodaje de **Angelita y Miguel Ángel**, 1971. Jaime Acosta, Carlos Mayolo, Andrés Caicedo y Pilar Villamizar. Foto: Eduardo Carvajal.

Fragmentos de sus imágenes pueden verse en los documentales **Un tigre de papel** (2007) y **Todo comenzó por el fin** (2015) de Luis Ospina.

► **10** • La “broma” viene del epitafio de Jean Cocteau sobre la tumba del director de la Cinémathèque française, Henri Langlois: “Ce dragon qui veille sur nos trésors”.

► **11** • Aunque parezca extraño en una personalidad como la de Mayolo, la directora y guionista Patricia Restrepo y él estuvieron casados entre 1973 y 1976.

caleños salpicados por una extraña epidemia gótica) que, al tener contacto con los antihéroes “proletos” (quienes ya se vislumbraban en el cuento titulado “El tiempo de la ciénaga”) son aprehendidos por Mayolo para tratar de construir una “segunda parte” en la que se vería la vida cotidiana de los barrios populares de Cali. Este cruce de caminos, en apariencia irreconciliable, hizo que **Angelita y Miguel Ángel** no fuese terminada en vida por sus gestores, y que Luis Ospina, “el dragón que cuida los tesoros”¹⁰ del cine caleño, se encargara de recuperar sus restos y convertirlo en el eje estructural de su celebrado documental de mediados de los ochenta.

Dos años después, los juegos creativos de Mayolo vuelven a la carga, esta vez en solitario.

Al parecer, cada vez se hacía más difícil su trabajo de realización a cuatro manos. Pero Mayolo no puede detenerse, porque sus necesidades de “creación física” parecen imparable. Así, mientras se mantiene con su “servicio militar” en la publicidad, cuatro nuevos cortometrajes (dos documentales, dos ficciones) continúan engrosando la lista de sus producciones. Según su particular cronología, Mayolo recuerda el film titulado **Contaminación es** (1975), producido por Corafilm para Suramericana de Seguros, el cual, al parecer, fue realizado para tratar de cuestionar “desde adentro” los propósitos institucionales de la compañía aseguradora. Es muy poco lo que se dijo, en su momento, sobre **Contaminación es**, pero sí se sabe lo suficiente de **Sin telón** (1975), **La hamaca** (1975) y **Rodillanegra** (1976), tres aventuras visuales realizadas por Mayolo, con el apoyo de su esposa Patricia Restrepo¹¹ (quien fuese también compañera de Luis Ospina y, sobre todo, de Andrés Caicedo, coincidiendo con la época de su suicidio). Los tres cortos presentan distintos problemas técnicos, de aprendizaje del oficio, pero demuestran, a su vez, la diversidad creativa de su gestor. **Sin telón** es, hoy por hoy, un documento invaluable, no solo para el cine, sino para el teatro colombiano, pues se trata de un testimonio único del proceso de montaje de la obra **Guadalupe: años sin cuenta**, la obra maestra del Teatro La Candelaria a

mediados de los años setenta. **La hamaca** es un divertimento “feminista” con la presencia de dos actores del Teatro Experimental de Cali (TEC), a partir de un cuento del escritor barranquillero José Félix Fuenmayor. Y **Rodillanegra** es la versión de un relato del caleño Umberto Valverde sobre el mundo de las ilusiones frustradas de un jugador de fútbol de extracción popular, en la que se destaca una escena en la que los jóvenes deportistas roban a unos gringos en el río Pance, en una escena (con desnudo frontal de Luis Ospina) que parece emular a uno de los célebres episodios de la novela *¡Que viva la música!* de Andrés Caicedo.

Las colaboraciones de Mayolo y Ospina regresan en 1975 con la filmación de un arriesgado cortometraje de ficción titulado **Asunción**, en el que la empleada doméstica de la mamá de Mayolo (Marina Restrepo) representaba el rol protagónico, en una película que parecía evocar la rebelión de los marginales en la **Viridiana** (1961) del siempre admirado Luis Buñuel. Una vez más, las fechas parecen confundirse y es muy probable que **Rodillanegra** haya sido realizada después de **Asunción**. Pero estos detalles se vuelven difíciles de confirmar en la frenética velocidad vital de Mayolo, toda vez que su vida parecía tomar, por aquellos días, nuevos rumbos y su polémica militancia política iba girando, poco a poco, de la revolución a la fiesta desenfadada.

■ Fotogramas de **Asunción**, 1975, **La hamaca**, 1975, **Rodillanegra**, 1976 y **Sin telón**, 1975.





📺 Rodaje **Agarrando pueblo**, 1977. Astrid Orozco, Carlos Mayolo y Luis Ospina. Foto: Eduardo Carvajal.

► **12** • Carlos Mayolo. *La vida de mi cine y mi televisión*. Bogotá: Villegas, 2008.

Ese tránsito se da, en primer término, con la realización de **Agarrando pueblo** (1978) y, en segundo lugar, con su primer viaje a Europa, el cual tendría como resultado la filmación de su cortometraje **Bienvenida a Londres** (1978), codirigido con la estudiante de cine María Emma Mejía.

Agarrando pueblo es una película que era necesario hacer. Yo pensaba escribir un artículo sobre la pornomiseria, sobre cómo la miseria se filmaba abyectamente y se exportaba, y cómo la gente con sólo filmar al pobre creía que ya había cogido a Latinoamérica por los cachos, y en Latinoamérica faltaba mucho por analizar. Es un argumental sobre cómo no se debe hacer un documental en América Latina¹².

Así presentaba Mayolo la última película que realiza compartiendo el crédito de dirección con Luis Ospina. Ya desde 1974 la crítica de cine se había convertido en una preocupación de los miembros del Cine-Club de Cali, hasta que la necesidad dio sus frutos con la creación de la revista *Ojo al cine*, en cuyo número inicial Mayolo escribe un artículo, en compañía de Ramiro Arbeláez (“Secuencia crítica del cine colombiano”), donde plantea sus principales reflexiones sobre lo que producían, hasta el momento, los realizadores locales. Al no poder financiar sus propias películas, se hacía necesaria una aproximación escrita a la fascinación cinéfila. Sin proponérselo, los caleños comenzaron, por un lado, a acercarse a la postura de la revista *Cahiers du cinéma* en su defensa del cine de autor, y por el otro, a convertirse en directores que construyen su obra (como Godard, como Truffaut, como Rohmer, como Chabrol) gracias a las herramientas obtenidas a través de la escritura sobre el cine. **Agarrando pueblo** es un film-en-sayo, un film-militante, un film sobre el cine, un falso documental (unos cineastas, vistos en blanco y negro, que capturan la realidad, en color, a través de sus cámaras oportunistas), en el que el propio Mayolo, acompañado por su *cameraman* (Eduardo Carvajal), interpreta al realizador oportunista que se nutre de la miseria para conquistar futuros mercados europeos. Pero se atraviesa en su camino “un proleto auténtico” (el actor natural Luis

Alfonso Londoño, quien ya había aparecido en el documental **Oiga vea**), el cual termina limpiando su trasero, frente a la cámara, con los billetes con los que intentan comprarlo. Al final, Ospina y Mayolo entrevistan a Londoño y el argumental se hace realidad, el documental destapa sus cartas y la ficción regresa a la vida. Ganador de varios premios internacionales, **Agarrando pueblo** termina agarrando al público de distintos festivales europeos y, poco a poco, se fue convirtiendo en una película de culto¹³. Aprovechando los consecutivos reconocimientos, Mayolo empaca sus maletas y viaja por primera vez a Europa, en compañía de su nueva cómplice, la *script*, guionista, asistente y realizadora Elsa Vásquez. El director caleño se codea con la marginalidad y combina el descubrimiento de los grandes festivales con las aventuras en la espesura de la flora y la fauna cinematográficas. Hacia 1978, con las herramientas del oficio en su bolsillo, viaja a Londres y conoce a María Emma Mejía, quien trabaja en el consulado de su país. La futura figura de la política se entusiasma con el deslumbrante realizador. Profesional en entusiasmar a los más escépticos, Mayolo convence a María Emma de codirigir una película, tras conocer la historia de una compatriota *au pair* que se suicida en Londres durante la noche de navidad y nadie reclama sus restos. Las cenizas de la joven se conservaban en la caja fuerte del consulado de Colombia. Junto a María Emma Mejía,

filman **Bienvenida a Londres**, la cual se convierte en la única experiencia que el director realiza en Europa. Aunque Mayolo pensaba que la película terminó “guardada en un cajón” de la futura directora de la Compañía de Fomento Cinematográfico (FOCINE), lo cierto es que el cortometraje londinense de Mayolo siguió circulando, e incluso pueden verse sendos fragmentos en el documental **Mayolo de película** realizado por Roberto Triana en 2006, pocos meses antes de la muerte de nuestro protagonista.

Los años ochenta coinciden con el *boom* de los largometrajes caleños. El primero que dio la largada fue el director Pascual Guerrero¹⁴,

► **13** • Ver en este mismo Cuaderno de Cine Colombiano, el manifiesto de la *pornomiseria* publicado en el artículo de Isaac León Frías.

► **14** • Sus películas figuran firmadas como Inti Pascual.



📺 Luis Alfonso Londoño en el rodaje de **Agarrando pueblo**, 1977. Foto: Eduardo Carvajal.

► **15** • La leyenda de **Tacones** llegó hasta el mundo del performance: en el año 2013 la artista Mónica Restrepo realizó una experiencia denominada *Del dicho al hecho y una puesta en verbo de Tacones* (una obra en dos instantes) – *Comentarios sobre Tacones in the making – proyecto bloc 2013*, en la que trata de recuperar los pasos perdidos del film, desde la perspectiva de la instalación y, por qué no, de la ironía.

► **16** • A propósito de desapariciones: en 1980, la compañía que produjo **Tacones** les encomendó a los directores Fernando Vélez (camarógrafo de las secuencias en blanco y negro de **Agarrando pueblo**) y Carlos Mayolo la realización de un corto de ficción titulado **Cuentas claras, chocolate espeso**, a partir de un relato del periodista Henry Holguín. El film se rodó y, al parecer, se hizo una primera edición del mismo. Pero también desapareció. Otro dato para la sinfonía inconclusa de la filmografía de Mayolo.

► **17** • Antes de embarcarse en la aventura de **Pura sangre**, Mayolo trabajó como asistente de dirección en el largometraje **Fuga**, dirigido por el italiano Nello Rossati, con la producción de Rafael Culzat y Carreta Films. En dicho film participó

quien, luego de la realización de la película **El lado oscuro del nevado** (1980), se lanzó a la aventura de dirigir una comedia musical que se tituló **Tacones** (1982). Cinéfilos de todas las tendencias participaron en la aventura y entre ellos se encontró Carlos Mayolo, el cual ofició como director de arte y eventual camarógrafo. La película desapareció de la historia, luego de su estreno local, al parecer por problemas con los derechos musicales y, hoy por hoy, es otro de los deliciosos enigmas de un cine que se nutre de sus curiosos espectros¹⁵. De todas maneras, la semilla de **Tacones** dejó sus frutos y coincidió con la época en la que FOCINE comenzó a prestar dinero para que los realizadores



■ Rodaje de **Pura sangre**, 1982. Humberto Arango, Florina Lemaitre, Carlos Mayolo y Enrique Ortega. Foto: Eduardo Carvajal.

colombianos realizasen sus largometrajes¹⁶. El primero de la lista fue el director Luis Ospina, quien en 1981 rueda su *opera prima* titulada **Pura sangre** (estrenada en 1982). Uno de sus actores protagónicos sería Carlos Mayolo, representando un siniestro violador y asesino de niños¹⁷. Años atrás, Andrés Caicedo habría sido el primero de la generación del Grupo de Cali que manifestó su fascinación por el horror, a través de sus relatos, influidos por Allan Poe o H. P. Lovecraft. Ospina continúa dicha tendencia, con un film inspirado en la leyenda del “Monstruo de los Mangones” que asoló a Cali en la década del sesenta. Dos años después, Mayolo continuaría la ruta de la sangre con su largometraje **Carne de tu**



■ Rodaje de **Aquel 19**, 1985. Foto: Eduardo Carvajal.

carne, film “de época” en el que se reconstruye la Explosión de Cali en 1956 cuando estalla una decena de camiones cargados con dinamita. Al mismo tiempo, la película se va convirtiendo en un relato de pasiones incestuosas y fantasmas de antepasados, donde el miedo va configurando lo que algunos años después se llamará el “gótico tropical”¹⁸.

El entusiasmo por el cine en Cali no se detuvo¹⁹. Toda una generación de jóvenes

se subieron al bus de la realización y Mayolo sirvió como líder de muchos proyectos a lo largo de la década del ochenta. Antes de su segundo largometraje, el director caleño realizaría dos medimetrajes para la televisión canadiense, como parte de la serie titulada *Les films du monde* (**En busca de El Dorado** (1984) y **La Madremonte** (1984) eran sus títulos) y, poco tiempo después, se embarca en un nuevo par de films en 16 mm para la serie,

a su vez Elsa Vásquez como script. La película se estrenó en 1981 y tuvo un discreto éxito local.

► **18** • En los archivos de la obra inédita de Andrés Caicedo se encuentran los fragmentos de un guion titulado *No me desampares ni de noche ni de día*, donde se encontraría la génesis de **Carne de tu carne**. A propósito de las secretas correspondencias entre la obra de Caicedo, Mayolo y Luis Ospina, véanse: Sandro Romero Rey, *Andrés Caicedo o la muerte sin sosiego*. Bogotá: Norma, 2007, y el documental **Todo comenzó por el fin** (2015) de Luis Ospina.

► **19** • Tras el rodaje de **Carne de tu carne**, la empresa que produjo la opera prima de Mayolo (Producciones Visuales) realizó para la compañía Proyectamos Televisión una serie de cuatro capítulos denominada **Cuentos de espanto**, (1984) escritos por Sandro Romero Rey y dirigidos por Mayolo. Una vez más, se trata de experiencias audiovisuales de las que no se encuentra el rastro. **Cuentos de espanto** fue la primera experiencia de Mayolo en el mundo de la realización de ficciones para televisión.



📖 Rodaje de **La mansión de Araucaíma**, 1986. De pie: Rodrigo Lalinde, Sandro Romero, Luis Ospina, Carlos Mayolo, Carlos Congote, Corinna Chand, Antonio Pitanga y Miguel González. Sentadas: Adriana Herrán y Vicky Hernández. Foto: Fernell Franco.

► **20** • La expresión fue acuñada en una de las frenéticas fiestas del Grupo de Cali, donde los juegos de palabras eran tan excesivos y desenfundados como los límites de sus travesuras vitales y audiovisuales. En el año 2008, se funda en la capital del Valle del Cauca un espacio denominado “Caliwood. Museo de la Fotografía”, el cual registra la broma y deciden darle un carácter mucho más reverencial.

► **21** • En los créditos del film figuran Mayolo y Sandro Romero Rey, en la adaptación del guion.

producida por FOCINE, denominada *Cine en televisión*. Y a pesar de tratarse de un documental y una ficción, ambos tenían de nuevo la pasión por reivindicar la estética y la identidad de una ciudad. Sus títulos: **Cali, cálido, calidoscopio** (1985) (radiografía de la capital del Valle del Cauca, más allá de los extremos iconoclastas de **Oiga vea** o **Cali: de película**) y el film de ficción **Aquel 19** (1985), a partir de un guion escrito por Umberto Valverde, moderna versión de *Romeo y Julieta*, ubicada en un barrio popular caleño durante los años sesenta, con fondo de pachangas, boleros y

charangas. Uno de sus actores era, de nuevo, el joven David Guerrero, quien ya había sido el protagonista de **Carne de tu carne**.

Pero quizás el momento de mayor euforia creativa del llamado Caliwood²⁰ se dio durante el rodaje de **La mansión de Araucaíma** (1986), adaptación escrita por Julio Olaciregui y Philip Priestley²¹, quienes se habían ganado un concurso de guiones convocado por FOCINE, a partir de un relato escrito por el colombiano Álvaro Mutis en 1973. En ese momento, la directora de la Compañía de Fomento Cinematográfico era María Emma Mejía, la antigua

cómplice londinense de Mayolo, quien le propone al caleño que dirija el film, pues el tono del mismo se adaptaba, como anillo al dedo, a sus preocupaciones formales, tras el delirio formal de **Carne de tu carne**. El rodaje de **La mansión de Araucaíma** fue el momento culmen de la explosión cinematográfica del Cali de los 80: prácticamente todos los que allí participaron eran colombianos, salvo los dos actores brasileños invitados²². Por fin se consolidaba un equipo de locales especialistas en los distintos oficios del cine. A pesar de tratarse de una obra con precisas referencias a su modelo literario, Mayolo se encargó, apoyado en sus cómplices colaboradores, de darle a **La mansión de Araucaíma** un toque muy personal, complementándola con los lugares comunes del cine de Cali y reafirmando sus ideas sobre el “gótico tropical”, que



📖 Sandro Romero Rey, Werner Herzog, Carlos Mayolo, Luis Ospina, durante la preproducción de **Cobra Verde**, 1987. Archivo: Sandro Romero Rey.

ya Mutis había referenciado en el subtítulo de su relato²³. Fábula de la destrucción a través de los entresijos de la promiscuidad, alegoría de la inocencia sacrificada en las garras de un desorden establecido, mezcla de Buñuel²⁴, del Marqués de Sade, de Glauber Rocha, **La mansión de Araucaíma** es una *rara avis* en la historia del cine colombiano, donde todo está creado en función de una farsa trágica, en la que la música, la dirección de arte, el modelo de las interpretaciones e, incluso, las trapacerías del montaje, todas a una, son puestas en función del film, sin tener que recurrir a préstamos innecesarios o a artificios extraños a su propio delirio.

Al parecer, la historia del cine de Mayolo terminaría con este, su segundo largometraje²⁵. Pero, en realidad, hubo un acontecimiento que, de alguna manera, cerraría con accidentado broche de oro la historia del



📖 Fotograma de **Cobra Verde**, 1987. Carlos Mayolo.

► **22** • Tanto José Lewgoy (1920-2003) como Antonio Pitanga (1939) habían sido actores en algunas películas de Glauber Rocha, director por el cual Mayolo sentía especial fascinación.

► **23** • **La mansión de Araucaíma** tiene como subtítulo la frase “Relato gótico de tierra caliente”. Según la leyenda ampliamente difundida, Mutis escribió la historia como una suerte de tratamiento para su amigo Luis Buñuel, con el fin de ganarle una sana apuesta: el aragonés insistía en que la literatura gótica solo era posible en medio del frío y la niebla de los castillos medievales, mientras que el escritor colombiano aseguraba que en las grandes casonas del trópico también era posible construir relatos de horror.

► **24** • La película **Susana (carne y demonio)** (1950) presenta curiosas coincidencias con el relato de Álvaro Mutis.

► **25** • Habría que citar aquí también el cortometraje **Rodando por el Valle**, realizado después de **La mansión de Araucaíma**.

► **26** • Del Grupo de Cali trabajaron, en **Cobra Verde**, Miguel González, Karen Lamassonne y Sandro Romero Rey, como asistentes de dirección, sin contar el amplio número de extras y actores locales que participaron en dichas secuencias. Para una mejor comprensión del rodaje de **Cobra Verde** en Colombia, véase: Sandro Romero Rey, “La ira de Dios. Recuerdos de Klaus Kinski en Colombia”. *El Malpensante*, 86 (2008).

Caliwood ochentero: se trató de la llegada de Werner Herzog y su tropa, Klaus Kinski incluido, para el rodaje de la película **Cobra Verde** (1987), verdadero acontecimiento memorable para los cineastas locales. Gracias a la complicidad de Salvo Basile, actor y productor italiano radicado en Cartagena, Herzog visitó Cali y sus alrededores para mirar locaciones de su próxima aventura cinematográfica. Al mismo tiempo, decidió mirar algunos de los films locales y se sintió especialmente atraído por **La mansión de Araucaíma**. No solo contrató al actor natural y tramoyista Gilberto “Mr. Fly” Forero y al mismísimo Mayolo como actores en algunas secuencias para ser filmadas en Cartagena de Indias, sino que pidió, incluso, el cuadro que sirve de fondo para la secuencia de los créditos como elemento para su utilería. Finalmente, **Cobra Verde** sería filmada (los fragmentos que corresponden al Brasil dentro de la historia) en Villa de Leyva, Cartagena y los alrededores azucareros de Cali. Mayolo no participaría en las secuencias “vallecaucanas”, sino en algunas escenas rodadas en la costa Atlántica. Mayolo sufrió en carne propia los delirios de Klaus Kinski, compartiendo escenas en inglés con el actor alemán, víctima de su legendaria megalomanía²⁶. El accidentado rodaje de **Cobra Verde** coincidiría con el lento viaje de Mayolo a la capital colombiana, donde irá instalándose poco a poco. Y coincidiría, a su vez, con su lento tránsito hacia la pantalla chica. Finalizando la década

del ochenta, Cali y Bogotá son los lugares donde pasaría largas temporadas en la nueva etapa de su vida. Poco a poco, “el mueble” de la televisión terminaría copando los espacios creativos del nuevo Carlos Mayolo. Y si Caliwood parecía esfumarse, había nuevos territorios que resultaron propicios para su desorden creativo.

Cine en televisión

Mi alma se la dejo al diablo (1987) dirigida por Andrés Agudelo y **Los pecados de Inés de Hinojosa** (1988) dirigida por Jorge Alí Triana, ambas producciones de R.T.I. Televisión, sirvieron para que Mayolo se colase, poco a poco, en el nuevo paisaje audiovisual. En ambas realizaciones, Mayolo participó como actor e, incluso, en la primera de ellas, se hizo responsable de una suerte de *Making of*, durante las accidentadas grabaciones en la selva amazónica. La carismática presencia de Mayolo en los corredores de la entonces programadora R.T.I. no pasó inadvertida y, poco a poco, comenzó a dirigir. Primero, algunos episodios de la serie unitaria titulada **Suspenseo 7:30** (1987-1988), mientras diseñaba, para R.C.N. Televisión, su inmenso fresco de tres generaciones titulado **Azúcar** (1989). El éxito de la serie (se emitía un capítulo semanal de una hora) no se hizo esperar. Diseñada por Mayolo, a partir de una idea original de Rodolfo Gómez, **Azúcar** tuvo un largo y complicado proceso,

cuya primera estructura fue escrita por Virgilio Trespalcacios y Sandro Romero Rey. De este diseño, se aferró el libretista Mauricio Navas Talero, con quien Mayolo trabajó la mayoría de los capítulos. Finalmente, el entonces joven Fernando Gaitán²⁷ terminaría “libreteando” la última etapa, cuando **Azúcar** se había convertido en una suerte de delirio fantasmal de insólita verosimilitud. Quizás nunca en la televisión colombiana se gestase un trabajo de semejantes dimensiones y delirios poéticos. En un principio, se concibió como una serie que ahondaba en el mestizaje cultural en el Valle del Cauca, con estupendas reconstrucciones de época. Pero pronto **Azúcar** fue transformándose, de acuerdo con el progresivo desenfreo creativo de su realizador, en una saga de muertos vivientes en la que sus protagonistas llegaron a buen final tan solo con la paciencia de sus excesos. Hoy por hoy, **Azúcar** es considerada un clásico de la moderna televisión colombiana, quizás por el recuerdo de su estupenda primera parte, antes que por el desmadre triunfal de su desenlace. Emitida entre 1989 y 1991, **Azúcar** fue la mejor carta de presentación del talento de Mayolo. Ganadora de múltiples premios nacionales, la serie convirtió a su director en un exitoso realizador de amplio reconocimiento, aunque, al mismo tiempo, los excesos de todo tipo terminarían devorándolo. Sin embargo, hasta el año 2001, Mayolo tendría el entusiasmo y el aliento para producir



■ Alejandra Borrero durante la grabación de **Azúcar**, 1990. Foto: Eduardo Carvajal

exquisitos productos televisivos, donde su épica obsesión por los grandes frescos cinematográficos se dejó colar en experiencias como **La otra raya del tigre** (1993, basada en la novela de Pedro Gómez Valderrama), o su elegante realización alcanzó momentos memorables en las comedias románticas **Hombres** (1996) o **Brujeres** (2001), ambas escritas por la desaparecida libretista Mónica Agudelo.

Tras el estimulante éxito de **Azúcar**, Mayolo no se detuvo. Durmiendo tan solo dos horas diarias, el director caleño parecía poseído por

► **27** • Futuro libretista de las exitosas telenovelas **Café: con aroma de mujer** y **Betty, la fea**, entre otras.

una necesidad imparable de vivir en función de las cámaras. En la videofilmografía “oficial” del director se reseñan créditos como los de la comedia **Laura, por favor** (1991), las series **Litoral** (1989-1990) y **Protagonistas**, (1992), o el programa de entrevistas **Mario Fernando Piano** (2002) (todos para el canal regional Telepacífico), hasta que el cerebro de Carlos José Mayolo estalló. Si algo había caracterizado al creador de **Carne de tu carne** era su capacidad, al parecer inagotable, de estar gestando proyecto tras proyecto. Había escrito decenas de guiones de largometraje o de series de televisión que nunca se hicieron (**¿Quién morirá mañana?**, **¿Bailamos?**, **El remiendito**, **Soledad**, **Pacífico**, **Honar a padre y madre**, **Melancolía**...), realizó episodios como **La palabra del diablo (I y II)** (1989) en los carnavales de Riosucio para Telepacífico, actuó en proyectos experimentales (**El brillante de Fondclair** (2002) de Armando Escobar; **Escena, ¿qué?** (2003) para la Universidad Javeriana...), dictó cursos de dirección de actores donde terminaba inventándose cortometrajes cada vez más excesivos, hasta que sus coqueteos con el alcohol, la marihuana y la cocaína (sin contar otros fármacos de aterrizaje), terminaron pasándole la factura.

Durante sus últimos años de vida, Carlos José Mayolo Velasco se encerró, en compañía de su último gran amor, la escritora y entusiasta cómplice Beatriz Caballero, a leer,

conversar, bailar, comer y escribir frenéticamente. Mayolo dejó poemas, guiones, dos libros de memorias y, aunque nunca se sintió especialmente atraído por el teatro, escribió distintas versiones de textos para la escena, de los cuales se destacan *La vida no está bien* (inédito) y, sobre todo, *Pharmakon*, el cual fue puesto en escena en el año 2008, protagonizado por la actriz Alejandra Borrero (colaboradora de Mayolo en sus proyectos desde los tiempos de **La Madremonte** y, en especial, recordada por su excelente trabajo interpretativo en **Azúcar**), bajo la dirección de Sandro Romero Rey, para la inauguración del centro cultural Casa Ensamble (desde 2014, Casa E). El montaje de *Pharmakon* trascendió las 200 representaciones y se ha convertido en uno de los espectáculos más exitosos del citado espacio bogotano. Poco antes de su muerte, Mayolo recibió distintos homenajes, entre los que se destacó el Premio Nacional “Toda una vida dedicada al cine”, otorgado por el Ministerio de Cultura en el 2006 o, como siniestro dato curioso, la proyección nocturna de su película **Carne de tu carne** en las entrañas mismas del Cementerio Central de Bogotá. Las retrospectivas y las celebraciones se multiplicaron, coincidiendo con su lento desmoronamiento. A pesar de los cuidados y de la amorosa complicidad de Beatriz Caballero y sus amigos, Mayolo se entregó a sus fiestas interiores hasta que, el 3 de febrero

de 2007, a primeras horas de la mañana, su corazón estalló para siempre.

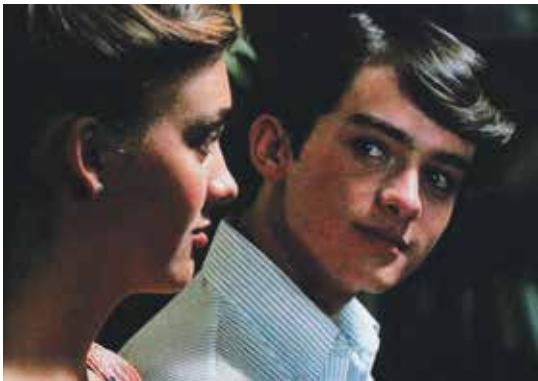
Su encierro voluntario, sus idas y venidas por clínicas y centros de recuperación coincidieron, a su vez, con algunos documentales que dieron cuenta de su genio y su inventiva. Junto al citado trabajo del director Roberto Triana, jóvenes realizadores consignaron con sus cámaras la pirotecnia verbal de Mayolo, con títulos como **3 grados más de fiebre** (2005) de Carlos Andrés Bedoya o **El vampiro de Ciudad Solar** (2006) de Ronald Ojeda. En ellos se persiguió un personaje que, con el tiempo, terminaría convirtiéndose en una víctima de sí mismo y su figura se revelaría tan fascinante como su producción artística. Poco a poco, su obra y su personalidad (incompletas, imperfectas, veloces, delirantes, desopilantes, espontáneas, misteriosas, felices) terminaron ocupando un lugar definitivo en la historia del cine colombiano de la segunda mitad del siglo XX.

Mayolo dejó un estilo en la realización de documentales, construido junto a Luis Ospina, quien, con los años, lo ha complementado, organizado, consolidado y, por qué no, superado. Con el paso del tiempo, Mayolo formó una generación de actores y creadores que lo apoyaron y “le hicieron la segunda” hasta en sus más arriesgadas arbitrariedades. Es de destacar el aporte de intérpretes como Vicky



Carlos Mayolo y Vicky Hernández en grabación de la serie **Azúcar**, 1990. Foto: Eduardo Carvajal.

Hernández, quizás la actriz que de manera más entrañable estuvo en los mejores momentos creativos del realizador caleño (**Carne de tu carne**, **La mansión de Araucálma** y **Azúcar**). Por otra parte, Mayolo se “inventó” figuras como Adriana Herrán, David Guerrero o Marcela Agudelo, quienes le dieron el impulso juvenil a sus grandes frescos góticos y a sus reconstrucciones caleñas. Contó con amigos artistas que le materializaron sus aceleres creativos: Miguel González y Ricardo Duque en la dirección de arte; Hernando Tejada, Karen Lamassonne y Luis Ospina en la edición o el sonido; Liuba Hleap, Berta de Carvajal, Isabela Borrero en la producción; Elsa Vásquez o Sandro Romero Rey en la asistencia de dirección; Rodrigo Lalinde o Carlos Congote



en la imagen, más cientos de actores naturales y profesionales frente a la cámara... En distintos momentos de su vida, ellos fueron complementos generosos de lo que Mayolo, como un niño, genio e inagotable, iba lanzando al aire con su explosivo método, incendiado por la pirotecnia verbal. Al revisar su filmografía o las telarañas de los recuerdos de sus mejores cómplices, aparecen curiosidades en su producción (títulos como **¿Por qué te fuiste, Ramírez?** (1993), para *Los cuentos de Bernardo Romero Pereiro*, donde se reprodujo, en estudio, un invierno noruego...), trabajos universitarios (**El encierro**, **El Mohán**, **El sueño del pongo**, **La serie anunciada**, **Como la tentación**, **Los miniserios**...), documentales urgentes (**Caballero expuesto**, 1997), artículos de amargo humor o conferencias de tabiques destrozados, las cuales consolidaron su presencia como la de un personaje que trascendió los propios límites de su videofilmografía.

Carlos Mayolo terminó siendo su propia obra, y parte de su encanto era su discurso, su frenesí, su inagotable inventiva y la imperfección de sus riesgos. Mayolo no tuvo vergüenza de sus equivocaciones. Por el contrario, las asumió como parte de sus aventuras y terminó creyendo que cualquier ejercicio de la creación

■ Fotogramas de: **Aquel 19**, 1985, David Guerrero y Marcela Agudelo. **Carne de tu carne**, 1983, Adriana Herrán y David Guerrero. **La mansión de Araucaima**, 1986, Vicky Hernández y Adriana Herrán, y de nuevo, Vicky Hernández.

puede convertirse en una obra maestra, siempre y cuando su gestor lo defina como tal. Por supuesto, el nuevo milenio no fue benévolo con el cerebro audiovisual de Mayolo. Durante sus últimos años, terminó siendo más prolífico con la palabra escrita, porque ya nadie quiso correr el riesgo de producirlo. La televisión cambió y tan solo la Academia, con nuevos, jóvenes y pacientes tutores, le dio espacio para que Mayolo quemase sus últimos cartuchos. Sus amigos han ayudado a mantener la llama viva del mechero de sus invenciones y han aparecido libros, documentales, retrospectivas y homenajes que cuentan y seguirán contando que, alguna vez, en un lejano país llamado Colombia, en una fría ciudad llamada Bogotá o en una aún más lejana población llamada Cali, se paseó por sus paisajes un creador que tiró la casa por la ventana y, mientras la casa estallaba en pedazos, sus cámaras registraron el desastre que, en medio de sus ilimitados fragmentos, dejaron ver la luz de un autor. Un autor que, como dijo alguna vez el crítico Miguel Marías sobre Arthur Penn, resultó ser "imperfecto pero vivo". ■

Referencias

- González** Martínez, Katia. *Cali: ciudad abierta. Arte y cinefilia en los años setenta*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2012.
- Mayolo**, Carlos. *Mamá, ¿qué hago? Vida secreta de un director de cine*. Bogotá: Oveja Negra, 2002.
- _____. *La vida de mi cine y mi televisión*. Bogotá: Villegas Editores, 2008.
- Romero** Rey, Sandro. *Andrés Caicedo o la muerte sin sosiego*. Bogotá: Norma, 2007.
- _____. "La ira de Dios. Recuerdos de Klaus Kinski en Colombia". *El Malpensante*, 86 (2008). En línea.
- Valverde**, Umberto. *Reportaje crítico al cine colombiano*. Bogotá-Cali: Toronuevo, 1978.



Carlos Mayolo hacia el gótico tropical

► CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 21-2015 NUEVA ÉPOCA

Carlos Mayolo: hacia el gótico tropical*

Por Isaac León Frías

Caliwood

En los años 70 se desenvuelve en Cali una actividad cultural bastante intensa, que ya venía forjándose desde varios años atrás y convirtió a esa ciudad en un polo cultural como no lo había sido antes. Entre 1961 y 1970 el Club Cultural La Tertulia realizó los Festivales de Arte de Cali y alentó la actividad creadora, estableciendo, entre otras cosas, un museo. Las universidades, por su parte, pusieron lo suyo en el fomento de las actividades intelectuales y artísticas. El Teatro Experimental de Cali (TEC), dirigido por Enrique Buenaventura, se convirtió en uno de los más importantes y avanzados a nivel regional y lo siguió siendo por un buen tiempo. Precisamente, Carlos Mayolo se forma en el TEC, aunque más adelante su participación actoral sea muy fugaz. Pero la influencia que Buenaventura y el TEC ejercen sobre él es indudable.

►** Artículo publicado en *Carlos Mayolo: Un intenso cine de autor*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.



Andrés Caicedo y Carlos Mayolo en el rodaje de **Oiga vea**, 1971. Foto: Luis Ospina.

Con esos antecedentes inmediatos, en la década del 70 se perfila una nueva generación en la que se combinan intereses variados: la literatura, la música, el arte en general y, en lo que toca directamente a nuestro personaje, pero también a todo ese ambiente de la época, el cine. En 1971 se funda el Cine Club de Cali, que se convierte muy pronto en un espacio de encuentro de quienes contribuirán desde esa ciudad a darle por primera vez a Cali un claro protagonismo en la actividad fílmica del país. El Cine Club de Cali lo funda y dirige una figura capital en la vida cultural

de esos años, el muy joven Andrés Caicedo, de personalidad magnética, quien fallecerá en 1977 a los 25 años, después de una etapa muy agitada dedicada al cineclub, a la crítica de cine, a la escritura novelesca y de guiones y, sin duda, a una vida “acelerada”, consciente de que sus plazos eran perentorios. En torno al Cine Club y a Caicedo, aparecen de inmediato Carlos Mayolo y Luis Ospina, entre otros amigos cinéfilos, como Ramiro Arbeláez.

Aun cuando Mayolo y Ospina participan con firmeza en el cine club y acompañan a Caicedo en la creación de la revista *Ojo al cine*, que publicó sólo cinco, pero con influyentes números, ellos se decantan muy pronto por la realización, sin dejar de ser muy cinéfilos, que es uno de los rasgos que en mayor medida los va a identificar en su recorrido posterior. La actitud, ya no independiente, sino provocadora y crítica del grupo frente a la realidad del cine del país y al *establishment* cultural fue bastante notoria. Ellos hacen de la actividad cultural y de su propia vida una amalgama difícilmente separable y comparten un “espíritu de época” en que el cine, el rock, la salsa naciente, la droga y las amistades entrañables se entremezclan.

Según Katia González Martínez, “tanto en Carlos Mayolo como en Luis Ospina son claves las corrientes del cine negro, la Nueva Ola francesa, el *Cinema Verité*, así como las filmografías de Ingmar Bergman, Billy Wilder,

Federico Fellini y Luis Buñuel, entre otros”¹. Demás está decir que esto no había sido ni era tampoco en ese entonces muy común en el ambiente colombiano y menos aún en esos años en los que el cine de “urgencia” se imponía casi como una consigna, tanto en Colombia como en varios otros países, especialmente los sudamericanos. Son los años de ese nuevo cine latinoamericano, identificado con las posiciones de izquierda, con el cual no se sentían identificados los cinéfilos caleños, de raíces más anarquistas, pese a que Mayolo había militado en el Partido Comunista de su país.

Mayolo-Ospina

Entre 1971 y 1978 la dupla Mayolo-Ospina estará ligada en varios proyectos fílmicos que hacen de Cali, además de la ciudad de la *movida* cultural cinéfila, una ciudad que aporta obras fílmicas como no había ocurrido antes, al menos no con la misma notoriedad. No es que se produzca una obra amplia ni mucho menos, porque, si no los únicos que hacen películas en esa ciudad, Mayolo y Ospina son, ciertamente, los más activos y conocidos, pero lo que realizan se reduce al campo del cortometraje. Aún así, se trata de cortos que van a trascender los límites de la ciudad, especialmente el último de ellos, **Agarrando pueblo** (1978), de 28 minutos. Los tres primeros son **Oiga vea** (1972), de 28 minutos; **Cali: de película** (1973), de 14 minutos, y **Asunción**

(1975), de 15 minutos, el único abiertamente de ficción entre los cuatro, pues **Agarrando pueblo** va un poco a caballo entre la ficción y el documental.

Para empezar con los cortos documentales, hay que decir de entrada que ninguno de los dos, que son los primeros, es un documental convencional, pues ambos se plantean desde una mirada satírica, poco común en el cine colombiano y latinoamericano de esos años. Esa misma mirada que se va a repetir en empeños individuales posteriores, especialmente en la obra de Luis Ospina, que ha podido tener un desarrollo mayor que la de su colega y amigo Mayolo.

Oiga vea está centrada en los Juegos Panamericanos de Cali realizados en 1971 que los cineastas no lograron filmar por diversas circunstancias, pues no pudieron acceder al recinto de los juegos. Solo filmaron a los ciclistas, pues la competencia ciclista era, obviamente, callejera, y algunas otras escenas fuera del espacio de los Juegos, además de entrevistar a algunos pobladores que se sienten excluidos de la ostentación oficial de los Panamericanos. A partir de ese material *marginal*, componen un original acercamiento sin texto explicativo ni comentarios de fondo a un espectáculo del que está ausente la mayor parte del pueblo caleño. La mirada se dirige, entonces, a esa marginalidad que los Juegos propician, y así convierten las

►1• Katia González. *Cali, ciudad abierta. Arte y cinefília en los años setenta*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2012.

limitaciones de un rodaje “insuficiente” en la base de una observación crítica y, también, de un estilo peculiar. Lo que otros hubiesen, probablemente, desechado por escasez de material ellos lo aprovechan para construir el documental a partir de esas supuestas insuficiencias.

Cali: de película tiene como objeto la Feria de Cali, en la que una competencia de reinas de belleza es uno de los platos fuertes. Otra vez el tono humorístico, sin ningún apoyo verbal que comente o narre lo que se ve, atraviesa el corto, aunque tal vez sin la mordiente del



■ Luis Ospina y Carlos Mayolo en el rodaje de **Cali: de película**, 1972. Foto: Eduardo Carvajal.

anterior. Pero en **Cali: de película** se afirma un trabajo de equipo que pudo dar lugar a una producción más abundante, si las condiciones la hubiesen favorecido. Pero en ese entonces aún no se había promulgado la Ley de Cine, la llamada “Ley del sobreprecio” que permitió que los cortos se exhibieran en las salas públicas, y eso limitó la amplitud del trabajo conjunto de los cineastas, aunque sin duda abonó a favor de su independencia creativa, pues no los ligó a compromisos comerciales o a exigencias de productores.

Asunción es otra cosa: una pequeña historia argumental de venganza simbólica de una criada en una casa de “gente de bien”. La sombra de Buñuel está por allí cerca, pero eso no le resta originalidad a un corto sin pretensiones vanguardistas; más bien, un relato muy claro y legible y, a la vez, con un sentido del humor un poco en sordina y un aire irreverente, muy propio del espíritu de esa *escuela* caleña a la que los autores pertenecieron y que se ratifica en este primer trabajo de ficción.

Finalmente, **Agarrando pueblo**, sin duda el más ambicioso de los cortos del dúo caleño. Una referencia se impone: ante la abundancia de cortos que utilizaban la miseria como coartada expresiva, tanto en Colombia como en otros partes, Mayolo y Ospina proponen el término de *pornomiseria* para definir esa veta documental que se alimenta de las imágenes de la explotación y de la marginalidad sociales

QUE ES LA PORNO-MISERIA?

El cine independiente colombiano tuvo dos orígenes. Uno que trataba de interpretar o analizar la realidad y otro que descubría dentro de esa realidad elementos antropológicos y culturales para transferirla. A principios de los años 70, con la ley de apoyo al cine, apareció cierto tipo de documental que copiaba superficialmente los logros y los métodos de este cine independiente hasta deformarlos. Así, la miseria se convirtió en tema impactante y por lo tanto, en mercancía. fácilmente vendible, especialmente en el exterior, donde la miseria es la contrapartida de la opulencia de los consumidores. Si la miseria le había servido al cine independiente como elemento de denuncia y análisis, el afán mercantilista la convirtió en válvula de escape del sistema mismo que la generó. Este afán de lucro no permitía un método que descubriera nuevas premisas para el análisis de la pobreza sino, que, al contrario, creó esquemas demagógicos hasta convertirse en un género que podríamos llamar cine miserabilista o porno-miseria.

Estas deformaciones estaban conduciendo al cine colombiano por una vía peligrosa pues la miseria se estaba presentando como un espectáculo más, donde el espectador podía lavar su mala conciencia, converse y tranquilizarse. AGARRANDO PUEBLO la hicimos como una especie de antídoto o baño maiaacovskiano para abrirle los ojos a la gente sobre la explotación que hay detrás del cine miserabilista que convierte al ser humano en objeto, en instrumento de un discurso ajeno a su propia condición.

Luis Ospina y
Carlos Mayolo
Realizateurs de
"Les Vampires de la Misere"

■ Manifiesto de la *pornomiseria*, 1978. Texto escrito por Luis Ospina y Carlos Mayolo con motivo de la première de **Agarrando pueblo** en el cine Action République en París. Archivo: Luis Ospina.



Fotogramas de **Agarrando pueblo**, 1978.

► 2 • Lina María Barrero. *Prismas del cine latinoamericano*. Santiago de Chile: Cuatro Propio, 2012, p. 197.

como recurso de exhibición que aspira a los festivales de cine y a las pantallas europeas. Así, con el título **Agarrando pueblo**, que en el argot colombiano significa valerse o aprovecharse del pueblo, el film es una dura e inclemente mirada sobre los procedimientos de estas representaciones, llevados al extremo por el tratamiento burlesco, que alcanza ribetes realmente esperpénticos en el film y pone “en crisis el documental social que surge como paradigma de cine latinoamericano a partir de los años 60”, para decirlo en palabras de Lina María Barrero². Muy cuestionado en su momento por su irreverencia, especialmente por quienes abogaban por un cine testimonial, **Agarrando pueblo** es uno de los acercamientos más valiosos que se hacen en América Latina al conflictivo asunto del abordaje de la miseria y queda como una obra única e irrepetible.

El gótico tropical

Después de 1978, Mayolo y Ospina siguen sus propios caminos, sin que la amistad, origi-

nada en la infancia, se debilite y sin que dejen de colaborar mutuamente en sus proyectos. Por ejemplo, Mayolo fue intérprete de dos largometrajes de Ospina: **Pura sangre** (1982) y **Un tigre de papel** (2007), en el segundo de los cuales hizo su última intervención filmica. Antes participó como actor en el corto de Ospina **En busca de 'María'** (2005) y en el largo documental del mismo Ospina **Andrés Caicedo: unos pocos buenos amigos** (1986) en el que contribuye a la evocación y la reconstrucción parcial de una película inacabada con Caicedo: **Angelita y Miguel Ángel** (1971), basada en un relato de Caicedo que se filmó parcialmente en 1971. Ospina es, asimismo, uno de los actores de **La mansión de Araucaíma** (1986), uno de los dos largos que realizó Mayolo, junto con **Carne de tu carne** (1983).

Justamente, sobre esos dos largometrajes y unos pocos más se ha asentado la noción del estilo “gótico tropical” en el cine colombiano, término que, aunque enunciado por Mayolo, proviene del escritor, también colombiano, Álvaro

Mutis, autor de la novela homónima en la que se basa el segundo largo de Mayolo. Mutis le había propuesto la filmación de su novela *La mansión de Araucaíma* a Luis Buñuel, seguramente teniendo como referencia **Abismos de pasión**, (1953) la adaptación que Buñuel había hecho de la célebre *Cumbres borrascosas*, de Emily Brontë, en la que recrea en los estudios Churubusco el clima gótico de esa historia de tintes necrófilos. El argumento de Mutis fue el de querer aplicar el estilo gótico (originado en la Inglaterra de los siglos XVIII-XIX) a las tierras calientes del trópico. Ese proyecto no se concretó y va a ser más adelante Mayolo quien le dé forma al término y lo denomine “gótico tropical”, como un modo de caracterizar sus películas, y también **Pura sangre**, el largo de horror de Ospina. Los analistas

colombianos, entre ellos Juana Suárez³, han señalado con cierto detenimiento los lazos que esa concepción tiene con algunos relatos de Andrés Caicedo y con los gustos que Mayolo y Ospina compartían con el escritor fallecido en torno al género fantástico en sus vertientes de horror, y que incluso retrospectivamente se podía encontrar en **Agarrando pueblo**, a su modo una recreación de la *pornomiseria* en clave de “gótico tropical”.

No lo he leído, pero es muy probable que el término se planteara asimismo como un modo de establecer una diferenciación con la categoría de realismo mágico, prácticamente monopolizada en Colombia por la obra novelada de Gabriel García Márquez. Es decir, todo lo que no era realista tendía a enrolarse

► 3 • Juana Suárez. *Cine-bargo Colombia. Ensayos críticos sobre cine y cultura*. Cali: Universidad del Valle, 2009.



Fotograma de **La mansión de Araucaíma**, 1986. Adriana Herrán.



Fotograma de **La mansión de Araucaíma**, 1986.

en las filas del “realismo mágico”. El “gótico tropical” venía, entonces, a marcar una línea de separación y a situar una variante más que significativa en el panorama del cine colombiano. Desde ya, hay que decir que es deplorable que la carrera de Mayolo prácticamente se detuviera después de realizar la adaptación de la novela de Mutis y que, por tanto, no prosiguiera en esa línea, que tal vez hubiese, a la fecha, mostrado un catálogo de títulos que validaran una noción que quedó algo descolgada, pues tampoco Ospina persistió en el camino de la ficción o, si lo hizo con **Soplo**

de vida (1999), se atuvo allí al registro de un relato criminal en clave de cine negro. La evolución posterior de Ospina, ligada a un trabajo documental muy personal, admitiría toques de “gótico tropical”, si es que se ensancha el alcance del término, pero en rigor ya no lo es como registro expresivo.

Entonces, ¿qué es lo que configura ese “gótico tropical” en los dos largos de ficción de Mayolo? En primer término, el espacio cerrado de las casas y sus linderos inmediatos, situadas fuera del ámbito urbano, y con

notorios rasgos propios del universo terrateniente colombiano. Luego, la atmósfera enraizada y con fuertes componentes oníricos. También, las conductas marcadas por irrefrenables deseos eróticos y tanáticos. El vampirismo o el “zombismo” de los personajes.

El motivo del incesto articula **Carne de tu carne** y está presente, asimismo, en **La mansión de Araucaíma**. Es verdad que la primera está más atravesada por las claves del relato de horror y las profusiones sangrientas del *gore*, lo que significa que es más tributaria del relato de género. Mientras que **La mansión de Araucaíma**, cuya procedencia literaria la independizaba desde su origen de las claves del horror genérico, se interna en los meandros de una historia desafortada, pero

más fuertemente “atmosférica”, es decir, más “gótica tropical”, si queremos decirlo así, donde la sangre es mucho menos cuantiosa, pero el relato es tanto o más insidioso y perturbador.

Se ha dicho que en los dos largos de Mayolo hay una visión metafórica del derrumbe de la casta terrateniente colombiana y una alegoría del periodo de La Violencia en la que liberales y conservadores se enfrentaron, sobre todo en el medio rural colombiano, durante veinte años. El incesto, en su doble dimensión de atracción y rechazo, sería un modo de dar cuenta de ese vínculo entre los partidos tradicionales y su enfrentamiento. No es descaminada esa interpretación, siempre y cuando esté situada en el terreno de las sugerencias que las películas proyectan. Es decir, no es que



Fotogramas de **Carne de tu carne**, 1983. Adriana Herrán y David Guerrero.

Carne de tu carne y **La mansión de Araucaíma** impongan esa lectura, no es un *parti pris* desde el cual las películas han sido construidas, sino una derivación de las mismas. En ello, Mayolo pone en evidencia su filiación de cineasta, de creador de universos fílmicos en los que se instalan relatos autosuficientes, con

un funcionamiento y vida propios, que pueden trasuntar, y en buena hora, motivos ligados a la historia de su país y de su región, como los que se desprenden de las imágenes inquietantes de estos dos films que forman parte sustancial de la herencia legada por Carlos Mayolo. ■



■ Fotograma de **Carne de tu carne**, 1983.

Referencias

Barrero, Lina María. *Prismas del cine latinoamericano*. Santiago de Chile: Cuatro Propio, 2012.

González, Katia. *Cali, ciudad abierta. Arte y cinefilia en los años setenta*. Bogotá. Ministerio de Cultura, 2012.

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



■ Fotograma de **Carne de tu carne**, 1983.



De casas y haciendas azucareras en el gótico tropical: *Carne de tu carne y La mansión de Araucaíma*

► CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 21-2015 NUEVA ÉPOCA

De casas y haciendas azucareras en el gótico tropical: *Carne de tu carne y La mansión de Araucaíma*

Por Juana Suárez

Quiero hacer una novela gótica pero en tierra caliente, en pleno trópico' [...]. Buñuel me contestó que no se podía, que era una contradicción, ya que la novela gótica para él tendría que suceder en un ambiente gótico. Para mí el mal existe en todas partes, y la novela gótica lo que se propone es el tránsito de los personajes por el mal absoluto [...]. Entonces esta Mansión es un lugar donde reside el mal, es el reino del mal; sus paredes no se usan, no se gastan, el tiempo no pasa por allí.

Álvaro Mutis sobre *La mansión de Araucaíma*

► 1• Dice Jerrold E. Hogle que, “aunque no siempre tan obvio como en *El castillo de Otranto* o en *Drácula*, las historias góticas por lo general tienen lugar (por lo menos gran parte del tiempo) en un espacio anticuado o que parezca como tal, sea un castillo, un palacio en lejanías, un convento, una vasta prisión, una cripta subterránea, una frontera o isla virgen, una casa grande vieja o un teatro, una ciudad que envejece o el mundo bajo urbano, una fábrica, laboratorio, edificio público decadentes, o una nueva recreación de un espacio viejo, por ejemplo una oficina con gabinetes viejos, muebles muy usados o una memoria de computador”. (“Introduction”. *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Trad. J. Suárez. Cambridge UP, 2002, p. 2).

En la tradición gótica las historias tienen lugar en casas, mansiones, fábricas, conventos o espacios similares, siempre abandonados o en decadencia. Esta convención opera desde *El castillo de Otranto*, la novela de Horacio Walpole que por consenso se considera como despunte de la misma, hasta manifestaciones recientes en cine o cultura popular¹. Carlos Mayolo, para quien las narrativas literarias y las producciones fílmicas asociadas con el gótico son un gran referente, entiende la centralidad de la casa y hace que la construcción de ese espacio sea primordial en sus dos



■ Fotograma de *La mansión de Araucaíma*, 1986. Adrian a Herrán.

largometrajes argumentales. Tanto en *Carne de tu carne* (1983) como en *La mansión de Araucaíma* (1986), la casa funciona como espacio que reproduce a menor escala las estructuras de poder que el cineasta quiere cuestionar. Se trata, en los dos casos, de un orden neocolonial que alude directa e indirectamente a la cultura de la hacienda azucarera de propiedad de familias poderosas, cercadas por ansiedades raciales de interrupción de su supuesto linaje y la pérdida de su poder económico y social.

En este ensayo se elabora una discusión más específica de la relación entre esa construcción del espacio de la casa, el significado de los elementos que contiene, la implosión de los mismos y la relación de todos estos aspectos en lo que se denomina “gótico tropical”. Como explicaré, en cada uno de los largometrajes, la casa aparece como depositaria de elementos visuales y auditivos, determinantes en la configuración del “gótico tropical”. Quisiera empezar por precisar un poco la definición de “gótico tropical”, pues se usa muchas veces en el contexto de la crítica cinematográfica colombiana para referirse a las películas de Mayolo (y de Luis Ospina), pero sin limitar claramente qué abarca e implica.

En una entrevista publicada en *Arcadia va al cine* en 1987, Mayolo ofrecía una contextualización del origen del término y una definición bastante amplia. Para él, el “gótico tropical” tiene su origen en la tradición europea, pero se relaciona con “nuestras historias de miedo y leyendas: casas donde se siente el miedo, casas vacías que amenazan. El “gótico tropical” es una versión que de esas historias existen en todo el mundo y que al ser trasladadas a América Latina se convierten en una especie de parodia”². En sus dos libros autobiográficos —*Mamá, ¿qué hago?* y *La vida de mi cine y mi televisión*³—, Mayolo esboza características y elementos que trae a su lenguaje fílmico

y dan forma a ese concepto, reiterando con frecuencia su entorno personal. Por tanto, aunque no discrepo de la definición propuesta por el cineasta, me aventuro a proponer que el “gótico tropical” no es una parodia y que —como explicaré— es un concepto más localizado tanto en su contenido como en su ubicación espacial.

Aunque canonizado en el contexto del cine colombiano, Mayolo no tuvo una producción prolífica de largometrajes de ficción, debido en parte a las dificultades de hacer cine en Colombia en los años 80, a pesar de la existencia de la Compañía de Fomento Cinematográfico (FOCINE)⁴, y también por su propia manera de abordar el oficio de cineasta, un caos creativo que es bien conocido. Se puede decir que el impulso del director y la conformación de un lenguaje venían con clara firma de cine de autor, pero se trata de un trayecto fílmico desarrollado sólo en forma parcial. En este marco, *Carne de tu carne* y *La mansión de Araucaíma* deben leerse como una experimentación, una búsqueda estética que estaba en curso y en proceso de consolidarse, pero de las cuales Mayolo tenía un norte claro. Como él mismo explica, “sin que se fuera a volver ni trascendental, ni raro, ni miedoso, ni extraño, ni incomprensible, ni ilegible, sino respirable, con un presente,

► 2• “Estados góticos”. Entrevista con Carlos Mayolo. *Arcadia va al cine*, 16 (junio-julio 1987), pp. 2-3. En línea.

► 3• Carlos Mayolo. *Mamá, ¿qué hago? Vida secreta de un director de cine*. Bogotá: Oveja Negra, 2002; *La vida de mi cine y mi televisión*. Bogotá: Villegas Editores, 2008.

► 4• Focine fue una institución que surgió como intento del Estado de industrializar la producción fílmica en Colombia y que funcionó entre 1978 y 1993. Los años de Focine se caracterizaron por una producción relativamente continua, aunque no copiosa, y han pasado a la historia del cine colombiano como un proyecto decisivo, sobre cuyos resultados aún se debate. Las diversas intrigas sobre su administración, su formato de préstamos y su carácter burocrático la llevaron a una inevitable disolución.

► 5 • Mayolo. *Mamá, ¿qué hago?*, op. cit., p. 118; énfasis en el original.

► 6 • *Ibidem*, p. 116.

► 7 • *Ibidem*, p. 117.

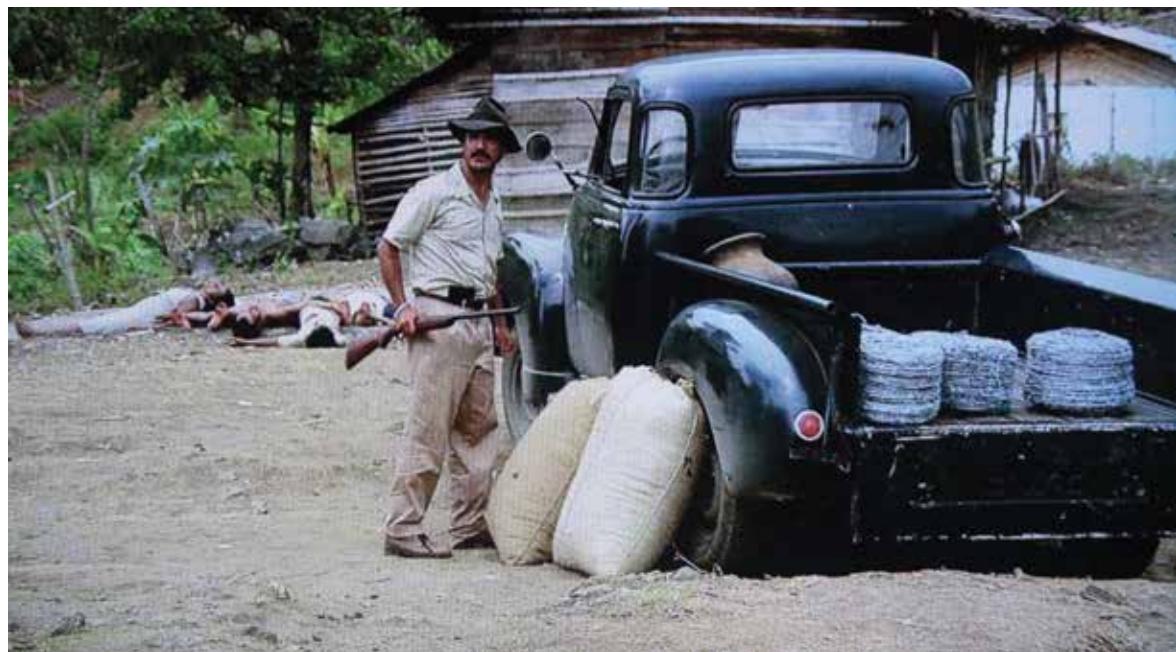
hijo del presente que tiene toda película, en su acontecer, mientras se construye”⁵.

El concepto de “gótico tropical”, se debe en realidad a un intercambio entre Álvaro Mutis y Luis Buñuel. La novela de Mutis *La mansión de Araucaíma* tiene como subtítulo *Relato gótico de tierra caliente*. La discusión sobre la posibilidad de ubicar el gótico en el trópico y la consecuente escritura de la novela, publicada en 1973, son el punto de partida para el “gótico tropical”. Entre otras razones, Mutis escribe *La mansión de Araucaíma* como respuesta al reto de Buñuel, quien “discutía si era posible trasladar el gótico inglés a la exuberancia del trópico”⁶. En todo el ejercicio de adaptación, el propósito de Mayolo como director es quitar todos

los elementos moralizantes que —en su visión— hacían muy católico un guion preliminar de Julio Olacigueri y Philip Priestley⁷.

Al ser comisionado por FOCINE para la dirección de este largometraje, Mayolo pone en diálogo su conocimiento de la historia regional del Valle del Cauca y su economía fundacional en la hacienda azucarera con su lectura de la tradición gótica y predilección por la misma. El engranaje socioeconómico del ingenio le sirve para desglosar su historia familiar, la historia de colonialismo y neocolonialismo de la región, la historia de Colombia, el imaginario simbólico de desmembramiento y escritura sangrienta sobre el cuerpo generado por La Violencia bipartidista, que es circundante del

📷 Fotogramas de **Carne de tu carne**, 1983. Carlos Mayolo.



entorno de su niñez⁸, y su cinefilia dominada por una preferencia por el género de horror y lo fantástico. En sus dos textos autobiográficos, Mayolo alude en diferentes apartados a cómo su imaginación e inquietudes se alimentan de todos estos componentes.

Al igual que Luis Ospina y Andrés Caicedo —sus más cercanos contemporáneos en la creación artística—, Mayolo enfrenta una “americanización del mundo gracias al cine americano, asunto que se sintió ampliamente en Cali”. Este es un fenómeno que los seduce, pero que no pasa sin cuestionamientos⁹. Leer la historia de la infancia y adolescencia de Mayolo en estos textos ofrece toda una constelación de nombres de parientes, vecinos de la casa, viajes, circunstancias familiares y topónimos, convocados sin alteración en los largometrajes. Como tales, **Carne de tu carne** y **La mansión de Araucaíma** tienen piso en historias emparentadas con la misma casa y núcleo social de Mayolo; en particular, la primera es —a decir de él mismo— un poco autobiográfica¹⁰.

En su discusión “Gothic on the Screen”, Misha Kavka advierte la vaguedad y amplitud del concepto de lo “gótico” y la variedad de piezas que lo componen, y argumenta que el conjunto de elementos reconocibles del mismo se caracteriza por los “códigos visuales” que

► 8 • La referencia puede no ser útil para expertos en el tema de La Violencia en Colombia, pero sí práctica para aquellos menos versados en el tema. En el contexto de la historia colombiana, se ha dado en designar la violencia con V mayúscula a las manifestaciones de violencia bipartidista de los años 50, para diferenciarla de otras manifestaciones de violencia de otras épocas. Muchas investigaciones sobre el tema se refieren al Bogotazo —nombre de los disturbios desatados el 9 de abril de 1948 por el asesinato del líder liberal y candidato presidencial Jorge Eliécer Gaitán— como detonador del período conflictivo entre el partido liberal y el conservador. Según estas versiones, a lo largo del país y hasta los años 1960, La Violencia se manifestó como una serie de eventos sectarios que dejaron drásticas consecuencias económicas y un listado de bandoleros, guerrilleros y gamonales que buscaban defender sus territorios. Primero, las discrepancias espaciales y temporales señalan que en algunas regiones de Colombia, La Violencia había empezado a manifestarse antes del 9 de abril de 1948. Tal es el caso de Boyacá y Santander, donde los antecedentes más fuertes datan de la década de 1930.

La Violencia azotó principalmente a la zona cafetera, así como a Cundinamarca, Valle y Tolima. Aunque se insiste en su carácter bipartidista, es importante resaltar la fractura que impone el surgimiento de las columnas guerrilleras de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) y el Ejército de Liberación Nacional (ELN), que precisamente alegaron su origen como resultado de la traición del partido liberal y el conservador. Esta división permitió que espacios geográficos como los Llanos Orientales y las fronteras departamentales del Magdalena medio cobraran, desde entonces, protagonismo geográfico. La “resolución” política de La Violencia se dio con un intervalo del golpe militar del General Gustavo Rojas Pinilla, derrocado en 1957 para establecer el Frente Nacional, una alianza entre los dos partidos políticos tradicionales de Colombia, donde cada uno se alternaría el poder en turnos de cuatro años. Hay extensa literatura sobre el período de La Violencia; véanse, por ejemplo, Germán Guzmán Campos, Orlando Fals Borda y Eduardo Umaña. *La Violencia en Colombia*. Bogotá: Punto de Encuentro, 1972; Marco Palacios. *Entre la legitimidad y la violencia. Colombia 1875-1994*. Bogotá: Norma, 2003; Gonzalo Sánchez. *Pasado y presente de La Violencia en Colombia*. Bogotá: Cerec, 1986; González Sánchez y Donny Meertens. *Bandoleros, gamonales, y campesinos: el caso de La Violencia en Colombia*. Bogotá: El Áncora, 1983.

► 9 • Véanse por ejemplo: *Mamá, ¿qué hago?*, op. cit., pp. 23-25; *La vida*, op. cit., p. 42.

► 10 • “Estados góticos”, op. cit., p. 3.





Fotograma de **Carne de tu carne**, 1983. Vicky Hernández, Santiago García y Marina Restrepo.

►11• Misha Kavka. "Gothic on the Screen". *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge UP, 2002, p. 210.

cada manifestación en la pantalla aporta¹¹. Esta proclividad a transformarse contribuye a la continuidad de la tradición, pues cada manifestación, artista o director imprime nuevas figuras y elementos. Es quizás dentro de esa propuesta donde podríamos cifrar una definición más concreta de "gótico tropical", como una manifestación fílmica que toma constantes dominantes de la tradición gótica y las combina con elementos sociales y culturales característicos de espacios geográficos donde ha florecido la cultura colonial de la hacienda y el latifundio. Como catalizador de metáforas

sobre el orden colonial, el "gótico tropical" es un código visual que trae a escena ansiedades y paranoias sobre raza, género y clase, como elementos desestabilizadores del orden económico y social hegemónico.

Dentro de la consolidación de ese código visual, la puesta en escena y los elementos sonoros reunidos en el espacio de la casa juegan un papel central en los dos largometrajes en cuestión. **Carne de tu carne** y **La mansión de Araucaíma** se ubican temporalmente en épocas diferentes, el primero con marcadores históricos muy concretos y el segundo con marcos temporales y espaciales deliberadamente abstractos. No obstante, Mayolo traza la genealogía de la cultura del azúcar con diversos recursos, para poner en tela de juicio esas paranoias y ansiedades mencionadas, tal como se relacionan con la región del Valle del Cauca y, por extensión, con América Latina y otros espacios geográficos donde la cultura de la hacienda prosperó (sea industria azucarera, cafetera, tabacalera, algodónera o similar). En el orden neocolonial que estos largometrajes proponen, los procesos de racialización deben ser ratificados. Por ende, la sangre negra renueva un proyecto eugenésico que alienta un mecanismo de selección para mantener un orden social en el que la idea del linaje y la nobleza es fuertemente desestabilizada y entra en pugna por sostener jerarquías.

Para ser precisos, más que góticos *ad litteram*, los largometrajes de Mayolo exhiben una amplia gama de elementos de géneros y subgéneros del horror que convocan elementos góticos muy ortodoxos, toman del vampirismo y de los zombis, incluyen manifestaciones de lo sobrenatural y apelan al horror físico y psicológico. En cuanto a estos últimos elementos, **Carne de tu carne**, en particular, hacen problemáticas la idea de lo sobrenatural y la presencia del horror *versus* la representación de lo real, pues, en su alusión a La Violencia, el largometraje pone de presente la tortura, la violencia física y el desmembramiento del cuerpo político del otro, como acciones que distan de la invención o de la mera imaginación de terror gótico¹². La violencia que Mayolo quiere representar no es imaginaria, sino inseparable de la realidad colombiana.

Carne de tu carne y **La mansión de Araucaíma** giran en torno a la idea de "purgar la sangre", como excusa para sustentar un discurso hegemónico de orden social caracterizado por la supremacía blanca, masculina y heterosexual, amparándolo de influencias que lo pueden deteriorar. Como plantea Ángela Smith en su libro *Hideous Progeny*¹³, este discurso subyace como fundamento del cine clásico de horror de Estados Unidos, con películas como **Drácula** (Karl Freund y Tod Browning, 1931), **Frankenstein** (James



Fotograma de **Carne de tu carne**, 1983. Ángela de Molina y José Grisales.

Whale, 1931), **Dr. Jekyll y Mr. Hyde** (Rouben Mamoulian, 1931), **Freaks** (Tod Browning, 1932) y **Mad Love** (Karl Freund, 1935). El análisis que hace Smith de este *corpus* fílmico resulta de la revisión de documentos legales y médicos que van desde el paso del siglo XIX al XX y que guardan relación con su documentación sobre publicidad que promueve la pureza racial y biológica. Se trata de un conjunto de películas bien conocido por Mayolo, Ospina y Caicedo, como lo certifica su trabajo suplementario con el Grupo de Cali, el cine club del grupo y la revista *Ojo al cine*. En lugar de imitarlo haciendo nuevas versiones de películas viejas, Mayolo lo contextualiza dentro de la historia regional de la hacienda azucarera del Valle del Cauca en los años 50.

►12• Sobre el imaginario resultante de la violación, tortura y desmembramiento del otro, se sugiere revisar de María Victoria Uribe. *Matar, rematar y contramatar*. Bogotá: Cinep, 1990; *Antropología de la inhumanidad*. Bogotá: Norma, 2006.

►13• Ángela Smith. *Hideous Progeny. Disability, Eugenics, and Classic Horror Cinema*. Nueva York: Columbia University Press, 2011.

► 14 • Mayolo. *Mamá, ¿qué hago?*, op. cit., p. 125.

► 15 • *Ibidem*, p. 139.

Por supuesto que hay precedentes mayores de la representación de la hacienda y el ingenio azucarero tanto en el cine de horror del Caribe como en Brasil, aunque se trate de producciones estadounidenses ubicadas en el Caribe: **White Zombie/Zombi Blanco** (Víctor y Edward Halperin, 1932) y **I walked with a zombie/Yo anduve con un zombie** (Jacques Tourneur, 1943) son la quintaesencia de ese *corpus*. Existe, asimismo, una larga tradición de restituciones históricas en el cine latinoamericano, como **La última cena** (Tomás Gutiérrez Alea, Cuba, 1976), **La Rue Cases-Nègres** (Euzhan Palcy, Martinica, 1983) y representaciones más operáticas, como **Quilombo** (Cacá Diegues, Brasil, 1984). Los dos largometrajes de Mayolo y **Pura sangre** (Luis Ospina, 1982) —que versa sobre el declive de un magnate azucarero que sobrevive gracias a transfusiones de sangre de jóvenes blancos— se emparentan temáticamente y crean un pequeño conjunto en ese “gótico tropical”, dentro de esa saga de representaciones de la maquinaria azucarera. Estos largometrajes aparecen como novedad disruptiva en el contexto del cine colombiano e incluso en el latinoamericano, por su conexión con el cine de horror y el cine fantástico. Se oponen también a las representaciones mágico-realistas de La Violencia favorecidas por directores contemporáneos de los años de FOCINE, producciones que Mayolo describe

como la “historia folclórica del cura, el alcalde y el borracho de las películas colombianas anteriores”¹⁴. Veamos, entonces, qué hace particular la representación de la casa en las dos manifestaciones del “gótico tropical” de Mayolo.



El incesto es un elemento frecuente en la tradición gótica y está presente desde las primeras historias clásicas, como *El castillo de Otranto* (*The Castle of Otranto*, Horacio Walpole 1774), *El monje* (*The Monk*, Matthew G. Lewis, 1795), *El romance de la selva* (*The Romance of the Forest*, Ann Radcliffe, 1791) y *La caída de la casa Usher* (*The fall of the house of Usher*, Edgar Allan Poe, 1839), por ejemplo. Siguiendo la tradición de la narrativa gótica, el incesto es uno de los ejes principales de la trama de **Carne de tu carne**. Según las memorias de Mayolo, el guion se desprende de una lectura de la novela *Otra vuelta de tuerca* (*The turn of the screw*, Henry James, 1898) sobre la cual Andrés Caicedo había elaborado un guion preliminar¹⁵. El referente temporal es la explosión de un convoy militar el 7 de agosto de 1956, accidente que guarda relación estrecha con el clima político del momento y La Violencia bipartidista. Mayolo aprovecha el aura gótica que la ciudad adquirió ese día con los cadáveres aflorando de sus sepulturas en el cementerio, los montones de cuerpos que

esperaban ser llevados a la morgue y el correr zombi y errático de confundidos ciudadanos¹⁶.

En **Carne de tu carne**, varios miembros de la familia Velasco regresan de Estados Unidos para presenciar la lectura del testamento de la abuela y matriarca de la familia. Margaret viene con ellos y se reúne con su medio hermano Andrés Alfonso. Tras la lectura del testamento y una reunión improvisada para ver películas caseras, la familia parece instaurarse en un orden aparente en el domicilio familiar en Cali. La explosión interrumpe esa relativa normalidad. Margaret y Andrés Alfonso parten a La Emma, una serie de fincas en las afueras de la ciudad, propiedad familiar. Allí, segregado de los Velasco, acumulando memorias materiales e intangibles de sus parientes, vive el tío Enrique, librepensador, proscrito comunista e hijo calavera. En el orden visual, el espacio urbano se separa del rural para adentrar al espectador en un escenario natural y exuberante que se caracteriza por su aura surrealista.

Las conversaciones con el tío Enrique revelan a los adolescentes tanto el origen ilícito de la riqueza de la familia como las relaciones incestuosas entre el tío y la difunta abuela. En esa casa en decadencia, Margaret —vestida con el traje de novia de la abuela— empieza su transformación en zombi y arrastra a su medio hermano con ella, cumpliendo la sentencia que parece predispuesta sobre sus destinos: “carne de tu carne, sangre de mi sangre”.



■ Fotograma de **Carne de tu carne**, 1983. Adriana Herrán y David Guerrero.

Como sugiere Felipe Gómez, la repetición de la endogamia se convierte en una estrategia para perpetuar el estatus socioeconómico de la élite de Cali, que trata de mantener el poder, a pesar de la división bipartidista¹⁷. El incesto además afirma la línea de la película dentro de la tradición gótica y alude al personaje de Manfred en *El castillo de Otranto*, que busca el divorcio de su esposa Hipólita para casarse con Isabella, novia de su difunto hijo, para poder mantener las propiedades. Una vez más, el incesto es una estrategia para mantener el poder.

► 16 • Véase Katia González Martínez. *Cali, ciudad abierta. Arte y cinefilia en los años setenta*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2012, pp. 135-37.

► 17 • Felipe Gómez. “La Violencia y su sombra. Asomos al género del horror en el cine colombiano: Vallejo, Mayolo, Ospina”. En Rosana Díaz-Zambrana y Patricia Tomé (eds.), *Horrofilmico. Aproximaciones al cine de terror en Latinoamérica y el Caribe*. San Juan (Puerto Rico): Isla Negra, 2012, p. 289.



Fotograma de **Carne de tu carne**, 1983. Josué Ángel.

► **18** • María Inés Martínez. “Incesto, vampiros y animales: La violencia colombiana en *Carne de tu carne* de Carlos Mayolo”. *Revista de Estudios Colombianos*, 33-34 (2009), p. 75.

Desde su alegada vinculación comunista, Enrique se revela como confrontador de las acciones terratenientes de su familia, ofreciendo ayuda a los campesinos desplazados. Su muerte abre espacio para que Margaret se apropie de lo “monstruoso femenino”, una oposición al rol tradicional del monstruo masculino, que define el poder en términos del poder sexual. Liderados por las acciones de Margaret, los adolescentes se encierran gradualmente en el mundo fantasmagórico donde la realidad se desintegra. En una dirección de arte bastante cuidada por el artista Miguel González

y la escenografía de Ricardo Duque, imágenes de un bestiario se superponen a la aparición fantasmagórica de antepasados de la familia. La cópula de los adolescentes tiene lugar en medio de elementos siniestros. Los antepasados regresan como espectadores *voyeurs* que se deleitan en presenciar el acto sexual entre medio hermanos y aprueban la renovación de un orden endogámico que solo es posible en el espacio irreal. La sexualidad incestuosa no se desprende del poder, sino que lo ratifica.

Las conciliaciones políticas y familiares solo pueden suscitarse en una casa que pierde corporalidad y está alejada de los otros terrenos familiares. Margaret y Andrés Alfonso parecen copular en el altílo de la casa, enmarcados visualmente por halos y filtros de luz que intensifican la atmósfera surrealista y gótica. Los antepasados son espectros, no verdaderas masas corporales. El espacio casero se torna en una alucinación. María Inés Martínez anota que en lugar de portar una banda con el tricolor de la bandera colombiana, el General Borrero —uno de los antepasados que regresa en forma de espectro— aparece con una azul y roja, reuniendo los colores distintivos del partido conservador y liberal¹⁸.

Mayolo decía que sus películas buscaban sacudir un Cali que se veía como de sangre

pura y se rehusaba a aceptar la mezcla racial¹⁹. La idea de un supuesto linaje la enfatiza una y otra vez Julia Borrero (Vicky Hernández). Ella hace alarde de la cercanía de la familia con el líder conservador Laureano Gómez, traza el origen de la familia a las Meninas —damas de honor de la corte española inmortalizadas por Velásquez— y añora el estilo de vida de la España franquista²⁰. Ana (Lina Uribe), su hermana antagonista, evoca la idea de orden y progreso de los Estados Unidos. Son varias las referencias a esa presencia estadounidense: el traje de vaquerito del niño albino, la mención explícita de la ayuda de Alianza para el Progreso²¹, la alusión a la presencia de ingenieros estadounidenses para la construcción de los ingenios, la función de Margaret como importadora de novedades de consumo (cigarrillos Camel y música de Elvis), entre otros.

Para Mayolo, esa americanización es un escapismo que le interesa cuestionar. No es coincidencia que las referencias a esos dos órdenes, el español colonial y el estadounidense neocolonial, se junten en la narrativa fílmica. Como señala Felipe Gómez, por un lado tenemos al padre legítimo de Margaret que cuida los intereses de la hacienda y la protege de las bandas de *pájaros* (grupos paramilitares asociados con las acciones ilegales de los conservadores)²²; por otro está su padrastro, el exitoso hombre de negocios

► **19** • “Ojo a Mayolo”, n.p.

► **20** • Véase la pintura *Las meninas* de Diego Velázquez (1656). La alusión a Laureano Gómez conecta directamente la línea política de esta familia con las acciones del líder conservador, presidente de Colombia entre 1950 y 1951, quien, aunque dejó la posición por problemas de salud y fue reemplazado por Roberto Urdaneta, mantuvo gran influencia en ese término presidencial. Como exiliado en España tuvo la responsabilidad de preparar el Pacto de Benidorm y luego de participar con Alberto Lleras en la redacción del Pacto de Sitges, documentos decisivos en la creación del Frente Nacional y el devenir político colombiano de los años siguientes. Como figura política, Gómez ha sido objeto de innumerables estudios, por su responsabilidad en el colapso político colombiano y el acrecentamiento de la Violencia.

► **21** • Alianza para el Progreso fue el programa político instituido por John F. Kennedy en 1961 para establecer cooperación económica y reforma política, con el objetivo a largo plazo de contrarrestar la presencia de fuerzas comunistas en América Latina. Para una crítica completa de sus operaciones, se recomienda Jeffrey F. Taffet. *Foreign Aid as Foreign Policy. The Alliance for Progress in Latin America*. NY: Routledge, 2007.

► **22** • Los *pájaros* eran escuadrones de paramilitares conservadores, campesinos organizados y alentados por el partido. Guardan relación con el origen del paramilitarismo en Colombia. Eran extremadamente católicos, sostenían el orden familiar y económico de los negocios, pero, paralelo a esas vidas regulares, celebraban encuentros privados para planear sus nefastas actividades.



Fotograma de **Carne de tu carne**, 1983. Adriana Herrán y David Guerrero.

- 23 • Gómez. "La Violencia y su sombra", op. cit., p. 289.
- 24 • Martínez. "Incesto, vampiros y animales", op. cit., p. 75.

que trabaja en la comercialización del azúcar en los Estados Unidos²³. Tanto **Carne de tu carne** como **Pura sangre** de Ospina revisan el rol que el azúcar tuvo en la economía para el proyecto de Alianza para el Progreso y el papel que esa industria sigue teniendo en el sostenimiento de un orden neocolonial en el Valle del Cauca.

En el orden de la casa, los sirvientes juegan un papel determinante, porque crean una extensión de la familia que no está definida por sangre, sino por la adquisición de fuerza laboral



■ Fotograma de **Carne de tu carne**, 1983. Carlos Mayolo y Adriana Herrán.

y por lealtad. Josefa deja en su testamento una pensión para Asunción (interpretada por Marina Restrepo, sirvienta mulata que siempre trabajó en la casa familiar de Mayolo) y Éver (el capataz mestizo, interpretado por el mismo Mayolo) en reconocimiento a los años de servicio. Éver aparece asociado desde el comienzo con los *pájaros*. Su deceso se da por un ataque de Margaret en La Emma y puede interpretarse como una manera de neutralizar la información sobre el pasado oscuro de la familia. En este orden doméstico y social, los sirvientes guardan demasiados secretos de las familias de los amos. Éver, por ejemplo, fragua muchas de las acciones ilegales de los Velasco. Martínez propone que la muerte de Éver puede entenderse como la desaparición de un personaje que no toleraba la coexistencia del partido liberal y el conservador²⁴, en una posible referencia al Frente Nacional, el acuerdo político firmado con el Pacto de Benidorm en 1956 que permitiría una alternación del período presidencial entre liberales y conservadores como plausible control a la creciente violencia y a la polarización política.

Margaret y Andrés Alfonso adquieren características tanto de vampiros como de zombis. Como vampiros, chupar sangre les proporciona placer y logran volverse invisibles o aparecer y desaparecer frente a sus víctimas. Mayolo asocia su preferencia por los



zombis con las películas de George Romero y su trilogía **La noche de los muertos vivientes (Night of the Living Dead, 1968)**, **Amanecer de los muertos (Dawn of the Dead, 1978)** y **El día de los muertos (Day of the Dead, 1985)**. Sin embargo, en su interés por generar otro código visual, las películas de Mayolo no son una imitación de Romero (ni de Roger Corman ni de cualquier otro director de su repertorio favorito). Mayolo contextualiza estos ingredientes dentro de la historia del Valle del Cauca, que enriquece con los mitos locales, las referencias a la historia opresiva de la hacienda azucarera y el imaginario de La Violencia. Para **Carne de tu carne** escoge un fin ambiguo: los adolescentes se funden con la naturaleza exuberante de la zona. En lugar de morir, Margaret y Andrés Alfonso mutan a un estado errante y su presencia se disuelve en la naturaleza, adoptando la corporalidad de la Madre Monte, figura mítica de la mujer guardabosques que se caracteriza por la fusión de su cuerpo con hojas y ramas de los árboles. La Madre Monte también tiene el rol de vigilar a los campesinos; incluso desde lo irreal, la vigilancia queda instaurada. En el plano final, Margaret y Andrés Alfonso como zombis, sobreviven como promesa potencial de que la endogamia puede proteger del mestizaje o de cualquier otro cruce de razas, aunque también a costa del autoaniquilamiento de la raza blanca.

En **La mansión de Araucaíma** la idea de la casa está cifrada en el título, adaptación de la novela homónima de Álvaro Mutis. En el largometraje, las locaciones geográficas parecen deliberadamente borradas, suspendidas en un tiempo mítico que es imposible definir y que, en su aislamiento, ensalzan un sentido de claustrofobia inherente al interior de la casa. Por otro lado, abundan los referentes directos e indirectos a las conexiones de la casa con la cultura de la hacienda azucarera. De este modo, continuando una tradición de manifestaciones culturales que tienen que ver con la historia de la caña de azúcar en América Latina, uno y otro largometraje están tamizados por historias de esclavitud, opresión, violación, incesto, ansiedades raciales y secretos.

En **La mansión de Araucaíma**, la referencia a *El castillo de Otranto* se renueva, pues la mayor parte de la acción tiene lugar en una casa de ubicación remota. A diferencia de esta, el escenario se construye visualmente en un espacio alucinatorio que parece estar suspendido en la espesura de la vegetación tórrida. Araucaíma está localizada en medio natural fecundo y copioso. En varias transiciones entre secuencias, se usan planos generales para enmarcar la magnitud de la mansión y su aire romántico, matizado por luces tenues y sonidos de la naturaleza.



Fotograma de **La mansión de Araucaíma**, 1986. Antonio Pitanga y José Lewgoy.

En el interior de la casa, los decorados abarcan el acumulamiento y la exacerbación de los sentidos, típica del barroco latinoamericano y de escenarios surrealistas.

A diferencia de **Carne de tu carne**, no hay un núcleo familiar que se desintegre, sino una reunión de residuos sociales, todos individuos que han perdido su pedigrí social y, como la misma mansión, evidencian un orden social en declive que no está fraguado por la escasez de propiedades —adentro de la casa domina un orden de abundancia, siempre marcado por un aire de *petite bourgeoisie* excesivo—, sino por el progresivo aniquilamiento debido al deseo y

ansiedad de poder extremos. Todos los personajes parecen haber llegado a la mansión por azar, pero se presentan faltos de voluntad para abandonarla. En Araucaíma se dan cita don Graciliano (José Lewgoy), un antiguo hacendado brasileño; Cristóbal (Antonio Pitanga), su esclavo incondicional; un cura renegado jesuita (Alejandro Buenaventura); Camilo (Luis Fernando Montoya), un piloto atrapado en el lugar, caracterizado por su impotencia sexual; Paul (Carlos Mayolo), capataz de la mansión, y Machiche (Vicky Hernández), actriz de teatro en retirada. El rol principal de Machiche es la distribución de placer, pues es quien

lo prodiga a los hombres que la rodean. La llegada de Ángela (Adriana Herrán), una joven modelo, rompe la aparente calma de la casa. Su antagonismo con Machiche causa su eventual desaparición, pero el espectador toma nota de que la muerte de la joven es parte de un ciclo, un espiral de elementos controlados por diferentes caprichos de quienes viven en la mansión. En la secuencia de cierre vemos llegar al novio de Ángela (David Guerrero), a la desolada Araucaíma, con lo que se abre una elipsis que advierte la continuación del ciclo.

La mansión pertenece a don Graciliano, heredada de su madre en circunstancias imprecisas que denotan adquisición ilícita. Con la inclusión de los dos personajes brasileños —don Graciliano y Cristóbal—, Mayolo traza un mapa desde la historia de la producción del azúcar en el Brasil y la conecta con la del suroeste colombiano. Lewgoy y Pitanga vienen de una extensa trayectoria en la industria del cine y la televisión brasileña. Además, Lewgoy interpretó el papel de don Aquilino en **Fitzcarraldo** (Werner Herzog, 1982) y de don Octavio Coutinho en **Cobra Verde** (Werner Herzog, 1987), en la que Mayolo interpreta al gobernador. Pitanga ha trabajado en varios clásicos del cine brasileño, como **O pagador de promesas** (Anselmo Duarte, 1962), **Barravento** (Glauber Rocha, 1962) y **Quilombo** (Carlos Diegues, 1984). En estas películas siempre ha interpretado el rol de

mulato de Salvador de Bahía, personaje que vuelve a encarnar en **La mansión de Araucaíma**, lo que parece ser un gesto intencional de Mayolo para crear intertextualidad entre la historia de la explotación del azúcar en los dos países.

Las máquinas de ver y las prótesis visuales abundan en **La mansión de Araucaíma**, abarcando desde el equipo cinematográfico en las secuencias iniciales, los binoculares del vigilante (Mayolo), las varias fotos que decoran el *boudoir* de la Machiche y un número interminable de espejos que le añaden bastante a la puesta en escena. La mansión juega con elementos del gótico y del barroco, en particular



Fotograma de **La mansión de Araucaíma**, 1986. Adriana Herrán, Vicky Hernández, José Lewgoy, Alejandro Buenaventura y Luis Fernando Montoya.

► 25 • Mayolo. *Mamá, ¿qué hago?*, op. cit., p. 118.

► 26 • Isabella van Elferen. *Gothic Music. The Sound of the Uncanny*. Cardiff: University of Wales Press, 2012.

► 27 • *Ibidem*, p. 4.



■ Foto rodaje **Carne de tu carne**, 1983.
Foto fija: Eduardo Carvajal.

del barroco latinoamericano. Pensemos, por ejemplo, las múltiples ocasiones en que se cita visualmente el banquete o la cena lezamiñana, para Mayolo traducido en “ese trópico lleno de frutos, de iguanas, de leche, de unciones, de los sacrificios internos de la casa”²⁵. En *La mansión*, la supremacía de la mirada se combina con paisajes sonoros melancólicos para las escenas nocturnas, lo cual hace de ella una película muy auditiva. Entre los elementos sonoros que permiten

ese efecto tenemos un gramófono de don Graciliano, que emite música sin reposo, preferiblemente óperas; el constante tarareo de canciones de Machiche; el insistente canturrear de Camilo que se interpola con su declamación de poemas dramáticos y el rezo frecuente de letanías del cura.

En su libro *Gothic Music. The Sounds of the Uncanny*, Isabella van Elferen²⁶ discute el escaso número de estudios sobre el sonido en las películas góticas en comparación con la literatura que se produce sobre otros aspectos y temas del mismo. No es diferente el caso de los dos largometrajes de Mayolo, pues poco se ha dicho de su gran arquitectura sonora. En ellos, el sonido está trabajado de una manera cuidadosa y apoya siempre el universo visual creado.

Carne de tu carne obedece a patrones más clásicos y ortodoxos de manejo del sonido en las películas góticas que —si atendemos a las apreciaciones de van Elferen— cambia de época a época y según la manifestación cultural, pero hacen que la música gótica siempre sea “espectral”²⁷. Como tal, abarca sonidos espeluznantes, silbidos, chirridos y sonidos muy agudos de la naturaleza, como el viento, ecos, el crujir de ramas de árboles y sonidos de animales. Todo esto está presente y acompaña la música incidental que Mario Gómez-Vignes compuso para la película. El diseño sonoro en este primer largometraje se

ajusta bastante bien a esta descripción de van Elferen:

*El sonido y la música son cruciales para las experiencias del horror, terror y siniestro cinematográfico. Si el film gótico se caracteriza por el terror de lo que no se ve caer en el plano de lo hipervisual, entonces el sonido del film puede ser definido como un narrador elocuente de lo invisible, la presencia más allá de la pantalla que fuerza su realidad por medio del oído, pero permanece escondida al ojo. En muchos casos, la banda sonora es el centro de las manifestaciones cinematográficas del gótico —no es gratuito que las películas de miedo perturben menos con el sonido apagado*²⁸.

La mansión, por el contrario, recurre a una banda sonora más melodiosa, que denota placer y que hace coro con el acumulamiento y exceso barroco. La inclusión de los elementos antes listados (ópera, tarareo y letanías, por ejemplo) es resultado de una selección de rigor que se acompaña de canciones y arreglos musicales que enmarcan el aire de nostalgia que tiene la casa, acompañando además la distribución de poder, sensualidad y sexualidad dentro de la misma.

La *Obertura de Tannhäuser* y *Don Giovanni* son óperas que encuadran la presencia dadivosa y suprema de don Graciliano; Machiche en su derroche de sensualidad tararea boleros y canciones del repertorio popular español, como gesto generoso de su corporalidad y de su apetito sexual, y el

pusilánime Camilo siempre está rodeado de declamaciones agónicas, por ejemplo. Melodías como “*Damisela encantadora*” de Alfredo Sadel; “*Viejo rencor*” compuesta por Gonzalo Courier (autor de varias bandas sonoras para el cine mexicano de la Época de Oro) e interpretada por Fernando Fernández; “*Dame de tus rosas*” interpretada por Carlos Julio Ramírez, y “*Los diez soldados*”, un *foxtrot* con aire de tango interpretado por Los Reyes del Fox, llenan la mansión de sonido. Este repertorio se caracteriza por su esencia lírica —la banda sonora privilegia interpretaciones de tenor— y denota en su ritmo una generosidad de movimiento, ligereza y fluidez de los ocupantes de la mansión, siempre deseosos de sensaciones.



■ Fotograma de **La mansión de Araucaíma**, 1986. Adriana Herrán, Vicky Hernández y José Lewgoy.

► 28 • *Ibidem*, p. 37; trad. J. Suárez.



Fotograma **La mansión de Araucaíma**, 1986. Adriana Herrán y Vicky Hernández.

► 29 • Mayolo. *Mamá, ¿qué hago?*, op. cit., p. 18.

Aunque encuadren el camino hacia la auto-destrucción y el abandono de la casa, nunca dejan de tener un tono de armonía, sostenido por la alternancia de la música incidental, presidida por el piano, de la composición de Germán Arrieta. Es un trabajo en conjunto que siempre se ve orquestado y dominado por el sonido. Dice Mayolo: “por eso quise que el músico estuviera con nosotros durante todo el rodaje, así como el director artístico, el sonidista, los demás actores; necesitaba que Germán Arrieta supiera en qué estaba metido”²⁹.

La llegada de Ángela con su *walkman* y su música rock emergen como elementos disruptivos. Ella es una intrusa en un lugar que parece haberse alienado de la civilización

a propósito. Y tal como pasa en **Carne de tu carne**, el personaje joven femenino parece predispuesto a rendirse a los juegos de placer que gobiernan el universo barroco de la mansión. Pero en *La mansión*, su música se convierte en ruido que interrumpe y perturba; al igual que ella, debe ser consumado y sofocado para, por lo menos, encontrar cabida temporal en la casa.

En la medida que Ángela aminora con su presencia y sensualidad el poder sexual de la Machiche, su sangre joven se vuelve una posesión preciosa para los otros habitantes de la mansión. Ángela se convierte en el objeto de deseo del piloto, el renegado sacerdote y el esclavo. Todos los actos sexuales en los que Ángela participa funcionan como rito de iniciación para la pérdida de su inocencia. Mientras que reparte placer, Machiche decide que Ángela no puede irse, pero a cambio entabla una lucha para *restablecer* su poder sexual y reclamar su territorio de seducción. En **La mansión de Araucaíma** no hay representaciones de violencia gráfica, como en **Carne de tu carne**, y aun así sigue siendo una película de vampiros. Al querer robar el poder sexual de la joven, Machiche apela a una relación lésbica con la joven, que se convierte literalmente en “la mordida del vampiro”. Una vez la seduce, Machiche la humilla y desexualiza, recordándole que no pertenece al lugar y que no encontrará su espacio allí. Como personajes

que ya no pueden prodigar placer sexual (ya no tienen sangre para ofrecer), Camilo y Ángela deben desaparecer. Para Mayolo, “**La mansión de Araucaíma** es una alegoría del poder, la casa representa el Estado, el inocente que llega es exterminado”³⁰.

La sexualidad monstruosa opera en ambos largometrajes en relación con los personajes femeninos. En **Carne de tu carne** hablábamos del rol de lo monstruoso femenino, tal como se retrata en el liderazgo de Margaret y en su apetito sexual; en **La mansión de Araucaíma** evidenciamos esta misma manifestación en la relación entre Machiche y Ángela y su relación con la jerarquía de placer y vigilancia establecida en la casa. Para Kavka este tipo de representación se enfila con la tradición del gótico femenino en el cine estadounidense, que empieza con Rebeca (Alfred Hitchcock, 1938) y tiene ecos hasta los años 60 con pilares fuertes en el cine negro. En ese conjunto de películas, dice Kavka, es característica la persecución de una mujer por otra mujer. Para esta crítica, las películas del gótico femenino usualmente posicionan a una mujer protagonista que es tanto víctima como investigadora de una cacería desatada por ansiedades sobre una sexualidad transgresiva. Con o sin fantasmas, la casa se hace un personaje central a la trama, y se trata de una casa donde un acto monstruoso o un ocupante (con frecuencia mujer, pero no

siempre) se proyecta en la monstruosidad de la casa misma. Al igual que en el cine negro, el personaje femenino es sometido a investigación (vigilancia, en el caso de **La mansión de Araucaíma**), paranoia y sexualidad perversa. En lugar del espacio citadino, Kavka sostiene que el gótico femenino favorece el espacio doméstico, que se hace ominoso y en el cual la supervivencia del personaje femenino no se puede garantizar³¹.

En **La mansión de Araucaíma**, la sexualidad es una afirmación de poder. Don Graciliano

► 30 • Madrid Benítez, n.p.

► 31 • Kavka. “Gothic on the Screen”, op. cit., pp. 219-220.



Fotograma de **La mansión de Araucaíma**, 1986. Adriana Herrán y Alejandro Buenaventura.



Fotograma **La mansión de Araucaíma**, 1986. Adriana Herrán y Antonio Pitanga.

► 32 • *Ibidem*, p. 212; trad. J. Suárez.

incordia a Cristóbal a copular con Ángela, como una lánguida afirmación del debilitamiento de su poder ante la voluntad de los habitantes de la casa. Al hacerlo le recuerda que “incluso la flor más blanca ha de hundir su raíz en tierra negra”. Esta metáfora, presente en varias representaciones de la cultura del ingenio azucarero, encapsula el proyecto racial sobre el que se erige el “gótico tropical”. En la hacienda es imposible escaparse de la mezcla de sangres y razas, de modo que el proyecto de “pureza racial” se torna insostenible, pues desafía la vigilancia patriarcal y desestabiliza

el orden económico. **Azúcar** (1989), la famosa telenovela de Mayolo sobre la historia de este producto en el suroeste colombiano, reiteraba la imposibilidad de escapar al cruce racial. En ella, el amo blanco separa de su madre al hijo que tiene con una mujer mulata y ella maldice a la familia Solaz con una sentencia similar: “el azúcar, para ser blanca, ha de tener sangre negra, de semillas negras y de tierra negra”.

En *La mansión*, el cruce de razas se hace tanto destructivo como liberador. Frente al cuerpo muerto de Ángela, don Graciliano reitera su poder patriarcal, que se ha visto desestabilizado por la saga de celos generada por el contacto sexual entre el mulato y la adolescente. El abandono final de la mansión está marcado por la muerte trágica de Ángela, Machiche y el piloto. Mientras parte, don Graciliano le entrega las llaves a un glorioso Cristóbal que proclama el fin de su esclavitud.

Mayolo encuentra en el gótico la ubicación perfecta para la casa y la familia, que sirven como microcosmos de ese orden social que quiere cuestionar. El gótico funciona justo por esa característica mutable que, según Kafka, lo caracteriza pues “está atado al momento histórico, reelaborando materiales del pasado en términos de los miedos culturales del presente”³². **Carne de tu carne** y **La mansión de Araucaíma** fueron los dos únicos largometrajes de ficción dirigidos por Carlos Mayolo y muchos de sus elementos

sostienen una conversación con **Pura sangre** de Luis Ospina, una película sobre vampiros urbanos. Esa intertextualidad se deriva de la conversación no solo entre los directores, sino también entre personajes, *settings*, referencias a la región y algunas puestas en escena. Del mismo modo, las tres películas insisten en el tema de la hacienda azucarera, la terratenencia, *La Violencia* y los escuadrones de *pájaros*, por ejemplo. Los finales abiertos de las películas de Mayolo sugieren que la normalidad no

puede ser restaurada. La estructura de cada uno devela que la violencia está asentada en el imaginario político de la región y del país y guarda relación con el desigual repartimiento de tierra. Puesta así, la violencia siempre será un episodio persistente y evocará fantasmas que renuevan preguntas sobre género, raza, sexualidades, flujo de capital, clase, políticas nacionales y coloniales de épocas específicas, tanto en el orden doméstico como en el orden nacional. ■

Fotograma **La mansión de Araucaíma**, 1986.



Referencias

Brophy, Philip. "Horrority. The Textuality of Contemporary Horror Films". *Screen*, 27 (enero 1986), pp. 2-13.

Elferen, Isabella van. *Gothic Music. The Sound of the Uncanny*. Cardiff: University of Wales Press, 2012.

"Estados góticos". Entrevista con Carlos Mayolo. *Arcadía va al cine*, 16 (junio-julio 1987), pp. 2-7. En línea: www.lugaradudas.org.

Gómez, Felipe. "La Violencia y su sombra. Asomos al género del horror en el cine colombiano: Vallejo, Mayolo, Ospina". En Rosana Díaz-Zambrana y Patricia Tomé (eds.), *Horrofílmico. Aproximaciones al cine de terror en Latinoamérica y el Caribe*. San Juan (Puerto Rico): Isla Negra, 2012, pp. 281-299.

González Martínez, Katia. *Calí, ciudad abierta. Arte y cinefilia en los años setenta*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2012.

Guzmán Campos, Germán; Orlando Fals Borda y Eduardo Umaña. *La Violencia en*

Colombia. Bogotá: Punto de Encuentro, 1972.

Hogle, Jerrold E. "Introduction". *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge UP, 2002, pp. 1-20.

Kavka, Misha. "Gothic on the Screen". *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge UP, 2002, pp. 209-28.

Martínez, María Inés. "Incesto, vampiros y animales: La violencia colombiana en *Carne de tu carne* de Carlos Mayolo". *Revista de Estudios Colombianos*, 33-34 (2009), pp. 63-78.

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

_____. *La vida de mi cine y mi televisión*. Bogotá: Villegas Editores, 2008.

Madrid Benítez, Ramiro. "Carlos Mayolo: la lucidez del presente". *La palabra* (1993), s.p.

Mutis, Álvaro. "La irresponsabilidad del viajero". En *El papel literario*. Caracas, 24-12-1989.

Palacios, Marco. *Entre la legitimidad y la violencia*. Colombia 1875-1994. Bogotá: Norma, 2003.

Sánchez, Gonzalo. *Pasado y presente de La Violencia en Colombia*. Bogotá: Cerec, 1986.

Sánchez, González y Donny Meertens. *Bandoleros, gamonales, y campesinos: el caso de La Violencia en Colombia*. Bogotá: El Áncora, 1983.

Smith, Angela. *Hideous Progeny. Disability, Eugenics, and Classic Horror Cinema*. Nueva York: Columbia University Press, 2011.

Taffet, Jeffrey F. *Foreign Aid as Foreign Policy. The Alliance for Progress in Latin America*. Nueva York: Routledge, 2007.

Uribe, María Victoria. *Matar, rematar y contra-matar*. Bogotá: Cinep, 1990.

_____. *Antropología de la inhumanidad*. Bogotá: Norma, 2006.

Filmografía

Diegues, Carlos, director. **Quilombo**. Brasil, CDK y Embrafilme, 1984.

Gutiérrez Alea, Tomás, director. **La última cena**. Cuba, ICAIC, 1976.

Halperin, Victor y Edward, directores. **White Zombie**. United Artists, 1932.

Mayolo, Carlos, director. **Carne de tu carne**. Colombia, Focine, 1983.

_____, director. **La mansión de Araucaíma**. Colombia, FOCINE, 1986.

Ospina, Luis, director. **Pura sangre**. Colombia, FOCINE, 1983.

Palcy, Euzhan, director. **Rue Cases-Nègres**. Martinique, NEF Diffusion, 1983.

Tourneur, Jacques, director. **I walked with a zombie**. RKO, 1943.



📷 Fotogramas de la serie **Azúcar**, 1989. Carmenza Gómez, y obreros de la hacienda de caña de azúcar. Archivo: RCN TV.



Mayolo, padre nuestro

► CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 21-2015 NUEVA ÉPOCA

Mayolo, padre nuestro

Por Daniel D. Flórez y Pedro Adrián Zuluaga

Este artículo examina la vigencia de la obra y el pensamiento sobre el cine del director caleño Carlos Mayolo (1945-2007) a partir de algunos de sus cortos y largometrajes, así como de sus textos teóricos. Como director y crítico, respectivamente, pertenecemos a dos generaciones distintas que, sin embargo, pueden trazar puntos comunes en torno a la inmensa figura de Mayolo. Reconocemos, así mismo, que tanto la personalidad del director como su obra para cine y televisión son más grandes de lo que puede abarcar este texto; por ello, lo que sigue solo debe entenderse como un esbozo.



■ Fotograma de **El brillante de Fondclaire**, 2002. Carlos Mayolo.

“Padre, assai ci fia men doglia/ se tu mangi di noi: tu ne vestisti/ queste misere carni...”
Dante, *Inferno*, xxxiii, 61-63¹

“Muerta la araña, la tela se deshace.”
La mansión de Araucaíma

► 1. “Padre, nos darías menos dolor si comieses de nuestras pobres carnes: tú nos vestiste con ellas...”

El cine colombiano es un cine huérfano; peor aún, expósito, arrojado como Moisés al ancho río de las probabilidades por unos padres obstinados en negarse a sí mismos negando a sus hijos. Y por unos hijos definidos a partir de una falta: la carencia de la “ley del padre”. Contrariados entre el deseo de la norma y la ilusión de una libertad (envenenada). Luchas tribales, contiendas edípicas, rencillas ideológicas, territorios minados, malestar

anterior a la cultura. Porque no hay hijos sin padres, no hay padres sin hijos. Unos a otros se reclaman y solicitan.

De cuando en cuando, generaciones de relevo se han empeñado en inventar el cine colombiano, contra el pasado, contra ellas mismas. A su pesar, estas generaciones buscan adscribirse a una tradición, encontrar una paternidad real o simbólica, y han tenido que idealizarla: Luis Alberto Álvarez y Víctor Gaviria, en “Las latas en el fondo del río. El cine colombiano visto desde la provincia”, un texto de 1982, lo hicieron con José María Arzuaga, un español afincado en Colombia desde la década de 1960, que agotó su talento en proyectos intuitivos y ambiciosos,

pero de una factura mediocre. La adoración acrítica del director en ciernes, Gaviria, y del crítico investido de sus poderes sacerdotales, Álvarez, no salvó a Arzuaga de una muerte solitaria y melancólica.

En tiempos más recientes, Rubén Mendoza, en la secuencia inicial de **La sociedad del semáforo** (2010), invocó el magisterio y la furia crítica que Luis Ospina y Carlos Mayolo expresaron en **Agarrando pueblo** (1978); Iván Wild revivió la referencia al “gótico tropical” en **Edificio Royal** (2013), y Simón Mesa negó la pertenencia al realismo a ultranza de Víctor Gaviria en **Leidi** (2014). Así, de negaciones, tachaduras, homenajes y signos está hecha “la angustia de las influencias”. Los padres posibles del cine colombiano, siempre pocos, se han comportado muchas veces como Saturnos que devoran a sus hijos, negándoles el consuelo de las costumbres, la dulzura de los hábitos familiares, la pertenencia a un tronco común.

Guiados por estas consideraciones, nos proponemos, desde nuestra posición respectiva de director y crítico, imaginar a Carlos Mayolo —el “Ojo” del Grupo de Cali², aquel que fue capaz de llegar a las zonas limítrofes de su ciudad, de su país y de sí mismo y encontrar en ellas “el delirio y la libertad”— como uno de los padres ideales o, más bien, posibles de este cine colombiano huérfano y expó-

sito que busca una tradición que lo acune. Queremos postular que la “fiebre” de Mayolo definió no solo su visión del mundo, sino toda una estética que hoy es posible reivindicar.

Primer gesto

En **Los hongos** (2014), el director caleño Óscar Ruiz Navia siembra una pista, intenta un homenaje. El joven protagonista de la

► 2. El Grupo de Cali es un movimiento cultural que se consolidó en la década de 1970 en esta ciudad del suroccidente colombiano. En torno a iniciativas como el Cineclub de Cali y Ciudad Solar, se reunió un grupo diverso de artistas (pintores, cineastas, fotógrafos y escritores, principalmente) que transformó las formas de producción y consumo cultural, con una influencia rastreada hasta nuestros días.



■ Fachada Ciudad Solar, 1971. Arriba: Guillermo Franco, Diego Vélez, Hernando Guerrero, Phanor Satizábal, Pakiko Ordoñez. Abajo: colaborador arreglos locativos y Germán Duque. Foto: Fernell Franco.

► 3 • Coloquialmente, la abuela.

► 4 • Felipe Gómez. “Trópicos góticos: Vampirismos transculturados por el Grupo de Cali”. *Tropos*, XXX (2004). Department of Spanish and Portuguese, Michigan State University, East Lansing; Juana Suárez. *Cinemabargo Colombia: Ensayos críticos sobre cine y cultura*. Cali: Universidad del Valle, Ministerio de Cultura, 2009; Paulo Antonio Paranaguá. “Colombia y Bolivia”. En Jordi Costa et al. (eds.), *Historia general del cine*. Vol. X. Madrid: Cátedra, 1996; Geoffrey Kantaris. “El cine urbano y la tercera violencia colombiana”. En Pedro Adrián Zuluaga (ed.), *Versiones, subversiones y representaciones del cine colombiano*. Investigaciones recientes. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2008

película, acompañado por su ñaña³, ve **Carne de tu carne** (1983), el largometraje de 1983 que significó la línea de partida de lo que después —o al mismo tiempo o antes, según los pormenores de la leyenda— se etiquetaría como “gótico tropical” (simbólicamente, las escenas de **Carne de tu carne** reproducidas en **Los hongos** son la muerte de Ever —Carlos Mayolo— a manos de Margaret —Adriana Herrán— y el levantamiento *zombie* de los nietos, como si Ruiz Navia estuviera cometiéndolo por delegación y reclamando su tiempo y lugar).

En **Carne de tu carne**, a su vez, había un homenaje o cita, quizá un comentario metaficcional, sincrónico al de **Los hongos**, aunque entre ambos se establezca una línea quebrada de tiempo: una o dos generaciones con sus respectivas herencias y promesas rotas. En un gesto de distensión, en medio del ambiente hostil que los convoca —la muerte de la gran

■ Fotograma **Los hongos**, 2014. Calvin Buenaventura Tascón y Atala Estrada.



matriarca—, la familia Velasco se reúne para ver películas en un proyector *Bell & Howell* de 16 mm. Después de considerar opciones, como las películas de El Gordo y El Flaco, la familia decide volver a mirar viejas cintas por las que distintos miembros de la casta aparecen como fantasmas, con sus respectivas historias sobrellevadas en los cuerpos. El cuchicheo que comenta estas imágenes revela la distancia entre el ser ideal soñado por la decencia y la coerción familiar, y el ser “real” que al cine le es dado revelar.

Las imágenes familiares condensan una herencia inevitable que sucede en el espacio y en el tiempo: son imágenes de entrecasa, de los lugares compartidos que definen un encierro físico, pero también son imágenes que suceden en el tiempo. No solo en el tiempo cinematográfico, con su capacidad para dar una idea de la duración, sino en un tiempo biológico que encadena a padres e hijos y los deja soldados, a merced de unas represiones y traumas que, como se verá más adelante, se desplazan de generación en generación, precisamente por no ser nombrados.

El horizonte político del “gótico tropical” se ve hoy, a una prudente distancia de sus orígenes y a expensas de los análisis de Felipe Gómez, Juana Suárez, Paulo Antonio Paranaguá y Geoffrey Kantaris, entre otros⁴, como la posibilidad de insertar las narrativas

de lo local —Cali, la economía de la plantación azucarera, con sus pánicos raciales y sexuales y las trazas modernas de esa herencia económica que sobreviven en las formas más actuales y anómalas de producción capitalista— en estas dos poderosas matrices imaginativas: gótico y trópico. Así, queda abierto el camino para trazar vínculos y asociaciones fluidas, flexibles, transnacionales, y se vuelve posible inventar un paisaje ajeno a cualquier esencialismo identitario, un paisaje de la perversidad y no de la norma.

El gótico, primero de estos discursos, es una narrativa de cuerpos encerrados en un espacio que los delimita y es al mismo tiempo expresión simbólica de miedos arraigados de orden social, manifestación de la imposibilidad de aceptar los intercambios desjerarquizados que demandaba la modernidad, desde sus propios orígenes como sistema-mundo entregado a una aceleración desde arriba, desde el poder, que rompió los tejidos sociales y los vínculos comunitarios. El gótico es una imaginación de resistencia y conservación, de repliegue en un orden anterior, de nostalgia del pasado.

El trópico, por su parte, es el discurso que encierra lo americano —aunque su repertorio de clichés y su distribución de imaginarios desborda nuestro continente— en una proximidad insalvable con la naturaleza; desde una

perspectiva freudiana, es aquello ajeno a la razón y a la cultura. El trópico es un destino inscrito en los cuerpos y los paisajes, en las geografías del sur y las economías periféricas y extractivas que ofrecen sus bienes a los centros metropolitanos. A diferencia del gótico, el trópico se desplaza en el tiempo. En el trópico todo es potencialmente corruptible, todo va camino a podrirse: la degeneración que arrastra consigo se hereda de generación en generación y define una herencia biológica y cultural inescapable.

Esta proximidad con la naturaleza se expresó en poderosas metáforas que resumían la otredad necesaria para la empresa moderna y colonial. El tropo más funcional adquirió la forma de un díptico cuyas dos partes, vistas de cerca, se necesitan la una a la otra: “el buen salvaje”, expresión de la América dócil y dispuesta al proyecto colonizador, y “el caníbal”, con sus variantes femeninas de las amazonas, que le dio vida a la leyenda de un territorio resistente y hostil. El canibalismo, como tropo con el cual se reducía a América a una condición primitiva y salvaje, será revertido y reevaluado en varios frentes: en el del pensamiento ensayístico latinoamericano, que intentó refundar nuestra identidad (como en el caso emblemático del *Ariel* de José Enrique Rodó) y, sobre todo, en el modernismo brasileño de la década de 1920 y en

► 5 • Oswald de Andrade. “Manifiesto antropófago”. *Revista de Antropofagia*, I (1) (mayo 1928).

► 6 • Carlos A. Jáuregui. *Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. Madrid: Iberoamericana, Vervuert, 2008, p. 15.

► 7 • “Antropofagia. Absorción del enemigo sacro, para transformarlo en tótem”. De Andrade. “Manifiesto antropófago”, op. cit.

► 8 • Jáuregui. *Canibalismo*, op. cit. p. 39.

► 9 • *Tropicália*, más que solo un movimiento musical de fusión renovadora, es toda una fase de contestación cultural —aunque rápidamente neutralizada por el propio mercantilismo que denunciaba— que parte de la instalación del mismo nombre realizada en 1967 por el artista Hélio Oiticica, que a su vez respondía críticamente al posicionamiento exotista de Brasil y al culto a la naturaleza como mercancía. Véase Jens Andermann. “Paisaje: imagen, entorno, ensamble”. *Orbis Tertius*, 2008, XIII (14).

el *manifiesto antropófago* (1928) de Oswald de Andrade⁵. Los modernistas brasileños son conscientes de que “el canibal es —podría decirse— un signo o cifra de la anomalía y alteridad de América al mismo tiempo que de su adscripción periférica a Occidente”. De esta forma, a través del *manifiesto antropófago* el canibalismo pasa de ser solo “un dispositivo generador de alteridad” para transmutarse en “un tropo cultural de reconocimiento e identidad”⁶. “Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem”⁷. Como recapitula Jáuregui: “En lugar de rechazar la

cultura y las tendencias artísticas europeas por extrañas, Andrade proponía devorarlas aventurando una exitosa correspondencia analógica entre el rito canibal y los diversos procesos de producción, circulación y apropiación cultural. [...] *Antropofagia* transformaba la *imitatio* en *deglutição* y conjuraba así —en un plano discursivo— la *ansiedad periférica de la influencia*”⁸.

Antropofagia y canibalismo van a ser actualizados en los años sesenta por movimientos culturales como *Tropicália*⁹ y el *Cinema Novo*, y por esa ruta, gracias a la ascendencia



■ Fotograma de *Carne de tu carne*, 1983. Adriana Herrán y David Guerrero.

del pensamiento teórico y las películas de Glauber Rocha, su arco de influencia llegará a Colombia. En “Universo de provincia o provincia universal”, texto publicado en 1983, Carlos Mayolo suscribirá la convicción defendida por Glauber Rocha de que “la pelea no es solamente estética sino económica”¹⁰ y que un nuevo cine solo será posible si se transforman primero las condiciones estructurales de la producción cinematográfica, subvirtiéndolo las relaciones fijas y jerárquicas entre centro y periferia, lo local y lo global, lo letrado y lo popular. Apropiación y canibalismo serán para el Grupo de Cali, del que Mayolo hizo parte, el *modus operandi* y la forma concreta de esa subversión. Los directores caleños, al acometer estas estrategias de canibalización de discursos narrativos foráneos, continuaron con la apropiación desinhibida de influencias que ya había sido iniciada en la cultura colombiana por el Grupo de Barranquilla.

En vez de considerarse un gesto de mimetismo dependiente y cómplice del imperialismo, esta canibalización fue entendida como la potencia prefigurada en el Calibán de *La tempestad* de Shakespeare. Este personaje fue reinterpretado por la antropofagia y por el ya mencionado pensamiento latinoamericano refundante como una de las posibles formas de nuestra emancipación: aprender a hablar el lenguaje del amo para así aprovecharse estratégicamente de su fuerza; hablar en los

propios términos del colonizador, sin dejar de ser, al mismo tiempo, Otro, y, en última instancia, devorarlo. Se trataba de valorizar y vivir creativamente nuestra condición periférica, ser Arieles, voceros de una raza cósmica (Vasconcelos), mestiza.

Como programa estético, unas primeras señales de canibalización y antropofagia en la cultura colombiana pueden intuirse esquemáticamente en las palabras de Ángel Rama sobre el García Márquez de *La hojarasca* (1955): “modernización de la escritura narrativa y americanización profunda del asunto y su significación”¹¹. Al entrar a saco en los imaginarios gótico y tropical, Mayolo no solo le da continuidad a este gesto, sino que va más allá del contexto reduccionista de la cultura colombiana, en ese momento —décadas de 1970 y principios de los ochenta— ampliamente politizada y definida a partir de idealismos duros. El trasvase de las fronteras arriba mencionadas implicó un acto revolucionario. El imaginario gótico llegó a las películas del Grupo de Cali —incluso anteriores a *Carne de tu carne*— a través de una mezcla de influencias, geografías y artefactos culturales que incluye algunas expresiones masificadas como el cine de horror.

La connivencia con la cultura de masas en general y con el cine en particular tenía que ver, en el Grupo de Cali, con un acercamiento nuevo a la experiencia urbana. Este grupo es la

► 10 • Carlos Mayolo. “Universo de provincia o provincia universal”. *Caligari* (junio de 1983).

► 11 • Ángel Rama. “La imaginación de las formas”. Prólogo a *La hojarasca*, de Gabriel García Márquez. Bogotá: Círculo de Lectores, s.f., p. 11.



📺 Rodaje de **Pura sangre**, 1982. Florina Lemaitre, Luis E. Fernández y Carlos Mayolo.

► **12** • El nadaísmo fue un movimiento de impugnación estético-cultural que surgió en la ciudad de Medellín a finales de la década de 1950. A través de actos simbólicos y textos literarios, los miembros del grupo, esencialmente poetas, intentaron reaccionar de forma airada e iconoclasta al conservadurismo de la cultura colombiana. El movimiento, aunque tuvo su origen en Medellín, trazó muchos vínculos con Cali.

primera y más consistente generación cultural colombiana que encontró en las memorias, las vivencias y los palimpsestos de la ciudad una inspiración creativa, en un momento en que las urbes latinoamericanas, entre ellas Cali, se transformaban violentamente al galope arrogante del progreso y la modernidad. Si bien para los nadaístas¹² la ciudad era el escenario de sus fechorías, y aunque escritores como José Antonio Osorio Lizarazo, Álvaro Salom Becerra y Luis Fayad les dieron entidad literaria a personajes urbanos, fue con el Grupo de Cali como la ciudad misma se volvió un motivo de investigación artística. En cortometrajes muy tempranos, como **Oiga vea** (1972) o en largos como **Pura sangre** (1982) y **Carne de tu carne**, la ciudad, Cali, es un organismo en permanente desequilibrio, donde se viven conflictos de clase, género y raza. Aquí es necesario insistir en el carácter pionero de esa inmersión y en el señalamiento del fracaso, aunque también de la excitación,

que produce la ciudad. Mayolo y Ospina se anticipan, en esa constatación, al realismo sucio de la década de 1990 que encontró inspiración en la anomia urbana y sus sujetos marginales (**Rodrigo D. No futuro** (1990) y **La vendedora de rosas** (1998) de Víctor Gaviria; **Ratas, ratones, rateros** (1999) de Sebastián Cordero; **Pizza, birra, faso** (1998) de Bruno Stagnaro y Adrián Caetano, por nombrar algunos títulos que operaron como bisagra en este movimiento).

Una de las formas de la mencionada disolución de las fronteras tradicionales se da en la manera como Mayolo y Ospina entran en la tradición de los géneros cinematográficos. Si bien estos tenían una exploración previa en el cine colombiano, con el Grupo de Cali el ejercicio de adaptarlos parece ir más allá de un mimetismo paralizador, y proponer en cambio un engullimiento. En “Secuencia crítica del cine colombiano”, texto publicado por Mayolo y Ramiro Arbeláez en el número inicial de

Ojo al cine (1974), los autores señalan la imposibilidad de trasladar el “marco” de los géneros para Latinoamérica, de cara a películas “despolitizadas” que reverenciaban, por ejemplo, el cine de vaqueros, como **Aquileo Venganza** (Ciro Durán, 1968). Pero la deriva posterior del cine de Mayolo no solo reivindica los géneros, desde la dedicatoria a Roger Corman de **Carne de tu carne** hasta las referencias —quizá sobrevaloradas— al cine de *zombies* que están sembradas en esta película, sino que los politiza, y demuestra que se puede hacer cine de género y al mismo tiempo permanecer en los territorios de un cine crítico y potencialmente emancipador. En ese sentido, Cali es nuestra Calibania¹³, la ciudad donde surge un Calibán —y un canibal— que incorpora el discurso del amo para sacudirlo desde adentro.

El huis clos familiar

El cine colombiano, desde las viejas películas de la década de 1920, visitó los linderos de la familia y sus conflictos, pero el género habitual con que abordó estos temas fue el melodrama. A través de él se pudo entronizar la cultura de la sensibilidad y los sentimientos¹⁴ que trasladó sus marcos de la novela decimonónica al primer cine colombiano de ficción. Este desplazamiento permitió distribuir tanto solidaridades y simpatías como

desprecios y exclusiones que les dieron curso a las complejas cuestiones raciales y de clase que marcaron la vida social en la Colombia del siglo XIX y primeras décadas del XX. Binomios como civilización y barbarie o virtud y vicio enmascaraban los miedos que el proyecto moderno enfrentó para su implementación y cumplimiento.

La obra cinematográfica de Mayolo insiste en la “novela familiar”, pero la resuelve apenas rozando el melodrama o, en cualquier caso, densificándolo. Fue precisamente esa densidad cultural y política la que no resultó

► **13** • Hacemos aquí referencia al inspirador y monumental ensayo de Carlos Jáuregui, ampliamente citado en el transcurso de nuestra argumentación.

► **14** • Véase Peter Brooks. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New Haven: Yale University Press, 1996.



📺 Fotograma de **Carne de tu carne**, 1983. Lina Uribe, Álvaro Bejarano, Ximena Guerrero, Vicky Hernández, Santiago García, Adriana Herrán y David Guerrero.



Fotograma de **Carne de tu carne**, 1983. Adriana Herrán, David Guerrero y Karen Lamassonne.

del todo obvia para los primeros comentaristas de las películas de Mayolo y Ospina, que las leyeron como ejercicios más o menos miméticos de cinefilia y que, por el contrario, investigadores recientes han identificado. Tanto en **Asunción** (1975) como en **Carne de tu carne** estamos en un orden familiar en cierta medida clausurado, cuyos componentes son la base para el despliegue de tropos de significación política. Un discurso codificado sobre la realidad, a la manera del cine de género, que sin embargo mantiene su anclaje a una sociedad y sus dinámicas, nombrándolas de manera indirecta, a partir de sustitutos que recorren y recurren al orden del símbolo, la alegoría y la sinécdoque.

Aunque el cine es lenguaje y como tal no puede prescindir de sus figuras, la pulsión por retorcerlo, estrujarlo y hacerlo significar es una

“denominación de origen” que los directores caleños no han abandonado con el tiempo, pero que parte del universo fílmico de Mayolo y Ospina. Si el cine antioqueño está decidido a investigar escuetamente la realidad a través de sus huellas y personajes, con el fin de darle curso a una suerte de costumbrismo, de mucha tradición en la plástica y en la narrativa nacional y de esa región, o el cine del Caribe no esconde su gusto por la leyenda popular y el mito, el cine caleño se entrega a una pulsión retórica donde no puede o no quiere enfrentar directamente lo real.

¿Qué enfermedad padece Roberto Hurtado en **Pura sangre** y por qué necesita sangre de jóvenes varones blancos? ¿Qué es la Araucaíma, sino la concreción del aislamiento cultural de una “aristocracia” destinada al aburrimiento y, por tanto, a la muerte? ¿Qué alegoría subyace en esa montaña de cadáveres que cambian de lugar en **Todos tus muertos** (Carlos Moreno, 2011), y el hecho de que parezcan tan vivos? ¿Qué es el personaje de **Chocó** (Jhonny Hendrix, 2012), sino un símbolo de la violación del territorio? Sin pasar por la declaración directa o explícita, el cine de Cali o de caleños ha construido un discurso crítico sobre la realidad y se ha permitido comentar las formas de producción económica, la violencia o los drásticos cambios del país.

Esta pulsión retórica es parte de lo que logra trascender en las obras de Mayolo y Ospina los intereses y procedimientos de la cinematografía dominante, tanto la que sumariamente se etiquetó de cine comercial o industrial como la también esquemáticamente nombrada como cine político. Ni las agendas afines al melodrama ni aquellas del cine político son excluidas del programa fílmico de estos dos directores. Se trata en cambio de un reenfoque, de un *reframing*. La “novela familiar” que el melodrama extenua es retomada por Mayolo y Ospina en clave política. En el entorno doméstico están sembrados los gestos “indiciales”, en los términos de Benjamin, de un drama más amplio que, no sin pudor, nos atrevemos a llamar nacional. El núcleo familiar y las sinuosas relaciones entre sus miembros se presentan como un microcosmos en el cual es posible identificar energías sociales y políticas: el desprecio racial y de clase —en varias direcciones— que culmina en el encierro, la endogamia y el incesto; los crímenes y/o la malversación moral en los que se funda la prosperidad económica, y la connivencia entre el entramado religioso, militar, político y jurídico. Las familias encerradas de **Asunción** y **Carne de tu carne** y el encierro físico de Roberto Hurtado en **Pura sangre** no libran a estos microcosmos o a estos personajes de la invasión de lo exterior, aquello que produce miedo y justifica el encierro.

Por el contrario, el *hús clos* se rompe desde adentro. La revuelta que provoca **Asunción** se desarrolla de puertas para dentro, como si se cumplieran a través de ella todas las fantasías y miedos que se enmascaraban en la imaginación gótica: otredad y mismidad. Cánibales, salvajes, monstruos, *zombies*, pederastas, necrófilos, comunistas, vistos como trampas especulares de la diferencia, desorden del régimen trópico del *adentro* y el *afuera* que produce zonas de insoportable ambigüedad¹⁵.

En **Asunción** se hace claro el pánico y el desprecio bidireccional entre clases sociales que el melodrama había atenuado, al abrir la posibilidad de vínculos —o sacrificios— que iban de ricos a pobres, o viceversa. **Asunción**



Fotograma de **Asunción**, 1975. Marina Restrepo.

► 15 • Jáuregui. *Canibalia*, op. cit., p. 29



es un personaje presentado con rasgos asociados a lo monstruoso, lo primitivo y lo infantil, los cuales la imaginación gótica atribuía a las clases populares y a ciertas geografías –imaginarias o no–, entre ellas el trópico. **Asunción** es una sinécdoque de esa Otredad que alternativamente, en el orden social, puede tomar las formas del primitivo, el negro, el homosexual, el judío o el comunista.

En **Carne de tu carne** también el orden familiar colisiona desde dentro, mediante el incesto que se actualiza, aunque la situación que lo propicia es un evento exterior: la explosión de los camiones cargados con dinamita, ocurrida en Cali en agosto de 1956. Esa

contigüidad exterior-interior es lo que nos permite decir que el encierro físico finalmente no evita el cumplimiento de un destino inscrito de antemano. Algo similar ocurre en **La mansión de Araucaíma** (1986), donde la utópica comunidad entregada al cultivo de los placeres es sacudida en su interior por la irrupción pasoliniana de la jovencita que huye del rodaje de un comercial y que renueva y redistribuye la entretejida malla del deseo. Si se resquebraja el orden familiar –en el caso de **Asunción** y **Carne de tu carne**– o el comunitario –en **La mansión de Araucaíma**– es porque ya estaban averiados desde antes. La fuerza destructora opera como una especie de retorno de lo reprimido, en términos



Fotograma de **La mansión de Araucaíma**, 1986. Carlos Mayolo, Luis Fernando Montoya y Vicky Hernández.

psicosociales. Las fuerzas de lo pulsional y lo instintivo se desencadenan y desorganizan los intercambios de los cuerpos, antes inhibidos o reglamentados. Las clases populares representadas en **Asunción** se rebelan, pero no mediante una organización política, como lo soñó el cine comprometido, sino a través de una acción individual, no programada y, en ese sentido, cercana a lo aleatorio, al accidente y al terrorismo. Lo que separa a este corto de Mayolo y Ospina de las agendas del cine político es que el personaje que desencadena la revuelta no está idealizado; por el contrario, es degradado, perfilando así los fantasmas y fantasías sobre la otredad que sostienen el relato gótico.

La casa que se repite

El “gótico tropical” plantea el encierro en una doble condición. Por un lado, es un encierro espacial que se concreta en la casa y en el cuerpo apresado en sus límites; por otro, es el encierro temporal de aquello que se hereda en un movimiento generacional. La casa es, para nosotros, el cronotopo esencial del “gótico tropical” y, en su significado amplio, es lo que puede desplazarse como concepto y como influencia en el cine colombiano posterior –**La cerca** (2004) y **La casa por la ventana** (2010), de Rubén Mendoza; **Edificio Royal** (2013), de Iván Wild, o **Las uñas de los pies** (2013), de Daniel D. Flórez– y, a

su vez, funcionar como una especie de mapa cognitivo para inscribir dentro de esta narrativa obras de otras tradiciones¹⁶.

Tanto en **La cerca** como en **La casa por la ventana** asistimos a una actualización de “novelas familiares” jalonadas por un oscuro pasado de violencia. En ambos cortometrajes el encierro –como hemos tratado de demostrarlo antes en las obras iniciales del “gótico tropical”– está definido en un sentido espacial y temporal. **La cerca**, en el primero de los cortos, delimita la propiedad heredada que padre e hijo deben redistribuir el último día del impreciso año en que se desarrolla la narración; pero al mismo tiempo es un cerco heredado que establece una intolerable continuidad biológica y cultural entre padre e hijo. El parricidio resulta la única solución para negociar con ese pasado traumático e intentar una renovación, muy bien expresada en la película en la figura del tradicional muñeco de *año Viejo* que se quema con pólvora y que simboliza un nuevo comienzo. Las relaciones de **La cerca** con **Carne de tu carne** superan la anécdota y el argumento y se encuentran más en el punto de vista y la densificación de la experiencia colectiva de la violencia, con su capacidad de capturar el inconsciente social e individual. También en **La cerca** la violencia habita en los sueños de los personajes, en el lenguaje con el que se expresan –con sus índices concretos

►16 • Películas como **El ángel exterminador** (1962) de Luis Buñuel y **La ciénaga** (2001) de Lucrecia Martel, pueden ser vistas bajo la luz del “gótico tropical”. En ambas películas se repite el cronotopo de la casa como encierro, al mismo tiempo que se manifiesta el desprecio como agente que organiza las relaciones sociales. Por otra parte, en las dos películas hay un proceso de degeneración en marcha de orden temporal y ciertas formas de retorno de lo reprimido. El interés de Luis Buñuel por el gótico es bien conocido, como lo prueba su adaptación de *Cumbres borrascosas*. Así mismo, según la leyenda, *La mansión de Araucaíma* fue escrita por Álvaro Mutis para resolver una apuesta con el director español, quien consideraba que la imaginación gótica era imposible de trasladar al trópico.

►17 • Germán Guzmán, Orlando Fals Borda y Eduardo Umaña Luna. "Tanatomanía en Colombia". En *La violencia en Colombia. Estudio de un proceso social*. Bogotá: Tercer Mundo, 1962.

de lo que Guzmán, Fals Borda y Umaña Luna llamaron "tanatomanía"¹⁷— y en la imposibilidad de clausurarla.

En *La casa por la ventana*, por su parte, somos convocados a presentir lo que ocurrió en el adentro del espacio doméstico a través de las señales que el paisaje exterior y los personajes que circulan por él no pueden articular, porque su vivencia debió haber sido insoportable. La contigüidad entre lo animal y lo humano y las alusiones sexuales nos hacen suponer la escena interior que, sin embargo, nunca se nombra. La recurrencia de las rondas infantiles y la propia circularidad de la cámara dan forma a una suerte de narrativa del eterno retorno del acto violento.

En el material promocional del largometraje *Edificio Royal* se hace referencia explícita al "gótico tropical" como inscripción genérica del film. La película nos instala en el trópico barranquillero, pero la visión del Caribe y del trópico que le interesa a Wild dista de los estereotipos asociados a esta geografía imaginaria. Este, en cambio, es un trópico triste, como los de Levi-Strauss, definido por la espera y la decadencia y singularmente captado por la fotografía y la dirección de arte. Es una frontera geográfica, biológica y cultural donde todo abunda y al mismo tiempo todo se degrada. Y es gótico porque frente a la certeza de la degradación no hay más alter-

nativa que el encierro, la aceptación cuasirristocrática —como lo revela el personaje de Laura García con su obsesión por mantener las apariencias— de un destino inescapable.

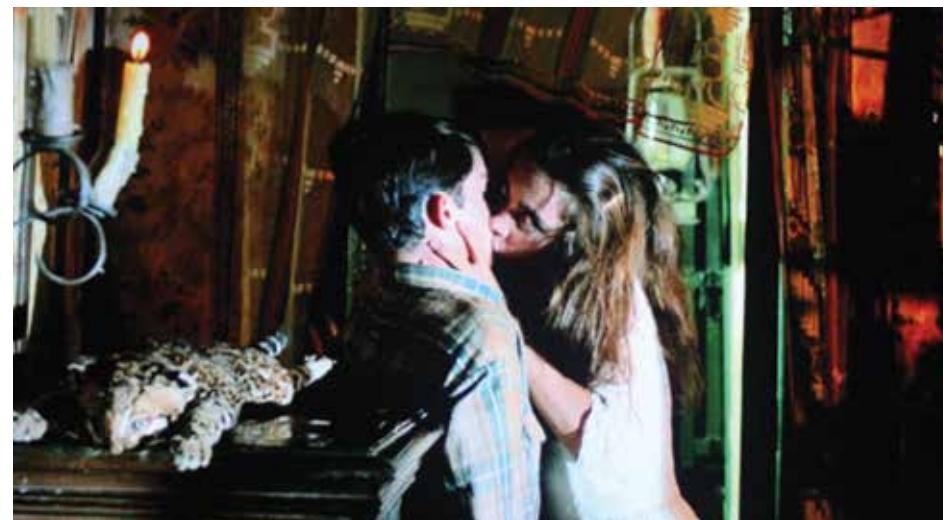
En ese sentido, Edificio Royal tiene afinidades con el programa estético-político de Mayolo y Ospina. Al utilizar estereotipos culturales para ir más allá de ellos, propone nuevos sentidos a partir de lo que aparentemente está clausurado.

En *Las uñas de los pies*, una vieja casona bogotana es la matriz que reúne y encadena a una madre y su hija. Los personajes viven en un encierro autoimpuesto que, al parecer, es el cumplimiento de un pacto que nunca se nos revela. En los entresijos de esta mutua alienación parece haber, sin embargo, el secreto deseo de parte de Sara, la hija, de trasponer la frontera de la casa y ver el mundo del otro lado, en un gesto que es violentamente cercenado por la madre. ¿De qué se esconden? ¿De qué se protegen? La presencia de una rata, un animal fuertemente asociado a lo oscuro, a las alcantarillas, al submundo síquico y a la ruindad moral, sugiere aquello que no puede ser tramitado por la conciencia, pero que tampoco puede ser expulsado de la casa-organismo-escenario. Más allá de la coincidencia de este trabajo con el cronotopo del espacio encerrado, llama la atención la manera como la puesta en escena hace resonar el mundo concreto y material a través de la observación

de los objetos y espacios que multiplican y comentan el drama de las dos mujeres. La textura de los 16 mm en que se rodó este cortometraje, el encuadre 1:33:1 y la iluminación de baja intensidad conspiran a favor de un desarrollo mínimo de los acontecimientos a la vez que de una alta concentración de las emociones. Las dos actrices, aunque en registros distintos, son el reverso y el anverso de una misma impotencia para representar y dar sentido, se necesitan en su mutua desconfianza, expresada en unos gestos que los escasos diálogos a veces corroboran, pero la mayor parte de las veces contradicen. "Todo va a estar bien", dice la madre. Pero, ¿en dónde?

Los cuatro trabajos mencionados construyen un espacio físico fuertemente vinculado al destino de los personajes. Es el espacio de una pérdida paralizante, de una inmovilidad. Por eso, resulta plausible su vinculación con el sistema fílmico de Mayolo y del "gótico tropical". Puesto que la casa en la visión de mundo de Mayolo nunca se nos presenta desde la nostalgia propia de la narrativa o la poesía patricia, como la de Aurelio Arturo, que la ubicaba como un lugar a recuperar, como una pérdida; y tampoco como anticipación de un gesto propio de cierto cine contemporáneo que ubica la casa como una sinécdoque de los afectos¹⁸.

►18 • Es el caso de películas como *A casa* (1997) de Sharunas Bartas, *A humble life - Smirennaya Zhizn-* (1997) de Aleksandr Sokurov, *La-Bàs* (2006) de Chantal Akerman y *Aita* (2010) de José María de Orbe. De maneras diversas, aunque convergentes, el espacio físico en estos filmes está sobrecargado emocionalmente, al mismo tiempo que definido por lo fantasmático, lo que genera a su vez una suspensión de las coordenadas temporales. Pasado y presente se intersectan. Ya sea en su ausencia o en su concreción, estamos ante construcciones arquetípicas de la idea de casa: un espacio imaginario y espiritual al que se accede por la vía de lo material y sensible.



■ Fotograma *Carne de tu carne*, 1983. Adriana Herrán y David Guerrero.

► 19 • Jáuregui. *Canibalia*, op. cit., p. 25.

La casa en Mayolo es un espacio en sí mismo degenerado, un depósito de memorias sepultadas que la revuelta (**Asunción**), el incesto (**Carne de tu carne**) o el deseo (**La mansión de Araucaíma**) activan con todo su potencial destructor. En esa casa degradada, el lugar de la mujer, que en la tradición romántica y melodramática se representaba como el ángel del hogar, se invierte. La mujer, en las ficciones de Mayolo, es el vehículo que desestructura y desorganiza el universo familiar, en vez de integrarlo y sostenerlo. La pasión de la matriarca de **Carne de tu carne** por su hermano funciona como una suerte de mito de los orígenes familiares. Narrativa fundacional que está al mismo tiempo reprimida y



Fotograma de **Carne de tu carne**, 1983.

lista para retornar con todo su potencial de corrupción y desorden.

Esta representación de lo femenino asociada a lo instintivo y libidinal vehicula una lectura en clave política. Lo femenino establece una línea de correspondencia semántica con la noción de territorio y específicamente con la idea construida de América, que al representar una Otredad radical se convirtió en la condición de posibilidad del proyecto moderno. “La *feminidad salvaje* —canibal, lasciva e incestuosa— fue uno de los pilares androcéntricos de la modernidad. El canibalismo se asoció tempranamente a una feminidad siniestra, voraz y libidinosa”¹⁹.

La mujer, vinculada así a la noción de territorio y sembrada en las pulsiones instintivas, es una máquina de producir metáforas: un falansterio guiado hacia la autodestrucción por la sexualidad femenina (**La mansión de Araucaíma**), una comunidad de apariencia utópica y un paisaje que se despliega lascivamente como promesa para la libido capitalista o para el *ethos* romántico de un escape de la cultura a la naturaleza (**El vuelco del cangrejo**, Óscar Ruíz Navia, 2009), un oficio y sus ciclos naturales en el que sobrevive la economía de la plantación azucarera (**Corta**), un territorio violado, expropiado y ultrajado que toma las formas de una mujer (**Chocó**). Se trata de una película seminal del “gótico tropical” (**La mansión de Araucaíma**) y tres obras que se mantienen en un orbe geográfico y cultural próximo al del cine de Mayolo, el cual funcionaría para el cine reciente como una suerte de mito de los orígenes.

Si Mayolo, siguiendo el rastro de su influencia, puede tomar la forma deseada del padre ausente del cine colombiano, es porque en él podrían coincidir las figuras de Moisés, quien desafiando su propio origen bastardo, expósito, ofrece las tablas cifradas de la ley, y de un Edipo que se aventura ciegamente al cumplimiento de un destino trágico y secretamente anhelado. Para los realizadores, el precedente que sientan sus dos largometrajes argumentales se ofrece como la voz

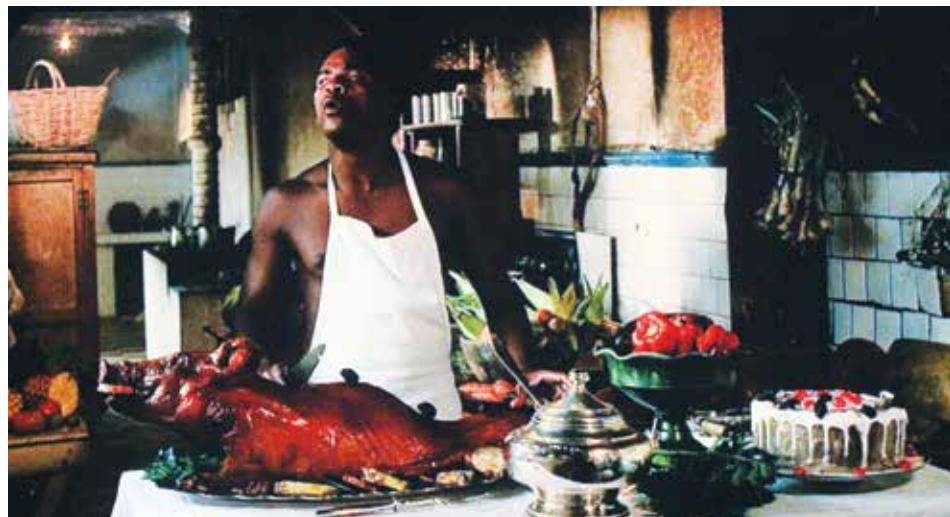


Fotograma de **La mansión de Araucaíma**, 1986. Adriana Herrán y Vicky Hernández.

asfixiada e incierta de sus últimos años. Un espacio alucinado de ausencias y poblado por aquello que no ha podido ser nombrado, donde solo existe una manera de asumir lo nacional: desde la patria sustitutiva del cine, con sus códigos, filiaciones y afiliados. Un cine mestizo, enclaustrado, en el que la representación de lo propio abandona la pretensión de una costa, para seguir nadando, a sabiendas de que no hay remedio posible en esta lengua (el cine) para subsanar lo saqueado, para devolver integridad a aquello que ha sido profanado. Pero sí un lugar (esta patria sustituta y vicaria) para desplegar la complicidad, un lugar para descubrir y enamorar fantasmas.

Hacia una estética de la fiebre

Si algo heredamos entonces del cine de Mayolo es una actitud, la formulación de un



Fotograma de **Carne de tu carne**, 1983. Antonio Pitanga.

posible diálogo que se incorpora al alud histórico de gestos y síntomas; en este caso, la fiebre del autor, que es la fiebre de Colombia reflejada en atmósferas esquizoides donde el símbolo se retrae en la extrañeza del realizador frente a una realidad inasimilable. Su inadecuación transferida a la arquitectura formal de las películas, con su distancia, sus torsiones líricas, sus quiebres inesperados, sus aperturas e insinuaciones, sus imprevistos cambios de estilo, su habilidad para sacar del actor un matiz, un gesto revelador. Es, en definitiva, el desasosiego de una mirada oblicua. El propio Mayolo lo vislumbra así en **Tres grados más de fiebre** (2003):

Yo siempre estuve enfermo desde que nació, chiquito, yo nunca entendí nada, yo tuve cuatro grados de fiebre desde que nació. Yo todo lo vi monstruoso. Mi mamá no llegaba; los tacones... el sonido de los tacones de mi hermana, eran con eco lejano. El sonido de los cubiertos de la mesa del comedor, y yo arriba en el cuarto de enfermo, me hacían sentir lejano. A mí nunca me convenció este cagadero. Yo he sido criado y regañado a punta de besos. Yo he tratado de entender el mundo, de gastar mi vida explicándolo. Y el mundo sigue igualito al río, que siempre tiene las mismas olas.

La manera en que se formaliza esta mirada febril evidencia una conciencia del lenguaje cinematográfico y su lugar dentro del espacio

de las artes: el cine como arte impuro (Bazin), bastardo, que une, hibrida y rompe tradiciones. Por poner un ejemplo, en el caso de **La mansión de Araucaíma**, además de sus logros técnicos, excepcionales dentro de la precariedad del medio colombiano, el alcance de la película puede apreciarse en otros terrenos que en su momento no fueron valorados, ni siquiera comprendidos.

En primer lugar, Mayolo logra integrar, con eficacia, diferentes acentos actorales a lo largo del relato, los cuales varían en correspondencia directa con los diferentes estatutos de representación. Incluso la notoria sobreactuación de Vicky Hernández a lo largo de la película encuentra una razón de ser subrayada. El mismo énfasis “literario” es atribuible a los demás personajes trasplantados de la novela de Mutis, exceptuando a Mayolo, que se introduce como observador y vigilante de este universo. Se trata de hacer del límite de la mansión y de sus esquemáticos y abstractos personajes un recorte que divide no solo el adentro y el afuera en el mundo de la ficción, sino el mismo adentro y afuera del cine, como si la tradición literaria —en concreto, la literatura de la gran cultura aristocrática— se pusiera en escena, incrustada dentro de este universo, para ser desestructurada, cuestionada, aplebeyada por el cine mismo.

El personaje de Ángela es, en la película de Mayolo, una sinécdoque del cine. El carácter

del personaje en el libro de Mutis, como motor que pone en jaque el orden hedonista de la mansión, es subvertido en la adaptación cinematográfica, para hacer de Ángela la “dueña de un erotismo sedante y apacible”, como lo hace notar R. H. Moreno Durán. No es en vano que, en la película, el único punto de referencia del exterior sea un rodaje, y no cualquier rodaje, sino el de un comercial: un producto igual de “sedante y apacible” y en el cual Ángela actúa, y que, además, es dirigido dentro de la ficción por Luis Ospina. De esta manera, el tono discordante en la actuación de Adriana Herrán, contiguo al de los personajes involucrados en el rodaje y al del propio Mayolo, y conforme a un modelo de representación cercano a cierto realismo, resulta ajeno



Fotograma de **Carne de tu carne**, 1983.

► **20** • La correspondencia entre el recorrido actoral de Adriana Herrán y el de Ángela en **La mansión de Araucaíma**, se le insinúa al espectador a través de un diálogo que ocurre en la propia película. Herrán interpretó a Margaret en **Carne de tu carne**, y así, cuando el personaje de Ángela les dice a sus interlocutores que ha participado en un largometraje, podemos entender que la actriz se está interpretando a sí misma y trayendo a la película los códigos de representación del mundo del cine.

al artificio del universo “otro” de la mansión y sus habitantes.

De igual manera, los guiños autorreferenciales²⁰ y la sugerencia metatextual que suponen las actuaciones de Antonio Pitanga y José Lewgoy, actores de Glauber Rocha, refuerzan la idea de esa irrupción del cine como patria sustitutiva que desarticula y corrompe la tradición constituida por la mansión, su impenetrabilidad y el estatuto de representación “literaria” que corresponde a tal condición. De la fricción entre estos dos niveles surge un tercer nivel compuesto que hace fluctuar todos los elementos de la puesta en escena. Es entonces cuando se da libre curso a la “máquina gótica” y trópica, la orgía, la descomposición, los sueños, el delirio. Exasperación cultural y natural que en los largos de Mayolo entremezcla tiempos y estados: vemos caer al suelo un fruto podrido o proliferan los anturios que, al entre mezclarse —como se explica en **Carne de tu carne**—, se degeneran, se oscurecen, se vuelven negros. Así como “el azúcar para ser blanco necesita de la sangre negra”, lo que vemos en las ficciones de Mayolo es una naturaleza que retorna, que cobra su venganza. Así el cine, para llegar a ser, necesita ser impuro, bastardo, mestizo.

Es lo que nos gustaría llamar “estética de la fiebre”. Pues si el imaginario del cine de horror configura superficialmente la visión de Mayolo e incluso si hay una relación estrecha

con el universo de Buñuel y su interpretación gráfica y gramática de las imágenes del inconsciente, en Mayolo encontramos, más allá de esa “angustia de las influencias”, un cine febril y autoconsciente, cuyo carácter alegórico se vale de todos los recursos de la lengua fílmica y de sus posibles fluctuaciones para la formalización de ideas.

El Mayolo visionario y desapercibido que intuyó a través de su fiebre las posibilidades de un mestizaje formal puede ser visto como un precedente precoz y tropical del desarrollo de nuevas tendencias cinematográficas, como las del mexicano Nicolás Pereda, o dialogar con las apuestas estéticas de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet. En el cine de Pereda la elasticidad a la hora de combinar modos de representación, visibilizar el dispositivo, instaurar un extrañamiento racional frente al contenido ficcional y establecer vínculos al interior de su propia obra, propicia una plataforma orgánica en permanente redefinición de sus códigos, donde el cine contemporáneo por él representado se despliega con insólita flexibilidad y libertad. Straub y Huillet, por su parte, reinventan la relación entre el cine y las otras artes —el teatro o la palabra literaria— dando cumplimiento a la impureza constitutiva del cine. El cine engulle, canibaliza las artes anteriores y “asimila el formidable capital de asuntos elaborados, amasados a su alrededor por las artes ribereñas a lo largo de los siglos.

Se las apropia porque las necesita y porque nosotros [los espectadores] sentimos el deseo de reencontrarlas a través suyo”²¹.

El escaso éxito de **La mansión de Araucaíma** entre los críticos, así como la embestida casi general contra la presunta división estilística de **Carne de tu carne** —entre el supuesto bien logrado retrato de clase de la primera parte y el bizarro aunque sobredimensionado homenaje al cine de género de la segunda— evidencian un problema de lectura, una mirada obtusa regida por el purismo: el mismo que pretende conservar lo homogéneo de una raza o una clase —una tradición, en suma, con sus blindajes y privilegios— que no asimila un cine impuro; se trata de una incapacidad de ver el cine desde su propia historia de préstamos y contaminaciones. “Dejá de meterle tanto misterio al cine”, exclama el personaje de David Guerrero en **La mansión de Araucaíma**.

En **Carne de tu carne**, el rompimiento en el orden de la representación, que tantos críticos resintieron, no supone la irrupción de un *deus ex machina*, sino algo lógico dentro del encadenamiento de las ideas y el desarrollo de los acontecimientos que las expresan. La Explosión de Cali como preanuncio de la irrupción —igualmente abrupta— de aquello sumergido por los intereses criminales de las élites, las guacas que traen “la fuerza del



■ Fotograma de **La mansión de Araucaíma**, 1986.

pasado”, los fantasmas que hacen su aparición desde el mismo comienzo de la narración, el propio cine como el vehículo para la expresión de lo fantasmático, evidencian la intención “lírica” de Mayolo, su inclinación poética. “La segunda parte está escrita sobre el terreno de la poesía, todo tiene significado, no hay diálogos, es más musical y construida sobre imágenes”²². La función de la música compuesta por Mario Gómez Vignes resulta esclarecedora de estos aspectos. El empleo consciente de sus posibilidades como conector gramático entre escenas y como forma de anticipar la torsión de la narración es evidente; la fiebre se entromete de a poco, se anuncia a través de atmósferas sonoras que prefiguran el núcleo lírico que se apoderará de

► **21** • André Bazin. “A favor de un cine impuro (defensa de la adaptación)”. En *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp, 1966, p. 186.

► **22** • Fernando Cruz Kronfly, Umberto Valverde y Alberto Ramos. “Conversaciones sobre *Carne de tu carne*”. *Trailer*, 8-9 (1982).

la narración. El paso a otros códigos de representación en **Carne de tu carne** no es pues un rompimiento caprichoso.

Así mismo, en **La mansión de Araucaíma** la música adquiere un valor por encima de las estrategias y manipulaciones de los modelos miméticos, y no solo acompaña empáticamente la intención dramática, sino que refuerza las delimitaciones de los distintos regímenes de representación como índice semántico. A los boleros y a la obertura del *Tannhauser* de Wagner, que suenan constantemente en la mansión, se opone la música estridente y siniestra “de afuera”. Desde el momento en que Ángela trae al espacio de la mansión esa música “exterior” que escucha en su *walk-man*, se da la superposición de dos músicas en el discurso fílmico. Pero esto no representa una síntesis, sino el comienzo del fin del edén; aquí se duplica el conflicto entre el cine bastardo y la alta cultura que se pone en escena en el interior de la casa. Es el desencadenamiento de la máquina gótica, el paroxismo de la fiebre y, al mismo tiempo, la realización, en la narrativa del film, de los miedos y fantasmas que inútilmente se ha pretendido mantener a raya.

Un último aspecto que no se puede dejar pasar por alto en el cine de Mayolo, aunque no vayamos a tratarlo *in extenso*, es la búsqueda

de desarrollar un lenguaje de cámara con ciertas recurrencias estilográficas. Muestra de ello es el constante uso del *tilt-down* en **La mansión de Araucaíma**, que muestra la casa-cuerpo-escenario en momentos y lugares que se van acumulando como vaticinio del desenlace trágico, emparejando luego, con el mismo movimiento, la presentación del cadáver de Ángela, que ahora hace parte de la venida abajo de la mansión. Es la expresión gráfica de la debacle, presente también, con el mismo movimiento, desde el primer plano de **Carne de tu carne**. También encontramos en *La mansión* un plano que se dirige hacia las llamas de un horno, el mismo que presenta el momento en que se crema un cadáver, al cual, en el primer momento, se yuxtapone un fundido encadenado con un motivo pictórico: una casa incendiada, un índice más de la disolución. Pero, además, en *La mansión* la pintura no solo está enmarcada en cuadros; las mismas escenas del jardín son especies de *tableaux vivants* que remiten a temas alegóricos desarrollados en la tradición de la pintura occidental.

Se puede decir, con seguridad, que las soluciones formales intuidas por Mayolo tienen vigencia, en la medida en que ninguno de los miedos y fantasmas que su cine pone en evidencia han dejado de gobernar la vida social colombiana; sin embargo, su representación

sigue resultando un desafío acechado, a partes iguales, por el hermetismo, la obviedad o la sobreexposición.

El teórico de la provincia, el delirio y la libertad

A los críticos Mayolo los convoca con su furia, su inconformismo y su lucidez. Él fue capaz de entender, en cada momento, las demandas de una época y trasvasarlas en su subjetividad alucinada. Los pocos pero trascendentales textos teóricos de Mayolo y las numerosas entrevistas que dio en distintos momentos de su vida demuestran su conciencia crítica y su voluntad de comprender. Lejos de la dictadura fáctica o del “hacer por hacer” con que muchos realizadores de antes y de ahora justifican su indiferencia, Mayolo emprendió, en cada momento, una aguda reflexión sobre su entorno y las trampas que lo acechaban. Y lo hizo no solo a través de textos, en sentido estricto, sino de películas que tuvieron el valor de ensayos teóricos y posicionamientos críticos.

En “Secuencia crítica del cine colombiano”²³, Mayolo y Arbeláez inventan una tradición historiográfica del cine colombiano en un sentido general y nominan unos padres simbólicos, en un gesto más subjetivo. En ese texto, la postulación del español José María



Foto rodaje de **Oiga vea**, 1972. Carlos Mayolo frente a Sebastián de Belalcázar. Archivo: Luis Ospina.

Arzuaga como un “verdadero autor” pasa por encima de la circunstancia de su inhabilidad técnica para concretar eficazmente su visión del mundo. El entusiasmo por **Chircales** (1967-1972) y su “estructura abierta” corresponderían a la misma necesidad psicológica de llenar un vacío de tradición, una orfandad, paralela a la que años después van a reiterar Álvarez y Gaviria en “Las latas en el fondo del río. El cine colombiano visto desde la provincia”²⁴, cuando vuelven a invocar las películas de Arzuaga como aquel modelo a partir del cual se podría refundar el cine nacional.

► 23 • Mayolo, Carlos y Ramiro Arbeláez. “Secuencia crítica del cine colombiano”. *Ojo al cine*, 1 (1974).

► 24 • Luis Alberto Álvarez y Víctor Gaviria. “Las latas en el fondo del río. El cine colombiano visto desde la provincia”. *Cine*, 8 (mayo-junio 1982).

► 25 • Carlos Mayolo. “Universo de provincia o provincia universal”. *Caligari* (junio 1983), p. 299.

► 26 • Carlos Mayolo. “De la constatación de la verdad al delirio de la libertad”. *Kinetoscopio*, 78 (junio-septiembre 2007), p. 15.

► 27 • Katia González. *Cali, ciudad abierta. Arte y cinefilia en los años setenta*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2012, p. 38.

En “Universo de provincia o provincia universal”, Mayolo escribe su “manifiesto” sobre el cine del porvenir, que es al mismo tiempo, aquí y ahora, un “cine sin tanta deformación cosmopolita, con grupos de filmación más pequeños, integrados a la provincia”, para de este modo “poder descubrir o mostrar algo realmente distinto y con un peso cultural y con un universo que ni siquiera nosotros sabemos hacia dónde va”²⁵. En este texto, Mayolo anticipa la discusión central del cine colombiano de la década de 1980, entre un centro arrogante —que funge como vocero de un relato nacional disolviendo en su *melting pot* todas las incómodas diferencias y otredades periféricas o, al menos, asumiendo su control, banalizando— y una provincia que le debe responder en sus propios términos, pero que para hacerlo tendrá que aprender, como Calibán, a hablar en el lenguaje del “colonizador”.

“De la constatación de la verdad al delirio de la libertad”, publicado en 2007 tras la muerte del director y como parte de un homenaje de la revista *Kinetoscopio*, fue escrito por Carlos Mayolo en los últimos años de su vida, cuando ya estaba inactivo como director de cine o de televisión. El texto, de apariencia inconexa o al menos abstrusa, plantea la posibilidad de que el documental revele “la otra verdad de las cosas” y lo conmina a “dejar de ser un constataador”. En su propuesta de un

nuevo documental, Mayolo lo imagina con un desarrollo en dos partes:

*[en la primera] se documenta sobre la persona y su vida; en la segunda, el entrevistado pierde el carácter de ser tema para rebasar el método documental; esta segunda parte es como si la gente entrara en un estado de delirio, de sinceridad e impertinencia como la de los borrachos, y la cámara toma una radiografía procurando llegar a todo lo desconocido*²⁶.

Este otro “manifiesto”, escrito desde la frontera de su hedonismo, resulta conmovedor porque parece estar hablando no de los documentales realizados por Mayolo, sino de aquellos en los que él mismo fue tema y protagonista como **3 grados más de fiebre** (Carlos Andrés Bedoya, 2005) y **Carlos Mayolo, de película** (Roberto Triana, 2006).

Por último, nos gustaría proponer a **Oiga vea** y **Agarrando pueblo** como textos (audio-visuales) llenos de furor crítico, capaces de reaccionar airadamente al “cine colombiano ambiente” y de desnudar sus trampas e inconsistencias. En el caso de **Oiga vea**, uno de los blancos es el cine oficial o, para ser más precisos, el documental oficial sobre los VI Juegos Panamericanos de Cali en 1971, dirigido por Diego León Giraldo. En **Agarrando pueblo** —“crítica de cine hecha en forma de película”²⁷—, por su parte, impugna las deformaciones del documental *for export*, calificado de forma sumaria como *pornomiseria*.

Para Ospina y Mayolo “estas deformaciones estaban conduciendo al cine colombiano por una vía peligrosa pues la miseria se estaba presentando como un espectáculo más, donde el espectador podía lavar su mala conciencia, conmovirse y tranquilizarse”²⁸. Ni el cine oficial ni las películas *for export* ni la tendencia a una mirada abyecta y pornográfica sobre la realidad ni el conformismo paralizador son asuntos clausurados en el cine colombiano. Por el contrario, son realidades vigentes que se erigen como desafíos a superar por críticos, creadores y público.

Epílogo

En los distintos frentes que hemos abordado en este recorrido quisimos demostrar que los aportes de Mayolo al cine colombiano no pertenecen a un pasado cultural que se deba reivindicar a partir de homenajes paralizantes o adjudicando apelativos vaciados de sentido, como los de “genio” o *enfant terrible*, capaces, por su puro desgaste, de no significar nada en el orden de las renovaciones y los desafíos que cada generación debe asumir. Su manera de explicar las estructuras sociales y los agentes que las determinan, la capacidad de proponer soluciones formales para expresar incluso las aporías más irrepresentables, el despliegue de un cine que se piensa a sí mismo, y su compromiso de intelectual que entregó su

cuerpo en la lucha, lo convierten, así sea por pura urgencia, en un padre nuestro... Tal vez un Saturno que, sin embargo, solo se devoró a sí mismo. ■

► 28 • Ibídem, p. 128. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2012, p. 38. Este extracto del manifiesto de la *pornomiseria*, puede verse también en este *Cuaderno de Cine Colombiano*, p. 43.

■ Carlos Mayolo, 2004. Foto: Juan Carlos Herrera.



Referencias

Álvarez, Luis Alberto y Víctor Gaviria. “Las latas en el fondo del río. El cine colombiano visto desde la provincia”. *Cine*, 8 (mayo-junio 1982).

Andermann, Jens. “Paisaje: imagen, entorno, ensamble”. *Orbis Tertius*, XIII (14) (2008).

Andrade, Oswald de. “Manifiesto antropófago”. *Revista de Antropofagia*, I (I) (mayo 1928).

Bazin, André. “A favor de un cine impuro (defensa de la adaptación)”. En *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp, 1966.

Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New Haven: Yale University Press, 1996.

Cruz Kronfly, Fernando; Umberto Valverde y Alberto Ramos. “Conversaciones sobre *Carne de tu carne*”. *Trailer*, 8-9 (1982).

Gómez, Felipe. “Trópicos góticos: Vampirismos transculturados por el Grupo de Cali”. *Tropos*, XXX (2004). Department of Spanish and Portuguese, Michigan State University, East Lansing.

González, Katia. *Cali, ciudad abierta. Arte y cinefília en los años setenta*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2012.

Guzmán, Germán; Orlando Fals Borda y Eduardo Umaña Luna. “Tanatomanía en Colombia”. En *La violencia en Colombia. Estudio de un proceso social*. Bogotá: Tercer Mundo, 1962.

Jáuregui, Carlos A. *Canibalía. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. Madrid: Iberoamericana, Vervuert, 2008.

Kantaris, Geoffrey. “El cine urbano y la tercera violencia colombiana”. En Pedro Adrián Zuluaga (ed.), *Versiones, subversiones y representaciones del cine colombiano. Investigaciones recientes*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2008.

Mayolo, Carlos. “Universo de provincia o provincia universal”. *Caligari* (junio 1983). Cali [reimp. *La crítica de cine, una historia en textos. Artículos memorables en Colombia 1897-200*. Bogotá: Proimágenes Colombia, Universidad Nacional de Colombia].

———. “De la constatación de la verdad al delirio de la libertad”. *Kinetoscopio*, 78 (junio-septiembre 2007).

Mayolo, Carlos y Ramiro Arbeláez. “Secuencia crítica del cine colombiano”. *Ojo al cine*, 1 (1974).

Moreno Durán, R. H. “El falansterio violado”. *Cinemateca*, 7 (1987).

Paranaguá, Paulo Antonio. “Colombia y Bolivia”. En Jordi Costa *et al.* (eds.), *Historia general del cine*. Vol. X. Madrid: Cátedra, 1996.

Rama, Ángel. “La imaginación de las formas”. Prólogo a *La hojarasca*, de Gabriel García Márquez. Bogotá: Círculo de Lectores, s.f.

Suárez, Juana. *Cinembargo Colombia: Ensayos críticos sobre cine y cultura*. Cali: Universidad del Valle, Ministerio de Cultura, 2009.

Filmografía

Bedoya, Carlos Andrés, director. **Tres grados más de fiebre**. Documental, Colombia, 2003.

Flórez, Daniel D., director. **Las uñas de los pies**. Corto de ficción, Colombia, 2013.

Guerrero, Felipe, director. **Corta**. Largometraje documental, Colombia, 2012.

Hinestroza, Jhonny Hendrix, director. **Chocó**. Largometraje de ficción, Colombia, 2012.

Mayolo, Carlos, director. **Carne de tu carne**. Largometraje de ficción, Colombia, 1983.

———, director. **La mansión de Araucaíma**. Largometraje de ficción, Colombia, 1986.

Mayolo, Carlos y Luis Ospina, directores. **Agarrando pueblo**. Corto de ficción, Colombia, 1978.

———, directores. **Asunción**. Corto de ficción, Colombia, 1975.

———, directores. **Oiga vea**. Corto documental, Colombia, 1972.

Mendoza, Rubén, director. **La casa por la ventana**. Corto de ficción, Colombia, 2010.

———, director. **La cerca**. Corto de ficción, Colombia, 2004.

———, director. **La sociedad del semáforo**. Largometraje de ficción, Colombia, 2010.

Moreno, Carlos, director. **Todos tus muertos**. Largometraje de ficción, Colombia, 2012.

Ospina, Luis, director. **Pura sangre**. Largometraje de ficción, Colombia, 1982.

Ruiz, Navia Óscar, director. **El vuelco del cangrejo**. Largometraje de ficción, Colombia, 2009.

Triana, Roberto, director. **Carlos Mayolo, de película**. Documental, Colombia, 2006.

Wild, Iván, director. **Edificio Royal**. Largometraje de ficción, Colombia, 2013.



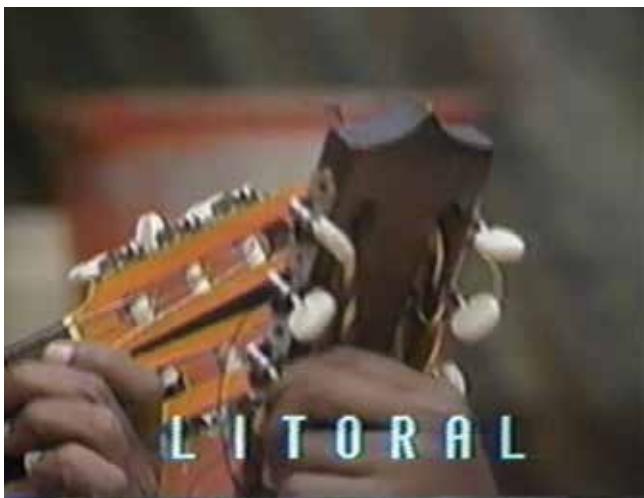
Mayolo en el Litoral

► CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 21-2015 NUEVA ÉPOCA

Mayolo en el Litoral

Por Gerardo Otero

El 3 de julio de 1988 se emitió por primera vez la señal de televisión del Canal Regional Telepacífico, cubriendo el centro y el sur del Valle del Cauca con 24 horas semanales de programación. La dirección del Canal le encargó a Carlos Mayolo realizar el programa de presentación de Telepacífico. Él entrevistó a varios actores reconocidos del ámbito nacional y a otros personajes oriundos del Valle del Cauca acerca de la importancia de contar con un canal de televisión regional, y recorrió el departamento filmando los paisajes de varias ciudades. El productor ejecutivo de Imágenes Televisión, Jairo Sánchez, había obtenido mediante licitación pública dos programas para el Canal: uno de salsa llamado **El solar** (1987) y **Litoral** (1989-1990), con la idea de recuperar la memoria de los



Fotograma cabezote **Litoral**, 1989-1990.



Fotograma **Litoral**, 1989-1990. Puerto de Buenaventura en el episodio **Érase una vez**.

habitantes de la costa Pacífica: su idiosincrasia, su literatura oral, su música, sus ritmos, sus mitos, sus leyendas. Sánchez invitó a Carlos Mayolo a integrar el equipo de producción de **Litoral**. Su idea era contar con dos realizadores en el programa. Uno que se encargara de viajar a todas las regiones de la costa Pacífica colombiana, labor que me correspondió a mí; y Mayolo de su lado se dedicaría a poner en escena los documentales, los mitos y leyendas.

Carlos Mayolo siempre prefirió hacer ficción, le apasionaba todo lo que tenía que ver con la puesta en escena, la dirección de actores, el trabajo de dramaturgia. Él siempre citaba la famosa frase de su amigo Luis Ospina que decía:

La diferencia entre el documental y la ficción es como la diferencia que hay entre la cacería y la pesquería. En la pesquería hay ese elemento del azar. Uno tira el anzuelo y no sabe qué va a atrapar. En cambio, en la cacería, se tiene un objetivo. Se va a un terreno y, si es de jabalíes, se le tira al jabalí. En la pesquería puede salir de todo o puede que no salga nada.

El primer programa que hicimos fue la historia del puerto de Buenaventura. La narración corrió a cargo del profesor universitario Iván Forbes, de descendencia “Chombo”, nombre que recibían los negros de las Antillas inglesas, emigrados de la construcción del

Canal de Panamá que hablaban inglés. Mayolo ya tenía en él la molécula de la negritud. Su abuela Ninfa nació en el Chocó y se casó con José Mayolo, propietario de minas en ese departamento. Su padre, el ingeniero Jorge Mayolo, nació en Buenaventura. “El Pacífico siempre estuvo metido en mí, olvidado y además satanizado por mi madre y mi abuela”, como lo cuenta en su libro de memorias *Mama, ¿qué hago?*¹.

Para realizar el primer programa, titulado **Memoria viva**, visitamos el barrio la Pilota, situado en el puerto, frecuentado en los años 50 y 60 por todos los marinos del mundo que llegaban a visitar sus bares, prostíbulos y discotecas, tales como Fantasio, Tango Bar, Leonor, Montecarlo, Changai, La Antigua Aurora. En 1988 ya esos sitios no existían y había sido construida allí una iglesia bautista. Esos marinos traían discos, especialmente de “los yores” (de Nueva York), de 45 rpm y los vendían por cinco pesos en el bar de Próspero Lozano, conocido coleccionista. Era la música cubana de Benny Moré, Fernando Álvarez, Chapotín, Orlando Guerra “Cascarita”. Estos ritmos fueron llegando a Cali, dando inicio a la transformación musical de la ciudad.

Años más tarde yo realizaría un documental llamado **¡Oh Vida!**, con la colaboración de



Fotograma **Litoral**, 1989-1990. Orquesta “Los negritos del ritmo” en el episodio **El Brujo**.

Aníbal Arias, sobre la historia del origen de la salsa en Cali, que comenzó con la llegada de los discos por el puerto de Buenaventura. Mostré igualmente la influencia de la música cubana en nuestros músicos y la acogida que tuvo en Cali, considerada años más tarde Capital Mundial de la Salsa.

De su lado, Mayolo tuvo la idea de realizar un documental llamado **Los vaporinos**. “Hice un programa con unos marineros retirados, encima de un barco que está hundiéndose. Lloraban sus anécdotas de sus épocas en el mar”, contó Mayolo². En **Memoria viva** filmamos también al guitarrista Viáfara, quien nos habló por primera vez del “Negro Cuco”, como llamaban a Petronio Álvarez, maquinista de los ferrocarriles nacionales y músico empírico, compositor de “Mi Buenaventura”, considerada

► 1 • Carlos Mayolo. *Mamá, ¿qué hago? Vida secreta de un Director de Cine*. Bogotá: Oveja Negra, 2002.

► 2 • *Ibidem*, p. 248.

como el himno del puerto, grabado en 1961. En este documental entrevistamos al famoso cantante y saxofonista Néstor Urbano Tenorio, más conocido como Peregoyo, célebre intérprete de “Mi Buenaventura”, con su orquesta Vacaná, compuesta por músicos de los departamentos del Valle, Cauca y Nariño, la primera afrocolombiana en grabar, en 1960, un disco en Colombia. Ellos nos pusieron a bailar y a cantar:

*Bello puerto de mar, mi Buenaventura,
donde se aspira siempre la brisa pura.*

*Bello puerto precioso circundado por el mar,
tus mañanas son tan bellas y puras como
el cristal.*

Esa vez grabamos también a una decimera, Margarita Hurtado, conocida como la “Negra Hurtado” o la “Trovadora del Pacífico”. Ella era oriunda de Guapi, donde nació en 1918, pero desde 1957 se había radicado en Buenaventura. De escasos estudios, fue empleada doméstica y vendedora ambulante, con un don innato para improvisar la trova. Fue la mejor alumna y amiga de Teófilo R. Potes, llamado el “Maestro del Folclor”, quien contribuyó a la construcción de la identidad de los habitantes del Pacífico. Fue un gran organizador de grupos de danza y además era un puente de comunicación entre el litoral y el interior del país para proyectar la cultura de su región hacia Antioquia y Manizales. Se le reconoce además como

la persona que rescató danzas tradicionales, entre ellas, el andarele. Sacó del anonimato el “Bunde de San Antonio”, que comienza así:

*Mira qué bonito
lo vienen bajando
con ramos de flores
lo van adorando...
Orrí, orrá, San Antonio ya se va.
Abuela Santa Ana
por qué llora el niño,
por una manzana
que se le ha perdido.*

Margarita Hurtado recorrió con él gran parte del país. La alcaldía de Buenaventura editó un libro de versos de esta decimera en 1992 y ese mismo año el Museo Rayo publicó otro con sus trovas. De allí citamos “Cómo se hace un currulao”:

*Teófilo Potes fue el hombre
predilecto y preparado
Y él anduvo en todas partes
Presentando el currulao.
De los cuatro instrumentos
que él les quiso presentar
primero fue la marimba
que hablaba con claridad.
Salieron a bailar las viejas
con sus viejos al salón.
Con anchas naguas de letín
y faldas de bolerón.*



Fotograma **Litoral**, 1989-1990. Ferrocarril del Pacífico en el episodio **Érase una vez**.

*Con guaza, cununo y bombo,
flauta, marimba y canto,
los negros cantando fondo.*

De regreso a Cali, nos detuvimos a filmar el cañón del Dagua. “Cuando se fundó Telepacífico y trabajé en **Litoral**, empecé por buscar el fantasma de mi abuelo en Dagua, antigua estación del ferrocarril, donde vivió mi papá cuando era un niño y con mis tíos jugaban a los trenes de verdad”, cuenta Mayolo³, quien andaba realmente buscando sus ancestros, siguiendo acaso la máxima de Jean-Luc Godard: “el cine son huellas de vida”. Su abuelo había sido ingeniero del Ferrocarril del Pacífico.

Este cañón del Dagua tiene una gran importancia en la historia de la región, y por eso decidí, meses después, consagrarle un

documental, llamado **Érase una vez**, donde se cuenta la historia del Ferrocarril del Pacífico, sobre todo la construcción de la línea Cali-Buenaventura. En 1922 los talleres ferroviarios se encontraban en Dagua y luego fueron trasladados a Chipichape, en Cali. En estos talleres se fabricaba el 85 por ciento de las locomotoras a vapor. Estos talleres se vendieron luego al Banco Central Hipotecario. Años después se construyó allí un centro comercial.

► 3 • *Ibidem*, p. 251.

La Marimba de los Espíritus

Jairo Sánchez me recomendó ir a Guapi a filmar a la familia Torres (José, Pacho, Genaro, Celestina, Conrado, doña Eulalia y el maestro Gualajo), una verdadera institución musical tradicional de afrodescendientes, conocidos por ser fabricantes y ejecutores de la marimba. Para llegar hasta donde ellos vivían, a orillas del río Guapi, en la vereda Sansón, me embarqué en una canoa con motor fuera de borda.

El padre, José Torres, contaba una leyenda sobre la Marimba de los Espíritus, bautizada así por él porque una noche, trabajando en su casa, en la construcción de una marimba, se le presentó un duende, un espíritu del agua, que desapareció en forma de humo como una señal de la gran sonoridad y magia que tendría esa marimba en toda la región. Una



Fotograma **Litoral**, 1989-1990. Alfonso Córdoba y su grupo en el episodio **El Brujo**.



Fotograma **Litoral**, 1989-1990. Alexis Lozano, director de Guayacán Orquesta en el episodio **El Brujo**.

vez terminada la fabricación del instrumento, don José se reunió con sus hijos, primos y sobrinos para tocar los ritmos tradicionales, como el currulao, el bambuco costeño, el arrullo, el bunde, la juga del Pacífico, la caranga, los torbellinos, el pango...

Posteriormente, fui a filmar la historia musical del Chocó, en su capital, Quibdó, una ciudad que respira música. En cada cuadra se podía armar una orquesta. Su tradición musical viene de la escuela de un sacerdote español que impartió clases de composición y arreglos musicales, sobre todo a Alexis Lozano y Jairo Varela, quienes años después crearían sus propios grupos Guayacán y Niche, así como también a los cantantes Carlos Brito y Ricardo Valdés. En Quibdó el personaje legendario era “El Brujo”, Alfonso Córdoba, joyero, escultor de máscaras para los disfraces de las Fiestas de San Pacho, cantante y compositor, quien recibió la herencia de la música antillana, asimilándola, encontrando cadencias y ritmos propios del Chocó. Él es el creador del “Son del Chocó”.

La música cubana llegaba a Quibdó desde Cartagena, por el río Atrato. Ellos recibieron esta musicalidad y la transformaron en el “son” del Chocó. El Brujo es el compositor de dos canciones interpretadas por la orquesta

Guayacán: “Nostalgia africana” y “Son cepillao con *minué*”. Alexis Lozano nos explica:

Son cepillao, Alfonso Córdoba, el Brujo fue el que la inventó. Son cepillao con minué. ¿Por qué? El minué es el baile de origen francés, cosa que los negros en los tiempos de la Colonia no lo podíamos bailar. Eso era apenas cuestión para blancos, eso llega a América Latina. Llega al Chocó. El negro ve cómo se baila ese minué francés y lo pone con el tumbao, con sabor a negro. Entonces, ese son de la calle, ese tumbao, se le mete un poco... no propio del minué francés, sino un poco de algo de ese aporte de la música europea que tuvimos nosotros. De la contradanza y al son se le da un toque más de suavidad, de salón, para poder hacer Son cepillao con minué: “Muchachos, les traigo el son cepillao, / para que lo bailen sin sofocación. / Y, pecho con pecho, bien arrejuntao, / saturen su cuerpo, con rara emoción”.

Mercedes Montaña

El segundo programa documental dirigido por Mayolo fue sobre Mercedes Montaña, la “Reina del currulao”. El trabajo de investigación nos había llevado hasta este personaje, una folclorista nacida en Tumaco, pero residente en Buenaventura durante más de 50 años. Ella fue la fundadora del conjunto Escuela Danzas Folclóricas del Pacífico, donde se inició Teófilo R. Potes. Mercedes Montaña fue la creadora del currulao llamado tipo “pango” y



Fotograma **Litoral**, 1989-1990 en el episodio **Érase una vez**. Tomando el fresco en el Atrato.

► 4 • Entrevista de Alexis Lozano para el programa “El Solar” de Imágenes Televisión. Cali, 1988.

tipo “viejo bambuco”, que en su concepto son las expresiones más típicas de los negros del sur de Colombia. El currulao es el baile tradicional de la costa Pacífica, cuya base rítmica está dada por el cununo (macho y hembra), al que se asocian la tambora o bombo y para la parte melódica, la marimba de chonta, que cuenta con 24 piezas que corresponden a los tonos, y el guasá (hembra y macho) acompañado con voces femeninas guturales al estilo africano.

Con Mercedes Montaña mostramos el proceso de sincretismo religioso entre el culto católico y las formas africanas que sobrevivieron desde la época de la esclavitud, entre ellos los alabaos, los abosaos, los romances, las jugas, los gualis y las balsadas. En los alrededores de Buenaventura, en el río Claro, recreamos una balsada con el grupo de Mercedes.

Decoramos una canoa con arcos de guadua que cortamos en el mismo bosque. La adornamos con flores recogidas por nuestro equipo y todos los integrantes del grupo. Tradicionalmente, en los puertos ribereños se realiza la balsada para llegar al puerto principal, donde está la iglesia en la que se bautizará al niño, y luego regresar al pueblo para arrullarlo.

Mayolo puso en escena los alabaos, que son cantos a capela o alabanzas dedicadas a los santos... siendo el más conocido el “Tío Guachupecito”:

*Tío Guachupecito,
siéntese, siéntese, siéntese.
Paraíso nada más, sobrino,
en el cielo pintan santo.
Yo también quiero pintá.
Pintaremos un san Antonio,
que lo vamo a celebrar.
Ay pintá, ay pintá,
Yo también quiero pintá.
Ay, paraíso nada más, sobrino.
Tumba hombre, Ninoska Salamandra.
Tumba hombre, Tumba hombre.
Aé, mi pollera, que es tumba hombre.
Tumba hombre es mi pollera.
Esta es mi pollera, tumba hombre.
Se deja, se deja.
El hombre que no da se deja,
se le cortan las orejas.*

En esta región llueve a menudo y es frecuente la aparición de culebras en el monte y en el río. Durante el día caen varios aguaceros y al mismo tiempo sale el sol. Hace un calor pegajoso, intenso, y la zona está infestada de zancudos y alimañas, entre ellas unas gigantescas arañas. Durante la filmación de este documental nos llovió todo el tiempo y tuvimos que adaptarnos a las inclemencias. La balsada la filmamos con lluvia permanente y varias veces, porque la canoa se volcaba a causa del peso de los ocupantes y los arcos llenos de flores que habíamos construido. La puesta en escena de los alabaos, arrullos, abosaos, la hicimos dentro de una choza que estaba al lado del río Claro.

Mayolo propuso, para finalizar el documental, que se filmara al pequeño equipo de producción de **Litoral** saliendo del bohío con el aguacero en las espaldas y Mercedes Montaña despidiéndonos con una risa un poco burlona hacia nosotros, los ciudadanos mojados.

La oralidad

En diciembre de 1988 el productor ejecutivo de Imágenes Televisión, Jairo Sánchez, me propuso viajar a Tumaco para realizar, al frente de un reducido equipo de producción —Óscar Bernal como camarógrafo y César Salazar como sonidista, en la actualidad

uno de los mejores ingenieros de sonido de Colombia— dos documentales sobre el Primer Festival Internacional de Currulao, en el que participaban los grupos de Buenaventura, Guapi, Tumaco, Quibdó, Esmeraldas (Ecuador) y grupos del Perú. Por primera vez mostramos a los televidentes del Canal Regional las otras tonadas mulatas de la costa Pacífica, como el patacoré, la juga, el maquerule, el bunde, el aguabajo y, por supuesto, la tonada básica del Pacífico que es el currulao. Igualmente hicimos conocer otras tonadas, como la bámbara negra, la caderona, el andarele o amanecer, el tiagorandó, el calipso chochoano, el tamborito chochoano, el pregón, los bundes y chigualos.

En este Festival descubrimos también al decimero Benildo Castillo, quien nació a orillas del río Mejjicana, pero vivía en Tumaco, donde fue agricultor, cortador de mangle y pescador. Sus décimas se vendían impresas en hojas de papel en las tiendas de Tumaco como artículos de primera necesidad, pues era el vocero de todos los problemas y situaciones de la ciudad. Benildo nos cantó una décima de su propia experiencia, su visión del universo:

*Una vez en un letargo
soñando que estaba muerto
me subí a los elementos
y anduve un rato pasando.
Yo conversé con la Luna
que se hallaba en su aposento,*



Gerardo Otero, Carlos Mayolo y Fernando López durante grabación de **Litoral**, 1989-1990.

*hablé con todos los muertos
sin dificultad ninguna.
Conversé con san Alberto
y la virgen del Consuelo,
llegué a la puerta del cielo
soñando que estaba muerto.*

La décima es la estructura poética de mayor fuerza en el Pacífico colombiano, puede ser glosada o libre. “Los decimeros son en cierta medida una especie de conciencia colectiva, críticos e historiadores de sucesos locales, y

► 5 • Delia Zapata Olivella y Edelmira Massa Zapata. *Manual de danzas de la Costa Pacífica colombiana*. Bogotá: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, 2002.

a veces internacionales, fabuladores y contadores del amor y el desamor, de la fortuna y los reveses de la suerte”, como señala Delia Zapata Olivella en el *Manual de danzas de la costa Pacífica colombiana*⁵.

Posteriormente viajé a Buenaventura a hacer un documental sobre el Primer Festival de Literatura Oral, donde reencontramos a Margarita Hurtado, quien había participado en nuestro primer programa **Memoria viva**. En este Festival descubrimos los “romances” de los negros de la costa Pacífica, que en realidad son romances o fragmentos de romances de origen hispánico que los esclavos se apropiaron, incorporándolos a sus prácticas religiosas y sociales. Además del romance, encontramos en la tradición oral las retahílas o ensaladillas y los estribillos, que representan la función más lúdica del lenguaje en el Pacífico.

Mayolo y las leyendas

Después de esta experiencia, Carlos Mayolo propuso hacer un “dramatizado” en Buenaventura con la profesora y cantadora Gertrudis Bonilla y su marido, sobre la historia de un marino que había navegado con la Flota Mercante Grancolombiana y había quedado desempleado. Explicaba Mayolo en una entrevista con César Salazar, en la época en

que este era estudiante de Comunicación Social en la Universidad del Valle:

Los dramatizados eran no solamente un atisbo sociológico, era una alegoría, era por ejemplo una alegoría del hombre marino que no puede volver a buscar trabajo y le toca rastrear entre lo delictuoso para poder ser otra vez la persona que fue, y su mujer toma otro rol distinto, ella sostiene el hogar y él por más afanado o por más éticamente cargado de un rol viril no tiene razón de ser, hay como una moraleja: de qué le sirve al marino haber navegado tanto si pierde su puesto (entrevista, por César Salazar, Cali, 1989).

Filmamos en el barrio de palafitos de La Playita, en Buenaventura. Esa vez tuvimos que interrumpir el rodaje durante varias horas cuando Mayolo y yo caímos al agua al pisar un travesaño podrido. Quedamos llenos de barro en medio de esa agua estancada. Afortunadamente la cámara no se cayó, pero nosotros tuvimos que ir al hotel a cambiarnos de ropa para volver a rodar.

Teníamos que grabar dos programas en cada salida. Por las presiones de la producción, debíamos trabajar a toda velocidad, así que después de terminar el dramatizado con Gertrudis Bonilla salimos hacia Piangüita para realizar otro programa sobre la leyenda de la Tunda, con un grupo de estudiantes de bachillerato del colegio Pascual Andagoya

de Buenaventura que hacían teatro. La Tunda es una leyenda sobre el inicio de la pubertad. Advierte a los niños sobre el riesgo de adentrarse solos en la selva y a las madres sobre el riesgo de dejarlos sin vigilancia en la casa. La Tunda rapta a los niños adoptando la forma de una mujer de la familia, madre, hermana o tía. Para quitar el embrujo o “desentundar” a los niños hay que sacarlos de la selva cantándoles un alabao con aguardiente bendito.

Mayolo consideraba que la característica más importante de la puesta en escena en los programas que hacíamos para **Litoral** era sobre todo el respeto:

...o sea, no violentar un universo que posee una vida propia; el hecho de saber dramaturgia o tener unos conocimientos de dramaturgia no implica que uno vaya a violar la manera de ver o la manera de contar, la manera de narrar de la gente del Pacífico. Entonces lo primero es el respeto. Después sigue cierta disciplina de prolongar los hechos, porque un hecho oral es una cosa muy corta, pero ya dramáticamente implica que hay que alargarlo. Sin embargo, uno lo alarga enfrente de ellos. Pero básicamente era el respeto a la fluidez. Este tipo de fluidez no era algo que estaba dado, sino que había que adornar delante de ellos (entrevista, por César Salazar, Cali, 1989).

Pusimos en escena también la leyenda del barco Maravelí, un inmenso buque oxidado



■ Fotograma **Litoral**, 1989-1990. Buenaventura en el episodio **Érase una vez**.

negro y silencioso que desaparece cuando se ilumina y deja fuertes voces cuando alguien se acerca, clamando por los más insignes apellidos del Pacífico: los Martán, los Márquez, los Mayolo, los Estupiñán y todos los de “buena familia” del litoral, clamando para que se suban al barco. Este buque fantasma está cargado de espíritus endemoniados, de condenados y seres que en vida hicieron pacto con el Diablo para obtener riqueza y poder. Esto ocurre solo en Semana Santa y los condenados vienen a preguntar por los vivos. Esta leyenda es la representación de los afanes de riqueza que culminan en las miserias del infierno.

►6• Carlos Mayolo. *La vida de mi cine y mi televisión*. Bogotá: Villegas, 2008, pp. 214-215.

El actor Diego Vélez, exintegrante del Teatro Experimental de Cali (TEC), conocido por su actuación en **Soldados**, de Carlos José Reyes y Enrique Buenaventura, trabajó en **El barco Maravelí** y también en **El riviel**, una leyenda que se refiere a una suerte de control ecológico: los pescadores no deben quedarse solos en el mar, deben regresar a sus casas. Carlos Mayolo cuenta una versión propia de esta leyenda en su libro *La vida de mi cine y mi televisión*:

El riviel también tiene que ver con mis ancestros míticos, pues cuando se murió mi abuelo en San Francisco (California), lo trajeron embalsamado de una manera perfecta y lo sepultaron, pero a los diez años al Cementerio de Buenaventura lo cambiaron de sitio. Sacaron todos los cadáveres y al único que encontraron perfecto fue a mi abuelo, quien, después de tantos años de muerto, estaba listo para una fiesta. Se armaron los bochinches, que dizque era Drácula, que era un vampiro. Cuentan que hoy en día, en el barrio Mayolo y en el aeropuerto, construidos en tierra que pertenecieron a don José Mayolo, lo ven caminando y lo confunden con el Riviel, fantasma del Pacífico.

Esta leyenda tiene otras versiones. Una de ellas es la de una lámpara que se aparece en la alta noche, en manos de un señor francés, buscando en la oscuridad a una mulata. Otra es la de un extranjero que se muere, lo meten en un ataúd y lo suben a un potrillo que va bajando por el río con una vela encendida. Los dos bogas se bajan

*a beber “biche” (alcohol de caña artesanal). El río crece y se lleva el ataúd con la vela encendida por las aguas*⁶.

Como no podíamos hacer efectos especiales sofisticados, dadas nuestras condiciones artesanales de producción, compramos una gran cantidad de pólvora para hacer humo y lograr que fuesen creíbles las apariciones de los zombis del barco Maravalí y del Riviel.

Poco después viajamos a río Claro, cerca de Buenaventura, donde nos reunimos con la profesora Zoraida Valencia y los jóvenes actores de teatro del colegio Pascal Andagoya, para poner en escena la leyenda de **La Madre de Agua**, que según la tradición es un espíritu creado por hechiceros para acechar, desde el fondo del río, entre palizadas y remolinos, protegiendo a la naturaleza de los excesos de los hombres. La Madre de Agua es una leyenda sobre una niña o joven bellísima, con ojos hipnotizadores y una larga cabellera. Su característica más notoria es que lleva los pies volteados hacia atrás, es decir, al contrario de como los tienen los humanos. Por eso quien encuentra sus rastros cree seguir sus huellas, pero se desorienta porque ella va en sentido contrario. Los ribereños, los pescadores, los bogas y los vecinos de los grandes ríos, quebradas y lagunas cuentan que los niños predispuestos al embrujo de la Madre de Agua siempre sueñan y deliran con una niña bella,

►7• Mayolo. *La vida de mi cine y mi televisión*, op. cit., p. 214.

que los llama y los invita a un paraje tapizado de flores y a un palacio con muchas escalinatas, adornado con oro y piedras preciosas.

Carlos Blanco, el camarógrafo de este documental, con una pesada cámara Umatic de 3/4 de pulgadas tuvo que meterse al río con el agua al cuello para poder filmar a la actriz que hacía el papel de la Madre de Agua. Él debió salir corriendo del río dos veces porque había una serpiente. En la orilla se encontraba César Salazar, provisto de un cable multipín de unos cinco metros de largo, cargando en su hombro la pesada grabadora. Precisaba Mayolo en la entrevista con César Salazar:

Uno viene de esquemas y de mecánicas preestablecidas. No podemos llegar donde ellos a crear historias, sino a escucharlos, y después crear historias al unísono con ellos, con su manera de narrar y un desenvolvimiento moral. Cada cuento debe tener un sabor útil, o sea, que lo que se cuenta sea útil. No que sea bueno, que sea malo, sino que sea útil, que tenga un valor ético o moral, esto es lo más importante de una narración, la ves y tenés un nuevo conocimiento sobre el mundo y la manera de ver las cosas.

En el mismo río Claro hicimos también la leyenda de **La Madre Monte**. Los campesinos y leñadores que han visto a la Madre Monte dicen que es una señora corpulenta, elegante, vestida de hojas frescas y musgo verde, con

un sombrero cubierto de hojas y plumas verdes. Vive en sitios enmarañados con árboles frondosos, alejada del ruido de la civilización y en los bosques cálidos, con animales dañinos. Castiga a quienes invaden sus terrenos y pelean por linderos, a los perversos, a los esposos infieles y a los vagabundos. Maldice con plagas los ganados de los propietarios que usurpan terrenos ajenos o cortan los alambrados de los colindantes. También castiga a los que andan en malos pasos. Les hace ver una montaña impenetrable o una maraña de juncos o de arbustos que dificultan dar pasos, les borra el camino y los hace sentir un mareo del que no se despiertan sino después de unas horas.

Mayolo explica la manera de contar de los habitantes de la costa Pacífica:

*Me di cuenta que la manera de contar de ellos es en trece instancias: cuatro escenas para anunciar el hecho, cuatro para enredar, cuatro para desenredar y una, la trece, para la moraleja. Esta forma de narrar es atávica y coincide con todos los métodos de dramaturgia. Son contadores natos*⁷.

La última leyenda que filmamos con Mayolo para el programa **Litoral** fue la leyenda de **El Duende**, con los mismos actores naturales de **La Madre Monte**. El Duende es un enano, con cabeza grande, cubierto con un gran sombrero, siempre con una guitarra y enamorado; persi-



Fotograma **Litoral**, 1989-1990. Episodio **El Duende**.

que a las muchachas para acariciarlas, sobre todo en los senos. Para espantar al Duende hay que hacer un exorcismo con aguardiente y una guitarra destemplada. Esta leyenda indica el peligro que representa para las mujeres la presencia de desconocidos. Durante la realización Mayolo inventó una mecánica narrativa para que funcionaran. En su diálogo con César Salazar la definió así:

Primero hay que hacer las tomas de comentarios de la situación, es decir: si el comentario de la situación es equis, la situación tiene que ser “berraca”, pero nunca empezar por la situación. Siempre

yo empezaba por el juicio moral, o sea, por el momento en que la persona comenta lo que le pasó, si le salió el monstruo o no le salió y luego entrábamos a la mecánica de la acción, la cual era hecha sobre el peso moral del comentario del hecho que acontecía. Entonces lo primero era filmar el comentario y luego se filmaba lo que acontecía.

A partir de esta estructura, Mayolo me daba plena autonomía para montar los programas, pero yo tenía que vérmelas con las exigencias del productor y del canal de televisión, que habían inventado una supuesta fórmula matemática: para editar un minuto te daban una hora de edición, o sea, que un programa de 25 minutos había que sacarlo en 25 horas de edición o en menos. Afortunadamente yo contaba con la colaboración de dos editores muy diestros: Giovanni Agudelo y Henry Sánchez.

También me dio carta blanca para musicalizar los programas. En esa época tenía una variada discoteca de LP y música grabada en casetes de ferrocromo. Era la época en que aún las salas de edición tenían lectores de casetes para musicalizar. Estos casetes siempre los llevaba en nuestros viajes a Buenaventura para escuchar buena música, sobre todo al regresar a Cali en los cómodos y antiguos carros Dogde Dart de la empresa Taxi Trasmarr. Viajábamos escuchando pachangas, las

“que no cansan”, las de Johnny Pacheco, Joe Quijano, los Jóvenes del Hierro, Manolín Morel, Fajardo, Noro Morales, Belisario López, Eddie y Charlie Palmieri, Pupi Lagarreta, y “Güera Balín”, la pachanga preferida de Mayolo.

*Baila, baila, baila, Güera Balín,
baila, baila, baila con el botín.
Baila, baila, baila con el bombín.
Gózala pachanga, gózala pachanga.
Pachanga gózala, pachanga gózala.*

Dada la complejidad de la puesta en escena de estas leyendas, había que improvisar para resolver de inmediato los problemas técnicos, en la captación tanto de imágenes como del sonido. Todas las producciones se hicieron con dos micrófonos y sin microfonistas. César Salazar utilizaba un micrófono duro con direccionalidad cardioide, ocultándolo en materas o en muebles, para grabar los diálogos. Él compró de su propio bolsillo un micrófono de solapa para hacer las entrevistas. “Se trabajaba en plano secuencias con un encuadre abierto [...], lo cual era más problemático para el sonido”, recuerda Salazar. Como no tenía caña, montaba el micrófono en una piaña pequeña, a falta de asistente. “Submodulaba por culpa de la falta de sensibilidad del micrófono y corregía en la edición, subiendo los niveles o sugiriendo que lo hicieran en la edición”, dice Salazar. Fue una época

de mucha creatividad. En menos de dos años realizamos 30 documentales.

Experiencias

Gracias a este proceso en **Litoral**, comenzó a germinar en Mayolo el proyecto de la serie **Azúcar**. En pleno **Litoral**, Virgilio Trespalcacios, Sandro Romero y Mayolo armaron el diseño de la serie, donde por primera vez en la historia de la televisión colombiana los afrodescendientes fueron protagonistas, dejando los papeles habituales que desempeñaban antes como camareros, choferes, bármans. Ni siquiera los brasileros, conocidos mundialmente por la producción de series, habían arriesgado tanto como lo hizo Mayolo con su propuesta televisiva. Además innovó en la manera de hacer televisión en Colombia, proponiendo un lenguaje narrativo cinematográfico con los dispositivos propios de la televisión.

Podemos afirmar que fuimos los pioneros en la Televisión Regional al mostrar una imagen diferente de los habitantes de la costa Pacífica. De esta cultura tan vasta y rica, mostramos la diversidad cultural de nuestra región y la identidad de los afrodescendientes, sus ritmos, sus danzas, su gastronomía, su manera de caminar, de hablar, de vestir. Fuimos los primeros en filmar los trabajos de Mercedes Montañó y su grupo de danzas

folclóricas. Por primera vez pusimos en escena y recreamos los mitos y leyendas de la costa Pacífica colombiana. Filmamos el primer Festival de Literatura Oral en el Pacífico y mostramos a los grandes decimeros, como Margarita Hurtado y Benildo Castillo. Fuimos también los primeros en mostrar los innumerables grupos de música en el Chocó y presentar al gran cantante, intérprete y compositor Alfonso Córdoba, el “Brujo”. Estuvimos en Tumaco en el primer Festival de Currulao. En nuestro programa redescubrimos a Petronio Álvarez, el “Cuco”. Años después se creó en Cali, donde el 66% de la población es afrodescendiente, el Festival de Música del Pacífico “Petronio Álvarez”, que a la fecha de edición de este Cuaderno lleva ya 16 ediciones. De todas estas experiencias tan enriquecedoras del **Litoral**, con sus mitos y leyendas, Mayolo escribió un guion: “Pacífico”, proyecto que no alcanzó a realizar. Cuando nos paseábamos por las calles del barrio San Antonio de Cali, con la brisa de las cinco de la tarde, Mayolo solía decirme: “Del Pacífico soy yo...”. ■



■ Fotogramas **Litoral**, 1989-1990. Episodio **El Duende**, y, el río Atrato y Neivo Moreno en episodio **El Brujo**.

Referencias

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

_____. *La vida de mi cine y mi televisión*. Bogotá: Villegas Editores, 2008.

Zapata Olivella, Delia y Edelmira Massa Zapata. *Manual de danzas de la costa Pacífica colombiana*. Bogotá: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, 2002.

LUIS OSPINA (Cali, 1949). Director, editor, guionista y productor colombiano. Estudió cine en la Universidad del Sur de California y en la Universidad de California UCLA. Formó parte del llamado Grupo de Cali junto a Carlos Mayolo, Andrés Caicedo y otros artistas locales, quienes en la década del setenta fundaron el Cine Club de Cali y la revista *Ojo al cine*. Ha dirigido los largometrajes de ficción **Pura sangre** (1982) y **Soplo de vida** (1999) y ha realizado un compacto conjunto de cortometrajes y documentales entre los que se destacan **Andrés Caicedo: unos pocos buenos amigos** (1986), **La desazón suprema: retrato incesante de Fernando Vallejo** (2003) y **Un tigre de papel** (2007). Junto a Carlos Mayolo realizó las películas **Oiga vea** (1972), **Cali: de película** (1973), **Asunción** (1975) y **Agarrando pueblo** (1978). De igual forma, fue editor de los largometrajes **Carne de tu carne** (1983) y **La mansión de Araucaíma** (1986), así como de distintos medios y cortometrajes de Carlos Mayolo. Director del Festival Internacional de Cine de Cali, ha sido merecedor de múltiples reconocimientos nacionales e internacionales. Su documental **Todo comenzó por el fin** (2015) es un inmenso fresco sobre su trabajo y el de su generación.



ENTREVISTAS

► CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 21-2015 NUEVA ÉPOCA

Luis Ospina, humor y rigor

POR KATIA GONZÁLEZ MARTÍNEZ

Los directores de cine Luis Ospina (Cali, 1949) y Carlos Mayolo (Cali, 1945 - Bogotá, 2007) compartieron cinefilias, el cineclubismo, la edición de la revista *Ojo al cine* y una vida en el mundo audiovisual. En los años 70 y 80 trabajaron de forma colaborativa, primero como codirectores y luego como actores de sus películas. “Con Mayolo nos unió una amistad de 51 años. Fue la persona que más me conoció”.

Dos hechos marcaron el inicio de esta amistad. Se conocieron de niños por la Explosión de Cali del 7 de agosto de 1956. La onda expansiva producida por el estallido de seis camiones cargados de dinamita, había destruido la casa de los Ospina Garcés en el barrio Versalles de Cali. Por eso debieron mudarse a la casa de su abuela, en ese momento situada frente a la de Mayolo: “Le conté a Mayolo que nos metimos al carro y oímos la radio”, escena que luego reprodujo en **Carne de tu carne** (1983). Ospina agrega que en la película hay un guiño más referido

► 1. En la filmografía de la entrevista "Con Carlos Mayolo" por Alberto Navarro en la revista *Cinemateca*, 2 (5) (agosto 1978), se afirma que se trata de un cortometraje de 1968.

a su amistad: Andrés Alfonso, personaje interpretado por David Guerrero, se llama así por Andrés Caicedo y Luis Alfonso Ospina. Luego, en la juventud, se encontrarían en los sótanos de la Librería Nacional en la proyección de **El gabinete del doctor Caligari** (1920) de Robert Wiene, programada en el segundo Festival de Arte de Vanguardia (1966). "Esa vez fue cuando realmente Mayolo y yo hablamos de cine. Yo tenía 17 años de edad y él 21".

"**En grande** fue su primera película y mi primer trabajo en cine -apunta Ospina-, porque me contrató como proyccionista manejando un proyector de 35 mm en una de las ferias realizadas en Corferias. La cámara la hizo el holandés Jan-Henk Kleijn"; es un documental de 1967¹ sobre el acero que realizó Mayolo para la Siderúrgica del Pacífico. Luego, en los años 70 y 80, compartieron el deporte de su generación: el cine. Ospina y Mayolo codirigieron tres documentales: **Oiga vea** (1972), **Cali: de película** (1973) y **Agarrando pueblo** (1978) y el cortometraje argumental **Asunción** (1975). Mayolo consideró a Ospina "el domador" de sus películas, y ambos compartieron una amistad donde el humor, la risa y la ironía eran las

claves. Hace siete años, cuando Mayolo me compartió una de sus reflexiones sobre esa época de amistad, subrayó: "Participábamos en todo, queríamos estar enterados de todo. Fuimos una juventud oficiosa, siempre hacíamos algo" (entrevista, 8-12-2005, s.p.).

Luego de **En grande**, Ospina comenta que sigue **Corrida**, una película de la misma época (1967-1968) que no fue terminada. "Yo no la conocí". Luego vienen **Quinta de Bolívar** (1969), **Iglesia de San Ignacio** (1970) y **Monserate** (1971) realizadas en Corafilm, compañía cinematográfica dirigida por el francés Jean Balavoine. "Mayolo, a los 20 años de edad, empezó a trabajar en Corafilm y allí hizo su escuela de formación de la mano de Balavoine y otro francés, Robert Rosé. Con él aprendió animación, iluminación y muchos más conocimientos que lo introdujeron en el cine. Estos franceses estaban en Bogotá porque les hizo ilusión trabajar en un país con un medio cinematográfico tan incipiente".

Sandro Romero Rey recuerda que Mayolo generaba mucho entusiasmo en los actores: "su dirección era intuitiva y a la vez frenética, aglutinaba a todo un combo. Era un gregario a quien todos

II. JOSÉ ALCIDES URBANO

- 1) P- Ud como se llama?
JA- José Alcides Urbano.
- 2) En que trabaja?
JA- Trabajo en el municipio.
- 3) P- El mismo trabajo de hace dos años?
JA- Sí, el mismo.
- 4) P- Ud que opina de la película que acaba de ver?
JA- Pues la película tiene partes, digamos, reales como fue la parte que abrió el pueblo, inclusive lo que abrió el barrio El Guabal mostrando su descontento. Tiene otras partes... porque la moneda siempre tiene dos caras. Ahá vemos lo que ellos presentaron, lo que ellos dijeron pero que nosotros no estamos de acuerdo, así como ellos no pueden estar de acuerdo con lo que nosotros dijimos.
- 5) P- Ud cree que la película refleja fielmente los problemas de esa época?
JA- Los refleja en su mayoría, en los problemas que nosotros afrontamos y los seguiremos reflejando porque yo creo que no solo fue suficiente el material que aportamos sino el que estamos listos para aportar.
- 6) P- Ud que le interesaría ver en una película?
JA- Pues directamente le lo digo que a mí nunca me ha gustado el cine ni ninguna clase de deportes porque nosotros, la situación económica no nos ha permitido pero ahora que tenemos la oportunidad que Uds nos satisfacen y nos divierten con esta película pues desde luego desearía colaborar para que se siga presentando y denunciar todas estas cosas que verdaderamente les hacía falta al pueblo.
- 7) P- Tiene Ud algo que agregar a lo que dijo en la película?
JA- ...Referente... a lo que ha denunciado se puede decir que fue muy poco en cuanto a las necesidades del pueblo porque cuando nosotros nos sorprendió, nos sorprendió muy de sorpresa, inclusive que en la pantalla salgo hasta desnudo, y en esa forma me sorprendió. Dije lo que medianamente pude pero estábamos en una época de ~~desnutrición~~ divulgar... todos los atropellos que se estaban haciendo en aquella época.
- 8) P- Por qué se mudaron del barrio El Guabal, y cuanto hace?
JA- Hace noventa días nos trasladamos del barrio El Guabal porque verdaderamente allá la situación es muy invivible y ahora nos da una vez más la probabilidad de saber que en ese barrio no se puede vivir porque apesar de las millonadas de dólares internacionales, préstamos internacionales, netidos a favor de los barrios sur orientales no han hecho nada, absolutamente nada. Y estoy seguro que ni el estado ni el gobierno municipal, ni el gobierno departamental le interesa resolver los problemas porque si matan la gallina de oro, ellos que comen? (...)
- 9) P- Cual cree Ud que sean las soluciones que puede aportar el pueblo a los problemas del país?
JA- Yo creo que las soluciones que venimos planteando a través de cuarenta y poco años llega el día en que nosotros tenemos que encontrarlas, y es: un cambio social. Un cambio en que verdaderamente el pueblo se sienta satisfecho como los países que se han liberado por su propio esfuerzo, como tenemos el ejemplo de la ciudad... de la república de Cuba, tenemos el ejemplo de la república de Chile

¹ Facsímil de la transcripción de la entrevista a José Alcides Urbano (personaje de **Oiga vea**, padre de la familia Urbano) realizada después de proyectar el documental en su casa, Cali, 1972, p. 1. Archivo: Luis Ospina.

► 2 • Mayolo reconoció que el publicista Hernán Nicholls le enseñó a pensar en breve, “me llevó al calambur o juego de palabras que hemos usado tanto en las rumbas”.

Carlos Mayolo. *Mamá, ¿qué hago? Vida secreta de un director de cine*. Bogotá: Oveja Negra, 2002, p. 114.

querían ayudar”. Luis Ospina impulsó su capacidad actuarial sobre todo en **Pura sangre** (1982), pero empezó actuando en **La hamaca** (1975) y **Agarrando pueblo**. “Mayolo decía que todo esto se lo había aprendido a Santiago García, quien fue su modelo de dirección de actores”, recuerda Sandro.

“La poesía es la prisa de la prosa” fue una de las tantas frases que hacía sonar Mayolo como carambolas. Era una fiesta de palabras. Sus breves pensamientos terminaron siendo un juego más de su generación, un “calimbur”², como concluye Ospina. “Santiago García decía que Mayolo hablaba mayolismo. Inventaba palabras como *buñuelismo*, *mayakovskiano* que entonces no se usaban. Hablaba el lenguaje de los pachucos caleños, *al vesre* [al revés]”. Una chispa que se fue perdiendo con los años.

Katia González: ¿Qué proyectos cinematográficos en codirección con Carlos Mayolo se quedaron en el tintero?

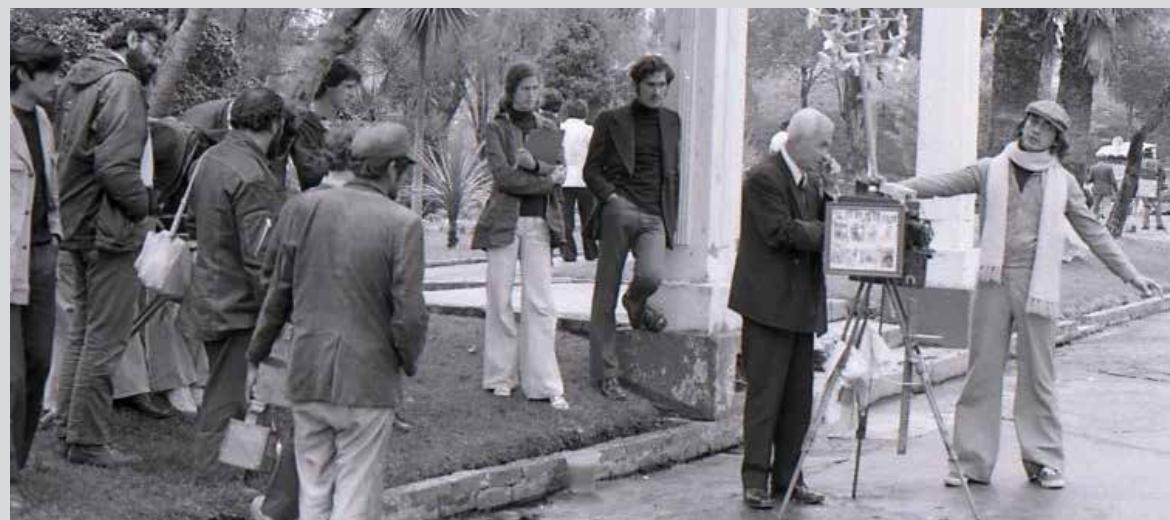
Luis Ospina: **Iguazos**, una película que íbamos a realizar sobre los corteros de caña. Se llamaba así por los pájaros migratorios del Valle del Cauca y porque así se les llamaba a los corteros. Era en codirección con Mayolo, pero asesorados por una cantidad de soció-

logos, entre los que estaba Nicolás Buenaventura (militante del Partido Comunista Colombiano), Mario Flórez y unas personas del pcc. El tiempo de reunión con todo este grupo se iba en cómo redactar un cuestionario. Filmamos la recogida de los “iguazos” a la madrugada. Llegaba un capataz que los contrataba a destajo, los subía a un camión y se los llevaba a trabajar. Eran unas escenas oscurísimas. Nos cansamos de esa metodología revuelta con las ciencias sociales. Nosotros no estábamos para eso. Lo absurdo era que parte de la investigación se hacía en las fincas de la esposa de Nicolás Buenaventura, la pianista Rosalía Cruz. Los obreros estudiados eran de sus tierras. El comunismo comienza en casa... de la esposa. Filmamos tres o cuatro días y se grabaron las entrevistas. Hay fotos de algún día de rodaje. El fotógrafo Eduardo Carvajal, “La Rata”, también participaba en esto.

Hubo otro proyecto que fue la continuación de **Oiga vea**. Cuando terminamos este documental fuimos al barrio El Guabala donde la familia Urbano y en su casa filmamos la proyección de la película. Yo grabé las opiniones de la gente, tengo las transcripciones de todas esas entrevistas. Luego con Mayolo quisimos seguir investigando la relación entre



De izquierda a derecha: sin identificar, Luis Fernando Pérez (actor), sin identificar, Hilda Ruiz (actriz), Carlos Mayolo (director), Luis Ospina (sonidista y montajista), Jorge Pinto (director de fotografía), Isidro Niño (tramoyista) y Alfonso Lara (asistente de cámara), durante el rodaje de **La hamaca** en Carmen de Apicalá, Tolima, 1975. Archivo: Luis Ospina.



Rodaje de **Asunción**, Bogotá, 1975. Archivo: Luis Ospina.

deporte y política. Hubo un hecho que nos interesó. Cuando iba a pasar la Vuelta a Colombia por Puerto Tejada (Cauca), el pueblo se rebotó para sabotearla. Esto debió ser en 1973. Entonces, cuando supimos que la competencia iba a entrar a Cali, yo me quedé en casa grabando la transmisión radial, Mayolo y La Rata se fueron a filmar. La ciudad estaba militarizada para evitar algún impedimento. Mayolo se emocionó y se puso a filmar las ametralladoras hasta que llegaron unos hombres de civil y los agarraron. Eran unos policías encubiertos, los detuvieron, los separaron y los encanaron. Un policía se compadeció, me llamó y por medio de él les mandamos comida y un libro de humor inglés. Cuando se dieron cuenta de que ese material audiovisual no era subversivo, los soltaron. Finalmente recuperé la cámara, mas no el material.

Mayolo y yo también escribimos el guion de una comedia negra titulada *Ladrones y policías*. Andrés Caicedo hizo los diálogos. La íbamos a filmar en la agencia de publicidad de Hernán Nicholls. Es la historia de un policía que está haciendo una ronda por el barrio, le dan ganas de cagar y se mete en el

jardín de la casa de un militar. Al policía lo matan, porque el militar cree que es un ladrón. Todo termina en impunidad y recurren a un falso positivo para simular un robo.

KG: Durante la etapa de las codirecciones de **Oiga vea, Cali: de película, Asunción y Agarrando pueblo**, ¿por qué Mayolo dirigió unas películas en solitario? Aunque unas de esas usted las editó como **La hamaca, Sin telón** (1975) y **Rodillanegra** (1976).

LO: Porque esos proyectos venían de productores. Mayolo hacía alianza por ejemplo con Cinesistema y nunca me invitó a participar en ellos como codirector. Después de 1975 yo no quise hacer más películas que no fueran con verdadero sonido directo. Mayolo trabajaba a veces con el sonido de la cámara y eso se oía muy mal. En esa época casi nadie tenía cámaras con sonido directo, solo Gustavo Nieto Roa. **Asunción** es la primera película de los dos que se hace con sonido directo y luego **Agarrando pueblo**, también realizada en 16 mm. De las películas de Mayolo de esa época, la que más tenía guion era **La hamaca**. **Rodillanegra** fue una adaptación de un cuento de Umberto Valverde, quien no

participó en la realización. Son películas un poco malogradas.

La primera película en la que Mayolo dirigió actores fue **La hamaca** –a Luis Fernando Pérez e Hilda Ruiz del Teatro Experimental de Cali (TEC)–. En este cortometraje, con guion de Patricia Restrepo, Mayolo actuó de borracho. Ese día se emborrachó de verdad porque la escena tocó repetirla varias veces... Hace tiempo no veo la película. En las películas de Mayolo, siempre me veía a gatas, porque filmaba muy poquito y no había suficiente material con qué montarlas. Filmaba tres a uno. El material era caro y sus productores querían que se hiciera bien barato.

KG: ¿Por qué dejaron de hacer películas en codirección?

LO: En **Agarrando pueblo** nos peleamos porque le hizo unos cambios sin mi consentimiento a una copia que le envié desde París. Mayolo agregó un prólogo que era una cita de Maiakovski con una voz en off. De eso me enteré por una carta suya. Le escribí una carta el 29 de mayo de 1978 rebatiéndole esos cambios y pidiéndole que conservara la versión original. Esta carta la publiqué en mi libro *Palabras al viento*. *Mis sobras completas* [Ospina lee]:

Yo quería que la copia se viera tal como yo la había enviado y considero que mi trabajo (el de montador) se está desconociendo al hacer cambios macheteros y precipitados. Creo que en el montaje yo respeté todos los propósitos de ambos al hacer la película y que hice lo mejor que se podía con el material a mi disposición. No es que me parezca malo el poema sino la forma en que está presentado. La idea original no era mala y de todas maneras recursiva, como cine, que la verraca voz en off. Haberle agregado ese texto es lo mismo que hicieron los Silva al agregarle el eslogan de Camilo al final de Chircales [La lucha es larga, comencemos ya], todo con el supuesto propósito de "claridad". Carlos, creo que te estás dejando guiar por opiniones que no tienen nada que ver con lo que vos y yo nos proponemos hacer cuando trabajamos juntos. Al mismo tiempo que querés ser rebelde, sentís la necesidad de ser aceptado; no se puede estar con Dios y con el diablo en la tierra del sol. [...]
Uno tiene que asumir las mierdas que uno mismo crea. Nosotros hicimos esta película con la intención de armar el mierdero, no solo con los mercachifles sobrepreciados sino también con los marginales tipo Álvarez y Silva y no para quedar bien con nadie sean cubanos, provincianos o caníbales³.

En las posteriores películas nos colaboramos mutuamente. Yo fui el montador de sus películas y actuamos en los elencos de **Pura sangre, Carne de tu carne** (1983) y **La mansión de Araucaíma** (1986).

► 3 • Luis Ospina. *Palabras al viento. Mis sobras completas*. Bogotá: Aguilar, 2007, p. 336.

► 4 • Germán Guzmán Campos, Orlando Fals Borda y Eduardo Umaña. *La Violencia en Colombia. Estudio de un proceso social.* Bogotá: Tercer Mundo, 1962.



Carlos Mayolo, Roberto Álvarez, Enrique Forero y Luis Ospina durante el rodaje de **Asunción**, Bogotá, 1975. Archivo: Luis Ospina.

KG: ¿De las películas de Mayolo, cuál representaría su “manifiesto”?

LO: **Carne de tu carne.**

KG: Viéndola en perspectiva y dándole su lugar en la historia, ¿qué aporta esta película a la cinematografía colombiana?

LO: **Carne de tu carne** es una nueva forma de ver La Violencia (con V

mayúscula), tema ya tratado en el cine colombiano. Es una película donde la violencia crea un mundo fantástico, un mundo de película de horror. Lo que me parece genial de esta película es la consumación del incesto que trae los fantasmas de sus antepasados familiares y la representación de dos momentos históricos fundamentales para Cali: La Violencia bipartidista y la Explosión de Cali. Todo esto derivaba del libro *La Violencia en Colombia*⁴ (1962) y de la prensa local que leíamos en esa época; por ejemplo, el diario *El Relator*, que publicaba las muertes y la acción de bandoleros como “Sangre-negra”, “El Vampiro”, “Desquite” o “Mariachi”. En **Pura sangre** los perros se llaman Desquite y Mariachi. En esa época circulaban historias fantásticas sobre los bandoleros. Se decía que había uno que cuando lo perseguían se volvía un racimo de plátanos.

KG: ¿Cuál fue la génesis de **Carne de tu carne**?

LO: Surgió de **No me desampares ni de noche ni de día** de Andrés Caicedo. Yo tengo el boceto del guion inacabado. De esta historia quedó el incesto y la historia familiar. Pasó lo mismo con **Pura sangre**. Andrés tenía un boceto de

un guion sobre un señor que literalmente vivía de la sangre de los obreros de los ingenios. Los obreros eran una especie de zombis, a quienes les sacaban la sangre que mantenía vivo al patrón. Recuerdo que Mayolo y Andrés se inventaban fantasmas. Pero volviendo a **No me desampares ni de noche ni de día**, el guion consta de diez páginas; luego Mayolo plasmaría esta historia en el guion de **Carne de tu carne** escrito con Jorge Nieto y Elsa Vásquez.

KG: ¿El incesto fue un referente real?

LO: El incesto siempre estuvo presente en el Valle del Cauca y en su familia. Su tío Gustavo Napoleón Córdoba era un loco, vivió con sus hermanas y siempre le dijo a Mayolo: “yo nunca tuve que salir de la casa para nada”. Él estudió medicina en Alemania, se vestía de blanco y se volvió microbiano. Iba a los cafés, pedía un café y sacaba su propia taza, su propio plato y su propia cucharita, para que no lo envenenaran los microbios. Se bañaba desnudo en la pileta del patio central de la casa y las hermanas estaban ahí, unas señoras calvas rarísimas: las Córdoba.

KG: Es indiscutible que el antecedente directo del documental **Oiga vea es Monserrate**. Los planos contrapuestos

de imagen y sonido están basados en este documental que Mayolo realizó con la colaboración de Jorge Silva. ¿De dónde surgió ese interés de Mayolo por contraponer sonido e imagen?

LO: Por la marihuana. Esos planos se pueden entender como ese estado de alteración de la percepción espacio-temporal que produce la marihuana. Mayolo decía que la marihuana daba la sensación de estar concentrado en la distracción.

KG: ¿Cómo conseguían los libros?

LO: En la librería de Alberto Aguirre en Medellín, sobre todo, de allí se traía un cerro de libros. Mayolo era amigo de Aguirre, un cinéfilo que tenía un cineclub. Mayolo solo salió de Colombia hasta 1978, a sus 34 años de edad. Yo vivía en París en esa época. Cuando llegó a Essen (Alemania), donde vivía su madre, le dio un *shock* cultural, no quería salir a la calle. Me fui a rescatarlo, compré una botella de vodka y lo saqué a la calle y le di una credencial como estudiante, pues yo tenía papelería de la Universidad del Valle que firmaba como rector bajo el nombre Luis Alfonso Londoño [personaje de **Agarrando pueblo**]. Yo les entregaba credenciales de estudiante a todos

► 5 • Nagra era la marca de la grabadora de cinta magnética de carrete abierto que se usaba para sincronizar sonido e imagen

los colombianos en París. Hasta tenía un sello. Ese viaje Mayolo lo hizo con Elsa Vásquez. En un segundo viaje, lo invitaron a Oberhausen (Alemania), muy cerca de donde vivía su mamá. Yo creo que de ahí se fue a Londres donde dirigió **Bienvenida a Londres** (1978).

KG: ¿Qué extraña de Mayolo?

LO: Extraño la primera etapa. La cámara sería de estar descubriendo las cosas al mismo tiempo, en un momento donde todo estaba por hacerse, y, obviamente, el sentido del humor. En los últimos diez años era difícil hasta rumbar con él. Se ponía difícil. Mayolo era un monólogo. Extraño la época de los 60 y los 70, porque se estaba viviendo otra cosa, uno estaba en sintonía con el resto del mundo.

Para Ospina, Mayolo era “vanidoso, inteligente y buen seductor, sabía bailar, le gustaba bailar. Amaba las mujeres.

Era hombre de unos pocos buenos amigos, de rumbar en las casas y sin música a veces. A lo último escuchaba a Pepito López. En los ochenta la rumba era donde Mayolo, en una casa vacía de dos pisos donde no había muebles, no había nada”. Fue cinéfilo de lectura, y destaca que Mayolo hubiera leído, en su época, *La inteligencia de una máquina* de Jean Epstein, un pionero y filósofo del cine.

Mayolo no pasó de la Nagra⁵ -como advierte Ospina-, y las cosas técnicas nunca las aprendió bien, se aferró a su talento, a su intuición y a su don de encantar a la gente. En la televisión no dirigía como dirige un director convencional. A todo el mundo le parecía rarísimo, pero la gente le hacía la segunda. Mayolo despreciaba a la gente que no trabajaba, no le gustaba la vagancia. En muchas de sus cartas se quejaba de la vagancia de Ciudad Solar. Él trabajó toda su vida, desde muy chico. ■

Referencias

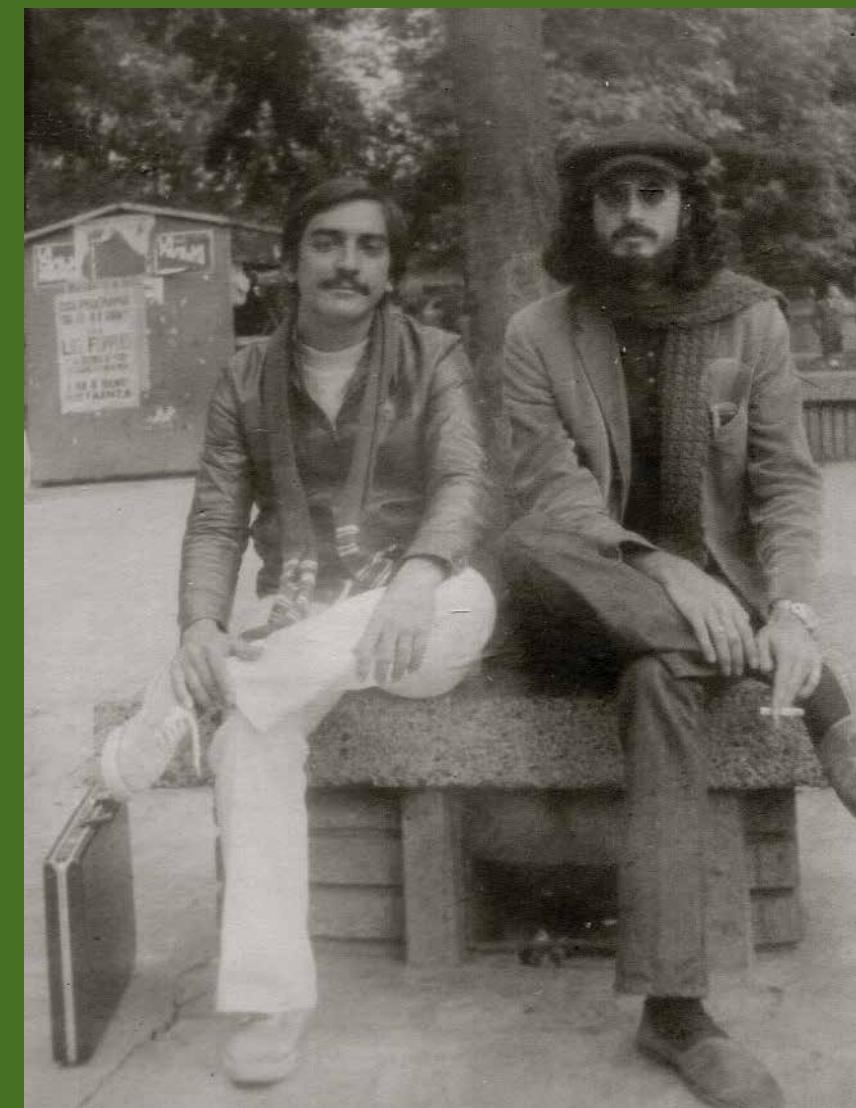
Guzmán Campos, Germán; Orlando Fals Borda y Eduardo Umaña. *La Violencia en Colombia. Estudio de un proceso social*. Bogotá: Tercer Mundo, 1962.

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

_____. *La vida de mi cine y mi televisión*. Bogotá: Villegas Editores, 2008.

Navarro, Alberto. “Con Carlos Mayolo”. *Revista Cinemateca*, 2 (5) (agosto 1978). Bogotá.

Ospina, Luis. *Palabras al viento. Mis sobras completas*. Bogotá: Aguilar. 2007.



■ Foto agüita de Carlos Mayolo y Luis Ospina tomada en el Parque Santander, circa 1975. Archivo: Luis Ospina.

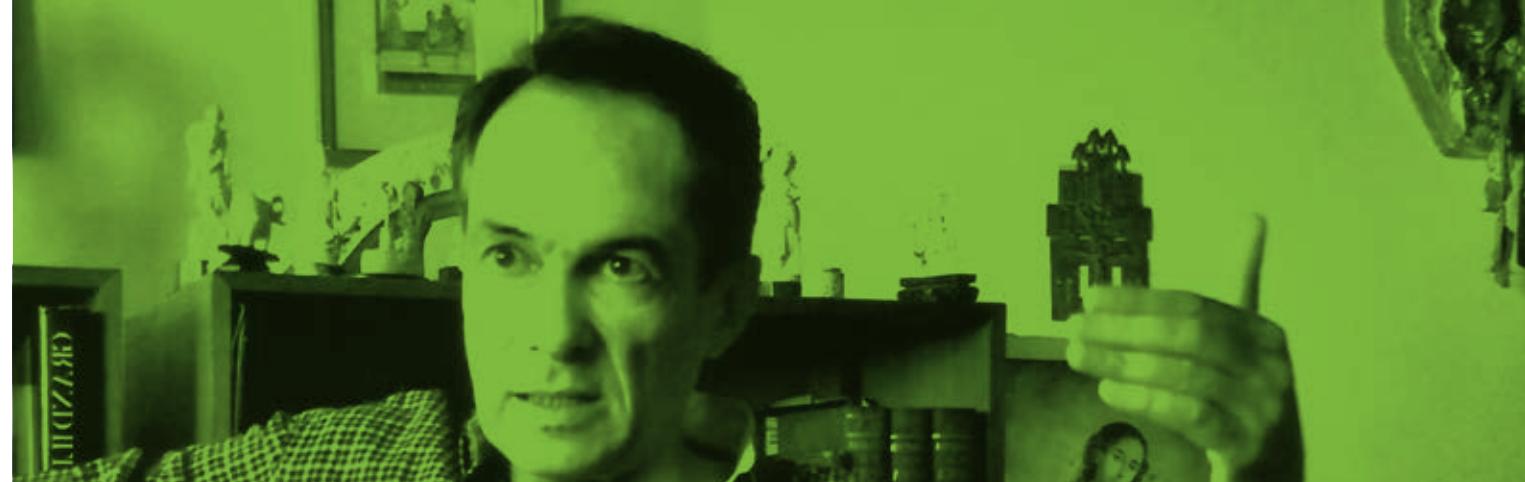


Carlos Mayolo y Luis Ospina, 2005. Foto: Elkin René Díaz. Archivo: Beatriz Caballero.



Foto rodaje de **Pura sangre**, 1982. Luis Ospina y Carlos Mayolo. Foto: Eduardo Carvajal.

MIGUEL GONZÁLEZ (Cali, 1950). Crítico y curador de arte colombiano. Comenzó a escribir crítica de arte en diarios regionales como *El Crisol*, *Occidente*, *El País* y *El Pueblo*. Ejerció la curaduría en la galería del Club de Ejecutivos, la sala de exposiciones de la Universidad del Valle, el Museo de Arte Moderno La Tertulia, Casa Proartes, el Museo Rayo y más recientemente, fue curador invitado de la Bienal de Arte Contemporáneo de Cartagena y la Bienal Internacional de Danza. Una vida como espectador de grandes espectáculos de ballet y ópera del mundo, y paseante de ciudades y museos, ha marcado su trabajo como profesor universitario en el Instituto Departamental de Bellas Artes y autor de artículos y libros, entre los que se destacan: *Colombia: visiones y miradas* (2002), *Entrevistas: arte y cultura de Latinoamérica y Colombia* (2003) y *Observado e interrogado* (2010). Realizó la dirección artística de películas del Grupo de Cali como **Carne de tu carne** (1983) y **La mansión de Araucaíma** (1986) de Carlos Mayolo y **El día que me quieras** (Sergio Dow, 1987). Ha sido galardonado con el India Catalina del Festival de Cine de Cartagena a la mejor dirección artística por **Carne de tu carne** y en el Festival de Cine de Bogotá por **El día que me quieras**.



ENTREVISTAS

► CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 21-2015 NUEVA ÉPOCA

Miguel González, la experiencia plástica del cine

POR KATIA GONZÁLEZ MARTÍNEZ

Miguel González (Cali, 1950) consolidó su carrera profesional en las artes plásticas ejerciendo como crítico y curador de arte en Cali. Dice que por su amigo Andrés Caicedo empezó a escribir sus ideas y a publicarlas, y así lo ha hecho por más de cuatro décadas en la prensa local y nacional y en revistas especializadas de arte. Con otro amigo, Hernando Guerrero, y junto a Pakiko Ordóñez, se lanzaron a la aventura de crear Ciudad Solar (1971-1978)¹, un espacio alternativo –en pleno centro histórico de la ciudad de Cali– para la convivencia, la creación, la cinefilia y la exhibición artística; un punto de encuentro para una generación de jóvenes interesados por las artes plásticas, la fotografía, el ver y el quehacer del cine. El escultor Édgar Negret le mostró el camino de la gestión de exposiciones y a los 21 años

► **1**• Este periodo abarca las dos etapas de Ciudad Solar. La primera, en el barrio La Merced (1971-1973), época en la que vivió el grupo fundador Hernando Guerrero, Pakiko Ordóñez y Miguel González en la casa solar; y la segunda (1973-1978), ubicada en el barrio El Peñón.

► 2 • Conformada por Álvaro Barrios, Feliza Bursztyn, Santiago Cárdenas, Leonel Góngora, Beatriz González, Édgar Negret, Ómar Rayo, Carlos Rojas y Hernando Tejada

► 3 • Por esta producción recibió el premio Catalina de Oro a mejor dirección artística en el Festival de Cine de Cartagena de 1984.

► 4 • Miguel González fue invitado luego a colaborar en las películas: **El día que me quieras** (1987) de Sergio Dow; **Cobra Verde** (1987) de Werner Herzog, y **Crónica de una muerte anunciada** (1987) de Francesco Rosi.

edad, con su asesoría, González realizó su primera exposición: “Nueve artistas colombianos”² con la cual se inauguró Ciudad Solar el 26 de julio de 1971.

Miguel conoció a Mayolo en Nicholls Publicidad a finales de los años 70. En esta agencia de Hernán Nicholls, un “poeta varado en un aviso”, como él mismo se definía, trabajaron el diseñador Carlos Duque y Fernell Franco, como fotógrafo publicitario. “Mayolo era un hombre muy atractivo, simpático, chispudo, que hacía uso de retruécanos y del doble sentido de las palabras”. Así lo recuerda Miguel en la época en que el cineasta en ciernes realizó su primer comercial para un sostén de Everform cuyo lema era: “el brassier que sostiene todas las miradas”.

Mayolo formó parte del grupo que se reunía en Ciudad Solar (barrio La Merced), les donó los equipos y utensilios del laboratorio de fotografía que sirvieron para que un grupo de jóvenes convirtiera la casa solar en su propia escuela de formación fotográfica. Gertjan Bartelsman, Eduardo Carvajal, Hernando Guerrero y los hermanos Juan Fernando y Pakiko Ordóñez, Diego y Fernando Vélez descubrieron allí su vocación, así como los misterios de la luz, aprendiendo de la prueba y el

error. La camaradería los llevaría luego a colaborar en proyectos cinematográficos: Eduardo Carvajal se destacaría como fotofija de las películas de Carlos Mayolo y Luis Ospina, entre otros directores; con su cámara de video escudriñó los rodajes y la trasescena de las películas. Algunos de ellos trabajaron en un corto inacabado, hoy desaparecido, **Cuentas claras, chocolate espeso** (1981), dirigido por Carlos Mayolo y Fernando Vélez, con la cámara de Bartelsman. Miguel González trabajó como director artístico de **Carne de tu carne**³ y **La mansión de Araucaíma**: “por obra y gracia de estas dos películas, me convertí en un director artístico especialista en época”⁴. Una tarde nos reunimos para conversar sobre su incursión en el cine de la mano de Mayolo y esa forma de inventarse el cine.

Katia González: ¿Cómo fue el proceso de articular el guion, las expectativas que tenía Mayolo y los recursos disponibles para hacer la dirección artística de **Carne de tu carne** (1983)?

Miguel González: Cuando él me dijo que hiciera la dirección artística yo no tenía ni idea qué era eso. La pintora Karen Lamassonne había hecho la dirección artística de **Pura sangre** de



Miguel González en Ciudad Solar, Cali, 1971. Foto: Diego Vélez. Archivo: Miguel González.



Carlos Mayolo, Jacques Marchal, Berta de Carvajal, María Isabel Borrero, Gabriel Beristain y Miguel González. De espaldas: (sin identificar) y Elsa Vásquez durante el rodaje de **Carne de tu carne**, 1982, Cali. Archivo: Miguel González.

Luis Ospina y para eso le ayudé consiguiendo cuadros, objetos, tapetes. La única diferencia era que la película de Ospina no era de época, uno podía poner cualquier tipo de tapete. Un año después, la película de Mayolo se vino encima, me pasaron el guion de **Carne de tu carne** y con Ricardo Duque hicimos primero una lectura. Por un lado, sacamos lo que la historia reclamaba: los cigarrillos Lucky Strike, el disco de Elvis Presley, en sí los objetos que debíamos conseguir; y por otro, como segundo ejercicio, extrajimos aquello que no era explícito. Por ejemplo, el disco de Elvis Presley debía estar en un tocadiscos de época junto a unos discos de ese mismo momento; los floreros, los cuadros, las porcelanas, los banderines que usaban los adolescentes de entonces, las lámparas, los vestidos, las joyas, etc. Nos hubiera gustado que todos los vestidos fueran de los 50, pero en Cali no se conseguían muchos. Para los vestidos de la actriz Adriana Herrán se compró una tela similar a la tela galleta, se confeccionaron faldas con crinolina y se tiñeron para darles un color de época. En el equipo de producción se formó una gran familia. Todos hacíamos las cosas por primera vez. Había un director de fotografía mexi-

cano, Gabriel Beristain, un joven que estaba interesado en construir atmósferas e iluminar las horas que se necesitara. Él aportó la coloración general y asumió la película como su proyecto de mostrar. Beristain, años después, haría la dirección fotográfica de **Caravaggio** (1986) de Derek Jarman.

Mayolo era una persona que siempre trabajaba con plan A, B y C. Si estaba lloviendo, la escena se hacía lloviendo. Si un actor resultaba sorpresivamente bueno, como pasó con Vicky Hernández en **Carne de tu carne**, que hizo en principio un papel secundario, lo convertía en un personaje fuerte. Como ella era tan buena actriz, tuvo su monólogo en la película: es el momento en que la tía Julia comienza a cantar: “El 13 de junio/ la Virgen María/ bajó a Laureanito/ y subió un policía”.

KG: Su trabajo como director artístico, ¿cómo se ve permeado por su formación como crítico de arte y conocedor de la historia del arte?

MG: A mí me gustaba mucho el cine. Ya me había adoctrinado en el cine de autor con Andrés Caicedo. Creo que uno de mis directores predilectos era el italiano Luchino Visconti. Ese fue mi referente. Pero, en este caso, era



Fotograma de **Carne de tu carne**, 1983. Vicky Hernández.

como “platanizar” al pobre Visconti. El tocador de la Machiche está inspirado en el tocador de la condesa de la película **Senso** (1954). En **La mansión de Araucaíma** era una mesa cualquiera que se vistió con una tela y la llené de objetos. La cena también está inspirada en Visconti, porque a este director le encantaba filmar a la gente hablando. Yo siempre he tenido alma de decorador, por eso se me facilitó la dirección artística. Me gusta colgar cuadros, hacer floreros, combinar colores, mover tapetes. Entre las cosas que pensamos,

por ejemplo, estaba la flor de los años cincuenta, el anturio, muy del estilo *art déco*. Por eso en la lectura del testamento se aprecian unos anturios rojos. También logré conseguir uno negro que puse en el nochero del tío Enrique (Josué Ángel). La película es barroca y todas las cosas eran de los amigos. Por ejemplo, el vestido negro de encaje de *guipure* que utilizó la tía Julia (Vicky Hernández) en la escena del testamento era de una señora muy rica de Cali que se llamaba Margucha Borrero. Lo había comprado en Nueva York en

los 50. La cartera de Margaret (Adriana Herrán), donde guarda los cigarrillos Camel, era de esta misma familia; una cartera de plástico imitación nácar que salió en su momento en Londres. Ellos además prestaron las joyas de la tía Julia y los grandes tapetes persas. Todo esto era sin plata, prestado y gratis.

KG: ¿Cómo llevó a cabo su trabajo con Ricardo Duque, encargado de la utilería y los efectos especiales?

MG: Ricardo Duque venía del Teatro Experimental de Cali (TEC), músico, titiritero, dibujante, una persona con muchos intereses y habilidades estupear. Con él, que traía la experiencia de haber trabajado en **Pura sangre**, hicimos un banco de imágenes para los personajes femeninos y masculinos de **Carne de tu carne**. Todo lo decidíamos de común acuerdo. Duque dirigió la confección de los vestidos e hizo los efectos especiales; por ejemplo, el disparo a Ever (Carlos Mayolo), cuando el personaje de Adriana Herrán ya está poseído por el vampirismo.

KG: Después de la experiencia de **Carne de tu carne**, ¿cómo enfrentó esa segunda dirección artística de **La mansión de Araucaíma**?

MG: Esa fue la prueba de resistencia, porque, por la premura y por el presupuesto, la película no tuvo preproducción. María Emma Mejía, entonces gerente de FOCINE, de un momento a otro le dijo a Mayolo que debía hacer la película en mes y medio. Yo me había enseñado a que primero se leía el guion, luego se hacía el alegato y se definía una identidad a cada personaje, pero en estas circunstancias no se podía, nos tocaba hacer la película en poco tiempo, y con un agravante: había que hacer todo un trasteo hasta Santander de Quilichao (Cauca). No se podía quedar ninguna cosa en Cali. El reto diario de **La mansión de Araucaíma** fue cumplir con el plan de rodaje.

KG: ¿Cómo consiguieron la locación de la mansión?

MG: Con una familia de Popayán que tenía una casa abandonada. Eso podía ser una gran virtud, pero a la vez un gran defecto, ya que se requería amoblar completamente el sitio. Fuimos de casa en casa recogiendo camas, toldillos, etc. Por ejemplo, Bertha de Carvajal prestó la mesa del comedor. Recuerdo que la primera semana de rodaje fue traumática, porque todo se fue armando sobre la marcha. Llegó un momento en que Mayolo entró en pánico, porque sentía

que todo se estaba demorando mucho. Se formó un equipo muy bonito. Los dos señores brasileros, José Lewgoy y Antonio Pitanga, comprendieron qué era hacer cine sin dinero y con premuras. Ellos habían sido actores de Glauber Rocha, eran unas estrellas en Brasil. Lewgoy había trabajado con Herzog y en grandes series de televisión. Fueron unas personas estoicas, nunca dijeron “se demoró esto” o algo no me gustó.

La casa de la mansión no tenía baño y para la película encontramos en Santander de Quilichao, a una cuadra de la plaza, una casa de una señora que tenía el baño perfecto, al aire libre, con matas. Le pedí que nos prestara la casa y el baño, pero la señora no tenía ni idea que iba a salir un negro desnudo echándose leche, Vicky Hernández desnuda, en fin. Cuando vio eso, casi se echa para atrás, pero solo nos faltaban tres escenas por rodar en esas mismas condiciones. Ella mínimo pensó que eso iba a ser una película pornográfica.

KG: El equipo técnico de **La mansión de Araucaíma** era completamente colombiano, en **Pura sangre** y **Carne de tu carne** había extranjeros. ¿Cómo fue esa experiencia de trabajar solo con un equipo local?

MG: El mayor temor era la iluminación, que nuestro director de fotogra-

fía iluminara bien. Mayolo no le tenía mucha confianza, porque no había hecho ninguna gran película. Rodrigo Lalinde asistió al taller de dirección de fotografía con Néstor Almendros⁵ realizado en Bogotá el año anterior. Aunque fue un alumno aventajado, en **La mansión de Araucaíma** se iba a probar iluminando con unos espejos. La luz del sol rebotaba en los espejos. Eso nadie lo había hecho aquí. Lalinde le apostó a algo muy riesgoso y resultó bien.

Mayolo era muy buen actor y les mostraba a los jóvenes cómo hacerlo. Él se encargaba de darles las instrucciones a Adriana Herrán y David Guerrero. Mayolo se propuso hacer cine arte, amaba este oficio, se formó sobre la marcha. Tenía una gran cultura del cine. A Mayolo le gustaba que los actores fueran parte de su autobiografía; por ejemplo, Ricardo Duque hizo un pequeño papel de vendedor, también actuó Helios Fernández, quien fue como su cuñado cuando sostuvo una relación con Líber Fernández. Sus amigos y novias participaban del rodaje. Eduardo Carvajal, La Rata, hizo la fotofija; la del vestuario era Claribel Arango, pareja de Eduardo; el maquillaje estuvo a cargo de Corinna Chand, novia de Mayolo; la asistente de dirección era Isabella Borrero, exnovia de

► 5 • Néstor Almendros (Barcelona, 1930 - Nueva York, 1992), director de fotografía de François Truffaut y Eric Rohmer, Robert Benton y Alan J. Pakula, entre otros. Recibió un premio Oscar de fotografía en 1978 por la película **Días de gloria** de Terrence Malick.

Mayolo. Luis Ospina decía que Mayolo las graduaba a todas. En el equipo técnico también estuvo un joven estudiante de Comunicación Social de la Universidad del Valle que se ofreció de voluntario arrastrando cables, con tal de presenciar el rodaje. Este joven era el futuro director de cine Antonio Dorado.

KG: En las películas de Luis Ospina y Carlos Mayolo se notan varios homenajes al cine. Desde sus películas en las que había una colaboración mutua, ¿usted cómo percibía esto en pleno rodaje?

MG: Eso fue algo muy consciente. Esos homenajes eran toda una cultura cinematográfica. Este interés por el cine nació por el culto al cine, estar apasionado hasta el punto de hacer cine. En **Pura sangre** ves el **Ciudadano Kane** (1941, Orson Welles); **Carne de tu carne** está dedicada a Roger Corman y Roman Polanski, y en esta misma película se recurre a los *home movies*.

Mayolo era un hombre muy extrovertido, tenía muchísimo más talento para el cine. Luis Ospina había estudiado cine en Estados Unidos y su forma de hacer cine era muy distinta a la de Mayolo. Por ejemplo, Ospina hacía un detallado *storyboard* donde señalaba la ubicación de las cámaras. Mejor

dicho, si había un imprevisto, tocaba hacer otro *storyboard*. Ospina era una persona muy tímida y Mayolo un torrente de imaginación y de recursos, también de liderazgo. Era muy entusiasta y encarrataba a todo el mundo en su proyecto. Ospina sabía hacer cine y Mayolo debía demostrar todos los días que lo podía hacer. Mayolo vivió de hacer cine; si no trabajaba en la película o el comercial no podía comer ni pagar el arriendo. Eso era muy diciente.

KG: En el libro *Mamá, ¿qué hago? Vida de un director de cine*, Mayolo plantea que uno se juega en la vida aquello que está soportado en tres patas. En el caso de él, decía, eran el cine, la poesía y el amor. Para definir a Mayolo, ¿usted dejaría estas tres patas o cambiaría alguna?

MG: Para mí el cine y la poesía son la misma cosa. Lo que llamamos gran cine es un acto poético. Las dos grandes pasiones que mueven a los seres humanos son el amor y el poder. Yo pienso que Ospina y Mayolo, cuando hicieron sus cortos en los 70, se fueron volviendo míticos y sus películas, aunque no tuvieron un gran éxito de taquilla, se convirtieron en referentes del cine colombiano. Ellos querían alcanzar la fama y lo lograron. Yo creo

que Mayolo la consiguió. Cuando estuvo muy enfermo y drogado fue cuando más curiosidad despertó en estudiantes universitarios, en directores de cineclubes o en jóvenes directores de cine. Hay una serie de documentales realizados en sus últimos años de vida que muestran el interés por conocerlo, él seguía hablando con coherencia y lucidez de lo mismo.

Considero que el cine colombiano se profesionalizó sobre todo por medio de las facultades de Comunicación Social, y a raíz de los Estudios Culturales hubo una intelectualización de la práctica cinematográfica. Esto me lleva a pensar que la historia premia a los autores que se esforzaron por hacer un cine que trascendiera, que se diferenciara de un cine con apetitos comerciales, efectistas, gratuitos y baratos. La gente quiere acercarse a esas personas y convertirlos en sus nuevos referentes. Los estudiantes de cine no querían ser el Gordo Benjumea, sino Mayolo. De allí deviene eso, de que Mayolo se terminara convirtiendo en un director de culto. ■

Referencias

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



■ Miguel González actuando en **La mansión de Araucaíma**, 1986. Santander de Quilichao, Cauca. Foto: Fernell Franco. Archivo: Miguel González.



■ Miguel González y José Lewgoy durante el rodaje de **La mansión de Araucaíma**, 1985. Capilla de la hacienda San Julián, Santander de Quilichao, Cauca. Foto: Fernell Franco. Archivo: Miguel González.

ELSA VÁSQUEZ (Cali, 1958). *Script*, guionista, editora, asistente, directora y realizadora audiovisual. Se inició profesionalmente haciendo producción y sonorización de comerciales para cine y televisión. Fue *script* en el largometraje **Fuga** (Nello Rossati, 1981) y colaboró con el Grupo de Cali en películas como **Pura sangre** (Luis Ospina, 1982), y los dos largometrajes de Carlos Mayolo **La mansión de Araucaíma** (1986) o **Carne de tu carne** (1983), de la cual fue coguionista. Fue editora de series de televisión, entre las que se destacan **Mi alma se la dejo al diablo** (1987), **Azúcar** (1989), **Mujeres asesinas** (2008) y **Rosario Tijeras** (2009). Su experiencia como *script*, editora y asistente en el cine y la televisión incluye títulos como **Tiempo de morir** (Jorge Alí Triana, 1985), **La estrategia del caracol** (Sergio Cabrera, 1993), **Rodrigo D. No futuro** (Víctor Gaviria, 1990), **Soplo de vida** (Luis Ospina, 1999) o **La virgen de los sicarios** (Barbet Schroeder, 2000). En televisión dirigió y realizó algunos episodios del seriado semanal **Suspenseo 7:30** (1988) y del programa **Rostros y Rostros** (Universidad del Valle Televisión, U.V.T.V.). Ha sido galardonada con el India Catalina por el montaje de distintos seriadados para televisión.

ENTREVISTAS

▶ CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 21-2015 NUEVA ÉPOCA

Elsa Vásquez, el papel de la continuidad

POR KATIA GONZÁLEZ MARTÍNEZ

Elsa Vásquez (Cali, 1958) ha dedicado buena parte de su vida al mundo audiovisual. El cine es una tradición familiar que viene de su padre Jaime Vásquez¹, crítico de cine y pionero del cineclubismo en Cali. Aprendió el oficio de *script*, “estudiando, leyendo, preguntando”, durante la película **Fuga** (1981) del director italiano Nello Rossati. “Mayolo iba a ser el asistente de dirección, por eso le dije: quiero trabajar, necesito que me impulse, porque no conozco a esa gente. Fui muy entregada porque debía aprovechar esta oportunidad si me iba a separar de Mayolo”, recuerda Elsa. Desde entonces, hizo una carrera como *script* de películas nacionales y extranjeras; trabajó en montaje para cine, edición para televisión, así como en la dirección y realización de seriadados. Su nombre, junto con el de Sara

▶ ¹ Jaime Vásquez (Medellín, 1924 - Cali, 2002), junto con Nils Bongue, Eduardo Gamba y Gino Faccio, programó ciclos de películas en el Club Cultural La Tertulia (1956-1968), antecesor del Museo de Arte Moderno La Tertulia.



Libis, ocupa un capítulo en la historia de cómo se ha ido profesionalizando la práctica cinematográfica en Colombia. En este caso, del paciente oficio del control de la continuidad de un film.

En **Agarrando pueblo**, la voz de Elsa marca el inicio del documental, cuando dice: "Agarrando pueblo, escena A, toma uno". Su experiencia se ha escrito detrás de cámaras, por eso es notable su aparición en el documental **En busca de 'María'** (1985) de Luis Ospina y Jorge Nieto, en el momento en que se reconstruye uno de los planos de la película **María** (1922), aún desaparecida. Elsa y el escritor Sandro Romero Rey interpretaron los papeles de María y Efraín, y actuó Carlos Mayolo encarnando la figura del director español Máximo Calvo.

En esta entrevista con Elsa Vásquez, participa Sandro Romero y se analiza un período de goce, autoformación y trabajo compartido con Carlos Mayolo, cuando colectivamente inventaban una forma de hacer cine.

Katia González: Elsa, ¿cómo conociste a Carlos Mayolo?

Elsa Vásquez: Lo conocía desde niña. Mayolo trabajó con mi papá [Jaime

Vásquez] en su cineclub del Club Cultural La Tertulia y en el cineclub obrero. Mayolo siempre me dijo que lo único que hizo fue cargarle el proyector a mi papá, que él había sido una especie de obrero. La relación entre ellos fue muy estrecha. Años después nos volvimos a ver en Nicholls Publicidad, cuando yo trabajaba en el laboratorio de fotografía como asistente de Fernell Franco. Luego nos fuimos a vivir juntos. En ese momento, Luis Ospina y Mayolo hicieron **Agarrando pueblo**, un documental que respondía a la proliferación de cortometrajes sobre la miseria, que gozaban de mucho auge en los festivales europeos. Ellos, muy emberracados con esa moda, decidieron filmar la película.

Mayolo era muy pelión con todo el mundo. En esa época, no quería de a mucho a Mario Mitrotti y Ciro Durán. Recuerdo una carta que me escribió, luego de visitarme en Cali, donde me encontró con Mitrotti y Durán, y no se había despedido de mí como debía, por salir corriendo a discutir con ellos sobre lo que estaba pasando. A Ospina y a Mayolo los emberracaba que hubieran convertido la miseria en morbo con falsas pretensiones sociológicas. Se burlaron



■ Néstor Almendros, Elsa Vásquez, Adriana Calero, Sandro Romero y Luis Ospina durante el rodaje del documental **En busca de 'María'**, 1985, en la hacienda El Paraíso, Valle del Cauca. Archivo: Elsa Vásquez.



■ Elsa Vásquez y Jaime Vásquez en Mameyal, Cali, 1974. Foto: Juan Fernando Ordóñez. Archivo: Elsa Vásquez.

► 2-Director de fotografía y realizador audiovisual. Fue el director de fotografía de **La mansión de Araucaíma**.

de todas esas premisas sociológicas, las cuales fueron representadas por el personaje interpretado por Ramiro Arbeláez en **Agarrando pueblo**.

KG: ¿Alcanzaste a vivir la militancia política de Mayolo?

EV: Cuando lo conocí era mucho más anárquico. Mayolo, ante los comunistas y el mamertismo tenía una actitud muy burlona. A él le gustaba mucho la rumba, nada que fuera una camisa de fuerza.

KG: ¿Tu vida en el cine se inició por la cinefilia?

EV: La primera película que vi en la vida fue **El acorazado Potemkin** (Serguéi M. Eisenstein, 1925) por mi papá cineclubista. Pero toda mi experiencia en el cine la hice con Mayolo. Él fue mi universidad. Tenía una biblioteca de cine extraordinaria y yo la aproveché en esos cuatro años que vivimos juntos, entre 1976 y 1980. Cuando lo conocí, trabajaba en publicidad en Corafilm. Se divertía mucho realizando comerciales. A mí me mandaban a sonorizar en Ingesón, el estudio de Manuel Drezner, donde se hacían todos los comerciales. Mayolo luego creó una productora en sociedad con Enrique Forero, camarógrafo que trabajó en la película incon-

clusa **Angelita y Miguel Ángel** (1971). Ellos tuvieron una moviola, un estudio, luces, y después montaron un laboratorio. Nosotros copiábamos algunas películas que llegaban a nuestras manos, en un primitivo acto de piratería cinéfila. Por ejemplo, una vez llegó el documental **Nanuk, el esquimal** (Robert J. Flaherty, 1922) y en Truca Films lo copiamos en 16 mm. Allí conocí a Rodrigo Lalinde², quien trabajaba con Forero.

KG: ¿Qué reacción tuvo tu papá cuando se enteró de que te ibas a vivir con Mayolo?

EV: Mi papá casi se muere. Cuando yo trabajaba en Nicholls, Mayolo me invitó un fin de semana a Bogotá. Mi papá me acompañó hasta el aeropuerto y con mucho esfuerzo me habló de las píldoras anticonceptivas y yo, para quitármelo de encima, le dije que nunca me iba a casar. Regresé y me echaron de Nicholls, porque me había tomado más días de los permitidos. Llamé a Mayolo y me dijo: “venite para acá”. Esta vez engañé a mi papá. Otra vez me llevé al aeropuerto, le dije que iba a pasar unos días en Bogotá para ver qué hacía, pues no tenía empleo. Nunca regresé. Me quedé a vivir con Mayolo. Le escribí una carta a mi papá contándole mi decisión.

Yo tenía 18 años de edad recién cumplidos y Mayolo, 31. Me llevaba 13 años. Mi papá sabía quién era él y de la cantidad de mujeres que había tenido.

Sandro Romero Rey: Cuando yo comencé a ser amigo de Mayolo, a comienzos de los años 80, leí en el periódico que Carlos Mayolo se había ganado el premio a mejor guion, “coescrito con Elsa Vásquez y Jorge Nieto”. Yo ya te conocía. Siempre me he preguntado, cómo fue ese trabajo a seis manos.

EV: Tengo poca memoria de la metodología seguida, pero lo que recuerdo son las fiestas tan buenas que hacíamos en la casa de Jorge Nieto. Sacábamos películas documentales de Benny Moré, de los Matamoros, etc. Conversábamos mucho. A raíz de mi apasionamiento por un extraño e interesante libro de la biblioteca de Mayolo titulado *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán* (1947) de Siegfried Kracauer, cuya tesis sostiene que el arte expresionista y particularmente el cine alemán presagiaban el ascenso del nazismo, cada semana nos propusimos sacar películas del Instituto Goethe y darnos unos banquetes de vampiros, golem, nosferatus, **Metrópolis** (Fritz

Lang, 1927), etc. Este era el clima gótico y vampiresco de las fiestas y reuniones.

SRR: Cuando comencé a trabajar en el archivo de Andrés Caicedo, encontré una génesis de una historia muy parecida al espíritu de **Carne de tu carne**, una historia de incesto y fantasmas. Se contaba un desfile de fantasmas donde cada uno tenía sus parlamentos. Mayolo y Andrés Caicedo hacían concursos para que cada uno escribiera sus fantasmas familiares. En la película no quedaron los textos de los fantasmas, sino las imágenes. Eso debió tener una génesis en un trabajo conjunto con Andrés que luego continuó con ustedes. En esa época estuve muy cerca de la preproducción de **Carne de tu carne**, pero no trabajé en el rodaje. Interpreté el personaje de un herido en la Explosión de Cali. Durante la preproducción, como siempre, a Mayolo se le ocurría una idea distinta cada día. Y de lo que me hablaba en ese entonces no quedó casi nada plasmado en la película. Mayolo con Gabriel Beristain, el director de casi fotografía, se iban inventando cosas, y eso se nota. **Carne de tu carne** se volvió dos películas, tal como sucedió con **Azúcar** (1989). Ahora que lo pienso bien, la primera parte de **Azúcar** es

► 3• Andrés Caicedo y Luis Ospina. "Conversación con Barbara Steele". *Ojo al cine*, 5 (1976).

medio realista y la segunda, patafísica y fantasmagórica. En **Carne de tu carne** sucede lo mismo: la primera parte es realista y la segunda, una historia de fantasmas.

EV: A propósito de fantasmas, Mayolo tenía una obsesión por la actriz Barbara Steele, se moría por ella, por esta famosa actriz de terror de los sesenta. Uno de sus sueños era que Steele actuara en su película.

SRR. Andrés Caicedo y Luis Ospina la entrevistaron para la revista *Ojo al cine*³ en el Festival de Cine de Cartagena. Había sido actriz de Roger Corman y había interpretado un rol pequeño en *8 ½* de Federico Fellini.

KG: ¿Mayolo era consciente de las metáforas que estaba construyendo en **Carne de tu carne** en relación con La Violencia en Colombia? ¿Era consciente de esa idea que luego se denominó "gótico tropical"?

EV: Mayolo siempre tuvo una gran obsesión por su infancia y la adolescencia, por su vida en las fincas. El incesto era parte de esas historias, porque en las fincas se duerme con los primos, o se pierde uno con los primos. Mayolo todo el tiempo hablaba de eso. No sé a qué

corresponde esta obsesión, si es pura nostalgia o porque era un provocador. La Explosión de Cali fue un pretexto para hablar de su adolescencia. A Mayolo el aspecto histórico y realista fue lo que menos le interesó. Realmente eso terminó siendo una plataforma para hablar del vampirismo. La película tiene un marco realista, de reconstrucción de época, y de un momento a otro se rompe. La idea y el realismo cambian abruptamente. Es una película rara. La volví a ver hace poco y vi con otros ojos tanto su montaje como su ritmo en general. Pero **Carne de tu carne** es la película de la vida de Mayolo, la película de sus obsesiones.

SRR: Yo creo que había una mezcla de nostalgia con las imágenes que pertenecían al cine. En las escenas de la carretera al mar se percibía un ambiente de misterio. Allí uno podía vivir una película de terror. En esa época surgió una fascinación por el cine fantástico de terror y por el mundo perdido de la juventud. A Andrés Caicedo se le volvió su destino fatal, mientras que Mayolo decidió traducirlo en películas.

KG: Miguel González comentó que **Carne de tu carne**, para ser una película de época, se hizo con escasos recursos.



■ Carlos Mayolo y Elsa Vázquez en Madrid, España, 1978. Archivo: Elsa Vázquez.



■ Elsa Vázquez y Carlos Mayolo, camino a Ámsterdam, 1978. Foto: Karen Lamassonne. Archivo: Elsa Vázquez.

¿Qué te gustaría destacar de las películas de Mayolo?

EV: Mi papá dijo algo que siempre me ha parecido muy certero: Mayolo era un tipo de chispazos, de muy buenas ideas, de muy buenos momentos. Mayolo fue un hombre supremamente anarco, completamente desordenado. Detestaba los condicionamientos y las imposturas. Los guiones para él siempre fueron una camisa de fuerza. Sus películas tienen el mismo problema: no tienen amarre. A él le interesaban los momentos, construía pedazos de atmósferas. En **Azúcar** todo el tiempo se crearon atmósferas. Le gustaba construir atmósferas, mas no contar historias. Si tenían relación o no, no le importaba. Nunca creí mucho en **La mansión de Araucaíma**, porque siempre tuve serias dudas con el personaje de Adriana Herrán. Nunca estuvimos de acuerdo con que ella fuera la actriz, pero Mayolo la impuso.

SRR: Sin embargo, creo que, a nivel de historia, acabado y factura, la mejor película de Mayolo fue **La mansión de Araucaíma**, porque hubo un equipo que le organizaba el camino para que todo siguiera su curso, desde lo creativo hasta la producción. Yo recuerdo un día en el que “nos tomamos el poder”, porque Mayolo decidió no filmar el

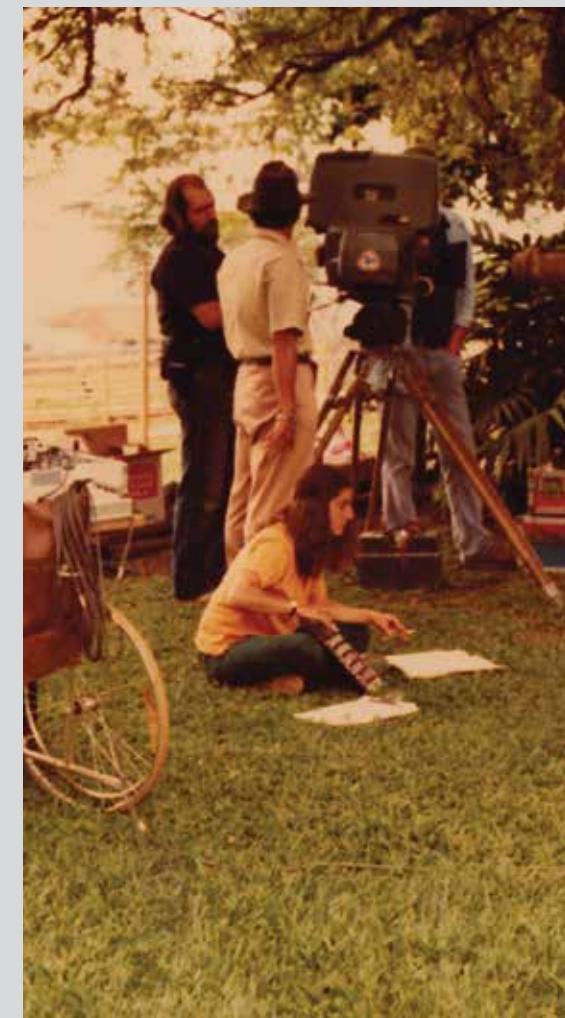
sueño del Fraile. Se fue molesto y nosotros lo organizamos y lo dirigimos. Armamos “sindicato” con Elsa, Carlos Congote y Rodrigo Lalinde, porque a Mayolo le daba por esas: cambiar el curso de las cosas.

EV: Mayolo se enloquecía de la dicha con las escenas en el baño de José Lewgoy, Vicky Hernández y Antonio Pitanga. Todas esas escenas le fascinaban, pero el problema era: ¿esto de dónde viene y para dónde va? Por otro lado, **Azúcar** fue una telenovela que pudo ser más manejable, una serie semanal de una hora con un guion que no se podía desbaratar. A Mayolo no le importaba la continuidad ni los enganches de las historias. Yo terminé renunciando a la telenovela y me quedé solo editándola. Luego llegó Fernando López, su asistente, una persona muy valiosa que le tuvo mucha paciencia. En el segundo año de **Azúcar**, cuando se retiró Mauricio Navas como libretista, Fernando Gaitán asumió ese trabajo. Y ahí sí no le importó nada el guion. Ni siquiera lo leía. Mayolo no respetó a Gaitán. La tercera parte de **Azúcar** fue el caos absoluto, la anarquía pura.

SRR: Pero, volviendo a **La mansión de Araucaíma**, yo recuerdo que quien iba a interpretar a la Machiche era Rejane Medeiros, actriz brasileña que hacía



Carlos Mayolo y Gabriel Beristain durante el rodaje de **Carne de tu carne**, 1982. Cali. Archivo: Elsa Vásquez.



Gabriel Beristain, Carlos Mayolo y Elsa Vásquez durante el rodaje de **Carne de tu carne**, 1982. Cali. Archivo: Elsa Vásquez.

► 4. Monólogo escrito por Carlos Mayolo, protagonizado por Alejandra Borrero y dirigido por Sandro Romero Rey. El estreno se realizó en Bogotá, en 2008, para inaugurar Casa Ensamble (hoy Casa E), en el espacio denominado Sala Mayolo. Esta obra también se menciona en este Cuaderno de Cine Colombiano en el artículo escrito por Sandro Romero Rey.

tiempo no actuaba, esposa del músico Egberto Gismonti. En ese tiempo Mayolo andaba encaretado con Glauber Rocha. Mayolo viajó a Brasil y consiguió a los dos actores: Lewgoy y Pitanga. Vicky Hernández se obsesionó con ese papel, pero Mayolo le había dicho que lo iba a interpretar Medeiros. Esto para Vicky fue terrible y se cortó el pelo como un personaje de tragedia griega. En la víspera del rodaje nos comunicaron que Rejane no podía viajar. Miguel González y yo, que queríamos a Vicky para el personaje, la llamamos y la convencimos de aceptar el papel. Pero luego a Rejane Medeiros se le pasó la crisis y avisó que podía viajar. No le dimos tiempo a Mayolo para que dudara. Frente a eso, nos le impusimos a Mayolo y finalmente lo hizo Vicky Hernández.

KG: ¿Qué nutrió la estética visual y musical de las películas de Mayolo?

EV: La nostalgia. La música es pura nostalgia. A Mayolo solo le gustaba mirar atrás, nunca vivió el presente, ni en la música ni en el cine ni en la estética. Siempre veía el pasado. Eso también lo sentí en *Pharmakon*⁴, pues sus referentes son sus historias de infancia y adolescencia.

KG: Mayolo escribió un artículo para la revista *Caligari* titulado “Universo de

provincia o provincia universal” (1982) donde menciona una relación conflictiva entre la provincia y el centro capital. Ese sentimiento de resistencia con Bogotá, ¿cómo lo expresaba Mayolo?

EV: A Mayolo le gustaba odiar a Bogotá, era parte de su provocación. Odiábamos Bogotá, pero eso era más un juego.

SRR: Fue una época en que nos sentíamos orgullosos de ser caleños. En Cali creíamos que lo que se hacía allá era mucho mejor. Hasta que la realidad nos aterrizó. Pero ese limbo en el que vivimos como seis o siete años, entre 1980 y 1987, fue definitivo para todos.

KG: ¿A quién se le ocurrió hablar *al vesre*, al revés?

SRR: Eso era un lenguaje de los malandros de Cali que en el rodaje de la película *Fuga* (1981) lo supieron “implementar” muy bien, para enloquecer a los técnicos italianos. En *Pura sangre*, buena parte de los que allí trabajaban eran de Bogotá, y para hacerles una travesura, la clave era hablar *al vesre*. El lema era: “¿A tedus le tagus la damier de rope grone?” (¿A usted le gusta la mierda de perro negro?).

EV: En *Fuga* empezamos a hablar al revés delante de los italianos y uno de ellos nos preguntaba: “¿qué idioma

están hablando? Parece árabe”. Nos volvimos unos expertos.

KG: Desde tu punto de vista, ¿en qué radica la importancia de Mayolo para la historia del cine colombiano?

EV: Yo le reconozco a Mayolo su inteligencia, sus chispazos y sus momentos brillantes, pero no logró consolidar una obra consistente. En los 80 trabajábamos como locos, pero lo que más nos gustaba era jugar a hacer películas, de la misma forma que organizábamos una fiesta. Gozábamos experimentando, aprendiendo, haciendo cine. Mayolo contribuyó enormemente a la creación del cine colombiano, pero me pregunto: ¿cuál es el cine colombiano?

SRR: Ese es el punto. Si uno mira en perspectiva, Mayolo fue un pionero. Él no sabía nada de cine, pero se inventó la forma de hacer sus propias películas. Si uno lo compara con los directores de su generación, como Jorge Alí Triana, Pacho Norden o Ciro Durán, uno no puede decir que Mayolo era el imperfecto y que los otros sí hacían obras maestras. Cada uno puso un granito. Pero me parecen más interesantes las imperfecciones de Mayolo que las tareas bien hechas de otros directores de entonces. ■



■ Elsa Vásquez y Carlos Mayolo en Nicholls Publicidad, circa 1975. Archivo: Elsa Vásquez.



Filmografía y otros trabajos de Carlos Mayolo

► CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 21-2015 NUEVA ÉPOCA

Proyectos como director, asistente de dirección y actor de cine, director de televisión, premios, formación, conferencias, teatro y audiovisuales sobre Carlos Mayolo.

► DIRECTOR DE CINE

1967: EN GRANDE ●

Documental institucional sobre la Siderúrgica del Pacífico (Sidelpa). No existe copia.

Dirección: Carlos Mayolo
Productor: Nicholls Publicidad
Fotografía: Jan Henk Kleijn
Música: The Modern Jazz Quartet
Formato: 35 mm, color
Duración: 6 minutos

1967-1968: CORRIDA ●

Correalizada con Gregorio González Caicedo. Documental sobre la fiesta brava, inspirado en un poema de Evtuchenko. La película se presentó en la TV nacional, según versión del propio Mayolo, acompañada de un

poema de Bertolt Brecht cantado por Charlie Boy (Carlos Parada).

Dirección, guion y montaje: Carlos Mayolo
Producción: Carlos Mayolo y Gregorio González Caicedo
Fotografía: Gregorio González Caicedo
Música: Carlos Parada
Duración: 20 minutos (1 versión), 3 minutos (2 versión)
Formato: 16 mm, blanco y negro
Nota: en la revista *Ojo al cine*, 1 (1974), *Corrida* tiene como fecha el año 1967 y se considera un film "inacabado". En el libro *Mamá, ¿qué hago?* Mayolo la ubica en 1965.

1968: EL BASURO ●

Documental sobre el basurero de Cali. Película inacabada, actualmente desaparecida. En su libro *Mamá,*

¿qué hago?, Mayolo afirmó que algunos planos aparecen en documentales del cubano Santiago Álvarez.

Realización colectiva: Arturo Alape, Carlos Mayolo, Juan José Vejarano, Hernando González
Fotografía: Carlos Mayolo, Jorge Silva, Juan José Vejarano
Guion: Carlos Mayolo, Arturo Alape
Música: *Sinfonía Nuevo Mundo* de Anton Dvorak
Duración: 4 minutos
Formato: 16 mm, blanco y negro

1969: QUINTA DE BOLÍVAR ●

Cortometraje documental sobre la Quinta del Libertador Simón Bolívar en Bogotá.
Dirección, guion y montaje: Carlos Mayolo
Producción: Corafilm

Fotografía: Víctor Morales
Duración: 6 minutos
Formato: 35 mm, blanco y negro

1970: IGLESIA DE SAN IGNACIO ●

Cortometraje documental sobre la iglesia bogotana del mismo nombre.
Dirección, guion y montaje: Carlos Mayolo
Producción: Corafilm
Fotografía: Víctor Morales
Duración: 6 minutos
Formato: 35 mm, blanco y negro

1971: MONSERRATE ●

Cortometraje documental satírico sobre Monserrate, lugar de peregrinación de Bogotá.
Dirección y guion: Carlos Mayolo, Jorge Silva
Producción: Corafilm
Fotografía: Víctor Morales
Sonido: Jorge Silva, Yesid Guerrero
Montaje: Carlos Mayolo
Música: Vivaldi, Daniel Santos
Duración: 8 minutos
Formato: 35 mm, blanco y negro

1971: UNA EXPERIENCIA ●

Peleas y pedreas filmadas en las rebeliones estudiantiles de febrero de 1971 en Cali, acompañadas por *Bomba Camará* de Richie Ray. Cine urgente de contrainformación.
Creación colectiva
Fotografía: Carlos Mayolo, Fernando Vélez
Guion y montaje: Carlos Mayolo

Texto: Umberto Valverde
Música: Richie Ray & Bobby Cruz
No existen copias. Este título no está referenciado ni en la filmografía de Mayolo publicada en la revista *Ojo al cine*, 1, ni en la filmografía del *Reportaje crítico al cine colombiano* de Umberto Valverde. Los datos aquí consignados corresponden a los libros firmados por Mayolo.

1971: ANGELITA Y MIGUEL ÁNGEL ●

Primer intento de hacer ficción sobre una historia de Andrés Caicedo. Película inacabada, por falta de dinero y divergencias entre Caicedo y Mayolo. Historia de dos parejas de jóvenes de dos clases sociales diferentes.
Dirección: Carlos Mayolo, Andrés Caicedo
Producción: Carlos Mayolo, Simón Alexandrovich
Fotografía: Carlos Mayolo, Enrique Forero, Manfred Hirsch
Guion y diálogos: Andrés Caicedo (sobre su cuento homónimo)
Sonido: Manfred Hirsch
Dirección de arte: Carlos Mayolo
Montaje: Carlos Mayolo, Luis Ospina
Script: Ute Broll
Reporto: Jaime Acosta, Pilar Villamizar, Fabián Ramírez, Líber Fernández, Astrid Orozco, Guillermo Piedrahíta, Ute Broll
Duración: 50 minutos
Formato: 16 mm, blanco y negro

157
FILMOGRAFÍA

No existe copia terminada. Recuperada por Luis Ospina en su largometraje documental **Andrés Caicedo: Unos pocos buenos amigos** (1986). En el citado documental, se establece que **Angelita y Miguel Ángel** fue filmada a finales de 1971, meses después del rodaje de **Oiga vea**.

1972: OIGA VEA ●

Primer documental con Luis Ospina. El efecto de los VI Juegos Panamericanos en la ciudad de Cali de 1971, desde el punto de vista de la gente que no pudo entrar a los estadios. Hay un malentendido sobre su fecha de estreno en diversas publicaciones: aunque **Oiga vea** se filmó en 1971, en realidad fue estrenada en 1972.

Dirección y guion: Carlos Mayolo, Luis Ospina
Producción: Ciudad Solar
Fotografía: Carlos Mayolo
Sonido y montaje: Luis Ospina
Música: Richie Ray & Bobby Cruz, John Philip Sousa, Procol Harum
Asistente de dirección y script: Ute Broll
Duración: 27 minutos
Formato: 16 mm, blanco y negro

1973: CALI: DE PELÍCULA ●

Cortometraje documental sobre la Feria de Cali.
Dirección y guion: Carlos Mayolo, Luis Ospina
Producción: Cinesistema, Cine al ojo
Fotografía: Carlos Mayolo

Sonido y montaje: Luis Ospina
Música: Nelson y sus Estrellas, Ennio Morricone
Asistente de dirección: Eduardo Carvajal
Duración: 14 minutos
Formato: 35 mm, color

1973: VIENE EL HOMBRE ◉

Cortometraje documental que ilustra la canción homónima de Nelson Osorio Marín.
Dirección colectiva: Carlos Mayolo, Patricia Restrepo, Álvaro Trujillo, Roberto Fernández, Nelson Osorio, Clara Luz Uribe, Eduardo Carvajal, Luis Ospina
Fotografía: Carlos Mayolo, Luis Ospina
Guión: Creación colectiva
Sonido y montaje: Luis Ospina
Música: Nelson Osorio, Clara Luz Uribe
Duración: 4 minutos
Formato: 16 mm, blanco y negro

1975: CONTAMINACIÓN ES... ◉

Cortometraje documental ecológico institucional.
Dirección: Carlos Mayolo
Producción: Suramericana
Guión: José María Raventós
Fotografía: Enrique Forero
Asistente: Jaime Ceballos
Montaje: Carlos Mayolo, Enrique Forero
Locución: Hernán Castrillón
Duración: 9:43 minutos
Formato: 35 mm, color

1975: SIN TELÓN ◉

Cortometraje documental sobre el grupo de Teatro La Candelaria durante el proceso de montaje de su obra de creación colectiva *Guadalupe años sin cuenta*.
Dirección y guion: Carlos Mayolo
Producción: Corafilm
Fotografía: Víctor Morales
Sonido: Patricia Restrepo
Montaje: Luis Ospina
Duración: 8 minutos
Formato: 35 mm, color

1975: LA HAMACA ◉

Cortometraje argumental, basado en el cuento homónimo de José Félix Fuenmayor.
Dirección: Carlos Mayolo
Producción: Cinesistema
Guión: Patricia Restrepo
Fotografía: Jorge Pinto
Sonido y montaje: Luis Ospina
Reparto: Luis Fernando Pérez, Hilda Ruíz, Carlos Mayolo
Duración: 15 minutos
Formato: 35 mm, color

1975: ASUNCIÓN ◉

Cortometraje argumental. La historia de la rebelión de una muchacha del servicio contra su patrona. Prohibida por la Junta de Calidad durante dos años.
Dirección: Carlos Mayolo, Luis Ospina
Producción: Producciones Caligari
Diálogos: Andrés Uribe

Fotografía: Roberto Álvarez
Sonido y montaje: Luis Ospina
Música: Rafael Escalona, Richie Ray & Bobby Cruz
Reparto: Marina Restrepo, Mónica Silva, Pablo Martínez, Genaro de Gamboa
Duración: 16 minutos
Formato: 35 mm, color

1976: RODILLANEGRA ◉

Cortometraje argumental. Adaptación del cuento *Un faul para el Pibe* de Umberto Valverde. Hecha en el valle de Pance con actores naturales.
Dirección, guion y fotografía: Carlos Mayolo
Producción: Cinesistema
Sonido: Patricia Restrepo
Montaje: Luis Ospina
Música: Charlie Palmieri
Reparto: Darío Bermúdez y el equipo de fútbol de Barrios Unidos, Cali.
Duración: 15 minutos
Formato: 35 mm, color

1978: AGARRANDO PUEBLO ◉

Película de ficción que simula ser un documental sobre los cineastas que explotan la miseria con fines mercantilistas. Es una crítica mordaz a la *pornomiseria*, término acuñado por Mayolo y Ospina, y al oportunismo de documentalistas deshonestos que hacen "documentales socio-políticos" en el Tercer Mundo con el objeto de venderlos en Europa y ganar premios.

Dirección y guion: Carlos Mayolo, Luis Ospina
Producción: Satuple (Sindicato de Trabajadores y Artistas Unidos para la Liberación Eterna)
Fotografía: Fernando Vélez (blanco y negro), Eduardo Carvajal (color), Enrique Forero, Jacques Marchal, Oswaldo López (fotografía adicional)
Asistente y script: Elsa Vásquez
Sonido y montaje: Luis Ospina
Reparto: Luis Alfonso Londoño, Carlos Mayolo, Eduardo Carvajal, Ramiro Arbeláez, Javier Villa, Fabián Ramírez, Astrid Orozco
Duración: 28 minutos
Formato: 16 mm, blanco y negro, color

1978: BIENVENIDA A LONDRES ◉

Cortometraje argumental. La historia de una niña colombiana que viaja a Londres a aprender inglés y se suicida un 24 de diciembre en el metro.
Dirección y guion: María Emma Mejía, Carlos Mayolo
Producción: María Emma Mejía
Fotografía: Gabriel Beristain
Sonido, montaje y reparto: alumnos de la National Film School de Londres
Duración: 12 minutos
Formato: 16 mm, color

1981: CUENTAS CLARAS, CHOCOLATE ESPESO ◉

Cortometraje de humor negro en el que un joven tiene una deuda con unos narcotraficantes y su abuela se encarga de deshacerse de sus temibles villanos.

Dirección: Carlos Mayolo, Fernando Vélez
Producción: IPCO Films
Guión: Henry Holguín, Fernando Vélez, Carlos Mayolo
Fotografía: Gertjan Bartelsman
Fotofija: Eduardo Carvajal
Asistente de dirección: Sandro Romero Rey
Reparto: Berta Cataño, Gustavo González, Jorge Herrera, Diego Vélez, Eduardo Carvajal
Duración: Inacabado
Formato: 16 mm, color

1983: CARNE DE TU CARNE ◉

Primer largometraje. Incesto entre dos medio hermanos. Desencadenan fuerzas del pasado al volverse caníbales y vampiros. Alegoría política sobre La Violencia en Colombia, especialmente en el Valle del Cauca.
Dirección: Carlos Mayolo
Producción: Bertha de Carvajal, Fernando Berón
Guión: Jorge Nieto, Elsa Vásquez, Carlos Mayolo
Dirección de arte: Miguel González
Fotografía: Gabriel Beristain
Sonido: Philip Pearle
Música: Mario Gómez-Vignes
Montaje: Luis Ospina, Karen Lamassonne
Asistente de dirección: Isabella Borrero
Reparto: Adriana Herrán, David Guerrero, Carlos Mayolo, Santiago García, Vicky Hernández, Sebastián Ospina, Lina Uribe, Josué Ángel,

Alberto Dow, William Durán, Silvio Arango, José Grisales, Paulina de Duque, César Ramírez, Álvaro Bejarano, Karen Lamassonne, Lucy Bolaños, Ximena Guerrero
Duración: 86 minutos
Formato: 35 mm, color

1984: EN BUSCA DE EL DORADO ◉

Coproducción de Focine con *Le Groupe Via Le Monde*, de Montreal (Canadá), para la serie *Légendes du monde*, distribuida internacionalmente. Dos niños en el Museo del Oro en Bogotá se trasladan a la época de la Conquista y ven el rito de El Dorado. Filmada en Bogotá y en la costa Pacífica.
Dirección: Carlos Mayolo, Nicole Duchesne
Producción: Producciones Visuales, Bertha de Carvajal, Liuba Hleap
Guión: Carlos Mayolo, Beatriz Caballero, Nicole Duchesne
Dirección de arte: Ricardo Duque
Fotografía: Rodrigo Lalinde
Sonido: Gustavo de la Hoz
Montaje: Luis Ospina
Reparto: Boris Birmaher, Gilberto Ramírez
Duración: 25 minutos
Formato: 16 mm, color

1984: LA MADREMONTE ◉

Coproducción de FOCINE con *Le Groupe Via Le Monde*, de Montreal (Canadá), para la serie *Légendes du monde*,

distribuida internacionalmente. Argumental a partir del mito de la productora de la naturaleza.

Dirección y guion: Carlos Mayolo, Raul Held

Producción: Producciones Visuales, Bertha de Carvajal, Liuba Hleap

Fotografía: Raúl Held

Sonido: Gustavo de la Hoz

Script: Elsa Vásquez

Montaje: Luis Ospina

Reparto: Alejandra Borrero, Helios Fernández

Duración: 25 minutos

Formato: 16 mm, color

1985: AQUEL 19 ●

Cortometraje argumental para Focine, basado en un guion de Umberto Valverde. *Romeo y Julieta* en el Barrio Obrero de Cali. Historia de amor imposible en un barrio popular en los años 60.

Dirección: Carlos Mayolo

Producción: Producciones Visuales, Bertha de Carvajal, Liuba Hleap

Guion: Umberto Valverde

Fotografía: Joaquín Villegas

Sonido: Hernando Tejada

Montaje: Norma Desmond (seudónimo de Luis Ospina)

Música: Ismael Rivera, Alberto Beltrán, Joe Cuba

Reparto: Marcela Agudelo, David Guerrero, Helios Fernández, muchos de barrio, Carlos Mayolo

Duración: 25 minutos

Formato: 16 mm, color

1985: CALI, CÁLIDO, CALIDOSCOPIO ●

Cortometraje documental para celebrar los 450 años de la fundación de Cali.

Dirección: Carlos Mayolo

Producción: Producciones Visuales, Bertha de Carvajal

Guion: María Elvira Bonilla

Fotografía: Carlos Congote

Sonido: Hernando Tejada

Script: Elsa Vásquez

Montaje: Luis Ospina

Música: Pepito López, Grupo Niche, Philip Glass

Duración: 25 minutos

Formato: 16 mm, color

1985: RODANDO POR EL VALLE ●

Cortometraje. Una pareja es tomada como excusa para mostrar los sitios más turísticos del Valle del Cauca: Casa del Virrey en Cartago, Piedechinche, Tuluá, Museo Rayo, hacienda El Paraíso, plaza de Palmira, Parque de la Caña, catarata del Indio, entre otros.

Dirección: Carlos Mayolo

Producción: Producciones Visuales

Asistente de dirección: Óscar Díaz

Jefe de producción: Bertha de Carvajal

Asistente de producción: Liuba Hleap

Fotografía: Víctor Morales

Sonido: Hernando Tejada

Montaje: Luis Ospina, Karen Lamassonne

Duración: 15 minutos

Formato: 35 mm, color

1986: LA MANSIÓN DE ARAUCAÍMA ●

Largometraje argumental. Adaptación de *La mansión de Araucaíma* (relato gótico de tierra caliente) de Álvaro Mutis, premio de Guion de FOCINE, realización encargada a Mayolo.

Dirección: Carlos Mayolo

Producción: Producciones Visuales, Bertha de Carvajal, Liuba Hleap

Asistente de dirección: Sandro Romero Rey

Guion premiado: Julio Olaciregui, Philip Priestley

Adaptación del guion: Sandro Romero Rey, Carlos Mayolo

Fotografía: Rodrigo Lalinde

Dirección de arte: Miguel González, Ricardo Duque

Sonido: Gustavo de la Hoz

Script: Elsa Vásquez

Montaje: Luis Ospina, Karen Lamassonne

Música: Germán Arrieta

Reparto: Adriana Herrán, José Lewgoy, Vicky Hernández, Antonio Pitanga, Luis Fernando Montoya, Carlos Mayolo, Alejandro Buenaventura, David Guerrero

Duración: 86 minutos

Formato: 35 mm, color

2007: EL PLACER DE APRENDER ●

Tráiler para largometraje (sin realizar) sobre la libertad sexual entre adolescentes y maestras.

Duración: 7 minutos

Formato: video, color

Cámara: grupo cultural *La mansión de Araucaíma*

Música: Manuela Valencia

Reparto: Manuela Valencia, Juana González, Santiago Ayerbe, Gabriel Ponce, Félix Martínez, Julián Ospina (niños), Carmenza Gómez, Rosario Jaramillo (maestras)

► PREMIOS EN CINE

- Dos Catalinas de Oro por Cortometrajes Industriales, Cartagena
- Mención de Honor Primer Concurso Nacional de "Cine de Arquitectura": **Iglesia de san Ignacio**
- Mención de Honor, Primer Festival Colcultura: **La hamaca**
- Mejor Cortometraje Argumental, II Festival Colcultura: **Asunción**
- Mejor Dirección Cortometraje Argumental, II Festival Colcultura: **Asunción**
- Mejor Cortometraje Argumental, III Festival Colcultura: **Agarrando pueblo**
- Premio de la Crítica Novais Teixeira, Festival de Cortometrajes, Lille, Francia: **Agarrando pueblo**
- Premio Interfilm, Festival de Oberhausen, Alemania, **Agarrando pueblo**
- Mención de Honor, Festival de Bilbao, Cataluña, España, Premio de la Occid: **Agarrando pueblo**

- Mejor Guion Argumental, III Festival Colcultura: **Carne de tu carne**
- Mejor Película, Fantasporto, Portugal: **Carne de tu carne**
- Mejor Película, Festival IGMAFIC (ciencia ficción e imaginario), Madrid, España: **Carne de tu carne**
- Mejor Guion Documental, Cine en TV: **Cali, cálido, calidoscopio**
- Mejor Documental, Cine en TV: **Cali, cálido, calidoscopio**
- Mejor Guion Argumental, Cine en TV: **Aquel 19**
- Mejor Cortometraje Argumental, Cine en TV: **Aquel 19**
- Mejor Película Colombiana, Cartagena: **La mansión de Araucaíma**
- Premio Especial del Jurado, Río de Janeiro: **La mansión de Araucaíma**
- Premio Nacional "Toda una vida dedicada al cine". Ministerio de Cultura, 2006

► OTRAS PARTICIPACIONES EN FESTIVALES DE CINE

- Río de Janeiro, muestra oficial, **Carne de tu carne**
- Luxemburgo, Festival Imaginario y de Ficción, **Carne de tu carne**
- Nueva Delhi, invitación a **Carne de tu carne**
- Tokio, en la reseña de invitados, **Carne de tu carne**
- *Addenda:* Después de su muerte, algunas de sus películas se han

exhibido en varios festivales y muestras nacionales, la Tate Gallery de Londres, la Filmoteca de Cataluña, la Cineteca de México, la Casa de América de Madrid y en varios festivales internacionales, entre ellos, CPH-dox de Copenhague, FIDOCs de Santiago de Chile, Ambulante de México, Cinéma du Réel de París, Festival de 3 Continentes en Nantes, Buenos Aires Festival de Cine Independiente BAFICI, así como en ARCO, 2015 y en el Festival Internacional de Cine FICUNAM, México 2015.

► DIRECTOR ASISTENTE

1981: FUGA ●

Título original: **Fuga scabrosamente periculosa**. Un guerrillero secuestra a una muchacha de la burguesía.

Dirección: Nello Rosatti

Director asistente: Carlos Mayolo
Coproducción: Carreta Films y Rafael Culzat

Reparto: Eleonora Vallone, Rodrigo Obregón

Duración: 90 minutos

Formato: 35 mm, color

► DIRECTOR DE ARTE

1982: TACONES ●

Largometraje musical. Versión caleña de *West Side Story*, con enfrentamientos entre la música disco y la salsa.

Dirección: Inti Pascual (Pascual Guerrero)

Director de arte: Carlos Mayolo

Reparto: María Fernanda Martínez, Hermann Wexler, Margarita Rosa de Francisco, Fanny Mikey

Duración: 90 minutos

▶ ACTOR

1982: PURA SANGRE ●

Personaje: Perfecto

Perverso, pedófilo, asesino

Primera aproximación a historias góticas: en Cali, un rico hacendado sobrevive con sangre de muchachos pobres.

Dirección, producción y montaje:

Luis Ospina

Fotografía: Ramón Suárez

Dirección de arte: Karen Lamassonne

Guion: Alberto Quiroga, Luis Ospina

Sonido: Philip Pearle

Música: Gabriel y Bernardo Ossa

Asistente de dirección: Alex Martínez

Script: Elsa Vásquez

Reparto: Gilberto "Fly" Forero, Florina Lemaitre, Humberto Arango, Carlos Mayolo, Luis Alberto García

Duración: 98 minutos

Formato: 35 mm, color

1983: CARNE DE TU CARNE ●

Personaje: Ever

Administrador de la finca, "pájaro", vigila a los medios hermanos amantes. Véase ficha técnica en "Director de cine".

1985: EN BUSCA DE 'MARÍA' ●

Personaje: Máximo Calvo

Reconstrucción del rodaje de **María** de Máximo Calvo y Alfredo del Diestro, primer largometraje nacional, filmado en el Valle del Cauca, a partir de la novela de Jorge Isaacs.

Dirección y guion: Jorge Nieto y Luis Ospina

Producción: Nueva Era, Cinemateca Distrital

Investigación: Marta Helena Retrepo

Fotografía: Víctor Morales

Dirección de arte: Karen Lamassonne

Montaje: Luis Ospina y Karen Lamassonne

Música: Antonio María Valencia, Pepito López

Asistente de dirección: Andrés Marroquín

Reparto: Elsa Vásquez, Adriana Calero, Sandro Romero, Luis Ospina, Carlos Mayolo, Estella López

Duración: 15 minutos

Formato: 35 mm, blanco y negro y color.

1985: AQUEL 19 ●

Personaje: el investigador que descubre a los dos niños suicidas.

1986: LA MANSIÓN DE ARAUCAÍMA ●

Personaje: guardián encargado de mantener el orden material en la casa.

1987: MI ALMA SE LA DEJO AL DIABLO ●

Personaje: encargado de buscar perdidos en el Amazonas.

Dirección: Andrés Agudelo

Producción: RTI TV. Especial argumental unitario basado en el libro de Germán Castro Caycedo

Reparto: Jairo Camargo, Mariela Rivas, Víctor Hugo Cabrera, Robert Watson, Kapax, Carlos Mayolo

1987: COBRA VERDE ●

Personaje: gobernador de Pernambuco

Dirección: Werner Herzog

Producción: Werner Herzog

Filmproduktion

Duración: 111 minutos

Reparto: Klaus Kinski, Nana Fedu Abodo, King Ampaw, Salvatore Basile, Kofi Bryan, Guillermo Coronel, Kwesi Fase, Carlos Mayolo

1988: LOS PECADOS DE INÉS DE HINOJOSA ●

Personaje: Lope de Aguirre

Dirección: Jorge Alí Triana

Producción: RTI TV. Serie de 10 capítulos basada en la novela de Próspero Morales Padilla

Reparto: Margarita Rosa de Francisco, Amparo Grisales, Diego Álvarez, Fanny Mikey, Diego Vélez, Carlos Mayolo, entre otros

2002: EL BRILLANTE DE FONDCLAIRE ●

Personaje: obispo Cortometraje experimental colectivo en video.

Dirección: Armando Escobar

Producción: Corporación del Nuevo Cine Latinoamericano

2003: ESCENA, ¿QUÉ? ●

Personaje: profesor de guion

Una alumna y su profesor discuten la manera de hacer un guion.

Dirección: Pablo González

Producción: Universidad Javeriana Cortometraje en video

2007: UN TIGRE DE PAPEL ●

Usando como pretexto la vida y obra del artista Pedro Manrique Figueroa, a la manera de un collage, la película yuxtapone el arte con la política, la verdad con la mentira, el documental con la ficción.

Dirección y producción: Luis Ospina, Congo Films, Efe-X

Intervenciones: Carlos Mayolo, Jaime Osorio, Arturo Alape, Joe Broderick, Jotamarío Arbeláez entre otros.

▶ DIRECTOR DE TELEVISIÓN

1984: CUENTOS DE ESPANTO ●

Cuatro episodios unitarios de media hora: **Despierta si estás dormida, La mujer en llamas, La muerte sin sosiego, Baila para mí**

Dirección: Carlos Mayolo

Producción: Proyectamos TV, Clara María Ochoa

Libretos: Sandro Romero Rey

1987: MI ALMA SE LA DEJO AL DIABLO ●

Detrás de cámaras de la producción del mismo nombre de RTI TV

1987-1988: SUSPENSO 7:30 P.M. ●

Episodios unitarios de media hora.

Algunos títulos dirigidos por Mayolo:

Noches de pasión, Gato encerrado

Dirección: Carlos Mayolo

Producción: RTI TV

1989: ROSTROS Y RASTROS ●

Serie de varios episodios, entre otros:

• **Tatínez y Matachín**

Documental. Cada dos años en el municipio de Río Sucio, departamento de Caldas, se celebra el Carnaval del Diablo. **Tatínez y Matachín** muestra las dinámicas de la festividad e indaga por sus orígenes.

Dirección: Carlos Mayolo

Producción de campo: Alejandra David

Producción ejecutiva: Doris Eder de Zambrano, Germán Vallejo

Coordinación: Óscar Campo

Cámara, iluminación/dirección de

fotografía: Luis Hernández

Sonido: César Salazar

Operación de video: Édgar Gil

Duración: 25,35 minutos

Formato de grabación y emisión:

3/4 U-matic

Producción: UV.TV Universidad del Valle

• **La palabra del diablo I y II**

Ficción. Para los pobladores de Río Sucio, Caldas, recibir la visita del diablo es motivo de orgullo. A través de un relato fantástico en que se insertan algunas imágenes documentales, este audiovisual registra

una de las fiestas populares más singulares del país, el Carnaval del Diablo.

Dirección general: Carlos Mayolo

Producción de campo: Alejandra David

Producción ejecutiva: Doris Eder de Zambrano, Germán Vallejo

Jefa de producción: Yolanda Bautista

Música: Carlos Iván Medina

Dirección artística y vestuario:

Joyce Lamassonne

Guion: Carlos Mayolo, Joyce Lamassonne

Posproducción: Paranova Films, Giovanni Agudelo

Edición: Antonio Dorado, Óscar Agredo

Cámara, iluminación y dirección de

fotografía: Luis Hernández

Duración: 26 minutos c/u

Formato de grabación y emisión:

3/4 U-matic

Producción: UV.TV Universidad del Valle

Elenco: July Pedraza (Lucero), José Luis Quesseps (Damián), Omar Marín Cardona, Jaime Grisales Cruz,

Adriana Pérez, Ana Campiño. Joaquín Guevara, Édgar Gil, Augusto Gartner, Joyce Lamassonne

1989-1990: LITORAL ●

Serie documental sobre la costa pacífica. 36 episodios.

Memoria I y II, Mercedes Montaña, La gringa, La caída, Vaporinos, Gertrudis Bonilla, La Madre de Agua, El

riviél, **El barco Maravelí, La tunda, La Marimonda o Madre Monte, El Duende” y Experiencias I y II**

Dirección: Carlos Mayolo y Gerardo Otero

Producción: Imágenes televisión, Jairo Sánchez, para Telepacífico

Asistente de dirección: Gerardo Otero

Cámara: Carlos Blanco

Sonido: César Salazar

1989: AZÚCAR ●

Serie argumental de 83 horas que cuenta la saga de una hacienda de caña de azúcar en el Valle del Cauca, a lo largo de tres generaciones.

Dirección: Carlos Mayolo

Producción: RCN TV

Argumento original: Rodolfo Gómez, Carlos Mayolo, Virgilio Trespalacios, Sandro Romero Rey

Libretos: Mauricio Navas, Fernando Gaitán

Reparto: Gerardo de Francisco, Alejandra Borrero, Óscar Borda, Vicky Hernández, Alberto Valdiri, Carmenza Gómez, Hansel Camacho, Rita Robert, Danna García, entre otros

1991: LAURA, POR FAVOR ●

Comedia sobre situaciones de familia de clase media, en 68 capítulos de 30 minutos.

Dirección: Carlos Mayolo

Producción: RCN TV

Libretos: Fernando Gaitán

Reparto: Alberto Valdiri, David Guerrero, Constanza Duque, Juan Carlos Arango, Ana María Arango, Rosita Alonso

1992: PROTAGONISTAS ●

Serie. Dirección de algunos episodios.

Dirección: Carlos Mayolo

Producción: Telepacífico

1993: CUENTOS DE BERNARDO ROMERO PEREIRO ●

Serie ¿Por qué te fuiste, Ramírez? (2 capítulos).

Dirección: Carlos Mayolo

Producción: RTI TV

Reparto: Rosario Jaramillo, Jaime Andrés Uribe, Manuel Busquets

1993: LA OTRA RAYA DEL TIGRE ●

Serie de 13 capítulos de una hora. Novela épica basada en el libro homónimo de Pedro Gómez Valde-rrama.

Dirección: Carlos Mayolo

Producción: RCN TV

Adaptación y libretos: Martha Bossio

Script y edición: Gerardo Otero

Música original: Josefina Severino

Reparto: Guy Ecker, Danna García, Claudia González, Gerardo de Francisco, Luis Fernando Múnera, María Fernanda Martínez, Orlando Valenzuela, Juan Carlos Arango, Guillermo Vives, entre otros

1996: HOMBRES ●

Comedia ética sobre el comportamiento de los sexos. Serie de 85 capítulos de una hora.

Dirección: Carlos Mayolo

Producción: RCN TV

Libretos: Mónica Agudelo

Música original: Bernardo Ossa

Edición: Adriana Villamizar

Reparto: Margarita Rosa de Francisco, Nicolás Montero, Alejandra Borrero, Luis Fernando Hoyos, Gustavo Angarita, Aura Cristina Geithner, Luis Mesa

1997: CABALLERO EXPUESTO ●

Video sobre la exposición *Luis Caballero: sin título, 1966-1968* en el Museo Nacional.

Dirección: Carlos Mayolo

Producción: Beatriz Caballero

Edición: Gerardo Otero

Duración: 24 minutos

Formato: video, color

2000: BRUJERES ●

Serie sobre cuatro mujeres tras el crimen de su mejor amiga.

Dirección: Carlos Mayolo (inicial de Kepa Amuchástegui y Nicolás Montero)

Producción: RCN TV

Libretos: Mónica Agudelo

Música: Juan Gabriel Turbay

Reparto: Rita Bendek, Marcela Agudelo, Helena Mallarino, Patricia Polanco

2002: MARIO FERNANDO PIANO ●

Programa de entrevistas y musical de Mario Fernando Prado. Primeras emisiones.

Creación y dirección: Carlos Mayolo

Producción: Telepacífico

Personajes: Mario Fernando Prado e invitados

► PREMIOS EN TELEVISIÓN

Premios India Catalina del Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias:

- 1990. Dos premios por **Azúcar:** Mejor director y Mejor fotografía
- 1997. Cinco premios por la serie **Hombres:** Mejor director, Mejor serie, Mejor libreto, Mejor actor de reparto y Mejor edición

Premios Simón Bolívar de Televisión:

- 1990. Tres Premios por **Azúcar:** Mejor actriz de reparto, Mejor actor revelación, Mejor actriz revelación
- 1996. Tres Premios a **Hombres:** Mejor director, Mejor dramatizado y Mejor actriz de televisión

Tercer Puesto Ibermedia, España: Hombres

► PUBLICIDAD

Realizador de comerciales con Nicholls Publicidad, Cine al ojo,

Corafilm, Cinesistema, Kinos, Producciones Visuales, Rodaje Ltda., Truca TV, RCN TV.

► CURSOS RECIBIDOS

- Dirección:** José Luis Borau, Cali, 1983
- Dirección de fotografía:** Michael Balhaus, Medellín, 1983
- Dirección:** Fernando Trueba, Ronda, España, 1997

► INSTITUCIONES CINEMATográfICAS Y EVENTOS

- Cine Estudio 35, Cali. Fundador y director con Jaime Vásquez y Enrique Buenaventura
- Cine Club Obrero en Fedetav, Cementos del Valle y Sindicato de La Manuelita, Cali
- Miembro del Cine Club de Cali, fundado por Andrés Caicedo
- Cine Club de Bogotá, miembro de la junta directiva, fundado por Diego León Hoyos, Diego Rojas y Juan Diego Caicedo
- Jurado en el Festival de Cine de Cartagena
- Presidente de la Corporación del Nuevo Cine Latinoamericano
- Retrospectiva en Cine al Parque, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Bogotá

- Jurado de video de Sky TV

► CURSOS, DIPLOMADOS Y REALIZACIONES EN VIDEO

- Museo de Arte Moderno de Bogotá: **El encierro**, comedia
- UVTV, Universidad del Valle: **El sueño del pongo**, adaptación del cuento homónimo de José María Arguedas, ficción, y **El asalto**, drama
- Universidad del Tolima: **El Mohán**, dramatizado experimental
- Interconsult y Universidad de Panamá: **Piratas**, *thriller*
- UVTV Universidad del Valle y Telepacífico: **Los Miniserios**, comedia
- Universidad Autónoma de Occidente de Cali: “Prácticas de realización dramática para televisión”; **La serie anunciada**, comedia, y **Salpicón**, comedia
- Universidad del Rosario, Bogotá: **Como la tentación**, drama

► OTRAS ASESORÍAS (SELECCIÓN)

- Dirección de Cinematografía, Ministerio de Cultura y Fondo Mixto, Yopal, Casanare: Evaluación de cortometrajes realizados

en Casanare; Presentación de largometrajes de Carlos Mayolo

- Dirección de Cinematografía, Ministerio de Cultura y Fondo Mixto, Barranquilla, Atlántico: Asesoría en la realización de un cortometraje
- Producciones Chicamocha, Tipacoque, Boyacá: **El sueño de una película** de Eduar Rojas
- Festival de la Amazonia y Cine Mujer, Florencia Caquetá: Taller con estudiantes y trabajadoras sexuales

► CONFERENCIAS (SELECCIÓN)

- Universidad Santiago de Cali: Conversatorio sobre la serie de televisión **Hombres**
- La Isla al Mediodía, Bogotá: Conferencia sobre la dirección de actores
- Universidad Autónoma de Bucaramanga: Conferencia sobre Andrés Caicedo
- Festival de Cine Santa Fe de Antioquia: cuatro (4) conferencias sobre cine colombiano
- Universidad del Rosario, Bogotá: Conferencia sobre el documental
- Universidad Javeriana, Bogotá: Pasantía, Cómo hacer un largometraje
- La mansión de Araucaíma (grupo cultural), Bogotá: Seis conferen-

cias basadas en su libro en preparación *La vida de mi cine y mi televisión*

► OBRA DE TEATRO

PHARMAKON (BÁLSAMO O VENENO)

Texto teatral. Mayolo escribió tres versiones distintas. Ensayo sobre la droga, escrito desde el punto de vista del drogadicto. La puesta en escena fue estrenada en agosto de 2008, para inaugurar la Sala Mayolo de Casa Ensemble (hoy Casa E.) en Bogotá.

Montaje y dirección: Sandro Romero Rey

El paciente: Alejandra Borrero Médicos invitados (en videos con cámara de Felipe Montoya): Sandro Romero Rey, Adriana Herrán, David Guerrero, Marcela Agudelo, Luis Fernando Montoya, Rosario Jaramillo, Luis Mesa, Ricardo Duque, Santiago García, Alberto Valdiri, Ricardo Vélez, Óscar Borda, Luis Ospina, Carmenza Gómez, Nicolás Montero, Vicky Hernández

Dirección de arte: Ricardo Duque
Imágenes: Fragmentos de **Cali, cálido, calidoscopio** y **Carne de tu carne**

Fotos: Carlos Duque, Carlos Mario Lema, Humberto Quevedo

Producción: Katrin Nyfeler

Música: Bandas sonoras de **Carne de tu carne** (Mario Gómez Vignes) y

de **La mansión de Araucaíma** (Germán Arrieta)

Asistentes de dirección: Catalina González, Roni Sabaleta

► AUDIOVISUALES SOBRE CARLOS MAYOLO

1994: Carlos Mayolo, un creador de cine en acción y reacción permanentes. De Luis Alberto Díaz. Serie **Los protagonistas.** 27 minutos

2002: Dirección. De Patricia Restrepo y Diego Rojas. Serie **Imágenes en movimiento.** 30 minutos

2004: Caliwood. De William Vega. 27 minutos

2005: 3 grados más de fiebre. De Carlos Andrés Bedoya. 25 minutos

2006: El vampiro de Ciudad Solar. De Ronald Ojeda. 29 minutos

2006: Carlos Mayolo, de película. De Roberto Triana. 59 minutos

2006: Homenaje a Carlos Mayolo. Serie **El cine no ha muerto**, III Festival Internacional de Cortos El Espejo y Culturama. 25 minutos

2007: La última. De Hildebrando Porras. 30 minutos

2007: El vanguardista del cine caleño. De Harold Romo y Jairo Sánchez Ayala. Universidad Autónoma de Occidente, Cali. 55 min

2015: Todo comenzó por el fin. De Luis Ospina. 210 minutos

Textos publicados por Carlos Mayolo o acerca de Carlos Mayolo.

► MAYOLO COMO AUTOR

REVISTAS Y PERIÓDICOS

Ojo al cine. Revista de crítica cinematográfica. Redacción: Andrés Caicedo, Luis Ospina, Ramiro Arbeláez, Carlos Mayolo. Cali, 1974-1977.

“Secuencia crítica del cine colombiano”. Ramiro Arbeláez y Carlos Mayolo. *Ojo al cine*, 1 (1974).

“¿Qué es la pornomiseria?” Luis Ospina y Carlos Mayolo, volante con motivo del estreno de **Agarrando pueblo** en Cine Action République, París, mayo 1979.

► Bibliografía

► CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 21-2015 NUEVA ÉPOCA

“Universo de provincia o provincia universal”. Carlos Mayolo. *Caligari*, 1 (1982). Cali,

“Mamá, ¿qué hago?” Carlos Mayolo. Primicia del libro autobiográfico. *El Malpensante* (2002). Bogotá.

“El nombre del padre”. Carlos Mayolo. *Boletín cultural y bibliográfico*, 62 (2003). Bogotá.

“El estado de la felicidad”. Carlos Mayolo. *Ciudad Viva* (2005). Bogotá.

“Pharmakon. Cuento-terapia”. Carlos Mayolo. *Número*, 45 (2005). Bogotá.

“Las 63 cosas que más odio en la vida”. Carlos Mayolo. *Soho* (2 de febrero de 2005). Bogotá. En línea.



“Las 63 cosas que más odio en la vida”. Carlos Mayolo. Soho



"Lo que me pasó en la nariz".
Carlos Mayolo. Soho



"Obituario de Carlos Mayolo".
Carlos Mayolo. Soho

"Adiós al camarada Mauser". Carlos Mayolo. Sobre el fallecimiento de Arturo Alape. *Número*, 50 (2006). Bogotá.

"Lo que me pasó en la nariz". Carlos Mayolo. *Soho* (18 de agosto de 2006). Bogotá. En línea.

"Obituario de Carlos Mayolo". Carlos Mayolo. *Soho* (9 de noviembre de 2006). Bogotá. En línea.

"Argumentos sobre el documental: de la constatación de la verdad al delirio de la libertad". Carlos Mayolo. *Kinetoscopio*, 78 (16) (2007). Medellín.

"En casa de un poeta". Poema. *Clave*, 9 (2007). Cali.

LIBROS

Mamá, ¿qué hago? Vida secreta de un director de cine. Bogotá: Oveja Negra, 2002.

La vida de mi cine y mi televisión. Bogotá: Villegas Editores, 2008.

► MAYOLO POR OTROS

"Un man que viene de Cali". Entrevista a Carlos Mayolo. *Alucine* (1995). Cine-Clubes de la Universidad Nacional, Bogotá.

Acosta, Jaime y Ramiro Arbeláez. "Las alas de un cineasta". *Arcadia va al Cine* (junio-julio 1984). Bogotá.

Aguilera, Camilo y Gerylee Polanco. "Rostros sin rastros: televisión, memoria e identidad". Cali: Universidad del Valle.

Proyecto cofinanciado con las becas de Gestión de Archivos y Centros de Documentación Audiovisual de la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura, 2007-2009.

Aguirre, Alberto. "II Festival de Cine Colombiano". *Cuadro* (III-IV trimestre 1977). Medellín.

Alvarado Tenorio, Harold. "Las Memorias de Carlos Mayolo". Discurso en la Feria del Libro de 2002 con motivo del lanzamiento del libro *Mamá, ¿qué hago?* Bogotá, 2002.

Alvarado Tenorio, Harold y Hernán Toro. "Con Luis Ospina. Agarrando pueblo desde París". *Semanario Cultural, El Pueblo*, 11 de junio de 1978. Cali.

Álvarez, Carlos. "El tercer cine colombiano". *Cuadro*, 4 (I trimestre 1978). Medellín.

_____. *El cortometraje de sobrepeso*. Bogotá: Cinemateca Distrital, 1982.

Álvarez, Luis Alberto. "La nueva versión de un sueño: largometraje colombiano la era FOCINE". *Boletín Cultural y Bibliográfico del Banco de la República*, 2 (XXI) (1984). Bogotá.

_____. *Páginas de cine*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1988.

_____. *Gran enciclopedia de Colombia*. T. VI: Arte. Bogotá: Círculo de Lectores, 1993, pp. 263-264.

Alzate, Gastón A. "Carlos Mayolo: una vida contra los libretos establecidos". *Revista de Estudios Colombianos*, 37-38 (2011). California State University, Los Angeles.

Alzate Vargas, César y Oswaldo Osorio. "Entrevista a Carlos Mayolo". En Oswaldo Osorio (ed.), *Comunicación, cine colombiano y ciudad*. Medellín: Pontificia Universidad Javeriana, 2005.

_____. *Encuentros del cine y la literatura en Colombia. Recuento histórico y filmografía total de adaptaciones, 1899-2012*. Medellín: Ministerio de Cultura, Borealia Libros y Verdades, 2012.

Ángel Vargas, Martha. "Si mi vida fuera un documental, la primera escena sería escandalosa". *El Periódico*, 28 de octubre de 2007. Bogotá.

Arbeláez, Ramiro. "El cine en el Valle". En Fernando Cruz Kronfly (ed.), *Historia de la cultura del Valle del Cauca en el siglo XX*. Cali: Proartes, 1999.

Ardila, Patricia y Hernando Martínez Pardo. Reportaje. *Cuadernos de Cine Colombiano*, 12 (noviembre 1983). Edición dedicada a Carlos Mayolo. Cinemateca Distrital, Bogotá.

Bernal, Augusto. "Estados góticos". Entrevista. *Arcadia va al cine*, 16 (V) (junio-julio 1987). Bogotá.

_____. "Un grito en el trópico". *Arcadia va al Cine*, 16 (V) (junio-julio 1987). Bogotá.

Blanco, Desiderio e Isaac León Frías. Entrevista a Luis Ospina y Carlos Mayolo. *Hablemos de Cine*, 71 (abril 1980): 31-34. Lima.

Burton, Julianne. "Cineastas de palacio, traficantes e independientes". *Magazín Dominical, El Espectador*, 28 de enero de 1978. Bogotá.

Caicedo, Andrés. "Oiga vea". *Ojo al cine*, 1 (1974). Cali.

Caicedo, Juan Diego. "Cine de aquí y de allá". *El Espectador*, 15 de febrero de 1979. Bogotá.

_____. "¿Cuáles son los intereses?" *Magazín Dominical, El Espectador*, 29 de abril de 1979. Bogotá.

_____. "El cine como weekend comprometido". *Magazín Dominical, El Espectador*, 22 de abril de 1979. Bogotá.

Cardona, Jacobo. "¿A qué suena el gótico tropical? El sonido en los largometrajes de Carlos Mayolo y Luis Ospina". En *Catálogo del XII Festival de Cine Colombiano de Medellín*, agosto de 2014, pp. 75-77.

Castro Carvajal, Beatriz. *Gran enciclopedia de Colombia*. T. X: Biografías. Bogotá: Círculo de Lectores, 1994, pp. 374-375.

Cervoni, Albert. "Court métrage et documentaire. Vus de Lille et d'ailleurs". *L'Humanité*, 27 de diciembre de 1978. París.



"Carlos Mayolo: una vida contra los libretos establecidos". Revista de Estudios Colombianos,



"Rostros sin rastros: televisión, memoria e identidad". Cali: Universidad del Valle.



- Chaparro**, Hugo. "Mayolo del 68". *Cine para ver, El Espectador*, 22 de febrero de 2008. Bogotá.
- _____. "Mayolo". Cine para leer, *El Espectador* (marzo 2002). Bogotá.
- Cicciarelli**, Tullio. "Gli splendori dell'erotismo ed il cruccio dei vecchi". *Il Lavoro*, 22-12-1978. Génova.
- "Cinéma du Réel". *Cinéma Politique*, 13 (primavera 1979). París.
- Correa**, Julián David. "Sobre **Agarrando pueblo** de Ospina y Mayolo". *Enciclopedia del Cine Iberoamericano de Egada*. España, 26 de enero de 2013.
- _____. "Quince años: cortometraje en Colombia. Colombia en corto: una larga historia". *Kinetoscopio*, 73 (2006). Medellín.
- _____. "Geografía virtual". *Entreextremos*, 2 (1997). Nueva York.
- Cruz** Carvajal, Isleni. "'**Agarrando pueblo**'". En Alberto Elena y Marina Díaz López (eds.), *Terra en Trance: el cine latinoamericano en 100 películas*. Madrid, 1999.
- Cruz** Hoyos, Santiago. "Luis Ospina, un cineasta de pura sangre". *Magazín Gente, El País*, 24 de agosto de 2007. Cali.
- De la Vega** de Hurtado, Margarita. "Cinco filmes de Mayolo", *El Tiempo*. Bogotá, 17 de agosto de 1973.
- _____. "Cine documental colombiano". *El Siglo*. Bogotá, 12 de octubre de 1969.

- _____. "Entrevista con Carlos Mayolo". *El Siglo*, Semanario dominical. Bogotá, 18 de agosto de 1968.
- _____. "Oculto: cine nacional". *El Espectador*. Bogotá, 3 de julio de 1973.
- Delmas**, Jean. "Le courtmétrage à Lille". *Jeune Cinéma*, 117 (marzo 1979). París.
- Diago** Rivera, Mónica. "Carlos Mayolo por última vez". *El Espectador.com*. Bogotá, 13 de febrero de 2008.
- Diccionario del Cine Iberoamericano: España, Portugal y América*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 2009.
- Drekonja**-Kornat, Gerhard. "A propósito de **Agarrando pueblo** de Carlos Mayolo y Luis Ospina". *El Colombiano*, 11 de septiembre de 1979. Medellín.
- Duque**, Lisandro. "Cine colombiano 1972". *El Espectador*, 24 de diciembre de 1972. Bogotá.
- _____. "La pantalla mayor: 'Oiga vea'". *El Espectador*, 6 de octubre de 1972. Bogotá.
- _____. "La pantalla mayor: 'Carlos Mayolo'". *El Espectador*, 19 de agosto de 1973. Bogotá.
- _____. "Algunas consideraciones sobre el cine en Colombia". *Ojo al cine*, 2 (1975). Cali.
- Duque** López, Alberto. "Polémica por premios de cine. Historia de una sirvienta ganó

concurso". *El Espectador*, 11 de mayo de 1977. Bogotá.

- Duque** Ramírez, Ricardo. "La insolencia y el acto de dar sentido". *Kinetoscopio*, 78 (16) (2007). Medellín.
- Eljaiek** Rodríguez, Gabriel Andrés. "Transilvania-Cali-Bogotá: 'Tropicalización' en tres películas de horror colombianas". En Rosana Díaz y Patricia Tomé (eds.), *Horrofílmico. Aproximaciones al cine de terror en América Latina y el Caribe*. Puerto Rico: Isla Negra Editores, 2012.
- Entrevista. Directo Bogotá, Universidad Javeriana, Bogotá, 2006.
- Faguet**, Michèle. "Pornomiseria: Or How Not to Make a Documentary Film". Afterall, (Verano 2009). Londres. En línea:
- Frías**, Isaac León. *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta*. Entre el mito político y la modernidad fílmica. Universidad de Lima, 2013.
- Galán**, Camilo. "El Segundo Festival de Cine Colombiano". *Voz Proletaria*, 19 de mayo de 1977. Bogotá.
- Gómez**, Felipe. "Guerrillas cinematográficas. La situación del documental en Colombia después de la Revolución cubana". Ensayo inédito, 2000.
- _____. "Misterio regio: contracultura y el cadáver de Andrés Caicedo". Tesis

doctoral, Universidad de Michigan, 2004.

- _____. "Trópicos góticos: vampirismos transculturados por el Grupo de Cali". *Tropos*, 30 (2004). Department of Spanish and Portuguese, Michigan State University, East Lansing.
- _____. "Caníbales por Cali van: Andrés Caicedo y el gótico tropical". *Íkala. Revista de Lenguaje y Cultura*, 12 (enero-diciembre 2008). Escuela de Idiomas, Universidad de Antioquia.
- _____. "La violencia y su sombra. Asomos al género de horror en el cine colombiano: Vallejo, Mayolo, Ospina". En Rosana Díaz y Patricia Tomé (eds.), *Horrofílmico. Aproximaciones al cine de terror en América Latina y el Caribe*. Puerto Rico: Isla Negra Editores, 2012.

Gómez, Santiago Andrés. "Mayolo ha muerto, queda la telaraña". *Kinetoscopio*, 78 (16) (2007). Medellín.

- González** Martínez, Katia. *Cali, ciudad abierta. Arte y cinefilia en los años setenta*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2012.
- _____. "Biografías", por Beatriz Castro Carvajal. T. X. Bogotá: Círculo de Lectores, 1994, pp. 374-375.

Heller, Peter. "Das Volk verladen oder 'Die vampire des Volkes'". *Medium*, 4 (abril 1980). Berlín.

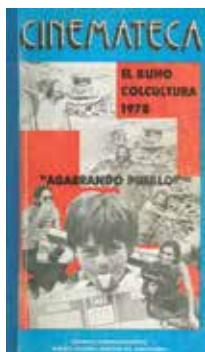


"Pornomiseria: Or How Not to Make a Documentary Film".





“Las 63 cosas que más odio en la vida”. Carlos Mayolo. Soho



Henao Cobo, Elsa. “Con todo gusto”. *El Tiempo*, 1 de abril de 1997. Bogotá.

Henríquez, Leonardo. “Colombian Pictures: Mayolo/Ospina”. *Boletín de la Cinemateca Nacional*, 2 (febrero 1992). Caracas.

Hernández S., Georgina y Enrique Ortega (eds.). *Carlos Mayolo: Un intenso cine de autor*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.

Hoyos, Diego León. “Asunción, la historia de una rabia”. *Alternativa*, 115, 22 de mayo de 1977. Bogotá.

_____. “Agarrando pueblo”. *Alternativa*, 165, 1978. Bogotá.

Jaramillo, Eugenio. “Caliwood”. VII Festival de Cine de Bogotá, 1990.

_____. “Semblanza histórica sobre el Grupo de Cali. Caliwood”. Museo La Tertulia, Cali, julio de 1987.

Jurado, Óscar. **Agarrando pueblo y Cuartito azul**. *Cuadro*, 6 (III trimestre 1979). Medellín.

King, John. *Magical Reels. A History of Cinema in Latin America*. Londres: Verso, 1990.

Laurens, Mauricio. “Recreaciones del más reciente cine colombiano”. *Arte en Colombia*, 21 (mayo 1983). Bogotá.

_____. *El vaivén de las películas colombianas (de 1977 a 1987)*. Bogotá: Contraloría

General de la República, Festival de Cine de Bogotá, 1988.

_____. “Autor con estilo y personalidad”. *Ciudad viva* (marzo 2007). Bogotá.

Laverde Román, Alejandra; Martha Ligia Parra, Alejandra Montoya G., Yennifer Uribe Alzate y Margarita Tobar Álvarez. “Cine y literatura: Narrativa de la identidad”. *Anagramas*, 8 (16) (enero-junio 2010). Medellín.

Martínez Pardo, Hernando. *Historia del cine colombiano*. Bogotá: Guadalupe, 1978.

_____. “Colombia en el cine”. *Filmoteca de Catalunya*. Programa 6. Barcelona, marzo-abril de 2002.

Martínez, María Inés. “Incesto, vampiros y animales: la violencia colombiana en **Carne de tu carne** de Carlos Mayolo”. *Revista de estudios colombianos*, 33-34 (2009). California State University, Los Angeles.

Martínez, Fabio; Augusto Díaz, Ramiro Madrid, Umberto Valverde. “Carlos Mayolo: la lucidez del presente”. *La Palabra*, 1-2-1993. Cali.

Montaña, Diana Catalina. “La función del cine colombiano, según Carlos Mayolo”. En *Acercamiento al documental en la historia del audiovisual colombiano*. Bogotá: Universidad Nacional de

Colombia, Escuela de cine y televisión, 2009.

Moreno Durán, R. H. “El falansterio violado en torno a **La mansión de Araucaíma**”. *Cinemateca*, 7 (1986). Bogotá.

Navarro, Alberto. “Entrevista con Luis Ospina”. *Cinemateca*, 1 (julio 1977). Bogotá.

_____. “Con Carlos Mayolo”. *Cinemateca*, 5 (2) (agosto 1978). Bogotá.

Noticiero Universal, 10 de octubre de 1983. Barcelona.

O’Bryen, Rory. *Literature, Testimony and Cinema in Contemporary Colombian Culture. Spectres of ‘La Violencia’*. Gran Bretaña: Tamesis, 2008.

Ortiz, María Paulina. “Mayolo por él mismo”. *Lecturas Fin de Semana*, *El Tiempo*, 10 de febrero de 2007. Bogotá.

Osorio Marín, Nelson. “¿Quiere ver cine colombiano? Vaya a Europa”. *El Tiempo*, 1 de abril de 1973. Bogotá.

Osorio, Oswaldo. “Cine político en Colombia. En busca del cuarto cine”. *Kinetoscopio*, 58 (2001). Medellín.

Osorio, Oswaldo y César Alzate Vargas. “De Caliwood al gótico tropical”. *Kinetoscopio* 64 (13) (2003). Medellín.

Ospina, Luis (ed.). Andrés Caicedo, cartas de un cinéfilo 1971-1973. *Cuadernos de Cine Colombiano - Nueva época* (octubre 2007). Cinemateca Distrital, Bogotá.

_____. “Mayolo y Ospina: Libertad y orden”. *Cambio* (2 de noviembre de 2008). Bogotá.

_____. “Mayolo: vida en cine y TV”. *Lecturas Fin de Semana*, *El Tiempo*, 10 de febrero de 2007. Bogotá.

Ospina, Luis y Sandro Romero Rey. “A favor de Carlos Mayolo”. Documento de postulación al Premio Nacional “Toda una vida dedicada al cine”, Ministerio de Cultura, Bogotá, 2006.

Paranaguá, Paulo Antonio. “Colombie”. *Dictionnaire du cinéma Larousse In Extenso*. Jean-Luc Passek (ed.). París, 1991.

_____. “Colombia y Bolivia”. En Jordi Costa, Carlos F. Heredero, Douglas Gomery, Román Gubern, Paulo Antonio Paranaguá y Casimiro Torreiro (eds.). *Historia general del cine*. Vol. X. Madrid: Cátedra, 1996.

Pérez López, Juan. “Caliwood”. *Diners*, 156 (marzo 1983). Bogotá.

Quintero, Rafael. “Cómo el cine colombiano llegó a ‘Gamín’”. *Semanario Cultural. El Pueblo*, 6 de mayo de 1979. Cali.

Ramírez Lamus, Sergio. “Retornos de Andrés Caicedo”. *Arcadia va al cine* (junio-julio 1984). Bogotá.

Ramos Garbiras, Alberto. *Textos de cine*, 1977-1982. Cali, agosto de 1982.



- Reina**, Mauricio. "El legado de Mayolo". *El Colombiano*, febrero de 2007. Medellín.
- Restrepo**, Patricia. "Tres películas colombianas". *Trailer*, 2 (junio-agosto 1978). Medellín.
- Ríos**, Alejandro. "Retrato de Vallejo, el iconoclasta". *Loft*, 31 (febrero 2005). Miami.
- Rojas** Diego. *Diccionario del cine iberoamericano: España, Portugal y América*. Madrid: SGAE, 2009.
- Romero** Rey, Sandro. Artículo sobre **Carne de tu carne**. *Magazine Dominical*, El Espectador, 1984. Bogotá.
- _____. "Carlos Mayolo: La fiesta sin fin". Presentación, en Carlos Mayolo, *Mamá, ¿qué hago?* Bogotá: Oveja Negra, 2002.
- _____. "Introducción". En Luis Ospina, *Palabras al viento. Mis sobras completas*. Bogotá: Aguilar, 2007.
- _____. "¡Corten! Carlos Mayolo: la misa final". *El Malpensante*, 75 (2007). Bogotá.
- _____. "Sin aliento. Adiós, Carlos Mayolo". *Número*, 52 (2007). Bogotá.
- _____. "El otro final". En *Andrés Caicedo o la muerte sin sosiego*. Bogotá: Norma, 2007.
- _____. "La escritura de Carlos Mayolo". Presentación, en Carlos Mayolo, *La vida de mi cine y mi televisión*. Bogotá: Villegas, 2008.



"Carlos Mayolo: un homenaje". Catálogo del V Festival de Cine Colombiano. Santa Fe de Antioquia.

- Rondón**, Ricardo. "Pintando el retrato de la desazón suprema". *El Espacio*, 9 de septiembre de 2003. Bogotá.
- Rubiano**, Juan Carlos. "Sobre el Premio Colcultura: **Agarrando pueblo**". *Teorema*, 14 (agosto-septiembre 1978). Bogotá.
- Rubio**, Luz Dary. "Premio nacional a film vetado". *El País*, 16 de mayo de 1977. Cali.
- Rubio**, Teresa. "Un ciclo de filmes de Colombia muestra la violencia del país". *El Periódico*, 19 de marzo de 2002. Barcelona.
- Salcedo** Silva, Hernando. "El cine colombiano en 1972". *Lecturas Dominicales, El Tiempo*. 14 de enero de 1973. Bogotá.
- _____. "Nuevo cine independiente colombiano: **Agarrando pueblo y Cuartico azul**". *Boletín*, 1978. Bogotá.
- Sánchez**, Pepe. "El cine político debe ser rentable". *Alternativa*, 131 (mayo 1978). Bogotá.
- Soto**, Luis. "**Agarrando pueblo**: pro y contra". *El Semanario*, 173, *El Pueblo*, 16 de septiembre de 1979. Cali.
- Suárez**, Juana. "Vampiros en la hacienda: el gótico tropical". En *Cinembargo Colombia, ensayos críticos sobre cine y cultura*. Cali: Universidad del Valle, 2009.
- Swiezynski**, Wacław. "Jest co robic w lesie". *Film*, 2 (enero 1979). Varsovia.

- Téllez**, Pedro Claver. "Carlos Mayolo: un homenaje". Catálogo del V Festival de Cine Colombiano "Feria de las Flores", Festival de Cine de Santa Fe de Antioquia, agosto de 2007. En línea.
- Toledo**, Teresa (ed.). *Directores de América Latina*. Festival Internacional de Cine de San Sebastián, 2000.
- Urbano**, José. "**La mansión de Araucaíma** es corrosiva". *El Tiempo*, 15 de mayo de 1992. Bogotá.
- Valle de película, retrospectiva del audiovisual vallecaucano, Carlos Mayolo*. Catálogo y entrevistas. Lugar a dudas. Cali, 2007.
- Valverde**, Umberto. "23 años de cine colombiano". *Lecturas Dominicales, El Tiempo*, 7 de octubre de 1973. Bogotá.
- _____. "La encrucijada del cine colombiano". *Estravagario*, 20, *El Pueblo*, 8 de junio de 1975. Cali.
- _____. "**Asunción**". *El Pueblo*, 3 de mayo de 1976. Cali.
- _____. "Reportaje crítico". *Semanario Cultural, El Pueblo*, 24 de diciembre de 1977. Cali.
- _____. *Reportaje crítico al cine colombiano*. Bogotá-Cali: Toronuevo Limitada, 1978.
- _____. "Avatares y tristezas de un concurso". *Nueva Frontera*, 182, 24-30 mayo de 1978. Bogotá.

- _____. "Conversaciones sobre **Carne de tu carne**". *Tráiler*, 10-11 (junio-julio 1984). Cali.
- _____. "El delirio del incesto". *Tráiler*, 10-11 (junio-julio 1984). Cali.
- _____. "'En busca de 'María'". *Occidente*, 25 de noviembre de 1985. Cali.
- Vides**, Alberto. "Agarrando premio". *Diario del Caribe*, 18 de junio de 1978. Barranquilla.
- VV.AA. *Largometrajes colombianos en cine y video: 1915-2004*. Bogotá: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2005.
- _____. *Una memoria obstinada: en torno al documental*. Cali: Escuela de Comunicación Social, Facultad de Artes Integradas, Universidad del Valle, 2002.



▶ OTROS

- Obra sobre la que se basa la película **La mansión de Araucaíma**.
- Mutis**, Álvaro. *La mansión de Araucaíma: relato gótico de tierra caliente*. Primera edición, Buenos Aires: Sudamericana, 1973. Otras ediciones: Barcelona: Seix Barral, 1978, Bogotá: Oveja negra, 1982, Madrid: Siruela, 1992.





► CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 21-2015 NUEVA ÉPOCA

caza de citas¹

Por Enrique Ortega
Corrección y edición:
Francisco Díaz-Granados

“ ”



1 NOTA DE LOS COMPILADORES: Con el tiempo, a medida que la obra de Carlos Mayolo se fue divulgando internacionalmente, académicos de otros países han analizado su obra. Por su interés y pertinencia, estas citas incluyen ampliamente sus consideraciones y análisis de la obra de Mayolo. Como muchas de las publicaciones de este año sobre Carlos Mayolo, esta compilación debe su título a Luis Ospina. Véase Luis Ospina y Sergio Cabrera, compiladores y traductores. “Hollywood: Caza de citas”. *Cine*, 2 (febrero-marzo 1981), Bogotá.

Mayolo, más extrovertido y disoluto [que Andrés Caicedo], dejó algunas huellas dispersas de su genialidad pero no la alcanzó plenamente porque era demasiado consciente de ella. Fue víctima de lo que los griegos llamaron *hybris*, que puede traducirse como una confianza desmesurada y exagerada en uno mismo. Una sobreestimación de las propias capacidades que va acompañada generalmente de una pérdida de contacto con la realidad, a menudo castigada por los dioses. “Aquel a quien los dioses quieren destruir, primero lo vuelven loco” dice un antiguo proverbio griego atribuido erróneamente a Eurípides. [Luis Ospina - www.luisospina.com]

Comencé a sentir que lo me gustaba a mí se veía bien allá [...] a mí los comerciales me ensañaron 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 desjarete. La teoría esa de que si no se saben vestir pues mucho menos van a poder hacer cine, eso es cierto! [Patricia Ardila, Hernando Martínez P. *Cuadernos de Cine Colombiano*, 13 (noviembre 1983), Cinemateca Distrital, Bogotá.]

Trabajando ya del todo en el cine, me ofrecieron la oportunidad de hacer tres cortometrajes turísticos. En el primero traté de buscarle el quiebre a **Quinta de Bolívar**, uno de los primeros cortos de sobrepeso, realizado cuando aún no había legislación al respecto. Trataba sobre las cosas viejas, y la memoria de las cosas. Un poco resnaisiana, pero era un Bolívar más bravo y menos héroe que los de Norden [...]

Después con **Monserate** me propuse romper con ese cine tipo “académico”, y descubrí, cuando la estaba montado, un camino satírico-sonoro-visual, que lograba la participación del espectador común y corriente, el de las salas. Yo la iba a ver, y me

sorprendía que la gente se riera en partes donde yo no lo esperaba. Entonces con esa experiencia acumulada, siguieron **Oiga vea** y **Cali de película**. [Alberto Navarro. “Con Carlos Mayolo”. *Cinemateca*, 5 (2) (1978), Bogotá.]

La clave está [marcada] desde **Quinta de Bolívar** (1971) donde la cámara inicia un recorrido por los objetos que pertenecieron a Bolívar. Es un recorrido con todas las características de la descripción turística tradicional, reforzada por la voz en *off* que cuenta lo que era la Quinta para el Libertador. No hay una ruptura, se busca una relación con el espectador a nivel de reconocimiento. La ruptura con lo turístico va surgiendo a medida que los objetos se van identificando en su relación con las frases de Bolívar que se refieren a la lucha con los españoles. Son frases sobre la libertad recordadas por los objetos, pero esos objetos son franceses (la cama, los cuadros, los candelabros, las arañas). Sin necesidad de un texto que explique la contradicción y haga un discurso sobre la nueva dependencia cultural europeizante, el corto como totalidad de imagen y palabra ha ido dando los datos para deducirla. Una estructura que no impone, construye. La cámara sale a los corredores –primero vacíos, después con turistas extranjeros– que todavía recuerdan las frases de Bolívar sobre la necesidad de una nueva liberación. Cuando la cámara decide abandonar la Quinta, encuentra al único colombiano que ha visto en su paseo, el portero, y al llegar a la puerta la encuentra cerrada. [Hernando Martínez Pardo. *Historia del cine colombiano*. Bogotá: Guadalupe, 1978, pp. 284-285.]

El proceso desde **Quinta de Bolívar** hasta **Oiga vea** ha sido el de unos autores que tiene una posición ante el cine y que reflexionan sobre lo que producen. La posición ante el cine se expresa en la forma como Mayolo y Ospina estructuran los documentales para construir significaciones que aportan al conocimiento crítico de la

historia y del presente, evitando sistemáticamente el cliché seudocrítico. El proceso ha sido desde la memoria de los objetos (**Quinta de Bolívar**) y la confrontación de esa memoria con el presente (**Iglesia de San Ignacio y Monserrate**), hasta el presente de los objetos confrontado con la conciencia popular. [Hernando Martínez P. *Historia del cine colombiano*. Bogotá: Guadalupe, 1978, p. 288.]

Con su instintiva genialidad a cuestas, rodó en Bogotá tres películas documentales de hermosas intenciones: **Quinta de Bolívar**, **Iglesia de San Ignacio** y, sobre todo, **Monserrate**, co-realizada con el desaparecido Jorge Silva. ¿Para qué y para quién las hizo? Para él, para nadie. Para la historia del cine. En el último título citado, por ejemplo, están, en ciernes, todos los mejores elementos del documental latinoamericano, de Santiago Álvarez a Solanas y Getino. [Luis Ospina y Sandro Romero Rey. “A favor de Carlos Mayolo”. Postulación al Premio Nacional “ Toda una vida dedicada el cine”, Ministerio de Cultura, Bogotá, 2006.]

En los años sesenta, se inventó cortometrajes documentales que aún hoy nos dejan sin aliento (**Monserrate**, **Iglesia de San Ignacio**). A comienzos de los setenta, comenzó su complicidad con el director Luis Ospina y con él sellaron un pacto a través de la provocación y la irreverencia (**Oiga vea: Cali: de película; Asunción** y, sobre todo, **Agarrando pueblo**). [Sandro Romero Rey. *Andrés Caicedo o la muerte sin sosiego*. Bogotá: Norma, 2007, pp. 143-157.]

Todo plano tenía que ser una comparación o una contradicción [...]. Este estilo en el documental, como camarógrafo, lo usé en **Monserrate** (1971). [Carlos Mayolo. *La vida de mi cine y mi televisión*. Bogotá: Villegas, 2008.]

Sí, es un juego surreal. Es un juego del encuentro fortuito de la mesa de disección y del paraguas, y toda esa cosa. [Patricia Ardila, Hernando Martínez P. *Cuadernos de Cine Colombiano*, 13 (noviembre 1983), Cinemateca Distrital, Bogotá.]

... por ejemplo en **Monserrate** la gente se burlaba de la religión [...]. Se burló de la simonía, de los tipos estos 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 tiene interna, y que había que sacar [...]. // Él [Luis Ospina] con el oiga y yo con el vea. Desvariamos sobre la relación de estas dos referencias para captar la realidad, cercana a **Monserrate** (1971): el sonido contradecía a la imagen y la imagen contradecía el sonido. [Carlos Mayolo. *La vida de mi cine y mi televisión*. Bogotá: Villegas, 2008, p. 67.]

Yo he sido siempre un cineasta fetichista que trabaja con los mismos objetos para todas las películas. [...] // **Asunción** [codirigida con Luis Ospina en 1976], por ejemplo, es una película que empieza con fetiches: la aspiradora, el baúl, la foto de los viejos, salen las banderas del partido conversador y una cantidad de fetiches que estaban guardados. [Augusto Bernal. “Estados góticos”. *Arcadia va al Cine*, 16 (junio-julio 1987).]

... realizó el anárquico cortometraje **Asunción** (1975), uno de los clásicos del cine de sobreprecio colombiano, y **La hamaca**, basado en un cuento de José Félix Fuenmayor, con actores del TEC y buena dosis de feminismo caribeño. [...] // En esa época [ca. 1983], con Caliwood consolidado, Mayolo realizó un hermoso cuento titulado **Aquel**

19. Al mismo tiempo, dirigió un nuevo documental sobre su ciudad, titulado **Cali, cálido, calidoscopio**, con buena dosis de viento y ritmos tropicales. [Luis Ospina y Sandro Romero Rey. “A favor de Carlos Mayolo”. Postulación al Premio Nacional “Toda una vida dedicada el cine”, Ministerio de Cultura, Bogotá, 2006.]

... cuando nos referimos a eso de no querer meterle a la gente ideas en la cabeza también es hijo de **Agrandando pueblo**, porque cuando encontramos ese personaje, Luis Alfonso, este personaje sabía mucho más de la vida que nosotros [...]

... ser provinciano es recuperar estéticamente los valores colombianos, llegar a lo recóndito, a la cultura desconocida... Volver a la provincia no como algo exitico vendible al exterior, no como punto geográfico sino a la historia y la provincia de la memoria. [Carlos Mayolo, “Universo de provincia o provincia universal”. *Cagliari*, 1 (junio 1982): 14-15, Cali; citado por P. Ardila y H. Martínez P. *Cuadernos de Cine Colombiano*, 13 (noviembre 1983).]

... nosotros hemos utilizado con frecuencia es como el elemento sorpresa y lo insólito. Es un poco hijo de toda esa teoría surrealista [...]. 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. [P. Ardila y H. Martínez P. *Cuadernos de Cine Colombiano*, 13 (noviembre 1983).]

* * *

Se dispensa atención a la delegación cubana [...]. Sus gesticulaciones pueden parecer histéricas, superficiales..., pero no cuando grita “Cuba tiene que ganarles a los Estados Unidos porque Cuba es el primer territorio libre de América”, y las tres

últimas palabras se van pisando, [y al tiempo se va] empujando con urgencia un plano muy breve de la bandera cubana ondeando al viento y más bien sobre-expuesta ante el feroz viento de Cali. Es el primer momento hermoso del film [...]. La cámara de Mayolo busca las manos en todos sus films [...], y en el montaje aparece como si el paneo a las manos fuera un ánimo a la idea clara, a la satírica, la que al fin de cuentas será material rico para el film. [Andrés Caicedo. “Oiga vea”. *Ojo al cine*, 1 (1974), Cali.]

En 1971 dirigió **Oiga vea**, un documental sobre los VI Juegos Panamericanos de Cali, aún vivo en la memoria del cine colombiano. Una película que veía los deportes desde afuera de los escenarios, para indagar lo que estaba sucediendo adentro de una ciudad.

El contrapunto, la confrontación de planos contradictorios, la dialéctica entre la imagen y el sonido, el encuentro entre “la realidad” y “lo real”, entre lo que es y lo que se esconde, forman parte del catecismo estético de Mayolo. Así lo podemos ver, de nuevo, en el documental de 1972 **Cali: de película**, un travieso divertimento sobre la tradicional feria decembrina de la capital del Valle del Cauca. Poco después, el director co-realizaría **Angelita y Miguel Ángel**, única película firmada por Andrés Caicedo, a partir de uno de sus relatos. Se trata quizá del primer argumental sobre jóvenes hecho en Colombia en aquellas épocas de urgencias revolucionarias. [Luis Ospina y Sandro Romero Rey. “A favor de Carlos Mayolo”. Postulación al Premio Nacional “Toda una vida dedicada el cine”, Ministerio de Cultura, Bogotá, 2006.]

Se nos muestra [en tele] el momento en el cual una clavadista se prepara a [dar] su salto ornamental: salta al aire y *zoom* hacia atrás antes que caiga al agua. El *zoom* nos ha bajado de las alturas del último trampolín, nos ha sacado del recinto de las Piscinas Olímpicas para ponernos detrás, frente a los muros. Un procedimiento mecánico (*zoom*, el más común) resulta en un movimiento plenamente ideológico [...]. Es en

mi opinión la mejor toma que ha hecho Maloyo. Teniendo en cuenta que el *zoom back* es más dado a sensacionalismos y en general mucho peor utilizado que el *zoom in*, al que en el cine comercial, un Visconti puede darle todo un sentido de penetración [...]. Este *zoom* de **Oiga vea** llama, por supuesto, la atención por el mismo procedimiento, pero no es por ello objetable, pues el público, a la par que comprende el (obvio) manipuleo mecánico comprende también la intención, consistentemente brillante, por otra parte. [Andrés Caicedo. “Oiga vea”. *Ojo al cine*, 1 (1974), Cali.]

En una época en la que la seriedad e, incluso, la gravedad y el dramatismo eran moneda común (casi condición *sine qua non*) en los abordajes documentales, los caleños Mayolo y Ospina instalan el sentido del humor, la ironía y el carácter provocador en el corto **Oiga vea**, sin que eso disminuya la dimensión crítica que este posee. Esa misma perspectiva se acentuará más adelante en **Agarrando pueblo**, lo que produjo en su momento la acusación de anarquismo e irrespeto a los realizadores, en un periodo marcado por los dogmas del pensamiento de izquierda, para los cuales los tópicos de la realidad social y política no debían librarse al juego o la irrisión, a no ser que hicieran referencia a los sectores sociales encumbrados, a los gobiernos locales o a los representantes o agentes del imperialismo estadounidense. [Isaac León Frías. *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta. Entre el mito y la modernidad filmica*. Universidad de Lima, 2013.]

El primer film de ficción de Andrés Caicedo y Carlos Mayolo, **Angelita y Miguel Ángel** —basado en un cuento de Caicedo del mismo título— contó con el apoyo de Ciudad Solar². Andrés Caicedo vivía en la casa solar, en la habitación que había dejado Miguel González tras su salida. Allí escogió los roles principales, Jaime Acosta y Pilar Villamizar, que contada entonces con 15 años de edad. Acosta había sido actor de

² Ciudad Solar, espacio alternativo para las artes y el cine en Cali (1971), fundado, entre otros, por Hernando Guerreiro Quintero y Miguel González.

Caicedo, junto con Ramiro Arbeláez, cuando estaban en el colegio y luego en el Tesca, el Teatro Estudiantil de Cali. La película, filmada en 16 mm, no se terminó de rodar por desacuerdos en el desenlace: la cinta narra una historia de jóvenes burgueses, como la concibió Caicedo, y Mayolo introdujo escenas documentales con una pareja de jóvenes proletarios, de modo que, al final, hubo un choque de dos concepciones, que Caicedo interpretó como una lucha entre generaciones [...]

Luis Ospina recuerda los diferentes montajes que tuvo esta película: “hubo uno que hicieron Andrés Caicedo y Carlos Mayolo pero que no le gustó del todo a Caicedo. Luego, un par de años después, Andrés me pidió que le ayudara a sacar cosas de ese montaje, sobre todo la parte más documental y proletaria que le había introducido Mayolo a la película”³. En 1986, Ospina rescató la memoria de su amigo en el documental **Andrés Caicedo: unos pocos buenos amigos** (1986). De esta forma, trascendería su consigna: “Si dejas obra muere tranquilo, confiando en unos pocos buenos amigos”. Por último —agrega Ospina— “hubo un tercer montaje que yo le hice cuando creé una versión de 25 minutos en 1991” [...]

El tándem Andrés Caicedo y Carlos Mayolo ya venía trabajando en historias para llevar al cine, como lo recuerda el escritor Sandro Romero Rey, quien encontró unos fragmentos de guión en la revisión de los archivos de Caicedo. Uno en particular, *No me desampares de ni noche ni de día*, era una historia de amor entre dos hermanos durante la explosión del 7 de agosto de 1956 en Cali, escrito a dos manos, que sería la génesis la película **Carne de tu carne** (1983) dirigida por Mayolo. [Katia González Martínez. *Cali, ciudad abierta. Arte y cinefilia en los años setenta*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2012, pp. 227, 229.]

³ Nota en el original: “Correspondencia personal de Luis Ospina con la autora, por correo electrónico, Octubre, 2012”.

... con gente más vieja que yo, allí el caso de Mayolo. El que **Angelita y Miguel Ángel** permanezca como mi único trabajo inconcluso lo atribuyo, ni más ni menos, a una lucha entre generaciones [...]. // Hay infinitos problemas porque Pilar, que va a hacer Angelita no sabe ni leer, no se ha leído un libro en toda su vida, y Jaime Acosta, que va a hacer Miguel Ángel, está completamente loco. Ya hicimos fotos de ensayos, por la calle, y salieron la berraquera. Luego yo hice unos planos en una bolex no reflex, también de prueba, que no sé cómo habrán salido [...]. Pilar está muy bien en plano general y cuando mira, pero cuando habla empiezan a salir las limitaciones. Esta carta la escribo en la olla porque el parlamento largo de ella no sale: es un sólo plano, mirando a cámara, que dura 4 minutos (ya ha pasado una semana y ya está saliendo el parlamento, pero de todos modos sigo en la olla, por otro montón de ondas claro). Hermano, yo quería hacer una película con gente bien chicoria, niños casi, pero no hubo caso... Si Pilar no funciona la película no se puede hacer, ergo Pilar tiene que funcionar (ya está funcionando). Mayolo, se viene para acá en diciembre a empezar a filmar. Yo ni sé lo que pienso, ni sé lo que siento con todo este trabajo, estoy pasando por un período de aguda perversidad, es decir: la tendencia a hacer exactamente lo que no se debe hacer, lo que va contra uno pero que a pesar de todo se hace: desde que dejé de hacer teatro me he dicho, en estos dos años, de ahora en adelante nada, nada de trabajo colectivo, y de pronto me encuentro que tengo que dirigir actores, tengo que volver sobre mí, ponerme a aprender cosas que ya sabía y que he olvidado, y es tenaz: a veces digo me piso, lo dejo todo, me pongo a escribir y nada más pero para qué engañarse: lo que uno quiere hacer es cine. Entonces va a tocar andar muy despacio. Mayolo dice que filma esa película en una semana pero yo ahora no pienso lo mismo, hay que trabajar mucho con los actores, yo al principio estaba trabajando varias escenas, a diferentes horas, pero ahora hasta que no acabe con el plano de Angelita no sigo con nada más. [Andrés Caicedo. “Carta a Luis Ospina” de 5 de noviembre de 1971,

Cali, en *Andrés Caicedo, cartas de un cinéfilo 1971-1973, Cuadernos de Cine Colombiano. Nueva Epata*, 10 (2007), Cinemateca Distrital, Bogotá, 2007.]

... era la misma realidad dimensionada de manera surrealista con otros destellos. Corrosión ideológica casi eisensteiniana. Por ejemplo, una trampolinista se tira del trampolín, se hace un *zoom back* y vemos que nadie ve la caída de la trampolinista porque la gente no ha podido entrar en el espectáculo. O sea ese *zoom* te mete a otra información dentro del mismo plano, imposible de cortar. Pero era la misma realidad, mejor que la que había captado, casi de manera surrealista. [Carlos Mayolo. *La vida de mi cine y mi televisión*. Bogotá: Villegas, 2008, p. 67.]

Oiga vea la hicimos como respuesta a la película oficial de los Juegos Panamericanos [...]. Después vino **Cali: de película**, que desmitifica la Feria de Cali. **La hamaca** es sobre el conflicto de machismo. En **Asunción**, que trata sobre la convivencia con una sirvienta, esa posibilidad es desmitificada. En **Agarrando pueblo** el hecho de enriquecerse con la miseria queda al descubierto [...] la complicidad constituye lo más importante de una película, es cuando la obra se completa. [Alberto Navarro. “Con Carlos Mayolo”. *Cinemateca*, 5 (2) (1978), Bogotá.]

Menos acertado me parece Lisandro Duque al comparar **Oiga vea** con **Cerro pelado** del cubano Santiago Álvarez. [Hernando Martínez Pardo. *Historia del cine colombiano*. Bogotá: Guadalupe, 1978, p. 288.]

En Colombia, películas como **Oiga vea** de Luis Ospina y Carlos Mayolo, del año 72 y sobre los Juegos Panamericanos de Cali, se insertaban en la corriente,

enriqueciéndola en muchos matices, [en la misma línea] de **Cerro pelado** de Santiago Álvarez sobre los Juegos Panamericanos de Puerto Rico. Ambas enjuician el santuarismo del deporte en el medio capitalista, la degradación de la fórmula siniestra de antaño: “pan y circo” a otra siniestra más feroz aún: muchos estadios y nada de pan. [Lisandro Duque. “Algunas consideraciones sobre el cine colombiano”. *Ojo al Cine*, 2 (1975): 4-5, Cali.]

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 muestra la otra cara de los Juegos Panamericanos de Cali. Una de sus principales cualidades es su sentido del humor y su dimensión real, aun cuando es demasiado larga y se interrumpe para narrarnos otra historia en medio de la película. [Margarita de la Vega. “Oculto: cine nacional”. *El Espectador*, 3-7-1973.]

Oiga vea (1972), por ejemplo, es una película que se hizo contra otra película que se estaba haciendo sobre los Juegos Panamericanos. Es una película que reacciona, que busca cómo hacer un nuevo documental jovial, un documental de interrelación entre sonido e imagen, un documental donde el pueblo era el que hablaba, en el que la gente era la que daba las opiniones; era un documental abierto, distinto a los demás documentales que se hacían en la época, en el cine político. Es una película jovial y sigue siendo una película política, sin necesidad de ser “seriosa”. Entonces con ese tipo de elementos, sobre todo la interacción entre el sonido y la imagen, que la imagen no correspondiera con el sonido en contracción, fuimos encontrando otros elementos para expresarnos, como en **Cali de película** (1972), que también es una película que apunta a contraponer sonido e imagen. [Oswaldo Osorio y César Alzate Vargas. “De Caliwood al gótico tropical”. *Kinetoscopio* (diciembre 2002), Medellín.]

... ha construido una de las obras audiovisuales más contundentes, agresivas y vitales de toda la accidentada historia del cine colombiano. [...] // ... no solo creó un lenguaje único e irreplicable, sino que construyó todos los cimientos de una generación de apasionados por las imágenes en movimiento. [Luis Ospina y Sandro Romero Rey. “A favor de Carlos Mayolo”. Postulación al Premio Nacional “Toda una vida dedicada al cine”, Ministerio de Cultura, Bogotá, 2006.]

[**Asunción**] parte de una base documental, es realmente la vida de Marina y respetamos su psicología, sin querer imponerle cosas ajenas a lo que ella realmente sentía. [Desiderio Blanco, Isaac León Frías. “Entrevista a Luis Ospina y Carlos Mayolo”. *Hablemos de Cine*, 71 (abril 1980): 33, 31-34, Lima.]

... [decía Mayolo:] creo que lo que nosotros hemos utilizado con frecuencia es como el elemento sorpresa y lo insólito. Es un poco hijo de toda esa teoría [...]. // Para mí los mitos son como una especie de estratosfera que rodea el mundo. Es una especie de Olimpo donde están las cosas, y a través de los mitos se pueden generar muchas explicaciones [...]. Nicolás Buenaventura siempre decía que había un marxismo espontáneo, un marxismo nato. La lucha de clases es obvia aunque está velada. [Patricia Ardila, Hernando Martínez P. *Cuadernos de Cine Colombiano*, 13 (noviembre 1983), Cinemateca Distrital, Bogotá.]

... [decía Mayolo:] 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 echarle palo a la gente [...]. // Sigo siendo un iconoclasta, pero tierno, ya sin la dureza esa. Ya no me sale la dureza... ¡la cosa es con ternura! [Patricia

Ardila, Hernando Martínez P. *Cuadernos de Cine Colombiano*, 13 (noviembre 1983),
Cinemateca Distrital, Bogotá.]

* * *

Agarrando pueblo es una mezcla hábilmente concebida pero no igualmente, de argumental y documental. Esta interesante combinación de formas cinematográficas otorga a la película una estructura puramente filmica –el cine dentro del cine– que da la fluidez al relato y facilidad de comprensión y justifica plenamente la utilización del color y el blanco y negro, aunque encontremos algunas veces problemas de *racord* en el uso del material, o sea escenas en color cuando deberían aparecer en blanco y negro y viceversa, lo cual rompe con la estructura y da pie a pequeñas confusiones [...]

Así que **Agarrando pueblo** seduce al público solamente por su simpatía, por la espontaneidad con que Ospina-Mayolo trabajan el documental, pero además, y esto a pesar de ser un elemento positivo, en esta película hace la veces de bumerang por su ritmo, por el buen sentido con el que está manejado el tiempo cinematográfico. Las secuencias de puesta en escena de dicho filme son bastante ágiles, el desplazamiento de los actores en un plano y las entradas y salidas de cuadro tienen una precisión milimétrica [...]

Toda esta exactitud formal, esta preocupación puramente estilística hace que estos dos realizadores vayan más allá de la superficie, por la cual **Agarrando pueblo** es una película formalista, y un claro ejemplo de ello es la escena del hotel, cuando el director de la película Alfredo García (Carlos Mayolo) sostiene una larga conversación telefónica que si bien intuimos con quién, nunca sabemos para qué o por qué, pues no

interfiere en nada con el relato, no otorga ninguna información, es más, ni siquiera se hace alguna alusión el respecto; o las inconsistentes tomas en las que aparece el director con su camarógrafo a bordo de un taxi que nos hacen concluir que Mayolo quería “robar pantalla”. Hace de *show man*.

Así pues ese plano secuencia en la alcoba del hotel no tiene por objeto otra cosa que hacer gala de un pretendido preciosismo formal, de lo contrario [¿]para qué se abre la puerta del cuarto contiguo si no para mostramos un hermoso encuadre, con muy buena profundidad de campo?

Si **Agarrando pueblo** deja clara la desviación del cine de sobreprecio, lo hace de una forma un tanto populista porque su superficialidad deja la sensación de haber sido construida alrededor de una frase: “**Agarrando pueblo**” y con el único deseo que ilustrarla. [Patricia Restrepo. “Tres películas colombianas”. *Trailer*, 2 (junio-agosto 1978), Medellín.]

... después de haber filmado las otras dos partes de la película. Dijimos: la escena del hotel necesita información tanto del lado final como del lado anterior de la película.

Así que, después de tener la primera parte, que toda es documental, y la segunda, que es [la de] Luis Alfonso en la “danza macabra”, teníamos que buscar lo que había quedado suelto entre las dos y unir las en esa escena del hotel, como un sándwich Esa escena enhebra las ideas que quedaron sueltas al principio, un poco desconcertantes para el espectador, y que se van decantando después de los gamines, y ya en el hotel se decanta más. Después de la salida del hotel, ya el público intuye adónde se quiere ir, lo que va a pasar, aunque todavía no se sabe. Esa escena es completamente improvisada. Está basada en un juego de puertas, nada más. Basándonos en ese juego mecánico de

puertas, aplicamos los diálogos. Creo que quedó variada, suelta, y al mismo tiempo con sabor cómico permanente por la vaina de las puertas.

Y es todo un plano-secuencia, porque tiene siete minutos y pico, y había que actuarlo, pues, de cabo a rabo [...]. // Todos teníamos que hacerlo, los niños incluidos; estos nunca se dieron cuenta de que había una cámara. Todos estaba tan rítmicamente enhebrado una cosa con la otra, que los “pelaos” no se dieron cuenta [de] que estábamos haciendo una película. [...]. // **Agarrando pueblo** siempre giró sobre la improvisación, porque nosotros fuimos los actores; entonces la íbamos construyendo todos los días. [Alberto Navarro. “Con Carlos Mayolo”. *Cinemateca*, 5 (2) (1978), Bogotá.]

Luego, tras la noticia del suicidio de Andrés Caicedo, vendría a Colombia la sacudida del medimetro **Agarrando pueblo**, verdadera cachetada contra la pornomiseria, cine dentro del cine, humor irrefrenable, mezcla de documental y de ficción, para dar como resultado una de las mejores películas colombianas de todos los tiempos.

Es mucho lo que ya se ha dicho sobre esta película, y los numerosos premios internacionales que recibió en su momento son prueba de ello. Ahora, en el nuevo milenio, se puede ver como una película siempre joven, siempre fresca, siempre provocadora. [Luis Ospina y Sandro Romero Rey. “A favor de Carlos Mayolo”. Postulación al Premio Nacional “Toda una vida dedicada el cine”, Ministerio de Cultura, Bogotá, 2006.]

... [y] **Agarrando pueblo** (1977), que es un argumental sobre cómo no se debe hacer un documental en América Latina. [Oswaldo Osorio y César Alzate Vargas. “De Caliwood al gótico tropical”. *Kinetoscopio* (diciembre 2002), Medellín]

Luego empezamos a elaborar el guión, en el que nos demoramos por ahí un año, puliéndolo, construyéndolo, porque este se basada en que unos usurpadores entran a un lugar desconocido a filmar. Luego lo fuimos ampliando a otros niveles, que son los que tiene ahora la película, que posee un prólogo que es documental; luego un desenvolvimiento, que es el del hotel; un epílogo, que es argumental; y luego otro epílogo que es documental otra vez. Se elaboró esa estructura para romper los arquetipos que existen sobre qué es documental y qué es ficción, que nosotros siempre hemos puesto en duda. Siempre nos ha parecido que el documental es un gran elemento para hacer ficción, y películas documentales, por ejemplo **Nanuk** [...], tienen escenas completamente fantásticas. Nunca hacemos la distinción entre documental y ficción [...]. // Y, como te dije, Luis Ospina elaboró los diálogos de la escena final. Casi todos los diálogos en que la gente ríe son construidos por Ospina.

[Alberto Navarro. “Con Carlos Mayolo”. *Cinemateca*, 5 (2) (1978), Bogotá.]

Ese es el trabajo en que estamos: el de buscar nuevas dramaturgias, nuevas situaciones dramáticas que no sean ya archi-conocidas por el espectador; que no sean, por lo tanto, un resorte fácil [...] en **Agarrando pueblo** hemos logrado esa complicidad con el espectador; más que todo con el espectador popular [...]. // **Agarrando pueblo** no busca el porqué se da la pornomiseria, sino la reacción de la gente común y corriente cuando se siente filmada. Esa era la dramaturgia que queríamos desarrollar. Porque cuando hicimos **Oiga vea** (1971) nos gritaron “Ajá, conque agarrando pueblo”, en un barrio [...]. Además se nos atravesó un libro de Ray Bradbury, sobre un tipo que no quiere dejar fotografiar su casa. Eso cuento nunca lo leímos, para no dejarnos influir, pero nos lo contó una persona, y como que nos dio más deseos de concretar la anécdota. Luego empezamos a elaborar el guión, en el que nos demoramos por ahí un año, puliéndolo, construyendo, porque ese se basada al principio solo en el conflicto

de que unos usurpadores entren en un lugar desconocido a filmar. [Alberto Navarro. “Con Carlos Mayolo”. *Cinematoca*, 5 (2) (1978), Bogotá.]

... [Agarrando pueblo] se presenta como el más enérgico cuestionamiento filmico no solo a la utilización de la miseria como bandera de denuncia, sino también de los diversos procedimientos que una parte del cine del Tercer Mundo emplea para “justificarse” como tal, elevando a la categoría de productor del folclor local de la favelas de Río o las rancherías de Caracas, la violencia delictiva o la mendicidad callejera. Con la particularidad [de] que **Agarrando pueblo** no se vale de una discurso filmico serio o grave, sino de los modos del grotesco y del esperpento, un poco como si se ingresara al ambiente de **Los olvidados**, de Buñuel, para cargar las tintas y para hacer una carnavalización sórdida de la miseria. [Isaac León Frías. *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta. Entre el mito y la modernidad filmica*. Universidad de Lima, 2013.]

... fue como un escupitajo en la sopa del cine miserabilista. [Luis Ospina. “Mayolo y Ospina: Libertad y Orden”. *Cambio*, 2-11-2008.]

Mayolo decía que él y yo éramos como el escudo nacional: él era la Libertad y yo el Orden. Y nuestro método de trabajo siempre fue la risa. [Luis Ospina. “Mayolo y Ospina: Libertad y Orden”. *Cambio*, 2-11-2008.]

A mí ese cine me hirió mucho. Ese tipo de cine mercenario, ese que se hacía de salir a la calle y filmar gente así, como lo hago yo como actor en **Agarrando pueblo**. Eso lo llevé al [mundo] externo como un antídoto, ¿no? Como una especia de vacuna. Si uno quiere salvarse de una enfermedad tiene que inocularse la misma enfermedad [...]

En **Cali de película** hay un poco de sonidos que no tienen nada que ver con la imagen. Y funcionan [...]

... creo que nunca he hecho nada que piense si el público va a reaccionar así o asá de antemano. De repente en **Carne de tu carne** sí, por la responsabilidad del dinero. Por eso siempre pensé en el espectador [...]

... 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 [...]

... por mí haría un cine que no lo viera nadie. ¡A mí qué me importa! [...] pero no son concesiones. Son simplemente habilidades para que el discurso subjetivo, eminentemente subjetivo de esa película se haga asimilable, o sea una técnica de narración, griffithiana inclusive, tan elemental como el cine mudo [...]

... por ejemplo la próxima película que quiero hacer es también de encierro. Es una alegoría sobre la mujer, sobre cómo la sociedad margina a las mujeres y las vuelve casi autistas. Mejor dicho, como parapléjicas. Terminan como arrinconadas, en ciertas familias burguesas [...]

... a mí se me hace que todo el potencial del hombre está en la imaginación [...] que es como en los recuerdos [...] que es como la música, como músicas internas que uno tiene...

Ambas [**Carne de tu carne** (1984) y **La mansión de Araucaima** (1986)] son cuentos de hadas [Carlos Mayolo. *La vida de mi cine y mi televisión*. Bogotá: Villegas, 2008.]

* * *

En **Carne de mi carne** el conflicto son unos treinta años de recuerdos familiares. [...]

Ahí quise contar como para niños. Mejor dicho, una de la mayores satisfacciones es que le hayan dado censura de doce años, 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 lo otro [...]

... es un cuento de hadas, había una vez dos niños que en el bosque tatatá, y visitaron a un tío que era titití, y se convirtieron en tatatá. Moraleja, no os acostéis con vuestra

hermana porque es volvéis vampiros. [Patricia Ardila, Hernando Martínez P.

Cuadernos de Cine Colombiano, 13 (noviembre 1983), Cinemateca Distrital, Bogotá.]

Sus dos largometrajes fueron la continuación de una línea temática iniciada por el gran escritor suicida Andrés Caicedo (con quien, entre otras, realizaría el primer cortometraje “de autor” en Colombia, titulado **Angelita y Miguel Ángel**), llena de terror y cinefilia. [Sandro Romero Rey. *Andrés Caicedo o la muerte sin sosiego*. Bogotá: Norma, 2007.]

El horror en el filme está situado y surge del seno de la familia, del espacio de la familiaridad, que en este caso se trata de un linaje azucarero de la ciudad de Cali: los Velasco. Este grupo se muestra sólido, cerrado sobre sí mismo, hasta el punto que no requiere ninguna intervención extraña para destruir y destruirse [...]. Robos de tierras, explotación, monopolio y asesinatos son algunos de los pilares sobre los cuales se sustenta la familia Velasco, grupo del cual nos es dado ver miembros de tres generaciones. No obstante el trasfondo social –y junto con él–, la película es un filme

de terror que introduce elementos sobrenaturales que complejizan la historia y el contexto en el cual de desarrolla [...]

La forma como se desarrolla Margaret evoca las dos leyendas de mujeres/monstruos que asedian los bosques y selvas colombianas y, al mismo tiempo, guarda similitudes con Camila –protagonista de la novela gótica homónima de Joseph Sheridan Le Fanu, escrita en 1872–, joven que, como la adolescente caleña, comienza mostrándose como un ser inocente para luego revelar su naturaleza vampírica [...]. Su papel en la película “tropicaliza” y subvierte las dos imágenes femeninas tradicionales de las narraciones góticas –la heroína y la villana– convirtiéndolas en una sola. Es heroína debido a que es víctima de las circunstancias que la preceden y que la ponen en situaciones extrañas para ella (cometer incesto, ser perseguida y asesinada) y es villana porque acoge dichas situaciones y las transformaciones consecuentes y se regodea en ellas: disfruta la transgresión y su paso por estados animales hasta convertirse en vampira. Es a la vez Mina y Lucy, solo que esta vez moviéndose por la selva tropical [...]

Luego de salir de la selva y llegar a la finca San Antonio (el punto más alto de páramo, lugar de la tentación), lo que había sido un juego, invitación, preámbulo, se convierte en realidad consumada, en sexo incestuoso presidido y aprobado por los fantasmas de la familia Velasco [...]. Al verlos, Andrés parece sorprendido y asustado mientras que Margaret se regodea con su presencia, mirándolos mientras besa a Andrés. Como si la escena no fuera suficientemente perturbadora, los fantasmas, luego de su aparición y ante los ojos de los jóvenes, se metamorfosean en diferentes animales: un ganso, una cabra, un cerdo, transformaciones que ligan lo fantasmal con la animalidad del deseo, que es lo que acosa cada vez más a los jóvenes y los lleva a un deterioro cada vez mayor.

Los fantasmas asedian en pro del incesto, salvaguarda de la maldición y el deseo visceral por la sangre [...]

Mayolo transporta y transforma la manera de transformarse en vampiro. A diferencia de los relatos tradicionales de vampiros, en la película no hay un ente que se pueda considerar como el origen de la maldición/infección; no hay un conde o extraño forastero que venga a chupar la sangre o a buscar un amor perdido, transmitiendo el mal. La maldición circula por la sangre de la familia completa, es transferida por la sangre, por el linaje que es tradición infectada por el incesto, pero también por una historia infame [...]. A diferencia también del *Drácula* de Bram Stoker, el sexo y el incesto aparecen en la película de Mayolo y a pesar de ser tabú se presentan como tales; a su vez, la metáfora del burgués como chupasangre es más clara y está liberada de la necesidad de ubicar a este monstruo en lugar del otro. No obstante, como en *Drácula* el sexo hace parte del mecanismo de transformación, que convierte a los dos adolescentes en vampiros incestuosos.

Siguiendo la tradición gótica, los hermanos deben morir luego de ser infectados, para completar así su transformación. Deben ser enterrados para regresar a la vida como vampiros, como muertos vivientes. La muestra, que debería ser el final de la vida de los personajes y de la película, se convierte en una continuación indirecta, que invita a pensar que la tradición/maldición de la familia Velasco, en vez de eclipsarse con el asesinato de dos herederos, se expande, ahora bajo formas más brutales y explícitas, pero también más difíciles de erradicar.

Horror sobrenatural y natural conviven y se mezclan en **Carne de tu carne**, fortaleciendo el filme y haciéndolo socialmente relevante. Que las dos formas de

horror provengan de la familia Velesco, de la maldición que carga su linaje y que convierte a sus herederos en muertos vivientes sedientos de sangre, es la fórmula usada por Mayolo para hacer más poderosa una denuncia del desangramiento de campesinos y trabajadores por parte de las burguesías azucareras. Así, el Ever matón, dasalmado y sarcástico, es igual de aterrador que la Margaret vampira, enloquecida y cubierta de vegetación; los dos encarnan una violencia constante, sin fin, que empezó en los años cincuenta y aún no termina. Ever, entonces, no es un nombre elegido al azar, más si se piensa como una perversa pervivencia del paramilitarismo y su auge a finales del siglo XX y principios del XXI. [Gabriel Andrés Eljaiek Rodríguez. “Transilvania-Cali-Bogotá: ‘Tropicalización’ en tres películas de horror colombianas”. En Rosana Díaz y Patricia Tomé (eds.), *Horror filmico. Aproximaciones al cine de terror en Latinoamérica y el Caribe*. Puerto Rico: Isla Negra Editores, 2012.]

... [varias] teorías y análisis críticos del cine de horror [...] notan que el núcleo temático de las obras del género del horror y sus subgéneros suele presentarse en forma de crisis [...]. El término “crisis”, legado del antiguo griego, ofrece su significado de “separar”, “romper” o “decidir” [...]. Es el momento en que la nación podría personificar al Arturo Cova de la novela fundacional colombiana *La vorágine* de José Eustasio Rivera para decir: “Jugué mi corazón al azar y me lo ganó la Violencia”. O para recordar a la narradora de la novela *¡Que viva la música!* del también miembro del Grupo de Cali, Andrés Caicedo: “Yo pensé, mientras daba mi último paso: ‘Me tocaría escoger; no me sería deparado ser ambas cosas por segunda vez; tendría que escoger entre la chica del baile y la burbuja’. Me decidí. ‘El muerto —pensé—, el muerto’, y volteé la esquina”.

Al mismo tiempo [Mayolo] interpela a los espectadores desde una “estética crítica de la Violencia colombiana”, cualidad esta última que es [para Martínez Pardo] su más notable aporte de la película, y que define en torno a la búsqueda que hace el director de maneras para estructurar el cuestionamiento de las formas tradicionales de hacer cine en Colombia. En este proceso, Mayolo reinventa los géneros y formatos desde los cuales se narra la historia de la nación, recurriendo al horror para ver a través suyo la Violencia, al tiempo que interpela al espectador de manera más exigente, creado un tipo de cine que el director define como “no demagógico” y “marginal” [...]

Si para Goya “el sueño de la razón produce monstruos” en **Carne de tu carne** es el incesto, como el sueño u oscurecimiento de las costumbres morales, el que engendra la monstruosidad, aunque no se representa con una cola de cerdo como ocurre en *Cien años de soledad* de García Márquez, sino con elementos rescatados de la tradición gótica y tropos como la antropofagia y la succión de la sangre como símbolo de la extracción de lo vital. Pues ya consumado el acto sexual, los protagonistas se convierten en vampiros y caníbales y empiezan a matar y a devorar a algunos habitantes de los alrededores [...]

Margaret y Andrés Alfonso transmutados a zombis caníbales pueden verse como metáforas del conflicto social y de clase, como suele suceder dentro de las convenciones del género de horror. En muchas de las películas del género, y concretamente en el caso del *slasher* [...] es el proletariado y la otredad racial lo que retorna en forma monstruosa, amenazando la estabilidad y supervivencia de una clase media que a su vez halla en narrativas conservadoras de la tradición y la familia justificación para marginar y eliminar lo monstruoso [...]. Sin embargo, en esta película vemos una inversión de términos, con las élites amangualadas en defensa

del poder político y económico que han detentado históricamente y que la situación política amenaza con robarles y destruir como si se tratara de un verdadero monstruo invasor y desterritorializador [...]

Los ejemplos de las películas colombianas analizados arriba (**En la tormenta**, Fernando Vallejo, 1980, **Carne de tu carne**, Carlos Mayolo, 1983 y **Pura sangre**, Luis Ospina, 1991) permiten construir una perspectiva sobre el empleo y desarrollo de elementos constitutivos del género del horror como recuso encaminado a la narración de elementos traumáticos del período de la Violencia en Colombia, especialmente en su relación con las estructuras políticas sociales y económicas [...]

... un análisis de los elementos que componen [estas películas], como el que se ha realizado anteriormente, permite ver, a mi entender, que esta selección de género es más que una imposición o una importación, y que más bien se adecúa a aspectos complejos de la historia local y se conecta además con elementos de la tradición oral como los mitos de la Madremonte para el caso de **Carne de tu carne** [...]

El análisis de estas tres películas permite ver que su empleo de las convenciones y los recursos del género del horror se hace como respuesta a la crisis de la Violencia.

En ese sentido logran retratar y revelar aspectos oscurecidos o borrados por las versiones oficiales (Mayolo), enfatizar su carácter cíclico y mutante, provocar en los espectadores una toma de postura (Mayolo y Vallejo), o enfatizar sus conexiones con la desigualdad y la explotación y la permanencia de anquilosadas estructuras económicas (Ospina). Son estas las que, como muertos vivientes, sobreviven en la impunidad a pesar de las muertes y las masacres generalizadas. La violencia y su sombra. [Felipe Gómez Gutiérrez. “Asomos al género del horror en el cine colombiano: Vallejo,

Mayolo, Ospina”. En Rosana Díaz y Patricia Tomé (eds.), *Horror filmico. Aproximaciones al cine de terror en Latinoamérica y el Caribe*. Puerto Rico: Isla Negra, 2012.]

* * *

Pasarían tres años antes de que Carlos Mayolo realizase un nuevo largometraje. Su segundo film de largo alcance sería una versión de *La mansión de Araucaima* de Álvaro Mutis. Esta película es, quizás, el punto máximo del llamado Grupo de Cali. [Luis Ospina y Sandro Romero Rey. “A favor de Carlos Mayolo”. Postulación al Premio Nacional “Toda una vida dedicada el cine”, Ministerio de Cultura, Bogotá, 2006.]

En mis películas está como una conclusión política o como una conclusión de un estado de las cosas imaginario, inventado y utópico [que] no puede ser soportado por la sociedad, y [es así como] al fin y al cabo la sociedad los destruye. Como en **La mansión de Araucaima** (1986). O como en **Carne de tu carne** (1984), [en el] que también tienen los campesinos que matar a los muchachitos para poder liberar al mundo de la podredumbre de ellos, del canibalismo y toda esa cosa. [Oswaldo Osorio y César Alzate Vargas. “De Caliwood al gótico tropical”. *Kinetoscopio* (diciembre 2002), Medellín.]

Carlos Mayolo es el Polanski de los trópicos. [Peter Shuman (Alemania). Contraportada. En *Carlos Moyolo, ¿Mamá qué hago?* Bogotá: Oveja Negra, 2002.]

Las mejores películas latinoamericanas de todos los tiempos están basadas en clásicos de la literatura [...] esta sí es una película de estilo gótico, nombre dado por el propio autor, Álvaro Mutis, a su relato: “Relato gótico de tierra caliente” [...]

... [**La mansión de Araucaima**] está hecha con cierto carácter irónico, juguetón y casquivano [...]

Para el gótico inglés existía el castillo que producía horror, mientras que la mansión en mi película no es un castillo de verdad sino una casa grande de locos, a donde llega una muchacha que no es virgen, y se va creando una trama que no es de la novela gótica clásica, pero que, sin embargo, sirve de elemento develador, y de una sociedad tan patética como la novela gótica inglesa misma, sin dejar de ser una parodia [...]

La mansión de Araucaima (1986) es la hija de una historia que quería hacer Buñuel, admirador del gótico inglés, y [que] el escritor colombiano Álvaro Mutis escribió expresamente para Buñuel. Se llama “gótico tropical” pero la película transcurre y se enmarca dentro de la exuberancia del trópico. Yo la definiría como una película de misterio con raíces centradas en la cultura latinoamericana, como lo ha hecho Vagas Llosa con *La casa verde*, Álvaro Cepeda Samudio con *La casa grande*, y Álvaro Mutis con *La mansión de Araucaima*. [Antonio Arango, Carlos Tapia, Juan José Vejarano y Augusto Bernal. “Estados góticos”. *Arcadia va al Cine*, 16 (junio-julio 1987): 6-13.]

En medio de ese maremágnum de cosas que encuentra un director de arte como Miguel González y que es capaz que conseguir lo que sea [...]

Ese uso de los objetos va permitiendo el enriquecimiento de los personajes, incluso uno los identifica [...]

No me interesaba en lo más mínimo tomar trasfondos políticos. Considero que era algo tan obvio que ni siquiera alcanzaba esos niveles simbólicos de poder. Eran, más bien, niveles irónicos [...]

... la niña manifiesta cierta atracción a primera vista: es infantil e ingenua, primero se enfrenta al piloto (Luis Fernando Montoya), quien representa esa atracción inicial.

Luego viene el cura (Alejandro Buenaventura), que representa el amor maduro, paternal. En tercera instancia aparece la pasión o sea el amor con el negro Cristóbal (Antonio Luis Pitanga: "Porque aun [para] las flores más blancas tienes que enterrar sus raíces en tierra negra"). La última instancia, es la del uso del sexo para destruir a otra persona, o sea la perversión, representada en la Machiche, que es la maldad [...]

“ **La mansión** [...] tiene una escenografía justa de los elementos, el caos aparece solamente en las escenas que requieren caos [...] porque **La mansión** [...] en vez de volverse barroca con los objetos rígidos, logra el barroquismo involucrando el paisaje, la exuberancia de la naturaleza. Se compenetra con la piel, hay más erotismo. Aunque ambas son de horror porque conducen a una tragedia terrible. [...] Hay una expectativa por romper un tabú. Desordenar lo establecido a través de los mitos. La leyenda se ha olvidado en nuestra cultura y se trata de recuperar el mito y volverlo vida. El pensamiento mágico siempre será la mejor opción frente a la alienación. Por eso, mediante la nostalgia y el poder de la televisión yo intento recuperar ese terreno ignoto del hombre: su propia fantasía. [...] Creo que las dos películas son irónicamente corrosivas [...]. [es] en el esquema de la casa donde suceden cosas pues es hijo del cuento gótico donde hay un castillo y llega una niña inocente, como *El castillo de Otranto* [de Walpole] y *El monje* de Lewis. Afortunadamente a mí me tocó inaugurar el género gótico tropical [...]. Porque en el cine nuestro los objetos adquieren significado y se vuelven protagonistas. [José Urbano. *El Tiempo*, mayo 1992.] ”

Influye mucho la experiencia en el oficio. Me dejó llevar por la intuición. De la escogencia del tema surge todo. Un tema con vida propia y un personaje que rompa

el molde común y corriente. Personas con alguna manía [...]. Personajes como estos hacen parte de un inconsciente colectivo de la conducta de una ciudad. Buscando la identidad en la carne propia del sujeto.

“ En 1990 Luis Alberto Álvarez escribió en la revista *Número* un balance de la década sobre el cine colombiano y se lamentaba de que el cine colombiano todavía seguía apoyado en el prestigio de la literatura. Posiblemente Luis Alberto estaba pensando en las dos últimas películas colombianas que se habían inspirado como adaptaciones en dos famosos libros colombianos escritos por dos escritores respetados, cada cual a su modo: *La mansión de Araucaima* de Álvaro Mutis, adaptada por Julio Olaciregui y *Cóndores no entierran todos los días*, novela de Gustavo Álvarez Gardeazábal, adaptada al cine por un grupo de guionistas y cineastas en donde estaban personas tan distintas como Dunav Kuzmanich, Antonio Montaña, Sergio Cabrera y Francisco Norden, quien la dirigió con éxito [...] ”

La película dirigida por Carlos Mayolo, **La mansión de Araucaima**, no produjo el efecto que se esperaba. Sobre todo tratándose de una novela que había sido antes un guión que Luis Buñuel había querido dirigir. Los elementos son perfectamente respetuosos de la novela y están brillantemente realizados, pero el efecto final no se presenta. La poesía que la novela tiene no se despierta en el público [...]

Sacamos la conclusión entonces [de] que cuando se respeta demasiado la literalidad del texto original no se produce el efecto buscado, que es el que el espíritu despierte y se encarne en el cine [...]

... el primer pecado de la adaptación es tratar de copiar, de imitar, de reproducir los elementos del texto original. Cuando se hace así, tal vez como en **La mansión de Araucaima**, se cae en la “ilustración” y lo que más se echa de menos entonces es un sentido general de la historia [...]

Haciendo de pronto una lectura injusta de la **La mansión de Araucaima**, dirigida por Carlos Mayolo y adaptada por Julio Olaciregui, se me hace que ambos trataron de imitar aquella casa que está en el libro que ya es una síntesis poética. Los adaptadores debieron haberse preguntado por toda esa simbiosis de casas que habían aportado para formar aquella casa de la novela, que era un símbolo. El adaptador debe volverse hacia atrás y buscar de dónde se sintetizó aquel símbolo, o sea, volver a todos los elementos de la historia para encontrar otro texto distinto que tenga el mismo sentido, la misma alma, el mismo espíritu. [Víctor Gaviria. “La adaptación de la literatura al cine”. En Augusto Escobar Mesa, *Literatura y cine, una tradición de pasiones encontradas*. Medellín: Comfama, 2003, pp. 127-145.]

La película que comentamos acusa un excesivo terror reverencial y a ningún lector del libro se le escapará el hecho de que lo que ve en la pantalla proviene del libro que leyó [...] [y] cuando digo que me llama la atención el marcado énfasis que hace la película respecto al texto del cual se nutre, se entiende que se muestre más atento y a la vez severo con la película, porque ya no estamos frente a una texto evidentemente autónomo sino a otro fallo tremendo y es el de una obra que nos está contando su relación con la novela [...]

... el gran error del film consiste abrir y cerrar la anécdota con la irrupción de un elemento foráneo, cuando la más lógico es que un recinto cerrado se rompa desde

dentro, una ley que es casi que biológica: el organismo empieza su corrupción, su detritus desde dentro [...]

Hay sin embargo otro fallo tremendo y es el papel de La Machiche. La Machiche es el personaje femenino que se identifica con la mansión en todos los aspectos, y que remite a la viaja imagen que equipara mujer y casa: orbe doméstico y orbe sexual. Esa imagen la recrea Mutis de forma admirable gracias a La Machiche. De paso es bueno señalar que este es un personaje que Mutis no lo inventó de la noche a la mañana [...].

Basta evocar las hembras tórridas que nos legó la memoria de Rodríguez Freyle y que prácticamente se suceden en los textos más significativos de nuestra literatura hasta confluír en el gineceo contemporáneo. De tan vasto panel destaca una, esa Zoraida Ayram [...] de *La vorágine* [...] hembra sexual y “frutal”, insaciable, como La Machiche. Así pues que, llegados a este punto, más que traicionar la obra de Mutis casi se traiciona una tradición, pues La Machiche es el eje pasional y doméstico de la anécdota: todo el mundo pasa por La Machiche y ella todo lo controla. En la película La Machiche hace gala de una fastidiosa sobreactuación, un exceso de histrionismo, y además carece del *phatos* erótico que caracteriza a la heroína de Mutis [...]. //

Insisto en que el error radica en el temor reverencial del guionista [...]. //

Lo deseable en este caso es la total autonomía de guión y dirección: la iconoclastia siempre libera y por lo general crea, aporta, enriquece. La fidelidad limita, oprime, sojuzga. Por último hay algo más que me molesta, y es la banda sonora. Noto una persistencia casi contra natura en conciliar ópera y boleros, como si se tratara de

elaborar una antología de extremos. [R. H. Moreno-Durán. “‘El Falansterio violado’. En torno a la ‘La mansión de Araucaima’”. *Cinematoca*, 7 (julio 1987).]

Sobre nuestra amistad Mayolo escribió esto en su autobiografía *¿Mamá qué hago?:* “Somos los amigos más íntimos y que más nos hemos respetado en la vida. Gozamos de nuestros triunfos juntos y separados. Él ha sido el editor, o más bien el domador de mis películas. Hemos conservado una amistad llena de risa y de júbilo. Hicimos no sé qué tantas películas juntos y hoy, cuando nos vemos, tenemos la sensación de ser los mismos muchachos hippies de siempre”. Lo extrañaré por siempre. [Luis Ospina. “Mayolo y Ospina: Libertad y Orden”. *Cambio*, 2-11-2008.]

* * *

... he hecho televisión: he hecho **Azúcar**; **La otra raya del tigre**; **Hombres**, que son unas series que no son comunes y corrientes en la televisión colombiana. **Azúcar**, por ejemplo, fue una épica histórica, una serie de costumbres: El mestizaje, la relación del Valle del Cauca con la salsa, todo ese cuento de la hacienda, el hijo natural, todo eso que marcó una época, una curiosidad y una opinión sobre las maneras de ver el país. **Hombres** también fue una comedia bastante libertaria, bastante abierta hacia la sexualidad y hacia las costumbres sexuales de la época... Y **La otra raya del tigre** fue una manera de ver históricamente un momento que la gente no conocía y había que analizarlo también desde el punto de vista de la cotidianidad y buscar que eso fuera representativo. Esas tres obras fueron representativas de una ausencia de cine en mi carrera. La una es de 92 horas, la otra es de cien horas y la otra son 13 horas, o sea que sí ha habido un aporte además de las películas. [Oswaldo Osorio y César Alzate Vargas. “De Caliwood al gótico tropical”. *Kinetoscopio* (diciembre 2002), Medellín.]

Dirigir es un acto poético, donde no se debe seguir insinuaciones de nadie. Cuando estoy filmando, es como ir de cacería con un arma pequeña. Todo está contra uno. Hay que tener instinto e intuición. Una vez, necesité que un perro siguiera un rastro. Unté de regla de perra el zapato del actor y pude hacer que siguiera la pista. Hay que recurrir a todas las astucias. [Carlos Mayolo. *La vida de mi cine y mi televisión*. Bogotá: Villegas, 2008, p. 145.]



▶▶ Perfiles de los autores

▶ CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 21-2015 NUEVA ÉPOCA



▶ BEATRIZ CABALLERO

Titiritera y escritora. Organizó los dos primeros festivales nacionales de títeres y dirigió el Teatro del Parque Nacional (1970-1976). Ha publicado cuentos para niños y jóvenes: *Un Bolívar para colorear*, *Las siete vidas de Agustín Codazzi*, *Papá y yo*, *Cuaderno de novios* entre otros, y escrito guiones para cine y libretos para televisión entre ellos **En busca de El Dorado** y **Los Miniserios** con Carlos Mayolo. Ha sido jurado en varias oportunidades de concursos de cuento, dramaturgia infantil y producción de largometrajes.



▶ ENRIQUE ORTIGA

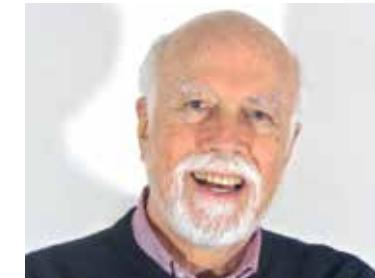
Especialista en historia del cine, y promoción de películas y artes audiovisuales. Curador invitado del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), Cineteca Nacional (México), Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México y de las cinematecas de España, Argentina, Perú, Uruguay y Venezuela. Ha participado en diversos festivales de cine nacionales e internacionales y en congresos de historia del cine en Canadá, Cuba, Estados Unidos, Francia, México y Venezuela. Profesor del Centro de Capacitación Cinematográfica (ccc-México) y docente en la Escuela de Cine Black María de Bogotá. Coeditor del libro *Carlos Mayolo. Un intenso cine de autor* (FICUNAM).



©Daniel Mendzinsky

▶ SANDRO ROMERO REY

Escritor, director de teatro, realizador, guionista y productor de radio, cine y televisión. Docente en diferentes universidades, periodista cultural y lector de proyectos de R.C.N. Televisión. Licenciado en teatro. Máster en Artes Escénicas de la Universidad de París VIII. Doctorado Cum Laude en la Universidad de Barcelona. Profesor de Planta de la Facultad de Artes (ASAB) de la Universidad Distrital de Bogotá. Ha recibido distintos premios y menciones por su obra cinematográfica, literaria y teatral. Algunas de sus publicaciones son *Oraciones a una película virgen*, *Andrés Caicedo o la muerte sin sosiego* y *El miedo a la oscuridad*.



▶ ISAAC LEÓN FRÍAS

Profesor de cine en la Universidad de Lima. Licenciado en Sociología. Crítico de cine en diversas publicaciones peruanas durante 40 años. Fue fundador y director de las revistas especializadas *Hablemos de cine* y *La gran ilusión*, y colaborador de *Tren de sombras*. Fue director de la Filmoteca de Lima y ha ejercido como jurado en numerosos festivales internacionales. Entre otros libros, ha publicado *Los años de la conmoción 1967-1973: Entrevistas con realizadores sudamericanos*, *Ojos bien abiertos: El lenguaje de las imágenes en movimiento* (con Ricardo Bedoya) y *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta. Entre el mito político y la modernidad fílmica*.



▶ JUANA SUÁREZ

(Ph.D.) Especialista en cine y literatura latinoamericana, preservación y archivo de imágenes en movimiento, estudios culturales y en temas relacionados con museos y bibliotecas. Es autora de *Sitios de Contienda. Producción cultural colombiana* y *El discurso de la violencia* (Madrid, Iberoamericana-Vervuert) y *Cinembargo Colombia. Ensayos críticos sobre cine y cultura colombiana* (Cali, Universidad del Valle), traducido y expandido en la versión en inglés (Palgrave). Trabaja como consultora independiente para archivos audiovisuales en América Latina y Estados Unidos. Adelanta varios proyectos de humanidades digitales y de investigación.



► DANIEL D. FLÓREZ

Hizo estudios de Artes Audiovisuales en la Universidad Nacional de La Plata (Argentina). Estudia en la Escuela de Cine y Televisión de la Universidad Nacional de Colombia. En el 2013 realizó su primer corto, titulado **Las uñas de los pies**. Se encuentran en preproducción su documental **Esa enorme cicatriz luminosa** y el largo de ficción **Angelus Novus**.



► PEDRO ADRIÁN ZULUAGA

Comunicador Social -Periodista de la Universidad de Antioquia y Magister en Literatura de la Universidad Javeriana. Ha sido periodista cultural, crítico de cine y curador de exposiciones, muestras y festivales de cine. Fue editor de la revista de cine *Kinetoscopio* y autor de los libros *Cine colombiano: cánones y discursos dominantes* (2014) y *Literatura, enfermedad y poder en Colombia: 1896-1935* (2013). Es Jefe de Programación del Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias-FICCI y bloguero en www.pajareradelmedio.blogspot.com



► GERARDO OTERO

Realizó Estudios Cinematográficos en la Universidad París VIII. Docente del departamento de Comunicación Social de la Universidad del Valle. Colaborador de las revistas *Número*, *Gaceta de El País de Cali* y de la revista virtual *Visaje* de la Universidad del Valle. Asistente de dirección de los 6 capítulos de **Litoral** dirigidos por Carlos Mayolo, realizador de los otros 30 y editor de todos. Asistente de dirección y sonido de varios documentales de Luis Ospina. Realizador y editor de varios documentales de Citurna producciones, Telepacífico y Min-cultura. Realizador, productor y editor de varios cortos y del largometraje **Todo el mundo baila**.



► KATIA GONZÁLEZ MARTÍNEZ

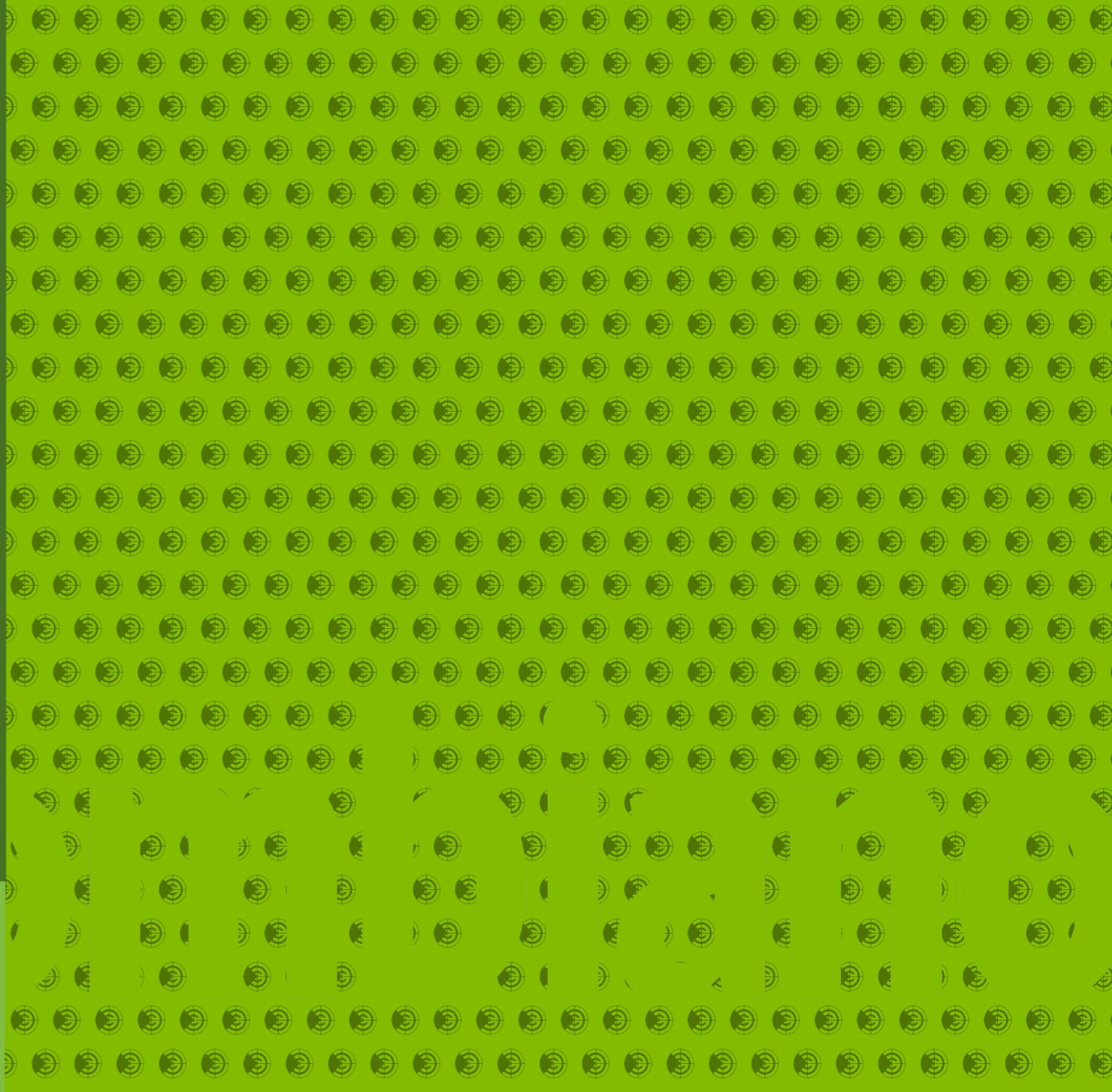
Maestra en Artes Plásticas de la Academia Superior de Artes de Bogotá y Magister en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad de la Universidad Nacional de Colombia. Gerente de Artes Plásticas y Visuales de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño. Docente. Entre sus publicaciones están el libro *Cali, ciudad abierta. Arte y cinefilia en los años setenta* (Ministerio de Cultura) y los artículos: "Salcedo, no es... frase de cajón" (*ERRATA# 2*); "Ever Astudillo: Un trayecto entre dibujos" (*Papel de colgadura*, ICESI); y "Ciudad Solar: A Communitarian, Universal City in 1970s Cali" (*Review 88. Literature and Arts of the Americas*, Americas Society).



📺 Carlos Mayolo y la cámara de Betamax, circa, 1979. Foto: Hernando Tejada Ángel.



ESTOS CUADERNOS DE CINE SE TERMINARON DE IMPRIMIR EN MARZO DE 2015 EN LA CIUDAD DE BOGOTÁ ●



cuadernos de cine colombiano

- ▶ ¿Otra vez Mayolo?
Beatriz Caballero
- ▶ Carlos Mayolo
de los muertos vivientes
Sandro Romero Rey
- ▶ Carlos Mayolo
hacia el gótico tropical
Isaac León Frías
- ▶ De casas y haciendas
azucareras en el gótico tropical:
**Carne de tu carne y
La mansión de Araucaíma**
Juana Suárez
- ▶ Mayolo,
padre nuestro
**Daniel D. Flórez y
Pedro Adrián Zuluaga**
- ▶ Mayolo
en el Litoral
Gerardo Otero
- ▶ **Entrevistas**
Katia González Martínez

Luis Ospina, humor y rigor

Miguel González, la experiencia plástica del cine

Elsa Vásquez, el papel de la continuidad

