

Cali, ciudad abierta

Arte y cinefilia en los años setenta

Katia González Martínez



Cali, ciudad abierta

Arte y cinefilia en los años setenta



Cali, ciudad abierta

Arte y cinefilia en los años setenta

Katia González Martínez



Ministerio de Cultura
República de Colombia

Prosperidad para todos



A la memoria de Arturo Alape (q.e.p.d.),
por nuestros sueños vividos

A mi hijo Nicolás

In memoriam

Carlos Mayolo

Fernell Franco

Hernán Nicholls

Nicolás Buenaventura

Phanor León

Pilar Villamizar

y Andrés Caicedo, por despertar tantas pasiones



*Procuremos inventar pasiones nuevas o reproducir
las viejas con pareja intensidad.*
José Lezama Lima

El camino del exceso conduce al palacio de la sabiduría.
William Blake

Cuando soñamos que soñamos está próximo el despertar.
Novalis

Todo desciframiento de un mito es otro mito.
Octavio Paz

↑ Página 2: VI Juegos
Panamericanos, Piscinas Olímpicas
de la Unidad deportiva San
Fernando. En un segundo plano,
la calle quinta con carrera 34; al
fondo, en la loma, el barrio Tejares
de San Fernando. Foto: Carlos
Caicedo, cortesía del fotógrafo.

← Aviso de Ciudad Solar en la
revista *Aquelarre*, n.º 1, Cali, octubre-
noviembre de 1971, pág. 67. Archivo
de Ramiro Arbeláez.

11	<i>Prólogo</i>
15	<i>Introducción</i>
33	<i>Cali, años sesenta: el inconformismo de la vanguardia</i>
63	<i>Oiga vea: un zoom out panamericano</i>
155	<i>Ciudad Solar: la ciudad de «unos pocos buenos amigos»</i>
245	<i>Ever Astudillo: no es papagayo sino blanco y negro</i>
304	<i>Fuentes complementarias de la investigación</i>
308	<i>Índice alfabético</i>

Prólogo

El trabajo de historiar un periodo relativamente reciente de una ciudad, en este caso de Cali, con protagonistas y testigos aún vivos, exige un doble cuidado al investigador para lograr un equilibrio de fuentes y opiniones, y construir un relato de los hechos de la forma más completa posible. Por eso, una mirada externa a los sucesos se agradece por parte de quienes hemos tenido alguna figuración o hemos sido testigos cercanos a los hechos. Cualquier informante ofrecerá siempre una mirada desde su punto de vista al historiador, y a este le compete tratar de configurar el bosque entero. Esa labor se ha cumplido con creces en este caso.

Un primer aporte de esta investigación es haber incorporado, como fuente de información histórica, tanto *imágenes* producidas por artistas plásticos, cineastas y fotógrafos, como varios tipos de producciones y hechos vinculados con la actividad de intelectuales, artistas y promotores de Cali en los años setenta, logrando reconstruir la actividad de un sector cultural que revela múltiples correspondencias, propiciando conexiones y cruces, pero a la vez contrapuntos y resonancias. Lo más interesante es que al mismo tiempo que revela información inédita, este estudio abre varias vetas de exploración y nos tienta a cruzamientos de datos en un período rico en acontecimientos de diversa naturaleza que hasta ahora aparecían desconectados, y que pueden tener raíces un poco

más atrás y continuidades un poco más adelante de la década enfocada: los setenta.

Un segundo aporte es la labor de recuperación de un material documental disperso, con más o menos cuarenta años de distancia, la mayoría del cual está aún en manos privadas, en riesgo de deterioro; un material que vale la pena colocar bajo el cuidado de instituciones de conservación. Este trabajo de recuperación incluyó la ubicación de protagonistas y testigos diseminados en varias localidades, pero que afortunadamente gozan aún de buena memoria y cuyas valiosas declaraciones pueden ser cotejadas con otras fuentes de información, en el propósito de compensar su inevitable carga subjetiva y la porosidad que con el paso de los años sufre la memoria. Es que la memoria no es estable, sino que está en permanente movimiento y actualización, permeada por los intereses actuales de la reconstrucción. Es, estrictamente hablando, una nueva significación del pasado.

Desde su labor de historiadora del arte, Katia González construye el relato desde la subjetividad de su exploración, y nos va haciendo partícipes no solo de la información que recoge, sino de la emoción que le producen los hallazgos de objetos y personajes, manteniendo siempre la contención que requiere privilegiar la realidad antes que al sujeto que la explora; dosifica su aparición pero logrando de todos modos construir un relato original cuya emoción nos va atrapando como lectores.

Una cosa va quedando clara con relación a la experiencia caleña de esta década tan productiva en arte y política, que la historiadora nos descubre, y es el protagonismo que vive la provincia colombiana, desmarcándose del centro, y que tiene no solo a Cali figurando como vanguardia, sino a otras regiones colombianas (y tal vez latinoamericanas) que pasaban por experiencias similares y cuyas correspondencias vale la pena explorar y profundizar, tal como lo puso en evidencia la opinión de la crítica del arte Marta Traba en su momento. Afortunadamente, también es un propósito que la autora de esta investigación nos deja conocer y que nos permite esperar nuevas entregas suyas.

Tal como se evidencia en el primer capítulo, donde la historiadora contextualiza el período estudiado, el fenómeno tiene raíces en las décadas anteriores, especialmente en los sesenta, y deriva tanto de la actividad económica y social, como de la vida urbana y cultural. Uno como lector puede —con la libertad que autoriza la lectura de la información— construir su propio relato, en un ejercicio libre de interpretación de los hechos:

Todo comenzó en 1956 con una explosión que destruyó gran parte de la ciudad de Cali. Esa explosión, al parecer, removió también las estructuras mentales de muchos de los habitantes: algo cambió en ellos que hizo que comenzaran a expresar libremente sus pensamientos, sus gustos y sus creaciones artísticas, yendo públicamente contra las tradiciones, las costumbres, los paradigmas, la autoridad y el poder.

La revuelta tuvo varios focos que se fueron manifestando independientemente: primero, estudiantes y trabajadores salieron a las calles a celebrar la caída del dictador Rojas Pinilla. Luego un grupo de intelectuales burgueses creó el Club Cultural La Tertulia, un espacio que acogió el librepensamiento y permitió a diferentes públicos conocer las últimas manifestaciones del arte colombiano. Ese mismo grupo realizó los Festivales de Arte de Cali entre 1961 y 1970.

A su vez los nadaístas —intelectuales provenientes de la clase media y sectores populares— se manifestaron desafiando con su iconoclastia la sociedad de consumo y la tradición literaria, y contestando, con sus festivales de Arte de Vanguardia, la ceremonia y la prosopopeya de los festivales institucionales. Los estudiantes de secundaria montaron, al mismo tiempo, sus festivales estudiantiles de arte y los universitarios los suyos de teatro.

En las universidades se forjó un movimiento que luchó por la independencia intelectual contra el imperialismo y los Cuerpos de Paz, y se alió con las luchas populares. El grupo de Teatro Experimental de Cali (TEC) se independizó del Estado y montó una sede propia para experimentar con su creación colectiva y su compromiso político.

El grupo de La Tertulia construyó un Museo que permitió el conocimiento del arte internacional y la promoción de artistas locales y nacionales. Un cierto grupo de jóvenes renegaron de su clase y montaron a su vez Ciudad Solar, una casa que sirvió de refugio a diletantes y como comuna para promover proyectos colectivos en cine, artes plásticas, literatura y política.

Otro grupo de la clase dirigente consiguió hacer realidad los VI Juegos Panamericanos, con los que se intentó desatascar el desarrollo urbano, sin solucionar los problemas sociales derivados de las migraciones, el desempleo y el desordenado crecimiento de la ciudad. Ese fiasco fue registrado por dos cineastas caleños que hacían sus primeras armas en el género documental y le dieron protagonismo, en su película, a los barrios y al

punto de vista de los personajes marginados. Los cineastas pertenecían al mismo grupo que cultivaba su cinefilia en el Cine Club de Cali.

Varios artistas plásticos, fotógrafos y cineastas exploraron los barrios populares e hicieron de ellos motivo de sus obras, recreando su arquitectura, su estética, sus habitantes y sus relatos. De allí también surgió la literatura urbana local: novelas, cuentos y poemas donde se hace homenaje a sus personajes y a su cotidianidad.

Mientras sucedía todo esto, en los barrios populares se cultivaba la música cubana, la antillana y la salsa, con las que se *rumbiaba* hasta el amanecer, configurando poco a poco una forma de bailar propia de los caleños, con el arrebatado acentuado de los pies. En algunos momentos Cali era una fiesta, en otros una lluvia de discursos políticos y piedra, una vocinglería de actores en escena, una sala oscura gozando de películas, la admirable contemplación de obras artísticas, un grupo de estudio serio y consecuente, la resaca y el desencanto de la lucha reprimida, el disfrute de un sancocho a la orilla del río, pero siempre el calor, la luz, las sombras y la brisa que baja de los cerros.

Ramiro Arbeláez

Introducción

Este libro es un homenaje a la memoria del escritor Arturo Alape (Cali, 1938-Bogotá, 2006) y a sus historias tan intensamente vividas en Cali. El tema de esta investigación surgió de los viajes que hicimos juntos a la ciudad, donde se armaban tertulias con amigos y conocidos y se hablaba con mucha nostalgia de un pasado que, reinterpretando las palabras de Carlos Monsiváis, ¹ le provocaba envidia al presente. En esas reuniones se hacía mención de una ciudad paradigmática a nivel nacional por su activismo político y dinamismo cultural desde los años cincuenta.

En ese contexto surgieron mis primeras inquietudes por hacer una investigación como la que presento hoy, y también se despertó el interés de Alape por escribir una novela histórica sobre la Cali de los años cincuenta, una saga que complementaría su primera novela *Noche de pájaros* (1984), y que sería un testimonio de la ciudad en plena ebullición luego de la Explosión de Cali de 1956, las huelgas obreras, la caída del General Rojas Pinilla, el movimiento social y cultural del Instituto Popular de Cultura, la invasión de tierras; pero también un testimonio de la vida en medio del bolero, el danzón y el pachuco bailarín. Alape hizo algunas entrevistas en su último año de vida —con la colaboración de Luis Alberto Díaz—, y juntos conocimos diversos personajes que rememoraron la época, pero no alcanzó a escribir nada. Las historias se las llevó a ese largo viaje sin regreso.

¹ El escritor mexicano Carlos Monsiváis asegura que una «época de oro» es un momento que «no le provoca envidia al presente» (2005, 51).

En mi caso, los artistas escogidos para esta investigación —Carlos Mayolo y Luis Ospina, el grupo que se congregó alrededor de Ciudad Solar y Ever Astudillo— pertenecen a una generación cuya mirada fue testigo de la transformación urbana de Cali. En las artes plásticas, críticos e historiadores del arte en Colombia de los años setenta como Eduardo Serrano Rueda, Marta Traba, Miguel González, Darío Ruiz, Germán Rubiano Caballero o Álvaro Medina advirtieron cómo en la provincia colombiana, en especial Cali y Medellín, surgía una tendencia gráfica —que a veces encasillaron en el hiperrealismo o el fotorrealismo— cuyo referente era la fotografía y que develaba el entorno barrial o marginal urbano. Lo que se deduce de estos textos y de los aportes del libro de Carmen María Jaramillo titulado *Fisuras del arte moderno en Colombia* (2012) es que hubo en aquel entonces una generación de artistas como Miguel Ángel Rojas, Oscar Muñoz, María de la Paz Jaramillo, Saturnino Ramírez, Ever Astudillo y Oscar Jaramillo, que coincidieron en su interés por explorar la ciudad nocturna y recóndita de bares, prostíbulos y billares, como lo demuestra la autora:

Su mirada mostraba generalmente una ciudad nocturna colmada de seres anónimos despojados de su estrato y rol, donde imperaba la dinámica misma de la urbe; seres sin rostro, sin actividad reconocible ni oficio clasificable, cuyo no hacer transcurría en la marginalidad. (2012, 177)

Pero, ¿por qué se dio esta coincidencia entre ámbitos artísticos tan diferentes como la literatura, el dibujo, la fotografía y el documental?, ¿cómo surgió esa mirada crítica que indagaba otras realidades sociales y culturales de la ciudad que terminaría convirtiendo a Cali en motivo de investigaciones estéticas? Una respuesta que planteo, como tesis de la investigación, es que un activador de ese interés por la ciudad fue la cinefilia —una convergencia entre las tres perspectivas que escogí para la investigación—, entendida no solo como la afición o pasión desbordada por ver cine, sino en la actitud ávida de conocer y que llevó a convertir esa afición en una escuela que contribuiría a formar un ojo.

En el título de este libro *Cali, ciudad abierta. Arte y cinefilia en los años setenta* no solo me apropio del nombre de una película clásica del neorrealismo italiano —*Roma, ciudad abierta* (1945) de Roberto Rossellini— cuyo apego a los hechos estimulaba la reflexión sociopolítica del momento, sino que rescato la idea de Cali como ciudad abierta que expandió sus límites provinciales al enlazarse con Latinoamérica mediante los eventos internacionales que acogió, y con el mundo a través del cine y el cineclubismo.

Para hacer esta investigación escogí tres perspectivas de análisis distintas pero complementarias, con el fin de establecer relaciones y cruces que arrojarían una lectura de ese pasado de la ciudad. Entre los artistas seleccionados convergen varias cinefilias: en el caso de Ever Astudillo, su cinefilia proviene del cine mexicano de la Época de Oro **2** y la filmografía de el Santo (El Enmascarado de Plata). El grupo de Ciudad Solar apoyó la gestión del Cine Club de Cali, dirigido por el escritor y crítico de cine Andrés Caicedo; de tal modo que cultivar la cinefilia implicaba además de ver, escribir y hacer cine, formar un público cinéfilo. Tanto en Carlos Mayolo como en Luis Ospina —quien sobresale en esta generación por su cultura cinematográfica— son claves las corrientes del cine negro, la «Nueva Ola» francesa, el *cinéma vérité*, así como las filmografías de Ingmar Bergman, Billy Wilder, Federico Fellini y Luis Buñuel, entre otros.

En su conjunto, estas diferentes cinefilias se presentan como contrapuntos sobre la ciudad y permiten una mirada más abarcadora sobre el lugar representado: Cali, un motivo de investigación-creación para una generación de artistas; una *califilia* **3** que despertaba entonces la ciudad. Para estos artistas nacidos entre los años cuarenta y principios de los cincuenta del siglo pasado, ir a cine, uno de los pocos pasatiempos de entonces, significó encontrar en los teatros de barrio aquellas narrativas visuales del mundo y conectarlas con su realidad más local. **4** La interpretación que hace Carlos Monsiváis del público y uso del cine es esclarecedora a este respecto:

[...] Y el público de pueblo y de barriada, aunque no lo admita, usa las películas para inventariar los ambientes familiares, y en ello los actores de carácter son determinantes, cada uno de sus rostros un paisaje conocido, un buen augurio, un signo de amenaza, la confirmación de que se está en el cine y que el cine es la otra familia, el otro pueblo natal, la otra ciudad en que se vive y se goza y se padece.
[...] (Monsiváis 2001)

La cinefilia es un eslabón para esta generación que está viviendo la transformación de la ciudad. Cali es observada en su aspecto más crítico —la gran brecha social—, como sucede en el documental *Oiga vea*; o se descubre como la ciudad cotidiana y popular del nororiente que nos muestra el artista Ever Astudillo; o logra congregarse a un grupo de amigos en un proyecto de creación comunitaria como lo fue Ciudad Solar, ubicado en pleno centro histórico.

En ese sentido, los artistas en Cali crearon un realismo que a través de la mirada cinematográfica reveló algo secreto o ignorado de la ciudad;

2 Período que produjo el surgimiento de una generación de directores como Emilio Fernández, Julio Bracho e Ismael Rodríguez, y que convertirían al país en toda una meca del cine en Latinoamérica proyectando internacionalmente a actores como Dolores del Río, María Félix, Mario Moreno *Cantinflas*, Pedro Armendáriz, Jorge Negrete, etc.

3 Expresión recogida de la curaduría «Califilia Califobia. Pasaje sonoro», del colectivo Noíradio organizada por Lugar a dudas en el 2011.

4 En esa época, una práctica habitual en las salas de cine barriales era la venta de pases dobles, que permitían el ingreso de dos personas por boleto. Según cuenta Fernell Franco, siendo muy joven le pedía a los asistentes solitarios que compartieran con él la boleto para poder entrar.

su ojo aguzado, formado por la cinefilia, y su actitud como mirones errantes (los llamados *mirantes*), les permitió develar otras realidades. A la mirada urbana subyace el acto de apropiación, que significa en este contexto sumergirse en una realidad, conocerla y removerla para hacerla propia. Como señala el historiador del arte James Elkins: «No existe el mirar sin la idea del usar, poseer, volver a poseer, adueñarse, asegurarse, apropiarse, conservar, recordar y conmemorar, festejar, tomar prestado y robar» (2001, 24).

El terreno de la investigación

Esta investigación, como he dicho, surgió en medio de apasionadas tertulias y discusiones que buscaban comprender por qué la ciudad que el poeta Eduardo Carranza definió como «un sueño atravesado por un río», ya no era un sueño y su río vivía en profunda agonía. Para eso me interesó situarme en los años setenta y en unas obras donde Cali es la protagonista. Decidí ahondar en los intereses de quienes tomaron la ciudad como tema de representación, y que de cierta manera dan cuenta tanto del fenómeno observado como del observador agudo que penetró diversas realidades urbanas.

El periodo a estudiar está en enmarcado por una serie de eventos que señalan el punto de arranque del decenio, cuando en el mismo año 1971 se inauguraron el Cine Club de Cali, Ciudad Solar, los VI Juegos Panamericanos y la I Bienal de Artes Gráficas de Cali. Y para cerrar la década, se lleva a cabo un evento que visto en perspectiva recoge y simboliza la mirada sobre la ciudad: la exposición «Ever Astudillo dibujos, Fernell Franco fotografías y Oscar Muñoz dibujos», realizada en el Museo de Arte Moderno La Tertulia en 1979.

Realicé parte de esta investigación como proyecto de tesis de la Maestría en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad, en la Universidad Nacional de Colombia; que contó con la asesoría de la profesora María Soledad García y obtuvo mención meritoria por parte de los jurados evaluadores, los profesores Marta Rodríguez y Germán Mejía. Vale la pena aclarar que para la publicación de este libro, ganador de la Beca para publicaciones artísticas de la Convocatoria de Estímulos 2012 del Ministerio de Cultura de Colombia, sometí la tesis a una reescritura, pues en los últimos cuatro años logré incorporar nuevos hallazgos y reflexiones que surgieron después de culminar los estudios de maestría.

Una de las inquietudes que atravesó el proceso de investigación fue la propia escritura, es decir, cómo escribir este relato, pues deseaba reproducir la manera como se iban ensamblando las piezas del rompecabezas y que a la vez el lector pudiera organizar un mapa de relaciones indicios, testimonios, documentos, observaciones y experiencias con la obras y con la ciudad de Cali. Me pregunté por el rol del historiador-escritor y su capacidad para traducir y crear subjetividades en los relatos del arte. En este sentido, para encontrar respuestas fueron fundamentales las reflexiones de la historiadora del arte mexicana Karen Cordero Reiman. Si el historiador es un constructor de interpretaciones, como señala Cordero, esta condición abarcaría incluso su experiencia y su voz como investigador. Su ponencia en la I Jornada de Epistemología e Historiografía de la Historia del Arte (2008), organizada por el Doctorado de Arte y Arquitectura de la Universidad Nacional, fue muy iluminadora, ya que su análisis planteaba una transición del papel del historiador que permitía repensarlo o subvertirlo en la figura del historiador-autor —más acorde con mis búsquedas— que hace uso del pasado para crear metodologías, plantear lecturas y construir significados. En esta línea de reflexión, traigo a colación un aparte de su ponencia:

[...] el paradigma del historiador distanciado y objetivo, que analiza las fuentes por lo que dicen, da lugar a un historiador/autor involucrado en el mismo proceso que reconstruye, por medio del análisis de cómo sus fuentes reconstruyen el ficticio objeto de su deseo, y como él o ella a su vez, dialoga con y pone en diálogo aquellas fuentes y referentes en su propia escritura. La intención de objetividad se reconceptualiza, entonces, como una suma de subjetividades, en un constante proceso dialógico de búsqueda de semejanzas y diferencias. (Cordero 2008)

En lo que respecta a la forma de construir esta investigación, acogí el indicio y la conjetura para buscar y encadenar una serie de detalles de los años setenta sin renunciar a dar una lectura de la vida de los artistas, el lugar y las condiciones de producción de las obras. El proceso de escritura se nutrió de la teoría del historiador italiano Carlo Ginzburg (Turín, Italia, 1939) sobre el saber indiciario: una forma de conocimiento de la realidad basada en la recopilación de huellas, rastros o síntomas. Este método me interesó fundamentalmente porque le otorga relevancia a lo particular, lo secundario y lo insignificante. La mirada histórico-artística del investigador debe ser la de un atento observador de huellas que se percata de los detalles más inadvertidos. Sin embargo, es necesario aclarar que aunque en esta investigación no se aplicó estrictamente el método *indiciario* de Ginzburg, su teoría fue un magnífico pretexto para configurar una propuesta investigativa basada en conexiones, relaciones, contagios que fueron activando los archivos.

Uno de los libros de Carlo Ginzburg que ha sido fuente de reflexión para mis intereses sobre la escritura histórica ha sido *El queso y los gusanos: el cosmos, según un molinero del siglo XVI* (1976), obra célebre de la microhistoria, sobre un representante de las clases populares que sin este trabajo probablemente hubiera quedado en el anonimato. Ginzburg en el mismo relato histórico, una suerte de crónica, va dando pistas sobre el proceso de investigación, arma la historia a partir de una polifonía de voces, menciona carencias documentales o señala hipótesis afortunadas o infortunadas; de esta forma el autor va revelando su papel como constructor del relato y su narrativa rompe con cualquier convención historiográfica, pues el libro se lee como una novela; en resumen, Ginzburg explica de qué manera la escritura puede descubrir el qué y el cómo de la investigación. **5**

También, el ensayo «Indicios: Raíces de un paradigma de inferencias indiciuales» de Ginzburg (1999) es una reflexión teórica sobre su ejercicio como historiador, que presenta las formas de indagar e interrogar el pasado. El método indiciario (como modelo cognoscitivo) **6** es un buen pretexto para repensar las metodologías de la historia del arte, ya que valora la búsqueda de pistas secundarias, de pronto previamente irrelevantes, que han quedado al margen en el proceso de hallar otros puntos de vista o revelar realidades silenciadas o marginadas. En esta práctica de investigación confluyen la metáfora del microscopio y la del telescopio (que bien podrían reemplazarse por la del *zoom in* y el *zoom out*). A través de la lente del microscopio se analizan pequeños objetos o fenómenos imperceptibles al ojo humano; sin embargo, esta porción de realidad debe ser vista a distancia por el telescopio para lograr crear un macro-contexto que contribuya a descifrar y resolver el enigma.

Otro referente importante fueron los postulados sobre la obra historiográfica de Aby Warburg (Hamburg, Alemania, 1866-1929) quien considera que las obras de arte cumplen una doble condición: son objetos en sí mismos y vehículos de la memoria. Warburg observó los productos artísticos como un etnógrafo, privilegió las imágenes cotidianas y las manifestaciones culturales obsoletas. Se sumergió en ámbitos históricos de su propia cultura con ojos extraños, y así pudo encontrar detalles claves para sus conjeturas en documentos de escasa importancia. Para esta investigación es crucial revalorar el papel de las imágenes en la construcción de un relato, por eso en *Calí, ciudad abierta. Arte y cinefilia en los años setenta* estas son un contrapunto al escrito, son ante todo un archivo visual con diversos documentos que por sí mismos configuran una narrativa paralela de la época. En ese sentido me interesó conocer algunas particularidades del *Atlas*

5 Otro texto fundamental para repensar formas de escritura del arte es la gran crónica titulada «El naufragio», sobre el cuadro *La balsa de la Medusa* (1819) del pintor francés Théodore Géricault, que escribió Julian Barnes en *Una historia del mundo en diez capítulos y medio* (1991).

6 El paradigma indiciario que estudió Carlo Ginzburg tiene sus raíces en el siglo XIX y está basado en tres formas de interpretación de una realidad a partir de detalles o vestigios considerados triviales: en el caso de Sigmund Freud se denominan *síntomas*; en Sherlock Holmes, *indicios*; y en Giovanni Morelli, *rasgos pictóricos*. Holmes, personaje de ficción creado por Arthur Conan Doyle, encarna la sagacidad para interpretar indicios tan disímiles como pueden ser unas huellas de barro y las cenizas de cigarrillo, y relacionar esas partes entre sí para deducir algo.

Mnemosyne (1924-1929) de Aby Warburg, proyecto al que le dedicó sus últimos años de vida y dejó inconcluso por su súbita muerte. La investigación iconográfica del *Atlas* recopila documentos de diversa procedencia, no solo artísticos, y presenta una secuencia pictórica que muestra, por ejemplo, relaciones entre los valores expresivos del arte de la antigüedad y ciertas representaciones del arte renacentista. Warburg, como si fuera un gran detective-historiador de las imágenes, trató de armar un gran relato visual yuxtaponiendo documentos de la cultura visual en cada uno de los paneles que conformaban el gran atlas de la civilización humana. Su proyecto proponía movilizar la capacidad de asociación del espectador para detectar la supervivencia de formas artísticas en diferentes épocas, a partir más que nada de la analogía entre indicios visuales.

Considerando la distancia temporal, uno de los retos que me impuso la investigación fue iniciar un diálogo con un pasado y una geografía desconocidos, por lo que con el avance de mis búsquedas se fue configurando un mapa de personajes e indicios que permitieron realizar conexiones entre las obras y sus contextos. Esto me llevó a contrastar testimonios, archivos personales, cartas, fotografías, fuentes documentales primarias y secundarias. Además, me impuse el reto de no sucumbir ante la tradicional jerarquía centro-provincia que traslada sin más a las regiones los análisis legítimos para el centro. A la inversa, vi la necesidad de primero reconocer el pasado del lugar para desde allí ir cambiando mi punto de vista sobre el centro capital. Me empeciné en mostrar realidades y memorias olvidadas por las visiones generales del arte en Colombia, reconociendo de antemano que son las primeras a las que uno recurre para explorar un estado del arte. Incluso me mantuve en la decisión de cruzar entre sí varios contextos artísticos de la ciudad bajo la convicción de que el cruce a la final arrojaría una lectura de la época, y es por eso que, aunque este trabajo se hizo desde el campo disciplinar de la historia del arte colombiano, se amplió el espectro de estudio al campo audiovisual.

Los documentales que consulté en la Videoteca de Cali fueron un primer y fundamental acercamiento a la realidad de entonces. Quisiera reconocer el importante papel que jugaron los siguientes trabajos fílmicos para la investigación: *En busca de «María»* (1985) de Luis Ospina y Jorge Nieto; *Andrés Caicedo: unos pocos buenos amigos* (1986); *Antonio María Valencia: música en cámara* (1987); *Adiós a Cali* (1990) y la serie de diez capítulos *Cali: ayer, hoy y mañana* **7** (1995), todos ellos de Luis Ospina; *Cali, cálido, calidoscopio* (1985) de Carlos Mayolo; *Mirante en cuadro I* (1988) de Guillermo Bejarano; *Fernell Franco: escritura de luces y sombras* (1995) de María Clara Borrero y Oscar Campo; *Ciudad Solar* (1994) de Luis

7 Serie para la UVTV, programadora de la Universidad del Valle, producidos por la Universidad del Valle Televisión y Colcultura: 1) «La muy noble y leal ciudad de Cali», 2) «A toda máquina», 3) «El ser caleño», 4) «¡Que viva la música!», 5) «Al pie de la letra», 6) «Ojo vivo», 7) «Caliwood», 8) «Oiga, mire, lea», 9) «Ocio y medio» y 10) «¡Oh, diosa Cali!».

Alberto Díaz, y *Función de gala: historia de los teatros de cine y del cine en Cali* (2002) de Pakiko Ordóñez.

Entre las publicaciones sobre los setenta en Colombia fue fundamental la tesis de maestría de la historiadora y curadora de arte Carmen María Jaramillo Jiménez, que recientemente fue publicada bajo el título *Fisuras del arte moderno en Colombia* (2012). También destaco las del crítico y curador Miguel González que recogen una historia del arte de Cali, libros como *Apuntes para una historia del arte en el Valle del Cauca durante el siglo XX* (2005) cuyo eje fundamental es la Escuela de Artes Plásticas —adscrita a la Escuela Departamental de Bellas Artes de Cali—, y la selección de textos críticos *Cali: visiones y miradas* que evidencia su trayectoria como crítico de arte en diarios locales y revistas de arte por más de tres décadas. De igual manera, subrayo el catálogo de la retrospectiva *Ever Astudillo. De la memoria urbana* (2006), con textos de su curador Eduardo Serrano Rueda; y las dos publicaciones de María Iovino sobre los artistas Oscar Muñoz y Fernell Franco. El catálogo *Fernell Franco: otro documento* (2004) es una edición de las entrevistas que sostuvo el artista con Iovino entre 2001 y 2004, y que fue publicado para la retrospectiva organizada por la Secretaría de Cultura y Turismo de Cali en el 2004.

Conocer de primera mano la investigación de Carmen María Jaramillo, cuando aún estaba inédita, significó el encuentro con la producción artística regional y una lectura sobre unos eventos artísticos que fueron decisivos —como lo menciona la autora— para señalar una nueva aproximación al arte: la exposición «Espacios ambientales» (1968) del Museo de Arte Moderno de Bogotá y la primera Bienal Iberoamericana de Pintura Coltejer de Medellín (1968). La forma como ella destaca el papel de varias ciudades regionales, de entrada marcó un referente para *Cali, ciudad abierta*. Unos primeros apartes de esta investigación fueron publicados en el catálogo de la exposición *Colombia, años 70: revista al arte colombiano* (agosto de 2002) con curaduría del artista John Castles —realizada en la sala de exposiciones de la Academia Superior de Artes de Bogotá—. Esta exposición fue la primera oportunidad que tuve de apreciar una revisión de los años setenta en Colombia.

La revisión bibliográfica para la investigación tiene en cuenta publicaciones históricas y culturales sobre Cali de Edgar Vásquez, Alejandro Ulloa y Luis Aurelio Ordóñez, y otras del campo artístico colombiano sobre la época estudiada: *Un lustro visual* (1976) de Eduardo Serrano; *Nosotros. Un trabajo sobre los artistas antioqueños* (1976) de Félix Ángel; *Procesos*

del arte en Colombia (1978) de Álvaro Medina; *50 años. Salón Nacional de Artistas* (1990) editado por Camilo Calderón Schrader; *Orígenes del arte conceptual en Colombia: 1968-1978* (1999) de Álvaro Barrios; y *El dibujo en Colombia 1970-1986* (2007) de Juan Ricardo Rey-Márquez. Y artículos como «La cultura de la resistencia» (1973) y «Los novísimos colombianos» (1977) de Marta Traba; «Los años setentas: y el arte en Colombia» (1980) de Eduardo Serrano; «Cali: década de los setentas» (1980) de Miguel González; y «La experimentación en el arte colombiano del siglo XX: década de los años sesenta y setenta» (1993) de Ivonne Pini y María Teresa Guerrero.

Cuatro planos sobre Cali

Aunque quise escribir los relatos de *Cali, ciudad abierta* como unidades autónomas, sus historias se rozan, los protagonistas aparecen en uno y otro capítulo. Por eso, después de plantear una panorámica de los años sesenta, se narran tres perspectivas de la Cali de los setenta. **8** El primer capítulo indaga en la noción de *vanguardia* de la década del sesenta en la voz de los nadaístas, hace un recuento de los eventos artísticos más significativos, y de su papel en la circulación de aquellas ideas de vanguardia que me llevaron a poner de relieve la importancia de una generación de artistas en Cali. El abordaje general del capítulo emerge de la investigación realizada para presentar una ponencia en el seminario de investigación «Conectando historias del arte. Zonas de comparación: neo-vanguardias y arte latinoamericano/latino». **9**

El segundo capítulo, «*Oiga vea*: un *zoom out* panamericano», propone una descripción del documental para relacionarlo con tres aspectos: la película *Cali, ciudad de América*, los VI Juegos Panamericanos y el movimiento estudiantil de 1971. El *zoom out* de una secuencia cinematográfica crea una metáfora para buscar explicaciones sobre la realidad local y la transformación de la ciudad de entonces. La aproximación a las vidas de los cineastas sirve para analizar algunos elementos de la formación cinéfila de los futuros directores Carlos Mayolo y Luis Ospina. Gracias al apoyo recibido por Luis Ospina, este libro se acompaña del documental *Oiga vea*.

Debo anotar que las referencias biográficas de ambos directores las extraje de las entrevistas que me concedieron y de sus libros

8 Es necesario mencionar que apartes del escrito original de esta investigación fueron publicados en los artículos: «Ever Astudillo: Un trayecto entre dibujos» en la revista *Papel de colgadura. Vademécum gráfico y cultural* (2010) y «Cali, un cruce de caminos entre el arte, la cinefilia y lo popular» en el libro *Encuentro de investigaciones emergentes: reflexiones, historias y miradas* (2011).

9 Seminario codirigido por Andrea Giunta y George Flaherty, de la Universidad de Texas, Austin, en asociación con Carmen María Jaramillo de la Universidad Jorge Tadeo Lozano; Cristina Freire, del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de São Paulo; Inés Katzenstein, de la Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires. El seminario se realizó en la Universidad Jorge Tadeo Lozano, Bogotá con el apoyo de The Getty Foundation, del 3 al 7 de junio del 2013.

autobiográficos, que aunados logran crear un tándem de voces: *Mamá qué hago: Vida secreta de un director de cine* (2002) y *La vida de mi cine y mi televisión* (2008) de Carlos Mayolo; y de Luis Ospina: *Palabras al viento: mis sobras completas* (2007), y *Oiga/vea: sonidos e imágenes de Luis Ospina*, una compilación de artículos, entrevistas y ensayos sobre la vida y obra de Ospina, realizada por el profesor Ramiro Arbeláez (2011) para otorgarle a Ospina el título de doctor *Honoris Causa* en Comunicación Social de la Universidad del Valle en el 2008.

En «Ciudad Solar: la ciudad de “unos pocos buenos amigos”», el tercer capítulo, se reconstruye la historia de este espacio, epicentro de la formación cinéfila que logró reunir un grupo de jóvenes alrededor de las artes plásticas y el cine; que primero estuvo ubicado en el barrio La Merced y luego en El Peñón. Hernando Guerrero, Pakiko Ordóñez y Miguel González, y los demás personajes de esta crónica histórica, así como los recorridos por la casa y la consulta de archivos aportaron las pistas para lograr componer el relato. Ciudad Solar se revela como un espacio pionero para el encuentro y la discusión, la circulación de las artes y la autoformación de un grupo que hizo de la casa y la ciudad una plataforma de creación y gestión. La vitalidad de las experiencias en esos ocho años y las tensiones de la época se revelan como razones de sobra para incorporar a Ciudad Solar dentro de las narrativas del arte colombiano contemporáneo.

En el cuarto capítulo, «Ever Astudillo: no es papagayo sino blanco y negro», planteo un recorrido por la ciudad marcado por seis dibujos que refieren cada uno a lugares específicos del sector oriental de Cali. Un día nos reunimos con el artista y le propuse hacer un recorrido por su ciudad; yo había escogido unos dibujos que conocí en su exposición retrospectiva del 2006, y Astudillo definió una ruta para ubicar esas seis obras que pertenecen al sector donde transcurrieron su infancia y juventud. Dedicamos toda una tarde a recorrer su ciudad de los recuerdos. Los lugares ya no están, desaparecieron; de ahí que su obra acabe por convertirse en un testimonio del archivo familiar de la ciudad. En el texto, nuestro trayecto parte de una esquina del barrio Saavedra Galindo donde alguna vez se alzó la casa de sus padres; y mientras recorro esos escenarios, describo los dibujos y narro momentos de la vida de Ever Astudillo que permiten comprender la relación entre cinefilia y dibujo. El título del capítulo, además de señalar la tonalidad predominante en la obra de Astudillo se refiere a dos rutas de bus urbano caleño —Papaigayo y Blanco y Negro— que circulaban por ese sector y que se encuentran en vía de extinción por la puesta en marcha del MIO, el

transporte Masivo Integrado de Occidente; los nombres de las rutas son otro patrimonio urbano a punto de desaparecer.

Agradecimientos

Este aparte quiero dedicarlo a todas aquellas personas que apoyaron en distintos momentos esta investigación en Cali y Bogotá. Quiero dar el más especial agradecimiento a quienes en estas ciudades me brindaron horas de su tiempo para compartir sus experiencias con la Cali de entonces, motivo suficiente para animar conversaciones. La producción artística, crítica y cinematográfica, los testimonios, los archivos, así como mi experiencia de estar en Cali, fueron el motor que impulsó siempre esta investigación. Por esa razón deseo agradecer a Ever Astudillo, Miguel González, Hernando Guerrero, Carlos Mayolo (q.e.p.d.), Pakiko Ordóñez y Luis Ospina, por su generosidad y disposición para involucrarse con este proyecto que habla de una época de sus vidas.

El papel del testimonio en esta investigación fue decisivo, pues, a mi parecer, una buena conversación es todo un desafío: requiere crear estrategias para activar la memoria con el interlocutor y construir entre ambos unas certezas y unas dudas. Las fuentes orales se convirtieron en documentos invaluable, sobre todo porque en un lapso de tres años fallecieron Fernell Franco, Carlos Mayolo, Hernán Nicholls y Nicolás Buenaventura, pocos meses después de haberme entrevistado con ellos.

La investigación implicó un intenso trabajo de campo en Cali, para lo cual realicé en promedio tres a cuatro viajes anuales desde Bogotá, durante siete años, que permitieron recopilar no solo los testimonios, sino acceder y consultar archivos públicos y privados; además de realizar una serie de recorridos por la ciudad de hoy, guiada por quienes la vivieron ayer. El proceso de investigación incluyó la consulta de diarios locales y fuentes bibliográficas en la Biblioteca Departamental Jorge Garcés Borrero, el Centro de Documentación Regional del Banco de la República, Lugar a dudas y la Biblioteca Mario Carvajal de la Universidad del Valle; y en Bogotá, la Biblioteca Nacional de Colombia, la Biblioteca Luis Ángel Arango y la biblioteca de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño.

Los viajes los aproveché también para la discusión sobre los últimos hallazgos, para contrastar opiniones y miradas. En este sentido deseo expresar un profundo agradecimiento a Ramiro Arbeláez, por su

permanente asesoría, generosidad y acompañamiento, y por las excepcionales conversaciones que ayudaron a darle cuerpo a la investigación.

Fue de gran ayuda el archivo de Miguel González —su documentación sobre el trabajo realizado en Ciudad Solar es excepcional—; también los archivos personales del director de cine Luis Ospina, quien me facilitó el acceso a documentos personales como cartas y carteles del Cine Club de Cali; y el de Hernando Guerrero, fundador de Ciudad Solar; un archivo cuyos documentos en principio ojeé en desorden en la tienda La Colina, pero que, gracias a la colaboración de Isabel Colorado, ahora está organizado y pude volver a revisar con más detalle. En ese sentido deseo mencionar que las cartas a las que tuve acceso en todo este tiempo bien podrían constituir un proyecto editorial aparte: la riqueza de la información, las reflexiones y anécdotas que cuentan estas epístolas son muy valiosas para comprender los temas, lenguajes y reflexiones de estos sujetos jóvenes en los setenta.

Los archivos fotográficos para esta investigación enriquecieron notablemente el proceso, la imagen en sí misma aporta información que se ve reflejada en el escrito. Por eso deseo agradecer la generosidad de la Fundación Fernell Franco, Martha Izquierdo, Vanesa y Sabrina Franco, y su disposición para que pudiera conocer tan excepcional trabajo del fotógrafo; a José Agustín Otero por compartir el valioso acervo histórico de su padre Agustín Otero Navarro, fotógrafo de la tragedia de la Explosión de Cali; y a quienes me compartieron imágenes de la época: Carlos Caicedo, Pakiko Ordóñez, Eduardo Carvajal, Gertjan Bartelsman, Ever Astudillo, Hernando Guerrero, Miguel González, José Urbano, Stella González, Pedro Alcántara Herrán, María Clara Borrero, Luz Stella Rey y Sandro Romero Rey.

Como lo he mencionado, los testimonios fueron los que abrieron la puerta a las experiencias con la ciudad del pasado. Sin esas entrevistas no hubiera podido configurar las lecturas sobre Cali, por eso deseo agradecer y recordar con este listado de personas, todos esos momentos tan significativos que me brindaron trayendo a colación sus recuerdos y compartiendo algo de sus vidas que a la final me ayudaron a percibir el *clima* de la época: Jaime Acosta, Simón Alexandrovich, Jotamario Arbeláez, Benjamín Barney, Gertjan Bartelsman, Álvaro Bejarano (q.e.p.d.), Memo Bejarano, Nicolás Buenaventura (q.e.p.d.), Oscar Campo, Adolfo Cardona, Eduardo Carvajal, Luis Alberto Díaz, Carlos Duque, Mirtha del Rosario García, Pedro Alcántara Herrán, Armando Holguín Sarria, Héctor Llanos, Jesús Martín-Barbero, Mariela Mena, Oscar Muñoz, Hernán

Nicholls (q.e.p.d.), Luis Aurelio Ordóñez, Rafael Quintero, Patricia Restrepo, Sandro Romero Rey, Luz Stella Rey, Eduardo Serrano Rueda, Rodrigo Tascón, José Urbano, Umberto Valverde, Pilar Villamizar (q.e.p.d.) y Nelson Villegas. También los intercambios por correo electrónico con la escritora Margaret Randall (EE. UU.) y las charlas con la artista Graciela Carnevale (Rosario, Argentina), del Grupo de Artistas de Vanguardia, que aportaron a ese mapa de conexiones e historias comunes.

En ese sentido debo reconocer que las entrevistas con el cineasta Carlos Mayolo que hice en compañía de Arturo Alape (entre 2005 y 2006) y Hernán Nicholls (2007) fueron trascendentales, pues nunca pensé que esos encuentros serían los últimos. Algo muy similar sucedió con la entrevista que realizó Arturo Alape a Fernell Franco, la cual acabó siendo la última en la vida del fotógrafo, pues ocho días después sobrevino su muerte en Cali. Después de esa entrevista, Alape tomó la decisión de que el personaje principal de su próxima novela sería un fotógrafo encarnado en la figura de Fernell Franco; idea que tampoco se concretó, pues a los diez meses moriría Alape.

En la consecución de indicios documentales fueron muy importantes aquellas personas que con sus buenos oficios hicieron gestiones para encontrar o compartir documentos o fotografías pertinentes a la investigación. Por eso quiero agradecer a Sandro Romero Rey, por cuya intermediación logré tener acceso a las fotografías del álbum de Fanny Mikey que custodian la Fundación Teatro Nacional y su hijo Daniel Álvarez; fotografías que revelaron unos años sesenta en época de festival. De igual manera a Isabel Colorado, Over Espinal, Yamid Galindo, Carlos Dussán, Adriana María Ríos, Fabián Grisales, Luisa Ordóñez, Rodrigo Ramos, Eduardo Rodríguez, María Claudia Borda, Verónica Guerrero García (por contactarme con Mirtha García); a Luis Alberto Díaz por su permanente apoyo y generosidad; a José Urbano, Eugenio Jaramillo y Erwin Palomino (por permitir la proyección de esos últimos diez minutos de *Cali, ciudad de América*, eso le hacía falta a la investigación); y a Alicia Wilches, inquilina de la casa donde existió Ciudad Solar en La Merced, por facilitarme el acceso a ella. Agradezco en México a Mariana Mañón Sepúlveda, Miguel Rodríguez y Fernanda Mejía, por sus gestiones con la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México, y a la Filmoteca por autorizar la publicaciones de fotogramas de dos películas mexicanas. Finalmente, a Oscar Ardila Luna, por sus gestiones en la Kunstbibliothek-Staatliche Museen de Berlín.

A las familias Ruiz y Rodríguez Borda por acogerme en casa durante estos años de investigación.

A mis padres Virginia y Alberto, por el apoyo en todo momento; y a Tania González Martínez, por su trabajo en la revisión de prensa para conformar el capítulo de los años sesenta.

El manuscrito del libro tuvo unos lectores a quienes quiero agradecer su tiempo y dedicación: a Ramiro Arbeláez y Sandro Romero Rey por sus precisiones históricas, que fueron cuidando el texto; y a Sofía Parra, la editora del libro, por apoyar la publicación de esta investigación, por su agudeza y criterio editorial, y por comprender todo lo que está detrás de estas líneas.

A Tangrama (Margarita García, Mónica Páez, Nicolás Consuegra, María José Castillo y Andrés Pachón), por su profesionalismo, paciencia y por acoger el proyecto editorial, y a María Villa por ayudar a cincelar el escrito.

Por último, deseo reconocer los valiosos aprendizajes y aportes que he recibido de quienes considero mis maestros en estos ámbitos del arte colombiano: Carmen María Jaramillo y Jorge Jaramillo, gracias por las muchas conversaciones que fueron dando perspectiva a este libro.

Referencias

- Cordero Reiman, Karen.** 2008. «Suma de subjetividades: la historia del arte hoy. Un ejercicio de auto-observación». Ponencia para la I Jornada de Epistemología e Historiografía de la Historia del Arte. Doctorado en Arte y Arquitectura, Universidad Nacional. Bogotá, 17 de mayo. Documento publicado como «Suma de subjetividades. narrando el arte y la historia en la posmodernidad: un ejercicio de auto-observación», en: *Revista de la Universidad Cristóbal Colón*, n.º 25, cuarta época, año 2, julio-diciembre 2007, págs. 96-102.
- Elkins, James.** 2001. «El objeto nos regresa la mirada. Sobre la naturaleza del ver», en: *Luna Córnea*, n.º 21/22, México.
- Jaramillo, Carmen María.** 2012. *Fisuras del arte moderno en Colombia*. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño.
- Ginzburg, Carlo.** 1976. *El queso y los gusanos: el cosmos, según un molinero del siglo XVI*. Barcelona: Muchnik Editores.
- Ginzburg, Carlo.** 1999. «Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales», en: *Mitos, emblemas, indicios: Morfología e historia*. Barcelona: Gedisa; págs. 185-239.
- González Martínez, Katia.** 2010. «Ever Astudillo: Un trayecto entre dibujos», en: *Papel de colgadura. Vademécum gráfico y cultural*. Cali.
- González Martínez, Katia.** 2011. «Cali, un cruce de caminos entre el arte, la cinefilia y lo popular», en: *Encuentro de Investigaciones Emergentes: Reflexiones, Historias y Miradas*. Bogotá: Instituto Distrital de las Artes.
- Monsiváis, Carlos.** 2001. «El matrimonio de la butaca y la pantalla», en: *Artes de México. Revisión del cine mexicano*, n.º 10. México D. F.: Artes de México y del Mundo.
- Monsiváis, Carlos.** 2005. «De la hora del Ángelus a la del zapping. La crónica en América Latina», en: *Letras Libres*, n.º 84. México D. F.

SEN

UNA VIA

GUILLENAO



**5º FESTIVAL
NAL. DE ARTE**
18 A 30 DE JUNIO
**ABIERTAS LAS
TAQUILLAS**
para los Espectáculos
TEATRO

CALI CIUDAD LIMPIA



P
N
M
A
pa
TE
C

LIMPIDO

TEATRO MUNICIPAL
GIMNASIO OLIMPICO

PRIMER FESTIVAL DE ARTE DE VANGUARDIA

EXPOSICION CONJUNTA
PINTURAS PLASTICAS DIBUJOS Y OBJETOS
NORMAN MEJIA PEDRO ALCANTARA

VIERNES 16 JUNIO - 7 P.M.

GALERIA DE ARTE LA NACIONAL

BIENAL
del
TEATRO NACIONAL

ARTISTAS DE LAS
OMAR Bolaños
especial de LEONOR GONZALEZ MORA
Director: LUIS CARLOS FIGUEROA
Capital de la Cultura Colombiana

TERIA
DELLIN
FRACCION S 125

ALI CIUDAD LIMPIA

VALLE VS ANTIOQUIA

UCA

Me considero caleña hasta los huesos, aunque no nací en la Sultana del Valle, y en mi vocabulario no están incluidos los conocidos "oiga, vea, mire" que tan simpáticamente usan los vallunos. Y aunque noventa veces al año traiciono este sentimiento, sobre todo cuando camino por la arena de una playa, volviendo a ser totalmente costeña, no por eso dejo de amar un minuto a Cali, ahora conocida como la capital del arte.

Mientras intentaba tomar una decisión, viajar o no viajar a Cali, para embarcarme en el atafajo del festival, me llamó Julia Correa, la negra Julia como le dicen allá, a invitarme: "Mire, vea, Alba Inés de Faccio la espera en su casa. No se preocupe por el hotel. Avise rápido". Por otra parte, un rato después, Fanny Mikey estaba dispuesta a gestionarme pasaje y permanencia, con las directivas del festival, oferta que rechacé de plano por convicciones personales.

Según los periódicos el ambiente de Cali estaba sensacional. Hippies, colorines, fiestas en la calle, bailarinas desnudas, pintores, poetas... y locos! Estupendo si todo ello estuviera balanceado por una corriente de cultura real, no competitiva con el esnobismo y el exhibicionismo, sino concreta en cuanto a sus fines. Sin embargo, la correspondencia y las llamadas telefónicas resultaban alarmantes:

La sinfónica debutó en un Teatro Municipal prácticamente vacío; la inauguración del salón de diseño y artes gráficas, se convirtió en un acto social y todos los "no presentables" fueron detenidos en la puerta; los cineastas colombianos de verdadero arranque decidieron presentarse en la sala del TEC e ignorar el concurso del festival. Solo el salón de pintura merece verse; sin embargo el pueblo permanece indiferente, y los nutridos desfiles de la época de Fanny Mikey, con que Cali contribuía al festival, han desaparecido.

El hecho de que Gloria Delgado haya tenido que auto-defenderse, aclarando por intermedio de "El Espectador" que no existía ninguna desorganización, explica concretes la negativa de los cineastas colombianos de no participar en el evento.

No voy a esgrimir aquí la frase tan trillada de que "no podemos permitir que el arte caiga en manos de las señoras esnobs". No exactamen-

CALI CAPITAL DEL ARTE ?



Por Fanny
Buitrago

te. Un banquero jubilado, un poeta o un científico, pueden ser tan esnobs como una mujer con muy buena voluntad. Se trata de elegir, para organizar los diferentes eventos del festival, personas con dotes organizativas, que no limiten sus funciones a actuar (como quien se proporciona un divertimento), en un solo festival. Sino que continúen en posesión de sus cargos el resto del año, en caso de que ello sea necesario.

Porque mientras el Festival de Arte de Cali no deje labor perdurable, terminará por desintegrarse, y finalmente quedará en el recuerdo como una semana de alegría y divertimento. Terminaremos olvidando que allí vimos a Atahualpa Yupanki y a Paul Taylor, a la Negra Grande y al Teatro de Santiago García. La memoria es floja. Necesitamos testimonios más sólidos.

Como cuáles?, pueden preguntarme.

Mientras las obras de teatro premiadas en los diferentes festivales no se recopilen y editen, el público continuará pensando que no tenían importancia. Cuántas obras de las mencionadas se montaron hasta hoy? Muy pocas en el país. Y en el curso de los festivales, ninguna. Durante nueve exactamente, se otorgaron galardones a cuentistas y músicos, que obtuvieron la satisfacción momentánea de recibir un cheque, y la desilusión inmediata de ver sus obras ignorarse seguidamente: si acaso, un cuento publicado en páginas literarias, convertido en olvidado cuento de domingo y papel de envolver.

Los artistas dedicados a las artes plásticas tienen mejor suerte, pero no mucha este año, ya que los comentaristas se han limitado a describir los vestidos y posturas de los asistentes a los diferentes salones, menospreciando las obras.

Y con todas estas reflexiones me preparaba para viajar a Cali, llevando mis vestidos más cerrados, porque el desnudismo ya no es original, preguntándome... cómo es posible que se gaste tanto dinero en un evento artístico y no se logre otra cosa que alimentar columnas de tipo sensacional? Simpáticas como las de Alegre Levy, bien intencionadas como otras. Pero que, en este caso, están fuera de "onda", como dicen los cocacolos y hippies últimamente.

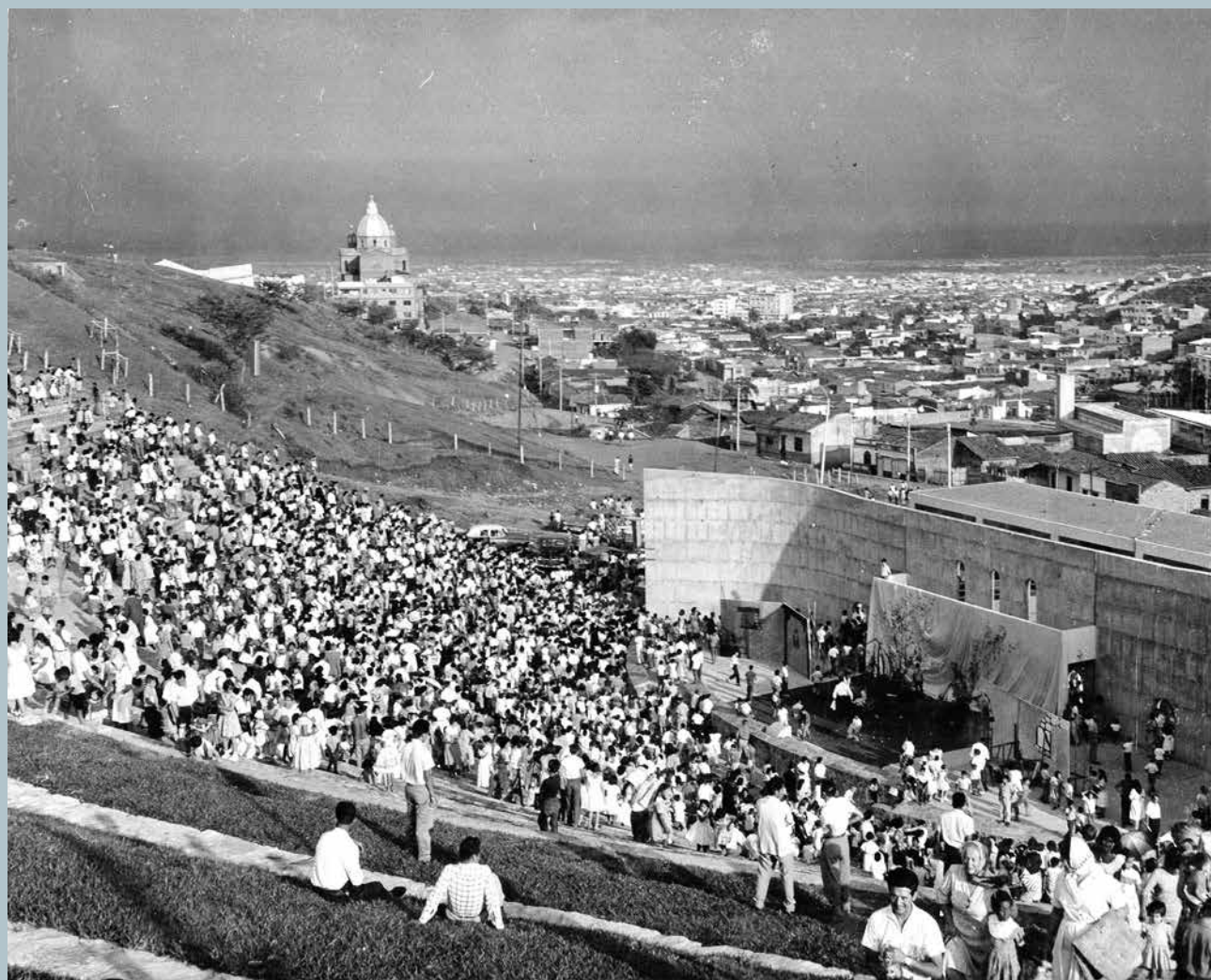
Cali, años sesenta: el inconformismo de la vanguardia

↑ Fotografía del artículo «Las mejores frases del Festival de Vanguardia», *Cromos*, 9 de agosto de 1965, págs. 14 y 15. Archivo de la revista *Cromos*.

← Artículo de la revista *Cromos*, 27 de octubre de 1969, pág. 32. Archivo de la revista *Cromos*.

Cali ha recibido varios apelativos a lo largo del siglo pasado que han marcado el devenir de la ciudad. Recibió el nombre de «Cali, ciudad deportiva de Colombia» al haber acogido la celebración de eventos deportivos del país, el primero de ellos en 1928, cuando se llevaron a cabo los I Juegos Atléticos Nacionales. Luego, el nombre de «Cali, capital cultural de Colombia» por los festivales de arte de los años sesenta; y a raíz de la realización de los VI Juegos Panamericanos de 1971 mereció la categoría de «Cali, ciudad de América». En los años ochenta se ganó el mote de «Cali, capital mundial de la salsa», porque se decía que no existía otro lugar donde se bailara tanto este ritmo; y en esos mismos años, por la creciente producción cinematográfica, los protagonistas del propio movimiento cinéfilo, echando mano de los juegos de palabras que los caracterizaban, decidieron llamarla «Caliwood».

El primer acercamiento que tuve a la ciudad lo hice hace muchos años, a través de la novela *¡Que viva la música!* (1977) de Andrés Caicedo. Fue una lectura juvenil, una lectura «en la que somos eternos seducidos y luego abandonados». Hasta no hacer mis primeros viajes a Cali, la ciudad tuvo para mí un apellido caicediano: era una metáfora construida a partir de dos ciudades —la del norte y la del sur— signadas por el rock y la salsa, y por la desmesura de unos jóvenes caleños. Lo cierto es que la



investigación que empecé en 2005 para mis estudios de maestría reveló unos procesos de gran complejidad sobre la mirada urbana de los artistas. Las obras y los archivos fueron enriqueciendo las perspectivas de análisis sobre esas dos ciudades y evidenció la emergencia de una mirada crítica sobre Cali.

Entre los años cincuenta y setenta la ciudad experimenta el surgimiento de eventos, artistas, grupos y espacios, y a su vez vive un intenso conflicto social por la violencia política, el impacto de dinámicas económicas y la acelerada urbanización; aspectos que, entre otros varios, marcarán este período en el cual circularon ideas relacionadas con la vanguardia, el arte político y la aparición de prácticas artísticas contemporáneas. Es así que la ciudad de Cali recibe los años sesenta con un contexto social caracterizado por el recrudecimiento de la violencia política en los municipios aledaños del Valle del Cauca, los desplazamientos del campo a la ciudad y una vertiginosa tasa de crecimiento poblacional. De una parte se vive una efervescencia de la izquierda, una gran ola huelguística de trabajadores y movimientos urbanos por la tierra; y de otra, el régimen del denominado Frente Nacional (1958-1974), que alternó en el poder colombiano a los partidos políticos liberal y conservador durante dieciséis años, excluyendo de este modo a la izquierda y otras opciones políticas de la contienda electoral.

Es en este ambiente político y social, como si Cali quisiera contrarrestar esta realidad, se llevaron a cabo durante esta década salones internacionales de pintura y artes gráficas, **1** se realizaron un Festival Estudiantil de Artes en el cual participó el artista Oscar Muñoz entre 1968 y 1969, y dos eventos que conectarían a Cali con Colombia y con el continente americano: el Festival Nacional de Arte de Cali (1961-1970) **2** y su contraparte, el Festival de Arte de Vanguardia (1965-1969) del grupo nadaísta. Ambos realizados en los mismos meses, su efecto fue poner a la ciudad en contacto con diversas manifestaciones artísticas modernas y contemporáneas, rompiendo ciertas convenciones tradicionales gracias a las acciones del grupo nadaísta, que ubicarían a Cali en el centro del mapa cultural del país.

El trabajo de investigación que he venido desarrollando sobre Cali se enmarca a su vez en un proyecto personal de más largo aliento, que intenta construir un mapa geopolítico y cultural de historias locales o micronarrativas regionales del arte latinoamericano, para pensar la inserción de lo local en las historias nacionales o transnacionales y su posición frente al lugar de legitimación hegemónico: la ciudad capital.

← Vista de la ciudad desde el Teatro al Aire Libre Los Cristales, Festival de Arte de Cali, ca. 1961, Cali. Foto: archivo de Fanny Mikey.

1 Primer Salón Grancolombiano de Pintura (1963), Salón de Pintura y Escultura (1964), Primer Salón Panamericano de Pintura (1965), el primer y segundo Salón Bolivariano de Pintura (1966 y 1967).

2 En 1986, la Asociación para la Promoción de las Artes - Proartes (creada en 1979) realizó el primer Festival Internacional de Arte de Cali, bajo la dirección de Claudia Blum de Barberi, evento que emuló a los festivales de los sesenta. Amparo Sinisterra de Carvajal, una de las fundadoras de Proartes, en ese entonces se desempeñaba como directora de Colcultura.



Esta mirada, como lo señala Graciela Carnevale refiriéndose a la ciudad de Rosario en Argentina, permite cuestionar «la conducta colonizada que muchas veces adoptamos acríticamente cuando tomábamos a la capital como el espejismo a donde queríamos llegar» (Carnevale 2013).

En la investigación *Cali, ciudad abierta. Arte y cinefilia en los años setenta*, el contexto político y social de la ciudad adquiere gran relevancia debido a que está conectado con las obras y sus intenciones. No es en absoluto un mero marco académico, es un subtexto que encuentro en las obras. Gracias a esto fue que, durante el proceso, me convencí de la urgencia de realizar cruces, diálogos o estudios paralelos críticos entre distintas regiones de Colombia. A mi modo de ver, un diálogo histórico entre Cali y Medellín o Cali y Barranquilla, además de arrojar diversas lecturas de las regiones, resulta por completo urgente, pues todo pareciera indicar que los lenguajes internacionales de la neovanguardia circularon más por las regiones que por el centro, debido al papel que jugaron los eventos artísticos que conectaban lo local con lo global. En el proceso me he convencido también de un reto aún mayor: poner a dialogar a Cali con otras regiones latinoamericanas como por ejemplo Rosario, Valparaíso o Tijuana, con el fin de armar otro mapa continental que conecte historias regionales que sucedieron por fuera de los centros capitales. La presente investigación es entonces justamente un aporte a la valoración crítica de los contextos regionales en la línea de estos retos.

En los setenta, la crítica de arte Marta Traba había sentado su posición sobre el contexto regional colombiano manifestando en el catálogo de la exposición *Novísimos colombianos* (1977) que el peso o hegemonía cultural de Bogotá se repartía entonces con las ciudades de Cali y Medellín, y un poco menos Barranquilla. Para demostrarlo destacó la labor de algunas instituciones y eventos artísticos que lograron circular los lenguajes internacionales, como fue el caso del Museo de Arte Moderno La Tertulia, el Centro de Arte Actual de Pereira, las bienales de artes gráficas de Cali, la Bienal de Coltejer y la galería La Oficina de Medellín.

Un artículo del ámbito cinematográfico que pone sobre el tapete la relación desigual y conflictiva entre la provincia y la capital es «Universo de provincia o provincia universal» (1982) de Carlos Mayolo. El autor declara enfáticamente que «el calor es el origen de toda una estética»; y afirma que ser provinciano significa recuperar los valores colombianos en lo recóndito de la cultura desconocida, alejándose de interpretaciones exóticas y vendibles en el exterior. Esto, a diferencia de aquella última época del cine colombiano de entonces, cuando «todo el mundo se volcó por un

← Grupo de Artistas de Vanguardia, *Tucumán Arde*, campaña publicitaria (afiche convocando a la I Bienal de Arte de Vanguardia), 1968, Rosario, Argentina. Archivo Graciela Carnevale.

AGARRANDO PUEBLO

Este film es critica de cine hecha en forma de pelicula sobre algunos documentales producidos en Latinoamerica, donde la miseria se asume como OBJETO de analisis haciendose de ella interpretaciones de tipo falsamente sociologico y politico, olvidando el real SUJETO o sea el hombre dentro del cual se encuentra toda una carga subvertora y una gran potencialidad de cambio y de enfrentar sus propios problemas.

Esta subvaloracion ~~que se hace~~ que se hace a veces, utilizando la parte impactante de la imagen del pueblo ha producido todo un genero miserabilista o porno-miseria donde solo descriptiva y, a veces, sensacionalistamente, crea en el espectador europeo una especie de sentimiento de compasion y caridad.

"Agarrando Pueblo" es una comedia basada en estas mistificaciones a veces demagogicas, o a veces burocraticas, pues reemplazan con imagenes lastimeras o en discurso sociologico o politico, la verdadera condicion de un pueblo que a su interior tiene una memoria, una clase, una historia, y que puede opinar y enfrentar los problemas desde su misma condicion.

"Agarrando Pueblo" invita a la reflexion sobre la relacion existente entre filmado y filmador, desentrañando a traves del humor la explotacion de la miseria y las posibles deformaciones que pueden tomar ciertas imagines cuando son obtenidas superficial y paternalistamente, convirtiendo al pueblo en OBJETO y no SUJETO de su propio destino. Pues si éste toma propia conciencia de su destino y lo asume con su propia voz, empieza a convertirse en subversivo para todos y deja de ser objeto de cualquier tipo de instrumentalizacion.

folclore tropicalista, indigenista y populista, haciéndose unas doscientas películas de supuesta recuperación popular, pero que ya fueron catalogadas a su debido tiempo como el género de la pornomiseria» (1982, 14). En este aparte Mayolo se refiere al *boom* de cortometrajes para sobreprecio que se valió de la miseria para mercadearla dentro y fuera del país. **3** Su película *Agarrando pueblo* (1978), codirigida con Luis Ospina, es precisamente una crítica a ese manoseo pornomiserable **4** y cuestiona el método de trabajo de los realizadores que se lucraron con la pobreza.

Según se expresa en el texto, estas reflexiones surgieron cuando un grupo de cineastas, hacia 1982, trabajaba desde la región vallecaucana en sus historias, sus búsquedas estéticas e investigaciones antropológicas: Luis Alfredo Sánchez filmaba en Guacarí, Luis Ospina en Cali, Lisandro Duque en Sevilla y Carlos Palau en Tuluá. Mayolo concluye que el inconsciente colectivo está en la provincia y para sustentarlo menciona unos ejemplos de origen provincial en la historia del cine:

Así como la provincia hizo al neorrealismo, o al *cinema novo*, o el cine de Birri en Argentina, o esa escuela del Cuzco, perdida entre las montañas, y hasta el mismo *western* es hijo de ese inconsciente provinciano que todo gringo de hoy ha reemplazado por unas hamburguesas. (1982, 15)

Mayolo creía que las intenciones estéticas en la provincia debían gestarse de forma organizada y corporativa. Quizás decía esto motivado por las nuevas condiciones del cine nacional, a raíz de la creación en 1978 de la Compañía de Fomento Cinematográfico (Focine) que impulsaba la producción fílmica otorgando créditos. Todo ese conjunto de circunstancias y coincidencias lo alentaba a sostener que esas historias locales bien podrían convertirlos en representantes de una estética en la que «este supuesto provincialismo [sic] o será o resultará siendo universal, como ya es universal La Mancha, Macondo o Comala» (15).

Por su situación geográfica, Cali es un cruce de caminos: el camino Cali-Cartago la conecta con el país andino y la capital; el camino Cali-Buenaventura la conecta con el mundo, por su salida al mar Pacífico; y el camino a Popayán —por la carretera Panamericana— la conecta con Suramérica. Esta excepcional posición geográfica explica por qué Cali se convirtió en ciudad de inmigrantes: unos por el desplazamiento de pobladores que huyeron de sus tierras hostigados por la violencia política desencadenada en el norte del Valle, como pasó con el fotógrafo Fernell Franco cuyos padres debieron huir de Versalles; otros llegaron buscando las oportunidades que ofrecía el auge industrial de entonces

← Texto de Carlos Mayolo y Luis Ospina para la divulgación del documental *Agarrando pueblo* en el Festival Internacional de Oberhausen, 1979, Alemania Federal. Archivo de Luis Ospina.

3 Mediante la Ley del sobreprecio, de 1972, se fijó una tarifa especial a las entradas de cine que obligaba la exhibición en salas de cortometrajes nacionales, a color, en 35 mm. Esta medida, que bien pudo ser una estrategia para la cualificación de la cinematografía nacional, se fue pervirtiendo en manos de personas sin experiencia en cine que produjeron numerosas películas de muy baja calidad. Así se convertía la miseria colombiana en negocio, y se degeneraba el sector con el monopolio que crearon los exhibidores que lo usufructuaban y terminaron ellos mismos produciendo los cortometrajes del sobreprecio.

4 Término que acuñaron los directores como epíteto de la película *Agarrando pueblo* en el Oberhausen International Film Festival (Alemania, 1979) cuando Mayolo señaló que la película era una crítica a la pornomiseria.

- 2 Infanta virgen.
 - 2 Infanta madre.
 - 3 Arcángelo que no podía volar.
 - 4 Mujer que piensa en su deber y entrega su amor a otro paisaje, mientras que el recuerdo quedará para siempre en su pecho.
 - 5 General.
 - 6 No dispares, soy señora de bien,
 - 7 Estrella de cine.
 - 8 Señorita.
 - 9 Animal pareja.
 - 10 Mujer pensando en el amor.
 - 11 Doble retrato de infanta.
 - 12 No dispares, que estoy muy herido.
 - 13 Lo mejor de la infanta.
 - 14 Quesacer de amor.
 - 15 Cara de niña.
 - 16 Cabeza de arcángel.
 - 17 La majn casi demuda.
- OBJETOS:
- 18 Muertita.
 - 19 Mujer disfrazada de niña.

Impreso en Papel Bond Ledger Propal



- 1 Perque desahucio un torremonte, un castallano en la
Nahualteca que precipitara el furo al mar.
2 Perque desahucio una metamorfosis, conforme en un
pez, en un levitacion, en un amor. MILLER
- 3 Perque si hay guerra, irás a hacer el amor con el
concomite.
4 Y todo el conomig cabrá dentro de ti. PEDRO ALCANTARA
- 5 Perque un día yacez en ningún lugar junto a algún
angel. PAUL KLEE
- 6 Perque el hombre no tiene sino dos pies, su co-
razón y un cambio que no conduce a ningún parte.
7 Perque un día oventará hasta del todo y hasta feline. GONZALO ARANGO
- 8 Perque César Valiente escribió: "Ya va a venir el día
de los mil años, de los mil años el secreto."
9 Perque somos terribles, pacíficos e inabundantes.
10 Perque y veces no somos GRINBERG
- 11 Perque hay que cultivar la vida.
12 Que cualquier forma que se presente. APOLLINARIE
- 13 Perque deberemos tener los ojos de los pintores
como un dolor con los pigmentos para contentar
el mayor. PICASSO
- 14 Perque yo quiero que tu cambies, que seas
diversa. PEDRO ALCANTARA
- OBJETOS:
- 15 San Calixto.
Poderación de nadie.

Editors: *Forthcoming*

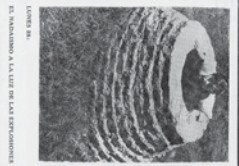
the 1970s, the industry has been able to produce a wide range of products, from low-cost, low-quality goods to high-quality, high-price goods. This has been achieved through a combination of factors, including technological innovation, economies of scale, and a focus on quality. The industry has also been able to expand its market reach, both domestically and internationally, through a combination of export promotion and direct investment. This has led to a significant increase in the industry's contribution to the national economy, and a corresponding increase in the number of jobs available to the workforce.



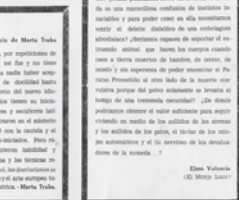
SALT SECURITY seems to be a little more than a pipe dream. Chinese officials are planning to build a salt lake in the Gobi Desert, near the border with Mongolia. The lake will be 100 miles long and 10 miles wide. It will be the largest salt lake in the world. The lake will be built in the Gobi Desert, near the border with Mongolia. The lake will be 100 miles long and 10 miles wide. It will be the largest salt lake in the world.

de los Estados Unidos, pero que, por el contrario, los países latinoamericanos, y en particular México, han experimentado una gran pérdida de competitividad, como lo muestra el hecho de que, en el año 2000, los turistas estadounidenses, que al ser de los países más importantes del mundo, en los últimos años han perdido considerablemente su cuota de mercado. En consecuencia, los turistas estadounidenses que no vuelven a los Estados Unidos, pero que continúan en el extranjero, representan una gran pérdida de divisas para México.

Confessions of a J. Man



(PÁGINA 24):

[illegible]

¿Vosotros a qué?

[illegible]

—entre ellos, extranjeros que conformaron colonias como la japonesa, italiana, alemana y norteamericana, producto de la llegada de varias multinacionales—. En el caso de Franco, que trabajó como mensajero en el estudio de fotografía Arte Italia, sus fronteras se ampliaron, ya que —afirma— «sabía de otras culturas y de otras historias por el cine, que a través del contacto con los extranjeros se me hicieron más cercanas» (Franco citado por Iovino 2004, 46).

Una de mis inquietudes sobre los años sesenta en Cali ha sido indagar por el momento en que irrumpe el uso de la palabra *vanguardia*, en una escena artística que los propios artistas consideran «provinciana». La ciudad contaba con dos instituciones educativas no formales, el Instituto Popular de Cultura (IPC) **5** y la Escuela Departamental de Bellas Artes. **6** En esta ciudad, que apenas llegaba a los quinientos mil habitantes al inicio de la década, se congregaron artistas e intelectuales alrededor de dos espacios surgidos en los años cincuenta: el Club Cultural La Tertulia —antecedente del actual Museo de Arte Moderno la Tertulia—, creado en 1957 para las artes, el cine y el debate; y El Taller (abierto en 1955), un lugar de reunión y confluencia de dos vertientes artísticas: la abstracta de Jan Bartelsman y María Thereza Negreiros, artistas inmigrantes de Holanda y Brasil, y la figurativa, de los hermanos Lucy y Hernando Tejada.

La propuesta de análisis que establezco sobre la irrupción de la idea de vanguardia en Cali tiene tres ejes: 1) como respuesta crítica a la época de la Violencia en Colombia, 2) como alternativa crítica al Festival de Arte de Cali, y 3) como un modo de recoger la influencia de medios de circulación transnacional como las revistas, que fueron los vehículos de difusión tanto de escritos, poesía y prosa, como de un mensaje solidario con la Revolución cubana.

En el ámbito artístico de Cali el uso de la categoría *vanguardia* por parte del grupo nadaísta está ligado a una actitud contestataria y de fuerte ruptura con la tradición, el *lugareñismo* **7** y cierto convencionalismo que representaba el Festival de Arte de Cali (FAC), por ejemplo, al incorporar en su programación conciertos de música clásica, teatro de la dramaturgia clásica y muestras del folclor nacional. En sus primeras ediciones, el Festival de Arte de Vanguardia (FAV) activó un programa contracultural que removió los anclajes de la tradición y abrió las puertas a otros lenguajes del teatro, que por entonces exploraban el director Santiago García, la literatura nadaísta y la nueva figuración americana de Pedro Alcántara Herrán y Norman Mejía, fundamentalmente.

← Plegable del Primer Festival de Arte de Vanguardia, 1965, Cali. Archivo de Pedro Alcántara Herrán.

5 El Instituto se crea en 1947 bajo el nombre Instituto Municipal de Cultura Popular. Como se cita en la página web de IPC: «Álvaro Valencia y otros intelectuales demócratas, por motivos políticos frente a la derrota liberal del año 46 y por generosidad ideológica, idearon la creación del Instituto Municipal de Cultura Popular. Al fin y al cabo, en ese momento la cultura era un motivo de atracción electoral para los sectores progresistas del partido liberal en lucha con la derecha gobernante y con un Partido Comunista que, por entonces, tenía simpatizantes entre los escritores y artistas revolucionarios o, por lo menos de vanguardia». Véase la información institucional del IPC en www.institutopopulardecultura.edu.co.

6 Antonio María Valencia, director de la Escuela de Música o Conservatorio de Cali, propuso crear una Escuela Departamental de Bellas Artes. Ello se hizo realidad cuando en 1936 se expidió un acuerdo gubernamental que cedía un lote del barrio Centenario para este proyecto. Valencia hizo gestiones y consiguió los recursos para la construcción del edificio donde funcionarían las escuelas de música, pintura y escultura, que finalmente inauguró en 1939 (véase González 2005).

7 Expresión usada por Gonzalo Arango para referirse al provincianismo.

La resonante aparición de la publicación *La Violencia en Colombia* (1962), del sociólogo Orlando Fals Borda, el abogado Eduardo Umaña Luna y monseñor Germán Guzmán, significó una especie de manifiesto de la sociedad colombiana, pues se constituyó en el gran testimonio de la época, y convirtió la violencia en tema de opinión pública al generar una gran controversia. Fue una revelación que le retiró la venda de los ojos a muchos; y entre esos muchos estaban, por supuesto, los artistas. El libro denunciaba a las élites gobernantes por el desangre que había vivido el país desde los años cuarenta con el recrudecimiento de la violencia bipartidista. En evidente concordancia, dentro del segundo Festival de Arte de Vanguardia, los ejes de las actividades fueron tanto la Violencia como la figura de Camilo Torres —sacerdote, cofundador de la Facultad de Sociología de la Universidad Nacional de Colombia y guerrillero del ELN que había muerto en combate—.

← Plegable del Segundo Festival de Arte de Vanguardia, 1966, Cali. Archivo de Pedro Alcántara Herrán.

La realidad del país, los conflictos obrero-patronal y la epopeya de la Sierra Maestra **8** despertaron las ilusiones de una generación de intelectuales que vieron en la militancia una toma de posición ante el impacto social de la Violencia. La bonanza de los ingenios, que sobrevino con la asignación al país de una importante cuota azucarera en la demanda de Estados Unidos, despertó las indignaciones del azúcar **9** y desencadenó las huelgas de los sindicatos de Manuelita, de Riopaila, así como marchas de trabajadores de Palmira a Cali.

El nadaísmo, movimiento intelectual contestatario, se fundó en Medellín con la aparición en 1958 del «Manifiesto nadaísta» escrito en Cali por Gonzalo Arango (Andes, Antioquia, 1931-Tocancipá, 1976). En el documento, Arango define la corriente reivindicando la condición humana del artista y desacralizando su papel en la sociedad; denuncia el atraso cultural del país producto del dogmatismo del sistema educativo confesional, que impone una rígida censura a las ideas modernas; y le plantea a la generación de *cocacolos* (jóvenes) una lucha contra el orden espiritual y cultural establecido, incitándolos a «no dejar una fe intacta, ni un ídolo en su sitio» (Arango 1992, 35).

Sin embargo, el nadaísmo se conservó al margen de la política. Arango sostenía que la suya representaba una porción revolucionaria en el campo de la literatura, afín a la revolución política y social. El nadaísmo se planteaba como la negación de todo lo muerto y la afirmación de lo vivo; y consideraba la estética como una trampa de ratón, es decir: era necesario saber cómo roer el queso sin quedar atrapado. Por esa razón su

8 Esta epopeya se refiere a la ofensiva guerrillera que provocó la caída del dictador general Fulgencio Batista y el triunfo de la Revolución Cubana comandada por Fidel Castro.

9 Véase Sánchez Ángel 2008, 34-57.

Genio y Figura en el Festival de Vanguardia

en Cali los nadaístas hicieron toda aparte

El director de teatro, Santiago García

Quién es ese lagarto?, dijeron los caleños al ver a Gonzalo Arango. — Donde la gente va al teatro como a la lucha libre. — Marta Traba distribuyó porrazos al conformismo, al folclorismo, a la vanidad y a la soberbia. — Los nadaístas piden la Cruz de Boyacá y consideran que su movimiento es la liliada de la era atómica. — Piden a sus afiliados que se abstengan de participar en concursos de novela.

Por Gonzalo Arango

Los nadaístas se exhibieron este año con la sigla, CANASAS de lo hecho nada, de recibirlos cada año en Cali. Puerto a nombre del Festival de Arte, Canasas de memoria al diablo y fundaron su propio festival. Con razón. Dijo que son puestas, nunca fueron, lo que se llama de la cultura. Y están apurados de decir sus cosas, se dicen cosas y de decir hasta decir nada.

Sonaron sarcasmos durante cuatro días que los dijeron al verlos en las barras y en las azebarras.

«Miren esos lagartos» que van con Gonzalo Arango.

Foto: año al Cristo se cayó de cruz. Al verlos salir por las miterias, los cables, los cables se pegan.

precepto fue el no sometimiento a ningún precepto, y vio la libertad como el valor esencial del arte.

Al año de haber escrito el manifiesto, cuando vivía ya en Bogotá, Arango dio una conferencia en Cali y luego con el grupo que se reunió ese día, terminó creando el nadaísmo en 1959. **10** Años después un grupo de nadaístas organizó el FAV, conformado por el artista Pedro Alcántara Herrán y los poetas Jotamario Arbeláez y Elmo Valencia, el *Monje loco*, quienes trabajaron con la complicidad de Jesús Ordóñez, el director de la Librería Nacional. Ellos crearon en 1965 el Festival de Arte de Vanguardia **11** como contra respuesta al «festival oficial», como le llamaban entonces al FAC. Ante los ojos de Arango, el oficial, «sin ser reaccionario ni academizante» promovía la cultura con un poco de convencionalismo, en cambio, el de vanguardia «estimula y representa el arte de avanzada, se propone finalidades revolucionarias de orden estético y social, orientado a un cambio fundamental en la sociedad y en el hombre mismo» (1966, 72). El Festival de Vanguardia fue más una alternativa a la institucionalidad-festival que una contraposición; según Arango, no era tanto una «disidencia solitaria», sino más bien «una adhesión solidaria», pues el FAC sí había logrado propiciar espacios de encuentro y un momento de apertura a la región latinoamericana.

Pedro Alcántara Herrán, entonces militante del Partido Comunista Colombiano (PCC), activó una discusión sobre el compromiso del artista en el ámbito artístico y político. En pleno auge del FAV, por ejemplo, en una entrevista, declaró: «Vanguardia es arte combativo, arte de transición» (*La Patria* 1966, 7). Cuando Herrán habla de «transición» se refiere al periodo histórico signado por la violencia que según él exigía un arte comprometido con la realidad y una toma de distancia frente a la «libertad abstracta». Su posición encarnaba una clara ruptura con las corrientes de figuración formalista y abstractas que representaban Fernando Botero, Édgar Negret, Alejandro Obregón, Eduardo Ramírez Villamizar y los artistas inmigrantes en Cali. En el segundo FAV, uno de los actos centrales sería la exposición «Testimonios» de Pedro Alcántara Herrán, Carlos Granada y Augusto Rendón, compuesta por pinturas, grabados y dibujos que sintetizaban tres postulados principales de la década del sesenta: el arte testimonial vinculado al conflicto social colombiano, el realismo o «la nueva figuración americana» y el compromiso con la vorágine de su tiempo.

El Festival de Arte de Cali fue lo más cercano a crear una institucionalidad del arte y la cultura. Según la información recogida en prensa, un festival

← Artículo «Genio y figura en el Festival de Arte de Vanguardia. En Cali los nadaístas hicieron tolda aparte» de Gonzalo Arango, *Cromos*, 16 de agosto de 1965, págs. 26-27. Archivo revista *Cromos*.

10 En cabeza de Jotamario Arbeláez, Diego León Giraldo, Ducardo Hinestrosa, Alfredo Sánchez y Elmo Valencia. De este grupo, Sánchez y Giraldo se encargarían de la difusión de los escritos nadaístas por la prensa local en su recién fundado *Esquirla*, el suplemento literario del diario liberal *El Crisol*.

11 El Primer Festival de Arte de Vanguardia se realizó entre el 16 de junio y 1° de julio de 1965. El programa incluyó montajes teatrales de Santiago García; lectura de poemas de Eduardo Escobar; cine de Sergei Eisenstein y Robert Wiene programado por Jaime Vásquez; y las conferencias: «La cultura de la incultura en Colombia» de Marta Traba; «El nadaísmo a la luz de las explosiones» de Jotamario Arbeláez; «El *streap tease* de lo prohibido» de Gonzalo Arango con fondo de música electrónica de Elmo Valencia. El 1° de julio de 1965 se dio cierre al evento con la mesa redonda «Consejo de guerra verbal al arte contemporáneo» a cargo de Gonzalo Arango, Elmo Valencia, Jotamario, Norman Mejía, Eduardo Escobar, Pedro Alcántara Herrán y Santiago García. En la Galería de arte de la Librería Nacional se expusieron pinturas, dibujos y objetos de Mejía y Alcántara Herrán, como consta en el afiche plegable divulgativo (Primer Festival de Arte de Vanguardia 1965).



alcanzaba a programar alrededor de cien espectáculos, entre pagos y gratuitos, en diez días. Por ese impacto social del festival se le daría el mote a Cali de «capital cultural de Colombia», y se la convierte en una ciudad paradigmática, pues convocaba cada año artistas nacionales e internacionales, obras de teatro, danzas, el ballet de Giovanni Brinati, **12** conciertos, exposiciones, concursos de artes plásticas, cine, recitales y conferencias. En su conjunto, esta serie de actividades representan una apuesta al fomento del arte y la cultura por entonces sin parangón en el país, y una estrategia de recepción de las obras de la cultura clásica y moderna casi por igual.

En el marco de los festivales de arte de Cali se creó en la ciudad un circuito de espacios para llevar a cabo la programación del evento, que incluía La Tertulia, el Teatro Municipal, la plaza de toros Cañaveralejo, el Teatro al aire libre Los Cristales, el Hotel Aristi o la rotonda de la Escuela de Bellas Artes. En realidad, solo dos de ellos eran aptos para las actividades y los demás surgían como alternativa ante las limitaciones. En contraste, el FAV tenía como centro de operaciones la galería de arte en el sótano de la Librería Nacional, y otros lugares como sedes de sindicatos y el espacio público.

El festival oficial se organizaba desde la Escuela de Bellas Artes con el apoyo de la empresa privada, que representaba la burguesía caleña, y los gobiernos departamental y municipal. Entre 1961 y 1965 dirigieron el FAC Fanny Mikey y Pedro I. Martínez, ambos actores argentinos de teatro, en compañía de Néstor Sanclemente, director de la Escuela; y entre 1966 y 1970, Maritza Uribe de Urdinola, directora del Museo de Arte Moderno La Tertulia a finales de la década —y que entonces se había desempeñado como concejal de Cali, diputada a la Asamblea del Valle y secretaria de Educación del Departamento—, con el apoyo de Martha Hoyos de Borrero. En estas dos etapas del festival, un epicentro de reunión fue el Club Cultural La Tertulia que congregaba a organizadores e invitados.

En un extenso artículo crítico para *La Nueva Prensa*, Marta Traba cuestionaba justamente la recepción de una serie de exposiciones que veía el público sin discriminación alguna; y aunque dijo valorar un *pop* fresco, como el de Alberto Gutiérrez, María Thereza Negreiros o Hernando Tejada en la cuarta edición del festival, se ensañó contra, según ella, las malas tradiciones de la pintura colombiana —refiriéndose a ciertos *árboles genealógicos* que ella veía, las malas herencias que se reciben en la cultura subdesarrollada, por ejemplo, de Ignacio Gómez Jaramillo (en su condición de mal pintor) a Carlos Granada (ídem)—. El liderazgo de

← Arriba: Fanny Mikey, Pedro I. Martínez (actor del TEC), Néstor Sanclemente (director de la Escuela de Bellas Artes) y Carlos Humberto Morales (Gobernador del Valle del Cauca), 1962, Cali. Abajo: Maritza Uribe de Urdinola, Martha Hoyos y Fanny Mikey en el Club Cultural La Tertulia, ca. 1964, Cali. Archivo de Fanny Mikey.

12 Bailarín y coreógrafo italiano radicado en Cali de 1956 a 1968, luego en los setenta regresaría a la ciudad por una corta temporada. Fue director del ballet de la Escuela Departamental de Bellas Artes y junto con Luz Stella Rey de Romero, profesora y futura gestora cultural, contribuirían a la profesionalización del ballet en Cali (véase Romero Rey 2013).

Fanny Mikey al frente de la institución-festival fue indiscutible. Traba lo traduce sintetizándolo en una frase: «[el] Festival de Arte de Cali es Fanny Mikey»; lo que a su vez le permite afirmar que en Iberoamérica no hay organizaciones sino personas, y estas se mimetizan tanto que las organizaciones «las alimentan con un dinamismo heroico» (Traba 1964, 48) y al final logran contagiar a quienes están a su alrededor.

El Corno Emplumado / The Plumed Horn, revista mexicana bilingüe fundada por los poetas Margaret Randall y Sergio Mondragón, ejerció una importante influencia para el grupo nadaísta, creó una red alternativa de jóvenes intelectuales, promovió expresiones y nuevos pensamientos estéticos, intercambios epistolares y propuestas gráficas de artistas entre los dos hemisferios del continente americano, quienes vivieron las consecuencias de la Guerra Fría. **13** El FAC venía acogiendo tendencias anarquistas y en ese contexto Fanny Mikey invitó a Arango a recitales de poesía y conferencias que contaron con muy buena recepción del público; así, con la creación del Festival de Arte de Vanguardia, Arango tuvo su propio espacio para la provocación e intervención del espacio público. La poeta peruana Raquel Jodorowsky, invitada al cuarto FAC, en una carta enviada a *El Corno Emplumado*, narró su experiencia en el evento:

Dicté una escandalosa conferencia. Grité mi poesía desde escenarios. Me asaltaban en las calles para pedirme autógrafos. [...] El grupo nadaísta es un milagro. Por algo son muy combatidos. Yo nunca había visto un pueblo entero viviendo la exaltación de la poesía como un partido político. Después de mi recital, traté de salvarme de la efusión caleña y me refugié en mi cuarto a oscuras en el hotel. Me asustó el éxito. O el ruido de la muchedumbre. (Jodorowsky 1964, 97)

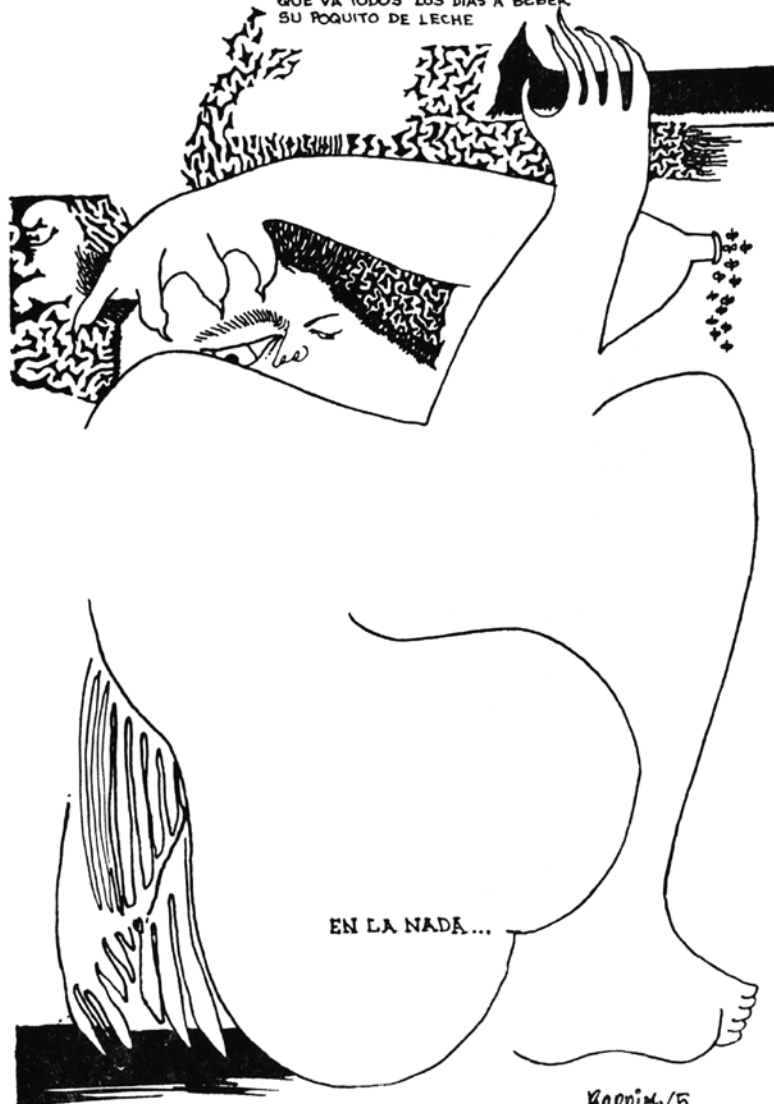
La confluencia de una vertiente política como la de Alcántara y una más anárquica como la de Arbeláez y Valencia, permitió que la realidad, el realismo, la experimentación, la narratividad no lineal, el humor negro y la provocación fueran los ejes del movimiento. En el primer FAV, de 1965, los artistas nadaístas Pedro Alcántara Herrán y Norman Mejía pintaron a cuatro manos una gran tela blanca, al tiempo que le explicaban al público su «inexplicable» pintura. Este gesto lo interpretó el historiador del arte colombiano Álvaro Medina, años después, en su libro *Procesos del arte en Colombia*, como un «febril subjetivismo» y «excitación juvenil» al convertir el «desgarramiento interior» en espectáculo (1978, 517).

En el segundo, los nadaístas pusieron en la picota pública la tradición de la literatura colombiana representada en Cali por *María* (1867), novela romántica de Jorge Isaacs: colgaron de los árboles numerosos ejemplares

← Dibujos del artista mexicano Felipe Ehrenberg sobre la muerte del Che Guevara, en la revista *El Corno Emplumado*, n.º 25, enero de 1968, México, págs. 116-117. Biblioteca Luis Ángel Arango.

13 El poeta argentino Rafael Squirru, entonces director del Departamento Asuntos Culturales de la Unión Panamericana, les quitó quinientas suscripciones (fundamentales para el sostenimiento de la revista) debido a que los editores de *El Corno* insistieron en publicar una antología de poesía cubana necesaria para dar a conocer los poetas en Estados Unidos (véase Randall 2013).

EL NADAISMO ES UN ANGEL
QUE VA TODOS LOS DIAS A BEBER
SU POQUITO DE LECHE



EN LA NADA...

BARRIO 65

del libro y titularon su exposición *El libro inútil*. Luego quemaron las obras junto a periódicos como *El Tiempo*, *Occidente* y *El País*. Estas acciones públicas, como lo sostiene Jotamario Arbeláez, inspiradas en los «actos pánicos» de Fernando Arrabal y Alejandro Jodorowsky, eran hechos efímeros que escandalizaban, gestos que mostraban su actitud anárquica ante la sacralización y conmemoración de la tradición. En la programación de esta segunda edición, además de la exposición «Testimonios», proyectaron el documental *Camilo Torres* (1966) de Diego León Giraldo, cortometrajes del documentalista Luis Ernesto Arocha y la película experimental *María* (1965) del pintor Enrique Grau.

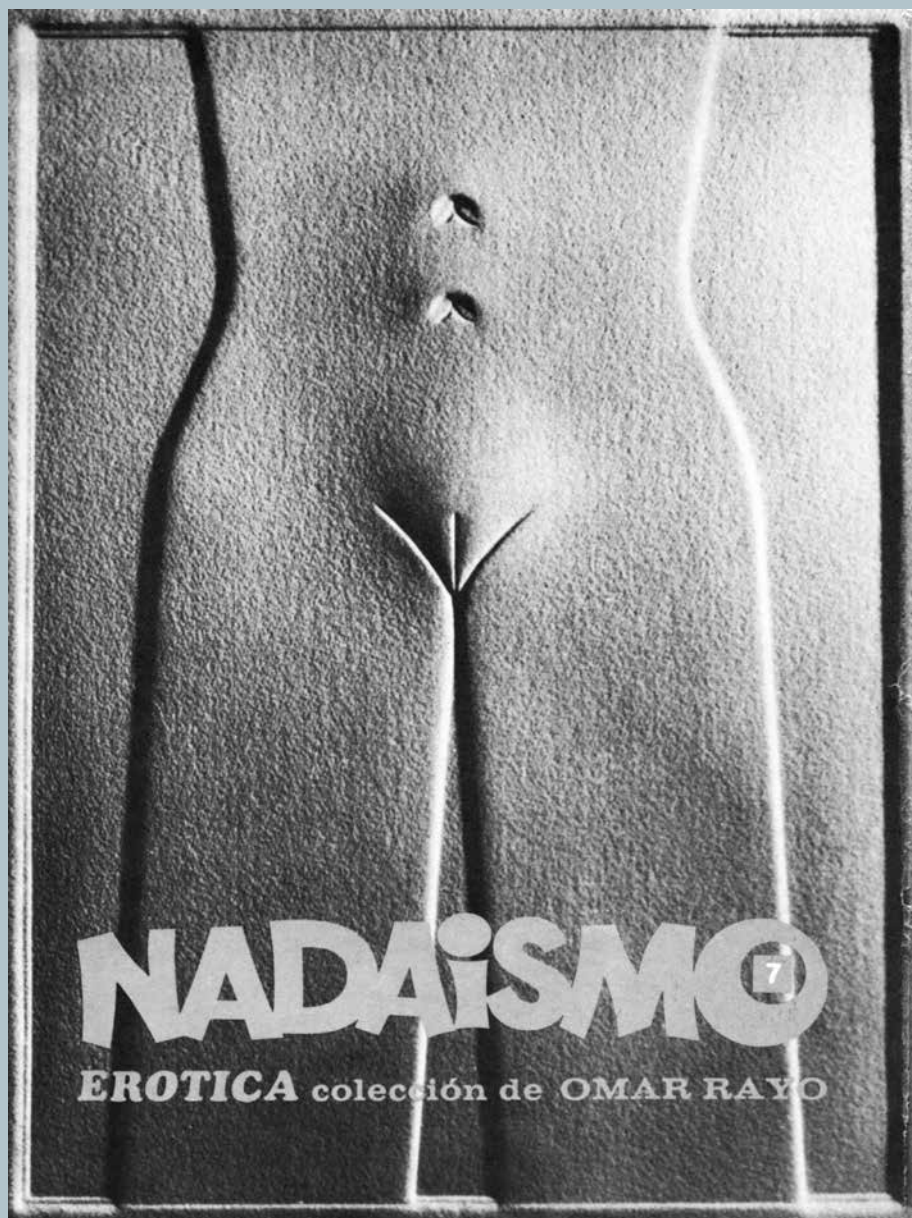
← Dibujo de Álvaro Barrios en la revista *El Corno Emplumado*, n.º 20, octubre de 1966, México, pág. 85. Biblioteca Luis Ángel Arango.

A ambos festivales los movía la inconformidad. El escritor Gonzalo Arango opinaba que eran una protesta a la indiferencia del Estado, el mercantilismo y avaricia de la clase dirigente del país; las crónicas que escribió sobre ambos festivales fueron publicadas en *Cromos* y *La Nueva Prensa* constituyéndose en corresponsal permanente de los eventos y logrando una repercusión en la capital —Arango era prolífico, controversial, inconforme y un provocador público—. Gracias a los festivales, Cali abrió una ventana al mundo y una posibilidad de recepción de los discursos emergentes del arte y la literatura. Los críticos de arte José Gómez Sicre (Cuba) y Marta Traba (Argentina) participaron en distintas ediciones del FAC y pusieron a pensar al público sobre la ortodoxia de las concepciones artísticas. Marta Traba fue invitada a los FAC por Fanny Mikey, y cuando los nadaístas decidieron armar su propio bastión, Traba, simpatizante del nadaísmo, participó en 1965 del primer FAV con la conferencia «La cultura de la incultura en Colombia», una crítica a la concepción de la cultura que la ve como pasión y no como conocimiento. ¹⁴ Su ponencia era un ajuste de cuentas sobre lo que se entiende por *cultura nacional* y sobre el rol del público desinformado que juzga sin conocimiento; una crítica que reforzaba lo dicho ya en *La Nueva Prensa*.

El grupo nadaísta de Cali tuvo conexión directa con la vanguardia literaria y gráfica de *El Corno Emplumado* —revista que en su nombre incluía una hibridación de los dos hemisferios— y garantizó la circulación de sus ejemplares entre personas «que en muchos casos, por estar fuera de la academia no tenían otra forma de comunicación» (Randall 2013). Sobre esa distribución editorial, Cuauhtémoc Medina comenta:

Esta «circulación sanguínea de poesía» (para usar las palabras de la poeta peruana Raquel Jodorowsky) era la mejor representación del ambiente de diversidad y tolerancia de los sesenta latinoamericanos: punto de encuentro de la mundanidad mística de la generación *beat*, la seducción de la revolución cubana, y el budismo. (2007, 150)

¹⁴ Esta conferencia fue publicada en la compilación que hizo en homenaje a Marta Traba el Museo de Arte Moderno de Bogotá (véase Araújo 1984) y según esta edición la conferencia fue publicada en el diario *Occidente* de 1964.



En una conversación electrónica que sostuve con Margaret Randall, cofundadora de *El Corno*, me aseguró que su revista era un quiebre frente a las formas artísticas dominantes:

Las instituciones oficiales en todos los países —gobiernos, fundaciones, universidades, revistas consagradas, etc.— apoyaban solamente a los artistas dispuestos a asumir sus ideas, sus limitaciones, sus posiciones políticas. La vanguardia, la rebelión, o el quiebre tuvo lugar porque nosotros ya estábamos hartos de ese control. (Randall 2013)

En paralelo a *El Corno Emplumado* hubo, desde luego, otras revistas y grupos que se unieron a ese propósito de conectar jóvenes de vanguardia: *Eco Contemporáneo* (Argentina) y *El Techo de la Ballena* (Venezuela). Como recuerda Randall, los ejemplares se pasaban de mano en mano, como una red subterránea de eslabones que garantizaba la circulación. En *El Corno* se publicaron dibujos de Felipe Ehrenberg, Edgardo Vigo, Pedro Alcántara Herrán y Álvaro Barrios (quien en su momento se declaró pintor nadaísta), cartas de Gonzalo Arango y poemas de Jotamario Arbeláez y del historiador Álvaro Medina (quien entonces escribía crítica de arte en la prensa nacional bajo el seudónimo José Javier Jorge). A la luz de estos hechos, una veta de investigación que se abre con mi presente pesquisa es analizar la recepción del nadaísmo en artistas plásticos colombianos de los años sesenta, y la circulación de ideas suyas que pusieron en cuestión los mitos fundacionales del arte.

Adicionalmente, los poetas Gonzalo Arango y Jaime Jaramillo Escobar (más conocido como X-504) crearon la revista *Nadaísmo 70, revista americana de vanguardia*, de la que publicaron en total ocho números, entre 1970 y 1971. Echaban mano del humor, la poesía, el cómic; incorporaron la gráfica de artistas como Omar Rayo o Álvaro Barrios; e incluyeron asimismo textos de denuncia, entre los cuales están los referidos a la masacre de indígenas en Planas (Vichada). Barrios asegura que el concepto gráfico fue de Arango, y se hizo en la agencia de publicidad Nova ¹⁵ donde X-504 desempeñó varios cargos, desde *copywriter* hasta ejecutivo de cuenta. Barrios trabajaba en el departamento de arte y se dedicó a hacer una serie de dibujos influenciados por el grabado de Alberto Durero, apropiaciones que por entonces llamaba «arte cerca del arte». La propuesta gráfica de la revista, los mensajes y los escritos revelan una red de colaboradores que encontraron en ella un medio fundamental de circulación de su obra. Esto da una idea del tipo de dinámicas que permitieron que iniciativas editoriales de revistas como estas se convirtieron en toda una estrategia de circulación internacional del arte y la vanguardia para la época.

← Carátula de la revista *Nadaísmo*. La revista del cambio mental, n.º 7, vol. II, 1971, Bogotá.

¹⁵ Una agencia de propiedad de Plinio Apuleyo Mendoza.



Alcántara Herrán, por ejemplo, sostiene que gracias a *El Corno* su obra se dio a conocer en Estados Unidos y que su viaje a México fue producto de estas relaciones.

En las postrimerías de los sesenta, Cali ganó la sede de los VI Juegos Panamericanos (compitiendo por ella con Santiago de Chile y San Louis-Missouri en 1967); al año siguiente, en el marco del VIII Festival de Arte de Cali, la ciudad recibió el edificio actual del Museo de Arte Moderno La Tertulia, **16** inaugurado con el Salón Austral de Pintura, Dibujo y Grabado, una gestión en cabeza de Maritza Uribe de Urdinola, Gloria Delgado y Martha Hoyos. Después de su corta experiencia en el nadaísmo, Alcántara conformó la junta asesora de La Tertulia y desde allí promovió la realización de la Exposición Panamericana de Artes Gráficas en el marco del décimo y último FAC (19-28 de noviembre de 1970), como una contribución a los VI Juegos Panamericanos. Un año después, la exposición se convertiría en la primera Bienal Americana de Artes Gráficas (1971), evento continental de gran incidencia en el auge del dibujo y el grabado en Latinoamérica. Por esta, entre otras razones, Alcántara devino un gestor fundamental en el auge del grabado desde lo ideológico y lo empresarial; y es evidente cómo las redes transnacionales del grabado que se evidencian en la época se lograron construir a partir de la amistad que él entabló con el grabador puertorriqueño Lorenzo Homar.

En ese marco, el precipitado tránsito que Cali experimentó de villorrio a metrópoli produjo transformaciones urbanas que en un proceso incontenible haría desaparecer, años después, lugares emblemáticos para la ciudadanía como el Club San Fernando. **17** Entre finales de los sesenta y principios de los setenta, bajo la consigna de convertir a Cali en una ciudad nueva para los Juegos Panamericanos, con la fe puesta en el progreso y lo nuevo, como veremos, se demolieron entre otros edificios: el Batallón de Infantería Pichincha, el Palacio de San Francisco y el Hotel Alférez Real que, según el arquitecto Benjamín Barney, eran piezas claves de su historia. **18** Finalizando el siglo pasado, la especulación inmobiliaria y el lavado de dinero de los años ochenta y noventa conllevarían la destrucción del patrimonio en zonas tradicionales de la ciudad para construir edificaciones bajo el sonado *boom* de la «arquitectura mafiosa».

Volviendo a los setenta, es claro que el proceso de transformación urbana producto del magno evento deportivo tiene, sin embargo, otro antecedente fundamental en la historia de la ciudad: la Explosión de Cali del 7 de agosto de 1956. **19** Considerada la más grande tragedia del Cali

← Vista desde el río Cali al Puente Ortiz, el hotel Alférez Real y los edificios Zaccour, la Compañía Colombiana de Tabaco y Garcés, ca. 1971, Cali. Foto: Fernell Franco, cortesía de la Fundación Fernell Franco.

16 El edificio fue diseñado por el arquitecto Manuel Lago en el anti-güo *Charco del Burro*.

17 El Club se vino a menos a finales de los años ochenta, lo vendieron en el 2006 y al año siguiente fue demolido.

18 Como Barney lo ha señalado, la demolición del Alférez Real, obra de estilo republicado francés, fue innecesaria y prueba de eso es que no se construyó ninguna edificación, solo hasta los años noventa se decidió crear una plazoleta que llamaron el Parque de los Poetas.

19 En Cali se creó animadversión contra el general Rojas Pinilla luego de su alocución del 9 de agosto de 1956 cuando responsabilizó de los hechos trágicos a quienes se reunían en Sitges y Benidorm por azuzar la violencia. Rojas se refería en concreto a Alberto Lleras Camargo y Laureano Gómez, quienes firmaron en España el Pacto de Benidorm, el 24 de julio de 1956, para derribar la dictadura y reemplazarla por un régimen de coalición denominado Frente Nacional (Alape 2006, 7).



moderno, la hasta hoy impune e inexplicable explosión, produjo grandes cambios urbanísticos: en el barrio llamado Aguasblancas **20** levantaron casas prefabricadas de zinc para los damnificados, en un sector que bautizaron «Villa Lata»; y se construyó el primer edificio multifamiliar (frente a Chipichape) llamado Unidad Residencial República de Venezuela, por donación del gobierno del general Marcos Pérez Jiménez, entonces dictador del vecino país. Este proyecto arquitectónico —como lo sostiene Vásquez Benítez (2001, 235)— permitió la expansión de Cali hacia el norte por los lados de Yumbo.

Los artistas de los setenta, hijos de los festivales, son entonces testigos de la violencia urbana, la transformación de villorrio a ciudad, la explosión demográfica, la industrialización que incide en el paso acelerado de una sociedad rural a una urbana (de provincia **21** a ciudad intermedia). Al igual que en otras ciudades colombianas y latinoamericanas, en Cali se aceleró el proceso de modernización de modo notable en los años setenta. La ciudad naciente será la que acoja la producción artística de la que se denominaría luego «generación urbana» de Cali, reconocida por la obra de artistas y fotógrafos como Oscar Muñoz, Fernell Franco y Ever Astudillo.

Como espero mostrar en detalle a lo largo de los capítulos que siguen, los artistas asumen una posición crítica frente a su propia realidad. El dibujo, la fotografía, la literatura y el documental son indicios de la existencia de una ciudad que atrapó el interés de los artistas de los setenta y que se fue desvaneciendo en los ochenta, como lo refleja el documental *Adiós a Cali* (1990) de Luis Ospina, quedando como único vestigio crítico de ella la propia obra. La generación que motivó esta investigación tiene como rasgo común el cine. La cinefilia formó un público especializado y creó la idea de una provincia universal, que se conectaba con las imágenes del mundo. El movimiento cinéfilo da origen a una mirada urbana, tesis que sostengo a lo largo de este libro. En el documental *Oiga vea* (1972) de los cineastas Carlos Mayolo y Luis Ospina, y en los dibujos de Ever Astudillo de los setenta, Cali es la motivación para realizar una inmersión en lo urbano que a la final termina siendo un proceso de investigación estética y crítica. Ciudad Solar, espacio alternativo y punto de encuentro para una generación de artistas e intelectuales caleños, es el espacio de búsqueda, experimentación y formación en donde la casa solar era Cali, «la gran ciudad universal», como reza el texto «Un mensaje solar» de Hernando Guerrero (1972, 10). Con esta generación, Cali se fue configurando como una expresión contestataria, experimental, lúdica y crítica.

← Fernell Franco, *sin título*, ca. 1971, Cali. Foto: cortesía de la Fundación Fernell Franco.

20 Como lo señala el historiador Edgar Vásquez, el barrio Aguasblancas (1957) y el Distrito de Aguablanca (creado a principios de los años ochenta) son dos sectores distintos de la ciudad.

21 Según Carlos Monsiváis una provincia corresponde a una población de 200.000 a 300.000 habitantes y una ciudad intermedia de 800.000 a 1.000.000 de habitantes (Monsiváis 2006, 378).

Referencias

Alape, Arturo. 2006. «Cincuenta años de la explosión que partió en dos la historia de Cali», en: *Al margen*, n.º 19, octubre. Bogotá.

Arango, Gonzalo. 1992. «Manifiesto nadaísta», en: *Manifiestos nadaístas*. Bogotá: Arango Editores.

Arango, Gonzalo (Aliocha). 1966. «Los festivales de arte de Cali», en: *Cromos*, n.º 2545, 11 de julio. Bogotá.

Araújo de Vallejo, Emma (comp.). 1984. *Marta Traba*, Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá.

Arbeláez, Jotamarío. 2013. Entrevistado por la autora, 15 de mayo. Bogotá: documento inédito.

Carnevale, Graciela. 2013. Correspondencia personal con la autora por correo electrónico, 28 de abril.

Foster, Hal. 2001. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.

González, Miguel. 2005. *Apuntes para una historia del arte en el Valle del Cauca durante el siglo XX*. Cali: Secretaría de Cultura y Turismo.

Guerrero, Hernando. 1972. «Un mensaje solar», en: *Esquirla. La Berraquera*. Suplemento literario de *El Crisol*, 9 de julio. Cali.

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

Iovino, María. 2004. *Fernell Franco: Otro documento*. Cali: secretaría de Cultura y Turismo.

Herrán, Alcántara Pedro. 2013. Entrevistado por la autora, 13 de mayo. Bogotá: documento inédito (audio).

Jodorowsky, Raquel. 1964. «Cartas. Lima, julio 21 de 1964», en: *El Corno Emplumado*, n.º 12, octubre. México.

La Patria. 1966. «Quién es Pedro Alcántara Herrán en el arte nacional», en: *La Patria*, 3 de julio. Manizales.

Mayolo, Carlos. 1982. «Universo de provincia o provincia universal», en: *Caligari: cine y fotografía*, n.º 1, junio. Cali.

Medina, Álvaro. 1978. *Procesos del arte en Colombia*. Bogotá: Colcultura.

Medina, Cuauhtémoc. 2007. «Publicando circuitos», en: *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Monsiváis, Carlos. 2006. *Imágenes de la tradición viva*. México: Fondo de Cultura Económica.

Ospina, Luis (dir.). 1990. *Adiós a Cali*. Documental, 50 min, U-matic, color. Cali: Universidad del Valle y la Corporación para la Cultura de Cali.

Primer Festival de Arte de Vanguardia. 1965. Programación, 16 de junio al 1 de julio, afiche plegable. Cali.

Randall, Margaret. 2013. Correspondencia personal con la autora por correo electrónico, 22 de mayo.

Romero Rey, Sandro. 2013. «Los primeros pasos del Ballet de Bellas Artes de Cali. Sandro Romero Rey entrevista a Luz Stella Rey de Romero», en: *Revista Papel Escena*, n.º 12, Instituto Departamental de Bellas Artes, Cali.

Sánchez Ángel, Ricardo. 2008. «Las iras del azúcar: La huelga de 1976 en el Ingenio Riopaila», en: *Historia Crítica*, enero-junio. Bogotá.

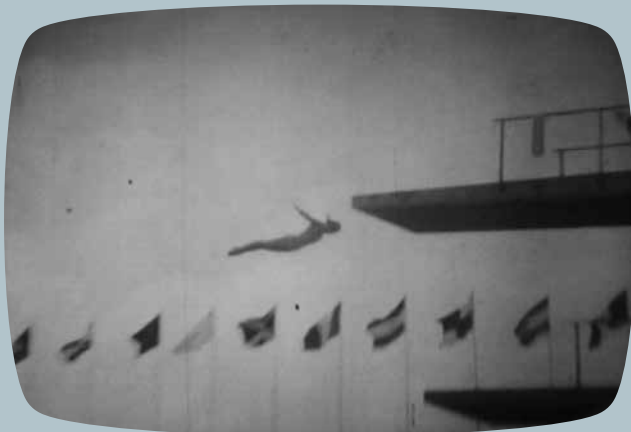
Segundo Festival de Vanguardia. 1966. Programación, 16 al 28 de junio, afiche plegable. Cali.

Traba, Marta. 1964. «Cinco días en Cali - Fanny. Grandezas y miserias de la cultura subdesarrollada», en: *La Nueva Prensa*, 4-10 de julio. Bogotá.

Vásquez Benítez, Édgar. 2001. *Historia de Cali en el siglo 20. Sociedad, economía, cultura y espacio*. Cali: Universidad del Valle.







Oiga vea: *un zoom out panamericano*

↑ Jaime Aparicio, atleta colombiano ganador de la primera edición de los Juegos de 1951, porta el fuego en la inauguración del evento deportivo, imagen tomada del libro *Cali Panamericana. Memoria de los VI Juegos Panamericanos de 1971* del Comité Organizador de los VI Juegos Panamericanos, vol. I, 1971, Cali, pág. 183.

← Fotogramas del documental *Oiga vea* (1972) de Carlos Mayolo y Luis Ospina. Archivo de Luis Ospina.

En primer plano vemos a la clavadista en el instante en que salta del trampolín. Mediante un *zoom out* entran a cuadro unas personas que observan la competencia que se libra en las piscinas, de pie, por fuera del recinto deportivo de los VI Juegos Panamericanos; detrás, a lo lejos, se entrevén las tribunas del público. Un signo de frustración permea la toma. Este *zoom out* del documental *Oiga vea* (1972) sintetiza la intención de los cineastas Carlos Mayolo (Cali, 1945 – Bogotá, 2007) y Luis Ospina (Cali, 1949) de contraponer dos realidades de la ciudad, y plantear así un punto de vista crítico sobre el certamen deportivo.

La película nos sitúa en 1971, el umbral de una nueva década y el año que cierra un periodo de festivales de arte que internacionalizaron a Cali y la conectaron con el continente. *Oiga vea* nos introduce en la ciudad panamericana que despertó una gran euforia por lo nuevo (despreciando el legado arquitectónico caleño), un civismo más relacionado con una visión de ciudad higiénica, y un discurso desarrollista producto de las obras arquitectónicas y civiles que cambiaron ostensiblemente su configuración urbana. Adicional a los VI Juegos Panamericanos, durante este año se inauguraron el Cine Club de Cali, la I Bienal Americana de Artes Gráficas y Ciudad Solar, y se vivió una fuerte represión de la fuerza

oiga vea

En 1971 Cali fué sede de los VI Juegos Panamericanos, los más importantes celebrados en el mundo después de los Olímpicos. Cali, ciudad de un millón de habitantes, hacia la costa occidental de Colombia: para llegar al Océano Pacífico, y a su puerto, Buenaventura, hay que cruzar la gran Cordillera de los Andes.

La ciudad fué escogida cuatro años antes, en reunión celebrada en Canadá, y fué tesis de esta decisión el libro preparado por el Dr. Alfonso Bonilla Aragón: "Cali, Ciudad de América", cuyo objetivo era probar que Cali (a nombre de Colombia) tenía las condiciones materiales para albergar un evento de tales dimensiones, y que era además ciudad de excelente clima (sin los inconvenientes de altura que tuvo Ciudad México cuando sus Olímpicos) y buena gente.

A los Juegos se les organizó la promoción y publicidad apenas evidente para un evento de tal naturaleza. Se presentaron todos los países Americanos, y los contendores de más expectativa eran USA y Cuba. Las competencias se llevaron a cabo en Estado de Sitio, y un miembro de la delegación cubana se arrojó de un quinto piso del edificio donde se hallaban concentrados los deportistas, de forma tan misteriosa que más bien pareció arrojado (1).

Los cineastas Luis Ospina y Carlos Mayolo, que se encontraban en Bogotá, viajaron a Cali (donde nacieron), naturalmente interesados en filmar los acontecimientos.

Por inconvenientes fáciles de enumerar (no se consiguió cámara a tiempo, no hubo dinero para comprar película), los cineastas no llegaron a Cali a tiempo y se perdieron el que fué espectáculo cumbre de los VI Juegos: El Gran Acto de Inauguración, en el que desfilaron miles de niñas de todos los colegios de la ciudad, formando figuras y leyendas con el color de sus vestidos y con el ritmo de sus cuerpos.

No estuvieron allí los cineastas. Llegarían a los tres días, y para poder filmar dentro de cualquier estadio se les exigió un PERMISO OFICIAL.

pues

ya habría entrado en acción un numeroso "crew", designado para recoger los momentos más patéticos de los VI Juegos. Era éste el llamado CINE OFICIAL.

Al quedar excluidos de los sitios oficiales, los cineastas se encontraron con que:

- 1) La muerte de este miembro de la delegación cubana fué ampliamente difundida como suicidio, y al otro día se organizó la exhibición (política, por organizaciones de derecha y cuerpos especiales) del film *La Confesión*, de Costa Gavras, que tuvo frenética acogida por un público anti-comunista de clase media.

1. No eran los únicos excluidos. Allí también había pueblo, que se hacinaba ante

2. Rejas; se prendían y metían las narices y ojeaban lo que ocurría adentro, mientras podían oír

3- La Voz en Off del Presidente Misael Pastrana Borrero

He enumerado los elementos de la situación "real" porque son, a mi manera de ver, los que articulan la estructura del film. El momento privilegiado de esta situación es cuando los cineastas deciden filmar lo que sucede al margen de los juegos, es decir, cuando comprenden la exclusión que los alía al pueblo. Esta decisión incorporaría, entonces, un cuarto elemento a la estructura del film:

4. Cámara y grabadora, la última muchas veces dentro de cuadro, la primera asumida y ubicada en espacio "off" ya sea por miradas, el mismo sonido, etc. Maquinaria que concreta la alianza entre autores del film y su sujeto (el pueblo), su uso busca una correspondencia en el material filmado, recoge una rica iconografía de objetos fotográficos que pertenecen a los personajes entrevistados, además que toda una serie de relaciones a nivel de objetos de las que más adelante señalaremos correspondencias.

Vamos, pues, a precisar los momentos en los que se presentan con más clara dialéctica los elementos de construcción que hemos enumerado. Y como de su uso resulta un film rico en contra-información, satírico y de habilidad política, vamos a ocuparnos en especial no tanto de lo que resulta, sino de cómo resulta.

El film se abre con plano a un mapa que tiene el mismo objeto que el principio de esta crítica: situar a Cali en el hemisferio Occidental del mundo. Mapa=visión vertical imaginaria, espacial. El plano está montado con uno de titular de diario que reza: "Desde la luna saludo a Cali". El enlace traza la intención humorística del montaje de todo el film, humor logrado mediante organización de hechos, en los mejores de los casos poco relacionados entre sí durante el rodaje. Así, un corredor de pista será opuesto a un corredor de barrio que entrena en el fango, opuesto a unos niños que entrenan Base-ball en el fango y ante un aviso que pide VOTE POR EL PARTIDO COMUNISTA.

Luégo, plano a uno de los asistentes de fotografía del CINE OFICIAL que mide la luz y plano al índice de la estatua del conquistador Sebastián de Belalcázar, que mide e indica la distancia que hay, desde esta tierra buena, al mar.

pública ante las huelgas obreras y las protestas de estudiantes. Todos estos hechos marcarían el transcurrir del decenio.

El plano secuencia del documental con que abro este capítulo sintetiza un malestar y hace patente la división social. Los directores, Mayolo y Ospina, se sitúan al mismo nivel de los aficionados o ciudadanos marginados del evento que ven las competencias desde lejos o tras las rejas. El tema del documental es como una ventana por la que se entrevé ese contexto de ciudad y las vidas de los dos jóvenes directores, cuyo trabajo documental y cinematográfico apostó por la memoria y la resignificación cultural de Cali.

Oiga vea es un documental de contrainformación sobre las repercusiones de los VI Juegos Panamericanos en Cali desde la mirada de sus ciudadanos, en particular de quienes se sintieron excluidos del magno evento. La ironía es un recurso narrativo audiovisual con el que en este caso se desmitifica el evento deportivo, se muestra la segregación socio-espacial y se pone en entredicho el plan desarrollista.

El documental se hizo «como si no hubiéramos podido entrar a los estadios, como si el tema de los Juegos Panamericanos, hito social de Cali, nos importara un carajo». Con estas palabras, Carlos Mayolo comenzó a hilvanar sus recuerdos en la entrevista que le hice en el 2005:

La película es muy pícara, muy irónica. Tiene un tipo de cámara muy interesante que yo hacía en esa época, la llamaba *toma dialéctica*: casi siempre, en la misma toma, partía de un tema para llegar a otro, no cortaba pues era una toma autónoma. Hay un plano, un ejemplo preciso de lo que digo: la nadadora se tira del trampolín y luego aparece la gente que no ha podido entrar al estadio. Ese plano, por ejemplo, se usó completo. (Mayolo 2005)

Conocí el documental inicialmente por un exhaustivo artículo crítico que escribió Andrés Caicedo en el primer número de su revista *Ojo al cine* dedicada al cine colombiano, que en palabras de Ospina «hace ver la película mejor de lo que es». En la videoteca de la Secretaría de Cultura y Turismo de Cali logré ver luego gran parte de la filmografía de Mayolo y Ospina; pero en particular me interesó *Oiga vea* ¹ como documento histórico de la ciudad, por esa visión del evento y de la Cali de 1971.

Una casualidad o imprevisto redireccionó la narrativa documental, marcó el punto de partida y apuntaló sus ejes político e irónico. Mayolo (de 26 años) y Ospina (de 22) arribaron a Cali provenientes de Bogotá, días después de haberse inaugurado el evento deportivo, y al momento

← Artículo «Oiga vea» de Andrés Caicedo en la revista *Ojo al cine*, n.º 1, Ediciones Aquelarre, 1974, Cali. Archivo de Álvaro Castillo.

¹ Publicación especializada de cine que el Cine Club de Cali produjo entre 1974 y 1976 con un equipo editorial conformado por Andrés Caicedo, Luis Ospina y Ramiro Arbeláez originalmente. A ellos se sumó Carlos Mayolo y, desde el tercer número, Patricia Restrepo.



Mexican are salsa maniacs, right?



de filmar las competencias se vieron enfrentados a una exigencia con la que no contaban: debían tener una acreditación del Comité Organizador para filmar en los escenarios deportivos. En Bogotá ya habían filmado el desfile inaugural de los Juegos transmitido en unos televisores en vitrinas de almacén. Esos momentos previos al rodaje fueron narrados por Andrés Caicedo, amigo de los directores, en el mismo artículo:

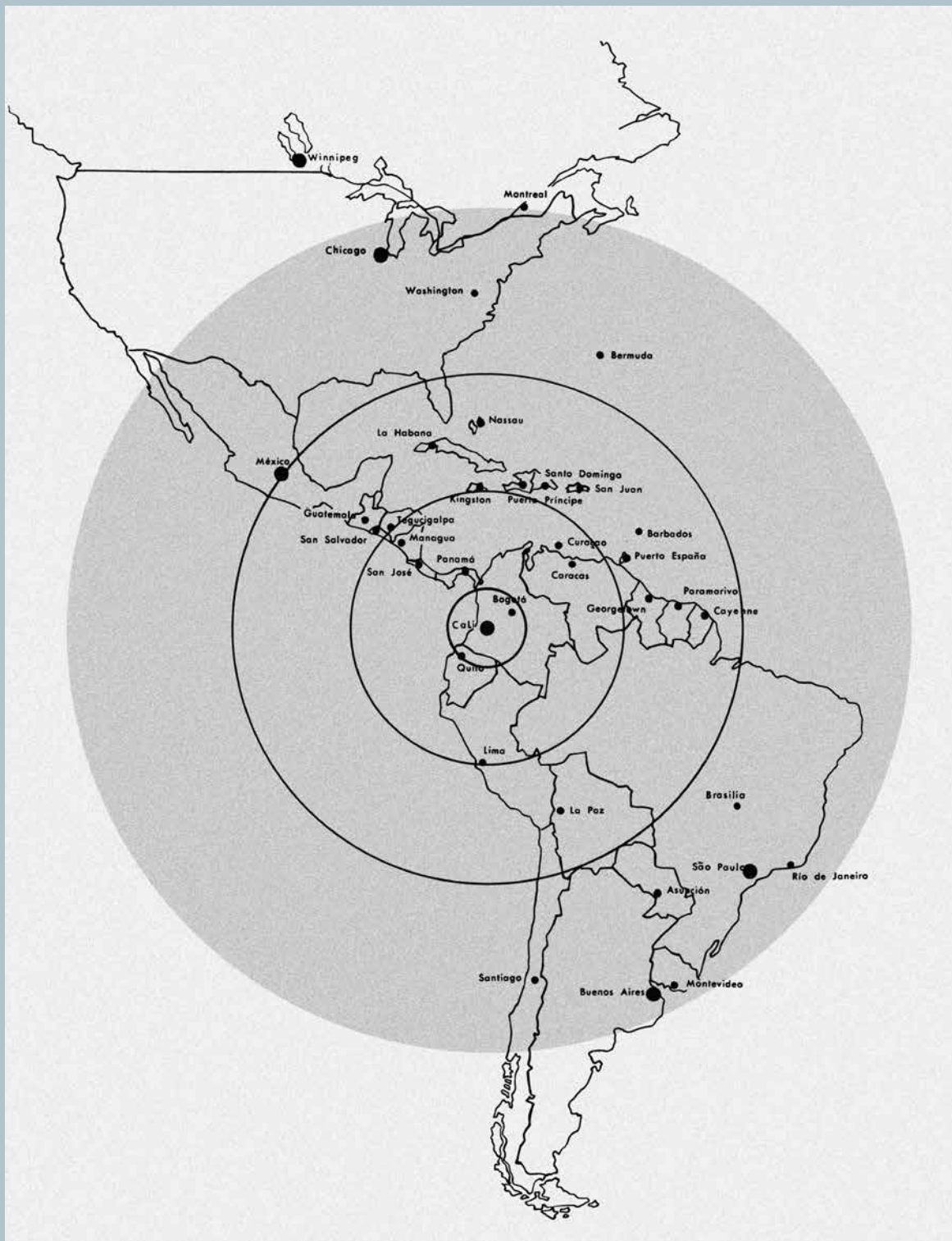
Por inconvenientes fáciles de enumerar (no se consiguió cámara a tiempo, no hubo dinero para comprar película) los cineastas no llegaron a Cali a tiempo y se perdieron el que fue el espectáculo cumbre de los VI Juegos: El Gran Acto de Inauguración, en el que desfilaron miles de niñas de todos los colegios de la ciudad, formando figuras y leyendas con el color de sus vestidos y con el ritmo de sus cuerpos. No estuvieron allí los cineastas. Llegarían a los tres días, y para poder filmar dentro de cualquier estadio se les exigió un permiso oficial, pues ya había entrado en acción un numeroso «crew», designado para recoger los momentos más patéticos de los VI Juegos. Era éste el llamado cine oficial. (Caicedo 1974, 51)

La cámara de *Oiga vea* es un ojo fisgón a la deriva; se inmiscuye por ejemplo en la conversación de unas mujeres que coquetea con unos extranjeros, sigue las competencias en las calles, curioseas tras las rejas y alambradas de escenarios deportivos, atraviesa Cali hasta llegar al barrio El Guabal para mostrar otra realidad del certamen. En suma, en el documental colisionan dos ciudades: una que se acondicionó aceleradamente a las exigencias del certamen deportivo, y otra de escasos recursos que por el crecimiento de los barrios de invasión quedó segregada hacia el oriente de Cali.

En el artículo de Andrés Caicedo ya mencionado encontramos que destaca cuatro aspectos estructurales del documental: 1) los directores, al no poder filmar en los recintos deportivos, se sumaban a muchos otros excluidos del evento, la gente que se agolpaba en las afueras de las sedes panamericanas pues el costo de la boletería estaba fuera de su alcance. 2) Por la reja «metían las narices y ojeaban lo que ocurría dentro, mientras podían oír» (Caicedo 1974, 51). La reja divide dos realidades y en el documental la vemos representada en la alambrada y simbolizada en la carrilera del tren o en la pantalla del televisor. 3) La voz en *off* del presidente Misael Pastrana Borrero, indica la imposibilidad de ver presentada la inauguración del certamen. Y por último, 4) la cámara y la grabadora identifican el rol de los directores —*Oiga*, el sonido en manos de Ospina, y *Vea*, Mayolo con su cámara al hombro—, **2** pero también señalan el papel de otros elementos como el equipo de filmación de la película oficial del certamen, la cámara fotográfica y los transistores de radio que mantienen expectante a la audiencia de la competencia.

← Fotogramas del documental *Oiga vea* (1972) de Carlos Mayolo y Luis Ospina. Foto: archivo de Luis Ospina.

2 El título del documental responde a expresiones coloquiales muy caleñas que enfatizan el acto de mirar y una actitud contemplativa: «mirá vé», «oiga, mire, vea» u «oiga, vea».



Sin duda el artículo de Caicedo, por su extenso análisis, es un obligado referente para emprender cualquier estudio sobre el documental *Oiga vea*. Sin perder de vista los ejes propuestos por el autor, y a partir de una segmentación del documental en tres partes, propongo una lectura de la Cali del año 71 basada en: 1) la película *Cali, ciudad de América*, 2) los VI Juegos Panamericanos y el auge modernizador de la ciudad, y 3) el movimiento estudiantil de 1971.

«¿Usted qué cree que quiere decir cine oficial?»

Oiga vea inicia con un mapa de América donde están marcadas las ciudades capitales y las cinco ciudades que habían sido sede de los Juegos Panamericanos: Buenos Aires (1951), Ciudad de México (1955), Chicago (1959), São Paulo (1963) y Winnipeg (1967); **3** y se señala a Cali como centro continental, en el blanco de unos círculos concéntricos. «No solo cumplo un deber sino experimento positivo orgullo al declarar inaugurados estos VI Juegos Panamericanos», son las palabras del Presidente de la República, Misael Pastrana Borrero, que se repiten durante varios planos del documental, mientras escuchamos la marcha *The Washington Post* (1883) de John Philip Sousa. Vemos, por ejemplo, cómo se contraponen prácticas deportivas y callejeras: un marchador en plena vía pública y un hombre que corre por una calle destapada; un carabinero y un jinete en pleno salto ecuestre; un chico que batea con un palo y un acróbata callejero que pide unos pesos por su trabajo. Los primeros planos proyectan la intención humorística del documental —como señala Caicedo (1974, 51)—, que se obtiene al organizar en la edición diversos hechos que en el rodaje estuvieron poco relacionados.

En la siguiente secuencia, mientras se escucha una estrofa: *Pues sí, señores, esta es la verdad / que hay un señor de talento y razón / inteligente despierto y gentil / que rinde culto siempre al corazón*, **4** entran a escena monumentos y lugares emblemáticos de la ciudad: Cristo Rey; el alférez real Joaquín de Cayzedo y Cuero, **5** que le da nombre a la Plaza de Cayzedo; el fundador de la ciudad Sebastián de Belalcázar, **6** que con su dedo nos ubica el mar Pacífico; Efraín y María en el monumento a la novela *María*; el busto de Jorge Isaacs; la fuente libanesa y la estación del Ferrocarril del Pacífico; y la Unidad Deportiva Panamericana José de Jesús Clark. Esta seguidilla de lugares cierra con una figura antropomorfa de la orfebrería calima, el logo de los Juegos diseñado por el publicista Carlos Duque.

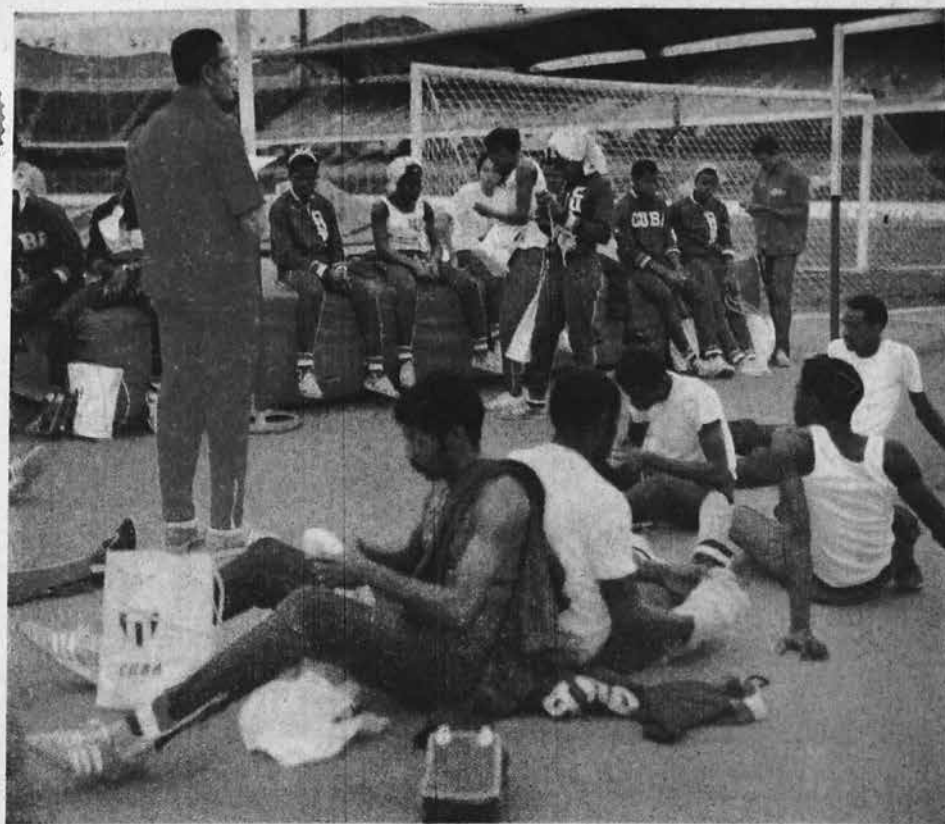
← Mapa publicado en el libro *Cali solicita la sede de los VI Juegos Panamericanos* editado por el Comité Pro-Sede, Carvajal, 1967, Cali.

3 Este mismo mapa había sido carátula del libro *Cali, ciudad de América. Cali solicita la sede de los VI Juegos Panamericanos* (Comité Pro-Sede 1967).

4 *Pachito Eché*, tema musical de la tradición futbolística caleña que fue acogido por el Deportivo Cali como himno del equipo.

5 Joaquín de Cayzedo y Cuero (Cali, Nuevo Reino de Granada, 1773 - Pasto, 1813), prócer de la Independencia, se desempeñó como alférez real de la capital vallecaucana y gobernador de Popayán. Firmó el Acta de Independencia de Colombia, en Cali, el 3 de julio de 1810. Fue uno de los primeros patriotas fusilados por los españoles.

6 Este monumento fue realizado en España, por el escultor Victorio Macho, para la conmemoración de los cuatrocientos años de fundación de Santiago de Cali.



Mientras que los atletas cubanos se preparan para dar comienzo a una de las prácticas en el estadio

Pascual Guerrero, uno de los entrenadores imparte las instrucciones de rigor. (Foto de Caicedo).

USA vs. Cuba, el gran duelo de los VI Juegos

Por MICHEL IRIARTE

Cali, 24. (AFP). Cuba se propone librar un espectacular duelo deportivo con los Estados Unidos en los VI Juegos Panamericanos, que serán oficialmente inaugurados en Cali el 30 de este mes.

La delegación cubana, una de las más numerosas de las 31 que intervendrán en la magna competencia, llegó a esta ciudad con un propósito fundamental: tratar de arrebatarse a los Estados Unidos la hegemonía que ejerce en el deporte continental.

El día "D" de este duelo que promete ser apasionante será el primero de agosto: a las 08.30 hora local (13.30

Gmt.), los jugadores del béisbol irrumpirán en los diamantes Clark Flórez y de la Base Aérea, en donde Cuba tiene la firme intención de confirmar la medalla de oro ganada frente a los Estados Unidos en los últimos Juegos Panamericanos de Winnipeg.

Los beisbolistas cubanos se han preparado intensamente para esta prueba de fuego frente a sus tradicionales rivales. Desde 1951, en Buenos Aires, los Estados Unidos nunca lograron el título en este su deporte nacional, que también estuvo en manos de los dominicanos (México 1955) y de Venezuela (Chicago 1959).

También el 1º de agosto por la mañana, los especialistas

masculinos del salto alto, lanzamiento del disco y los 400 metros se lanzarán al césped y a la pista de tartán del estadio Pascual Guerrero, juntamente con las damas que pugnarán en disco, salto largo, 100 metros con vallas y 200 llanos.

El atletismo es también otro de los campos de batalla elegidos por los cubanos para medir sus fuerzas con los colosos de los Estados Unidos. Los 100 metros llanos para hombres, los 100 metros con vallas donde el cubano de 18 años Pablo Morales brilla con 13 segundos 3/10, a solo una décima de la marca mundial, serán dos de las pruebas que prometen transformarse en

puja sensacional entre los dos países.

Pero las aspiraciones de los cubanos no se detienen allí: los nuevos equipos de béisbol masculino y femenino, el boxeo, la esgrima, la gimnasia, las pesas y la lucha serán otros tantos terrenos donde los caribeños realizarán un esfuerzo enorme para imponerse a los norteamericanos.

La frase de Marcela Chivas, velocista del equipo cubano, resume el afán de victoria que embarga a sus compatriotas: "Hemos venido a fajarlos duro con los del país del norte. La consigna nuestra es superarse y ganar", afirmó a su llegada aquí.

La edición sonora crea otra narrativa que marca el tono irónico y antisollemne que el documental asume hacia el evento. «Colombia acoge con amistad sincera a los deportistas del hemisferio porque su vivificante ejemplo de disciplina, de carácter y de lealtad refleja los valores y la energía creadora de este mundo nuevo», es el discurso en la voz del presidente Pastrana, que nuevamente se deja oír para maridararlo con un reconocido tema de Richie Ray y Bobby Cruz: *Amparo Arrebato le llaman / siempre que la ven pasar / esa negra tiene fama de Colombia a Panamá. / Amparo enreda a los hombres y los sabe controlar / Amparo Arrebato le llaman, la negra más popular*. Y aquí hacen su aparición los deportistas extranjeros en un momento de total desprevenición.

← Artículo publicado en *El Tiempo*, 25 de julio de 1971, sección deportes, pág. 17. Biblioteca de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño.

La cámara de Mayolo, un participante o curioso más, se dirige entonces hacia la Villa Panamericana —en la actualidad parte del campus Meléndez de la Universidad del Valle— que para los Juegos fue custodiada por policía militar y encerrada con alambres de púas. Un grupo de mujeres conversa con los deportistas; unas les enseñan palabras en español, otras les piden autógrafos, y otra de ellas atrae la atención de Mayolo cuando con gran desparpajo dice: «Las caleñas tenemos fama mundial de salsómanas, hospitalarias... Si gusta lo llevo para mi casa». A esta escena le sigue un vendedor caleño en el Puente Ortiz ofreciendo, en un intento de bilingüismo, las monedas conmemorativas de los Panamericanos; en segundo plano se ve la Ermita y luego el edificio Gutiérrez Vélez, sede del correo aéreo que después fue demolido. Los logos de los deportes señalan unas subdivisiones en este aparte. El del ciclismo marca el punto de partida de una competencia que corre por la avenida Las Américas. La gente, ubicada a lado y lado, anima a los ciclistas mientras se escucha la transmisión de la prueba de 100 km contrarreloj por Radio Cadena Nacional. La cámara se dirige a un grupo de radioaficionados que han seguido la carrera en sus transistores y justo en ese momento se da la noticia: «¡Medalla de oro para Cuba, medalla de plata para Colombia!». El logo de béisbol introduce a un equipo *yanqui* derrotado por los cubanos saliendo del diamante de la Unidad Deportiva Panamericana, mientras una cuña radial anuncia: «Para ese dolor de cabeza *Mejoral*, porque mejor mejora *Mejoral*». Un guiño de humor, de burla, a la solemnidad rota en medio de esta etnografía visual urbana.

El equipo cubano ganador del partido marca una victoria política en el certamen y así lo expresan sus simpatizantes, que los reciben en las afueras del estadio en medio de autógrafos y vítores a Cuba. Entre la gente que rodea a los jugadores aparece Hernando Guerrero, fundador de Ciudad Solar, y un eufórico partidario que dice: «Cuba tiene que ganar



a la América porque Cuba es el primer territorio libre de América, ¡Viva Cuba socialista!». **7** Entre un equipo de producción del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), vemos al realizador de cine Jorge Fraga, que justo se encontraba filmando el decisivo encuentro. Mayolo y Ospina se acercan a la camioneta donde se transportan, y tras entrevistarlos se despiden cantando mientras suenan los estuches de sus equipos: «Los cubanos ni se rinden ni se venden...». Este equipo fue el encargado de realizar el documental *VI Juegos Panamericanos* (1971) del ICAIC, donde presentan en un acto público al entonces primer ministro y comandante en jefe, Fidel Castro, y a unos deportistas cubanos ganadores de preseas doradas y de plata. **8** El cortometraje es un claro síntoma del clima de la Guerra Fría, pues los cubanos rinden homenaje a sus deportistas y celebran la derrota de los estadounidenses en los deportes que han sido históricamente fuertes del país anglosajón: la gimnasia artística masculina, esgrima, lucha grecorromana, tiro, boxeo, baloncesto masculino y béisbol. En su alocución, Castro hace una gran demostración de orgullo patrio por haber logrado quebrantar el monopolio deportivo de los Estados Unidos y lo que denomina «ese sentido de inferioridad que crearon en nuestros países latinoamericanos —que, anuncia orgulloso— va siendo destruido de una manera avasalladora y será un día totalmente liquidado por esfuerzo de nuestro país y de los demás países de América Latina». (Discurso de Castro en Fraga et ál. 1971).

En la prensa colombiana se anunció un gran duelo «USA vs. Cuba». Los enfrentamientos deportivos fueron muy esperados, pues en cierta manera se medían los avances deportivos en Cuba producto de su revolución socialista. Al concluir los Panamericanos, en la tabla de medallas Cuba ocupó el segundo puesto después de Estados Unidos, victoria que se asumió como un triunfo político de la revolución castrista, resultado de los vínculos estrechos, en lo económico y diplomático, con el bloque socialista. Cuba se había trazado el objetivo de aumentar el nivel competitivo de sus deportistas de la mano de entrenadores de la Unión Soviética, Bulgaria, Alemania Democrática o Rumania. El deporte despertaba el orgullo nacional y se decía que era su herramienta política. A quienes opinaban así, Castro les respondió en el documental del ICAIC:

Se ha querido presentar a Cuba utilizando el deporte como instrumento de la política y es exactamente a la inversa. La política es un instrumento del deporte, es decir: el deporte no es un medio sino un fin. Como actividad humana, como toda actividad que tiene que ver con el hombre y el bienestar del hombre, igual que la educación, la cultura, la salud, las condiciones de vida material, la dignidad humana, los sentimientos y los valores de tipo espiritual del hombre son precisamente los objetivos de la política. Es que no comprenden que la política, es decir,

← Fotograma del documental *VI Juegos Panamericanos*, del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, dirigido por Jorge Fraga et ál, documental 40 min, 1971, Cuba.

7 Se trata de Marcos Torres, un comunista que vivía en el barrio El Guabal y que José Urbano identificó en el documental.

8 Una copia de este documental fue recuperada por José Urbano, de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, Cuba. La película fue realizada por René Ávila, Luis Costales, Adalberto Hernández, Jorge Fraga, Mirita Lores, Jorge Pucheux y José Riera. También se produjo un documental de los Juegos Panamericanos llamado *Un juego histórico* (1972) dirigido por Jorge Fraga (fundador del ICAIC) que registra la victoria del equipo de baloncesto masculino de Cuba frente a un fuerte opositor como lo era EE. UU., con un marcador de 73 - 69.

la Revolución, es el instrumento de la educación, de la cultura, del deporte, de los valores humanos, de los valores espirituales, es el instrumento del hombre. (Castro en Fraga et ál. 1971)

← Artículo «Cali ciudad de América», de Alfonso Prieto, en el Dominical de *El País*, 20 de febrero de 1972, Cali.

En *Oiga vea*, el equipo del ICAIC se aleja en la camioneta que porta la bandera cubana y para reforzar la escena, se contrapone un primer plano de la bandera de Estados Unidos representada en una pegatina que porta el vidrio de un carro y un fragmento de su himno nacional. Ospina pregunta «¿Qué cree usted que es el cine oficial?», y de inmediato se observa la cámara y el auxiliar de camarógrafo Jaime Alexandrovich con una camiseta estampada que dice «cine oficial». Mientras se escucha una respuesta en *off*, lo observamos midiendo la luz en un improvisado set de filmación sobre una camioneta; como custodio de la escena, vemos también a un policía militar. Ospina se acerca entonces al uniformado, que porta un fusil a su espalda, varios curiosos los rodean, y le pregunta: «¿Qué quiere decir eso de cine oficial?», el hombre niega con su cabeza, no sabe qué decir.

Un redoble introduce en este punto una muestra histórica de fusiles y carabinas marca *Winchester* que se funde con los compases de *El corneta*, tema musical interpretado por Daniel Santos. La cámara se inmiscuye en el momento de descanso de unos soldados en el Batallón Pichincha —frente a una rocola, muy probablemente en el casino de oficiales—, y sus pasos de baile se acomodan, en la edición, al son de la canción que reza «*te metiste a solda'o y ahora tienes que aprender*». Caicedo dice que en este momento los directores satirizan las fuerzas armadas aprovechando un instante de desprevenición; los reclutas echan paso caleño y al sentirse filmados, añade Caicedo, «reclutas y cuerpo antiguerrillero se esmeraron en los pasos en el difícil brinco de la salsa, mucho más difícil aún con las pesadas botas de campaña» (Caicedo 1974, 52). Se escuchan disparos y se ven jugadores en el polígono de tiro también del Batallón Pichincha (cuarteles de Nápoles), así como soldados y agentes de la fuerza pública; en el montaje se dispara contra la autoridad uniformada y contra *All American*, una caja de cargas para tiro al plato. Unos tiros de pistola se superponen al anuncio radial de Todelar, que informa la muerte del masajista cubano al caer del quinto piso de uno de los bloques de la Villa Panamericana. ⁹ «¿Usted qué cree que quiere decir cine oficial?», insiste Ospina con su pregunta, y la cámara de *Oiga vea* persigue al equipo de filmación que porta la camiseta con la leyenda «cine oficial» y en sus equipos el logo panamericano. Mientras tanto se escuchan pasos de una marcha militar y se escucha en *off* «el cine oficial será un deporte». Y en este preciso instante, como lo indica Caicedo (1974, 53), sucede una transición, «entra a su premeditada [...] y orgánica segunda parte».

⁹ Este hecho suscitó la atención de la prensa colombiana, que registró el accidente o supuesto suicidio del masajista Domingo Gómez, y también la desertión de tres deportistas cubanos, uno de ellos para pedir asilo en la Embajada de Panamá.



Las personas que portan la camiseta «cine oficial» forman parte del equipo de producción del documental *Cali, ciudad de América*, película oficial de los VI Juegos Panamericanos realizada en 35 mm, a color, por Diego León Giraldo (1972) bajo la producción ejecutiva de Martha Hoyos de Borrero. **10** A la fecha no se sabe el paradero de la película, todo parece indicar que ya no existe el laboratorio Filmolaboratorios, donde debió quedar la matriz de la cinta. La Cineteca Nacional de México no tiene información al respecto, y aún no se sabe quién puede guardar una copia completa de las pocas que llegaron entonces al país.

En una entrevista de Camilo Calderón Schrader, Giraldo reconoció que este documental había significado su primera experiencia a color con un gran equipo de producción: «64 técnicos colombianos y camarógrafos suizos, franceses y mexicanos, todos actuando al mismo tiempo, en diferentes escenarios, y sin poder llevar un control directo. Lo peor, sin saber nada de deportes» (Giraldo 1991, 37). Este «numeroso crew» **11** y las nueve cámaras traídas de México y Bogotá, el sonido sincrónico y la asesoría de Antonio Reynoso, fotógrafo del documental *Olimpiada en México* (1969), película de los XIX Juegos Olímpicos en la Ciudad de México (1968), auguraban un buen camino a la posteridad.

En cambio, la producción independiente de Mayolo y Ospina fue más bien modesta, realizaron el film en 16 mm, blanco y negro, con una grabadora Uher que prestó Fernell Franco, quien entonces trabajaba en Nicholls Publicidad, y una cámara Bolex que Mayolo *tomó prestada* de la empresa publicitaria donde laboraba.

A pesar de rodar con equipos que no eran sincrónicos, hicimos el intento de encontrar una sincronía, por ejemplo, empezábamos un plano filmando el rostro de la persona hablando y cuando ya sabíamos que se iba a desincronizar bajábamos a las manos o cortábamos. Era el intento de hacer cine directo, pero sin las cámaras Eclair o las Nağras **12** que ya en otros países se utilizaban con otros fines. (Ospina 1993, 118)

Ambas películas se editaron en el exterior: en México se hizo *Cali, ciudad de América* con la colaboración de Giovanni Korporaal; y Luis Ospina, entonces estudiante de cine de la Universidad de California (UCLA), editó *Oiga vea* en Estados Unidos, y lo presentó como su trabajo de grado. Las cartas del archivo de Luis Ospina dan cuenta de cómo se iba llevando el proceso de montaje y la recepción de la película:

[...] la película va a quedar cortica ojalá pase de los 10 o 15 minutillos, hay que tratar que no nos quede con un tono reformista en el sentido de que la plata que se gastó

← Arriba: Andrés Caicedo y Carlos Mayolo en el rodaje de *Oiga vea*.
Abajo: Carlos Mayolo, 1971, Cali.
Foto: archivo de Luis Ospina.

10 El encargo de realizar el documental fue de Jorge Herrera Barona, director general del Comité Organizador, y Alfonso Bonilla Aragón, director de la División de Promoción. Por el libro *Cali Panamericana. Memoria de los VI Juegos Panamericanos de 1971*, editado por el Comité Organizador (1971) se sabe que para este largometraje se filmaron ochenta mil pies de película (unas quince horas de proyección) y en la edición se redujo a doce mil pies, en total noventa minutos de duración. El revelado y copias de Filmolaboratorios S.A., y el sonido incidental se realizaron en México.

11 Para el equipo de producción contrataron camarógrafos, asistentes y apuntadores, entre los que se encontraban: el compositor (residente por ese entonces en Nueva York) Lucas Estrada; el reconocido director de fotografía Antonio Reynoso; como directores de escenario René Rebetez y Camilo Calderón; Carlos Arenas y Jaime Sáenz en la dirección de sonido, y Giovanni Korporaal como editor.

12 La Nağra era la marca de la grabadora de cinta magnética de carrete abierto que se usaba para sincronizar sonido e imagen.

Oiga Vea

OSPINA

MAYOLO

deporte miseria y dominación

**documental sobre
los panamericanos**

en eso se ha debido gastar en los barrios, etc. Sino más bien, de cómo el gobierno mueve todo un aparato de alienación con el deporte así como lo hace con el festival de arte, etc., de cómo ponen a funcionar una máquina publicitaria para encarretar la gente con eso. Hay que tratar de crear la conciencia de que los están manipulando (en secuencia de medios de comunicación, información, cine, teve, etc) alejar a la gente de los problemas concretos (que lo prueban las entrevistas). Yo creo que en la secuencia inicial debe recalcarse sobre esto. Cómo se escogió a Cali para eso y cómo era necesario hacer olvidar todos los problemas. Analfabetismo, desempleo, a la clase media, evasión, etc. En el folleto anarco debe haber datos. (Mayolo ca. 1972a, [2])

[...] OIGA VEA! Ya tuvo su estreno aquí en la U. Tuvo un éxito grandísimo a pesar de que es toda en español. Yo no estaba muy contento con ella hasta que la vi junto con el público. Quedó mucho más larga de lo que esperábamos. Dura casi media hora. El montaje me tomó casi cinco meses pues el material que filmamos (solo una hora) fue muy difícil de editar. Además se me hizo más importante plantear el problema político claramente que hacer una película «estéticamente perfecta». La verdadera prueba para OIGA VEA! será ante un público colombiano. Apenas corte el negativo y tenga una copia la mandaré para allá. El miércoles entrante me han invitado a mostrarla en una clase de cine del tercer mundo, también para la Semana de la Raza, y para un festival organizado por estudiantes extranjeros aquí en la U. Más tarde iré a Berkeley a ver si puedo vender una copia a una compañía distribuidora de películas del tercer mundo. OIGA VEA! es el cine en pelota. (Ospina 1972, [1-2])

← Cartel del documental *Oiga vea*, modelo estándar para escribir la fecha y hora de las proyecciones, 1972, Cali. Archivo de Luis Ospina.

Cali, ciudad de América fue el primer largometraje de Diego León Giraldo (Sevilla, Valle del Cauca, 1940 - Bogotá, 1997), quien para entonces era un novato en este tipo de producción, pero no lo era en la realización de cortometrajes. Giraldo fue alumno de Camilo Torres Restrepo en la Facultad de Sociología de la Universidad Nacional de Colombia, y para rendirle homenaje a su amigo y profesor, pocos meses después de su muerte en combate, realizó en 1966 *Camilo Torres*, un cortometraje político y testimonial sobre el cura, político y guerrillero del ELN; que sería su primer documental siendo líder estudiantil de esa universidad. Un año antes se había iniciado en la realización cinematográfica, cuando trabajó como camarógrafo de la película experimental *María*, dirigida por el pintor Enrique Grau. Estos primeros trabajos de Giraldo se dieron a conocer en el II Festival de Arte de Vanguardia en Cali (1966), en momentos de militancia en las toldas del nadaísmo.

Ni Mayolo y Ospina, ni Diego León Giraldo contaban con guiones estrictos; sin embargo, Giraldo por la magnitud de la producción debió diseñar un plan de rodaje y sortear algunos imprevistos; por ejemplo, al comenzar el rodaje, recuerda,

[Descubrí] que los estadios tenían la iluminación con la temperatura necesaria para la televisión, pero no para el cine, lo que nos obligaba a forzar la película en los eventos nocturnos, y esto sin posibilidad de hacer pilotos de prueba para estudiar



los niveles de densidad del color y su posible deterioro. Teníamos un plan riguroso de filmación, pero no había un guión posible. El margen de riesgo era altísimo [...]. (Giraldo 1991, 38)

Los textos del largometraje *Cali, ciudad de América* fueron escritos por el periodista y político Alfonso Bonilla Aragón, quien estaba convencido de que el documental, que emulaba la película *Olimpiada en México* de Alberto Isaac, sería el testimonio que tendrían las futuras generaciones de cómo Cali cumplió el reto trazado. Su aspiración no se cumplió. Lo paradójico de esta historia es que *Oiga vea*, la versión no oficial y de contrainformación de los Panamericanos, se ha convertido en testimonio de ese pasado, parafraseando a Bonilla Aragón, cuando Cali a empellones cumplió el reto trazado (véase Comité Organizador 1971, 265).

Cali, ciudad de América, en cambio, ha sido una suerte de mito fracasado. En el 2011, gracias a mi amistad con C., me enteré de la existencia de los últimos 10 minutos que José Urbano conservaba, cineclubista y gestor cultural, dueño de La Ventana Indiscreta, un lugar de encuentro de cinéfilos en Cali. Una deportista que participó en los Panamericanos, a su regreso al país, le entregó a C. dos latas de una película de 35 mm marcadas con el rótulo «Juegos Panamericanos» que ella guardó durante varias décadas mientras vivió en el extranjero. **13**

Las dos latas contenían los mismos diez y últimos minutos de *Cali, ciudad de América*, fragmento que finalmente logré ver en la Cinemateca del Museo La Tertulia gracias a los buenos oficios de C., José Urbano, Ramiro Arbeláez, Eugenio Jaramillo y Erwin Palomino. **14** En este corte se presentan apartes de las competencias deportivas y la clausura de los Panamericanos en el Estadio Pascual Guerrero. Una competencia de equitación da inicio a este segmento del documental; los saltos ecuestres bajo el recurso del *slow motion* se alargan en la toma, permitiendo apreciar la sincronización del caballo y el jinete en el salto de obstáculos. La secuencia remata con la premiación y entrega de medallas. Luego vemos que en el salto de garrocha utilizan el mismo efecto para enfatizar los movimientos en el aire y cómo el atleta logra superar la barra o fracasar en su intento. El estadounidense Jan Johnson recibe una especial atención: una secuencia muestra su preparación antes del momento decisivo; el atleta se dirige hacia la colchoneta, mira el listón transversal, mide su gran altura con la pértiga (todo lo cual crea una gran expectativa), corre, salta y logra batir el registro panamericano quedándose con la presea dorada. Esta parte se enlaza con el partido de baloncesto femenino en el Gimnasio El Pueblo, cuartos de final entre Brasil y Cuba. La alegría de las brasileñas por su triunfo, se

← Fotogramas de los últimos diez minutos del documental *Cali, ciudad de América* de Diego León Giraldo, Comité Organizador de los VI Juegos Panamericanos, 1972, Cali. Archivo de José Urbano.

13 Gracias a la colaboración de C. y de José Urbano, el último rollo de *Cali, ciudad de América* pasará a ser parte de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

14 Los dos últimos, director y operador de cine, respectivamente, de la Cinemateca de La Tertulia.

LA CIUDAD SOLAR Y EL TEC

presentan sus documentales inéditos de
miercoles 18 a domingo 22 de octubre.

OIGA, VEA de MAYOLO y OSPINA

SOBRE LOS PANAMERICANOS

TEC de PEDRO REY

SOBRE SUS OBRAS Y GIRA POR EUROPA

8 P. M. - \$ 5 TODOS LOS DIAS

CALLE 6a. No. 5-51

VIERNES 20: Charla de Enrique Buenaventura sobre
'TEATRO-DOCUMENTO' con canciones

Imp. Gutiérrez Tel 881440

alterna con las imágenes de las delegaciones deportivas en la clausura de los Panamericanos. Se anuncia en seguida la competición de baloncesto masculino Brasil-Cuba, irrumpen fuegos artificiales en el cielo caleño, y con los brasileños bailando al ritmo de samba en el desfile de cierre va concluyendo la cinta, mientras se escuchan estas palabras en *off*:

Arriadas las banderas, la juventud se entrega al júbilo, pero sobre la noche del Valle las luces indican para que en 1975 nos desplazemos a Chile a los VII Juegos Panamericanos, y mientras tanto el fuego panamericano comienza a extinguirse. Era una llama al viento y el viento la apagó. (Giraldo 1972) **15**

La única evidencia sobre la llegada a Colombia de las copias de *Cali, ciudad de América* que encontré durante la investigación fue una carta de Martha Hoyos, del 28 de abril de 1972 en Cali, dirigida a Jorge Herrera Barona y Alfonso Bonilla Aragón, miembros del Comité Organizador de los Panamericanos, donde además de hacerles entrega de la primera copia de la película, les hace un recuento sobre los pormenores de la edición en México, y un reporte de las deudas contraídas con Diego León Giraldo y el laboratorio, los cuales prestaron apoyo económico para realizar la edición en el menor tiempo posible (Hoyos 1972). La película se presentó en México —como ella lo asegura— con buena aceptación de la crítica y les informa a los dirigentes que una copia se proyectaría en Bogotá, y otras dos llegarían en los próximos días a Cali.

En la prensa capitalina y caleña es posible rastrear el estreno de *Cali, ciudad de América* (véase Zawadsky 1972, 4); en la capital se proyectó en el teatro Embajador y en la Cinemateca Distrital del Planetario de Bogotá. **16** En el libro *Diego León Giraldo: el cine como testimonio* se incluye un texto crítico de Camilo Calderón Schrader ([1972] 1991) que escribió para el estreno del documental en la Cinemateca, donde tildó de convencional el montaje de secuencias y uso de efectos, y criticó los textos en *off* redactados por Alfonso Bonilla Aragón que, a su parecer, van en contravía del filme, lesionan la imagen y en algunos casos la aniquilan. Sobre este recurso narrativo, precisamente Carlos Mayolo señaló su posición: «Las películas de la época eran hechas desde afuera, textos en *off* que explicaban las cosas. Nosotros nunca explicamos sino descubrimos. Preferimos descubrir a explicar» (Mayolo 2005). Sin embargo, en medio de sus críticas, Calderón destacó ciertos momentos inolvidables como las imágenes de los paisajes colombianos, las danzas del Pacífico, el rompimiento de 17 marcas panamericanas, así como la actuación de los colombianos: el ciclista Martín Emilio Cochise Rodríguez, el pesista Juan Romero, la nadadora Olga Lucía de Angulo, el clavadista Diego Henao, el

← Cartel de presentación de los documentales *Oiga vea*, de Carlos Mayolo y Luis Ospina, y *TEC* de Pedro Rey en Ciudad Solar, 1972, Cali. Archivo de Luis Ospina.

15 En los créditos finales se menciona: «La película fue producida gracias a la colaboración de la Gobernación del Valle, Alcaldía Mayor de Cali y el Instituto de Fomento Industrial (IFI)». La financiación se hizo a través de un préstamo otorgado por el IFI a la Gobernación del Valle. La Alcaldía de Cali y el Comité Organizador de los Panamericanos también aportaron recursos a la producción.

16 En Cali se estrenó en el Teatro El Cid, en junio de 1972, y en Bogotá al mes siguiente en los teatros Embajador, Arlequín y la Cinemateca Distrital. Por su parte, *Oiga vea* se estrenó en los barrios Cristobal Colón y El Guabal y en Ciudad Solar en octubre de 1972; en Bogotá se proyectó en la Cinemateca Distrital.

LA PANTALLA MAYOR

Por LISANDRO DUQUE NARANJO

Un interesante doblete puso en su "ring", o pantalla, la Cinemateca Distrital. Se trata de dos películas con el mismo tema, pero distinto tratamiento, duración, color y presupuesto. El tema: Los Juegos Panamericanos. Veamos por separado las dos películas contrincantes:

"Cali, Ciudad de América"

Director: Diego León Giraldo.

No supera esta cinta los linderos del noticiero simplemente deportivo. Como aficionados que somos a las batidas de marcas olímpicas, nos agradó, pues, esta cinta. Pero como cineastas, "Cali, Ciudad de América", no satisfizo en lo más mínimo nuestras expectativas. Además de que la atmósfera de estos juegos —el duende de la política rondando por las canchas y las pistas con sus garrochas y sus saltos triples— fue olímpica y públicamente evadida por la cinta en honor al decimonono narcisismo de los productores interesados apenas en exaltar el estereotipo del "Cali, Cali, Cali, Cali bonito, Cali eh!", liquidándole de raíz el carácter al documental.

Con estas ausencias, quedarían como virtudes el color y una serie de formalidades —incluido el texto, desconocido y deprimente para ser de Bonilla Aragón— que tampoco es que colmen al espectador. Todo parece indicar que a Diego León se le puso una especie de cinturón de castidad, dentro del cual no podía sugerir sino una ahorcada ficción de atletas inexplicables, superfluos rompimientos de marcas, una espalda de hora y media de indiferencia ocasionalmente allanada por trucos y habilidades de montaje que en todo caso "no alcanzan a hacer verano" ni a interpretar esa legión de golondrinas, de malicias, vivacidades extradeportivas y sucesos humanísimos que fue la Cali del año 71.

"Oiga, Vea"

Dirección: Carlos Mayolo

Con un presupuesto discretísimo, un modesto blanco y negro, veinte minutos apenas de duración, esta cinta se esparce como cadaverina y boicoteo en la fiesta de los Panamericanos. Parte Mayolo de un interrogante: ¿Estaba Cali preparada para los Panamericanos? Su encuesta de cámara y grabadora arroja un inmenso saldo de "noes" entre lustrabotas, obreros y caleños fatutos. Ahí queda la pulguita para que los espectadores procesen los datos. Desde otros ángulos, "Oiga



Una escena del documental sobre los Juegos Panamericanos celebrados en la ciudad de Cali y que ha sido presentado en la cinemateca distrital bajo el título de "Cali, Ciudad de América".

Vea" recoge una serie de amargos gracejos en la voz propia de los encuestados: "Cuando los niños se meten a esas aguas negras, salen ahogados y corriendo...", dice un parroquiano de los barrios marginales de la ciudad, refiriéndose no solo al abandono de su barrio, sino también a la carencia de lugares de esparcimiento para los chiquillos del vecindario. La música, sin ser a cargo, no puede ser más patética: "Te metistes a soldado, y ahora tienes que aprender...", reza el disco que ambienta un baile antológico de dragoneantes del batallón, entre ellos solamente, sin pareja. Una grotesca alegría se desprende de la escena.

El otro disco —es que esta película es documental hasta para las orejas— es el del "tren sin regreso, tren de la ausencia", en el que se arraciman los niños y residentes suburbanos para viajar a "ver" los juegos. Y qué vista tan envidiable:

como "detenidos" afuera por la reja de las caras localidades, estos intrusos espectadores apenas alcanzan a divisar —en la prueba de saltos ornamentales— las primeras piruetas del trampolín, puesto que el atleta se pierde al instante entre las altas murallas de los coliseos "populares".

Y podría decirse más de este documental —mucho más que de "Cali, Ciudad de América"— pero fundamentalmente diremos que pone en tela de juicio la ostentación de los juegos, y que lo hace con un ejército propio: el de los habitantes —extrañados en su propio patio— de esa ciudad capital del deporte.

La escena final, una dama caleñísima y más pobre para dónde, con una sonrisa solitaria y demente, —la Gioconda del subdesarrollo— y el consecuente sonido musical fermentándose, descomponiéndose, hiere y enfría los panamericanos tuétanos de los espectadores.

boxeador Calixto Pérez y el atleta Álvaro Mejía ([1972] 1991, 155). Las imágenes quedan por lo pronto solo registradas en el papel, pues 80 minutos aún continúan perdidos, sin conocer su paradero.

En la Cinemateca Distrital se produjo una suerte de mano a mano entre los dos documentales de los VI Juegos Panamericanos que estimuló una columna de opinión del crítico de cine Lisandro Duque, donde cotejó las dos cintas y criticó el tratamiento que Giraldo dio al largometraje. En «La pantalla mayor» del diario *El Espectador*, Duque señala que *Oiga vea* «se esparce como cadaverina y boicotea la fiesta de los panamericanos» y destaca cómo pone en tela de juicio la ostentación de los juegos en la voz de los propios habitantes de la ciudad capital del deporte. En cambio, a *Cali, ciudad de América* la consideró como un mero noticiero deportivo, criticó la exaltación de los estereotipos caleños y los aspectos superfluos del certamen; y como si quisiera excusar a su director, concluye que a Giraldo le debieron poner una especie de «cinturón de castidad» pues entre atletas, rompimientos de marcas y trucos de montaje, el documental no llega a interpretar los «sucesos humanísimos que fue la Cali del año 71» (Duque 1972, 2B). **17**

Cuando *Oiga vea* se estrenó en Ciudad Solar, en la sección del Cine Club de Cali llamada Cine Subterráneo, **18** se proyectó durante cinco días junto con el documental de Pedro Rey sobre la gira por Europa del grupo Teatro Experimental de Cali (TEC). El suplemento *Esquirla* difundió la película con dos apartes de la columna de opinión de Lisandro Duque ya mencionada y otro de Hernando Salcedo. Allí se promocionó el documental como una producción de Ciudad Solar; con todo, Guerrero, su director, precisó para esta investigación que el hecho de que los directores hubieran realizado esta mención fue más que nada un gesto generoso y solidario de Mayolo y Ospina, para darle visibilidad a este espacio alternativo creado el año anterior. La estrategia surtió efecto, pues en este suplemento se destacó que la película había cumplido uno de los objetivos trazados por Ciudad Solar al empeñarse en descubrir «la úlcera que muy secretamente le habían cubierto a la ciudad durante aquellos acontecimientos» (*Esquirla* 1972, 10). Antes de Ciudad Solar, *Oiga Vea* se proyectó en agosto de 1972 en la casa de la familia Urbano, **19** que para aquel entonces quedaba en el barrio Cristobal Colón y luego, en un barrio próximo, El Guabal, gracias a la programación de Marcos Torres.

Las noticias sobre la primera proyección al público capitalino las recibió Luis Ospina, en palabras del mismo Mayolo luego de conocer el resultado de la edición. Le escribe desde Bogotá:

← Artículo «La pantalla mayor» de Lisandro Duque Naranjo, en *El Espectador*, 6 de octubre de 1972, Bogotá. Biblioteca Fundación Gilberto Alzate Avendaño.

17 Además de estos dos, se produjo el cortometraje documental *Juegos Panamericanos, regatas en Cartagena* (1971) dirigido por Álvaro Cepeda Samudio, con fotografía de Guillermo Angulo y montaje de Luis Ernesto Arocha; que registraba la competencia de regatas que no pudo realizarse en Cali.

18 Una alternativa para ver cine en 16 mm que Andrés Caicedo y Hernando Guerrero crearon con el fin de brindar una programación alterna a la sabatina del teatro San Fernando, como se verá en el tercer capítulo.

19 Mayolo y Ospina filmaron como epílogo esta proyección —aunque no se incluyó en la versión final de *Oiga vea*— y entrevistaron a los Urbano. En la transcripción de la entrevista, Alcides reconoce que el documental sirvió para contrarrestar la ausencia de prensa, radio y cine, y desmentir la información que se aparentaba sobre el país y el certamen internacional (véase Ospina, ca. 1972a, [4]).



[...] Es increíble el camello que hiciste, la película quedó verracamente bien tejida. Cuando la vi por primera vez vi cómo se habían plasmado las ideas que tuvimos aquí más la cantidad de ondas que vos le sacaste. Fue un trabajo muy chévere. La gente se la soda en canti, a excepción de una partecita del tren 2a parte que yo creo que reitera un poco y quizás distrae al espectador para lo que sigue. Tengo ganas de peluquiarle ese poquito pues con Carlos Duque hicimos una copia para video tape y le quitamos ese poquito y quedó como más fluida (Carlos Duque está feliz con ella se la muestra a todo el mundo).

A Rochaiz [20] le pareció muy buena y nos dijo [que] la proyectáramos en Saint Tropez invitamos unos periodistas y la cosa funcionó muy bien aunque no fueron los hace bulla. También fue Diego León (esa película de él es una mierda completa, absolutamente estúpida). [...]

[...] *Oiga vea* se la dejé en Tabogo a los del Paco [Partido Comunista] ellos la distribuyeron lo mismo el grupo de Sebas [Ospina]. Probablemente la manden a Leipzig. La cosa por aquí está jodida.

A Carlos Álvarez lo encanaron dizque por contactos con el ELN y le van a meter 2 años, Gabriela Samper, también cayó en la redada y según parecen los van a joder. Yo estaba un poco mosca con *Oiga vea* pues la película es antimilitarista y esos HP están muy alborotados. (Mayolo ca. 1972b, [1-3])

← Jorge Eliécer, Marlene, Rubby, Luz Mila y José Urbano en la carretilla; Alcides Urbano en la yegua Asoma, 1967, El Guabal, Cali. Foto: archivo de José Urbano.

Cali, ciudad nueva

Un primer plano a las manos de Luis Ospina mientras cuadra la grabadora, y una toma a un grupo de niños que aparecen curioseando alrededor suyo, marcan el inicio de esta segunda parte del documental. Un paneo a sus rostros deja ver al fondo otro paisaje urbano; entra a escena otra ciudad. La imagen de estos *hijos de Sánchez* se refuerza con las palabras de un hombre que reclama la verdadera Colombia que le deberían mostrar a las delegaciones extranjeras, en lugar de mostrarle la mentira de los sitios bellos. En tono concluyente dice: «Cali no estaba preparada para Juegos Panamericanos». Este joven es Jorge Eliécer Urbano, cuyo testimonio abarca gran parte del segundo segmento documental, que muestra su «rancho» de esterilla y guadua en El Guabal, un barrio de los años sesenta construido en la margen oriental de la autopista sur. Urbano vive en la calle 16 con carrera 40, con seis hermanos menores, su madre, Dolores Barrios (que aparece embarazada en el documental) y su padre, Alcides Urbano, quien entonces trabajaba como vigilante en la Alcaldía de Cali, era un sindicalista comunista, invasor de barrios, cuyo ingreso completaba con el oficio de carretillero. **21**

20 Juan Leopoldo Rochaix, argentino, dueño de las discotecas Saint Tropez y Rhino.

21 Persona que utiliza un vehículo de tracción animal para hacer acarreo como forma de trabajo.



La cinta hace un primer plano a la cámara fotográfica de fuelle que Jorge Urbano tiene en sus manos. Ese recurso, ya mencionado por Ospina, para encontrar una sincronía, les hacía bajar el encuadre a las manos y, en varios casos, en estas estaba el oficio, aquello que completaba la voz. Alcides Urbano, el padre, muestra las fotografías de la inundación del barrio en el mes de marzo, cuando el agua alcanzó una altura de 1,50 m. Las imágenes documentan esta realidad social, muy distante del perímetro panamericano. Jorge Urbano explica a continuación cómo los barrios circunvecinos, como San Judas Tadeo, Unión y Santo Domingo, sufrían las inundaciones desde hacía años producto del caño de aguas negras y el río Cañaveralejo. La cámara de Mayolo, desde ese caño o *canal de la muerte*, como lo llaman en el barrio, nos ubica en la ciudad: un *zoom in* junta dos realidades, la del oriente y la del sur; El Guabal con el Gimnasio El Pueblo, que se ve a lo lejos mimetizado en el paisaje como si fuera una montaña más. «Se le ha puesto *el canal de la muerte* porque los niños vienen y se tiran a bañarse y de ahí salen ahoga'os», dice Luis Alfonso Londoño, **22** un habitante del barrio. Y aunque el caudal que vemos está bajo, explica que este se desborda debido a los otros canales que desembocan en él.

Un plano subjetivo en casa de Londoño —él corriendo en su interior bordeando la pared con un plástico para proteger la grabadora de Luis Ospina— nos recuerda la secuencia que, seis años después, se filmaría en este mismo lugar cuando Carlos Mayolo y Eduardo Carvajal ruedan «la cultura de la miseria, como dice Lewis», en el cortometraje argumental *Agarrando pueblo* (1978) dirigido por Mayolo y Ospina.

El tren metropolitano habilitado para los Juegos Panamericanos, con el fin de recorrer la ciudad de norte a sur, prestaba un servicio a los barrios de mayor población. Partía de Vipasa y llegaba a la Villa Panamericana y así fungía como conector de dos ciudades. La línea férrea dividía a la vez dos realidades, la del oriente sin infraestructura urbana, donde proliferaban las invasiones, que ocupaba legal o ilegalmente la periferia de Cali a lo largo de los cerros y las márgenes del río Cauca; y la occidental, que gozaba de las inversiones desarrollistas. La presión de sectores populares por acceder a un terreno urbano y la falta de una política de vivienda que contemplara, por ejemplo, residencias populares en el interior de la ciudad acentuó la brecha social y la segregación socio-espacial. Para reforzar esta idea sobre la segregación de Cali, Vásquez (2001, 277) cita el Plan de Desarrollo de Cali (Pideca, 1980), del alcalde Rodrigo Escobar Navia (1978-1981), donde literalmente se hablaba de dos ciudades: una al occidente con mayores recursos y participación sociopolítica; y la otra, al oriente, con insuficientes servicios domiciliarios, donde residían familias de bajos ingresos económicos.

← Arriba: Antonio, José y Luz Mila Urbano, y Manuel Andrade. Abajo: casa de Lola Montes, 1971, El Guabal, Cali. Fotos: archivo de José Urbano.

22 Actor del documental *Agarrando pueblo* (1978) de Carlos Mayolo y Luis Ospina.



La realidad de estas dos ciudades es un aspecto que estructura la narrativa documental de *Oiga vea*: los directores muestran la ciudad que se adecuó a las justas deportivas; y por otra parte, el sector periférico donde se padecían inundaciones provocadas por el desborde de los ríos y el precario sistema de alcantarillado. La cámara hace desde el tren un paneo a la pobreza: vías sin pavimentar, casas a medio terminar, arquitectura popular con una visión rural. «¿Qué clase de gente monta en el tren?», Ospina interpela a su entrevistado, a quien deja sin mucho argumento: «Ese tren únicamente es... para transportar muchachos». Se muestra un tren con sobrecupo, una diversión para los pequeños y una opción de movilidad para los adultos. Unos niños denuncian el abuso de autoridad de los policías ferroviarios y se contraponen dos respuestas a una misma pregunta: «¿Ha habido accidentes?», pregunta Ospina, «No, hasta ahora no hemos tenido accidentes que lamentar», responde un policía. Nuevamente se hace la misma pregunta a un habitante del barrio y Luis Alfonso Londoño responde: «Bastantes. En mi concepto yo he visto más de siete niños estropeados que se tiran sin ninguna técnica». Ante estas opiniones opuestas, Andrés Caicedo señalará en su artículo: «Si ambos mienten, el espectador tendrá que escoger en todo caso la mentira que le parezca más creativa, también por eso de que exagerar es la mejor manera de combatir» (1974, 54).

El ferrocarril y el cinematógrafo fueron signos de la modernización social y cultural en Cali, pues expandieron los límites estrechos del villorrio y acercaron el mundo a su realidad. Estas innovaciones tecnológicas traían consigo ideas de desarrollo económico y progreso, y la capacidad organizacional que requerían semejantes empresas. El Ferrocarril del Pacífico, que unía el puerto de Buenaventura con Cali, se comenzó a construir en 1872 y el proceso duró 43 años debido a varias suspensiones. En 1915 llegó el ferrocarril hasta Cali, un hito fundamental en la historia de la ciudad. Esta obra de ingeniería activó las importaciones, los procesos de inmigración y la modernización de varios renglones de la industria vallecaucana. La primera filmación en Colombia de que se tiene noticias en prensa se hizo en Cali, en 1899; y como lo señala Jorge Nieto, **23** fue un material documental con vistas de la ciudad que no gustó mucho al público. El historiador Hernando Martínez Pardo, en su *Historia del cine colombiano* (1978, 46), afirmó que el primer largometraje de ficción realizado en el país con gran acogida del público se hizo en el Valle del Cauca, *María* (1922) de los españoles Máximo Calvo y Alfredo del Diestro (película basada en la ya mencionada novela, de Jorge Isaacs) de la cual hoy solo se conservan cuatro tomas y un total de 25 segundos. **24**

← Fotogramas del documental *Oiga vea* de Carlos Mayolo y Luis Ospina, 1972, Cali. Archivo de Luis Ospina.

23 «*Caliwood*», capítulo VII de la serie documental *Cali: ayer, hoy y mañana* (Ospina 1995), 25 min.

24 El investigador y crítico de cine Pedro Adrián Zuluaga comenta que años antes se realizó un largometraje en Bogotá, pero, ante las dudas sobre sus características reales, se ha reconocido a *María* de Máximo Calvo y Alfredo del Diestro como el primer largometraje de cine silente en Colombia. Esa primera película es *El drama del 15 de octubre* (1915) producida por los italianos Francesco y Vincenzo Di Domenico, quienes habían creado una sociedad cinematográfica en la capital con el objetivo de exhibir y producir cine. La película es una «reconstrucción del asesinato del líder liberal Rafael Uribe Uribe, ocurrido un año antes, protagonizada por los propios asesinos, los artesanos Leovigildo Galarza y Jesús Carvajal» (véase Zuluaga 2013, 354).

CALI, LUNES 2 DE AGOSTO DE 1971

Cali, ciudad nueva

"Cali Ciudad Nueva", fue el logan utilizado por la administración de Carlos Holguín Sardi, que con el complemento propicio "Por Cali con Amor", transformaron la ciudad en forma por demás rápida.

El jefe del ejecutivo municipal, siempre ha sostenido que el emblema utilizado para despertar el civismo de los calenses, nunca fue considerado como convencional, sino realista.

Continuamente destacó la proliferación de obras en todos los órdenes, dentro de la programación que con firmeza y perseverancia tenían como fin el cambiarle la cara a la ciudad.

Los problemas de la capital vallecaucana, se configuraron a través de la muy intensa inmigración hacia la ciudad, causando una explosión demográfica, simultáneamente con una parálisis fiscal, económica y administrativa.

A Holguín Sardi —según sus propias palabras— le nació la idea de bautizar su gobierno con el lema "Por Cali con Amor", teniendo como base tres enemigos que azotaban la ciudad. Ellos eran pesimismo de sus gentes, falta de espíritu cívico y absoluta indisciplina social de sus habitantes.

El burgomaestre caleño, es uno de los más creídos ciudadanos optimistas, puesto que con orgullo y personalidad ha señalado que Cali se preparó como debía hacerlo, para celebrar los VI Juegos Panamericanos.

Desde luego, cavitando él

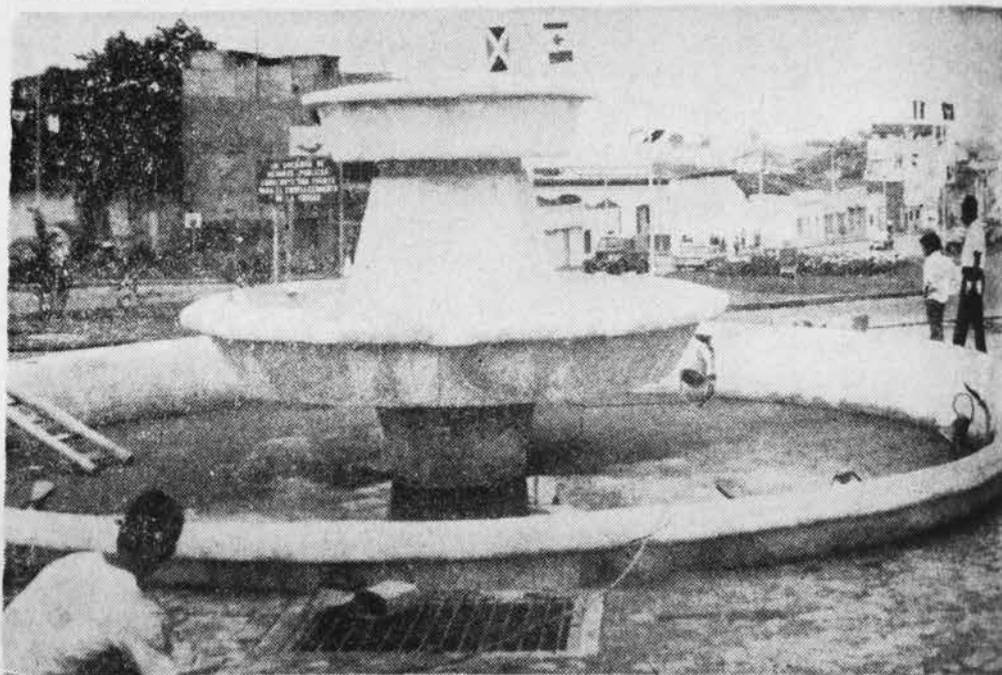
mismo— que quedaron muchas cosas por hacer, pero no de importancia suma.

Dentro de los planes cum-

plidos por la administración actual para preparar dignamente la ciudad, se organizó al gremio de vendedores am-

bulantes, se les fijó sitios a los lustrabotas para su trabajo, se realizó la Operación Muecas, se planificó y efectuó con po-

cos inconvenientes la campaña moralizadora y, en fin, se laboró ahincadamente en todos los frentes necesarios.



DONDE tradicionalmente estuvo ubicada la famosa Pila de Crespo, Avenida décima con Avenida 5ª, la Sociedad de Mejoras Públicas de Cali construyó esta hermosa pila, en cuyo grabado aparece el emblema de los VI Juegos Panamericanos. La pileta, constituye un verdadero adorno a la moderna vía, que conduce a los escenarios deportivos.

—¿Usted practica algún deporte? —le pregunta Ospina a Jorge Urbano.

—Sí, la natación —responde el hombre.

—¿En dónde la practica?

—En los ríos porque aquí no hay, las piscinas son para los que puedan pagar, inclusive las piscinas oficiales del gobierno como son las de los gimnasios, ahí es pa'l rico, pa'l que pueda pagar y pagarse el transporte, pero para el pueblo no hay piscinas públicas.

(Ospina y Mayolo 1972)

← Artículo «Cali, ciudad nueva» en el diario *Occidente*, 2 de agosto de 1971, Cali, pág. 32. Biblioteca Departamental Jorge Garcés Borrero.

Mientras se escucha su respuesta, aparece en *Oiga vea* una secuencia de lugares como el antiguo Club de Tenis Cali, **25** al frente del edificio de la Escuela de Bellas Artes, tomas del río Cali, el puente España, las Piscinas Olímpicas y escenas de un tradicional paseo por el río en Pance, donde sale a escena un bailarín de salsa en calzoncillos mientras se escucha el estribillo del tema musical *Amparo Arrebato: A Juanchito me voy a pescar al río / oye, que yo me voy pa' Juanchito a pescar al río / A Juanchito me voy a pescar al río / pero qué bonito es Juanchito, Juanchito es lo mío*. Con esta secuencia se hace la transición al tercer y último momento del documental.

Bien, después de esta descripción del segundo segmento del documental y de mostrar la ciudad que representaba El Guabal, queda una pregunta por responder: ¿para qué se hicieron los VI Juegos Panamericanos? En resumidas cuentas y, según el discurso oficial, el fin era realizar una serie de obras civiles que le cambiarían la cara de villorrio a la ciudad; era un buen motivo para conseguir recursos económicos y un cupo de endeudamiento que garantizaría la realización de megaobras panamericanas, pues había que contrarrestar las críticas y burlas que recibía la administración pública cuando llamaban a la ciudad «Cali Hoyos viuda de Cemento».

El dirigente deportivo Alberto Galindo Herrera **26** se empeñó en convertir a Cali en ciudad panamericana, motivado en particular por la proyección internacional que había ganado Tokio con la realización de los Juegos Olímpicos de 1964, que según él, «había convertido una ciudad de cartón en una ciudad de cemento» (Comité Organizador 1971, 50).

25 En la actualidad ubicado en el barrio Pampalinda.

La ciudad nueva que promulgaba el entonces alcalde de Cali, Carlos Holguín Sardi, estaba representada en una serie de obras urbanísticas que se realizaron para responderle a las justas deportivas y a los problemas que aquejaban a la ciudad debido a la intensa explosión demográfica; para tener una idea más gráfica de esto, el periodista Alfonso Bonilla Aragón señaló en 1962 que el porcentaje de crecimiento anual

26 Alberto Galindo Herrera fue un destacado promotor deportivo, reconocido por la dirección de los VII Juegos Atléticos Nacionales (1954). Falleció en diciembre de 1966, unos meses antes de la reunión de la Asamblea de la Organización Deportiva Panamericana.

"POR CALI CON AMOR"

La Administración Municipal de Santiago de Cali. Sede de los VI Juegos
Panamericanos advierte que:

Siendo los Juegos Panamericanos un Certamen Internacional de la mayor importancia, el Gobierno considera en la obligación de agotar todos los esfuerzos para no permitir que durante la época de realización de los mismos, la Ciudad dé un aspecto de aldea en feria o cosa similar.

En consecuencia, no se permitirá el funcionamiento de establecimientos tales como casetas, bailaderos, fritanguerías, circos, ciudades de hierro ni espectáculos como castillos de monstruos, museos de fantasmas, palacios de espejos, ni la proliferación fuera de los sitios especialmente señalados para el efecto de vendedores ambulantes de baratijas, artículos típicos, "souvenir", afiches o alimentos.

El Gobierno Municipal, ruega por tanto encarecidamente a la ciudadanía abstenerse de hacer inversiones o ejecutar trabajos para la construcción o montaje de tales negocios pues la policía procederá a demolerlos y/o decomisar los materiales, útiles, enseres o artículos que se empleen sin derecho a devolución ya que todo lo que se decomice será entregado a entidades de beneficencia para su utilización o venta.

ALCALDIA MUNICIPAL DE CALI

ero.... en **EL PAIS**

de Cali era la misma de ciudades como São Paulo, Los Ángeles y Caracas (Bonilla 1962, 8).

Desde que Cali ganó la sede de los VI Juegos Panamericanos en 1967 hasta su realización, corrieron tres alcaldías: Luis Emilio Sardi (1966-1968), Marino Rengifo Salcedo (1968-1970) y Carlos Holguín Sardi (1970-1972); lo mismo que los últimos dos periodos presidenciales del Frente Nacional: Carlos Lleras Restrepo (1966-1970) y Misael Pastrana Borrero (1970-1974). **27** En la alcaldía de Holguín recayó buena parte de la ejecución de las obras urbanas bajo el plan «Cali ciudad nueva», una apuesta modernizadora cuya motivación explicó en un reportaje publicado en la prensa local:

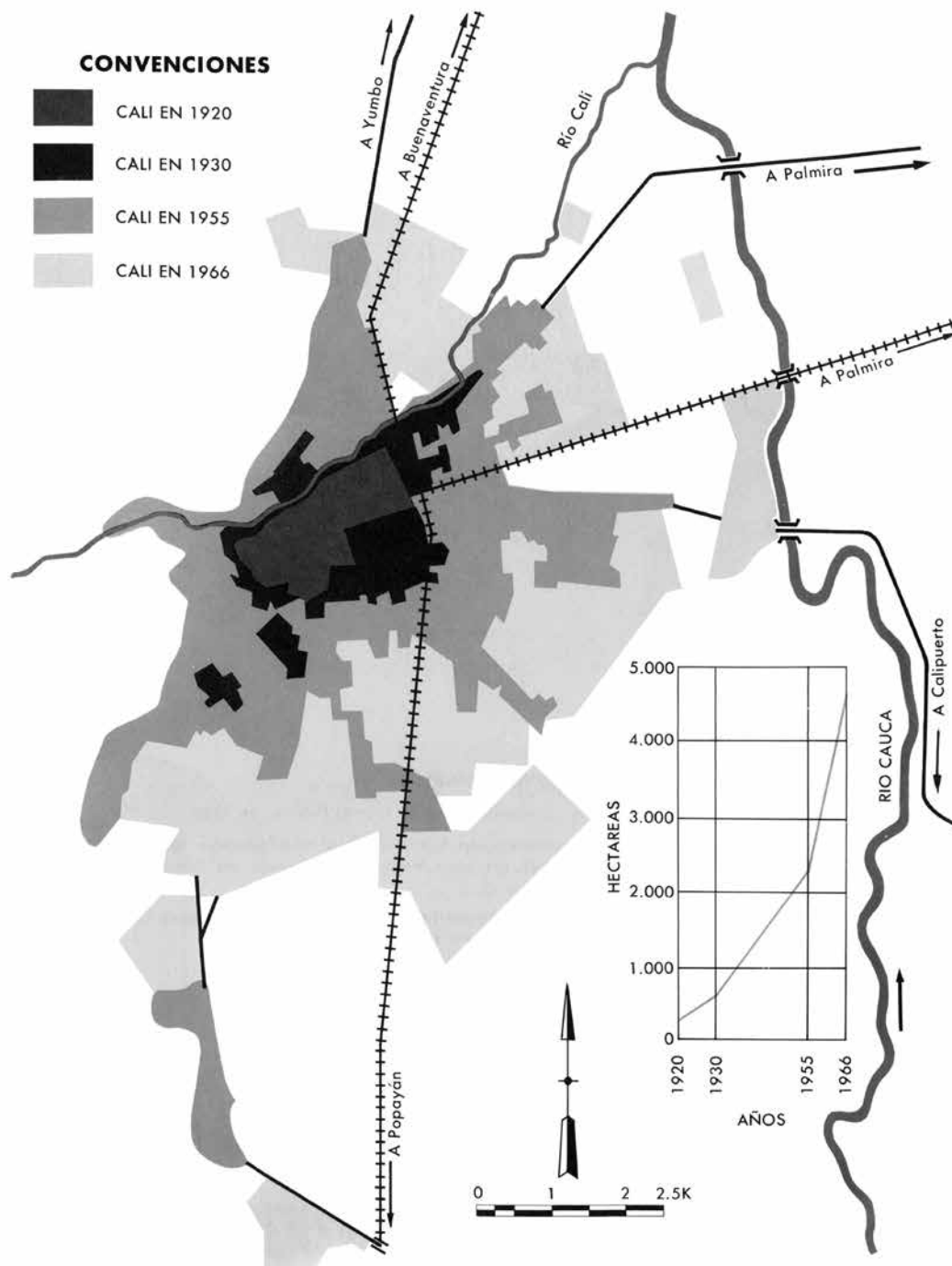
Esta «nueva ciudad» comprende una serie de obras deportivas, urbanísticas y sociales que quedarán para el servicio de la comunidad y la recreación del pueblo entero. Fueron programadas y realizadas con el criterio de satisfacer, al menos parcialmente, una extensa gama de necesidades y llenar inmensas carencias de que adolecía la ciudad en distintos campos. Los problemas de Cali se configuran especialmente a través de la muy intensa inmigración hacia la ciudad que causó una explosión de crecimiento demográfico simultáneamente con una parálisis fiscal, económica y administrativa. Por supuesto, con este conjunto de obras que conforman la «nueva ciudad» no se solucionarán totalmente todos estos problemas, pero en realidad si se dará un gran paso hacia delante en muy disímiles terrenos como el de la educación con la ciudad universitaria; la vivienda con la Unidad Residencial Santiago de Cali y un conjunto de edificios de propiedad horizontal construidos por iniciativa privada. (*El País* 1971c, 2A)

En su alcaldía recurrió al lema «Por Cali, con amor» para frenar la falta de civismo, el pesimismo y la indisciplina social que, según él, se habían apoderado de la ciudadanía. El discurso cívico y civilizador que promovieron la administración pública y las élites de la ciudad estaba enfocado en una idea higiénica y ornamental del espacio público. Se conformó un Comité de Embellecimiento —encargado entre otras cosas de hacer un censo de las «fealdades» de la ciudad—, realizar campañas en medios como cuñas radiales con los lemas: «Barra hacia adentro», «Sea cordial con todo el que nos visite» o «Encierre su lote y desenmalécelo». Se convocó una «Operación lavado y maquillaje de Cali» para el arreglo de andenes, fachadas y antejardines con el fin de «recibir con la cara limpia» a las delegaciones de deportistas. **28** En la primera plana de los diarios se anunció que su gobierno agotaría todos los esfuerzos por contrarrestar el «aspecto de aldea o de feria» durante la realización del certamen internacional, por esa razón prohibía entre otras cosas las casetas, fritanguerías, espectáculos populares y las ventas ambulantes por fuera de la zona señalada por la administración municipal (*El País* 1971a, 1).

← Aviso publicado en la primera plana del diario *El País*, 6 de julio de 1971, Cali. Biblioteca Departamental Jorge Garcés Borrero.

27 A Misael Pastrana Borrero lo cubría un manto de duda por el supuesto fraude en las elecciones del 19 de abril de 1970, cuando esa noche el pueblo colombiano se acostó con la noticia de la victoria del general Gustavo Rojas Pinilla y se levantó con la de Pastrana como presidente.

28 «Los caleños asearon la ciudad. Sus habitantes oyeron el llamado de las autoridades», tituló el diario *El País* una nota de prensa del 19 de julio (véase *El País* 1971b).



CRECIMIENTO DE CALI EN LOS ULTIMOS AÑOS

Tan contundente fue la campaña que los realizadores cubanos del ICAIC lo comentaron en *off* en su documental:

Cali, tercera ciudad de Colombia, cambia su rostro para los Juegos Panamericanos. Para los Juegos Panamericanos la policía recogió a mendigos, maleantes, prostitutas en control de salud y de paso a dirigentes del movimiento estudiantil universitario. Y a Cali fueron para los Juegos Panamericanos miles de hombres de la policía regular, policía militar, policía secreta, soldados, carabineros, etc. etc. etc. (1971)

← Plano publicado en el libro *Cali solicita la sede de los VI Juegos Panamericanos* editado por el Comité Pro-Sede, Carvajal, 1967, Cali.

Los lineamientos y alcances del plan del alcalde Holguín se presentaron en un suplemento del diario *El País* titulado «Cali ciudad nueva» (1971c) que circuló diez días antes de inaugurarse los VI Juegos Panamericanos. Desde la voz oficialista se hizo un recuento de los problemas que aquejaban a la ciudad y se presentaron cifras que preocupaban al alcalde de turno y que demostraban el acelerado incremento demográfico. Se señaló que Cali había tardado cuatrocientos años aproximadamente, desde su fundación en 1536, para alcanzar una población de 25.000 habitantes a principios del siglo XX; y en contraste, desde los años cuarenta del siglo XX, había vivido un aumento tan vertiginoso que terminaba escindiendo la ciudad: en tan solo doce años prácticamente se duplicó su población, pasando de 470.076 habitantes en 1958, a 858.920 en 1970. Para Holguín la crisis administrativa, económica, urbanística y social de la ciudad se hallaba en el aumento de esa tasa, en gran parte debida a la inmigración y desplazamiento regional cuya consecuencia evidente fue la rápida expansión urbana. Sin indagar en las causas de esta masificación, el artículo muestra las principales consecuencias de la sobrepoblación: 1) déficit de servicios públicos frente a la gran demanda, 2) aumento del área urbana creando zonas sin pavimentar, 3) alta tasa de desempleo debido a que «hay más brazos de trabajo» de los que puede emplear el sector empresarial, y a la existencia de un bajo grado de escolaridad en un gran sector de la población, y 4) déficit de maestros y escuelas para atender a la población en edad escolar, entre otras. Ante esta realidad, la administración pública proponía una política de población que permitiera reorientar los flujos migratorios que recibía Cali y fortalecer otros centros regionales como Bugá, Palmira, Cartago y Buenaventura.

Lo que no se ponía en consideración en estos análisis eran las causas que habían producido el aumento poblacional. El Valle del Cauca fue escenario de fuertes confrontaciones donde la violencia partidista de conservadores contra liberales se implementó con la nefasta consigna de *godificar* **29** la cordillera central. Entre los años cuarenta y cincuenta, campesinos y pobladores huyeron de sus tierras hostigados por las amenazas y

29 «Godificar» o «azular» son dos términos utilizados en la época de la Violencia para referirse a la toma conservadora por la fuerza de territorios históricamente liberales.



enfrentamientos, y el despojo violento de la tierra hizo crecer el latifundio. La expansión periférica de la ciudad sobre áreas donde siglos atrás existieron haciendas, se produjo a efecto de estos desplazamientos forzados, y por la migración interna en busca de mejores opciones de trabajo en los periodos de mayor industrialización. Cali tuvo dos momentos críticos, uno de auge y otro de desaceleración económica, caracterizados por la instalación de capital extranjero en el área metropolitana Cali-Yumbo: el momento de auge industrial, entre 1945 y 1958, se debió al establecimiento de diversas multinacionales en la zona, las cuales fueron consolidando este sector como el polo industrial y la zona más contaminada del país. **30** La desaceleración, que sobreviene entre 1958 y 1970, se dio por la baja de precios del café, que logró atenuarse durante los años sesenta con el comercio de azúcar (Vásquez 2001, 262). El Valle del Cauca se convirtió en reserva azucarera colombiana cuando, en 1962, Estados Unidos le asignó al país una importante cuota, pues la asignada a Cuba había sido suspendida en tanto el país siguiera dominado por el comunismo. En dicho periodo, visto en perspectiva, confluyen una acelerada urbanización, el desarrollo industrial con capital extranjero y la violencia política en la ciudad.

En el inventario de obras nuevas para la ciudad panamericana se encontraban, entre otras, las residencias universitarias y la cafetería en el nuevo campus de la Universidad del Valle, la Unidad Residencial Santiago de Cali, el aeropuerto Palmaseca, el parque Panamericano, tres hoteles —entre ellos el Intercontinental—, el Centro Administrativo Municipal, redes de acueducto y alcantarillado, e iluminación pública; y la construcción de una serie de fuentes públicas con iluminación, calles, puentes y calzadas en todos los sectores de la ciudad, como la avenida Las Américas, la avenida Colombia o la autopista a Yumbo. Así mismo, se ampliaron y remodelaron la calle quinta y la 15; se repararon «huecos» y se erradicaron algunos tugurios. En suma, fue un plan gubernamental que no solo contemplaba construir edificaciones específicamente deportivas —las mismas que se reactivaron por la realización de los *World Games* del 2013—.

Las sedes de los juegos, nuevas o remodeladas, estaban agrupadas en tres unidades deportivas: San Fernando (Estadio Pascual Guerrero, Gimnasio Evangelista Mora y las Piscinas Olímpicas); Alberto Galindo Herrera (Gimnasio El Pueblo, el velódromo y la plaza de toros Cañaveralejo) y José de J. Clark (Piscinas Panamericanas, diamante de béisbol, coliseo para voleibol y cancha para hockey sobre césped); y además, un polígono de tiro en los cuarteles de Nápoles del Batallón Pichincha. Sin embargo, en

← Hotel Intercontinental, imagen tomada del libro *Cali Panamericana. Memoria de los VI Juegos Panamericanos de 1971* del Comité Organizador de los VI Juegos Panamericanos, vol. I, 1971, Cali, pág. 102.


30 Entre otras multinacionales, se establecieron: Good Year, Cartón de Colombia, Home Products Inc., Fruco, Quaker, Maizena, ALCA, Metalúrgicas Bera, Guillette de Colombia, CanadaDry, Celanese, Monark, Sydney Ross, Icolápiz, Merck Sharp & Dome, Squibb, Hoechst Colombiana, Facomec, Colgate Palmolive, Propal, Ceat General de Colombia, Lanera del Pacífico, Phillips, Petroquímica, Química Borden, Quin S.A., Briedsdorf de Colombia y Sonocco de Colombia.

La otra cara de los Juegos



LA OTRA CARA DE CALI

Toda esta farsa  montada para qué?

- Para crear en el exterior una falsa imagen de  estabilidad.
- distraer al pueblo de sus verdaderos problemas.
 - crear una falsa imagen de desarrollo, cuando no se están dando soluciones a los problemas del pueblo.
 - ilusionar con promesas al pueblo
 - ocultar la miseria existente.




La plata \$ de dónde sale?



Nación	\$ 30.000.000.000.000	} del presupuesto Nacional, de impuestos que paga el Pueblo.
Departamento	\$ 20.000.000.000.000	
Municipio	\$ 10.000.000.000.000	
	\$ 60.000.000.000.000	

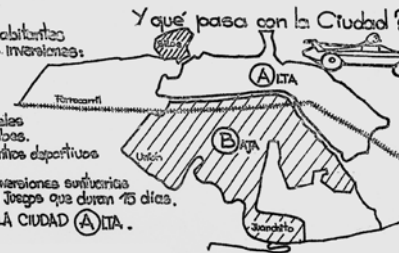
PRESTAMO \$ 100.000.000 (paganini el pueblo)
y los otros \$ 140.000.000 QUÉ?

RESULTADO: \$ipotecados, empujados TODOS!!

Cuál Ciudad se invierte?
La propaganda le dice: la ciudad de  Arriba.
Se trata de crear una imagen falsa de Cali

Las necesidades del pueblo están por encima de los caprichos de la burguesía y la demagogia del gobierno.
Hay plata para Juegos - no para solucionar el problema de vivienda a los damnificados de las inundaciones.
LA REALIDAD ES, DE LAS MAYORIAS, NO DE LAS MINORIAS PRIVILEGIADAS.

Y qué pasa con la Ciudad?
Ciudad  Alta con 230.000 habitantes en la cual se hacen las mayores inversiones:
Tiene - buenos servicios
- vías pavimentadas
- Hospitales - Clínicas
- Colegios - Cines - Hoteles
- Universidades - Clubes.
- Fuentes - parques - centros deportivos
\$ 300.000.000 en inversiones sufragadas para Juegos que duran 15 días.
EN LA CIUDAD  ALTA.




Puede el pueblo hacer buen deporte?

- cuando: no se tiene atención médica
no se tiene buena alimentación
no se tiene vivienda o no es adecuada
no se tiene educación
no se tiene trabajo.
- cuando: No existen campos deportivos populares, ni implementos
ni programas de educación física para el pueblo.
- cuando: el pueblo debe trabajar desde la niñez para subsistir
sin tener el tiempo necesario para hacer deporte?




Quién se beneficia de la plata \$?

-  Los inversionistas prestamistas
Los grandes firmas constructoras.- Sus dueños, burgueses de la clase dominante que cada vez se enriquecen más, a costa del empobrecimiento del pueblo.
- Los terratenientes.- dueños de tierras que se valorizan con las inversiones de los Juegos.
- Los comerciantes (especuladores), que se aprovechan para NUEVAS ALZAS.





Juegos Panamericanos para quién?
Centros deportivos para quiénes?

- Dónde están los "precios populares" de los Juegos Panamericanos?
- Dónde están los campos deportivos "populares"?
- Los VI Juegos Panamericanos para que los disfrute quién?
para que se beneficien quiénes?

Ya lo dijimos: los mismos de siempre: los de  ARRIBA
EXPRESA ABAJO - INFLE ARRIBA

DIFUNDA ESTE FOLLETO - COMÉNTALO CON SUS VECINOS 

A  usar se toca mostrar la verdad sobre Cali; destruya la falsa imagen que se trata de crear.
Los Juegos no son la respuesta a las necesidades de las mayorías.
Un gobierno de minorías hace cosas como estas.
Un gobierno popular trabaja realmente por el pueblo.
UNETE A LA LUCHA REVOLUCIONARIA POR LOS DERECHOS DEL PUEBLO.
LOS DERECHOS DE LAS MAYORIAS!

Yo lo sé...  QUIÉN paga las deudas?
EL PUEBLO

Más impuestos
estampillas
EE.MM. aumento tarifas
Aumento del costo de la vida
(especulación).



de QUIÉNES?

Por qué mostramos esta otra cara?
 Ciudad  BAJA.

Porque toda la maquinaria publicitaria al servicio del sistema se presta a esta farsa - La Prensa, la Radio, la TV, no muestran la realidad sino que la deforman, de acuerdo a los intereses de la clase dominante, que se prepara para disfrutar su fiesta panamericana.

Es inversión sufragada gastar \$ 300.000.000 en un evento que dura 15 días cuando hace falta vivienda, educación, trabajo, Salud pública y el pueblo muere de hambre.

el inventario de obras de la alcaldía Holguín, que el presidente Misael Pastrana inauguró en días previos al certamen, no se relacionó una serie de demoliciones de edificios públicos —demoliciones que el arquitecto Benjamín Barney ha sido categórico en decir que fueron innecesarias—; se trata de decisiones políticas y administrativas que arrasaron con parte del patrimonio urbano. Entre las demoliciones que hoy se siguen lamentando se encuentran, por ejemplo, el edificio del Batallón Pichincha (1906-1968) de estilo morisco con fachada de ladrillo a la vista, todo un emblema de la ciudad, echado por tierra en 1968 para construir en su lugar un edificio moderno del Centro Administrativo Municipal (CAM), y el antiguo Palacio de San Francisco (edificio de la antigua Gobernación del Valle), cuya sede fue reemplazada por el actual edificio en la plazoleta de San Francisco, inaugurado en 1969.

← Folleto *La otra cara de los Juegos, la otra cara de Cali*, 1971, Cali. Archivo de Luis Ospina.

«Cali ya no será nunca como antes», anunciaba con razón la prensa local. Efectivamente el conjunto de acciones para llevar a cabo el evento deportivo estaban partiendo en dos la historia de la ciudad. Y así lo hacían ver los medios impresos: la ciudad «ha dado un “gran salto” en desarrollo material y espiritual. Su fisonomía urbana corre pareja con el cambio de mentalidad de sus habitantes» (*El País* 1971d, 1A). Pero ese júbilo progresista y las cuantiosas inversiones en la ciudad panamericana contrastaban fuertemente con la situación de los barrios de invasión en las periferias de Cali. El historiador Édgar Vásquez Benítez (2001, 281) señala que la oleada de «barrios pirata» en zonas sin agua potable y saneamiento ambiental acentuaron entonces la inconformidad popular y el sentimiento de exclusión social.

El «folleto anarco» que mencionaba páginas atrás Carlos Mayolo en su carta, es una publicación que circuló durante los Juegos bajo el título «La otra cara de los Juegos, la otra cara de Cali» (ca. 1971). En diez páginas, los autores anónimos se plantean varias preguntas sobre quiénes serán los beneficiados con los costos de la boletería de los VI Juegos Panamericanos, la respuesta es enfática: «Los de arriba. Exprime abajo - infle arriba». En una de las páginas dibujan un mapa de la ciudad que claramente muestra dos sectores divididos por la línea del ferrocarril: en uno se hacen las inversiones, un gasto suntuario para un evento de quince días, mientras que el otro sector de la ciudad padece la falta de vivienda, educación y salud pública, el hambre, etc. Se concluye en el folleto que los Juegos no son la respuesta a las necesidades de las mayorías y crean una falsa imagen de estabilidad y desarrollo; una distracción ante los verdaderos problemas.



Peter Milton de los Estados Unidos con su obra "October Piece". Foto propiedad del museo La Tertulia

La Bimel abierta es la mayor prueba de libre expresión estética. Nunca se puede adivinar la trama cómo actúan los detractores de eventos similares, que pretenden sostener en forma radical, que estas reuniones se llevan a cabo por voluntades ajenas a la intención recta y libre. A la Bimel fueron invitados los artistas a título personal, esto favorece visiblemente la escogencia, ya que ni la parcialidad de Museos, galerías o embajadas tiene que ver en las resoluciones previas, esto lleva a acreditar de antemano la calidad del conjunto.

La importancia clara e indudable de este evento, se puede apoyar en varias situaciones ofrecidas al público, como pueden ser: la oportunidad de ver, constatar, acreditar, reconocer o despreciar (en el peor de los casos) con criterio propio y por medio de una vivencia directa e inmediata; aprovechando tan amplia oportunidad, en la está brotando el inagotable ejercicio del juicio, apoyado libremente en la comparación, en la confrontación y en el análisis confiado de los diversos planteamientos o proposiciones; y la irremplazable visión de un mundo definitivamente mostrado, que se exhibe sin pretensiones y que no ofrece castigo, aunque el escudo las guías magnéticas, inevitables que marcan el paso y revelan la condición humana.

La panorámica general que ofrece la Bimel es bastante comple-

ja, la mayor parte de los artistas que fueron invitados son importantes, significativos y sus obras reúnen los suficientes méritos como para participar en este evento. Sin embargo, los países que ofrecen mayor atractivo como bloques, donde el espectador se puede dar idea de las distintas técnicas estéticas, evolucionales y contemporáneas en la plástica, son: Colombia, Brasil, Chile, Argentina, Estados Unidos y Venezuela. Entre lugares de América aparecen relevados por varios motivos, que pueden resumirse en el número considerable de sus exposiciones y en la calidad apreciable de los mismos. Cuando un país se presenta a un evento internacional con un número proporcional de artistas, el espectador puede darse una idea mayor y mejor de cómo marchan la técnica y los pensamientos en dicha nación. Entre esos los casos de las zonas anteriormente citadas.

Colombia tiene, como es natural, siendo el país anfitrión, la mayor representación dentro de la Bimel. El grupo de los colombianos presente, a la vez que da una idea completa de los ejercicios de grabado y dibujo indica muy a las claras cuáles son los signos dominantes y las grandes corrientes que practican en el país. Las demás regiones se encuentran en desventaja frente a Colombia, pero la gran calidad de sus representantes los salva y los arroja a un terreno de la mejor arte. La calidad que siempre se ha alcanzado por



Grandes Lineamientos sobre la Primera Bimel Panamericana

Por MIGUEL GONZALEZ

El prestigio de su grabador, alcanzado junto con Colombia uno de los grandes países convocados a Roberto de Lamolina, además obtuvo una mención para los trabajos exitosos de Vinicio Horta; aunque ya explicó y trató de argumentar la controversia que existe con relación a los premios; hay en el fondo una justificación como en todo que puede marcar una pauta por lo menos de guía. Lo que no alcanzaron distinciones son tan buenos o malos como los premiados y se puede trazar un lineamiento, accedente que va desde Jazmín Thame hasta Rubén Gerchman, abarcando toda una gama variada de técnicas calidad y temáticas.

Alie remplazar un poco todo el interés que eran operados los cubanos, que fueron invitados con gran insistencia, pero desafortunadamente no están presentes en la Bimel (porque los dos no son de la isla, para vivir en los Estados Unidos y están ideológicos y estéticamente desvinculados). Los cambios hacia el progreso y la avanzada, la liberación y el nuevo gobierno, eran señales positivas para esperar transformaciones importantes en la estética del país de Motta y Sforzi, porque los chilenos parecen más que cualquier otra nación por un proceso acelerado de cambio y el momento de la renovación donde el artista se tiene que definir como persona consciente; es decir, que adopta un compromiso más consciente consigo mismo, diferenciándose ideológicamente, es el instante que atrevase Chile.

Efectivamente los chilenos, con una gran tradición artística y cul-

tural, entran en los cambios con una alusión al freno hacia las corrientes expresionista figurativa, realista, imaginativa y pop, que serían las tres posiciones más interesantes a considerar. Argentina, que tiene un Buenos Aires convertida desde hace tiempo en centro importante de creación y experimentación internacional y fuera de esta capital cosmopolita del arte, posee un gran número de artistas de trascendencia importante, está dignamente representada en la Bimel, encabezando el grupo Julio Le Parc, indudablemente su artista más brillante y importante.

Estados Unidos, aunque no lo representan con tanta mejoría artística, está con un decurso grupo que puede dar una idea buena del arte que se hace en el imperio del norte. Hay que resaltar sobre el buen conocimiento de los representantes, porque son los artistas que más han influido en las regiones latinoamericanas y en general en todo el mundo por vagos motivos que creó, se copian y se imitan. Además, obras como la de San Francisco de la pintura de acción y obra como la de Indiana no reflejan en el momento en que escribo, más allá de poderse definir la oportunidad de encontrar la fuerza estética de un pop realmente importante.

Los venezolanos, aunque sus comportamientos experimentales



Alfonso Quijano Anero, grabador colombiano presente en la Bimel. (Foto propiedad del museo La Tertulia)

con las posiciones más conservadoras, en dichos ejercicios son a fines figuras deslumbrantes como las de el gran cineasta Sola, y se impone por su calidad y personalidad los comportamientos estéticos y honestos como lo pueden ser los trabajos de Simón Gouveia.

Los demás países quedan perdidos como bloques identificados y casi todos con rasgos, aunque México que su plástica ha sido considerada como de valor, está representada con tan lamentable pobreza y mediocridad, que se le puede considerar, quedando olvidada al olvido. Los representantes de Puerto Rico adolecen tan en su totalidad de la misma deficiencia frente a cualquier crítica. En general la región centroamericana desaparece. Proviene de Costa Rica, nada sin pensarlo el día y se enfrenta a cualquier obra un poco más significativa.

Canadá en tan discreto como puede ser Perú, Uruguay y Paraguay, que permanecen pasivos y casi olvidados dentro del conjunto. Qui no decir de Ecuador y Panamá, prácticamente no están, porque nadie parece estar interesado en sus vidas.

La mayor experiencia que se saca al revisar a grandes rasgos esta exposición es la de poder encontrar, observar y discernir un momento sector de arte, donde el espectador se sitúa ante cualquier obra y dete la oferta la posibilidad de volver a reinventar un poco de mundo.

La tan anhelada hora cero de los VI Juegos Panamericanos se registró cuando el atleta colombiano Jaime Aparicio encendió el pebetero en el Estadio Pascual Guerrero, el 30 de julio de 1971, ese fue el arranque simbólico de la gran ciudad. **31** Ese fuego se había encendido en México, en el cerro de La Estrella, y lo había recibido Marino Rengifo (presidente del Comité Organizador de los Juegos y Gobernador del Valle) de manos del presidente mexicano Luis Echeverría Álvarez. Luego, cuando llegó a Colombia, el fuego recorrió un largo trayecto hasta arribar a Cali el día anterior de la inauguración. **32** Ciudad de México se había convertido en la primera ciudad latinoamericana en ser sede de juegos olímpicos gracias a las gestiones del dirigente deportivo mexicano José de Jesús Clark, quien fue presidente de la Odepa **33** y apoyó la postulación de Cali; **34** Alfonso Bonilla Aragón menciona que «él era partidario de que se estimulara a las ciudades que carecían de estadios y coliseos precisamente para que los Juegos los construyeran» (Bonilla en Comité Organizador 1971, 58).

El Comité Organizador estuvo a cargo también de los Panamericanos Culturales, siguiendo los pasos de Ciudad de México, que sumó a sus olimpiadas una programación cultural. En 1970 se realizó la Exposición Panamericana de Artes Gráficas, en el marco del X Festival de Arte de Cali, evento auspiciado por la empresa Cartón de Colombia e ideado por las directivas del Museo de Arte Moderno La Tertulia y Pedro Alcántara Herrán, artista que hacía parte de su junta asesora. En 1971 este evento se convirtió en la primera Bienal Americana de Artes Gráficas, **35** certamen continental que contribuyó al auge del dibujo y el grabado —los cuales se tornarían en los lenguajes de la vanguardia latinoamericana— y que se inauguró en la sala subterránea del nuevo edificio del Museo La Tertulia. Las bienales conectaron al país con las corrientes artísticas del continente; y en ese sentido Cali y Medellín se convirtieron en epicentros de recepción de la vanguardia, activando la circulación internacional y el encuentro de lenguajes contemporáneos.

La programación cultural de los VI Juegos Panamericanos estuvo a cargo de Martha Hoyos de Borrero y Amparo Sinisterra de Carvajal. La intención era presentar durante dos años una actividad en lo posible por cada país participante en los Juegos, exposiciones artísticas en La Tertulia, obras de teatro, conciertos, películas, danzas folclóricas, ballet y conferencias —como la que dictó el crítico de arte argentino Jorge Romero Brest en la Universidad San Buenaventura cuando quedaba en el centro de Cali, o la del crítico cubano Galaor Carbonell—.

← Artículo «Grandes lineamientos sobre la primera bienal panamericana» de Miguel González, *Occidente*, 8 de agosto de 1971, Cali, pág. 6. Biblioteca Departamental Jorge Garcés Borrero.

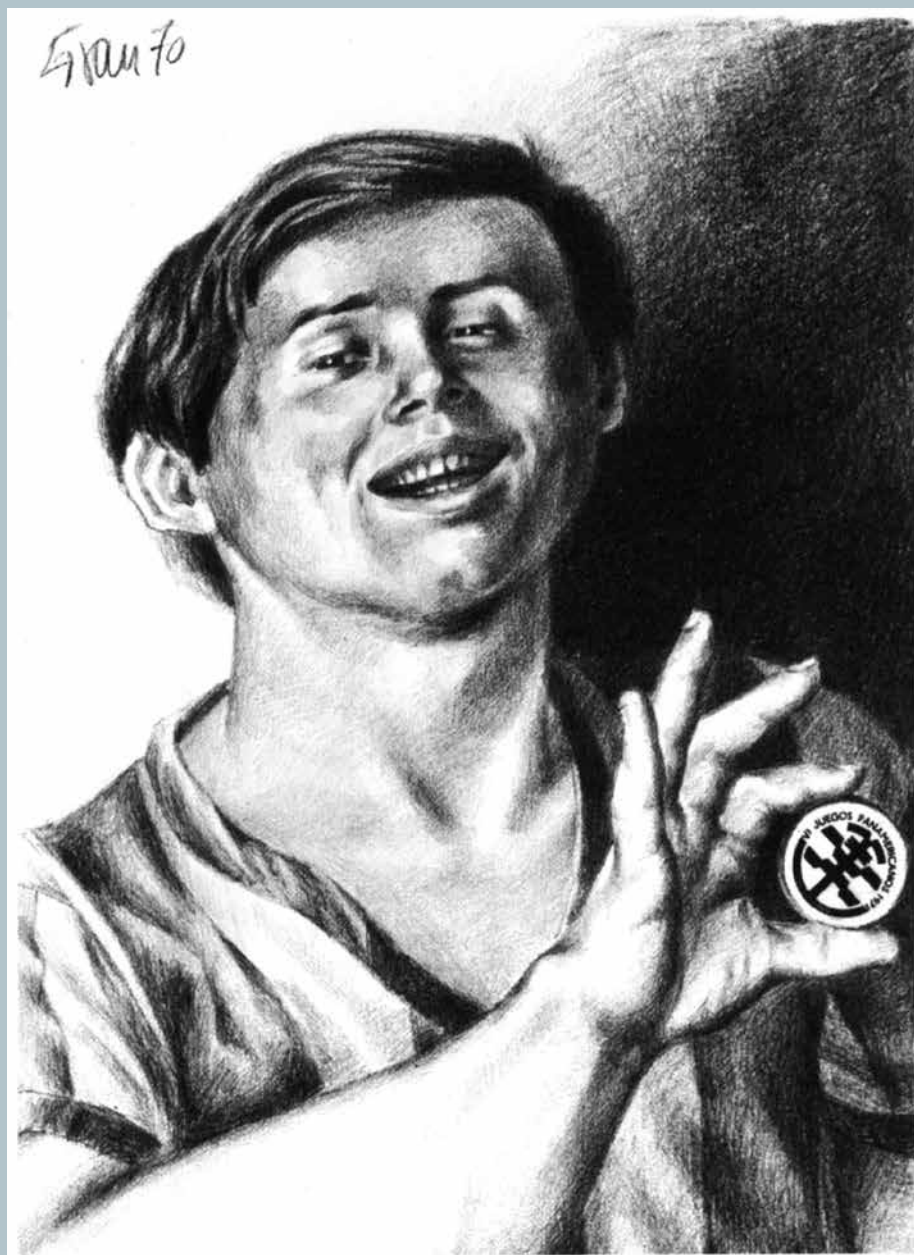
31 Aparicio fue el primer colombiano en conquistar una medalla de oro panamericana, en la primera edición de los juegos, realizada en Buenos Aires en 1951.

32 Al llegar a Colombia, el fuego panamericano recorrió las ciudades de San Andrés, Santa Marta, Barranquilla, Cartagena, Sincelejo, Montería, Cauca, Yaruam, Medellín, Riosucio, Manizales, Fresno, Honda, Villota, Bogotá, Girardot, Ibagué, Armenia, Pereira, Cartago, Tuluá, Buga y Palmira.

33 Organización Deportiva Panamericana creada en 1955, que reúne los comités olímpicos nacionales del continente americano. En la asamblea de la Odepa se selecciona la ciudad sede de los Juegos.

34 En Winnipeg (Canadá), paralelamente a los V Juegos de 1967, se celebró la Asamblea de la Odepa donde Cali le ganó la sede a Santiago de Chile y San Luis (Missouri, EE. UU.). El Comité Pro-Sede editó el libro *Cali, ciudad de América. Cali solicita la sede de los VI Juegos Panamericanos* (1967), donde sustenta en detalle la aspiración de Cali como sede.

35 Días antes de inaugurarse los Juegos circuló la noticia que el evento deportivo se había divorciado de la Bienal porque no habían utilizado el logo ni la palabra *panamericana* en su nombre.



La iconografía de los Juegos se inmortalizó en estampillas, monedas, afiches y avisos publicitarios que en muchos casos llamaban al civismo. El Comité Organizador invitó a los artistas Enrique Grau, Pedro Alcántara Herrán, Luciano Jaramillo, María Thereza Negreiros, Alejandro Obregón, Omar Rayo, Augusto Rivera, Juan Antonio Roda y Lucy Tejada a realizar pinturas y dibujos que se reprodujeron para los huéspedes del certamen. Sin duda los VI Juegos Panamericanos significaron para Cali pasar de ser un pueblo grande a algo parecido a una ciudad. Como lo anotó Alfonso Bonilla Aragón (1971, 15), fue una apuesta por un cambio de imagen, la renovación y ordenamiento de la ciudad pero, ¿a qué precio? ¿Acaso no primó el interés político y económico sobre el patrimonio ambiental y arquitectónico de la ciudad? ¿Acaso no podía dialogar el patrimonio social y cultural con la modernización de la ciudad y era necesario que una causa de orden transnacional acelerara un cambio urbanístico (que no contemplaba la particularidad del territorio, la riqueza natural, el clima, el pasado, la tradición, etc.) en una ciudad donde no estaba garantizado el acceso de los mínimos servicios básicos para una buena porción de la población? A la postre, fueron los artistas y cineastas quienes lograron analizar críticamente en los años setenta esos cambios de la ciudad; sus obras son la clara evidencia del lugar crítico donde se situaron y una forma de atajar la desmemoria —que es, a fin de cuentas, lo que motiva la presente investigación—.

← Dibujo de Enrique Grau, imagen tomada del libro *Cali Panamericana. Memoria de los VI Juegos Panamericanos de 1971* del Comité Organizador de los VI Juegos Panamericanos, vol. I, 1971, Cali, pág. 93.

«Aquí estamos los estudiantes»

El tercer y último segmento del documental inicia con la toma de la clavadista, descrita al inicio del capítulo, seguida por una toma de la alambrada del Club Campestre y, a lo lejos, unos golfistas en pleno juego. Entre tanto se escucha *en off* un aparte del discurso inaugural del presidente Misael Pastrana Borrero:

Detrás de estas puertas quedan los distanciamientos, los antagonismos, las discrepancias, los egoísmos. Aquí solo hay campo y espacio para la generosidad. Es el deporte el gran escenario popular moderno, en el que se reconoce afortunadamente sin repliegues a cada ser como un hermano, igual en dignidad, y aun cuales fueren su raza, su país, su lengua, sus creencias. Es por antonomasia una actividad inspirada en la tolerancia, la bondad y la comprensión, lo que hace que se identifique en acción y en pensamiento con la paz, que es el anhelo esencial de la unidad y de la solidaridad humana. (Pastrana en Ospina y Mayolo 1972)

ojo al cine

n.1



1973: MEJORES PELICULAS / CINE COLOMBIANO; HISTORIA, CRITICAS Y ENTREVISTAS / ESTRENOS: EL DISCRETO ENCANTO DE LA BURGUESIA, FRENESI, LA MUCHACHA DEL BAÑO PUBLICO, AMARGA PESADILLA, SACCO Y VANZETTI, LA FUGA.

\$ 30

Transcurre una secuencia mientras la gente intenta ver algo a través de las rejas, se aprecia el Gimnasio El Pueblo, Siloé al fondo y el Estadio Pascual Guerrero. Los televisores que transmiten en Bogotá la inauguración en las tomas realizadas significan una reja más, finalmente un distanciamiento más que refuerza las palabras del Presidente.

En *off* escuchamos a Alcides Urbano, sindicalista, padre de la familia de El Guabal, hablando del perjuicio que han significado los Juegos Panamericanos para los obreros, a quienes les habían prometido un reajuste salarial y por el certamen se los han embolatado. Luis Ospina aprovecha ese malestar que expresa su respuesta para preguntarle: «¿Quién se va a beneficiar con esto?», y Urbano ofrece su opinión:

En esto vemos nosotros que lo que trata el Gobierno colombiano es aparentar ante las naciones americanas o suramericanas para decir que aquí hay libertad, que aquí hay amplitud, bonanza. Y eso no es cierto, porque los Juegos en primer lugar se han hecho en estado de sitio, con todos los problemas estudiantiles; se han hecho con todos los problemas de paros, represiones oficiales... entonces eso es una pura farsa. (Urbano en Ospina y Mayolo 1972)

Esta respuesta advierte una situación crítica e irregular que bien vale la pena indagar. Lo cierto es que cuando Ospina interroga a la gente sobre el costo de los Juegos Panamericanos no hay consenso, la cifra oscila entre cien y más de mil millones de pesos, y la mayoría coincide en que ese dinero proviene del pueblo colombiano. Nuevamente un paneo del rostro a las manos del interpelado en cada caso nos habla un poco más del personaje; del embolador o de quien ofrece el servicio de su máquina de escribir, ciudadanos desprevenidos al margen de la fiesta panamericana. Estas opiniones se enlazan con la proyección (y el sonido del proyector) de una panorámica de la ciudad: los «faraónicos» escenarios deportivos de la Unidad Deportiva San Fernando con el Estadio Pascual Guerrero; la Unidad Deportiva Alberto Galindo con el Gimnasio El Pueblo, el Gimnasio Evangelista Mora, la Unidad Deportiva José de Jesús Clark y en la sede del diamante de béisbol se funde con el sonido con una caja registradora mientras avanzan las imágenes del estadio, algunos primeros planos del Gimnasio El Pueblo y, como cierre, el logo panamericano. Al final de la secuencia un par de hombres pintan una valla cuyo texto confirma la visión de los entrevistados: «Pasados los Panamericanos, Cali seguirá progresando con su comprobado civismo. Pague cumplidamente sus impuestos municipales».

En el colofón del documental volvemos al barrio El Guabal, pero esta vez la cámara muestra los rostros de unos niños y se detiene en el rostro de una

← Portada de la revista *Ojo al cine*, n.º 1, Ediciones Aquelarre, 1974, Cali. Archivo de Álvaro Castillo.

Nuestro Lema de Lucha:
"Decir la verdad que los
otros callan y presentar
todos los días una imagen
real del diario acontecer."

EL LIBERAL

DIARIO LIBERAL DE LA MAÑANA

FUNDADO EN 1932

Oficina y Taller: Calle 18 N° 535 - Tel. 81121. MISIÓN: MISIÓN DE 16 PAGINAS

CALL, SABADO 27 DE FEBRERO DE 1971

Unidad 7.000

SERVIMOS A COLOMBIA
Con espíritu nacionalista
y al Partido Liberal, como
expresión de los ideales de
justicia y libertad.

CHILISA

El gobierno informa sobre la muerte de Edgar Mejía

Acercos de los últimos acontecimientos se expidió anoche el siguiente comunicado:
"EL GOBIERNO DEPARTAMENTAL deplora informar a la opinión pública en hechos acaecidos en la mañana de hoy, se presentó un enfrentamiento

entre la fuerza pública y grupos estudiantiles, a consecuencia de los cuales se produjo la muerte del estudiante Edgar Mejía Vargas y resultaron heridos varios agentes de la Policía y un grupo de estudiantes, sin que el estado de éstos

Despues de graves motines estudiantiles ayer

La ciudad vivió ayer horas de angustia inenarrable. Brotes violentos estallaron después de las diez de la mañana, cuando se suscitó un choque entre unidades militares y estudiantes basijonistas que, conforme a la versión oficial, intentaron desarmar a un soldado, retrocediendo a la par la vida el estudiante Edgar Mejía Vargas y otros heridos fueron varias unidades militares y del es

tudentes. Igualmente se registraron choques con las fuerzas del orden, que ocasionaron tres muertos y elevado número de heridos, los cuales fueron conducidos a los hospitales Universitario, San Juan de Dios y Clínica de los Seguros Sociales. El número de estos accedidos a treinta. Los costosos son muy numerosos.

En la calle 34 con la carrera 1a, los hechos asumieron proporciones de máxima gravedad. Luis Ángel Ocampo y Libardo Cuellar, que los acompañaban, comprometidos en los incidentes, perdieron la vida y otros recibieron heridas, siendo trasladados a las casas de salud. Otro de los heridos, de nombre Moisés Ayala, falleció en el hospital.

A las ocho y media de la noche nuestros lectores habían recordado la destrucción de vitrinas de los siguientes establecimientos: en la carrera 15 con la calle 10a, el Banco del Comercio y los almacenes instalados en el mismo edificio; en la calle 13, entre carreras quinta y sexta, Banco de Santander, Caupol y Compañía Ictiva, Banco Cafetero, Ecuatoriana de Aviación, Compañía Aérea Pan Am, Banco de Colombia, restaurante Toqueque, por la carrera sexta, entre 12 y 13, Banco Comercial Antioqueño, y la calle 14 con carrera quinta, Almacén Petrolero, Banco Gremio Agrario de Pedro Nel Holguín y Votrera, carrera quinto, Puertallera Europa, Banco de Bogotá, Banco Caliente, Banco de Colombia y entre las calles 11 y 12 que quedaba un carro recolector de basuras de Providencia, entre el Banco de Comercio, Banco de Bogotá, Cristóbal, Sotomayor, José Domingo Bello, y entre la carrera quinta, sector comprendido entre las calles 25 y 26, el teatro María Luján fue virtualmente destruido. Por la noche se presentaron sucesos en el teatro Palermo. Tam-

bién fueron atacadas las bodas de las Empresas Municipales situadas en la calle 18, entre carreras quinta y novena. Telecom sufrió daños graves. Los carros incendiados amaban cerca de una docena, entre ellos el del jefe de Valeris y numerosos camiones del municipio y el carro de Coca Cola.

TAMBIEN EN LOS BARRIOS. Dimeña por las autoridades los núcleos más numerosos de motines, la destrucción y la violencia se extendió a otros sectores más retirados de la ciudad. En la zona de la Tercera Fuerza Armada, la destrucción de las viviendas y la destrucción de las viviendas se facilitó la actuación de las Fuerzas Armadas se pide la colaboración de la ciudadanía en el sentido de permanecer en sus casas de habitación y acatar todas las instrucciones.

Rápida solución en F. C.

Bogotá, febrero 26. (De nuestra Oficina de Redacción).— La Oficina de Redacción, Oficialmente se anunció la posibilidad de terminar de una vez por todas en el curso de las próximas horas, el conflicto laboral que viene afrontando la empresa de los Ferrocarriles Nacionales. En el día de hoy, sin que hubiera sido posible llegar a un acuerdo favorable durante la sesión de ayer, el conflicto se reanuda con la actitud de los representantes de los trabajadores ferroviarios. A última hora y con el fin de evitar la paralización de actividades en los ferrocarriles, lo cual sería un grave perjuicio para el país, se acordó que el conflicto se reanuda en la solución del problema.

ESTADO DE SITIO

BOGOTÁ, Extra, febrero 26 (De nuestra Oficina de Redacción).— Desde las cuatro de la tarde hasta las nueve de la noche, sesión del Gabinete Nacional, con asistencia de todos los Ministros, bajo la presidencia del doctor Misael Pastrana Borrero. Durante cinco horas, fueron examinadas con toda detención los problemas de orden público, agravados con los acontecimientos de las últimas horas registradas en la ciudad de Cali, con pérdida de numerosas vidas.

ESTADO DE SITIO

BOGOTÁ, Extra, febrero 26 (De nuestra Oficina de Redacción).— Desde las cuatro de la tarde hasta las nueve de la noche, sesión del Gabinete Nacional, con asistencia de todos los Ministros, bajo la presidencia del doctor Misael Pastrana Borrero. Durante cinco horas, fueron examinadas con toda detención los problemas de orden público, agravados con los acontecimientos de las últimas horas registradas en la ciudad de Cali, con pérdida de numerosas vidas.

ESTADO DE SITIO

BOGOTÁ, Extra, febrero 26 (De nuestra Oficina de Redacción).— Desde las cuatro de la tarde hasta las nueve de la noche, sesión del Gabinete Nacional, con asistencia de todos los Ministros, bajo la presidencia del doctor Misael Pastrana Borrero. Durante cinco horas, fueron examinadas con toda detención los problemas de orden público, agravados con los acontecimientos de las últimas horas registradas en la ciudad de Cali, con pérdida de numerosas vidas.

ESTADO DE SITIO

BOGOTÁ, Extra, febrero 26 (De nuestra Oficina de Redacción).— Desde las cuatro de la tarde hasta las nueve de la noche, sesión del Gabinete Nacional, con asistencia de todos los Ministros, bajo la presidencia del doctor Misael Pastrana Borrero. Durante cinco horas, fueron examinadas con toda detención los problemas de orden público, agravados con los acontecimientos de las últimas horas registradas en la ciudad de Cali, con pérdida de numerosas vidas.

ESTADO DE SITIO

BOGOTÁ, Extra, febrero 26 (De nuestra Oficina de Redacción).— Desde las cuatro de la tarde hasta las nueve de la noche, sesión del Gabinete Nacional, con asistencia de todos los Ministros, bajo la presidencia del doctor Misael Pastrana Borrero. Durante cinco horas, fueron examinadas con toda detención los problemas de orden público, agravados con los acontecimientos de las últimas horas registradas en la ciudad de Cali, con pérdida de numerosas vidas.

Renjifo previene al público

BOGOTÁ, 26. (De nuestra Oficina de Redacción).— Una inminente solución al paro del magisterio se está proyectando en estos momentos, como consecuencia del contacto que se inició en la tarde anterior, entre los directivos de la Federación Nacional de Educadores (Fecode) y el ministro del ramo Luis Carlos Galán. En efecto, la entrevista que se prolongó el día anterior hasta avanzadas horas, y de la cual no se pudieron dar a conocer mayores detalles en la prensa, culminó con un entendimiento cordial entre las partes y la posibilidad de que en próximas reuniones se llegue a una solución definitiva.

Paro justo pero ilegal

BOGOTÁ, 26. (De nuestra Oficina de Redacción).— El gobernador del departamento Diego Calle Restrepo, en declaraciones concedidas para la prensa, dijo hoy que el ejecutivo departamental ha venido tratando de solucionar el problema de los educadores, a la medida de las posibilidades económicas del tesoro público de Antioquia, en vista de que considera que las reclamaciones de los maestros son muy justas y se merecen la atención de las autoridades gubernamentales.

Paro justo pero ilegal

BOGOTÁ, 26. (De nuestra Oficina de Redacción).— El gobernador del departamento Diego Calle Restrepo, en declaraciones concedidas para la prensa, dijo hoy que el ejecutivo departamental ha venido tratando de solucionar el problema de los educadores, a la medida de las posibilidades económicas del tesoro público de Antioquia, en vista de que considera que las reclamaciones de los maestros son muy justas y se merecen la atención de las autoridades gubernamentales.

Paro justo pero ilegal

BOGOTÁ, 26. (De nuestra Oficina de Redacción).— El gobernador del departamento Diego Calle Restrepo, en declaraciones concedidas para la prensa, dijo hoy que el ejecutivo departamental ha venido tratando de solucionar el problema de los educadores, a la medida de las posibilidades económicas del tesoro público de Antioquia, en vista de que considera que las reclamaciones de los maestros son muy justas y se merecen la atención de las autoridades gubernamentales.

Paro justo pero ilegal

BOGOTÁ, 26. (De nuestra Oficina de Redacción).— El gobernador del departamento Diego Calle Restrepo, en declaraciones concedidas para la prensa, dijo hoy que el ejecutivo departamental ha venido tratando de solucionar el problema de los educadores, a la medida de las posibilidades económicas del tesoro público de Antioquia, en vista de que considera que las reclamaciones de los maestros son muy justas y se merecen la atención de las autoridades gubernamentales.

Paro justo pero ilegal

BOGOTÁ, 26. (De nuestra Oficina de Redacción).— El gobernador del departamento Diego Calle Restrepo, en declaraciones concedidas para la prensa, dijo hoy que el ejecutivo departamental ha venido tratando de solucionar el problema de los educadores, a la medida de las posibilidades económicas del tesoro público de Antioquia, en vista de que considera que las reclamaciones de los maestros son muy justas y se merecen la atención de las autoridades gubernamentales.

Anapo manda en Pasto

PASTO, febrero 26. (CE). Dentro de un ambiente de cordialidad y entusiasmo por llevar adelante el análisis de los problemas que afrontan los municipios de la zona, se viene desarrollando el Congreso de Municipalidades reunido en esta ciudad, con por delegación de autoridades delegadas en procedimientos de todos los departamentos colombianos. Como un hecho que merece especial mención a este respecto, se destaca que la Acción Nacionalista (Anapo), con una fuerte mayoría de delegados, se encuentra en la línea de la colaboración con las autoridades locales. En el marco de este espíritu, se han venido realizando en el seno del congreso, una serie de reuniones con el fin de llegar a un entendimiento que permita la solución de los problemas que afrontan los municipios de la zona.

Aseguradora del Valle, Compañía de Seguros de Vida S.A.

CONVOCA:
A LA ASAMBLEA GENERAL ORDINARIA DE ACCIONISTAS
El Gobierno del Valle del Cauca estableció el Toque de queda en la ciudad de Cali a las 2 p. m. de hoy, (ayer) y confió facultades a los alcaldes municipales para que si lo consideraran necesario, adopten igual determinación. El Decreto dice textualmente: "Por el cual se establece el Toque de queda en la ciudad de Cali a las 2 p. m. de hoy, (ayer) y confió facultades a los alcaldes municipales para que si lo consideraran necesario, adopten igual determinación."

Toque de queda en Cali a las 2 p. m.

El Gobierno del Valle del Cauca estableció el Toque de queda en la ciudad de Cali a las 2 p. m. de hoy, (ayer) y confió facultades a los alcaldes municipales para que si lo consideraran necesario, adopten igual determinación. El Decreto dice textualmente: "Por el cual se establece el Toque de queda en la ciudad de Cali a las 2 p. m. de hoy, (ayer) y confió facultades a los alcaldes municipales para que si lo consideraran necesario, adopten igual determinación."

Toque de queda en Cali a las 2 p. m.

El Gobierno del Valle del Cauca estableció el Toque de queda en la ciudad de Cali a las 2 p. m. de hoy, (ayer) y confió facultades a los alcaldes municipales para que si lo consideraran necesario, adopten igual determinación. El Decreto dice textualmente: "Por el cual se establece el Toque de queda en la ciudad de Cali a las 2 p. m. de hoy, (ayer) y confió facultades a los alcaldes municipales para que si lo consideraran necesario, adopten igual determinación."

Toque de queda en Cali a las 2 p. m.

El Gobierno del Valle del Cauca estableció el Toque de queda en la ciudad de Cali a las 2 p. m. de hoy, (ayer) y confió facultades a los alcaldes municipales para que si lo consideraran necesario, adopten igual determinación. El Decreto dice textualmente: "Por el cual se establece el Toque de queda en la ciudad de Cali a las 2 p. m. de hoy, (ayer) y confió facultades a los alcaldes municipales para que si lo consideraran necesario, adopten igual determinación."

Toque de queda en Cali a las 2 p. m.

El Gobierno del Valle del Cauca estableció el Toque de queda en la ciudad de Cali a las 2 p. m. de hoy, (ayer) y confió facultades a los alcaldes municipales para que si lo consideraran necesario, adopten igual determinación. El Decreto dice textualmente: "Por el cual se establece el Toque de queda en la ciudad de Cali a las 2 p. m. de hoy, (ayer) y confió facultades a los alcaldes municipales para que si lo consideraran necesario, adopten igual determinación."

mujer que sonríe expresivamente al sentirse filmada; su imagen queda congelada mientras escuchamos nuevamente la marcha de John Philip Sousa que poco a poco se va distorsionando. Lisandro Duque la describe así:

La escena final, una dama caleñísima y más pobre para dónde, con una sonrisa solitaria y demente —La Gioconda del subdesarrollo— y el consecuente sonido musical fermentándose, descomponiéndose, hiere y enfría los panamericanos tuétanos de los espectadores. (Duque 1972, 2B)

Esta mujer quedó inmortalizada en la portada del primer número de la revista *Ojo al cine*, convirtiéndose luego en el ícono del documental *Oiga vea*.

Alcides Urbano plantea una realidad del evento deportivo que sin duda incita a indagar un poco más. El año 71 es una fecha de sorprendentes coincidencias que ameritaría un estudio integral que analice las circunstancias de la ciudad desde un cruce de realidades que entreteja el ámbito político, social, artístico, cultural, deportivo, urbano. En un repaso a esos días, encontramos que en los primeros meses del año se ve subvertido el orden público, producto de las protestas sociales que reflejaban el malestar social que seguía prevaleciendo con el cuarto gobierno del Frente Nacional, situación que fue perdiendo protagonismo en los medios con la antesala de los VI Juegos Panamericanos:

El 26 de febrero prendimos la ciudad de la Quince para arriba, la tropa en todas partes, vi matar muchachos a bala, niñas a bolillo, a Guillermito Tejada lo mataron a culata, eso no se olvida. Que di piedra y me contestaron con metralla. Que cuando hubo que correr corrí como nadie en Cali. Que no hay caso, mi conciencia es la tranquilidad en pasta, por eso soy yo el que siempre tira la primera piedra. (Caicedo 1999, 72)

Este fragmento de la novela corta de Andrés Caicedo, *El atravesado*, escrita en 1971, relata un enfrentamiento violento que sucedió en el barrio San Fernando, en los alrededores de la Universidad del Valle. Ese convulso mes de febrero —«no se olvida»— el itinerario de los hechos que llevaron a la revuelta fue recogido por la prensa de izquierda, en *Voz Proletaria* (1971, 7), y más recientemente en la investigación del profesor Luis Aurelio Ordóñez de la Univalle. Un paro estudiantil en la Universidad, a finales de enero, terminó siendo días después todo un movimiento huelguístico con repercusiones nacionales; una protesta que apoyaban otros sectores sociales como el magisterio, trabajadores —colegios como el Santa Librada, el INEM y otros—. **36** La huelga invitaba a tomarse los espacios públicos. En las marchas y mítines los estudiantes denunciaban

← Primera plana con las noticias de los acontecimientos del 26 de febrero en el diario *El Crisol*, 27 de febrero de 1971, Cali. Centro de Documentación Regional del Banco de la República.

36 Los estudiantes declararon huelga general a partir del 8 de febrero de 1971 y exigieron la renuncia del rector de la Universidad del Valle, Alfonso Ocampo Londoño. Ellos habían pedido una mayor participación, para su colectividad y también la de los profesores, en la elección del decano de Ciencias Sociales y Economía; solicitud que finalmente no fue atendida por el Consejo Superior Universitario. Eso generó una disconformidad frente a las directivas, en particular con el autoritarismo del rector que desconoció uno de los nombres de la terna de elegibles, el de Bernardo García, e impuso otro candidato, Julio Mendoza, quien no cumplía con los requisitos exigidos para el cargo. El rector no admitió a García por considerarlo comunista y un activista político que se había pronunciado en contra del accionar de las fundaciones norteamericanas en la institución. Días después bloquearon la rectoría, salió el rector de manera forzada y se decretó la huelga indefinida (véase Ordóñez 2011, 90-94).

La Universidad se hunde

A continuación insertamos el texto de los plakatizantes que bajo el título con que encabezamos esta información, formulan ante el gobierno, la sociedad y los estudiantes universitarios del Alma Mater Vallecaucana. Al la-

Profesores de la División de Humanidades analizan las causas del tremendo insuceso

La Universidad se hunde y la opinión pública ignora la verdad de los hechos y sus causas.

Directivos
La Universidad se hunde ante la impotencia y temor de los Directivos que sólo temen...

Toma pacífica de la plaza por universitarios

Dentro de los proyectos anunciados con anticipación por medio de carteles murales y boletines, los estudiantes de la Universidad del Valle en huelga se tomaron ayer tarde, en forma pacífica la Plaza de Cayzedo, procedente a colocar numerosos cartelones, afiches, dibujos, diagramas y notas explicativas, sobre los motivos del paro, el por qué solicitan la renuncia del Rector y aspiraciones del alumnado del Alma Mater.

ARENGAS.— Luego de recorrer los alrededores de la Plaza de Cayzedo y calles adyacentes, se ubicaron en el costado sur en forma diagonal al Palacio Arzobispal, donde algunos oradores se dirigieron a los circunstantes.

Más tarde, grupos artísticos actuaron en medio de la euforia general, lo cual atrajo mayor número de personas, en tanto que grupos estudiantiles penetraban a los almacenes, cafés, oficinas etc., para entregar boletines alusivos al movimiento y solicitando cooperación con su causa.

Se anota que no hubo ningún acto que desentonara con la general calma, y cuando un piquete de soldados penetró en la Plaza, fueron recibidos cordialmente y después de un diálogo amistoso con quien los comandaba, los uni-

—Pasa a la página 24—

Ocampo L. da informe sobre el Bid

El Rector de la Universidad del Valle, doctor Alfonso Ocampo Londoño, entregó una declaración sobre el Contrato 'Universidad del Valle-Bid'.

En ella expone minuciosamente en qué consiste tal contrato, que ha permitido en buena parte la construcción de la Ciudad Universitaria, una de las obras de mayor envergadura e importancia con que hoy cuenta la capital vallecaucana.

Dice Ocampo, que "en rela-

—Pasa a la página 24—

Crisis Total en "U" del Valle

El Rector Dimitió en Forma Irrevocable



Los policías, en el interior de la Universidad del Valle, lanzan piedras sobre los estudiantes que avanzan hacia las instalaciones. (Foto OCCIDENTE de Julio Berrero, "Henry").

Rechazo a la anarquía contra la universidad

Estudiantes defienden la Universidad

Contra lo inicialmente anunciado, el movimiento huelguístico de los estudiantes de la Universidad del Valle, iniciado el lunes, por el término de 24 horas no fue levantado ayer. Por el contrario, los dirigentes optaron por declarar indefinido y, su procedimiento similar al de Santa Librada, a la inicial protesta por la anarquía del sistema...

Influencias extrañas en Santa Librada

La Batalla de Ayer en Cali

ESTUDIANTES VS. POLICIAS

Universitarios ocuparon ayer

Plaza de Cayzedo

Estudiantes de la Universidad del Valle ocuparon desde las nueve de la mañana hasta las tres de la tarde la Plaza de Cayzedo para explicar ante el público la actual situación que se vive en dicha institución, afectada por una huelga.

Los universitarios llegaron hasta la plaza cantando distintas piezas musicales colombianas en parodia, acompañados por conjuntos, a la vez que en toda el área del parque se instalaron cartelones, pancartas, fotografías con leyendas alusivas al movimiento.

También hacia el medio día se presentó una obra de teatro satírica, representativa del problema universitario, encajada dentro de las exigencias que el estudiantado mantiene.

Centenares de personas se agolparon en la Plaza de Cayzedo, interrumpiendo el tráfico automotor, mientras que la policía montaba una vigilancia a prudente distancia. Los actos estudiantiles concluyeron sin que se registraran incidentes.

De otra parte, en predios de la Universidad del Valle, anteanoche, estudiantes identificaron y detuvieron a un agente secreto de los servicios de seguridad, quien fue puesto ayer en las horas de la mañana en libertad, según informaron voceros estudiantiles.

Huelga nacional de maestros empieza desde mañana lunes

BOGOTÁ 13 (Especial). — La huelga del Magisterio se iniciará a escala nacional el lunes 15 de este mes, en varios departamentos, entre ellos el Valle del Quindío.

Posteriormente, el 18, entrarán en la huelga otros sectores de la Costa y el interior de los departamentos restantes, produciéndose así la total paralización de las actividades docentes en la enseñanza primaria.

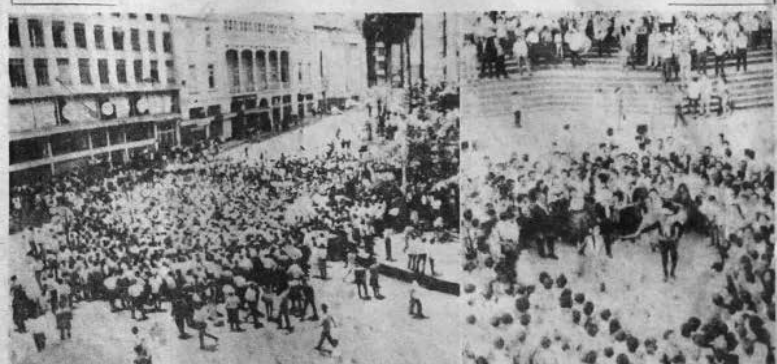
Se dijo esta noche que el paro afectará a más de dos millones de estudiantes, recibiendo el mayor perjuicio los padres de familia y sus mismos educandos.

El Ministro de Educación afirmó que ante la actitud asumida por los ejecutores de los gremios docentes, romperá las conversaciones que se adelantaban, y se ordenará el no pago de salarios, pues es a todas luces un movimiento ilegal y subversivo.



Gases lacrimógenos fueron disparados por unidades militares en predios de la Universidad del Valle, para constatar la acción hostil de los estudiantes. No obstante esta medida, los hechos se convirtieron en una muestra de la fuerza de los estudiantes. (Foto OCCIDENTE de Henry).

Estudiantes y Bailarines "se Toman" las Calles de Cali



Una manifestación de estudiantes huelguistas de la Universidad del Valle (izquierda), en la Plaza de Cayzedo, y una demostración de daltos paraguayos en la plaza de San Francisco, frente al edificio de la gobernación, fueron dos de los hechos más llamativos del día de ayer en el centro de esta capital. Casi simultáneamente, líderes estudiantiles y bailarines paraguayos "mostraron" a las gentes respecto a los dos acontecimientos del momento en Cali: la huelga en la Universidad y el Festival Panamericano de Cultura.

500 DELEGACIONES A CONGRESO DE ESTUDIANTES DEMOCRATAS

la dominación de los planes norteamericanos en el sistema educativo nacional (y en ese sentido la Univalle era un modelo para Suramérica), una injerencia que en tiempos de Guerra Fría se interpretaba como una estrategia política para dar continuidad y arraigar el desarrollo capitalista, es decir, la educación al servicio del capital. **37**

La oposición al modelo capitalista tan fuerte en esta época, se puede explicar en palabras de Herbert Marcuse, a raíz de unas conferencias que dictó en la Universidad Libre de Berlín en 1967:

Es una oposición contra todo el llamado *way of life* de este sistema; una oposición contra la presión, contra la presión omnipresente del sistema que, mediante una productividad represiva y destructiva, lo degrada todo, en forma cada vez más inhumana —todo es mercancía, mercancía cuyas compra y venta constituyen el sustento y el contenido de la vida— y es una oposición contra el terror fuera de la metrópoli. Esta oposición al sistema ha sido desencadenada primero por el movimiento a favor de los derechos civiles y, luego, por la guerra de Vietnam. (Marcuse 1969, 46)

El 25 de febrero, un día antes de la revuelta, los estudiantes de la Universidad del Valle se tomaron pacíficamente la Plaza de Cayzedo, el corazón de la ciudad. En el área de la plaza entre las palmeras y los faroles, instalaron pancartas, carteles, dibujos y notas explicativas alusivas al paro y la petición de renuncia del rector; se hicieron presentaciones de teatro satírico y música, y se repartieron boletines alusivos al movimiento que buscaban socializar la causa estudiantil (véase *El Crisol* 1971, 1). El clima pacífico que caracterizó esta jornada se vio interrumpido cuando en la madrugada del viernes 26 de febrero, agentes de la fuerza pública cercaron la Universidad ubicada en San Fernando, desatando la reacción de los estudiantes. En medio de los enfrentamientos perdió la vida el estudiante de Ingeniería Química Édgar Mejía Vargas, más conocido como *Jalisco*, un destacado deportista de baloncesto. El dirigente estudiantil de entonces, Gustavo Vivas, relata como sigue ese momento:

A las siete de la mañana ya había una concentración en el parque de San Fernando (o de Belmonte, hoy de Carulla) armándose con adoquines arrancados de las aceras, mientras brigadas de activistas recorrían otras universidades y colegios (públicos) de secundaria de la ciudad, convocando voluntarios para el combate. Sobre las 10 horas, nos lanzamos al ataque, a reconquistar la Universidad, y es cuando los soldados empiezan a disparar. La orden de repliegue surge de un hecho que nos paraliza y luego nos enardece: una bala mortal había alcanzado al compañero Édgar Mejía Vargas. En la desigual batalla de piedras contra balas, hay poco qué hacer. [...] Yo no podría negar que por entonces tiré piedra, pero puedo recordar fácilmente también

← Titulares de los diarios *El Crisol*, *El País* y *Occidente*, febrero de 1971, abril y mayo de 1972, Cali. Centro de Documentación Regional del Banco de la República y Biblioteca Departamental Jorge Garcés Borrero.

37 Un punto de partida de las protestas estudiantiles fueron los planes de modernización educativa del Gobierno Nacional, cuando materializó la visión norteamericana sobre la educación superior mediante la puesta en marcha del Plan Básico de la Educación Superior (1967). Este plan acogía las disposiciones del conocido informe Atcon realizado en 1961 por el profesor norteamericano Rudolph Atcon, consejero de diferentes universidades, que en resumen promovía una universidad apolítica y privada, que respondiera a los planes de desarrollo del Estado y a la competitividad del mercado. En su estructura académica, la universidad colombiana terminaba siendo un molde del sistema universitario estadounidense (véase Lebot 1979).

Occident

que las del 26 de febrero fueron las primeras tiradas, no solo por mí sino por los demás estudiantes participantes en el movimiento del 71. Hasta ese día todas las manifestaciones habían sido pacíficas y no reprimidas. En la retirada, se forma una enorme y airada manifestación que baja hacia la calle Quinta pasando frente al teatro San Fernando, tirando piedra a diestra y siniestra, varios compañeros nos cogemos de la mano frente al teatro para que no le rompieran las cristalerías (intento inútil, claro está). Después vino la rebelión espontánea en varios barrios populares con otros muertos (nunca se supo exactamente cuántos, pero hubo más de quince en la ciudad), el toque de queda a las dos de la tarde, la renuncia del rector Ocampo, y el inicio de una clandestinidad muy peculiar: abierta, desafiante y sin peligro de muerte. (Vivas 2000/2001, 6)

← Primera plana del diario *Occidente*, 27 de febrero de 1971, Cali. Biblioteca Departamental Jorge Garcés Borrero.

El diario *Occidente* en la edición del 27 de febrero reportó ocho muertes en la revuelta, que incluyó pedreas, bombas molotov, bombas lacrimógenas, quema de carros y medio centenar de heridos. Era tal la conmoción social que fue declarado el toque de queda en Cali a partir de las dos de la tarde. Las causas de la muerte de *Jalisco*, la primera víctima de esos disturbios, no se esclarecieron completamente; fue una muerte más sin responsable. La versión más reiterada sobre su deceso decía que murió al recibir un golpe en la cabeza con un artefacto de gas lacrimógeno. Entre los testigos oculares de estos hechos estaba el escritor Andrés Caicedo, quien «había registrado con una cámara Súper 8 —prestada por Fernell Franco—, en compañía del camarógrafo y hoy profesor Fernando Vélez, una película corta desafortunadamente desaparecida» (Arbeláez 2005).

Pasados solo tres años, se venía prácticamente a repetir en Cali algo de lo ocurrido en la plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco (Ciudad de México), cuando el 2 de octubre de 1968 tuvo lugar una matanza de estudiantes a manos de militares con el fin de reprimir de forma violenta el movimiento estudiantil, diez días antes de la realización de los XIX Juegos Olímpicos México 68. Mientras se vivía ese momento álgido del movimiento de la Univalle, continuaban los trabajos de construcción de la futura Ciudad Universitaria, **38** en particular el bloque de residencias estudiantiles y la cafetería, que serían utilizados como Villa Panamericana para el alojamiento de las delegaciones deportivas de los VI Juegos.

En horas de la noche del 26 de febrero, en una alocución televisiva, el presidente Misael Pastrana Borrero declaró el estado de sitio. Era indiscutible la crisis del Frente Nacional, todo esto a pocos meses de inaugurarse el evento deportivo internacional. El paro del magisterio, la revuelta en Cali y el movimiento campesino que había emprendido con sus propias manos la recuperación o invasión de tierras, tras haberse suspendido el proceso de reforma agraria, tenían al país en vilo en medio de un agudo

38 El terreno donde se construyó la Ciudad Universitaria fue donado por los hermanos Garcés Giraldo, en total un millón de metros cuadrados, lo que generó la valorización del sector sur de la ciudad.

26 de febrero

Universidad del Valle día 26 de febrero

no lo olvide compañero

Allí empezó la pelea

con 4 estudiantes muertos

no lo olvide compañero

luego vino la masacre

con 11 muertos del pueblo

no lo olvide compañero

15 muertos

15 muertos

día 26 de febrero

La lucha definitiva ha empezado.

No olvide al gobernador

No olvide al presidente

No olvide al comandante

Tampoco olvide al rector

No olvide a la oligarquía

Ni a la clase dominante

Los asesinos lacayos

del Imperialismo yanky

15 fueron compañeros

15 los muertos del pueblo

15 semillas de sangre

que florecerán de nuevo.

que florecerán de nuevo.

Entrega a cargo de Alvaro HERRERA

conflicto social. Los hechos de ese día quedaron plasmados en *El titiritero* (1977), la novela de Gustavo Álvarez Gardeazábal, y en un tono de protesta en los poemas *26 de febrero*, uno de Eutiquio Leal publicado en *Voz Proletaria* y otro atribuido por Hernando Guerrero al director de teatro Enrique Buenaventura, publicado en *El Crisol*. Cuando se inauguraron los VI Juegos Panamericanos. La Univalle sumaba cinco meses de cierre. Tras el paro y revuelta estudiantil del 26 de febrero, en otras ciudades del país se dieron protestas de estudiantes que trajeron como consecuencia la suspensión del semestre académico. Alentados por el triunfo estudiantil de la Universidad Santiago de Cali, que había logrado obtener el cogobierno en la institución, el movimiento reclamaba la plena autonomía académica, administrativa y financiera, y reivindicaba la participación democrática de estudiantes y profesores en la elección de cargos directivos y en la definición de las políticas universitarias. Entre las exigencias de los estudiantes de la Univalle, como lo señaló Edgar Vásquez, testigo de excepción de esos hechos, estaban:

[...] la eliminación de la injerencia de las fundaciones extranjeras en la orientación académica e investigativa, aún a costa de perder recursos financieros; democratización en el manejo de la institución; pluralismo en los contenidos curriculares y desmonte de la hegemonía ideológica en los programas académicos; participación profesoral y estudiantil en la elección del rector y de los decanos y, apertura de la universidad a los sectores populares. (Vásquez 2001, 282)

Ese rechazo rotundo del imperialismo norteamericano que caracterizó el discurso del movimiento estudiantil era una reacción ante la presencia de los Cuerpos de Paz en la Universidad, y contra las fundaciones Rockefeller, Ford, Kellogg, y todo aquello que significara inversión extranjera, como la del Banco Interamericano de Desarrollo (BID) que había firmado un jugoso contrato para la construcción de la Ciudad Universitaria Meléndez. Por eso entre los propósitos del movimiento de la Univalle se estableció la «denuncia de la penetración cultural del imperialismo, su presencia y acción en la ciencia y la cultura», **39** y se exigió la desvinculación de la Fundación para la Educación Superior (FES), la entidad creada durante la rectoría de Alfonso Ocampo Londoño (1966-1971) para el control de sus recursos económicos.

Los estudiantes protestaron puntualmente contra la presencia de los Cuerpos de Paz **40** en la Univalle, contra la universidad «neocolonial», como se decía entonces. Los voluntarios norteamericanos que se formaban rápidamente en la institución, demandaban tiempo docente y prioridades que iban en detrimento de la dedicación curricular. Luis Aurelio Ordóñez, profesor de la Universidad del Valle y quien ha escrito sobre la

← Poema «26 de febrero» atribuido a Enrique Buenaventura, suplemento *Esquirla* del diario *El Crisol*, 27 de enero de 1974, Cali, pág. 9. Centro de Documentación Regional del Banco de la República.

39 Véase Federación de Estudiantes de la Universidad del Valle 1972, 411.

40 Los Cuerpos de Paz (*Peace Corps*) fueron creados en 1961 por el presidente John F. Kennedy, en tiempos de la Alianza para el Progreso, para promover la paz y la amistad a través del voluntariado. Estaban conformados por jóvenes norteamericanos voluntarios, en muchos casos universitarios, que trabajaban en salud, educación, construcción, negocios y agricultura en países en vía de desarrollo. En Colombia estuvieron hasta 1981 (valga decir que en el 2010, durante el Gobierno de Álvaro Uribe, se reactivó el programa para trabajar en educación). La labor de estos jóvenes generó por entonces suspicacias en grupos de izquierda, pues esta forma de intervencionismo tenía como objetivo movilizar jóvenes que combatieran la propagación del comunismo.

historia de la Universidad del Valle y su movimiento estudiantil, plantea que la gestación del movimiento estudiantil de 1971 se dio a partir de la toma del Departamento de Sociología —que fungía como coordinador de los cursos a dichos voluntarios—, el día 11 de septiembre de 1968. Los estudiantes anunciaron que solo saldrían de allí hasta que se fueran los Cuerpos de Paz de la universidad; en medio de la toma quemaron la bandera de los EE. UU. y varios ejemplares del periódico *El País* (véase Ordóñez 2007, 98). Después de la salida de los Cuerpos de Paz, hecho que se recibió como un triunfo colectivo, en los tres siguientes años se fortalecieron los consejos estudiantiles y el Comité Ejecutivo de la Federación de Estudiantes de la Universidad del Valle (CEFEUV).

A ciertos grupos de estudiantes, **41** como sujetos jóvenes que eran, les resultaba imperiosa la participación política. Los movía la lucha por un cambio social cuyos paradigmas eran Fidel Castro y el Che Guevara, y los estudiantes que se movilizaban y levantaban en diferentes ciudades del mundo en las jornadas del Mayo del 68, contra el autoritarismo, el anacronismo educativo y el imperialismo. En las universidades colombianas se declararon opositores del Frente Nacional y la Alianza para el Progreso del presidente John F. Kennedy, el ya mencionado plan desarrollista para Latinoamérica que pretendía mantener un «orden democrático» mediante el asistencialismo económico, y cuyo fin último era frenar el avance del comunismo. La universidad era un hervidero de debates políticos sociales y culturales; el movimiento estudiantil reunía diversas corrientes ideológicas de la izquierda y del movimiento socialcristiano, que reaccionaba ante los conflictos sociales rompiendo la marginación académica con la hoz, el martillo y la cruz. Ante una editorial en el diario *Occidente* en la que el exrector Ocampo de la Univalle reclamaba «Los estudiantes qué se hicieron», el Acta del Comité de Huelga de un día después, 17 de marzo de 1971, responde con un contundente:

Aquí estamos los estudiantes [...] Si hemos perdido 40 días de clase, además de las reivindicaciones que concretemos hemos ganado mucho en capacidad analítica en profundidad crítica, en conocimiento científico; hemos avanzado cuantitativamente y cualitativamente en claridad teórica, conciencia política y audacia táctica y esto lo sabemos los estudiantes. (FEUV 1972, 101)

Los jóvenes fueron actores fundamentales que cuestionaron todo lo que se fundara en un principio de autoridad. Para Daniel Cohn-Bendit, **42** el 68 «resquebrajó el yugo del conservadurismo y el pensamiento totalitario, habilitando el deseo de autonomía personal y colectiva y la libertad de expresarse» (2008, 22). Por esa razón quien fuera entonces líder

← Página internacional del diario *Occidente*, 15 de junio de 1965, Cali, pág. 6. Biblioteca Departamental Jorge Garcés Borrero.

41 Entre los dirigentes estudiantiles se destacan personalidades como Camilo González de la Universidad del Valle; Ricardo Sánchez, estudiante y dirigente de izquierda en la Universidad Santiago de Cali; Gustavo Adolfo Vivas, presidente de la Federación de Estudiantes de la Universidad del Valle (FEUV); Carlos Jiménez, miembro del comité de huelga de la Universidad del Valle; y estudiantes como Vicky Donneys, Moritz Ackerman, Diego Roldán y Gustavo Ruiz, entre otros.

42 Líder estudiantil del Mayo del 68 en Francia, político y ecologista, actual representante y portavoz del Partido Verde Europeo.

estudiantil definió este momento como un punto de transición entre dos épocas, pues la rebelión golpeó el corazón de la sociedad autoritaria de posguerra con una generación que decidió no esperar. Entonar *We want the world and we want it now / now / now!* era la gran ambición, y un cómplice de esto fue Jim Morrison con su «When the Music's Over» (1967). Una imagen que sintetiza esa actitud rebelde frente a lo establecido es el instante que capta el fotógrafo francés Gilles Caron: la actitud burlona de *Dany El Rojo* (Daniel Cohn-Bendit) que con su sonrisa cínica y provocadora —sígnio de la emancipación irreverente— reta al policía francés —sígnio de autoritarismo reaccionario— ubicado frente a la Sorbona.

← Primera plana del diario *Occidente*, 12 de junio de 1965, Cali. Biblioteca Departamental Jorge Garcés Borrero.

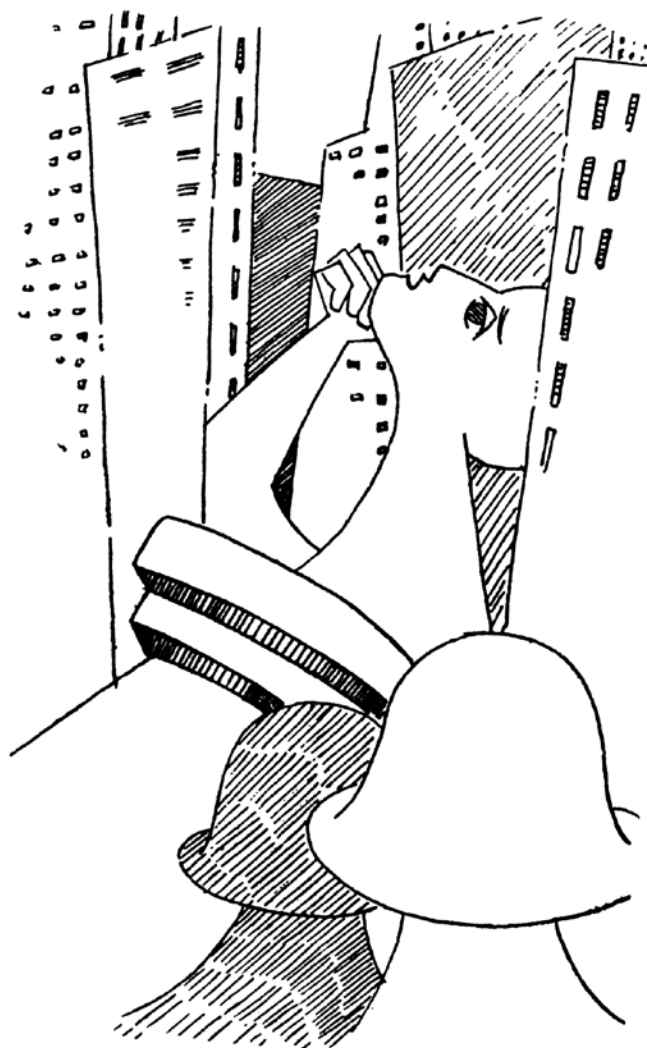
Las rebeliones juveniles, las movilizaciones colectivas, los enfrentamientos, la protesta social que desafiaban el orden y la convicción de que era posible cambiar el curso de la vida fueron la escuela de formación política, y en su momento tambalearon un orden aparente de las cosas, alentando las búsquedas de muchos inconformes. Como lo recuerda Carlos Mayolo:

El punto álgido del pensamiento libre se dio en los sesenta, cuando la gente todo lo hizo por *happiness*, por dicha, por placer. [...] Acogíamos todo tipo de ideas en contra del *statu quo*, era parte del conocimiento y la felicidad. Buscamos la felicidad a través de la curiosidad. [...] El método era la diversidad de opiniones: The Rolling Stones, The Beatles, el movimiento *Beat*, nuevas religiones más sabias, el ácido y las drogas que transformaban la conciencia normal por una más perceptiva y apacible. (2005)

En suma, en estas palabras de Mayolo perviven reconocidas consignas del 68 como: «Prohibido prohibir», «Decreto el estado de felicidad permanente» o «No queremos un mundo donde la garantía de no morir de hambre se compense con la garantía de morir de aburrimiento». Tiempo después Cohn-Bendit reflexionaría sobre las causas de esas reacciones o indignaciones juveniles, poniendo de presente cómo el desarrollo de los medios de comunicación fue fundamental entonces, puesto que ello formó parte de la «primera generación que vivió, a través de una oleada de imágenes y sonido, la presencia física y cotidiana de la totalidad del mundo» (Cohn-Bendit 1998, 13). La revolución cultural de los sesenta y el cambio en el estilo de vida fueron signos de la época. Las imágenes, por ejemplo, de la guerra de Vietnam despertaron una solidaridad global que movía a grupos de jóvenes sin importar su nacionalidad.

Para uno de los líderes del movimiento estudiantil, el entonces presidente de la Federación de Estudiantes de la Universidad del Valle (FEUV)

EL ESTUDIANTE SOBRE EL ASFALTO



Gustavo Vivas, los hechos que estaban ocurriendo en varias latitudes motivaban las tertulias:

Con los medios más limitados que había, los canales de información eran muy variados y activos: gente que viajaba o leía mucho, que venía y decía o inventaba. Nosotros teníamos noticias extensas e intensas de lo que estaba pasando. Acontecimientos, por ejemplo, como el de la matanza en México, días antes de los Juegos Olímpicos de 1968 o, más tarde, el sangriento golpe de Pinochet contra el presidente constitucional de Chile, Salvador Allende, nos podían convocar toda una noche a hablar del tema a gritos bebiendo aguardiente. (Vivas 2000/2001, 9)

← Ilustración de Judith Márquez en el libro *Cardos como flores* de Clemente Airó, ediciones Espiral, 1955, Bogotá. Biblioteca Luis Ángel Arango.

La revuelta en Cali y la muerte de Edgar Mejía despertaron la solidaridad de otros estudiantes, que pararon sus clases y marcharon en diferentes ciudades del país. Seis días después, el 4 de marzo de 1971, en Popayán, los estudiantes salieron a las calles a manifestarse por los problemas que aquejaban a la Universidad del Cauca y a protestar por las muertes del 26 de febrero en Cali. El gobernador del Cauca, Rodrigo Velasco Arboleda, dio la orden a la fuerza pública de impedir la protesta; los estudiantes se enfrentaron y ante los disparos de los militares cayó asesinado el joven dirigente del Liceo Humboldt, Carlos Augusto *Tuto* González, hermano del dirigente estudiantil de la Univalle, Camilo González.

Las obras en homenaje al estudiante caído o de denuncia por la represión a los estudiantes han quedado como testimonios en el arte colombiano que rescatan del olvido hechos como la muerte de Uriel Gutiérrez en 1954 o las ocurridas en la caída de Rojas Pinilla y en 1971, fundamentalmente. Sucesos como El Bogotazo detonaron el interés por la realidad política, una mirada narrativa y simbólica sobre la Violencia, la gran saga del país. En obras como *El estudiante sobre el asfalto* (1955) de Judith Márquez, *El homenaje al estudiante muerto* (1957) de Alejandro Obregón, *Colombia llora a un estudiante* (1958) de Ignacio Gómez Jaramillo y *El monumento al estudiante* de Lucy Tejada (1958), encontramos ejemplos de las repercusiones de la fuerte represión y la masacre del 8 y 9 de junio de 1954 durante la dictadura del general Gustavo Rojas Pinilla (1953-1957). Adicionalmente, el papel determinante de los estudiantes caleños en la caída del dictador motivó la realización de una escultura monumento, que sería instalada en Cali en el parque del Colegio de Santa Librada. Édgar Negret llevó a cabo la obra en 1958; pero, debido a que sus formas simulaban unas alas, fue interpretada como un homenaje a los *Pájaros*, asesinos a sueldo de filiación conservadora, con lo cual la obra fue destruida y desmantelada al poco tiempo. Dos dirigentes de la Juventud Comunista Colombiana (JUCO) en Cali, el escultor Alfredo Castañeda y Arturo Alape, hicieron una escultura pública en homenaje a la lucha de

que remo

ante

oloro—
tes,

Stepanski

en tea,

talante,
to.

oro,
reconto

fan y al fin

o

n tu papel se

si cuento

po,

el foro.

equintos

coroncoro.

tominio vivido, la aventura humana aún humeante, expresados en un estilo acorde con este humanismo de nuevo tipo: un estilo rápido y directo, hecho de anotaciones y diálogos incisivos, convierte a "La Condición humana" y a "La esperanza" en los primeros arquetipos de la novela "comprometi-



Afiche participante en la Bienal de Artes Gráficas, diseñado por la ciudad solar...

los estudiantes contra la dictadura y la instalaron en ese mismo año con la ayuda de la comunidad en el barrio Alberto Lleras Camargo (Comuna 20), que gracias a los vecinos aún permanece en pie en una de sus lomas.

En esta misma dirección es de resaltar cómo en los setenta la gráfica política fue un decisivo medio de denuncia de los atropellos de la fuerza pública contra el movimiento estudiantil del 71 y la muerte de estudiantes. Para analizar esta influencia basta mirar el catálogo de la I Biental Americana de Artes Gráficas y notar la confluencia de estos temas en las obras de Carlos Granada, Umberto Giangrandi, Clemencia Lucena, Hernando Guerrero y Pakiko Ordóñez, quienes en suma rinden homenaje a los sucesos de febrero y marzo del 71. La obra gráfica de Lucena *Colombia, febrero 1971* realmente fue un trabajo colectivo realizado junto con Diego Arango y Nirma Zárate, una suerte de periódico mural de contrainformación, donde el rostro de Édgar Mejía encabeza la lista de víctimas de las sucesivas revueltas. La imagen de *Tuto* González y su poema *Miren*, que había escrito el día anterior a su muerte, se utilizó en el afiche del mismo nombre elaborado por Guerrero y Ordóñez cuando Ciudad Solar se preparaba a abrir sus puertas en el barrio La Merced. Este poema sería utilizado luego en otra pieza gráfica realizada por Taller 4 Rojo, **43** cuyo texto simboliza la represión estudiantil durante el gobierno de Misael Pastrana Borrero.

Carlos Mayolo y Luis Ospina vivieron el clima de esta época que desde los sesenta produjo la aparición de un gran movimiento juvenil que reivindicaba derechos civiles, se solidarizaba con causas ajenas y redefinía el rol social y revolucionario del estudiante. Ellos forman parte de una generación entre cuyos eslabones claves está el cine. Para la época la escuela de cine eran los cineclubes, una formación que implicaba a un tiempo exhibir las cintas, escribir y publicar sobre cine y hacer cine. La cinefilia fue la forma de conectarse con las imágenes del mundo e ir formando una actitud para acercarse o inmiscuirse en la ciudad; Cali se fue dejando ver en las pantallas, en un *collage* de imágenes que hoy significan una representación política del pasado de la ciudad. La casualidad de su encuentro cuando eran unos niños tiene que ver con un hito histórico en la ciudad, la Explosión de Cali de 1956, un referente ineludible de lo que fue la violencia política y urbana.

← Reproducción del afiche en homenaje al estudiante *Tuto* González realizado por Hernando Guerrero y Pakiko Ordóñez, participantes en la Primera Biental de Artes Gráficas de Cali, *El Crisol*, 15 de agosto de 1971, Cali. Centro de Documentación Regional del Banco de la República.

43 Colectivo de artistas de la década del setenta conformado por Diego Arango, Nirma Zárate, Umberto Giangrandi, Carlos Granada, Jorge Mora y Fabio Rodríguez Amaya, quienes emprendieron un activismo gráfico y político mediante el uso de la fotoserigrafía y la escuela de formación gráfica dirigida a diferentes movimientos sociales.



Mayolo y Ospina: historias cruzadas en Calicalabozo

Oiga vea marca el inicio de un trabajo en tándem entre Carlos Mayolo y Luis Ospina y también, sin proponérselo, marca un derrotero, un punto de inicio, a la mirada urbana que identificó la obra de artistas visuales de la Cali de los setenta como Fernell Franco o Ever Astudillo, y que significó una toma de conciencia crítica sobre la ciudad que rápidamente se estaba masificando y urbanizando. *Oiga vea* fue un quiebre a la supuesta «modernización urbana», pues devela algunas zonas de la ciudad que iban quedando relegadas de los planes de desarrollo y para las que, en algunos casos, el destino indefectible fue la ruina o la desaparición. Esa mirada los llevó a recorrer, reconocer y representar su propio lugar, poniendo en primer plano la ciudad al margen de esos cambios modernizadores.

«Filmamos con Mayolo durante mis vacaciones. Yo me regresé con todo el material después de haberlo discutido con él, y la monté allá. Nos comunicábamos por carta, y yo le informaba en qué etapa iba el montaje y todo» (Ospina 1977, 31). En esta misma declaración Ospina cuenta cómo procedieron a la hora de llevarse el material de *Oiga vea* para la UCLA, y finalmente, convertirlo en su proyecto de grado. Pues bien, con este documental se da inicio a una producción en coautoría en los años setenta y ochenta, cada uno manteniendo sus proyectos cinematográficos personales, pero a la vez con una colaboración mutua. Por algo Mayolo afirmaba que Ospina era el «domador» de sus películas.

Ambos coincidían en una particular forma de creación: la risa. Mayolo decía que todo comenzaba con la risa: «[...] luego se vuelve una operación de trabajo que trata de ubicar esa risa, o sea, darnos cuenta por qué nos da risa. Nosotros siempre empezamos a trabajar cuando algo se desmitifica, la mejor manera de evidenciar eso es burlándonos» (Mayolo 1978, 207). Una amistad de risa y júbilo provocada por el humor y los juegos de palabras. Una amistad que Mayolo comparaba con el lema del escudo nacional: Mayolo, la libertad y Ospina, el orden.

En el documentalismo de Mayolo y Ospina entre los años setenta y ochenta, Cali es la protagonista a través de los personajes, eventos, la cultura popular urbana y finalmente, del desencantamiento de los artistas frente a las transformaciones de la ciudad. Ese protagonismo esencial de Cali se nota en los títulos: *Oiga vea* (1972) y *Cali de película* ⁴⁴ (1973)

← Jaime Acosta, Luis Ospina, Carlos Mayolo, Ute Broll y Eduardo Carvajal por la Plaza de Cayzedo, rodaje del documental *Cali de película*, 1972, Cali. Foto: archivo de Eduardo Carvajal.

⁴⁴ Documental sobre la Feria de Cali de 1972 basado en la oposición entre imagen y sonido. Fue patrocinado por la Industria Licorera del Valle y producido por Cine al ojo, compañía para producir comerciales constituida por Simón Alexandrovich, Carlos Mayolo, Hernán Nicholls y Luis Ospina.



en coautoría; de Mayolo *Cali, cálido, calidoscopio* (1985); y de Ospina *En busca de «María»* (1985), *Andrés Caicedo: unos pocos buenos amigos* (1986), *Antonio María Valencia: música en cámara* (1987), *Ojo y vista: peligra la vida del artista* (1987), *Arte-sano cuadra a cuadra* (1988), *Fotofijaciones: retrato hablado de Eduardo Carvajal* (1989), *Adiós a Cali* (1990), *Cámara ardiente* (1990-1991), y *Al pie* (1991), *Al pelo* (1991), *A la carrera* (1991) —sobre el oficio de lustrabotas, peluqueros y taxistas en Cali, respectivamente—; culminando con y la serie de diez capítulos *Cali: ayer, hoy y mañana* (1995). Sobre esta serie documental dice Ospina:

[...] fue como un ajuste de cuentas con mi ciudad, en el que pude plasmar mi relación de amor y odio con Cali, una ciudad que había sufrido tantos cambios que yo ya no la reconocía y en la cual me sentía como un extraño. Cali, que para mí siempre había sido una fuente continua de inspiración, se había convertido ahora en un paraíso perdido que tenía que atrapar antes de que se me escapara de las manos. (Ospina 2008)

Cuando le pregunto por su intención de captar una realidad de la ciudad, Mayolo confiesa que ellos eran «unos burgueses en medio de la sociedad caleña». Me cuenta que su interés por los barrios populares provino de su militancia en el Partido Comunista Colombiano, que lo movió a cambiar el rock por la salsa y a conocer la periferia de la ciudad. En uno de los pocos momentos en que me mira fijamente —por lo general miraba al frente dejándose llevar por los recuerdos— dice: «La Revolución cubana fue la transformación de América Latina, un continente que podía hacer cosas novedosas en cine, revistas y poesía». Este mismo asunto fue tratado en sus memorias, publicadas póstumamente, que editó su amigo y escritor Sandro Romero Rey:

[...] era casi imposible no dejarse permear por Latinoamérica, a pesar de la poca información, lo poco expresiva. Por eso empezó esa curiosidad por nosotros mismos, la izquierda, el conocernos como teoría del conocimiento, sin información, desbaratados y en pedazos disímiles. (Mayolo 2008, 63)

Luis Ospina plantea por su parte cómo, en vista de que «esa época era muy politizada, entonces era la realidad inmediata lo que se debía captar» (1993, 117). En el caso de *Oiga vea*, la estructura del documental establece una representación política de la ciudad que provoca una inserción en ese pasado; que se propone hurgar en esa realidad viéndola a través del ojo del cine.

En ese sentido, ambos coinciden en la importancia del nuevo cine latinoamericano y toda la literatura que se gestó a su alrededor. Mayolo sostiene que primero leyó ese cine antes de verlo, porque las publicaciones difundían

← Luis Ospina, Carlos Mayolo y Eduardo Carvajal en el rodaje del documental *Cali de película*, 1972, Cali. foto: archivo de Eduardo Carvajal.

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 transformarla. 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, conmoverse 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

Realisateurs de

"Les Vampires de la Misère"

lo mejor de la producción latinoamericana; como la revista *Cine Cubano* que informaba de nuevos planteamientos o análisis cinematográficos, y destacó textos claves para la época, entre otros: *Hacia un cine imperfecto* (1969) y *Cine y revolución* (1971) del cineasta cubano Julio García Espinosa; *El cine político y el mito de las superestructuras* (1971) de Pío Baldelli; el ensayo «Revisión crítica del cine brasileiro» (1963) de Glauber Rocha; y los manifiestos: «Eztetyka del hambre» (1965) de Glauber Rocha y «Hacia un tercer cine», de los directores argentinos Fernando Solanas y Octavio Getino —este último escrito después de realizar la película *La hora de los hornos* (1968)—.

← Texto escrito por Luis Ospina y Carlos Mayolo con motivo de la *première* de la película en el cine Action République en París, 1978. Archivo de Luis Ospina.

Mayolo rechazaba enfáticamente el neorrealismo italiano «por ser una manera muy elemental de acercarse al público»; y en cambio decía que el realismo de Luis Buñuel en *Los olvidados* (1950) respondía con una estocada al «neorrealismo lloricón» de *Ladrón de bicicletas* (1948) de Vittorio de Sica:

Toda Latinoamérica gritaba unas maneras de ser, la tercera opción, el tercer cine, *La hora de los hornos*, la realidad como si nunca se hubiera visto, la cámara estrenando otros pobres después del neorrealismo. Pobres sin Zavattini, sin Pratolini. Hacer un nuevo neorrealismo, pero no el que más pueblo agarre, lo justifique como tema y lo haga mercancía. Hay una presencia mediatizada por el amo de la cámara. Siempre seremos filmados. Y lo peor: por nosotros mismos. (Mayolo 2008, 63)

Sin embargo en una carta que le dirigió a Luis Ospina en abril de 1972, le comentó su encuentro con las películas del neorrealismo italiano:

Lo que me vi fue el *Ladrón de bicicletas* que es muy importante. Eso todavía es vigente y más por estos lados, aunque aquí el realismo se vuelve surrealismo y la violencia que hay por acá potenciaría mucho una cosa partiendo ese estilo. También *Umberto D* que no me gustó tanto esa sensiblería. Se podría cambiar por un poco de anarko [sic] y la cosa podría ser explosiva. (Mayolo 1972, [3])

Su forma de comprender la realidad le hacía creer que las situaciones lo transformaban a uno cuando eran insólitas, lapidarias o insolentes. En ese sentido se interesó por investigar y representar una realidad que construía con el otro mediante una relación dialéctica entre filmador y filmado, con una actitud política que permitía sospechar de aquello no dicho o que no se debía decir. Si no existía esa dialéctica, la representación era una mera apropiación *porno-miserable*. En ese sentido Carlos Mayolo no creía en interpretaciones sino en colisiones que permitieran desarticular aquello que supuestamente estaba articulado para ver algo



en el trasfondo, para lo cual se requería mirar primero las cosas como son y luego como deberían ser.

La crisis general del sistema económico-social y el intervencionismo de Estados Unidos en Latinoamérica motivó el compromiso de artistas como el cineasta brasileiro Glauber Rocha, quien planteó en el «Manifiesto Eztetyka del hambre», que nuestra pobreza es comprendida pero nunca sentida por los observadores coloniales:

[...] el hambre latina, por ello, no es solo un síntoma alarmante: es el nervio de su propia sociedad. Ahí reside la trágica originalidad del Cine Nuevo ante la cinematografía mundial: nuestra originalidad es nuestra hambre y nuestra mayor miseria es que esta hambre, siendo sentida, no es comprendida. (MNCARS 2001, 40)

La cámara de cine formó parte de la cotidianidad infantil de Mayolo y Ospina. Luis Ospina conoció el cine a través de películas proyectadas en sala, pero también gracias a filmaciones familiares de su padre Eduardo Ospina hechas en 16 mm, quizá similares a las tomas caseras que se aprecian en su documental *Adiós a Cali* (1990). El padre hacía un montaje que exhibía en casa con un encabezado que anunciaba: «Teatro Ospina presenta...» (Ospina 1993, 114).

Fue así —dice Ospina— como conocí las aventuras de Stewart Granger en *Scaramouche*, las acrobacias de Burt Lancaster y su carnal, el sordomudo Nick Cravat, en *El pirata hidalgo*, y los westerns con Buster Crabbe. Gracias al *cinéma de papá* aprendí a querer a Gary Cooper y a reírme con Cantinflas. (2007, 32)

Esta cinefilia precoz se nutrió además de las funciones dobles a las que asistía con la empleada del servicio doméstico de turno, con la que iba a teatros de Cali como el Aristi, el Bolívar, el Cervantes o el Colón. En contraste, la iniciación cinéfila de Mayolo surgió entre juegos y conversaciones sobre cine mudo con su padre Jorge Mayolo, donde manipulaba instrumentos ópticos como el teodolito o los prismáticos, para producir imágenes y musicalizarlas como si fueran películas.

La cultura norteamericana permeó la niñez y adolescencia de ambos directores, que se movían habitualmente por los alrededores del almacén Sears en el norte de Cali. A Ospina por su residencia en Estados Unidos; y a Mayolo porque la cotidianidad de sus padres transcurría en medio de un estilo «muy californiano», donde el padre prefería hablar inglés y vivía entre «carros descapotables, el *bar-b-q*, la piscina, la coctelera, el *boogie-boogie*» (Mayolo 2002, 43). Su madre, Nydia Velasco, se desempeñó como secretaria del Consulado de Estados Unidos en Cali y trabajó en compañías

← Teatro Bolívar fotografiado en los años cincuenta. Fue demolido y allí se construyó un edificio de 15 pisos donde funcionó el correo de Avianca entre los años setenta y noventa. Foto: archivo de Luis Ospina.



estadounidenses, por eso «siempre andaba con gringos». Mayolo y Ospina estudiaron en varios colegios de Cali pero no coincidieron en ninguno. Tras haber sido expulsado del Colegio Berchmans «por sostener malas conversaciones», a los 16 años, Ospina viajó a Boston a continuar sus estudios de secundaria en Chauncy Hall. Un año antes había realizado *Vía cerrada* (1964), un corto de su adolescencia que rodó en el cementerio de la finca de sus abuelos y donde cuenta la historia de un joven aburrido que sale a ver la ciudad, toma un tren, se baja en esta finca y llega al cementerio donde se encuentra con una tumba que lleva su nombre. En este primerísimo proyecto cinematográfico, Ospina contó con la colaboración de su amigo Hernando Guerrero. En el caso de Mayolo, por indisciplinado —por dinamitar los inodoros del baño— lo expulsaron de varios colegios de Cali y terminó interno en Bogotá en la Academia Ramírez, donde fue compañero del futuro poeta Harold Alvarado Tenorio.

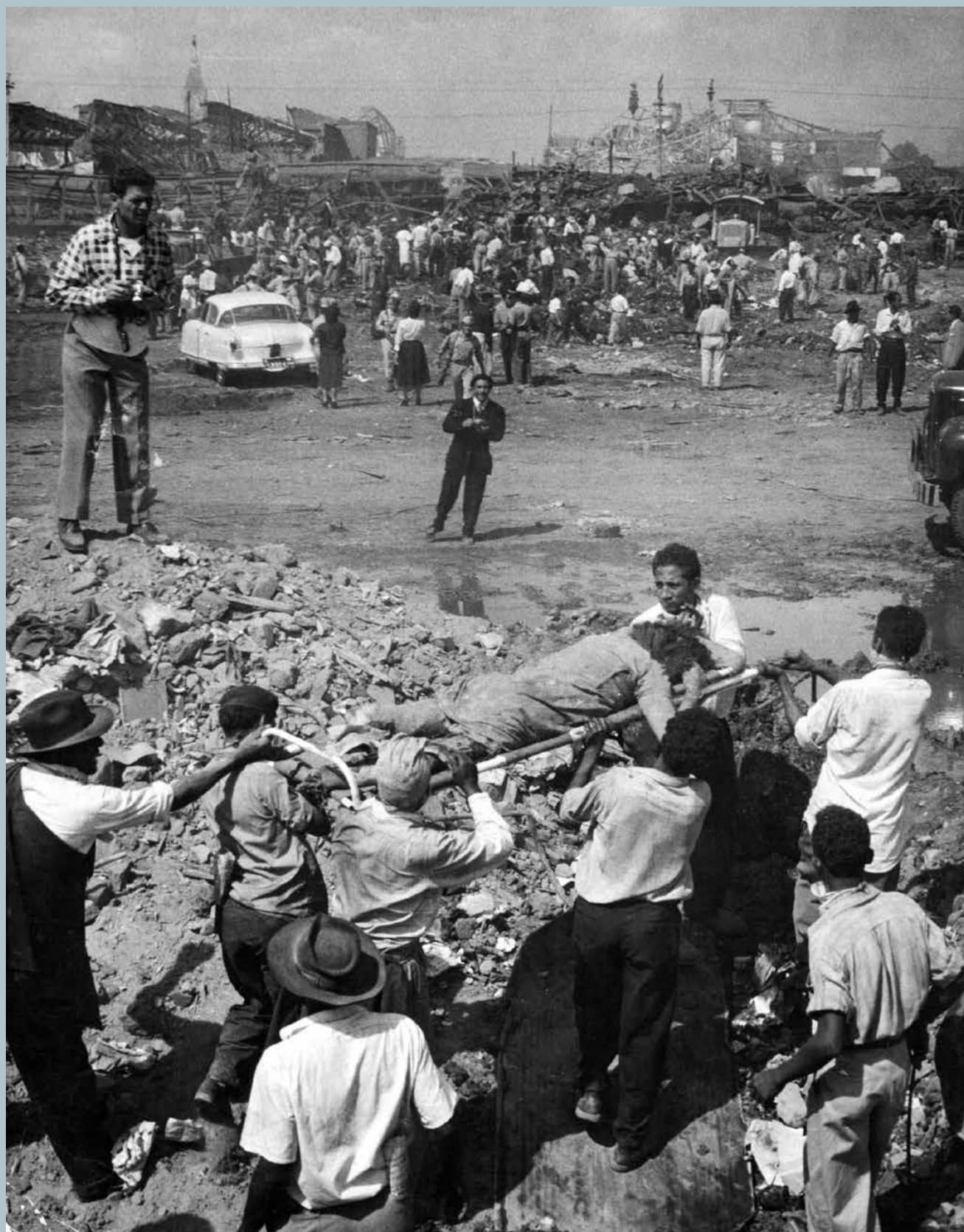
← Luis Ospina en el rodaje de su primera película *Vía cerrada*, 1964, Cali. La foto de la derecha apareció publicada en la revista *Caligari* (1982). Foto y archivo de Hernando Guerrero.

Mayolo vivió en el barrio San Fernando y Ospina en Versalles, pero en Centenario se conocieron. «Yo conocí a Mayolo por la Explosión de Cali del 7 de agosto de 1956», recuerda Ospina. La onda expansiva había destruido la casa de la familia Ospina Garcés en el barrio Versalles, por eso debieron mudarse a la casa de su abuela, en ese momento ubicada frente a la de Mayolo. Y entonces, siendo vecinos de cuadra y por la complicidad infantil produjeron un incendio —Ospina tenía 7 años— en el cerro tutelar de Cali, el Cerro de las Tres Cruces, después de ver la película *Quo Vadis?* de Mervyn LeRoy, según lo cuenta Mayolo en sus memorias:

El emperador Nerón quemaba a Roma. Peter Ustinov hacía uno de los más grandes papeles de maldad en la historia del cine. Nosotros, ni cortos ni perezosos, fuimos a encender la loma que quedaba al lado de nuestras casas. Tuvieron que llamar a los bomberos. Encontraron muñecos quemados. Nunca se supo que fuimos nosotros. (2008, 41)

En ese entonces la ciudad tenía menos de 450.000 habitantes, una población que desde finales de los años cuarenta soportaba los embates de la Violencia por antagonismos políticos que tenían en la tierra su principal objeto de disputa. Las agresiones en poblaciones como Betania, La Tulia, La Primavera —corregimientos de Bolívar—, El Dovio y Ceilán cambiaron el mapa de la tenencia de la tierra en el norte del Valle, como lo explicó el escritor Arturo Alape:

Llegaban a un pueblo, enloquecidos no cesaban de disparar, en medio de los cantos a la Virgen del Carmen, de los himnos y canciones engrandeciendo en lo humano a Laureano, de las arengas políticas y de los vivas al Partido Conservador y de los abajos al Partido Liberal y desde sus cimientos prendían candela a los pueblos, que



eran incendiados como a soplos de viento. Caían las casas, de un piso, dos pisos; las casas iban desapareciendo y como recuadro quedaba de aquellos pueblos, humo huyendo, cenizas finales sin enterrar. Así desaparecieron Betania, lo hicieron con La Tulia y con La Primavera. A Ceilán lo quemaron vivo, solo que gracias a la lluvia de la mañana siguiente algunas casas estaban en pie, en una desigual batalla entre el fuego y la madera. (Alape 1987, 9)

← Explosión de Cali del 7 de agosto de 1956, Cali. Foto: Agustín Otero Navarro, archivo de José Agustín Otero.

Tras la usurpación de la tierra, los *Pájaros*, asesinos conservadores que arremetieron contra diversas poblaciones del Valle para *azular* (*godificar*) la cordillera, obligaron a campesinos a firmar letras de cambio por deudas ficticias —un impuesto macabro con tal de preservarles la vida—, las cuales eran, por demás, aceptadas solo a condición de convertirse del liberalismo al conservatismo:

Era una multiplicidad de negocios que complementaban el fundamental, el decisivo, el despojo de la tierra. Detrás de ello venía el comprador de tierras a bajos precios y con la ayuda de instituciones oficiales, establecieron una cadena que al final hizo crecer a muchos latifundios. (1987, 9)

La Explosión de Cali que originó el encuentro entre Mayolo y Ospina, ocurrió a la 1:05 de la mañana del 7 de agosto de 1956 cuando estallaron seis camiones cargados con 42 toneladas de dinamita sueca provenientes de Buenaventura. La explosión de los vehículos, parqueados cerca de la Estación del Ferrocarril, en la plazoleta de la calle 25 con carrera primera, donde se encontraba un cuartel del Batallón Codazzi, esparció la destrucción por cerca de cuarenta manzanas a la redonda, y desaparecieron por completo las edificaciones de las manzanas más próximas. «Madrugada sangrienta: pavorosa explosión causó hoy la muerte de cientos. Nunca vivió una urbe colombiana tragedia de tal magnitud» fue el titular del diario liberal *Relator* en su edición extra, donde informaba que la explosión ocasionó un temblor de 4.1 grados de magnitud en la escala de Richter y sacudió los municipios de Buga, Palmira, Jamundí, Santander de Quilichao y Buenaventura (*Relator* 1957, 1). El fuerte estruendo no solo paró el reloj de la iglesia de Cali, sino que lo incrustó entre los escombros del cementerio. Con la explosión

[Desapareció] una zona deprimida, marginada socialmente: cuadras de hospedajes propios para viajeros de condición humilde, lugar de diversiones y prostíbulos donde funcionaban muchas cantinas de mala muerte; fábricas o grandes depósitos, sucursales bancarias, almacenes de automotores. En fin, grandeza y miseria, mezcla de pujanza económica y de bajos fondos, de trabajo y de vicio. (Alape 2006, 7)

Alape, testigo de excepción de ese momento, relató este hecho cuando se conmemoraron, en el 2006, los cincuenta años de la tragedia. El escritor



señaló entonces que las investigaciones nunca arrojaron resultados concretos sobre los responsables del hecho; el número de víctimas alcanzó las 2.500, a las que se sumaron miles de damnificados. Los bares, cafés, teatros y hoteles vecinos a la Estación quedaron reducidos a escombros y el estallido abrió un cráter de 50 metros de diámetro por 8 de profundidad (2006, 16).

← Explosión de Cali del 7 de agosto de 1956, Cali. Foto: Agustín Otero Navarro, archivo de José Agustín Otero.

Con el tiempo este acontecimiento se fue sumergiendo en el olvido colectivo. Sin embargo, es este hecho es todo un hito histórico en la ciudad, y Carlos Mayolo lo trató en su primer largometraje *Carne de tu carne* (1983), prácticamente plasmando sus recuerdos: «La Explosión me tumbó de la cama. Le vi las tetas a mi hermana. Yo vivía en Centenario. Fue un momento de mucha zozobra porque no se sabía qué se había incendiado, no se sabía nada» (2005). Por su parte, el recuerdo de Ospina es que «...se cayó parte de la casa y nos metimos al carro al oír lo que estaba pasando» (véase Ospina 1993, 115).

De su vida más temprana en Cali y sus múltiples encuentros hay varias anécdotas que dan una idea de la atmósfera local que vio crecer a ambos directores, y del tipo de vínculo que establecieron, siempre mediado por el particular magnetismo que compartían hacia la gran pantalla. Ospina recuerda, por ejemplo, este encuentro de niñez:

Mayolo y yo éramos vecinos cuando yo tenía ocho años; después lo dejé de ver mucho tiempo, hasta un día en que me lo encontré en una proyección que hizo Jaime Vásquez de *El gabinete del doctor Caligari* y esa fue la primera vez que hablamos de cine. Yo tenía en esa época como trece años y ambos teníamos la idea de que algún día íbamos a hacer cine. (Ospina 1977, 32)

Y ya en la adolescencia, nos cuenta, logró burlar la censura en los teatros con diversos métodos, siempre a la caza de nuevas cintas para ver:

[...] cuando no conseguía engañar a los cancerberos de la censura, esperaba a que se repusiera la película codiciada en algún cine de barrio o de segunda, donde encontraba más complicidad y tolerancia. Así pude conocer las películas de la Nueva Ola francesa y las producciones más *risqués* de Hollywood. Cuando se me acabó el repertorio, decidí irme a estudiar al exterior. (2007, 34)

Y, efectivamente, para 1968 se graduó de bachiller, e ingresó a la universidad en California, EE. UU.:

Entré a arquitectura y al primer día me cambié de carrera —a mí nunca me había interesado un plano de arquitectura y en cambio los planos de cine sí—. Luego de estar un año allí en la Universidad del Sur de California, me pasé a la Universidad



de California, que se conoce como la UCLA, y allí hice tres años y terminé en 1972. Yo estuve en una etapa muy privilegiada, digámoslo así, que fue desde el año 68 hasta el 72: en los Estados Unidos había todo un movimiento muy grande, político, contracultural. Estaban los *hippies*, estaba la revolución de la droga, la psicodelia, la lucha de minorías norteamericanas como los chicanos... Entonces había mucho movimiento con el que uno se podía identificar así no fuera norteamericano. (Ospina 1993, 114)

← Luis Ospina, Carlos Mayolo y Eduardo Carvajal en la calle 12, centro de Cali, rodaje del documental *Cali de película*, 1972, Cali. Archivo de Eduardo Carvajal.

Mayolo, por otro lado, se consideraba todo un *beatnik* a los dieciséis años; sentimiento que marcó la diferencia con sus compañeros de colegio y lo condujo a formar parte de una sociedad de «vagos libres, de vestimentas estrafalarias y propensos a la noche [...]» (2002, 84), seducido por las películas *Rebelde sin causa* y *Gigante* —sus grandes hitos morales— y por las actitudes iconoclastas y subversivas del grupo Amauta, «unos radicales que sabotaban las exposiciones y ponían un símbolo, a veces sobre los mismos cuadros, pues consideraban que todos los tutelados por Marta Traba eran burgueses o representaban un arte decadente» (84). Mayolo se graduó finalmente de bachiller en Bogotá y deseaba ser pintor pero terminó estudiando Derecho en la Universidad Santiago de Cali:

La historia, el derecho romano y mi curiosidad con mi capacidad «desmental» me fueron llevando a entender las leyes como un poema sobre la utopía. [...] Me volví un diletante del pensamiento, averigüé más de la cuenta y lo único que me trajo toda esa curiosidad fue una maldita paz que no era el momento de sentirla. La paz y la utopía me sacaron de la profesión de ser abogado. (2002, 100)

Así mismo cuenta cómo, en Bogotá, conoció «la otra intelectualidad, en los cafés, entronizados en asientos. Nosotros queríamos entender el mundo en la calle, no en un café» (98). Este impulso delirante por ir a contracorriente finalmente aterrizó en las filas del comunismo. Por su amigo Hernando Guerrero se volvió comunista y por el partido, afirma, «aprendí de disciplina. El Partido puede ser mi segunda mamá» (Mayolo 2005). Pero, en el caso de Mayolo, la ortodoxia del Partido Comunista no le impidió interesarse por las actitudes irreverentes del «*Beat criollo*» (los nadaístas), el cine norteamericano y las drogas.

Mientras Mayolo creaba cineclubes, filmaba sus primeros documentales y trabajaba en publicidad cinematográfica de forma empírica, Ospina estudiaba cine en California y frecuentaba en maratónicas jornadas las salas de cine de Cambridge, los cineclubes de Harvard y los del Massachusetts Institute of Technology (MIT):

Me sumergí por primera vez en el *underground* americano y en el *avantgarde* europeo de los años veinte. Comencé a frecuentar cines de repertorio donde se



mostraban retrospectivas de Bergman, Kurosawa, Fellini y demás directores del momento. Mis condiscípulos creían que estaba loco porque salía en medio de una tormenta de nieve y cruzaba la ciudad de un extremo a otro para ver una recién-dita película. Llegaron a mis manos las primeras ediciones en inglés de *Cahiers du cinéma*, editadas por Andrew Sarris, y descubrí la política de los autores cuando todo el mundo quería ser autor de la política. (2007, 34)

← Carlos Mayolo, ca. 1968, Cali.
Foto y archivo de Hernando Guerrero.

Al respecto señala Mayolo:

Se fue a la universidad más revolucionaria de California, la UCLA, a estudiar cine. Mientras estuvimos separados, en las cartas me contaba lo mejor que había aprendido o visto. Un día trajo *La hora de los hornos*, la película de Solanas y Getino, pero solamente el sonido. Me iba explicando las imágenes, para que yo las «viera». (2002, 134)

Con la idea de que el cineclub era la universidad del cine, Mayolo emprendió varios proyectos en el segundo lustro de los años sesenta. «Existía la teoría de que el cine colombiano iba a salir de los cineclubes, que eran la única manera de aprender cine» (Mayolo 2005); una idea que posiblemente alentó la creación del cineclub universitario, cuando estudiaba Derecho en la Universidad Santiago de Cali. Junto con Jaime Vásquez y el director del TEC, Enrique Buenaventura, Mayolo creó el Cine-Estudio 35, que funcionó en la Sala Antonio María Valencia del Conservatorio de Cali. Para adquirir los equipos, una cámara de 16 mm y un proyector, Mayolo invitó a la actriz de teatro Patricia Ariza a realizar en Cali el desfile de modas futurista del año 2000 que había presentado en Bogotá, con la colaboración de pintores famosos en el diseño del vestuario.

Mayolo participó también en política, militando en el PCC, en una célula *sui generis* que, según dice, «fumaba antes de las reuniones... Nosotros teníamos una célula muy loca que aceptó el Partido porque Pedro Alcántara era del Comité Central. Era una célula de drogadictos y *hippies*. Como Alcántara era cercano a nosotros, el Partido nos mantuvo» (Mayolo 2005). Esta militancia explica, por cierto, su interés en fundar cineclubes obreros a finales de los años sesenta, que llevó a los sindicatos de Cementos del Valle y Manuelita y a la Federación de Trabajadores del Valle del Cauca (Fedetav) películas como *El acorazado de Potemkin* de Sergei Eisenstein, *Soberbia* de Orson Welles, películas cubanas, o clásicos con Max Linder y Charles Chaplin. Era habitual que después de la asamblea política de obreros se programara el cine; esta experiencia le permitió a Mayolo conocer otra realidad en la ciudad y otro punto de vista: el del obrero.



Yo, con mi pantalla de tres metros por dos, tenía que llevarla en carretilla con caballo. Me sentía comunista y veía las cintas con ellos. Aprendí a sentir el agradecimiento de los obreros, que con sus manos callosas me despedían después de cada proyección. A veces los detectives se llevaban el proyector. Los obreros lo rescataban y yo seguía distribuyendo entre ellos películas cubanas, checas o de la Cinemateca Colombiana de Hernando Salcedo Silva; era un acontecimiento y cobraba lo de una lata de sardinas y un pan. (2008, 64)

Por esa época, Mayolo, Hernando González, Juan José Vejarano y Arturo Alape, militantes del PCC, se lanzaron a filmar un corto sobre el basurero de Cali, titulado *El basuro*:

[...] comíamos arroz con moscas y descubrí que esa gente puede encontrar la luna en la basura. Múltiples imágenes de la gente con los gallinazos. Como banda sonora le puse la *Sinfonía del Nuevo Mundo*, de Dvorak. La película era atroz, parecía una guerra entre la miseria y la supuesta cultura. La mandé a Cuba para que la terminaran. Santiago Álvarez, el gran cineasta cubano, usó algunos planos. (Mayolo 2002, 124)

Mayolo militó además en el Teatro Experimental de Cali con Enrique Buenaventura, un encuentro que favoreció sus dotes histriónicas. Con la persuasión y disciplina de Enrique la curiosidad por el teatro se volvió algo serio, y con Santiago García, fundador de la Casa de la Cultura en Bogotá, dice, «aprendí a enrarecerlo todo, porque las cosas no son como son sino enrarecidas» (2002, 113).

Entre tanto, Ospina «militaba» ya en el anarquismo contracultural de Los Ángeles. Su primer proyecto cinematográfico académico en UCLA fue *Acto de fe* (1970), adaptación del cuento *Eróstrato* de Jean-Paul Sartre, con la temática de un hombre al borde de la desesperación que decide comprar un revólver y sale a la calle a matar indiscriminadamente. Al año siguiente realizó *Autorretrato (dormido)*, «tal vez la primera película hecha por un hombre dormido», según se expresa en la introducción. Ospina abrevió diez horas de sueño en tres minutos tomando un fotograma cada diez segundos con un obturador automático, idea que nació de la película *Sleep* (1963), donde Andy Warhol filmó durante 321 minutos a un hombre dormido.

En las vacaciones universitarias de 1971, cuando se filmó *Oiga vea*, Ospina conoció en el recién fundado Cine Club de Cali al escritor, cinéfilo y cineclubista Andrés Caicedo, cuando proyectaban la película *8½* de Federico Fellini. En una carta, Caicedo escribe: «Hermano, no vaya a creer que conocerlo a usted no me produjo sus cositas. Nada más comenzando porque es la única persona que conozco que ha visto más cine del que yo he visto» (2007, 6), ante lo cual Ospina comentó tiempo después: «Él tenía

← Fotografía tomada durante el rodaje de *El basuro*, documental sobre el basurero de Cali realizado por Arturo Alape, Carlos Mayolo, Juan José Vejarano y Hernando González, ca. 1968, Cali. Foto: Carlos Mayolo, archivo de Hernando Guerrero.



Descubrimos en donde ponen las garzas para que su dinero le produzca mas dinero

**Porque sabemos
donde
ponen las garzas!**



fondo de occidente

criadero de fortunas. Custodia: el Banco de Occidente.

Con el FONDO DE OCCIDENTE usted tendrá ahora donde invertir para obtener rápidas, seguras y crecientes utilidades. EL FONDO DE OCCIDENTE es un fondo de inversión creado con el fin de reunir los ahorros de los colombianos para hacerlos participar en las utilidades de las grandes empresas nacionales. Los expertos financieros que dirigen la junta asesora de inversiones del FONDO DE OCCIDENTE saben donde, cómo, cuánto y cuándo invertir: sus ahorros, los de los demás, los pequeños y grandes capitales para que rendan los más jugosos dividendos. Cualquiera sociedad comercial, industrial o profesional, empleados, asociaciones o cooperativas así como profesionales, empleados, obreros o amas de casa pueden ser accionistas del FONDO DE OCCIDENTE. Es un negocio que no tiene pérdida. En el FONDO DE OCCIDENTE su dinero toma todas las de ganar: crece en sus de interés o produce más dinero para usted. El FONDO DE OCCIDENTE se las sabe todas. Confíe hoy mismo sus ahorros a quienes saben... donde ponen las garzas.

un afán de ser muy exhaustivo, decía que el cine era el único arte en el que uno lo podía conocer todo si se lo proponía, porque era un arte que tenía menos de cien años» (Ospina 1993, 115).

←Aviso publicitario de la agencia de Hernán Nicholls con fotografía de Fernell Franco. Foto: cortesía de la Fundación Fernell Franco.

Uno de los primeros trabajos audiovisuales de Mayolo fue para una marca comercial de *brassier* cuyo eslogan era «Everform, el *brassier* que sostiene todas las miradas» creado por el publicista Hernán Nicholls; el hombre de las ideas claras, un irreverente y revolucionario de los preceptos de la publicidad. Mayolo reconocía que Enrique Buenaventura, Santiago García y Hernán Nicholls contribuyeron a formar su «poca estructura» y que este último le enseñó el calambur —o juego de palabras— y a pensar en breve. Para el publicista y fotógrafo Carlos Duque «la escuela de Hernán tuvo el eslogan como la síntesis de un concepto poético-publicitario-empresarial: cuando usted pone «Carvajal hace las cosas bien» en el logotipo, usted tiene que cumplir. Eso es publicidad» (*El País* 2004, 4). **45**

Mayolo realizó *En grande*, su primer documental publicitario sobre la Siderúrgica del Pacífico, en el cual con seguridad quedaron plasmadas las lecciones de su amigo Nicholls, pues Mayolo «alcanzaba a poetizar con la chatarra, contradecir la imagen y el sonido, entre el fuego de una siderúrgica y una música diminuta de jazz, tambores épicos acompañando a los obreros trabajando» (2008, 56). Su primera incursión como director de cine la hizo a través de *Corrida* (1965), con la complicidad de Gregorio González y de Santiago García, quien facilitó La Casa de la Cultura para su estreno. **46**

«En ese momento, el cine publicitario se volvió muy audaz, pues era la época *hippie*, había alusiones a las drogas en contraluces y sonidos sicodélicos», es decir, las tomas de *En grande* eran reflejo del espíritu de la época. Cuenta Mayolo que experimentó con ciertos ejercicios lúdicos el lenguaje audiovisual para lograr reconstruir mentalmente la imagen que evocaba la música, o buscaba segmentos musicales en los que la imagen se parecía al producto comercial. Y como su obsesión era aprender dónde poner la cámara veía series norteamericanas sin sonido para captar los cortes.

¿Cómo hacer cine sin saber?, pregunta Mayolo. Pues «con una bendita cámara [...] comprando película virgen y metiéndola en la nevera», se responde él mismo. En Bogotá, cuando trabajó en la compañía cinematográfica Corafilm, aprendió con el animador Robert Rosé «a manejar la composición del cuadro, las distintas cadencias de los personajes dentro del cuadro. Me enseñó a musicalizar la puesta en escena, cosa

45 Para recordar esos poemas publicitarios que en una época Nicholls acompañaba de fotografías realizadas por Fernell Franco, en el 2004 la *Gaceta Dominical de El País* de Cali hizo un recuento de los eslogan que pasaron a la historia: «Carvajal hace las cosas bien»; «La Garantía, su solo nombre lo dice todo»; «Cartón de Colombia, protegemos por naturaleza»; «Campoamor, a batallas de amor campos de pluma»; «Kokoriko, no tiene presa mala»; «Industria de Licores del Valle, destila de alegría»; «Zona Franca, porque importa exportar»; «Valle del Cauca, un estado de ánimo»; «Telepacífico, la viva imagen».

46 El cortometraje *Corrida* sobre la fiesta brava está basado en un poema de Evtuchenko del mismo título, del cual no existe copia.



que asimilé para mis películas veinte años después. Me enseñó el *tempo*» (2008, 72). Conversaba con él sobre cine francés a partir de la proyección de clásicos que el propio Mayolo conseguía en la Embajada de Francia: «Él me traducía y yo asimilaba toda su *cinesífilis*. Se dedicó a enseñarme el cine que sabía». Con esta productora realizó los documentales *Quinta de Bolívar* (1969) e *Iglesia de San Ignacio* (1970).

← Fotogramas del documental *Monserate* de Carlos Mayolo y Jorge Silva en «Ojo a Mayolo. Homenaje a Carlos Mayolo (1945-2007)», serie Audiovisual vallecaucano, Alcaldía de Cali, Universidad del Valle y Lugar a dudas, Cali, 2008.

Mayolo explica también la práctica de juntar planos autónomos y contradictorios, a partir de la realización de *Una experiencia* (1971), película que antecedió a *Oiga vea*:

Se veía una manifestación estudiantil de pedrea, montada con la música de *Bomba Camará* de Richie Ray. Daba una sensación jubilosa y anarcoide, un clima libertario, de expresión popular. Este primer ensayo fue en Cali y con música caleña. La Revolución dejaba de ser tan «seriosa» para convertirse en crítica y juguetona, con los elementos de la realidad. (2008, 59)

En esta descripción aprecia el uso del lenguaje sarcástico utilizado en *Oiga vea*, un asunto de las primeras búsquedas cinematográficas. Adicionalmente, Mayolo señala la influencia fundamental del cine de Sergei Eisenstein y Dziga Vertov, y sus repercusiones en las películas de los latinoamericanos Mario Handler y Santiago Álvarez en lo que se refiere a las exploraciones audiovisuales. De hecho, el cine del maestro soviético Eisenstein se entrevé como el punto de partida que motivó sus búsquedas:

El cine propagandístico, desde el cine soviético, utilizó la colisión de las estructuras. El maestro soviético Eisenstein logró asociar con el montaje emociones emanadas más allá del significado de la propia imagen sola. Las imágenes juntas integran un ideograma. Por ejemplo una cascada y un potro feliz podían significar la primavera. Se empezó a buscar en la imagen el ritmo. En los soldados se podía encontrar significación, tanto en el heroísmo de los gestos exaltados como [en] la cotidianidad. (58)

Unos meses antes de la realización de *Oiga vea*, trabajó con el cineasta Jorge Silva en el cortometraje *Monserate* (1971), producido por Corafilm y realizado para el llamado «sobrepeso». Aplicaron entonces el método de contraponer distintos planos para hacer ver el cerro tutelar de Bogotá desde una perspectiva satírica. Por ejemplo, en la cinta se alternan secuencias de los feligreses en el Santuario del Señor Caído con la venta de fritanga, de modo que las personas camino a la comunión, a comer el cuerpo de Cristo, se asocian con quienes van camino a la morcilla.



En entrevista Mayolo manifiesta dos preceptos casi religiosos presentes desde estas primeras incursiones en la dirección y edición cinematográfica: no recurrir al narrador en *off* para explicar la imagen, y no corresponder imagen y sonido para que así el espectador dimensione la imagen por deducción irónica. Sus complejas contradicciones políticas y sociales se develan por la mirada curiosa de este par de jóvenes que descubren la ciudad dentro de la ciudad. En ello puede verse cómo, en suma, la cinefilia en Mayolo y Ospina provoca una peculiar manera de mirar, interpretar, significar y representar la ciudad:

Desde la niñez, Cali es la ciudad que me dio el equilibrio, haciéndome sentir que vivía en un lugar que me parecía bonito. Aunque no era una ciudad del todo tradicional, porque se hizo en el siglo XX, todo el mundo se sentía cercano al otro por el clima, las ceibas, la brisa, los árboles, el olor de las cadmias en el barrio Granada, la luz, los farallones, los ríos, el placer del agua, los paseos, los ingenios azucareros. El plano valle entre cordillera y cordillera, inmenso y pródigo, olía a tierra fértil cuando lo araban, olía a cañaduzal, los ingenios olían y la piel olía. Una ciudad que me dio libertad desde chiquito; bueno, no le llamo libertad pero sí desenvolvimiento. Era una ciudad plácida...era un paraíso. Yo me crié en un paraíso y de eso soy consciente. [...] Todo eso te va haciendo amante de la ciudad y si vos eres amante de la ciudad, le decís algún piropo. (Mayolo 2005)

← Luis Ospina, Carlos Mayolo y Eduardo Carvajal en la colina de San Antonio, en el rodaje del documental *Cali de película*, 1972, Cali. Foto: archivo de Eduardo Carvajal.

Referencias

- Alape, Arturo.** 1987. «Cali: La historia del miedo cotidiano y colectivo», en: *Magazín Dominical de El Espectador*, n.º 241, 8 de noviembre. Bogotá.
- Alape, Arturo.** 2006. «Cincuenta años de la explosión que partió en dos la historia de Cali», en: *Al margen*, n.º 19, octubre. Bogotá.
- Anónimo.** ca. 1971. «La otra de cara de los Juegos, la otra cara de Cali», folleto. Cali.
- Arbeláez Ramos, Ramiro.** 2005. «Revista *Ojo al cine*. Una mirada treinta años después», ponencia para el Seminario de Periodismo Cultural de Editores y Ediciones (30 de septiembre). Medellín: Centro Colombo Americano. Disponible en: <<http://www.univalle.edu.co/~com-soc/insumos/Revista%20OJO%20%20AL%20%20CINE.pdf>>, consultado el 20 de noviembre del 2013.
- Bonilla Aragón, Alfonso.** 1962. «Cali, mi tierra», en: *Colombia país de ciudades*. Cali. Bogotá: Librería Camacho Roldán.
- Bonilla Aragón, Alfonso.** 1971 «El milagro de los VI Juegos», en: *El Tiempo*, 29 de julio. Bogotá.
- [Buenaventura, Enrique].** 1973. «26 de febrero», en: *Esquirla*, suplemento del diario *El Crisol*, 26 de febrero. Cali.
- Caicedo, Andrés.** 1974. «Oiga vea», en: *Ojo al cine*, n.º 1. Cali: Ediciones Aquelarre.
- Caicedo, Andrés.** 1999. *El atravesado*. Bogotá: Norma.
- Caicedo, Andrés.** 2007. «Carta a Luis Ospina: Cali, 5 de noviembre de 1971», en: Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte. *Cuadernos de cine colombiano. Andrés Caicedo: Cartas de un cinéfilo 1971-1973*, n.º 10. Bogotá.
- Calderón Schrader, Camilo.** 1991 [1972]. «Cali, ciudad de América», en: *Diego León Giraldo: El cine como testimonio*. Bogotá: Universidad Central y Festival de Cine de Bogotá.
- Cohn-Bendit, Daniel.** 1998. *El esquivo legado de 1968. La revolución y nosotros, que la quisimos tanto*. Barcelona: Anagrama.
- Cohn-Bendit, Daniel.** 2008. «Una rebelión que sirvió de bisagra de dos eras. Desde el punto de vista cultural, vencimos», en: *El Tiempo*, 4 de mayo. Bogotá.
- Comité Pro-Sede.** 1967. *Cali, ciudad de América. Cali solicita la sede de los VI Juegos Panamericanos*. Cali: Comité Pro-Sede.
- Comité Organizador de los VI Juegos Panamericanos. (ed.).** 1971. *Cali Panamericana. Memoria de los VI Juegos Panamericanos de 1971*. vol. I. Cali.
- Duque Naranjo, Lisandro.** 1972. «La pantalla mayor», en: *El Espectador*, 6 de octubre. Bogotá.
- El Crisol.** 1971. «Toma pacífica de la plaza por universitarios», en: *El Crisol*, 26 de febrero. Cali.
- El País.** 1971a. «Por Cali con amor», en: *El País*, 6 de julio. Cali.
- El País.** 1971b. «Los caleños asearon la ciudad. Sus habitantes oyeron el llamado de las autoridades», en: *El País*, 19 de julio. Cali.
- El País.** 1971c. *Cali ciudad nueva*, suplemento de *El País*, 20 de julio, Cali.
- El País.** 1971d. «Juventud de América, adelante!», en: *El País*, 30 de julio. Cali.
- El País.** 2004. «Los Beatles de la publicidad», en: *Gaceta Dominical*, n.º 720, 29 de agosto. Cali.
- Esquirla.** 1972. «Oiga, vea: documental sobre los panamericanos de Carlos Mayolo y Luis Ospina», en: *Esquirla*, suplemento del diario *El Crisol*, 10 de septiembre. Cali.
- Federación de Estudiantes de la Universidad del Valle - FEUV.** 1972. *Desarrollo político del movimiento estudiantil*. Cali: FEUV.
- Fraga, Jorge et ál (dirs.).** 1971. *VI Juegos Panamericanos*. Documental, 40 min. Cuba: Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos.
- Giraldo, Diego León (dir.).** 1972. *Cali, ciudad de América*. Documental, 90 min, 35 mm, color. Martha Hoyos de Borrero (coord.). Cali: Comité Organizador de los VI Juegos Panamericanos. Material inexistente, disponibles solamente los últimos 10 min en la Fundación Patrimonio Fílmico.
- Giraldo, Diego León.** 1991. «El cine como testimonio». Por Camilo Calderón. *Diego León Giraldo: El cine como testimonio*, Bogotá: Universidad Central y el Festival de Cine de Bogotá.
- Hoyos Martha.** 1972. Carta a Jorge Herrera Barona y Alfonso Bonilla Aragón. Cali, 28 de abril. Archivo de María Clara Borrero. Documento inédito.
- Lebot, Yvon.** 1979. *Educación e ideología en Colombia*. Bogotá: La Carreta.
- Marcuse, Herbert.** 1969. *El fin de la utopía*. México: Siglo XXI.
- Martínez Pardo, Hernando.** 1978. *Historia del cine colombiano*. Bogotá: Guadalupe.
- Mayolo, Carlos.** 1972. Carta a Luis Ospina. Bogotá, 4 de abril. Archivo de Luis Ospina. Documento inédito.
- Mayolo, Carlos.** ca. 1972a. Carta a Luis Ospina. Bogotá. Archivo de Luis Ospina. Documento inédito.
- Mayolo, Carlos.** ca. 1972b. Carta a Monsieur Ponchó [Luis Ospina]. Bogotá. Archivo de Luis Ospina. Documento inédito.
- Mayolo, Carlos.** 2002. *¿Mamá qué hago? Vida secreta de un director de cine*. Bogotá: Oveja Negra.
- Mayolo, Carlos.** 2005. Entrevistado por la autora, 8 de diciembre. Bogotá: documento inédito.
- Mayolo, Carlos.** 2008. *La vida de mi cine y mi televisión*. Bogotá: Villegas Editores.

Mayolo, Carlos y Ospina, Luis (dirs.). 1972. *Oiga vea*. Documental, 27 min, 16 mm, blanco y negro. Cali: Carlos Mayolo, Luis Ospina y Ciudad Solar.

Mayolo, Carlos y Ospina, Luis (dirs.). 1978. *Agarrando pueblo*. Cortometraje argumental, 27 min, 16 mm, blanco y negro. Cali: SATUPLE (Sindicato de Artistas y Trabajadores Unidos Para la Liberación Eterna).

Mayolo, Carlos y Ospina, Luis. 1978. «Carlos Mayolo - Luis Ospina». Por Umberto Valverde. *Reportaje crítico al cine colombiano*. Cali: Toronuevo.

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía - MNCARS. 2001. *Eztetyka del sueño. Versiones del Sur*, del 23 de enero al 25 de marzo de 2001. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Ordóñez Burbano, Luis Aurelio. 2007. *Universidad del Valle 60 años 1945-2005: Atando cabos en clave de memoria*. Cali: Universidad del Valle.

Ordóñez Burbano, Luis Aurelio. 2011. *Mataron a Jalisco. 26 de febrero, el día que todo estuvo a punto de estallar*. Cali: Universidad del Valle.

Ospina, Luis. 1972. Carta a Sebas [Ospina] y Felipe [Escobar, actual director de El Áncora Editores]. Los Ángeles (EE. UU.), 26 de abril. Archivo de Luis Ospina. Documento inédito.

Ospina, Luis. ca. 1972a. Transcripción de la entrevista a Alcides y Jorge Eliécer Urbano. Cali. Archivo de Luis Ospina. Documento inédito.

Ospina, Luis. 1977. «Entrevista con Luis Ospina». Por Alberto Navarro. *Revista Cinemateca*, vol. 1, n.º 1, julio. Bogotá.

Ospina, Luis (dir.). 1990. *Adiós a Cali*. Documental, 50 min, U-matic, color. Cali: Universidad del Valle y la Corporación para la Cultura de Cali.

Ospina, Luis. 1993. «Luis opina (de su obra)». Por César Pérez y Santiago Andrés Gómez. *Kinetoscopio*, n.º 22. Medellín.

Ospina, Luis. (dir.). 1995. *Cali: ayer, hoy y mañana*. Serie documental de diez capítulos, 25 min cada uno. Cali: Universidad del Valle Televisión y el Instituto Colombiano de Cultura.

Ospina, Luis. 2007. *Palabras al viento: mis sobras completas*. Bogotá: Águilar.

Ospina, Luis. 2008. «Por eso yo regreso a mi ciudad». Discurso para recibir el Doctorado *Honoris Causa* en Comunicación Social, otorgado por la Universidad del Valle. 18 de octubre. Cali. Documento inédito.

Relator. 1957. «Madrugada sangrienta: pavorosa explosión causó hoy la muerte de cientos», en: *Relator*, 7 de agosto, primera página. Cali.

Vásquez Benítez, Edgar. 2001. *Historia de Cali en el siglo 20. Sociedad, economía, cultura y espacio*. Cali: Universidad del Valle.

Vivas, Gustavo. 2000/2001. «Luis A. Ordóñez entrevista a Gustavo Vivas», 26 de noviembre / 26 de febrero. Cali / Valencia. Entrevista realizada para la investigación del libro *Mataron a Jalisco. 26 de febrero, el día que todo estuvo a punto de estallar*. Documento inédito.

Voz Proletaria. 1971. «Itinerario hacia el 26 de febrero», en: *Voz Proletaria*, suplemento especial, 28 de febrero. Bogotá.

Zawadsky, Clara. 1972. «Cali, Ciudad de América», en: *El País*, 29 de junio. Cali.

Zuluaga, Pedro Adrián. 2013. *Inmigrantes en el arte colombiano*. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño.







Ciudad Solar: la ciudad de «unos pocos buenos amigos»*

↑ Hernando Guerrero, Pakiko Ordóñez, sin identificar, Carlos Mayolo, sin identificar, segundo piso de Ciudad Solar, sede La Merced, ca. 1971, Cali. Foto: archivo de Hernando Guerrero.

← Ciudad Solar en el barrio La Merced. Arriba, de izquierda a derecha: Guillermo Franco, Diego Vélez, Hernando Guerrero, Phanor Satizábal, Pakiko Ordóñez. Abajo: señor que colaboraba con los arreglos locativos y Germán Duque, 1971, Cali. Foto: Fernell Franco. Archivo de Miguel González.

Solo hasta los primeros años del 2000 tuve conocimiento de la existencia de Ciudad Solar, un espacio alternativo de los setenta en Cali. Primero fue en el 2004, en la televisión colombiana a través de un capítulo de la serie *Plástica: Arte contemporáneo en Colombia*, realizado por El Vicio Producciones para el canal Señal Colombia. Luego por los libros *Volverse aire* —sobre la obra de Oscar Muñoz— y *Fernell Franco. Otro documento*, de la crítica y curadora de arte María Iovino; **1** quien sin duda contribuyó a visibilizar el nombre de Ciudad Solar en escritos del campo de las artes plásticas y visuales. El documental de Luis Ospina *Andrés Caicedo: unos pocos buenos amigos* (1986), que conocí muchos años después, fue muy revelador en parte por el testimonio de su director, Hernando Guerrero. A esta lista debo agregar, por último, una mención en el libro *Apuntes para una historia del arte en el Valle del Cauca durante el siglo XX* de Miguel González (2005a). Todos estos documentos, en suma, constituyeron los primeros indicios que corroboraban que en el centro histórico de Cali hubo una casa, punto de encuentro para una generación de artistas jóvenes caleños.

No pocas veces pasé frente a la fachada de esa casa sin tener idea de las historias que aún la mantenían en pie. El interés por conocer más detalles de esta historia motivó un viaje a Cali, en el 2005, para ubicar y entrevistar

*«Que no accedas a los tejemanejes de la celebridad. Si dejas obra, muere tranquilo, confiando en unos pocos buenos amigos» (Caicedo 1977, 185).

1 En sus libros sobre estos dos artistas (del 2003 y 2004, respectivamente), María Iovino hace una mención de Ciudad Solar basada en testimonios y destaca que en esta experiencia se lee la influencia de las revoluciones culturales de los años sesenta.



a quienes fundaron la Corporación Ciudad Solar: Hernando Guerrero **2** (Bogotá, 1948), Francisco *Pakiko* Ordóñez **3** (Bucaramanga, 1949) y Miguel González **4** (Cali, 1950). Como resultado de este primer acercamiento quedó claro un hecho: en realidad hubo *dos* ciudades solares pero los anteriores libros solo hacían mención de una, la de los primeros dos años. El proyecto colectivo tuvo dos etapas consecutivas en sedes distintas; y esta precisión, de entrada, planteaba una pregunta sobre las razones de esa invisibilidad o falta de reconocimiento de la segunda etapa, y a la vez, imponía otro objetivo a la investigación: buscar unos rasgos distintivos y particulares para cada una de las experiencias.

Ciudad Solar se conformó a partir de la confluencia de intereses que un grupo de jóvenes caleños (entre los 20 y 26 años) tenían por el arte, la cultura, la ciudad; a algunos los unía su afinidad con la izquierda política, y varios de ellos desistieron de la academia como opción de formación y apostaron por una forma autodidacta de hacer cine, fotografía, serigrafía, crítica y curaduría. Vista en retrospectiva, Ciudad Solar fue una experiencia alternativa en el circuito institucional del arte y la cultura sin precedentes en Colombia. Sin embargo, hay dos antecedentes en Cali que dan cuenta de las necesidades de crear espacios de encuentro.

Por un lado está el Club Cultural La Tertulia **5** creado en 1956, en una casona del barrio San Antonio, por Maritza Uribe de Urdinola y un grupo de amigos suyos. Allí se realizaron exposiciones, conferencias, debates políticos y la actividad principal: se ofreció un espacio para que los amigos se reunieran a *tertuliar*. El cineclub de La Tertulia se creó en ese mismo año y su papel fue crucial en los inicios del movimiento cineclubista caleño. Sus encargados, Jaime Vásquez, Nils Bongue, Eduardo Gamba y Gino Faccio, programaron ciclos de películas en 16 mm en una de las salas de esa casa. Por otro lado, está la experiencia de El Taller; un espacio creado en 1955 donde los pintores y escultores Jan Bartelsman, Ernesto Buzzzi, María Thereza Negreiros, Gerardo Negret, Jesús Niño y los hermanos Hernando y Lucy Tejada, se reunían y abrían su sede a exposiciones. Puede pensarse en una historia de epicentros del arte y la cultura en Cali o espacios de circulación e intercambio que aún habría que estudiar; historia que tendría entonces que incluir otros dos lugares: la casa de Nicolás Buenaventura y la pianista Rosalía Cruz, y la Casa Beethoven de Lila Cuéllar, que promovieron igualmente el encuentro cultural en este ámbito.

Indiscutiblemente la primera etapa de Ciudad Solar es la que ha pasado a la historia. Hernando Guerrero, quien propuso la idea, sostiene que esta experiencia trascendió, de un lado, porque apoyó al Cine Club de Cali, un

← Julia Correa (actriz del TEC), Roberto Arcelux (escenógrafo argentino), Daniel Romero Lozano (pintor), Fanny Mikey (actriz, directora del Festival de Arte de Cali), Luz Stella Rey de Romero (profesora de ballet), Luis Carlos Figueroa (compositor) y Giovanni Brinati (coreógrafo, director de la Escuela de Ballet de Bellas Artes) en el Club Cultural La Tertulia, ca. 1964-1965, Cali. Foto: archivo de Luz Stella Rey.

2 Hasta los años ochenta Guerrero se dedicó a la fotografía, la crítica y la edición. En la actualidad es cliente asiduo de la tienda La Colina y se empeña en organizar y catalogar su archivo.

3 Fotógrafo y realizador documental. Entre sus trabajos se encuentran: *Función de gala* (2002), *Lenguaje Maestro* (2005) y *El cofre* (2007). En la actualidad dirige la Escuela de Cine Digital.

4 Crítico de arte, curador del Museo de Arte Moderno La Tertulia y el Museo Rayo, profesor del Instituto Departamental de Bellas Artes.

5 El Club Cultural La Tertulia estuvo ubicado en la carrera 5 # 4-10 por doce años (1956-1968) y fue el antecedente del Museo de Arte Moderno La Tertulia, que empezaría a funcionar en 1968. En la casa se organizaron exposiciones de Alejandro Obregón, Enrique Grau, Beatriz González, Luis Caballero y los hermanos Lucy y Hernando Tejada.



hito de su generación, dirigido por Andrés Caicedo —escritor, cinéfilo, melómano y crítico de cine que por su obra literaria y muerte se convertiría en todo un mito para los jóvenes de distintas generaciones— y del otro, por Miguel González, quien inició su carrera como curador de arte en Ciudad Solar a sus veinte años, y gracias a esta labor se labró un nombre en el medio artístico de Cali y de Colombia. En la sala de exposición a su cargo presentó artistas de la escena de los sesenta que se estaban abriendo campo en el ámbito internacional y con gran visión expuso nombres nuevos como Oscar Muñoz, hoy uno de los artistas contemporáneos colombianos con más proyección en el exterior; y Fernell Franco, reconocido fotógrafo que retrató la ciudad de Cali desde los ámbitos populares, cuya obra, ha despertado el interés de museos y coleccionistas internacionales. Sin embargo, el cuadro estaría incompleto si no se reconociera que la trascendencia de Ciudad Solar también se le debe al propio Guerrero, quien fue su gestor y probó ser un visionario al fundar esta iniciativa que, vista a través del tiempo, es el antecedente de los espacios artísticos que hoy se denominan independientes o «autogestionados». Él fue un eslabón de varias decisiones que convirtieron a Ciudad Solar en una especie de laboratorio de creación y gestión; y una de ellas fue conseguir que su familia le cediera una de sus casas. La generosidad y complicidad de su madre, Marina Quintero de Guerrero, permitió que se conformara una comunidad de «unos pocos buenos amigos».

Ciudad Solar abarcó entonces dos etapas: la primera de 1971 a 1973, con una sede en el barrio La Merced; y la segunda de 1973 a 1977, en El Peñón. El motivo fundamental del cambio de sede fue la exigencia del hijo mayor de la familia Guerrero Quintero a los residentes para que entregaran la casa, luego de que Hernando —el menor de sus hijos— emprendiera un viaje a Europa sin que se vislumbrara un pronto regreso. En la primera etapa, el grupo fundador residió en la casa, se acondicionaron unos espacios para ser abiertos al público —la galería de arte, la sala artesanal y un cineclub en el patio central—, y otros para la creación y la experimentación de los integrantes del grupo Ciudad Solar, como el taller de serigrafía y el laboratorio de fotografía. La casa solar apoyó el Cine Club de Cali dirigido por Andrés Caicedo; la gran amistad que tenían unió ambos proyectos.

El grupo que se hizo cargo de Ciudad Solar tras la partida de Guerrero arrendó una casa en El Peñón, al noroeste de Cali, dando inicio a la segunda etapa. En esta sede adecuaron una sala de exposición y habilitaron nuevamente espacios para la fotografía y la serigrafía. El fotógrafo Pakiko Ordóñez y el entonces columnista Álvaro Herrera lideraron esta

← Izquierda: persona sin identificar, José Cardona Hoyos (dirigente del PCC), Phanor León y Hernando Guerrero de espaldas, frente a la fachada de Ciudad Solar, sede La Merced, ca. 1971-1972, Cali. Foto: archivo de Hernando Guerrero. Derecha: Phanor León y detrás, Juan Fernando Ordóñez en Ciudad Solar, sede El Peñón, 1973, Cali. Foto y archivo de Pakiko Ordóñez.

CALI, DOMINGO 1º DE AGOSTO DE 1971

LA CIUDAD SOLAR PUNTO DE REFERENCIA UNIVERSAL

La ciudad Solar anuncia a los habitantes del universo que tiene abiertas todas las órbitas que conducen a su seno solar.

La ciudad solar será el fin y el principio de la comprensión humana. El punto obligado para la comunicación del hombre.

En la ciudad solar no hay ambiciones, hay hechos.

No busca figuración, busca superación sin "YO" de cicerone.

segunda fase hasta que la falta de recursos económicos condujo al cierre definitivo del proyecto.

Este tercer capítulo está dedicado a Ciudad Solar, epicentro de la formación cinéfila, no solo por la presencia de Andrés Caicedo, un gestor fundamental de la cultura cinéfila en Cali, sino también por el espíritu del lugar, que lograba convocar a estos jóvenes alrededor de la plástica, del ver y el quehacer del cine. A partir de la investigación reconstruí cronológicamente las actividades de las dos etapas y los roles de sus participantes; todos ellos representantes de una generación netamente urbana en Cali, nacidos en los años cuarenta y principios de los cincuenta del siglo pasado, es decir, que vivieron el tránsito de villorrio a ciudad.

Sin duda Ciudad Solar fue una alternativa que respondía a la carencia de espacios para el arte en Cali y a la manera de operar del único museo de arte en la ciudad. El lugar tuvo los rasgos distintivos propios de los espacios de circulación contemporáneos cuando se proclaman autónomos o independientes. Ciudad Solar fue una contracultura frente a lo establecido, una alternativa para el encuentro, la acción, la formación y la producción de conocimiento, porque en ese momento «había mucha pasión por cambiar el mundo, por ser actuales y por entender la ciudad y el país» (Fernell Franco citado en Iovino 2004, 81).

A partir de los testimonios y la revisión de los archivos personales, la casa solar se nos revela como un espacio pionero para el encuentro y la discusión, la circulación de las artes y la autoformación de un grupo que hizo de la casa y la ciudad una plataforma de creación y gestión. El lugar fue el germen de múltiples posibilidades de experimentación, debate, creación colectiva y colaborativa, crítica política e ideológica.

Ciudad Solar en La Merced, la vida en comunidad

El texto de Hernando Guerrero titulado «Un mensaje solar» publicado en el suplemento *Esquirla* del diario *El Crisol*, se puede considerar como el manifiesto de Ciudad Solar, pues recoge el clima de la época y expone los propósitos para los cuales se creó el espacio:

La marcha de las ideas está determinada por la marcha de las cosas... O sea que el trabajo cultural depende fundamentalmente del desarrollo de la sociedad y está

← Anuncio de Ciudad Solar publicado en *El Crisol*, 1 de agosto de 1971, pág. 9, Cali. Centro de Documentación Regional del Banco de la República.



ligada a su desenvolvimiento, es un acto recíproco; el deber del artista es interpretar los sentimientos y la realidad de su pueblo. Buscar la forma de llegar a ellos, remover su conciencia y abrirles panorama. El arte tiene la capacidad de ampliar el nivel crítico y receptivo.

La Ciudad Solar es un centro aglutinante, encaminada a encontrar formas directas y efectivas de comunicación.

Acumular energía, fuerzas solares que irradian y cubran extensos campos. Nos aglutinamos y unificamos objetivos fundamentales y trabajamos en pos de eso.

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

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

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

Se trabaja con las manos, se moldea la figura, se recrea el barro, el cuero, se buscan nuevas formas en el taller artesanal, el dibujo, el afiche, la calcomanía. Son también nuevas formas de comunicación que producimos.

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

Así la Ciudad Solar, es Cali, es la gran ciudad universal que busca llevar su mensaje de lucha y optimismo a cada persona. (Guerrero 1972, 10)

La Corporación Ciudad Solar se creó en una casa del barrio La Merced de principios del siglo XX, en pleno centro histórico de Cali; **6** en la misma manzana del Teatro Municipal **7** y a una cuadra del Teatro Experimental de Cali. Quise conocer de primera mano los vestigios de esta historia que aún quedaban en pie, por eso en el 2007 le propuse a Hernando Guerrero, fundador del espacio, un recorrido por su antigua sede. A la cita estaba invitado también Luis Alberto Díaz Martínez, realizador del documental *Ciudad Solar* (1994) en el que hace un recorrido por la historia de la casa desde la voz de sus protagonistas.

Tocamos la vieja puerta de madera. El tiempo parecía haberse detenido. Guerrero, cuando escuchó una voz dijo: «Soy el dueño de la casa y queremos ver el interior». El hombre que se asomó por la mirilla nos examinó con sospecha, no mostró interés alguno y mucho menos intención de abrir la puerta. El ambiente se comenzó a tensionar. Luis Alberto Díaz trató

← Eduardo Carvajal, sin identificar y Pakiko Ordóñez en Ciudad Solar, La Merced, ca. 1971-1972, Cali. Foto: archivo de Pakiko Ordóñez.

← Segundo piso de Ciudad Solar, La Merced, 2008. Foto: Katia González M.

6 Ubicada en la calle 6 # 5-51.

7 En la actualidad llamado Teatro Municipal Enrique Buenaventura, a esta edificación la rodean varias instituciones culturales: el Centro Cultural de Cali donde tiene sede la Secretaría de Cultura y Turismo de Cali (donde funcionó la FES, Fundación para la Educación y el Desarrollo Social), la Casa Proartes y el Área Cultural del Banco de la República de Cali.



de mediar. Presentó a Hernando como el gestor del gran hito cultural de la década del setenta, le habló que en esa casa habían vivido importantes personalidades de la cultura en Cali; pero el hombre ni se inmutó. Semejantes razones de orden histórico no lograron convencerlo; se mantuvo en su posición. No nos conocía, esa era su única razón. Insistimos, pero el hombre no cedió; en un momento del fuerte tire y afloje se resolvió el impase con algo que, aunque no beneficiaba mis necesidades investigativas, sí era sensato para el guardián de la casa: solo entraría yo. Guerrero, el guía, se quedaría afuera. Entonces y solo entonces se abrió la puerta.

En el primer piso, a cada lado del zaguán de baldosa de cemento tipo mosaico, se encontraban dos espacios cerrados que no pude ver por temor del hombre a que me cayera un pedazo de techo. Al lado izquierdo quedaba la Galería de Arte, un espacio de tres cuartos intercomunicados, a cargo de Miguel González y que luego, tras su salida, quedaría en manos de Hernando Guerrero y Álvaro Herrera. Al lado derecho, frente a la galería, la sala artesanal que organizaron la ecuatoriana Mirtha García y Hernando Guerrero. El zaguán desembocaba en el patio central, desde donde se ingresaba a la habitación que tenía el boliviano Willy Coronel Campos, que apodaban *Bolivia*. Este patio era la sede del Cine Subterráneo donde proyectaron películas en 16 mm, como *Oiga vea* de Carlos Mayolo y Luis Ospina. Una semiderruida escalera de madera que arrancaba en el patio conducía a la segunda planta. Fue una gran prueba de equilibrio subir esos destrozados escalones, los mismos escalones que subió el hermano de Miguel Ángel —interpretado por el actor del TEC Guillermo Piedrahita— cargando un proyector de cine en la película inconclusa *Angelita y Miguel Ángel* (1971) de Andrés Caicedo y Carlos Mayolo.

Una vez en el segundo piso, empecé a caminar por el corredor perimetral al patio y escuché la advertencia del hombre: «No pise muy duro porque puede caerse»; y es cierto: toda la casa es una vieja construcción de tapia pisada a punto de rendirse por su propio peso y está medio deshabitada. Se siente la humedad por todas partes; los techos de madera están destrozados por el tiempo y el abandono; el piso de madera perdió su color y su resistencia con el paso de los años. Entré en las habitaciones y tomé fotografías de lo que apenas quedaba en pie. Hacia la calle sexta encontré dos cuartos más, con puertas, ventanas y balaustrada en madera: en uno, que tenía dos espacios intercomunicados, vivieron Guerrero, Mirtha García (Quito, Ecuador, 1951) y Verónica, su hija recién nacida; en el otro estuvo el taller de serigrafía a cargo de Phanor León, que también se usó como espacio de reuniones en la «Ciudad Sollar». ⁸ Por el ala occidental de la casa se ingresaba a tres cuartos más: uno de Miguel González que

← Miguel González en Ciudad Solar, La Merced, ca. 1972, Cali. Foto y archivo de Pakiko Ordóñez.

← Almacén de artesanías, primer piso de Ciudad Solar, La Merced, ca. 1971-1972, Cali. Foto: archivo de Pakiko Ordóñez.

← Zaguán de la casa solar, inauguración de la exposición «Dibujos morbosos» de Oscar Muñoz, 1971, Cali. Foto: archivo de Pakiko Ordóñez.

⁸ Se hablaba entonces de *sollar* o *trabar*, aludiendo al estado de aletargamiento o excitación que produce la marihuana.



tras su salida ocupó Andrés Caicedo; otro, que utilizaron por poco tiempo Pilar Villamizar (Cali, 1956-2013) y Pakiko Ordóñez —cuando nació su hija Satiana vivieron en otro lugar—; y al lado, un pequeño espacio que funcionó como comedor. Esta ala remataba con una cocina completamente a la vista cuyo tablado hoy está carcomido y desvencijado, y en la otra ala, la oriental, estaban el baño y el laboratorio de fotografía.

Una generación

Esta primera etapa se caracterizó por ser un espacio-comuna para las exposiciones de arte, la promoción de artesanías, la fotografía, las artes gráficas, el trabajo editorial, el cineclub, la producción de cine, el debate político e ideológico; en suma, se constituyó en un punto de confluencia y reunión para una generación de jóvenes creadores caleños. En esos años, desde la segunda mitad de los sesenta, proliferaron en Europa y Estados Unidos las comunas, modelo de organización de la vida cotidiana y colectiva más igualitario y horizontal que se contraponía a la lógica competitiva y consumista del capitalismo. De puertas para fuera, Ciudad Solar pudo haber sido vista como una comuna *hippie*, pues la apariencia de algunos integrantes, sobre todo el pelo largo de los hombres, así lo hacía suponer. Pero en realidad, como sostiene Guerrero, ellos tomaron distancia del movimiento *hippie*. **9** De puertas para adentro convergían en Ciudad Solar un ambiente politizado producto de las diferentes posiciones ideológicas de izquierda, el dogmatismo, así como actitudes más anarquistas o visiones meramente estéticas.

«Fue el inicio de todo, el inicio de romper con la casa, romper con la familia, de la estructura cómoda, pues la mayoría, el sesenta o setenta por ciento éramos de clase media alta» (Guerrero 1994). Esta ruptura con la vida familiar motivó una vida cotidiana colectiva, vida que también vino impuesta por el inesperado y temprano rol de padres **10** cuando nacieron Verónica, Satiana y Alejandro, este último, hijo de Mariela Mena y Pakiko Ordóñez.

Guerrero creó un espacio para la generación hija de los sesenta, es decir, hija de los festivales en Cali: en esos años se vivía en la ciudad un ambiente de vanguardia producto del Festival Estudiantil, el Festival de Arte de Cali, el Festival de Arte de Vanguardia y el movimiento teatral en manos del Teatro Escuela de Cali y luego Teatro Experimental de Cali. Y lo fundó en una época influenciada en lo político por la figura de dos

← Hernando Guerrero y Pakiko Ordóñez, fundadores de Ciudad Solar, ca. 1971, Cali. Foto: archivo de Pakiko Ordóñez.

← Pakiko Ordóñez, Eduardo Carvajal, Ricardo Cortázar, Gertjan Bartelsman y Hernando Guerrero en Ciudad Solar, La Merced, ca. 1971-1972, Cali. Foto: archivo de Pakiko Ordóñez.

9 En esta época hubo en efecto comunas *hippies* en Cali, por ejemplo en los alrededores de Yumbo, un municipio cercano donde los jóvenes trabajaban la artesanía en cuero, metal y otros materiales; elaboraban anillos de chaquiras, cinturones, collares y sandalias que vendían a lo largo del Puente Ortiz y la Plaza de Cayzedo. Con ello se ganaban la subsistencia y viajaban de un lugar a otro, como cuenta Pedro Claver Téllez en «El desconcertante mundo de los hippys caleños. La biblia, su libro favorito. Jesucristo, el líder. La sociedad, la culpable», texto publicado en el diario *El Crisol*. En su reportaje el autor describe a estos jóvenes en sandalias, de pelo largo, con pantalones y camisas de colores chillones, sicolédicos y con unos medallones que unas veces simbolizan paz y otras amor. Destacaba que vivían sus ideales a contracorriente de las normas que imponía la sociedad, usaban el pelo largo para revelarse a esas normas, eran apolíticos y fumaban marihuana para tener conciencia de la nada (Claver 1972, 8).

10 Solo hasta 1977 se fijaría la mayoría de edad en Colombia desde los 18 años de edad.

mártires, dos muertes tempranas que sucedieron en plena lucha armada de sus ideales: la de Camilo Torres (1929-1966), sacerdote, catedrático y cofundador de la Facultad de Sociología de la Universidad Nacional de Colombia, y la de Ernesto *Che* Guevara (1928-1967), ideólogo y comandante de la Revolución cubana. Ambos alcanzaron el estatus de héroes o íconos políticos al dar su vida por causas sociales, convencidos de que era posible una sociedad igualitaria. Era un tiempo marcado por los movimientos y acontecimientos alrededor del Mayo del 68 y de los *Black Panthers* en Estados Unidos; cuando predominaba el activismo de los jóvenes, una capa social emergente protagonista del movimiento estudiantil, y expresiones sociales y culturales como las comunas, los alucinógenos, el LSD, la revolución sexual —*love is free*—, la contracultura, la moda (se produjeron más pantalones que faldas); y el *rock*, que trajo consigo músicos y bandas emblemáticas como Janis Joplin, Bob Dylan, Jimi Hendrix, los Beatles, los Doors y los Rolling Stones. De esa autonomía cultural de los jóvenes se alimentó Ciudad Solar, que entre lo político y lo cultural, hallaba espacio para el uso recreativo de las drogas.

← Primera plana del diario *Occidente*, 1 de junio de 1968, Cali. Biblioteca Departamental Jorge Garcés Borrero.

«A partir de Mayo del 68, los jóvenes éramos dueños del mundo», dice Mayolo (2005) con el orgullo que debió representar ser joven en ese entonces. Los movimientos sociales del 68 contribuyeron a construir un sujeto juvenil crítico, con libertad de cuestionar abiertamente cualquier tipo de institucionalidad fundada en principios de autoridad. Los clamores juveniles pretendían poner en jaque las relaciones de poder aparentemente intocables de la familia, la escuela, la universidad, la policía o el gobierno. Los jóvenes se apropiaron de las calles; que devinieron su escenario político de protesta por excelencia, tal cual sucedió con aquellos manifestantes que se movilizaban por entonces en diferentes ciudades del mundo contra la guerra de Vietnam.

Guerrero asevera que el gran error fue mezclar la convivencia con la creación en un ambiente tan politizado; además de lo que implicaba asumir la manutención, manejar los roles y la toma de decisiones. Con todo, es evidente que las actividades colectivas lograron influir a sus integrantes. Para Carlos Mayolo, que en ese entonces vivía en Bogotá, cada viaje a Cali representaba un reencuentro con los de Ciudad Solar:

La cultura del barrio empezó a tener representatividad pictórica y fotográfica. Vivíamos del Cine Club. Comíamos chontaduro a veces, si las películas que escogía Andrés no daban plata. Ciudad Solar se volvió el parche conocido por todos los viajeros, prófugos, escapados de la casa y gente que pasaba por ahí solo a usar el inodoro. Utopía sin papel higiénico. (Mayolo 2002, 108)



AA 00072004

GOBERNACION DEL DEPARTAMENTO DEL VALLE DEL CAUCA

SECRETARIA DE JUSTICIA Y NEGOCIOS GENERALES.

SECCION DE NEGOCIOS CIVILES Y ADMINISTRATIVOS.

RESOLUCION NUMERO 2430

CALI, JUNIO 25 DE 1974

Por la cual se reconoce una Personería Jurídica .

EL GOBERNADOR DEL DEPARTAMENTO DEL VALLE DEL CAUCA , en uso de la facultad conferida por el Decreto Nacional No.2.703 de 1.959, y

CONSIDERANDO

a).- Que el señor PABLO HERNANDO GUERRERO, en su condición de Presidente de la entidad denominada : "CORPORACION CIUDAD SOLAR ", con domicilio en Cali, y como tal representante legal ha solicitado de la Gobernación el reconocimiento de la Personería Jurídica .

b).- Que con la solicitud se presentaron los siguientes documentos : Acta de fundación de la entidad, acta sobre elección de dignatarios, los estatutos que la regirán y las tres actas aprobatorias de los mismos .

c).- Que del estudio hecho a la documentación anterior se sacó en conclusión que la entidad en mención no tiene ánimo de lucro y se ajusta en todo con los preceptos de la moral y el orden legal tanto en su organización interna como en los fines que se propone desarrollar que son entre otros : Fomentar diversas manifestaciones artísticas, establecer vínculos de unión entre las diferentes agrupaciones y artistas, buscando el conocimiento de sus obras o actividades en amplios sectores sociales .

d).- Que se han llenado en el presente caso las formalidades establecidas en el Artículo 44 de la Constitución Nacional, Título XXXVI del Libro 1o. del Código Civil y Decretos Nacionales números 1.326 de 1.922 y 1.510 de 1.944.

e).- Que por las razones expuestas anteriormente, procede habilitar a la entidad de que se trata reconociéndole la Personería Jurídica solicitada .

R E S U E L V E

1o.- Reconocer Personería Jurídica a la entidad denominada:

"CORPORACION CIUDAD SOLAR ", con domicilio en Cali.

mt 90306176-A

Cpl. G. 5-51 - Cali

De hecho la casa sirvió de refugio para los estudiantes que participaban en las pedreas cuando se enfrentaban los manifestantes estudiantiles **11** y la policía; o era posada para muchos *hippies* o mochileros que en esos tiempos recorrían Suramérica echando dedo y con guitarra al hombro. Y fue sitio de reunión para los actores del TEC, vecinos del lugar, con quienes compartían rumbas, sancochos y *pusandaos*. Ciudad Solar hacía parte de un circuito de arte, cultura y política que muchos recuerdan por su cercanía con la Universidad Santiago de Cali y el TEC.

← Documento oficial que establece la personería jurídica de Ciudad Solar. Archivo de Hernando Guerrero.

La fuerza de una idea

En los primeros meses de 1971, el grupo fundador de la Corporación Ciudad Solar decidió gestionar la personería jurídica ante la Gobernación del Valle del Cauca, trámite que en ese entonces se hacía ante la Secretaría de Justicia y Negocios Generales. **12** Sorprende la claridad y organización del proyecto Ciudad Solar, que en el papel creó incluso unas comisiones en coherencia con los objetivos de la corporación. La iniciativa de formalizarla se debió a la asesoría de amigos abogados junto a quienes participaba el grupo en los debates políticos de la Universidad Santiago de Cali.

La junta directiva estaba conformada por Hernando Guerrero (presidente), Pakiko Ordóñez (tesorero), Miguel González (responsable de relaciones públicas) y Willy Coronel (secretario); y según el capítulo primero «Nombre, naturaleza, objetivos y duración» de los estatutos, Ciudad Solar se definió como sigue:

[...] una agremiación de personas naturales y vinculadas al trabajo artístico y su desarrollo, cuya finalidad consiste en fomentar diversas manifestaciones artísticas, establecer vínculos de unión entre las diferentes agrupaciones y artistas, buscando el conocimiento de sus obras o actividades en amplios sectores sociales. También propenderá por el estudio y la investigación científica del arte y las ciencias sociales. (Guerrero 1971, 1)

Se plantearon unos objetivos que, vistos en retrospectiva, resultan ser muy vanguardistas: en teoría, habrían promovido acciones en las cinco dimensiones del campo artístico, dimensiones **13** que en la actualidad estructuran la gestión pública del sector de las artes en Bogotá. Ellas figuran como: 1. Creación y fomento de las artes gráficas, 2. Sala permanente de exposiciones, 3. Difusión y estudio de nuestros valores culturales, 4. Sala permanente de espectáculos (teatro, poesía, literatura,

11 En particular, los estudiantes de la Universidad Santiago de Cali, ubicada en ese momento a la vuelta de Ciudad Solar, donde hoy está la Casa Proartes.

12 Por la resolución 2430 del 25 de junio de 1971 el Gobernador del Valle, Marino Rengifo Salcedo, le otorgó la personería jurídica a la Corporación Ciudad Solar. La resolución vino acompañada de acta de fundación, acta de elección de dignatarios y estatutos.

13 Creación, circulación, formación, investigación y apropiación de las artes.

CALI, abril 5 de 1971

recordado poncho; seguimos traficando con nuestra imaginación, yo abordo lo angeles y usted se toma cali, ya sentado y con destino a la ciudad solar, la nueva aventura de nuestra generación, una yeva sin tacho. te recuerdo mucho, casi a diario y como siempre ocurre, tenemos nuestras ondas sintonizadas, fui al edificio de las sábanas por tu nueva y dirección, la tomé y bajé al correo y allí estabas vos esperandome de nuevo, magia cofla. viajé, viajamos, me llegó en un momento de equilibrio, fué lindo, sin ondas extrañas. un momento en pleno ascenso encontré tu carta abierta y el sobre y sentí todo la distancia, la ausencia y presencia constante de la amistad, nuestro futuro creador, era tan insoportable la emoción q' lloraba sanamente. la ciudad solar es grandísima, queda en todo el culo del municipal y tengo un escritorio del antiguo oeste, lleno de cajones pequeños, bellísimo. un espacio para sala de exposiciones, especializar en artes gráficas, grabado, diseño. fotograffa, con talleres experimentales de carácter creativo. cine. cine-club-cineamater-cine tuyo, publicaciones, distribución de revistas especializadas y todo tipo de estímulo. una tienda de artesanías, guacas, antigüedades, revistas, para el financiamiento de la casa y poder financiar las "filatropías".

en el patio vamos a condonar una pequeña sala para teatro, exposiciones habladas, títeres, etc. crear un público politizado y obrero, bueno, todo requiere mucho dinero y trabajo, saber claramente lo q' se hace y para donde vamos, el propósito es integrar ante todo, a los artistas, a los creadores diseminados sin posibilidades, a los artesanos, trabajar con la imagen, el sonido, música, publicaciones, posibilidades de llegar masivamente a todos

conferencias, concursos, mesas redondas, seminarios), 5. Creación de un cineclub, 6. Creación de un laboratorio de fotografía y cinematografía experimental, y 7. Fundación de una revista (véase Guerrero 1971, 1). Se crearon dos organismos decisorios: la junta directiva y la asamblea general compuesta por un grupo de socios; y para el funcionamiento interno de la casa se nombraron unas comisiones: Artes gráficas; Artesanías y precolombinas; Documentación y publicaciones; Cine y fotografía; y Programación y propaganda.

Una lista de nombres entre fundadores, socios, colaboradores y benefactores **14** respaldó la creación de la corporación: escritores, cinéfilos, cineastas, literatos, fotógrafos, políticos, profesores universitarios, amigos, familiares y mujeres representantes de la institucionalidad cultural de Cali, como Susana López, **15** Maritza Uribe de Urdinola, Gloria Delgado **16** y Amparo Sinisterra de Carvajal **17**. Sus firmas se consiguieron por la mediación de Miguel González.

Cuando se formalizó el espacio, Guerrero contaba con 23 años de edad, Pakiko con 22, y Miguel González con 21. La idea estaba tan clara que los estatutos, el *Mensaje solar* y la carta que le envió Guerrero a Luis Ospina, el 5 de abril de 1971 a Los Ángeles, muestran la conexión y coherencia de los postulados y los alcances que en principio se planteó Guerrero para la nueva aventura de su generación.

Vicisitudes y confluencias de un viaje

La idea de crear Ciudad Solar le surgió a Guerrero en un viaje a Ecuador. Hernando y Pakiko, compañeros de estudio de Derecho en la Universidad Santiago de Cali, planeaban recorrer Suramérica por tierra y llegar hasta Santiago de Chile, a la posesión presidencial de Salvador Allende, que ocurriría el 3 de noviembre de 1970. Ambos habían estudiado en el Colegio de Nuestra Señora del Pilar y, siendo universitarios, militaron con Carlos Mayolo en las filas de la JUCO. Guerrero, como uno de los representantes estudiantiles de la Facultad de Derecho, había viajado a Cuenca para asistir al Congreso Latinoamericano de Estudiantes de Derecho y acordó con Pakiko que allí se encontrarían para luego continuar el camino al sur.

La militancia política impelía a Guerrero, Pakiko y Mayolo a conocer la ciudad excluida, a crear grupos de debate en la universidad, y a

← Carta de Hernando Guerrero dirigida a Luis Ospina, 5 de abril de 1971, [pág. 1], Cali. Archivo de Luis Ospina.

14 Entre otros nombres: Simón Alexandrovich, Gertjan Bartelsman, Enrique Buenaventura, Andrés Caicedo, José Cardona Hoyos, Germán Cobo, Fernando Cruz Kronfly, Carlos Duque, Peter Eggen, Álvaro Escobar Navia, Líber Fernández, Fernell Franco, Guillermo Franco, Mario Gordillo, Marina Guerrero, Pura Guerrero, Armando Holguín, Phanor León, Carlos Mayolo, Edgar Negret, Hernán Nicholls, Juan Fernando Ordóñez, Luis Ospina, Octavio Paz (Cali), Jana Plevac, Fabián Ramírez, Alberto Rodríguez, Alfredo Sánchez, Álvaro Thomas, Alejandro Valencia y Diego Vélez. Según el documento en papel sellado, «Comunidad de socios fundadores de Ciudad Solar —lista general—» (Guerrero 1971, 1-3).

15 Susana López Dueñas fue una destacada promotora cultural, dirigió por treinta años el Teatro Municipal de Cali. Fue discípula del Maestro Antonio María Valencia, respaldó la creación del Conservatorio de Música y formó parte de la Coral Palestrina. Sabemos además que apoyó el desarrollo profesional de Miguel González.

16 Maritza Uribe de Urdinola y Gloria Delgado se desempeñaron como directora general y directora ejecutiva del Museo de Arte Moderno La Tertulia, respectivamente.

17 Actualmente se desempeña como presidenta ejecutiva de la Fundación Proartes (creada en 1979) y directora actual del Festival Internacional de Arte de Cali.

CON alguna influencia, a vos mismo se te crece la imaginación pensando en las posibilidades, son muchísimas y se puede trabajar en la legalidad a ilegalidad hasta donde las condiciones los permitan. quiero q' vos participes mucho y sintas tu herencia, es para eso, para todos, son demasiadas cosas por decir, indescriptibles por emotivas y difíciles por racionales.

mayolo, estuvo varios días, le animó tu idea de lo panamericanos, quedó de escribirte pero anda muy inestable, murió clara y anda con una modelo alemana, demasiado cogido por lo comercial y dependiente de eso, fracasó su sociedad con pinio, no se aguantaron. aquí no se pudo adaptar, aquí llevamos una vida semi-proleto y el vive otra cosa, espero q' "cuando las cosas marchen mejor" como le gusta a la gente, todo hecho, y limpio, se integre.

ese es un gran defecto de los colombianos, no nos gusta hacer las cosas desde el principio, cuando es difícil y en todo se tira achaque, cuando un poquito cuesta demasiado y se pierde rápidamente por lo grande de la obra. recibimos ayuda monetaria, un poco, ~~avamos~~ vamos a acabar de bloquear y terminar la fachada ~~en~~ semana santa y terminar todo en abril para abrir en mayo la galería y la tienda.

vivo con mirtha, ~~x~~ una niña muy linda del ecuador, pakiko, un boliviano dos chilenos y mucho viajante, mucho pasajero inútil q' ha encontrado su refugio solar, pasó fugazmente sebas. octavio viene pero a fumar.

vamos ahora a las cuestiones concretas 1) sabemos q' carlos duq' ya se viene con una expo- sería verrazuísimo y muy expresivo inaugurar con el, si está en los angeles o donde sea q' sepas, decile y q' nos escriba inmediatamente. 2-) averigua bien lo de la foto ~~afiche~~, queremos poner a funcionar eso (como la de bitaco) 3- ideas muchas, escribe ya, abra
zos

desarrollar el cineclubismo obrero, como en efecto lo hicieron Mayolo y Pakiko. Todo esto fue formando su mirada crítica de la realidad y una inmersión en la ciudad que los alentó a romper con las imposiciones de su clase social. Los atrajo la cultura popular de la zona de tolerancia, los *aguaelulos*, la rumba caleña del Honka Monka, Escalinata o Séptimo Cielo, para descubrir que era posible, como señala Mayolo:

[...] dejar a Nat King Cole, a Elvis Presley y las *big bands* por estos camajanes que nos enseñaron a movernos con otro ritmo. No sabíamos nada. Todo era de putas y de bailarines que flotaban. Con los amigos malandros empezamos a observar estos bailes, cómo se bailaba y cómo existía toda una vida de la noche mucho mejor y más armónica que nuestras fiestas de burgueses. (2002, 102)

En Ecuador preciso le robaron el pasaporte a Guerrero, lo que frustró el viaje al sur y cambió los planes: Guerrero tuvo que irse a Quito **18** a realizar los trámites y no logró encontrarse con Pakiko, como habían acordado, con lo cual este emprendió su viaje acompañado del estudiante Hernán Toro. **19** Obligado a regresar a Colombia, Guerrero viajó por el noroccidente ecuatoriano camino a la frontera. Entonces pasó por la ciudad de Esmeraldas y conoció su casa de la cultura, hecho que apuntaló y dio cuerpo a una idea que le rondaba la cabeza hacía algún tiempo. Así, sin esperar a estar en Cali, llamó a su familia para pedirle una de sus propiedades. «[...] Desde Tumaco hablé con mi madre y le dije que no iba a regresar a la Universidad Santiago de Cali, que quería tomar la casa del centro. Ciudad Solar maduró durante ese periplo ecuatoriano» (2005).

Cuando Guerrero regresó a Cali, los planes ya estaban corriendo; la casa era por entonces un inquilinato y muy rápido la hicieron desocupar. Pakiko, de otra parte, logró recorrer varios países, pero llegado a Argentina debió regresar a Colombia sin cumplir su objetivo, se indispuso de tal manera que se vio forzado a cambiar sus planes. Con Pakiko en Cali se consolidó el proyecto y finalmente en noviembre de 1970 se mudaron a La Merced. Allí trabajaron unos meses en la adecuación artesanal de Ciudad Solar, distribuyeron los espacios y acondicionaron en particular la galería de arte. Por el lugar pasó uno que otro viajero buscando refugio, y al poco tiempo se sumaron Mirtha García y el boliviano Willy Coronel, a colaborar con los arreglos y pintar la fachada de amarillo para la inauguración. Sobre este momento, Guerrero hace un rápido recuento en el documental de Luis Alberto Díaz:

Primero fue la cuestión afectiva. Yo había conocido a Mirtha en Ecuador, Mirtha se entusiasmó con la idea del proyecto cultural y con todo su arrebato juvenil, apareció un día con sus maletas en Cali. Pakiko conoció a Pilar que era vecina nuestra.

← Carta de Hernando Guerrero dirigida a Luis Ospina, 5 de abril de 1971, [pág. 2], Cali. Archivo de Luis Ospina.

18 Guerrero conoció en Quito a Mirtha García, luego su compañera y madre de su hija, por los vínculos con la casa de la cultura de Quito.

19 Hernán Toro (Tuluá, 1948) es literato, escritor, editor y profesor universitario. Se desempeñó como decano de la Facultad de Artes Integradas de la Universidad del Valle.

JUVENTA



VANGUARDA - 5



[...] Miguelito González se fue de su casa, se fue a vivir con nosotros; Andrés Caicedo rompió con mamá Nelly... que le costó mucho. Andrés también tuvo su cuarto. Fuera de eso la gente transeúnte. Entonces entre arreglar la casa —la teníamos que reparar, prácticamente todo el trabajo lo hacíamos nosotros, de pintura, de refacción, de todas esas cosas—, la cotidianidad —el mercado, la cocina, los amigos, la bacanería, las visitas— y los objetivos, pues nos dispersamos mucho, perdimos mucho tiempo en peleas, problemas y conflictos. La convivencia, como buen matrimonio y un matrimonio así, colectivo, pues genera muchos problemas. (Guerrero 1994)

Un joven a la Vanguarda

En manos de Guerrero Ciudad Solar tenía buenas perspectivas. A sus 23 años ya era conocido por ser un novel editor y fundador de revistas. Siendo estudiante del Colegio Hispanoamericano con apenas diecisiete años, creó la revista *Juventa* (1965) donde, gracias a la colaboración de Diego León Giraldo —quien fue alumno de Camilo Torres—, consiguió publicar un grabado del pintor Enrique Grau en carátula, y textos del propio Giraldo y de Gonzalo Arango donde declara su única «fe en la jnada!». Al año siguiente, mientras cursaba el último año del bachillerato en el Colegio Nuestra Señora del Pilar, creó *Vanguardia* (1966-1967), una revista política y literaria. Fungiendo como director, diseñador y diagramador, Guerrero consiguió publicar textos y poemas que rápidamente despertaron el interés de editores de revistas latinoamericanas. De ahí que haya tenido intercambio epistolar con Margaret Randall, coeditora de *El Corno Emplumado* (México), Thelma Nava del *Pájaro Cascabel* (México), y revistas como *Cormorán* y *Delfín*. *Revista planetaria de poesía* (Buenos Aires), *Casa de las Américas* (desde 1960), el semanario *Marcha* (Montevideo), y el grupo *El Techo de la Ballena* (Caracas, 1961-1969), entre otros. La circulación de estas revistas creó una red transnacional que conectó diferentes países con la vanguardia poética y gráfica en Latinoamérica. Producto de sus relaciones editoriales, y por invitación de Randall y Nava, Guerrero asistió al Segundo Congreso Latinoamericano de Escritores en Ciudad de México, Guanajuato y Guadalajara (México, del 15 al 25 de marzo de 1967); un evento de repercusión continental, pues lograría reunirse en pleno y por última vez al *boom* latinoamericano. **20**

Guerrero editó solo cuatro números de *Vanguardia* y publicó textos que fueron primicia tratándose de una revista juvenil. **21** En esta empresa siempre contó con la asesoría de Pedro Alcántara Herrán, quien ilustró el cuarto y último número. Este número publicaba la declaración de un grupo de escritores reunidos en el Congreso de México que se habían

← Carátulas de la revista *Juventa* (1965) con una obra de Enrique Grau y del primer número de *Vanguardia-5* (1966) con un dibujo de Pedro Alcántara Herrán, ambas publicaciones dirigidas por Hernando Guerrero. Archivo de Carlos Dussán.

20 Este congreso reunió un importante grupo de escritores, entre quienes se encontraban Alejo Carpentier, Nicolás Guillén, Ángel Rama, Juan Rulfo, João Guimarães Rosa, Salvador Garmendia, Mario Benedetti, Roberto Fernández Retamar, Thiago de Mello, Juan Carlos Onetti, Gabriel García Márquez, Fernando Charry Lara y Manuel Zapata Olivella.

21 Publicó, entre otros, poemas revolucionarios de Pablo Neruda y el vietnamita ToHuu; textos literarios de Umberto Valverde, Oscar Collazos, Luis Fayad; poemas de Roberto Fernández Retamar (Cuba), Thelma Nava (México), Fayad Jamís (Cuba-México), Nicolás Guillén (Cuba); un entremés de Enrique Buenaventura, un monólogo de Carlos José Reyes, un texto inédito y póstumo de Camilo Torres titulado «Posibilidad de la izquierda en Colombia», y la conferencia «Yo elegí la libertad» que dio Marta Traba en la Librería Nacional, durante el Festival de Arte de Vanguardia. Las colaboraciones internacionales se debían, por un lado, a la relación con Casa de las Américas de Cuba y, por otro, a los contactos que hizo en el Congreso de Escritores en México.



negado a participar de la creación de una gran comunidad latinoamericana de escritores, porque «no se puede pretender —dice el comunicado— que un escritor de izquierda integre la misma comunidad con otro con militancia pro-imperialista, o comprometido con las oligarquías nacionales, u [hace caso] omiso frente a los desmanes del enemigo» (VV. AA. 1967, 49). Entre los escritores que firmaron este documento figuran: Mario Benedetti, Alejo Carpentier, Thiago de Mello, Roberto Fernández Retamar, Salvador Garmendia, Nicolás Guillén, Augusto Monterroso, Ángel Rama y, por Colombia, únicamente Hernando Guerrero.

Guerrero mantuvo hasta su viaje a Europa un intercambio de revistas con Casa de las Américas, **22** institución que gozaba de un gran liderazgo en la región pues tenía como política intercomunicar y articular una comunidad de artistas, escritores e intelectuales latinoamericanos de izquierda, simpatizantes y solidarios con la causa cubana, que eran invitados por Casa de las Américas a congresos, encuentros y reuniones en La Habana con el fin de consolidar esta red.

En las postrimerías de los años sesenta, Guerrero hizo una acción impulsiva que refleja el politizado ambiente de la época; y donde es evidente en especial el recelo que producían las acciones irreverentes de Gonzalo Arango y el grupo nadaísta en Cali: redactó y diagramó un cartel en contra del escritor. Carlos Mayolo lo apoyó con la impresión y en las calles pegaron este aviso que planteaba su posición de entonces frente al nadaísmo (véase cartel a izquierda).

Este rechazo es entendible desde algunos sectores de la izquierda, que vieron a Gonzalo Arango como representante de un estilo altisonante, efectista, sin ningún compromiso con la realidad del país. Vale la pena recordar que en esa época, en los sesenta, con el auge del movimiento guerrillero, circulaba en los recintos universitarios la consigna de dejar las aulas para irse al monte (Alape 1985, 234), y optar por la lucha como vía hacia el cambio social. Esa fue una alternativa, una salida que algunos escogieron convencidos de que el sueño de una sociedad más justa se realizaría muy pronto. El ejemplo de la Revolución cubana se convirtió en el faro que guiaba esos anhelos en un país como Colombia, donde se había excluido a la izquierda de la contienda política.

Otra de las acciones colaborativas de Hernando Guerrero fue la que hizo a principios de los años setenta, con un cartel apologético de autoría de Caicedo que, al igual que el de Gonzalo Arango, fue a parar a los muros de la ciudad. Por ese entonces estaba en fervor el movimiento estudiantil de

← Cartel diseñado por Hernando Guerrero en contra de Gonzalo Arango y el nadaísmo pegado en la Universidad Santiago de Cali, ca. 1968-1969, Cali. Foto y archivo de Hernando Guerrero.

22 Casa de las Américas es una institución cultural cubana fundada en 1959 por Haydée Santamaría que ha promovido el encuentro y creación de una red de artistas y escritores latinoamericanos. Como estrategia de intercambio y divulgación del pensamiento latinoamericano se creó *Casa de las Américas, revista de letras e ideas*, que hoy cuenta con 53 años de vida editorial. El concurso literario Premio Casa de las Américas, en la misma dirección, ha contado con jurados de gran reconocimiento en el ámbito literario y ha logrado la participación de importantes exponentes de novela, poesía, teatro, ensayo y testimonio.

EL PUEBLO DE CALI RECHAZA

a los Graduados, Los Hispanos y demás cultores del SONIDO PAISA
Hecho a la medida de la burguesía, de su vulgaridad.
Porque no se trata de "sufrir me tocó a mí en esta vida" sino de "agúzate, que te están velando".

¡VIVA EL SENTIMIENTO AFRO-CUBANO!

¡VIVA PUERTO RICO LIBRE!

RICARDO RAY NOS HACE FALTA

Imp. Gutiérrez Tel 881440

la Universidad del Valle, y en plena represión, esta pieza gráfica le daba color político a la frase «Agúzate que te están velando». Años después el escritor reprodujo en *¡Que viva la música!* (1977, 134), donde Rubén, personaje literario, era el encargado de imprimirlo cada diciembre y pegarlo en las calles (véase cartel a izquierda).

← Cartel de Andrés Caicedo cuyo texto apareció publicado en su novela *¡Que viva la música!*, ca. 1970. Foto: Katia González M., archivo de Luis Ospina.

Ciudad Solar, un centro alternativo para las artes

Estas historias de amigos marcaron el trabajo colaborativo que se daría en Ciudad Solar; esa coexistencia de ímpetus y de proyectos comunes dio lugar al nombre, los objetivos y materializó la idea de aquel espacio. El nombre Ciudad Solar respondió a la conjugación de dos experiencias: una fue la lectura de la carta astral en una de las reuniones habituales en el taller del pintor y publicista Fabio Lozano, más conocido como *El indio* Lozano, aficionado a la astrología oriental, con quien abrían las puertas de la percepción entre luces negras y mandalas. En ese entonces se anunciaba la llegada de la era de Acuario, una época de cambio marcada por el amor fraternal y altruista, representado por el yang, principio que significa la conciencia racional de la hermandad universal; lo que explica que Lozano propusiera el taijitu (forma del ying y el yang) como logo de la casa solar. La otra experiencia resultó de la lectura que hizo Guerrero del libro *La ciudad del sol* del filósofo italiano Tommaso Campanella, un proyecto de socialismo utópico escrito en 1602. El autor propone una ciudad comunitaria construida en una colina con siete círculos ascendentes de murallas y, en la cúspide, un templo al sol para el supremo sacerdote; en la ciudad los bienes son comunes, se trabaja por el bienestar común y se aprenden los conocimientos universales, consignados en sus propios muros, que previamente los pintores han convertido en textos visuales. La curiosidad de lo que está allí representado —plantea Campanella— desencadenaría una forma distinta de llevar a cabo el proceso educativo.

Ciudad Solar se convirtió en una escuela de autoformación para el grupo de fotógrafos que congregó, gracias en buena medida a la disponibilidad de los equipos, que les permitió revelar ese mundo del blanco y negro, y aprender de la prueba y el error. El laboratorio de fotografía se organizó con los equipos y utensilios donados por Carlos Mayolo, y que utilizaban Eduardo La Rata Carvajal, Gertjan Bartelsman, Hernando Guerrero y los hermanos Juan Fernando y Pakiko Ordóñez, Diego y Fernando Vélez. Carvajal (Cali, 1949) captó con su lente, lo que él denominó, *fotofijaciones*



de películas memorables del *Caliwood* y de cineastas como Camila Lobo Guerrero, Víctor Gaviria y Barbet Schroeder; el punto de inicio de su carrera fue justamente *Angelita y Miguel Ángel* de Andrés Caicedo y Carlos Mayolo. Con sus series fotográficas inmortalizó personajes como Caicedo y con su cámara de video escudriñó durante los rodajes el trasfondo de las películas. Este grupo de trabajo en el laboratorio siguió compartiendo proyectos comunes de corto y largometraje, colaboraciones como la del corto *Cuentas claras, chocolate espeso* (1981) dirigido por Carlos Mayolo y Fernando Vélez, y fotografía de Gertjan Bartelsman.

Hernando Guerrero fue un activo diseñador y diagramador: se encargó del diseño de invitaciones a las exposiciones, los carteles y pases del Cine Club de Cali que, según cuenta, imprimía en *screen* en la imprenta La Linterna; y también diagramó la revista *Aquelarre*, **23** revista bimensual de arte, literatura y arquitectura, creada en 1971 por Carlos Arturo Jaramillo, Juan Fernando García y Jaime Acosta, estudiantes de arquitectura de la Universidad del Valle. Ciudad Solar fungió como coeditora del segundo y último número, cuando Guerrero asumió la codirección tras la muerte accidental de García, en 1973. En esta edición se le rindió un homenaje publicando sus textos y dibujos; también se publicó una primicia «El tiempo de la ciénaga», cuento de Andrés Caicedo, y se reprodujo un texto muy leído en la época: «Estructuras sociales y procesos de urbanización», del sociólogo español Manuel Castells.

El taller de serigrafía de Ciudad Solar, a cargo de Phanor León (Cali, 1944-2006), fue un espacio más de aprendizaje, exploración y edición de piezas de gráfica sindical, como por ejemplo los carteles para la Federación de Trabajadores del Valle (Fedetav). León hace parte de esta generación de artistas urbanos de Cali, con una obra de dibujo y grabado que estuvo marcada por la neofiguración expresionista, la cotidianidad de pasajeros de bus o deportistas en plena acción, que representaba como figuras espectrales. En el grupo de Ciudad Solar, León fue uno de los pocos de extracción popular. Estudió en la Escuela Departamental de Bellas Artes (1960-1965) y fue militante del PCC y luego de la Unión Patriótica en los años ochenta. Gracias a las gestiones de Alcántara, obtuvo una beca para estudiar algo tan específico como técnicas clásicas de litografía (1979-1980) en Lodz y Varsovia (Polonia). **24**

Es necesario comprender que en el ámbito de la gráfica de Cali, dos personalidades influyeron a los artistas que se iniciaban en este lenguaje: Pedro Alcántara Herrán **25** (Cali, 1942) y Lorenzo Homar (San Juan, Puerto Rico, 1913-2004). Como creador y gestor, Alcántara Herrán sería una figura

← Lorenzo Homar y Pedro Alcántara Herrán, 1972. San Juan, Puerto Rico. Foto: Max Toro. Archivo vertical de la Biblioteca Luis Ángel Arango.

← José Omar Valencia (directivo de Fedetav), Pedro Alcántara Herrán (hablando sobre la independencia de Puerto Rico), Alfonso López Vélez (presidente de la Casa de la Amistad con los Pueblos), José Cardona Hoyos (miembro del Secretariado Nacional del Partido Comunista Colombiano); Lorenzo Homar y el Dr. Copete, abogado, 1976, Cali. Foto: archivo de Pedro Alcántara Herrán.

23 Carlos Duque diseñó la carátula del primer número (octubre a noviembre de 1971) y publicaron textos de Lovecraft, Gustavo Álvarez Gardeazábal, Julio Cortázar y Jorge Luis Borges.

24 La amistad de Phanor León y Alcántara Herrán los llevaría luego a fundar a finales de los setenta, la Corporación Prográfica (1977-1987), un taller de artes gráficas donde editaron, entre otros portafolios, el *Graficario de la lucha popular en Colombia* (1977), *Cuba-Colombia, raíces comunes* (1978) y *Alcántara evoca a Martí* (1979).

25 En 1960 viajó a Italia donde inicia estudios en Ciencia Política que abandona para inscribirse en la Academia Nacional de Bellas Artes de Roma. En 1963 se gradúa y regresa a Colombia. Obtuvo distinciones como el Premio Gubbio (Italia, 1962), el premio de dibujo en el XVII Salón de Artistas Nacionales (Bogotá, 1965) y el Premio de dibujo en la Bienal Latinoamericana de Dibujo y Grabado (Caracas, 1967).

encuentro artesanal



ciudad

solar

La Sección de Artesanías de "CIUDAD SOLAR" se propone mostrar un conjunto parcial del ejercicio que en este sentido se viene realizando en la ciudad. Para esto han sido invitados la mayor parte de los artesanos urbanos, en su mayoría ceramistas de talento y diseñadores de gran mérito dedicados también a elaborar objetos y formas decorativas o utilitarias que tienen su origen en las distintas manualidades e ideas que tiempos atrás realizaron los indígenas y que aún hoy siguen elaborando en otras regiones del país, negros, indios y un amplio sector del campesinado.

La Artesanía Urbana recoge dos tendencias aparentemente antagónicas: la idea rural que el sector autóctono tiene de los objetos que están destinados para su uso, y el espíritu ciudadano que lleva a convertir el trabajo manual en algo decorativo, complaciente y sin un fin preciso o determinado. La Artesanía Urbana hoy presente, es el resultado de esta antagonización y por eso presenta síntomas de las dos características.

Por su variedad en diseño y colorido, esta exposición puede ofrecer una visión del interés que reina en todo un amplio sector, por desarrollar un trabajo simple, fresco y sin mayores pretensiones.

La Sección de Artesanías quiere agradecer muy en especial a cada uno de los expositores que demostraron entusiasmo e interés desde el primer momento, sin los cuales esta idea y esfuerzo no hubiera podido llevarse a cabo.

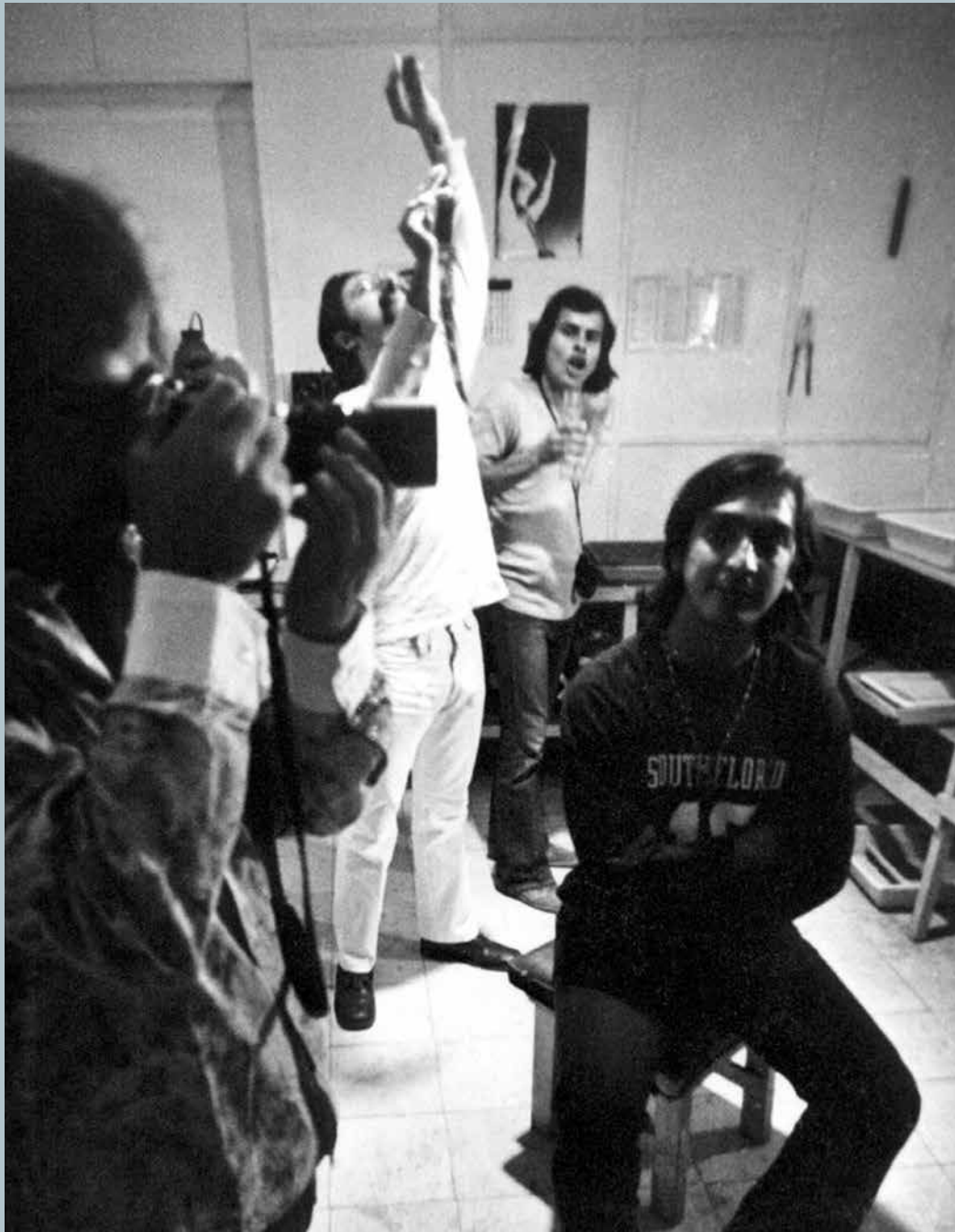
central en el auge del grabado en la escena artística nacional y regional de los setenta, y un eslabón en Latinoamérica, al promover la circulación de grabados colombianos por países del bloque socialista y, a su vez, de exposiciones de estos países en Colombia —con los que no se tenía relación diplomática a consecuencia de la Guerra Fría—. Alcántara Herrán conoció al maestro de maestros, Lorenzo Homar, cuando expuso unos dibujos y monotipos en la Galería El Morro (San Juan) en 1970 y participó en la Primera Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano. Bajo su tutela, se inició en la técnica de la serigrafía y en el método de trabajo del puertorriqueño, que también aprendería Phanor León. Alcántara, participó además en la junta organizadora de la I Bienal de Artes Gráficas de Cali, probando ser un activo líder de las artes gráficas. Gracias a sus gestiones y con el apoyo de Maritza Uribe de Urdinola y Gloria Delgado, en 1972 el Museo de Arte Moderno La Tertulia invitó a Homar a exponer, iniciar un programa de portafolios y dictar un taller a un grupo de artistas, entre ellos Enrique Grau, León y el propio Guerrero. Por su labor pedagógica, a Lorenzo Homar se le ha considerado el impulsor de la técnica serigráfica y de su profesionalización en Colombia.

Desde los sesenta, Pedro Alcántara era visto como un destacado dibujante gracias a las exposiciones y los festivales de arte de vanguardia que organizó con el grupo nadaísta de Cali. La cercanía de su taller con la casa solar y su participación política en el PCC terminó siendo una figura influyente para los jóvenes de Ciudad Solar —Pakiko, Guerrero y Phanor— tan jóvenes como él. Eran momentos en que confluía de forma decidida la gráfica con la militancia política y el compromiso del artista; la posición política del artista evidenció aspectos que marcaron los años sesenta.

Por su parte, Mirtha y Hernando se encargaron de las muestras de la sala artesanal y de programar talleres de cerámica, uno de ellos a cargo de Harold Muñoz. Con la colaboración de Miguel González, Mirtha organizó una muestra de artesanía urbana, en diciembre de 1971, simultánea a la exposición de Francisco Rocca. La muestra incluía cerámicas, tapetes, retablos, canastos de Silvia (Cauca), artesanías de Santander de Quilichao (Cauca) y del Ecuador, unas piedras talladas por el escultor Ernesto Buzzi, y las populares macetas **26** hechas de madera y cerámica por los artistas Piry de Patiño, y los hermanos Hernando y Lucy Tejada. Hernando Guerrero reconoce que Mirtha García, su compañera, le imprimió un ambiente hogareño al lugar, asumiendo una mayor carga en las labores domésticas. A pesar del ambiente de libertad, los roles femeninos eran, por lo visto, bien convencionales.

← Plegable del Encuentro artesanal en Ciudad Solar, La Merced, 1971, Cali. Archivo de Miguel González.

26 Palo de maguey que tiene figuras elaboradas en azúcar adornadas con ringletes hechos con papeles de colores. En Cali es tradicional regalar macetas en el Día del ahijado (en el mes de junio).



«Si crees que podés convivir de frescura con Hernando y Mirtha pues venite a vivir a Ciudad Solar; acá de todos modos se come, para comer el Cine Club da», así animaba Andrés Caicedo a Mayolo a sumarse a esta comunidad en una carta que le envió desde Cali a Bogotá en 1972 (véase Caicedo 2007b, 21). El aporte desinteresado y solidario de Caicedo, quien daba parte del producido de la taquilla de Cine Club de Cali para el mercado semanal, permitió la manutención de esa cotidianidad colectiva. Ramiro Arbeláez ²⁷ continuó con esta contribución mientras Caicedo permaneció en los Estados Unidos hasta que finalmente el espacio de reunión del cine pasó a la casa de Luis Ospina, en 1973.

El proyecto contó también con aliados que patrocinaron algunas actividades en Ciudad Solar, como por ejemplo las agencias Nicholls Publicidad (conformada por Hernán Nicholls, Carlos Duque, Antonio Azcona y Fernell Franco) y Doglioni Publicidad, donde trabajaba Fabio Lozano. Igualmente la fábrica de Cartón de Colombia, por medio de Sergio González Coral, Alonso Restrepo (comerciante de ropa), Álvaro Escobar Navia y la Industria Licorera del Valle. Y sin duda fue fundamental el apoyo decidido de la familia Guerrero Quintero y Julia Emma Velasco de Guerrero, quienes actuaron como benefactores de los jóvenes padres Guerrero-García.

La serie de nombres que surgen de este breve recuento deja en claro que en Ciudad Solar no se conformó un grupo homogéneo que realizara las tareas logísticas y a la vez participara de las actividades e hiciera uso de los espacios. Visto en perspectiva, se evidencian en cambio varios grupos y personajes que contribuyeron con el trabajo colectivo. Al frente de la puesta en marcha del espacio y la logística diaria y doméstica hubo un primer grupo: Willy Coronel, Mirtha García, Miguel González, Hernando Guerrero, Álvaro Herrera, Phanor León, Mariela Mena, Pakiko Ordóñez, Astrid Orozco y Fabián Ramírez. Otro grupo hizo de Ciudad Solar un laboratorio de exploración fotográfica y participó en proyectos editoriales o cinematográficos, principalmente: Jaime Acosta, Gertjan Bartelsman, Eduardo Carvajal, Carlos Jaramillo, Juan Fernando Ordóñez, Astrid Orozco, Fabián Ramírez, Pilar Villamizar y los hermanos Diego y Fernando Vélez. Ramiro Arbeláez y Luis Ospina se vincularon al Cine Club de Cali en 1973, cuando Andrés Caicedo viajó a Estados Unidos. Ricardo Cortázar colaboró con el dibujo de la fachada que circuló como imagen gráfica de Ciudad Solar. Alfredo Sánchez, director de *Esquirra*. *La Berraquera* —del diario *El Crisol*— contribuyó con la divulgación de las actividades artísticas desde este suplemento literario. Carlos Mayolo donó los equipos y utensilios del laboratorio de fotografía y participó

← Hernando Guerrero, Pakiko Ordóñez, Eduardo Carvajal y Carlos Mayolo en el laboratorio de fotografía de Ciudad Solar, La Merced, ca. 1971-1972, Cali. Foto: Juan Fernando Ordóñez. Archivo de Pakiko Ordóñez.

²⁷ Historiador de cine y profesor de la Universidad del Valle, Arbeláez (Cali, 1952) codirigió el Cine Club de Cali y fue miembro fundador de la revista *Ojo al cine*.

días de iyova

Hoy es lunes, León
Recuerda que vendrán tus asesinos con la pica
Eliminando
La parte de tu cerebro que más amas
Debes acomodar tu encefalo:
La descarga ha de caer donde está prevista.

Poco vale tu égida de Turquía a París.
En Inglaterra de paso a Noruega
El viejo Churchill te negará
Las tibias chimeneas de London Proper.
De nada vale.

A México vendrás y este país
Compuesto el día de tu segunda vida
Por trescientas mil personas
Canta el Gran Corrido de León Trosky.

Hoy es lunes, León
Recuerda: poco precio tiene tu lo sabes
Ser hermano de Carlos en sangre y raciocinio
Y ningún hombre brillante del momento
Comprende los destinos hermanados.
Debes acomodar tu encefalo:
La descarga ha de caer donde está prevista.

llueve

Ha de llover toda la vida
Llueve el perfume de tu rostro en los cuerpos
La gota de sudor dada en tus manos llueve
Y en la infancia viendo los caracoles

Llueve

Llueve como en Vallejo
Llueve en prosa
Puedes lloverte de costado Puedes
Puedes lloverte de perfil o de frente

Llueve

Para que veas el olvido de tu ciencia
Para que miedo no tengas en el agua
Cuando des tu verdadero rostro crepuscular al día

Llueve

Así debe llover al otro lado
Río en que te sumerges llevándote a tí mismo
Río de arena en que grava eres
Cada lavado en ella
En cada uno
Así debe llover en la otra parte
En la otra orilla. En la ribera del sol
En las terrazas del puente
En la matutina florecencia de jasmínes de la noche
La eterna noche
Llueve lavando el cuerpo en el alma
En la carne. En las axilas. En los labios
Llueve
Lavando todo lo imaginable
En lo pensado
En lo que nada dice
En el silencio
Así debe llover cuando soñamos

Poemas de Abelardo Montoya

Un tanto previo al "cambio", quizás
en el antepenúltimo o penúltimo día
de los rangos sociales
me invaden infinidad de pensamientos que
se esfuman, surgen y tropiezan y
en momentos se disponen

DICEN

que nosotros
insistimos en hacéys
creer que
así es
que así se
que así se y
que así se.

T no así es pues

UNA VEZ

medio por hacerle
un poema a la madrugada y
se levantó temprano
sin no había salido el sol, pero
a lo lejos,
ya se escuchaba un gallo y
pensé en aquello de

'antes que el gallo cante, me negará tres veces'
'antes que el gallo cante, me negará tres veces'
'antes que el gallo cante, me negará tres veces'

luego

me di cuenta de
que a esa hora
se hacen los periódicos

EL POETA HAROLD ALVARADO En la Ciudad Solar y sus Poemas



HAROLD ALVARADO. (Foto del Artista Gerjan Bartelmaan).

HAROLD ALVARADO
TENORIO, nacido en
Buga (Valle del Cauca)
en 1945, estudió
actuación en la
Universidad Nacional de
Colombia bajo la
dirección de Dina
Moscovici y Santiago
García; fue becario del
Instituto Nacional de
Bellas Artes de la
Universidad Nacional
Autónoma de México, es
Licenciado en Letras por
la Universidad del Valle
con la monografía
"Tiempo e Ironía en
Jorge Luis Borges", y
Doctor en Filosofía y
Letras de la Universidad
Complutense de Madrid
con la tesis "Jorge Luis
Borges o la Literatura
como divertimento" de
próxima publicación. Ha
colaborado en periódicos
nacionales y extranjeros

como el diario Madrid
de Madrid o la revista
Iberoamericana de
Gotemborg (Suecia); ha
participado en la primera
reunión de poetas
jóvenes iberoamericanos
auspicada por el
Instituto de Cultura
Hispana de Madrid en
mil novecientos setenta y
uno. Su poesía pretende
remontarse a los
recuerdos juveniles
de cualquier amor o a
las vicisitudes de
conciencia política de
cualquiera de sus
contemporáneos
Ha residido en Ciudad
de México, Berlín,
Madrid, Estocolmo y
Palma de Mallorca. Este
es su primer libro de
poemas y en él se
reúnen trabajos de siete
años.



Palabras a un viejo norteamericano

Traducido por león felipe

Ven
Esta es mi casa
Ancha como los mares del sur
Verde como la antigua Guatemala
Rebosante de felicidad como los amaneceres de
(Beirut o de Amsterdam)

Ven
Este es mi cuerpo
Oloroso a especias orientales
Lleno de los recuerdos del día y de la noche
Deseoso del fresco amor de la joven judía
O de los olorosos dedos del persa.

Mira
Esta es mi boca
La que ha bebido el vinoso vino
La que ha besado mil y una noches
La que habla durante la eternidad de los días y la
(agonía de la hora
Aquellos que verás la primera y la última
Llena de la sonrisa que da el sol y la ira fecunda
(del mar)

Ven
Esta es mi casa
Está repleta de ballenas
Dantas
Salamandras en celo
Mariposas verdes y rojas
Monstruos de mar y de tiempo
Alabardas
Barcos de piratas modernos
Está llena de ladrones
Acopuntista, falsarios,
Maricas de los cohetes americanos
Tenientes de marina albaneses
Fierros de lana cardada en Escocia.

Oye
Estos son mis oídos
Llenos de Beethoven
De Bela Bartok
De Pierre Cardin
Del sordo y murmureante Juan Sebastián

Oye
Estos son mis oídos
Inundados de marmotas ciegas
Y de locos desnudos en mi lecho

Ven
Esta es mi casa
Aquí te esperan muerto y antes
Todas las delicias y deliquios de Isafas.
En mi casa que es mi lecho
Te espera el amor y la muerte
El tiempo y el espacio
El vino y la hora
Todo te espera en mi lecho caliente de sol y de
(arenas importadas de Menorca)

Aquí en mi casa
Mi fiel perro Richard
Te servirá Oporto en bandeja de lino
Comerás vietnamita en su salsa
Y si desosas sangre
La beberás de la matriz de la Gioconda en una
(bella reproducción de cien pesetas.
Ven a mi hogar, ven a mi
Yo solo puedo salvarte
Soy el que fue y será el que viene.

como codirector de la película *Angelita y Miguel Ángel* con Andrés Caicedo. Y en medio de tantos visitantes estaban otros residentes de la casa: el loro Pandurria, Rope y Toga. **28**

Un Borges apócrifo

Un primer evento de Ciudad Solar que generó gran controversia en la prensa local fue la presentación del primer libro de poemas de Harold Alvarado Tenorio (Bugá, 1945), *Pensamientos de un hombre llegado el invierno*, con un supuesto prólogo de Jorge Luis Borges publicado en una hoja suelta, en 1972, por la editorial Piraña (Ligia González y José María Borrero). Licenciado en Letras de la Universidad del Valle, Alvarado había realizado desde muy joven una serie de viajes que lo llevaron a Ciudad de México, Berlín, Madrid y Estocolmo; y en una de tantas escalas tuvo un encuentro fugaz con Jorge Luis Borges en Reikiavik (Islandia). Este hecho motivó la idea de los editores de conseguir un texto de Borges. La prensa caleña, convencida del suceso, difundió su versión: «El prólogo fue logrado a través de su encuentro en Finlandia [sic], donde Alvarado conoció al gran escritor argentino y este se interesó en sus poemas» (*Occidente* 1972).

Según el recuento de los hechos que hace Harold Alvarado en su página web, el prólogo desencadenó las dudas de reconocidos periodistas como Álvaro Bejarano, Alfonso Bonilla Aragón y José Pardo Llada, quienes se contactaron con Tomás Eloy Martínez, director del semanario argentino *Panorama*, para averiguar su autenticidad. En esta misma web, Alvarado transcribe un fragmento del reportaje que le hiciera Jorge Di Paola, periodista de *Panorama*, a Jorge Luis Borges, donde este declara:

«Los pareceres y el estilo concuerdan con lo que yo hubiera podido escribir. Asimismo, las autoridades que alega el texto corresponden a mis preferencias. El “ocular vizconde” me sorprende, pero no es imposible que yo haya perpetrado esa frase, tan ajena a mis hábitos literarios. También es raro que mi memoria haya dejado caer un nombre tan singular como Harold Alvarado Tenorio, pero a los 73 años el olvido es hartó accesible. Pienso que el “prólogo” es una afortunada parodia, que debo agradecer». (www.haroldalvaradotenorio.com)

Los editores, que sabían que era falso el texto, vendieron ese día más prólogos que libros. Alvarado contaría luego que el prólogo lo hizo a partir de frases y usando arquetipos de algunas reseñas de poemas escritos

← Anuncio de prensa en *El Crisol* sobre la presentación del libro *Pensamientos de un hombre llegado el invierno*, de Harold Alvarado Tenorio, en Ciudad Solar, La Merced, 14 de julio de 1972, pág. 9. Centro de Documentación Regional del Banco de la República.

28 Perro y gato nombrados *al vesre* (al revés), forma común de hablar entre algunos integrantes de la casa.



por Borges que publicó la revista argentina *Sur*, fundada por la escritora Victoria Ocampo.

La galería de arte, una plataforma curatorial

Como ya se mencionó, Miguel González y Andrés Caicedo fueron determinantes para que el nombre Ciudad Solar trascendiera no solo en el tiempo sino en el ámbito local. Caicedo, un mito que a veces precede su literatura y crítica de cine, aún sigue cautivando diversas generaciones de jóvenes que han visto en él su *alter ego*, tanto en Colombia como en otros países, producto de las ediciones internacionales de su novela *¡Que viva la música!*

Caicedo se constituyó en gestor y formador de la cultura cinéfila en Cali a través de su cineclub, los boletines analíticos y la revista. Ese ejercicio de rigor significó una gran escuela de aprendizaje para cultivar su propia cinefilia y su escritura; a tal punto que, en ese momento, calculándole el tiempo de existencia del séptimo arte, que en ese entonces sumaba ochenta años, se aventuró a decir: «Por su misma juventud ofrece una de las más fascinantes posibilidades que se le pueden ofrecer a hombre alguno: la posibilidad de saberlo todo al respecto» (Caicedo 2007c [1973], 52).

Por su parte, Miguel González, que había conocido a Guerrero siendo vecinos del barrio Santa Mónica y que por entonces había desistido de los estudios universitarios de literatura en la Universidad del Valle y se había lanzado a publicar una columna de crítica de arte en el diario *Occidente*; luego haría parte de la primera generación de curadores en Colombia que crearon galerías de arte y se formaron de esa experiencia. En los setenta, Eduardo Serrano (Bogotá), Alberto Sierra (Medellín), Álvaro Barrios (Barranquilla) y Miguel González (Cali), conformaron una especie de red de circulación de artistas jóvenes que fueron marcando las nuevas corrientes del arte en Colombia. La experiencia ganada al frente de las galerías Belarca, La Oficina, la galería de Álvaro Barrios y la de Ciudad Sola, abonó el paso hacia la curaduría en los museos de arte moderno: Sierra fue curador y uno de los fundadores del Museo de Arte Moderno de Medellín; Serrano, curador del Museo de Arte Moderno de Bogotá (1974-1994); y Miguel González, tras su salida de Ciudad Solar, trabajó en la galería del Club de Ejecutivos y en la sala de exposiciones de la Universidad

← Gloria Delgado, Miguel González y Maritza Uribe de Urdinola en la exposición *Actitudes plurales*, Museo de Arte Moderno La Tertulia, 1983, Cali. Foto: archivo de Miguel González.



del Valle, y desde finales de los años setenta como curador del Museo de Arte Moderno La Tertulia.

Desde el apartamento de Miguel González se ve la fachada de la primera sede de Ciudad Solar y en las paredes cuelgan unas obras expuestas en la que fuera su galería de arte. Miguel González realizó en total once exposiciones, entre julio de 1971 y agosto de 1972, y fungió como director de la galería al encargarse de la selección de artistas, programación y producción logística de las exposiciones; además escribió artículos críticos para los medios impresos, invitó a críticos de arte e intelectuales a escribir textos para los impresos de divulgación de cada exposición, y gestionó recursos para los montajes e inauguraciones. Hernando Guerrero diseñaba las invitaciones y folletos; Mariela Mena **29** y Astrid Orozco **30** se encargaban del cuidado de la sala y la atención al público.

La reconstrucción de las exposiciones me fue posible gracias al archivo de González. La organización de los documentos refleja la abundante gestión que realizaron durante esos años para divulgar la información en prensa, documentar gráfica y fotográficamente cada muestra, así como conseguir los patrocinios. Tras la salida de González en 1972, Álvaro Herrera —quien escribía una columna en *El Crisol*— y Hernando Guerrero asumieron la dirección, y organizaron exposiciones de artistas jóvenes y muestras colectivas de grabado provenientes de los países del bloque socialista. Tras el viaje de Guerrero a Europa en julio de 1973, la galería quedó en manos de Herrera quien murió en 1999. **31** A falta de rastros de su archivo, solo logré reconstruir algunas actividades de los últimos meses en La Merced a partir del suplemento *Esquirla*, prácticamente el órgano difusor de Ciudad Solar.

Miguel González emprendió las gestiones necesarias para reunir las obras de varios artistas escogidos bajo la asesoría de Édgar Negret, **32** en la muestra «Nueve artistas colombianos», con la que dio inicio a las actividades expositivas en Ciudad Solar: Álvaro Barrios, Feliza Bursztyn, Santiago Cárdenas, Leonel Góngora, Beatriz González, Édgar Negret, Omar Rayo, Carlos Rojas y Hernando Tejada. Dos nombres consolidados en la escena artística de los cincuenta y siete artistas emergentes de la década del sesenta que habían circulado en los grandes eventos internacionales y estaban explorando las posibilidades de la pintura y la escultura con sus ojos puestos en el entorno cotidiano. González recuerda el criterio de selección:

← Miguel González en la exposición del artista Jaime Rendón, Ciudad Solar, La Merced, 1972, Cali. Foto y archivo de Pakiko Ordóñez.

29 Mariela Mena es en la actualidad bailarina y coreógrafa de música regional.

30 Astrid Orozco participó como actriz de la película *Angelita y Miguel Ángel*.

31 Álvaro Herrera trabajó en el centro de documentación de la Facultad de Humanidades de la Universidad del Valle hasta jubilarse en 1996. El primer texto publicado que recoge la historia de la etapa inicial de la casa es de su autoría: «La Ciudad Solar: simbiosis entre el pasado y el presente» (s.f.).

32 Escultor payanés que vivió en Cali en dos periodos; primero, durante su etapa de formación en la Escuela de Bellas Artes, y luego brevemente entre 1968 y 1972.



la ciudad solar abre sus puertas para siempre
artes gráficas
exposiciones
cine
fotografía
artesanías
cali, julio 26 1971

NED TRUSS

MADE IN U. S. A.



cali, sábado 20 de mayo
DIBUJOS
GALERIA DE ARTE
calle 6a. nro. 5-51 - teléfono 841139
8 p. m.

pensamientos de un hombre llegado el invierno

poemas

harold alvarado tenorio



editorial



calle 6ª N° 5-51
miércoles 19 de julio 1972
coctail 6 p. m.

ROCCA

galería de arte - V exposición - diciembre 1971

gerardo



ravassa



pinturas
miércoles octubre 27
6:30 p. m.
Calle 6ª N° 5-51
los esperamos.

[...] se hizo una exposición pensando en artistas colombianos que hubieran representado al país en eventos internacionales como la Bienal de París, la Bienal de São Paulo y la Bienal de Venecia, o que hubieran realizado exposiciones individuales en el exterior como en el caso de Negret. (González 2006)

Beatriz González había sido nombrada delegada oficial a la Bienal de São Paulo; Santiago Cárdenas y Álvaro Barrios representarían al país en la Bienal de París. Ya al umbral de los setenta, este grupo apuntalaba los postulados de la vanguardia de los años sesenta en Colombia.

La invitación de la inauguración de Ciudad Solar y la primera exposición «Nueve artistas colombianos», diseñada por Guerrero, tiene un lema que da cuenta de los alcances y el espíritu del proyecto: «La Ciudad Solar abre sus puertas para siempre». Carlos Duque (Cali, 1946) diseñó el logo a partir del taijitu, sugerido por Fabio Lozano, invirtiendo la línea sinuosa de la forma original para sugerir una letra *s* —y en efecto el logo trascendió como la unión gráfica de la *c* y la *s*—. Con la invitación se imprimió una hoja con dos textos, uno de Nicolás Buenaventura (Cali, 1918 - Bogotá, 2007) y otro de Germán Rubiano Caballero (Bogotá, 1938).

Hernando Guerrero decidió inaugurar Ciudad Solar el 26 de julio de 1971, aniversario del ataque contra el cuartel Moncada en 1953, que es la fecha inicial del movimiento castrista. Cuando se abrieron las puertas al público, en la ciudad se vivía una gran movida cultural con gran atención mediática, debido a que tres días antes se había inaugurado la I Bienal Americana de Artes Gráficas de Cali, en el Museo de Arte Moderno La Tertulia, y cuatro días después se inaugurarían los VI Juegos Panamericanos.

Hernando Guerrero y Pakiko Ordóñez participaron justamente en esa primera Bienal Americana de Artes Gráficas, con el afiche «Miren» —homenaje póstumo a Carlos Augusto *Tuto* González, estudiante que murió en Popayán en los disturbios del 4 de marzo de 1971—, elaborado mediante una ampliación fotográfica. Este afiche permaneció colgado un buen tiempo en uno de los corredores del segundo piso de la casa, como consta en las fotografías del lugar, y se publicó en la prensa como diseño de Ciudad Solar. En la pieza se aprecia la imagen de *Tuto* atravesado por dos gruesas diagonales que llevan las inscripciones del poema que escribió un día antes de su asesinato (véase pág. 122):

Miren
miren ese soldado
armado hasta los dientes

← Invitaciones a la inauguración de Ciudad Solar (a varias exposiciones y al lanzamiento del libro de poemas de Harold Alvarado Tenorio) diseñadas por Hernando Guerrero. Archivo de Miguel González.



miren
miren la metralla reluciente
y en espera de transformar su silencio
en carcajada de muerte
miren.

← Inauguración de la exposición
«Prostitutas» de Fernell Franco en
Ciudad Solar, La Merced, 1972, Cali.
Foto y archivo de Pakiko Ordóñez.

Miguel González fue ganando prestigio con cada una de las exposiciones que hacía, en las que promocionó lenguajes que cobraban preponderancia entonces, como el dibujo, el grabado y la fotografía; y fue contando con la presencia de artistas que circulaban en las galerías de Bogotá y el exterior. Entre los diferentes ciclos logró reunir un grupo bastante diverso, como se constata en estas once muestras:

- «Nueve artistas colombianos». Álvaro Barrios, Feliza Bursztyn, Santiago Cárdenas, Leonel Góngora, Beatriz González, Édgar Negret, Omar Rayo, Carlos Rojas y Hernando Tejada (26 de julio de 1971).
- «Jorge Madriñán, dibujos y crayolas» (31 de agosto de 1971).
- «Gerardo Ravassa, pinturas» (27 de octubre de 1971).
- «Oscar Muñoz, dibujos morbosos» (19 de noviembre de 1971)
- «Francisco Rocca, dibujos» y el Encuentro artesanal en la sala de artesanías (diciembre de 1971).
- «Jaime Rendón, dibujos y pinturas» (7 de febrero de 1972).
- «Fernell Franco, fotografías» (marzo de 1972).
- «Heliograbados de Beatriz González» (abril de 1972).
- «Ned Truss, made in USA» (20 de mayo de 1972).
- «Manuel Cardona 1945-1972, dibujos» (23 de junio de 1972).
- «Siete grabadores colombianos en la XXXVI Bienal de Venecia». Pedro Alcántara Herrán, Diego Arango y Nirma Zárate (Taller 4 Rojo), Umberto Giangrandi, Alfonso Quijano, Augusto Rendón y Juan Antonio Roda (julio de 1972).

Cuando el artista Oscar Muñoz y el fotógrafo Fernell Franco expusieron por primera vez en la galería de arte de la casa, Muñoz tenía 20 años de edad y Franco 30. Muñoz presentó una serie de dibujos que hacían parte de su trabajo final en la Escuela de Bellas Artes de Cali, **33** y Franco expuso una serie fotográfica cuyas piezas hoy cualquier colección de arte desearía poseer al menos una. En el archivo de Miguel González se conservan tres fotografías de regordetes cuerpos femeninos: una muestra unos pechos prominentes; otra, unos muslos flácidos y otra, unas nalgas turgentes que descansan sobre una banca. Estas fotos registran unas piezas de la serie *Dibujos morbosos* (1971) de Muñoz, realizados cuando culminaba sus estudios académicos. De estas obras no existe hoy un solo

33 Cuyos profesores eran: Ernesto Buzzi, José Claros, Fabio Daza, Bernardino Labrada, Abelardo Martínez, Héctor Oviedo, Juan Fernando Polo, Daniel Romero Lozano, Raúl Silva y Marino Tenorio (Occidente 1971a).



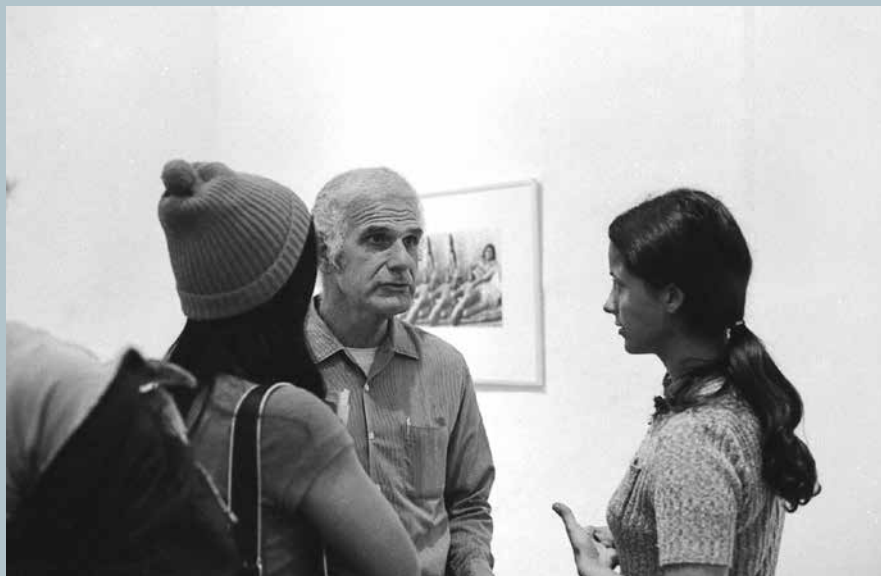
original. Muñoz dice que eran «unos dibujos en madera, una especie de trampa al ojo. Eran unas figuras grotescas, gordas, fofas, con celulitis. No tenían nada de erótico, eran muy desmesuradas» (Muñoz 2007). La trampa al ojo se refiere a que sobrepone un sostén o un ligüero a los dibujos creando una ilusión óptica. Estos dibujos surgieron en el contexto de la academia pero más como una provocación, señala Muñoz, que «estaba saturado de estudiar la figura humana durante cinco años en Bellas Artes, de acuerdo con el canon clásico. Me sentía en una camisa de fuerza» (2007). Ocho años después, Muñoz le manifiesta a Miguel González que lo más valioso de esa etapa fue:

conocer [...] a los que estaban alrededor o formando parte de Ciudad Solar. A Andrés Caicedo le regalé un dibujo que a él le gustaba mucho (no se vendió nada en esa muestra y le di la obra que Andrés apreciaba). Te conocí a vos [refiriéndose a González], a Hernando Guerrero, a Poncho (Luis Ospina) con quienes de alguna manera tuve que ver después en mi vida. (González 1979a)

Oscar Muñoz (Popayán, 1951) es el actual director de Lugar a dudas, espacio independiente de Cali creado en el 2004 con el propósito de promover y difundir las prácticas artísticas contemporáneas. Muñoz y Sally Mizrachi, coordinadora general, han hecho posible, en estos pocos años, que el espacio sea una plataforma para desarrollar procesos de creación e investigación y que se haya convertido en un punto de encuentro y socialización excepcional donde se propicia la formación y el debate. A partir de la gestión de apoyos y alianzas se llevan a cabo: un programa de residencias, concursos, exhibiciones y tertulias; además se pone a disposición del público el centro de documentación especializado en arte contemporáneo, proyecciones de cine —ciclos de ficción y no ficción en el Cineclub Caligari—, proyectos como La vitrina, Calidoscopia, la Fotocopioteca, y publicaciones sobre las diversas actividades. Los equipos de trabajo y sus iniciativas han logrado la internacionalización de Lugar a dudas, la valoración y reconocimiento en el ámbito artístico local y nacional, y una visibilidad sin parangón entre las instituciones del arte en Cali y en Colombia.

Oscar Muñoz reconoce que al crear el espacio tuvo como referentes latinoamericanos a Teor/ética en San José (Costa Rica), pero también estuvo presente la experiencia de Ciudad Solar. Para él, Lugar a dudas tiene una conexión con ese espíritu de entonces y con esas condiciones logísticas y humanas que permitieron congregarse diversos intereses. En el 2009, Lugar a dudas propició un encuentro de historias siendo el anfitrión de una mesa redonda sobre Ciudad Solar donde sus fundadores —Guerrero,

← Oscar Muñoz en la inauguración de su exposición «Dibujos morbosos» en Ciudad Solar, La Merced, 1971. Foto y archivo de Pakiko Ordóñez.



González y Ordóñez, el moderador Ramiro Arbeláez y yo, en ese momento con la investigación en curso— logramos hilvanar esta historia ante un público curioso. Este evento complementaba la exposición que realizó Miguel González en la antigua galería de arte de Ciudad Solar y que hizo parte de uno de los ejes planteados por los curadores del 41° Salón Nacional de Artistas: Wilson Díaz, José Horacio Martínez, Oscar Muñoz, Victoria Noorthoorn y Bernardo Ortiz.

← Hernán Nicholls (arriba) y Nicolás Buenaventura (abajo), en la inauguración de la exposición «Prostitutas» de Fernell Franco en Ciudad Solar, La Merced, 1972. Fotos y archivo de Pakiko Ordóñez.

Fernell Franco (Versalles, Cauca, 1942 - Cali, 2006) expuso en dos ocasiones en Ciudad Solar, en la primera etapa de Ciudad Solar presentó «Prostitutas» (1972), una muestra polémica que con el tiempo se ha convertido en la más emblemática de este espacio; y luego lo hizo en El Peñón, en 1976, en una colectiva de fotografías. Cuando expuso allí por primera vez, Franco era un reconocido fotorreportero y se desempeñaba como fotógrafo de la agencia Nicholls Publicidad. Esta serie fotográfica fue tomada en el barrio La Pilota del puerto de Buenaventura, un lugar de prostitución ya venido a menos desde finales de la década del sesenta. En entrevista con Miguel González, siete años después, Franco cuenta las circunstancias que antecedieron a las fotografías:

Iba continuamente a Buenaventura y me impresionó el paisaje y los habitantes. Las prostitutas me resultaron especialmente de interés. Desde 1970 comencé a trabajar fotos de burdeles, y poco a poco me hice amigo y pude conseguir mejores cosas. Era, al principio, muy difícil ya que la gente es muy reacia a las fotos. Las prostitutas tienen mucho pudor, más que cualquier señora. Con Phanor Satizábal fuimos una vez a grabar las conversaciones y no logramos mayor cosa, pues el aparato se dañó. Pero cada vez podía acercarme más a mi objetivo. No quería nada prefabricado. Tomé fotos sin la complicidad de la modelo. Una vez me escondí en unas mesas y logré secuencias de la algarabía de la intimidad. Era como un ballet espontáneo, inocente y bello. No había en absoluto prevención y la versión de un burdel miserable estaba dada también por seres humanos que saben reír y ser sensibles. (González 1979b, 4)

Franco deseaba hacer cine pero, por los costos y la labor tan quijotesca que le hubiera implicado, decidió quedarse en la fotografía. Cuando tomó las fotografías con una cámara Leica se propuso concluir el trabajo con un audiovisual; por eso grabó las voces de las mujeres en la cotidianidad de La Pilota. En la exposición precisamente deseaba ocupar el espacio de la galería con ese sonido tratando de explorar la simultaneidad de la imagen y el audio. Al final no se logró: solo se expusieron las fotos que mostraban secuencias de espacios interiores donde la actitud desprevenida de las mujeres las acercaba al espectador. Para el afiche escogieron una fotografía que se compone de varias franjas que tienen diferentes tiempos de exposición. En la secuencia, el cuerpo de la mujer se va



click!

fernell franco cali ciudad solar marzo 1972

click las putas
 click las vulvas abiertas
 que click click clack claman justicia
 click los penes castigando click clack
 garrotes fascistas click
 los chirridos click clack
 click de los catres click
 ganarás el pan con el sudor de tu coño click
 click clack clack los chancros en las paredes
 click la limpieza de la pieza falsa
 click el agua vaciandose
 vacua vagina click
 el inodoro click
 los pachulis click
 la virgen del carmen click click
 papel higiénico gonococo click
 click la puteria de negocio
 click click pague antes piche después
 click viceversa o viceputa click
 pichar pisar pitar click click
 click la vida de las putas click
 click la puta vida click clack



desvaneciendo mientras su cara permanece intacta. El tono sepia original de la foto es producido por el uso de reveladores «cansados» para ese fin (González 2006), un detalle que hace la foto única e irrepetible.

Fernell Franco y Carlos Duque se formaron en la *escuela* de Hernán Nicholls, personaje que revolucionó los preceptos publicitarios en Colombia. Su empresa, Nicholls Publicidad, otro epicentro de artistas y publicistas, fue un bastión vanguardista que en los años sesenta innovaba ese campo con temas urbanos. Para la exposición, Duque diseñó el afiche y, como lo menciona el publicista:

[...] encontré un buen desafío porque él me estaba entregando un diseño perfecto en sus fotografías y el afiche no podía ser menos; pero en un lenguaje de diseño gráfico era necesario ser real, tanto como las fotografías, porque al lado de aquella realidad no se puede hacer literatura hipócrita. *Click!* (Duque 1972, 16)

Ese *click* se refiere al texto que escribió Nicholls y que hizo parte de esta pieza gráfica (véase el afiche).

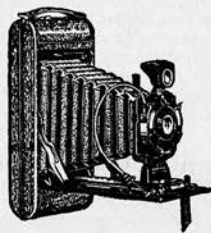
Tanto la exposición como los textos que escribieron Nicolás Buenaventura y Miguel González, descubren al artista Fernell Franco en una época en que la fotografía iba ganando autonomía expresiva y Franco empezaba a explorar sus posibilidades plásticas.

El grado de transgresión que significaba acercarse a estos temas entonces, desde el terreno del arte, y traerlos a la luz pública local y regional, es algo que quizá podamos dimensionar mejor hoy, recordando una breve anécdota que une al grupo de Ciudad Solar con otro personaje destacado en el terreno político y que pasaría a la historia intelectual del país. Nicolás Buenaventura, historiador y pedagogo, en ese momento miembro del Comité Central del PCC, escribió el texto «Sobre la prostitución» publicado en el folleto de la exposición. Para el autor, un fotógrafo que se considere artista retrata un «argumento» que presenta un patrón social de comportamiento. En el caso de Franco, el «objeto social» representado en la noticia gráfica, debía remitir a una realidad sin distorsiones ni mistificaciones. En el texto concluía que las prostitutas dejan de ser mercancía, se muestran con una candidez antes no descubierta y revelan una humanidad que proviene del artista detrás del lente.

Miguel González, quien tenía una columna de opinión en *Occidente*, entregó este texto al diario pero de un momento a otro decidieron *colgar* el escrito y no permitir su circulación. En respuesta, González publicó el

← Afiche de la exposición «Prostitutas» de Fernell Franco, diseño de Carlos Duque y texto de Hernán Nicholls, 1972, Cali. Foto: archivo de Miguel González.

FERNELL RANCO FOTOGRAFÍAS



sala artesanal
muestra chocó
artesanías



marzo - 72

calle 6ª N° 5-51

LA CIUDAD SOLAR

sobre la «prostitución»

Todo el problema consiste en que la "fotografía-arte" es una de las plásticas que tal vez se diferencia o se diferenciará de las otras (pintura, modelado, etc.) sólo en que no utiliza determinados instrumentos o medios de trabajo, como la brocha, el buril, el chorreado, etc., sino la luz.

Tal como lo explica André Bazin, este "arte pobre", se basa en la toma de una impresión por la manipulación de la luz". Es técnicamente, por lo tanto, una forma de moldeado. Por eso resulta intrigante que la historia de la imagen fotográfica, hasta dar con el cine, lo mismo que la de las sucesivas generaciones del "impresionismo" (o sea, de todas las artes visuales contemporáneas) tengan su fe de bautismo en una misma fecha: 1860.

Recuérdese que los impresionistas buscaban pintar obstinadamente con luz, o como ellos decían: "pintar, no las cosas sino la luz que las hace".

Pero, para evitar equívocos, quiero anotar, de paso, que el hecho del im-

artículo «¿Por qué no has venido a ver a Fernell?», en el cual se dirige en segunda persona al lector y en un tono pedagógico, como si fuera el guía de sala, trata de acercarlo al mundo que presenta el artista en sus imágenes. De paso, aprovecha la oportunidad para hacerle un recuento sobre el acto de censura a Buenaventura:

El afiche, por lo tanto, me parece tan bueno como peligroso, y es por el texto, que nada tiene que hacer, que en definitiva atropella la exposición. Pero afortunadamente hay otro texto, el de Nicolás Buenaventura, que también tiene su historia. Este lo repartimos a la entrada y es un poco extenso; se lo tituló «Sobre la prostitución» (prostitución entre comillas, porque en el fondo se plantea el problema del producido estético como forma de responder a una sociedad y sus problemas). Este escrito sí se acerca a Fernell y su fotografía y puede guiar mucho al espectador. Lo llevé al periódico para que fuera más público, pero por una de esas aberraciones incomprensibles de las publicaciones de provincia, el artículo fue vetado, porque Nicolás es comunista y su pensamiento iba contra el sistema capitalista de producción; como si el comunismo fuera una lepra o algo parecido, o como si el sistema capitalista de producción fuera tan eficaz que ya nos hubiera sacado del subdesarrollo intelectual, económico y también físico en que nos encontramos sumergidos. (González 1972)

González fue despedido del periódico y el subdirector de *Occidente*, Raúl Echevarría Barrientos, atinó a decir que «le había metido gato por liebre» (González 2006). El texto de Buenaventura finalmente se publicó en *El País*, la revista *Pesos y Dólares* y en *El Crisol*.

Miguel González realizó en su gran mayoría exposiciones individuales de dibujantes, y se inclinó por artistas que hubieran participado en los eventos de artes gráficas de Cali. De hecho, durante su permanencia en Ciudad Solar, solo la primera y última muestra fueron colectivas. Hizo las gestiones para exponer lenguajes que venían en auge —a cuyo renacimiento y circulación había contribuido el Museo de Arte Moderno La Tertulia—. En la época se marcaban férreas posiciones contra las corrientes artísticas norteamericanas; es el caso de la postura de Marta Traba, que veía con buenos ojos este nuevo clima de la época:

El hecho de que un gran número de artistas jóvenes del continente, y algunos artistas correspondientes a las generaciones precedentes, hayan abandonado los actos escandalosos, las piezas extravagantes, las dimensiones heroicas y el favor de galeristas, museos y certámenes, para entregarse al dibujo y al grabado, resulta profundamente significativo. (Traba 2005, 207)

Para la crítica de arte argentina, la escala de estos lenguajes, así como el blanco y negro cobran una dimensión humana, cercana al espectador; en

← Plegable de la exposición «Prostitutas» de Fernell Franco, texto de Nicolás Buenaventura, intelectual y político colombiano, 1972, Cali. Archivo de Miguel González.



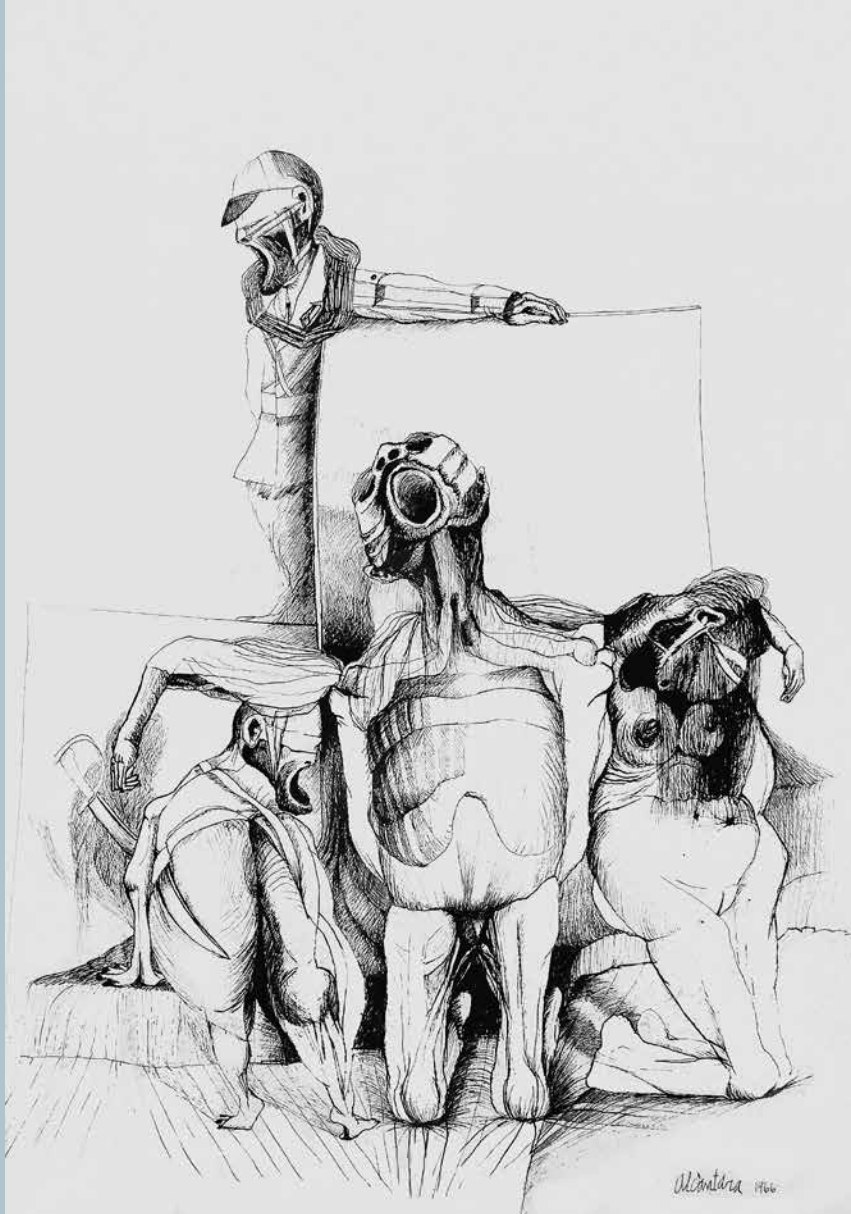
su análisis, le resultan un contrapeso a los tamaños «apocalípticos» de los ópticos y los minimalistas norteamericanos.

En Ciudad Solar se expusieron dibujos de Jorge Madriñán, Oscar Muñoz, Francisco Rocca, Jaime Rendón, Ned Truss y una muestra en homenaje a Manuel Cardona por su reciente suicidio. Truss, artista nacido en Nueva York en 1939, había llegado a Bogotá en 1968 después de recorrer varios países europeos. A través de Eduardo Serrano, director en ese entonces de Belarca, se logró la exposición «Ned Truss. Made in USA» en Ciudad Solar, para la que el propio Serrano escribió el texto del plegable. Jorge Madriñán fue un destacado artista que en los sesenta se había proclamado artista pop con una obra titulada *Carmen la violenta* (1964), pero en Ciudad Solar expuso luego una serie de crayolas de espacios laberínticos y surreales.

Cuando Beatriz González expuso en Ciudad Solar, era ya considerada una de las más destacadas artistas contemporáneas, y el año inmediatamente anterior había representado a Colombia en la Bienal de São Paulo. Entonces presentó una serie de heliogramas basados en avisos publicitarios, crímenes pasionales y suicidios, temas y tratamientos propios de la crónica roja periodística; una iconografía que para la artista hace parte de la historia extensa de Colombia. Desde los sesenta había ido conformando un archivo de prensa de sucesos cuyos titulares describían la realidad del país, así como un acervo de imágenes religiosas y parajes idílicos que hicieron parte del imaginario popular, estampas distribuidas por la empresa caleña Gráficas Molinari. Beatriz González se apropia de esas referencias para titular sus propios grabados: *Tragedia pasional: ex militar mata a la esposa de su amigo y luego se suicida*, declara uno; *Veterano de Corea mata a la suegra, a la esposa y luego se suicida*. *Charco de sangre*, se titula otro; y *Disfrazado de motorista de la circulación, pero cubriendo el uniforme con una gabardina iba uno de los antisociales muertos ayer*, anuncia un tercero.

La última exposición organizada por Miguel González coincidió con el primer aniversario de Ciudad Solar. Fue una colectiva de grabadores que había sido seleccionada por la Junta asesora de artes plásticas de Colcultura para representar a Colombia en la XXXVI Bienal de Venecia; evidentemente, con esta decisión se le hacía un guiño desde la institucionalidad a la gráfica testimonial que circulaba en el país. El grupo estaba conformado por Pedro Alcántara Herrán, Diego Arango, Umberto Giangrandi, Alfonso Quijano, Augusto Rendón, Juan Antonio Roda y Nirma Zárate, quienes habían concursado en las exposiciones de artes gráficas

← Jorge Madriñán, sin título, 1971, lápiz y crayola sobre papel, 60 x 100 cm. Foto: archivo de Miguel González.



realizadas en Cali: la «Exposición Panamericana de Artes Gráficas» (1970), y la I Bienal Americana de Artes Gráficas (1971).

En los grabados de estos artistas prolifera la figuración política, como es evidente en los trabajos de Arango y Zárate (Taller 4 Rojo), Herrán, Giangrandi, Rendón y Quijano. La gráfica testimonial o de denuncia social de entonces en el país vino muy influenciada por la publicación de *La Violencia en Colombia. Estudio de un proceso social* (1962). Un antecedente importante del impacto de este libro sucedió en el II Festival de Arte de Vanguardia (1966), cuando Alcántara Herrán, Rendón y Carlos Granada expusieron la serie *Los testimonios* compuesta de pinturas, dibujos y grabados que denunciaban la violencia oficial; en el plegable del evento anunciaron la muestra con citas y fotos del libro que recogían la voz del testigo de excepción. En ese entonces, la política y poética del papel fueron el manifiesto de la realidad (véase pág. 42 de este mismo libro).

En el momento que se inaugura la exposición, se darán una serie de discusiones que terminan por sacar a Miguel González de Ciudad Solar; pues la gran visibilidad en la prensa que él había ganado fue motivo de disputa. En los diarios locales se van dando pistas de los roces al interior de la casa, como esta:

Miguel González, sin embargo, ha anunciado a los amigos de su galería que ella acaso no pueda sobrevivir, la lucha interna de las fracciones de izquierda pretende desplazarlo por no haberse comprometido con ningún grupo. Problemas de los independientes. (Hasell 1972)

En ese momento, González era considerado el crítico de arte más joven en el país, con apenas 22 años de edad, y los resultados de su gestión saltaban a la vista: once exposiciones en un año y una divulgación sistemática en los diarios. La consecuencia en la opinión, de puertas para afuera, fue deducir que él estaba llevando la batuta de Ciudad Solar (véase Acosta García 1972). Si era notable que González expusiera en este espacio alternativo artistas del estatus del Museo compaginados con nuevos nombres, sus relaciones con el medio artístico y la asesoría de Édgar Negret le garantizaron una gestión que fue vista a título individual. Así lo reconoce Maritza Uribe de Urdinola, representante del espacio institucional de la ciudad, en su columna de opinión del diario *Occidente*:

Miguel González es un valiente. Lo ha probado lanzándose como crítico de arte en una tierra donde todo está permitido menos la crítica... Y luego, abriendo una galería sin auxilios y sin recursos, «Ciudad Solar», con la sola intención de calentar el ambiente artístico y de interesar a la gente joven, sus principales y más asiduos

← Pedro Alcántara Herrán, de la serie *Testimonios*, 1966, tinta sobre papel, 70 x 50 cm. Foto: Mónica Herrán.

Arte y Artistas

Por Maritza Uribe de Urdinola

De las Biénales que otorgan premios a los artistas —y de las cuales tanto se dice en contra pero que al final todos quieren concurrir— la más importante es la de Venecia. La vieja



Europa seguirá por mucho tiempo de la historia diciéndonos quien es quien en el arte, así surjan valores en otros Continentes, muy especialmente en los Estados Unidos que marcaron nuevos rumbos en las plásticas, pero que necesitan universalizarse, sujetarse al fallo de quienes tienen la última palabra, como tuvieron también la primera.

Por esto no comprendemos el olvido o la desidia de los gobiernos colombianos quienes ignoran la invitación que se les hace a nuestros artistas, con lo que ello implica de homenaje. Por lo menos durante diez años no se atendió este compromiso con Venecia. En el año 1968 fue enviado en representación de las plásticas del país el artista Edgar Negret, con el resultado que era de esperarse. Le fue otorgado, a pesar de que se presentó solo, sin pabellón y sin comisario como es lo usual, el premio David Bright. El artista de los navegantes, de las torres, y de los puentes le demostró que había un lugar del planeta llamado Colombia, pobre y subdesarrollado, donde sucedían cosas tan increíbles como eran esas esculturas indicadoras de que había algo más de lo que mostraba su desconocida superficie.

Hoy el Instituto Colombiano de la Cultura recoge de nuevo la invitación y decide con muy buen sentido enviar un grupo de grabadores, por considerar que son ellos quienes ahora están mos-

trando una interesante labor de conjunto digna de exhibirse en la Bienal de Venecia. Estos son: Pedro Alcántara, Leonel Góngora, Antonio Roda, Alfonso Quijano Acero, Nirma Zárate, Humberto Giangrandi, Augusto Rendón y Diego Arango. De ellos los cuatro primeros han recibido premios en Cali en la Bienal y en la Exposición Panamericana de Artes Gráficas, Nirma Zárate fue mencionada y los otros todos se han presentado a concurso.

Sobra agregar que esta decisión de Colcultura está basada en realidades, en los sucesos más destacados en las gráficas nacionales en los últimos años, realidades que en muy buena parte se destacaron en el Museo La Tertulia que a tiempo comprendió que Colombia tenía algo que decir a través del dibujo y el grabado. En el grupo que viaja a Venecia está representado lo más actual y lo más importante que tiene el país dentro de las nuevas expresiones.

Fueron invitados también a la Bienal de Grabado de Seúl, Corea, Pedro Alcántara, Roda y Góngora. De estos, dos son del Valle. ¿Será que el meridiano del arte está pasando ahora por las exuberantes tierras vallecaucanas?

* * *

Miguel González es un valiente. Lo ha probado lanzándose como crítico de arte en una tierra donde todo está permitido menos la crítica... Y luego, abriendo una galería sin auxilios y sin recursos, "Ciudad Solar", con la sola intención de calentar el ambiente artístico y de interesar a la gente joven, sus principales y más asiduos asistentes, en algo más que las diversiones o la revolución intelectual. Y a fe que lo está logrando. En pocos meses su galería tiene ya prestigio y un nombre. Y las nuevas figuras dónde exponer y darse a conocer, con lo cual realiza una importantísima labor.

asistentes, en algo más que las diversiones o la revolución intelectual. Y a fe que lo está logrando. En pocos meses su galería tiene ya prestigio y un nombre. Y las nuevas figuras, dónde exponer y darse a conocer, con lo cual realiza una importantísima labor. (Uribe de Urdinola 1972)

← Artículo de Maritza Uribe de Urdinola donde destaca la labor de Miguel González en Ciudad Solar, *Occidente*, 28 de julio de 1972. Archivo de Miguel González.

Las reacciones ante la individualización de la gestión de Ciudad Solar en cabeza de González no se hicieron esperar. Al interior de la casa se produjeron discusiones y, al final, Guerrero y Mayolo presionaron su retiro:

Tuvimos que sacar a Miguel de la galería, cada vez adquiría más poder y se nos quiso trepar encima. Me consideraba su mecenas, se sacaba propaganda en el periódico a nivel individual, despreciando el trabajo de todos y además menospreciándonos. Puede que no hagamos una galería con figuras de renombre, pero nos interesa más promocionar gente joven, meterse más por el lado de las artes gráficas. [...]. Hemos integrado una junta asesora con Alcántara y Fanor León [sic], muchachos del conservatorio, etc. Mayolo fue de los que más presionó para trabajar en LCS [la Ciudad Solar] y sacar a Miguel, pero a la hora de la verdad no sale con nada. [...]. Vamos a remodelar la galería. Ponerle ladrillo y alisar las paredes para que se vea una nueva imagen cuando la gente vuelva otra vez. (Guerrero 1972b)

El mismo Guerrero reconocería el error tiempo después: la sala de exposición no volvería a tener esa visión curatorial que le imprimió González. Álvaro Herrera asumió la programación artística en colaboración con Guerrero y Pakiko Ordóñez, y bajo la asesoría de Alcántara Herrán, la sala se puso al servicio de una línea política. Por esa razón entre las exposiciones que siguieron se abrió espacio a los grabados de países socialistas y a una generación joven de dibujantes y pintores fundamentalmente.

Un nuevo bloque en casa

Álvaro Herrera anunció la reapertura de la sala desde su columna «Pinceladas» del diario *El Crisol*:

Venciendo múltiples dificultades, fue remodelada la sala de exposiciones de Ciudad Solar, luego de reunirse hace unos meses la junta directiva, que inicialmente estuvo integrada por Pedro Alcántara, Phanor León, Hernando Guerrero, Pakiko Ordóñez, Elizabeth Pérez y Álvaro Herrera.

Contando con la colaboración de Ladrillera del Cauca se logró el cambio en los pisos, dándosele un ambiente más de acuerdo con la función que desempeñará.

A pesar de lo prometido, los medios publicitarios ignoraron este hecho cultural, más interesados en reinas, toreros, fiestas, crímenes y políticos. Pese a ello, y a la época en que se reabrió la sala, hubo una aceptable asistencia el viernes pasado, concluyendo con una fiesta que se prolongó hasta las tres de la madrugada.

CALI

CALLE 6 N. 5-51

MAYO 4 DE 1973 A LAS 8:30 P.M.

**GRABADOS DE LA
UNION SOVIETICA
EN LA CIUDAD SOLAR**

Luis Paz, Cecilia Delgado, Alfredo Guerrero y Martha Rodríguez son los expositores. Igualmente se destaca la original tarjeta navideña diseñada para esta ocasión, con el logo, un dibujo de Juan Fernando García y otro de Cortázar que muestra la sede, y un poema del mismo García. (Herrera 1972)

La galería de arte reanudó labores con la muestra de cuatro jóvenes artistas citados, que habían participado en el Salón de Artistas Jóvenes del Museo La Tertulia. El artículo de *Esquirla. La Berraquera* titulado «Interpretación a la obra de Cecilia Delgado y Luis Paz» (1973), destaca en Paz el lenguaje formal de clichés, lemas publicitarios y logotipos —como la *Alianza para el Progreso*— con los que el artista hace una denuncia a la condición neocolonial del país. Por otro lado, menciona que la obra de Cecilia Delgado realizada a partir de imágenes publicitarias plantea una crítica a la sociedad de consumo y sus falsas expectativas de felicidad. Un común denominador entre estos artistas fue entonces la violencia capitalista, que se refleja en la producción innecesaria de cosas puestas al alcance del ser humano.

Las exposiciones de grabados de países socialistas se lograron por la mediación de Pedro Alcántara Herrán y la Casa de la Amistad con los Pueblos, un organismo de intercambio internacional para la difusión de la realidad sociocultural y las ideas del bloque socialista. **34** Entre 1972 y 1973 tuvieron lugar las siguientes muestras:

- «Cecilia Delgado, Alfredo Guerrero, Luis Paz y Marta Rodríguez» (diciembre de 1972).
- «Édgar Álvarez y Helio Salcedo» (febrero de 1973).
- «Dibujos de Félix Ángel» (marzo de 1973).
- «Grabados soviéticos» (mayo de 1973).
- «Exposición de Carlos Alberto López-CALA» (agosto de 1973).
- «Grabados de la República Democrática Alemana» (septiembre de 1973).
- «Dibujos de Renán Darío Arango» (septiembre de 1973).
- «Héctor Fabio Oviedo, Ernesto Buzzi y Miguel Castillo» (1973). **35**

Hernando Guerrero decidió asistir junto con una nutrida delegación colombiana al X Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes, un gran evento que congregaba a jóvenes socialistas de todas partes del mundo para dialogar sobre la paz y los derechos de los oprimidos, y para promover el intercambio cultural. El festival tendría lugar en Berlín-RDA en el verano de 1973, de modo que, con el fin de recaudar los fondos necesarios para el viaje, en Ciudad Solar vendieron calcomanías

← Invitación de la exposición *Grabados de la Unión Soviética* en Ciudad Solar, La Merced, mayo de 1973, Cali. Archivo de Hernando Guerrero.

34 La Casa de la Amistad con los Pueblos surgió como una necesidad del PCC de Cali de crear institutos como los que existían en los países del bloque socialista y así lograr un vínculo con países con los que Colombia no tenía relaciones diplomáticas —p. e. Cuba—. La fundaron Pedro Alcántara Herrán y Germán Cobo, entre otros, y contó con un grupo directivo del PCC en 1971. En Cali se reprodujo la idea como un mecanismo en apariencia suprapartidista, al que invitaban «personalidades democráticas» que a su vez convocaban personas que les interesaran políticamente. Al principio desarrollaban sus actividades en diversas casas y en sitios como Fedetav o la Sociedad de Mejoras Públicas. Consiguieron su primera sede en 1977, gracias a la Corporación Prográfica que les cedió una parte de su espacio, donde construyeron un teatro para realizar eventos que difundían la cultura de países socialistas: conferencias, ciclos de cine, exposiciones, recitales y muestras gastronómicas. Cuando Prográfica se trasladó, la Casa utilizó toda la edificación y se habilitaron espacios para clases de ruso. Una vez hubo ganado autonomía económica y reconocimiento por sus propias actividades y por las comisiones que recibía por la reserva de viajes a países socialistas, a principios de los ochenta, fue objeto de un atentado con una bomba que destruyó las instalaciones y perdió su sede.

35 Los tres artistas eran profesores de la Escuela de Bellas Artes de Cali.

Querida madre; al fin pude salir de Berlin, fué una experiencia muy hermosa pero también un poco agotadora, pues durante 10 días llevabamos una actividad intensísima. El día de la inauguración fue algo impresionante, imaginen sen lo de los panamericanos elevado al cubo/ Delegaciones de 140 países desfilamos por las calles de Berlin y habfa por lo menos 1 millón de personas saludando y gritando consignas de solidaridad "paz, amistad y solidaridad" los niños, los ancianos, la juventud libre alemana que es la organización q' agrupa a los jóvenes, todos de camisas azules, controlando en las calles y con un orden perfecto. Todos tenían en las manos un regalo, una banderita, un souvenir, lo que fuera, para las delegaciones. Los de los países socialistas eran los mas impresionantes por lo numerosos y por que desfilaban con sus trajes típicos y bandas folklóricas. Los coreanos del norte desfilaban con un ballet. Los soviéticos eran 5 mil y desfilaban con sus trajes de las diferentes repúblicas, en fin los africanos con sus trajes típicos, tambores, huesos, kimonos. Algo q' no lo vuelve a ver uno nunca tener la oportunidad de reunir a todos los pueblos del mundo en un solo brazo, en un solo canto. Los colombianos desfilamos con un vallenato, una gran bandera y todos con ponchos paisas, siempre despertabamos simpatías sobre todo de los latinoamericanos. Hubo un encuentro fraternal con los venezolanos muy emocionante. Los vietnamitas, chiquiticos, menuditos pero con 50 condecoraciones de heroísmo en la guerra. Los franceses e italianos los cargaban en hombros y los llevaban por toda la ciudad. Desfilaban guerrilleros africanos con sus uniformes, palestinos, árabes, etc pueblos que en mi vida sabía si quiera de su existencia. Son millones de detalles los que tendria que contarles, después del desfile hubo una baile popular y se hacian grupos diversos de todos los países a bailar, a jugar, los alemanes con una alegría sana. Ni una copa de alcohol se veía, nadie tomaba, sólo los ancianitos q' como ya están jubilados y no tienen nada q' hacer beben mucho, pero la gente acá tiene muy buena salud, ve unos viejitas de 70 años montando en su bicicleta con su mercado atrás. Hay un respeto absoluto a la edad. Lo levantan a codazos del metro si no les cede el puesto.

Cuando comenzó el ritmo normal del festival, hubo mucho trabajo y actividades diversas, musica, folklor, canción política, manifestaciones, seminarios, encuentros fraternales de los diversos países. Yo me dediqué mas q' todo a conocer gente de diversos países a cofraternizar, me ha servido mucho el francés, me tocó soltarlo y más o menos me defendiendo. Creo q' en Francia va a ser mas fácil la cosa, por lo menos con el problema el idioma. El día que terminó el Festival, fue muy bello también, una manifestación con todas las delegaciones y los alemanes que venian de las diferentes regiones del mundo, por lo menos 1 millón de persona. Hablo Hoynecker, el 1er Srío del P.C. Alemán, Angela Davis, que representa todo un simbolo para esta juventud, la adoran. Musica de los diferentes países. La guantanamera es conocida en el mundo entero y logicamente no tiene el sentido gusano que tiene en Cali, sino que el apoyo del

de imágenes del realismo socialista impresas en el taller de serigrafía. Con esos recursos y con el apoyo familiar, Guerrero emprendió en julio camino hacia Europa. El evento despertaba una gran ebullición de ánimos e ilusiones entre los jóvenes que luchaban por una sociedad distinta por entonces. Guerrero le escribía a su madre (1973) que la sola inauguración era como imaginarse la de los Juegos Panamericanos al cubo. Contaba cómo ciertas delegaciones avivaban más el sentimiento solidario y antiimperialista de los asistentes, como fue el caso con la vietnamita, los jóvenes chilenos del partido Unidad Popular de Salvador Allende (en ese momento aún en el poder presidencial) y la delegación cubana. Varias canciones populares se asumían como himnos del festival, símbolos de la fraternidad y la esperanza global, entre ellas, *Guantanamera* y *Venceremos*, del grupo chileno Inti-Illimani. Una de las personalidades invitadas y símbolo de la lucha por los derechos civiles fue Ángela Davis, activista política del Partido Comunista estadounidense, cuya figura había impulsado un gran movimiento de protesta, *Free Angela*, por su arresto injustificado de 16 meses.

← Carta de Hernando Guerrero a su madre, Marina Quintero, 1973, Berlín-RDA. Archivo de Hernando Guerrero.

Guerrero no tenía pensado un pronto regreso al país y Mirtha y su hija Verónica habían viajado a Canadá, por lo que a los pocos meses su hermano mayor le exigió a los «inquilinos» la devolución inmediata de la casa. En efecto, todos debieron sacar sus corotos para buscar nuevos rumbos y cerrar así la primera etapa de Ciudad Solar. No valieron las cartas de petición por parte de Pakiko y de Guerrero, como se ve en la comunicación que tuvo con su madre, Marina Quintero, donde le expresa su deseo de continuar con la casa solar:

[...] Otra cosa que me preocupa demasiado es Ciudad Solar, madre, yo he puesto en esa casa todos mis ideales, además todas las posibilidades de lo que a mí me gusta se concretan allí, no quiero que [de] ninguna manera les vayan a quitar la casa, eso fue algo que todos me prometieron y hasta que yo no decidiera, no tomarían ninguna actitud, es algo que quiero mucho y al cual le dediqué mucho tiempo y sacrificio para que de pronto se vaya a venir todo abajo, entiende madre. Sería muy doloroso y me resentiría mucho más, los compañeros parecen haber dado muestra de mejorar las cosas, están trabajando inclusive, están en capacidad de pagar un arriendo, por qué no aceptan esto? O si no por lo menos esperen a que regrese yo. Para mí Ciudad Solar es fundamental, es casi todo, creo que es la obra de mi vida y tengo que luchar para sacarla adelante, además convertirla en un medio de subsistencia y de realización individual y colectiva [...] (Guerrero 1973)

De Guerrero sabemos que de Berlín viajó a París, su ciudad de residencia durante la estadía en Europa, y desde allí se desplazó luego a otras ciudades; en 1974, por ejemplo, emprendió un recorrido hacia Estambul, Irán, Pakistán, Afganistán, India y Nepal con los boletos de viaje que se



ganaba trabajando en la agencia de viajes «jóvenes sin fronteras». En París se dedicó a practicar el deporte de su generación: el cine. Además de ver películas, muchas películas, inició estudios de cine en la Sorbonne Nouvelle —que no culminaría—. Años después se reencontraría con Luis Ospina y Carlos Palau, con quienes asistiría a festivales de cine como el de Benalmádena (España, 1977) y el de Cannes (Francia, 1978), (véase Guerrero y Ospina 1978).

← Carlos Palau (director de cine), Vilgot Sjöman (director de cine) y Luis Ospina en el Festival de Benalmádena, 1977, España. Foto y archivo de Hernando Guerrero.

En ese mismo año, después de cinco viviendo en el exterior, Guerrero regresó a Cali con un amplio trabajo fotográfico que además de documentar su estadía, presentaba unas series realizadas en París y en Oriente. La exploración fotográfica que le dejó la experiencia de Ciudad Solar daba como primer resultado la exposición «Rostros y rastros del Oriente» realizada en la Cámara de Comercio de Cali; aunque esta no fue la única serie de fotos que tomó, pues se encuentran guardadas en su archivo otras como: *Besos robados*, *Autour* y *Claustrofobia*. La exposición itineró por varias ciudades, y entre otros efectos, le significó ser contratado como director del *Semanario* de *El Pueblo*, que quiso aprovechar su ojo de editor y fotógrafo. Esta etapa entre 1979 y 1980 en el diario fue para él una etapa de gran experimentación gráfica. Por ejemplo, creó la sección *Pinacoteca* para promover la circulación de reproducciones de artistas como Ever Astudillo, Oscar Muñoz y Fernell Franco. Posteriormente, durante los años ochenta, hizo parte de la delegación colombiana que organizó Colcultura para acompañar, como fotógrafo oficial junto con Nereo López, a Gabriel García Márquez en la entrega del Premio Nobel de Literatura. El año anterior, Guerrero había hecho su retrato para la contracarátula de *Crónica de una muerte anunciada*, trabajo que le aseguró su asistencia a Estocolmo. Haciendo honor a su diletancia, en esos años ochenta asistió a festivales de cine, escribió crítica de cine y fue alcalde por un año de La Cumbre (Valle del Cauca).

Contar con una sede propia era fundamental para la continuidad de Ciudad Solar. La convivencia y el dogmatismo fueron elementos que quebrantaron el proyecto, así como la ausencia de una personalidad carismática como la de Guerrero, pues sus ideas y liderazgo garantizaban un buen piso a este proyecto cultural. En el documental *Ciudad Solar* de Luis Alberto Díaz, reflexiona justo sobre el desenlace de la primera sede:

Diez años después Ciudad Solar se creció en perspectiva histórica por la gente que la formó y por la imagen que quedó en Cali. Son varios los errores: estábamos jóvenes; sin exagerar mezclamos el trabajo cultural y artístico con la cotidianidad,



la vida familiar y la cuestión económica. En ese sentido nos equivocamos, pero no teníamos otra opción, estábamos descubriendo el mundo, la sexualidad, el arte y la ciudad. La independencia era inevitable. En cuanto a la consolidación de la sede hubo incomprensión por parte de la familia, que no creyeron que el proyecto podía madurar si yo estaba ausente. (Guerrero en Díaz 1994)

← Andrés Caicedo y Carlos Mayolo en el rodaje de la película *Angelita y Miguel Ángel* en Ciudad Solar, La Merced, 1971, Cali. Foto: Eduardo Carvajal.

El cine, eslabón de una generación

Vos ya estás escribiendo en forma.
No dejés de escribir nunca.
Mientras más cine veas cada día,
mientras más te vas comprometiendo con el material visto,
verás cómo adquirís soltura y estilo.
Eso viene facilito, es el proceso lógico.
Me parece además la mejor época para empezar,
la edad que vos tenés.

Andrés Caicedo en carta a Ramiro Arbeláez (1973)

El Cine Club de Cali fue un proyecto liderado por Andrés Caicedo. Ciudad Solar lo apoyó entre 1971 y 1973, sobre todo gracias a la amistad entre Guerrero y Caicedo. La cinefilia en Caicedo no solo se entiende como una obsesión y un camino de erudición en el cine, sino como ligada a su capacidad para gestionar todo un plan de circulación y publicación, que logró movilizar a otros jóvenes como él a ver la realidad a través del cine.

Unos meses antes de que se fuera Guerrero a Europa, Caicedo viajó a los Estados Unidos, exactamente a Houston y Los Ángeles, con sus dos guiones de largometraje: *La sombra sobre Innsmouth* y *La estirpe sin nombre*, como lo señala Luis Ospina. Mientras Caicedo permaneció en el exterior, la dirección del Cine Club recayó en Ramiro Arbeláez, amigo y actor de sus obras de teatro, y Luis Ospina, «un joven que venía de estudiar cine en Los Ángeles, y era por lo tanto un interlocutor que estaba a la altura de Andrés, como no lo estábamos nosotros», afirma Arbeláez (Teatro Matacandelas 1994, 13).

Caicedo regresó a Cali por el mes de septiembre de 1973, pero ya desde Los Ángeles daba muestras de no querer continuar en Ciudad Solar:

Llegaré sin nada de dinero, sin casa, a seguir viviendo con mis padres, que ya no me interesan en su comportamiento, y a altercar con la gente de la Ciudad Solar a la que he sentido, en pensamientos horribles, como una presión contraria que no me deja escribir, cuando no puedo. (Caicedo 2007a [ca. 1973], 60)



Hernando Guerrero ya se había ido, por lo tanto la desvinculación del Cine Club de Ciudad Solar fue inmediata, el nuevo centro de operaciones terminó siendo la casa de Luis Ospina.

Caicedo logró gestar una cultura en torno al cine en la ciudad, gracias a que puso su propia cinefilia al servicio del público y de sus lectores. Su motivación por saberlo todo sobre cine lo condujo a crear cineclubes, a compartir con el público las películas que quería ver, a escribir crítica de cine en diarios como *Occidente*, *El Crisol* y *El Pueblo*, mantener un intercambio epistolar con críticos de cine, editar boletines analíticos de las películas y codirigir la revista *Ojo al cine*. Su irrefrenable melomanía y erudición en el tema quedó plasmada en novelas, cuentos, críticas, reportajes, obras teatrales, monólogos, guiones de cine, apuntes, cartas y en su película inconclusa *Angelita y Miguel Ángel*. A los veinticinco años, justo el día que recibió la edición de su novela *¡Que viva la música!*, cumplió su cita con la muerte. Luego el público descubriría al autor —germen del vampirismo— y con ello vendrían ediciones de trabajos aún no publicados, documentales, compilaciones de crítica de cine y cartas; y, más tarde, tesis académicas en universidades colombianas y del exterior, montajes de teatro, exposiciones, traducciones de *¡Que viva la música!* al inglés, francés, alemán e italiano; así como la adaptación cinematográfica de la novela. Todo esto ha contribuido a la construcción del mito, y por ende también al de Ciudad Solar.

Cuando Caicedo creó el Cine Club de Cali en el teatro San Fernando ya era conocido por una breve experiencia en el Cineclub del TEC, con el apoyo de Enrique Buenaventura, donde programaba películas para un público intelectual en 16 mm, y en 35 mm en el teatro Alameda, cineclub que finalmente quebró por prolongar mucho tiempo un ciclo de *western*, uno de sus géneros predilectos. En abril de 1971, el Cine Club de Cali (véase Galindo 2006) inició funciones con un ciclo de Jean-Luc Godard, en el que se proponía proyectar películas que habían pasado desapercibidas en la cartelera de cine, programar ciclos de directores y, sobre todo, como el propio Caicedo lo declaró: «uno tiene un cineclub para poder ver todo el cine que por razones personales no ha podido ver» (*Occidente* 1971b, 14). Uno de los ciclos recordados del teatro San Fernando por algunos visitantes fue el de «Cine rojo», pues varios hombres de la tercera edad que asistieron puntualmente, al poco rato se salieron del teatro, algo aburridos, cuando se percataron que con «rojo» se referían al cine ruso de Eisenstein y Tarkovski.

← Andrés Caicedo, Jaime Acosta, Fabián Ramírez y Pilar Villamizar durante el rodaje de la película *Angelita y Miguel Ángel*, 1971, Cali. Foto: archivo de Hernando Guerrero.



CINE ROJO

Cine Club de Cali

TEATRO SAN FERNANDO

—TODOS LOS SABADOS—

12:30 DEL DIA — \$ 6

NOVIEMBRE

- 3—LA HUELGA, de Serguei Eisenstein
- 10—OCTUBRE, de Serguei Eisenstein
- 17—POTEMKIN, de Serguei Eisenstein
- 24—ALEXANDER NEVSKI, de Sergui Eisenstein

DICIEMBRE

- ❁ 1—IVAN EL TERRIBLE (Partes I y II), de Serguei Eisenstein
- ❁ 15—ANDREI RUBLEV, de Andrei Tarkovski
- ❁ 22—FASCISMO ORDINARIO de Mijail Romm
- ❁ 29—NUEVE DIAS DE UN AÑO, de Mijail Romm
- ❁ OJO: Las películas de los sábados 1 y 15 de diciembre empezarán a las 10:30 A.M. por su larga duración.

La sección del Cine Club llamada «Cine Subterráneo», creada por Guerrero y Caicedo, programaba funciones los viernes y sábados en la casa solar, a las ocho de la noche, que iban ampliando el horizonte de los cinéfilos en formación con películas en formato de 16 mm. Este formato de circulación no comercial estaba en auge en Colombia y en Latinoamérica (como lo explica el historiador Ramiro Arbeláez 1999, 21), pues representaba una opción asequible, ante las altas exigencias de producción del cine de 35 mm, para acercarse a una realidad social y mostrar su cara oculta. En esa línea se encontraban documentales que se proyectaron en Cine Subterráneo: *Oiga vea* de Carlos Mayolo y Luis Ospina, *Viene el hombre* (1973), **36** *Camilo Torres* (1966) de Diego León Giraldo, *La hora de los hornos* (1968) de Fernando Solanas y Octavio Getino, y *Chircales* (1966-1972) de Marta Rodríguez y Jorge Silva, entre otros.

El teatro San Fernando se convirtió en el punto de encuentro de una generación joven de estudiantes e intelectuales que hizo de la sala su espacio de reunión y formación. El teatro era una especie de templo de la cinefilia juvenil que décadas más tarde, con el fatal desenlace de los teatros de barrio, terminaría en templo cristiano. Ubicado en el barrio del mismo nombre, este teatro era un lugar excepcional para garantizar una buena asistencia de público; a pocas cuadras quedaba la Universidad del Valle y la calle quinta, una vía troncal en la ciudad. El ritual sabatino comenzaba pasado el mediodía, como lo relatan Sandro Romero Rey y Luis Ospina:

Nos vemos en el «San Fercho», era la consigna. Este santo y seña significaba que el Cine Club de Cali tenía sus puertas abiertas y existía la garantía de descubrir, cada semana, una nueva, grata e inesperada experiencia con la pantalla. A la entrada del teatro, un portero con notable parecido a Christopher Lee, recogía las contraseñas y un colaborador repartía tarjetitas con la programación mensual. Una vez cruzado el umbral, la música estallaba en la cabeza de los espectadores. Como en una discoteca de mediodía, los Rolling Stones, Ricardo Ray, Héctor Lavoe, Pete el Conde Rodríguez, se combinaban con Bernard Herrmann o cualquier otro compositor de bandas sonoras de cine, recibiendo a un público conformado por intelectuales varios, hippies trasnochados, teatreros escépticos, pandilleros saboteadores, marihuaneros incondicionales, niñas de colegios bien, madres de familia desprevénidas o precoces adolescentes. (Romero y Ospina 1999, 159)

Este ritual del público exigía un intenso ritmo de trabajo y una actitud pasional por el cine para seleccionar y conseguir las películas, editar los plegables o folletos de la semana, diseñar los carteles y pases de cortesía (tarea particular de Guerrero), pegar los carteles en sitios claves y escribir los comentarios de las películas, que eran leídos antes de cada función.

← Tarjeta de programación del Cine Club de Cali, ciclo Cine Rojo (tiro y retiro), noviembre y diciembre de 1973. Archivo de Pakiko Ordóñez.

36 En sus memorias Carlos Mayolo declara que este documental de dirección y producción colectiva era una «canción revolucionaria con imágenes de carácter social, manifestaciones y frases de la guerrilla. Es el ejemplo más esquemático de cine panfletario y esquemático» (2002).

ojo al cine

NUMERO 2

JULIO 1972



SHIRLEY STOLER

	A. Calcedo	J. Acosta	M.H. Vargas	C. Marín	H. Guerrero	A. de la Pava	R. Arbolé
C- VIRGUENIA (Ingmar Bergman)	5	5	4	5	5	5	5
C- EL RICO (Ingmar Bergman)	5	5	4	5	4	4	4
C- LA NOVA DIE LOCO (Ingmar Bergman)	4	4	4	4	4	4	4
C- LA PASION DE ASA (Ingmar Bergman)	4	4	4	4	4	4	4
DEBAMENON (Pier Paolo Pasolini)	5	4	4	4	4	4	4
AMANTE SANGUINARIOS (Leonard Castle)	4	4	4	4	4	4	4
LA FANTASIA CRISTINA (Robert Aldrich)	4	4	4	4	4	4	4
R- EL CIRCO (Charles Chaplin)	5	5	4	5	5	5	5
HARRY EL SUCCIO (Donald Siseel)	5	5	4	5	5	5	5
R- SATANI (Howard Hawks)	5	5	4	5	5	5	5
HANSTON INMUNDADA (Peter Daffel)	5	5	4	5	5	5	5
ENCUENTRO DE DOS MUNDOS (Nicholas Roeg)	5	5	4	5	5	5	5
R- LA TACHOSA CADA DE CHEN (Roger Corman)	4	4	4	4	4	4	4
DOS TACHOS MUNDOS (Mike Edwards)	4	4	4	4	4	4	4
LAS PRECISAS DE LA ANARQUIA (Stuart Hagman)	4	4	4	4	4	4	4
R- LOS CARBONES DE SAN SEBASTIAN (Henri Verneuil)	4	4	4	4	4	4	4
R- A FLECO SOL (René Clément)	4	4	4	4	4	4	4
HILLY JACK (T.C. Frank)	4	4	4	4	4	4	4
ARTOS (Lewis Gilbert)	4	4	4	4	4	4	4
OBSESION MORTAL (Clint Eastwood)	4	4	4	4	4	4	4
R- 7 HOMBRES Y UN DENTINO (John Sturges)	4	4	4	4	4	4	4
R- EL PALACIO INMUNDADO (Roger Corman)	4	4	4	4	4	4	4
R- LA ORGANIZACION (Don Medford)	4	4	4	4	4	4	4
MARIA (Tito Davison)	4	4	4	4	4	4	4
ERRO DE BLANCO (Steve Trae)	4	4	4	4	4	4	4
AMERICA DESNUDA Y PERVERSA (?)	4	4	4	4	4	4	4
R- LOS PENCERARIOS (Jack Cardiff)	4	4	4	4	4	4	4
UNA CIUDAD ILANADA NASTADA (Robert Parrish) ..	4	4	4	4	4	4	4

1. Mediocre. 2. Regular. 3. Buena.
4. Muy Buena. 5. Excelente.
0. Mala.

OJO AL CINE —

crítica cinematográfica.

una publicación del Cine Club de Cali
aparece cada semana.

equipo de redacción: andrés calcedo,
jalme acosta, arturo de la pava, her-
nando guerrero, maría mercedes vía-
quez, carlos marín, ramiro arbeláez.

El objeto de este boletín es tener in-
formado al espectador.

Su motivo será la película de más in-
terés en la semana.
(se tienen en cuenta re-estrenos y
teatros de barrio).

El cuadro de números no se basta en
una "calificación" de los films; es un
procedimiento de referencia a la gran
cantidad de material en exhibición; es
una manera de controlarlo. Con R se
indican los re-estrenos, y con C las
exhibiciones del Cine Club de Cali.

En el Cine Club de Cali primaba el cine de autor, pero también el redescubrimiento del cine europeo, norteamericano y latinoamericano con la ayuda de la revista peruana *Hablemos de Cine* y de *Cahiers du Cinéma*, que leíamos indirectamente a través de la primera. (Arbeláez 2005)

A mediados de 1972 se publicaron cinco números del folleto *Ojo al cine*, una guía analítica sobre la película de mayor interés en la semana, cuyos contenidos se sometían a discusión por parte de un grupo de estudio que fungía como equipo de redacción: el propio Guerrero junto con Jaime Acosta, Andrés Caicedo, Arturo de la Pava, Carlos Marín, María Mercedes Vásquez y Ramiro Arbeláez. **37** Este era un documento excepcional (de cuatro páginas) para la formación del espectador: en la portada una fotografía de la película; en las dos páginas interiores un texto crítico redactado por Andrés Caicedo después de las discusiones del grupo; y en la última página, un cuadro de evaluación de la cartelera local, donde cada integrante del grupo calificaba de 0 a 5 (desde *mala* hasta *excelente*) las películas en exhibición para ofrecer al público una referencia.

Caicedo era un convencido de que la sala de proyección era un espacio de formación irremplazable. En una entrevista en donde hace un balance del Cineclub del TEC, manifiesta:

A mí me parece que las películas que se alcanzaron a exhibir son de importancia fundamental para alguien que haya estado realmente interesado en el cine, que no lo tenga como un medio de arribismo cultural sino que sienta, que crea que su formación, las cosas que sabe de la vida están íntimamente relacionadas con ese particular y agradable estado de ánimo que produce el cine, el acto de la proyección, de la oscuridad, todo eso. (*Occidente* 1971b, 14)

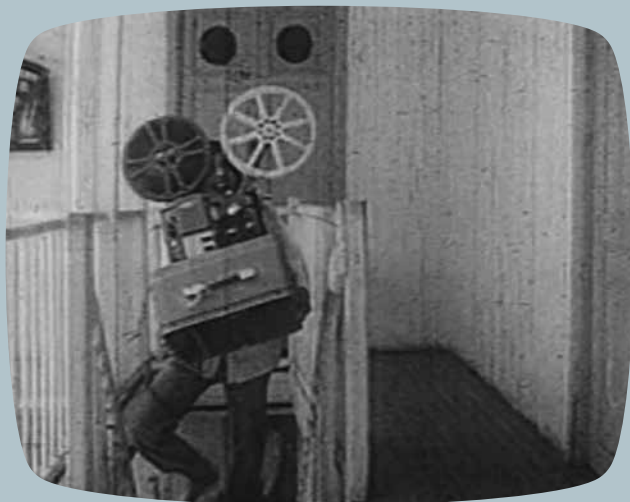
El público del Cine Club era básicamente juvenil. **38** Eran sobre todo estudiantes de bachillerato y universidad, así como galladas populares de entonces: Marquetalia o El Triángulo. El espectador del San Fernando terminó siendo sujeto de análisis en la ponencia «Especificidad del cine» (Caicedo 2007c) que elaboró Caicedo junto con Ramiro Arbeláez, Carlos Mayolo y Luis Ospina, en 1973, para el primer congreso del Centro de Investigación y Documentación Artística Bertolt Brecht (CIDAB) realizado en el auditorio de la Facultad de Economía de la Universidad del Valle. **39** En este espacio de discusión de corte trotskista, quedaron esbozadas unas ideas sobre la caracterización socio-cultural del público asistente a las salas de cine y la repercusión del séptimo arte hasta ese entonces. Por eso se preguntaron si el público era consciente de la influencia que ejerce el cine desde lo moral y lo ideológico, teniendo en cuenta que era el pasatiempo más económico, donde podían confluír analfabetas e intelectuales.

← Segundo boletín *Ojo al cine*, primera y última página, 1972, Cali. Foto: archivo de Ramiro Arbeláez.

37 En ese entonces, Ramiro Arbeláez era estudiante de Historia; con el tiempo, su formación académica, su experiencia como director de la Cinemateca de La Tertulia y la labor docente en la Universidad del Valle, además de sus artículos, ponencias e investigaciones, lo convertirían en un gran contribuyente del rescate de la historia del Cine Club, la revista *Ojo al cine* y, en general, del campo del cine en el Valle del Cauca.

38 Entre muchos otros jóvenes, sabemos por el documental de Luis Ospina *Andrés Caicedo: Unos pocos buenos amigos* que por allí pasaron Oscar Campo, Alfonso Echeverri, Carlos Pineda, Carlos Tofiño, los hermanos Clarisol, Paloma y Guillermo Lemos.

39 Ramiro Arbeláez aclara que el texto fue producto de las discusiones de los cuatro pero fue redactado por Andrés Caicedo, por eso las mayores contribuciones son de su autoría.



El Cine Club de Cali programó lo más representativo de la Muestra de Cine Colombiano 1950-1973 que había realizado la Cinemateca Distrital, en Bogotá, entre agosto y septiembre de 1973; esto estimuló el primer número de la revista *Ojo al cine*, que saldría en julio de 1974, con un equipo editorial compuesto por Ramiro Arbeláez, Caicedo, Mayolo y Ospina. Así le presentó Caicedo el nuevo proyecto de su generación al crítico de cine y poeta peruano Juan Bullita, en una carta de octubre de 1973:

[...] Encuentro que por fin hay la posibilidad de publicar una revista especializada. Hay cuatro personas que escriben, hay un fondo del Cine Club, hay una financiación. Así pues, que estoy trabajando en eso. La revista se llamará *Ojo al cine* y el primer número saldrá en enero del 74. (Caicedo 2007b, 51)

Ese interés por la circulación del cine nacional motivó una serie de artículos y entrevistas para destacar películas y directores, y un repaso crítico al cine colombiano realizada por Arbeláez y Mayolo, donde hacen un exhaustivo análisis de los años sesenta y marcan hitos como el de Carlos Álvarez, pionero del cine marginal. Sobre esa labor crítica y sobre las funciones del equipo editorial, Arbeláez anota:

El crítico con más oficio era Caicedo; la abundante información que Ospina siempre manejó le permitió tener papel protagónico en las entrevistas; [con] Mayolo y Arbeláez nos dedicamos a hacer historia y crítica del cine colombiano. El contenido era discutido y decidido en equipo, y luego se repartían responsabilidades e invitaciones a críticos nacionales o internacionales. Los principales colaboradores fueron los españoles Miguel Marías, Ramón Font y Segismundo Molist, reforzados por los peruanos Isaac León Frías y Juan M. Bullita. El último número fue responsabilidad de Caicedo y Patricia Restrepo, quien se había integrado al equipo desde el tercer número. (Arbeláez 1999, 23)

El primer film de ficción de Andrés Caicedo y Carlos Mayolo, *Angelita y Miguel Ángel* —basado en el cuento de Caicedo del mismo título— contó con el apoyo de Ciudad Solar. **40** 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 contaba entonces con 15 años de edad. Acosta había sido actor de 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 amor de dos 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. **41**

← Fotogramas de la película *Angelita y Miguel Ángel*, 1971, Jaime Acosta (Miguel Ángel) y Guillermo Piedrahita (hermano de Miguel Ángel), tomas realizadas en Ciudad Solar, La Merced, extraídas del documental de Luis Ospina, *Andrés Caicedo: unos pocos buenos amigos* (1986).

40 La producción estuvo a cargo de Mayolo y Simón Alexandrovich y en el reparto de la película: Pilar Villamizar (Angelita), Jaime Acosta (Miguel Ángel), Líber Fernández (mamá de Angelita), Ute Broll (mamá de Miguel Ángel), Fabián Ramírez (Jesús, el proletario), Astrid Orozco (Amparo, novia del proletario), Guillermo Piedrahita (hermano de Miguel Ángel) y Andrés Caicedo (policía). La fotografía fue realizada por Carlos Mayolo, Manfred Hirsch (las tomas con sonido) y Enrique Forero. Eduardo Carvajal hizo la fotofija por casualidad: «[...] el primer día cargué el trípode pero al segundo día, cuando me vieron tomando fotos me ofrecieron ser fotógrafo de la película. Esa fue la primera vez que hice fotofija para una película» (Carvajal 2008).

41 Véase la carta que le dirige Caicedo a Miguel González desde Houston, el 25 de agosto de 1973, publicada en Caicedo 2007b, 44-49.



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» (Ospina 2012). En 1986, Luis Ospina rescató la memoria de su amigo y reconstruyó *Angelita y Miguel Ángel* 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» (2012).

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 que hizo del archivo de Caicedo. Uno en particular, «No me desampares ni de noche ni de día», era una historia de amor de dos hermanos durante la explosión del 7 de agosto de 1956 en Cali, escrito a dos manos, que sería la génesis de la película *Carne de tu carne* (1983) dirigida por Mayolo. **42**

El teatro San Fernando entró en remodelación después de la muerte de Andrés Caicedo en 1977, por esa razón el Cine Club de Cali pasó a la Cinemateca del Museo de Arte Moderno La Tertulia, donde fue perdiendo parte de su público hasta que a finales de 1977 cerró definitivamente. En esa época hubo en la ciudad otros cineclubes, pero el Cine Club de Cali trasciende y pasa a la historia por su director, por todo aquello que propiciaba el teatro San Fernando y luego la revista *Ojo al cine*. Esas imágenes del mundo vistas en la pantalla de cine significaron el encuentro de la realidad fílmica con la más cotidiana y urbana; en ese sentido, las reflexiones de Ramiro Arbeláez son un claro ejemplo de esa actitud que movió a una generación:

Tratamos de asimilar a toda velocidad todo el universo de imágenes y letras referentes al cine que teníamos a nuestro alcance, aunque éramos conscientes que aún con nuestra edad —22, 23 años— no nos iba a alcanzar la vida para agotarlo. La crítica que más me dolió en aquel tiempo, venida de la boca de un dirigente estudiantil que yo admiraba, era que para nosotros «el mundo giraba en torno del cine, icuando se trata exactamente de lo contrario, compañero!»; para él nosotros mistificábamos el cine y por medio del cine al mundo. Hoy puedo decir que lo que tratamos de hacer siempre, y por lo menos en mi caso, lo que sigo intentando hacer es mirar el mundo a través del cine, con más o menos éxito, pero lo que sí veo claro es que al menos Andrés lo hizo muy bien. (Arbeláez 2005)

← De izquierda a derecha, atrás: José Eddier Gómez y Henry Ortiz. Adelante: Pakiko Ordóñez, Álvaro García, María Eugenia Sánchez, Marco Tulio Aguilera Garramuño, Horacio Benavides y sin identificar, a excepción de Ordóñez, escritores en formación integrantes del grupo Punto Rojo en Cali, Ciudad Solar, sede El Peñón, ca. 1975, Cali. Foto: Juan Fernando Ordóñez. Archivo de Pakiko Ordóñez.

42 Al respecto señala Romero Rey: «Yo recuerdo que Mayolo me contaba que con Andrés Caicedo hacían “concursos de fantasmas” para escribir la secuencia de los fantasmas de los antepasados, que luego, en la película, quedaron sin diálogos. Pero en el guión original de *Carne de tu carne* estaban esos fragmentos. Esta película la empezaron a escribir Caicedo y Mayolo. Pasarían los años y el guión definitivo que se filmó (con todas las transformaciones que Mayolo hacía en los rodajes) fue escrito por Jorge Nieto, Elsa Vásquez y Mayolo» (2012).



Ciudad Solar, el punto rojo de El Peñón

Lo que sucedería en los años siguientes permite ver cómo las experiencias en ambas etapas de Ciudad Solar fueron bien distintas. El grupo se reorganizó y quienes quedaron al frente de la casa solar optaron por volverla un espacio de trabajo y de formación. Uno de los aspectos más destacables de este segundo periodo es que el grupo no dejó acabar el proyecto, y en cambio le brindó un segundo aire en unas condiciones bien distintas: ninguno de sus integrantes viviría en la casa y debían asumir los gastos básicos del arriendo; además, en este periodo se marcó una clara línea política de izquierda, y en algunos se notó una posición dogmática socialista.

El primer paso fue ubicar un nuevo lugar. El fotógrafo Juan Fernando Ordóñez alquiló un casa en una colina del barrio El Peñón, **43** a donde llegó el trasteo en manos del grupo que había quedado tras la partida de Guerrero y Caicedo. En el primer piso adecuaron una galería de arte a cargo de Álvaro Herrera y Pakiko Ordóñez, el taller de serigrafía de Phanor León, el laboratorio de fotografía (a cargo de los hermanos Ordóñez y Gertjan Bartelsman), un espacio-taller literario para encuentros y recitales, y una oficina para el grupo directivo. El periodo de Ciudad Solar, que comprende de 1974 a 1977, se inauguró a finales de 1973 con una exposición de grabados del artista antioqueño Aníbal Gil, y cerró con la entrega de la casa en enero de 1978. Durante estos tres años, Herrera se encargaría de las actividades de la galería y de publicar algunas notas de prensa. En el suplemento literario *Esquirla* de *El Crisol*, que había cumplido un rol muy importante en la primera sede, eventualmente reseñaron una noticia; de hecho fue de ahí y del diario *El País*, que logré rescatar algunos nombres de estas exposiciones:

- «Grabados de Anibal Gil» (diciembre de 1973).
- «Augusto Rivera y Jan Bartelsman» (mayo de 1974).
- «Margarita Monsalve, María Elena Bernal y Cristina Gómez» (19 al 30 de julio de 1974).
- «Exposición de artesanías». Con trabajos de Consuelo Lago, Aída Fernández, Piry de Patiño, Herney Reina, Iván Rodríguez, Rosa Aragón, Betty Sánchez, Carlos Augusto Velásquez, Álvaro Herrera, Marina Posada, Ernesto Buzzi, Hans Viedman, Margarita McBrown, Lucy Tejada, Alejandro Valencia y Carlos Cortés, entre otros. Muestra incluida en la programación de la Feria de Cali (13 de diciembre de 1974).

← Phanor León en el taller de serigrafía (arriba); Juan Fernando Ordóñez y Gertjan Bartelsman en el laboratorio de fotografía (abajo), Ciudad Solar, El Peñón. Fotos y archivo de Pakiko Ordóñez.

43 Casa ubicada en la carrera 3 oeste # 4-68. En la actualidad es sede de un centro de yoga.

1

TIRO AL BLANCO

LA LITERATURA Y EL ARTE • PUNTO ROJO

Cali, Agosto 1975



- «Exposición de pintura y carteles cinematográficos de la República Checa», en el marco de Semana Cultural de la República Socialista de Checoslovaquia (julio de 1974).
- «Delirio de las monjas muertas», Juan Antonio Roda (octubre de 1974).
- «Gerardo Caballero» (s.f.).
- «Grabados de Lorenzo Homar» (s.f.).
- «Nicolás Lozano (Colombia), Antonio Tasconi (Uruguay), y Marco Antonio Massa, Luis Cortés y Mario Lozano (Chile)» (1975).
- «Fotografías de Gertjan Bartelsman, Plinio Carvajal, Fernell Franco, Pakiko y Juan Fernando Ordóñez» (1976).

← Carátula de la revista *Tiro al blanco*, 1975, del grupo Punto Rojo de Cali, en donde publican el grabado de Phanor León, *Pasajeros* (1975), Ciudad Solar, El Peñón, Cali. Archivo de Luis Alberto Díaz.

En Ciudad Solar continuaron las relaciones con la Casa de la Amistad con los Pueblos y con embajadas de países socialistas. El grupo intentó hacer gestiones para conseguir casa propia, que al final fueron infructuosas pero permitieron gestionar algunos recursos para sus actividades (con las corporaciones Central de Vivienda y la entidad financiera Granahorrar). Álvaro Escobar Navia siguió apoyando las actividades de la casa; él se caracterizó por ser una especie de mecenas de la época, pues desde la primera etapa de Ciudad Solar patrocinó las iniciativas del grupo de jóvenes. En el artículo «La Ciudad Solar está quebrada!» la redacción del diario *El País* (1975) asegura que el grupo directivo aporta de sus sueldos y contratos a un arca común para financiar los gastos de la casa y que, ante estas dificultades económicas, planean iniciar una campaña pro-sede. Un factor que señala Bartelsman y que fue un impedimento para la consecución de recursos fue la estigmatización social por la tendencia política de las exposiciones. Algunos visitantes reconocen que por entonces se decía: «Ciudad Solar está mamertizada».

El laboratorio fotográfico y el taller de serigrafía eran utilizados para el desarrollo de trabajos comerciales y como espacios de formación. Se dictaron talleres de fotografía, serigrafía y literatura. Con el proyector de 16 mm organizaron ciclos de películas en esta sede, y entre Bartelsman y Juan Fernando Ordóñez, realizaron proyecciones en los barrios —por el sector de Siloé, por ejemplo— con películas de cine animado checo.

Una diferencia que esta nueva etapa marcó frente a la de la sede de La Merced fue abrir un espacio para la literatura, en particular para el grupo Punto Rojo —creado en Bogotá en 1973, por jóvenes escritores, poetas y ensayistas de Bogotá, ⁴⁴ Bucaramanga, Cali, Ibagué, Neiva y Valledupar— donde confluían diversas posiciones ideológicas de izquierda. Este grupo publicó la revista *Punto Rojo* con responsables en diferentes ciudades;

⁴⁴ En 1974 integraban Punto Rojo en Bogotá: Arturo Alape, Germán Cuervo, Diomedes Daza, Alberto Gutiérrez, Rosita Jaramillo, Luis Ernesto Lasso, Eutiquio Leal, Álvaro Medina, Jairo Mercado, José Ramón Mercado, Hilda Pachón, Jorge Eliécer y Carlos Eduardo Pardo, Isaías Peña, Maritza Pinzón, Benhur Sánchez, Germán Santamaría, Roberto Ruiz, Sonia Truque, Jorge Valderrama y César Valencia. Y en Cali: Marco Tulio Aguilera Garramuño, Horacio Benavides, José Cardona López, Omar Díaz, Álvaro García, José Eddier Gómez, Gustavo González Zafra, Henry Ortiz y María Eugenia Sánchez.



en Cali, Pakiko Ordóñez y Omar Díaz cumplieron esta labor. En asocio con Ciudad Solar, al año siguiente editaron el libro de poemas *Los monólogos*, de Édgar Arenas (1974), y se fundó en Cali un grupo Punto Rojo. En esa oportunidad se realizaron encuentros de escritores en Ciudad Solar; Arturo Alape, Isaías Peña, Eutiquio Leal y los hermanos Jairo y José Ramón Mercado dictaron una serie de talleres a los que asistieron, entre otros noveles escritores, Marco Tulio Aguilera Garramuño y Horacio Benavides. En 1975, Ciudad Solar y Punto Rojo (Cali) se unieron para coeditar la revista *Tiro al blanco*, revista de arte y literatura, que alcanzó apenas un primer número y en cuya carátula se publicó un grabado de Phanor León.

El grupo Punto Rojo se propuso realizar una labor crítica de investigación y creación literaria. En Bogotá se reunían y llevaban a cabo una intensa actividad de formación y discusión: hacían lectura analítica de la obra de los integrantes, ponencias, mesas redondas y actos públicos como los Lunes Poéticos en la Casa de la Cultura. ⁴⁵ El trabajo colectivo lo concibieron como una forma de creación, que replanteaba el quehacer del escritor y contrarrestaba su aislamiento social y político. Así presentaba Arturo Alape uno de los propósitos de Punto Rojo:

[Es necesario] que el escritor abandone la posición facilista de encerrarse en lo subjetivo, ya que cuando proyecta su obra hacia temas más involucrados en el acontecer histórico a través de investigaciones más demoradas, con un estudio científico de las luchas populares, el trabajo adquiere una mayor significación; pero algunos claudican ante las trabas que el sistema coloca para que ello se realice. [...] De allí la importancia de crear grupos en donde haya crítica constructiva, a nivel de grupo, en donde se supere el miedo a la confrontación y se escriba para el presente, porque las luchas populares son ahora, y no después de que muere el escritor. (Alape citado en Herrera 1974, 9)

Por su parte, el laboratorio de fotografía fue utilizado para realizar encargos comerciales que ayudaban a pagar el sustento de la casa. Juan Fernando Ordóñez se desempeñaba entonces como asistente del fotógrafo Plinio Carvajal, de modo que algunos encargos terminaban haciéndose en Ciudad Solar. De esa experiencia se formó la última generación joven de fotógrafos que se integró a Ciudad Solar: Jaime Garrido, Luis Fernando Pino y Nelson Villegas. Si algo propició este ámbito político fue dicho interés por la realidad, conocer aquello que era desconocido. Tanto Fernell Franco como el ambiente crítico-social que se respiraba en Ciudad Solar fueron la influencia que marcó el trabajo de los fotógrafos. Phanor León venía haciendo unas serigrafías sobre los pasajeros de bus, y a partir de las discusiones que sostuvo con Gertjan Bartelsman —donde lo incitaba

← Izquierda: Gertjan Bartelsman, *Los pasajeros*, 1978, Cali. Foto: cortesía del artista. Derecha: Phanor León, *Pasajeros*, 1975, serigrafía, 56 x 45 cm. Foto: cortesía de Stella González.

⁴⁵ Donde hoy queda la sede del Teatro La Candelaria.



a tener más contacto con la realidad del pueblo— surge entonces la serie *Pasajeros y buses* de Bartelsman.

Sabemos que León viajó en 1976 a Europa a participar en el Simposio Intergraphiken Berlín (antigua RDA) y para marzo del año siguiente murió Juan Fernando Ordóñez en un accidente de tránsito, una semana después del deceso de Andrés Caicedo. Esta fue la razón de que la dueña de la casa decidiera cancelar el contrato de arrendamiento. Cuando murió, Juan Fernando venía dedicándose a la docencia y las labores de Ciudad Solar, y por la experiencia que tuvo allí había terminado trabajando la fotografía y realizando audiovisuales con su hermano Pakiko, como fue el caso de *Reportaje con el pueblo* (1976).

En el último año de Ciudad Solar fueron varias las actividades que tuvieron lugar. Los fotógrafos Jaime Garrido, Luis Fernando Pino, Nelson Villegas y el chileno Carlos Baeza hicieron un taller de fotografía, cuyos resultados fueron una exposición de fotografía en la Escuela de Bellas Artes de Cali y un Taller de Investigación Cinematográfica (TIC) donde se analizaban películas. En octubre de este año, Ciudad Solar se sumó a las celebraciones de los sesenta años de la Revolución rusa con un ciclo de cine de Sergei Eisenstein, Dziga Vertov y Vsévolod Pudovkin, y la edición del material informativo respectivo. El encuentro con los fotógrafos promovió la conformación de un grupo de investigación que realizó un *sonoviso* **46** sobre la realidad socioeconómica de las familias de los mineros del corregimiento de Golondrinas, a inmediaciones del Cerro de las Tres Cruces. Con ello se cierran las actividades de Ciudad Solar en 1977, pues los dos primeros meses de 1978 quedaron destinados a entregar la casa y repartir entre los miembros que quedaban los equipos y el mobiliario.

Cuatro años después, Guerrero convocaría una asamblea extraordinaria de socios de la Corporación Ciudad Solar, **47** en la casa de Luis Ospina, para reestructurar los estatutos y analizar la posibilidad de regresar a la primera sede de Ciudad Solar. Entre los participantes nombraron a Sandro Romero Rey como secretario y comisiones encargadas de remodelar la antigua casa, crear un archivo y galería de fotografía a cargo de Fernell Franco y editar una revista. En junio de 1982, salió el único número de la revista *Caligari: cine y fotografía*, el último aliento gestionado con la autoría Ciudad Solar. Sin embargo, la familia Guerrero se resistió a ceder nuevamente la casa y eso terminó poniendo fin a los proyectos, que se quedaron en el papel.

← Persona sin identificar, Jaime Garrido, Phanor León, Gertjan Bartelsman y Pakiko Ordóñez en Ciudad Solar, El Peñón, 1977, Cali. Foto: Juan Fernando Ordóñez. Archivo de Pakiko Ordóñez.

46 Así se denominaba entonces a la proyección de una secuencia de diapositivas acompañadas de una locución con efectos sonoros.

47 Firman el acta de la reunión extraordinaria de la asamblea de socios activos y fundadores de la Corporación Ciudad Solar: Hernando Guerrero, presidente y Sandro Romero Rey, secretario, en Cali, el 19 de abril de 1982.

Caligari

1 cine O fotografía

Dossier : De María a Pura Sangre •
Hernando Salcedo Silva: Crónicas del
Cine Colombiano • Historia del Cine en
Cali 1899-1982 • El Gabinete del Doctor
Caligari • José Luis Borau • Saló •
Intolerancia • Amargas lágrimas por
Rainer Werner Fassbinder



Dicen que actualmente la casa de La Merced está en venta. En el primer piso ha vivido Alicia Wilches, una inquilina que ha logrado cambiarle el aspecto y restituírle su capacidad para ser habitada. La segunda planta sigue en un estado crónico de deterioro.

← Carátula del primer y único número de la revista *Caligari*, 1982, publicación de la Fundación Ciudad Solar, Cali.

Gracias a los valiosos testimonios recopilados, y al hallazgo reciente de nuevas fuentes primarias y documentos que me fueron facilitados especialmente por Miguel González, Hernando Guerrero, Luis Ospina, Pakiko Ordóñez, Gertjan Bartelsman, Nelson Villegas, Luis Alberto Díaz, Yamid Galindo, Ramiro Arbeláez y Mirtha García, este trayecto por la historia de Ciudad Solar, a pesar de lo que pueda tener de fragmentario, permite entrever el modo en que el proyecto de la casa solar —en lo breve pero fecundo que demostró ser y en lo multifacético de sus diversas etapas— fue ante todo una forma de ponerle freno a la individualización del mundo contemporáneo, de apostarle en comunidad al intercambio creativo y el conocimiento colectivo.

Ciudad Solar fue un proyecto que a todas luces abrió las puertas a una generación de jóvenes que creyó en otras opciones de formación, en su capacidad para modificar el curso de sus vidas y construir un centro común rico en experiencias. En esa vida comunitaria o colectiva fue posible tanto el encuentro de ideas como los desacuerdos, las ideologías políticas y una forma organizada de asumir los compromisos. En total fueron seis años y medio de formación cinéfila, artística y política. Más que una decisión por crear un colectivo, Ciudad Solar fue un desafío generacional para la creación y el aprendizaje mutuo, una estación en ese camino para congregár las inquietudes, intereses y la inconformidad de unos jóvenes con el orden establecido. Esta *subcultura* que prendió motores en 1971 fue capaz de crear unas condiciones visionarias para activar en ellos mismos y en los otros, una forma colectiva y colaborativa de trabajo.

Referencias

- «Acta de la reunión extraordinaria de la asamblea de socios activos y fundadores de la Corporación Ciudad Solar». 1982, 19 de abril. Papel manuscrito sellado. Archivo de Hernando Guerrero. Cali.
- «Harold Alvarado Tenorio. Cronología 1966-1975». Disponible en: <<http://www.haroldalvaradotenorio.com/cronología2.html>>, consultado el 28 de julio del 2012.
- Acosta García, Efraín.** 1972. «Artistas de Bienal de Venecia en Ciudad Solar», en: *Occidente*, 22 de julio. Cali.
- Alape, Arturo.** 1985. *La Paz, La Violencia: Testigos de excepción*. Bogotá: Planeta.
- Arbeláez Ramos, Ramiro.** 1999. «El cine en el Valle del Cauca», en: *Historia de la cultura del Valle del Cauca*. Cali: Proartes.
- Arbeláez Ramos, Ramiro.** 2002. «El cine en el Valle», en: *Una memoria obstinada: en torno al documental*. Cali: Universidad del Valle.
- Arbeláez Ramos, Ramiro.** 2005. «Revista *Ojo al cine*. Una mirada treinta años después». Ponencia para el Seminario de periodismo cultural editores y ediciones. Medellín: Centro Colombo Americano, 30 de septiembre. Disponible en: <<http://www.univalle.edu.co/~com-soc/insumos/Revista%20OJO%20%20AL%20%20CINE.pdf>>, consultado el 28 de julio del 2012.
- Caicedo, Andrés.** 1977. *¡Que viva la música!* Bogotá: Colcultura.
- Caicedo, Andrés.** 2007a [ca. 1973]. *Andrés Caicedo. El cuento de mi vida*. Bogotá: Norma.
- Caicedo, Andrés.** 2007b. *Cuadernos de cine colombiano. Andrés Caicedo: cartas de un cinéfilo 1971-1973*, n.º 10. Bogotá: Cinemateca Distrital.
- Caicedo, Andrés.** 2007c [1973]. «Especificidad del cine», en: *Ojo al cine*. Bogotá: Norma, págs. 28-34.
- Caicedo, Andrés.** 2008. *Mi cuerpo es una celda: Una autobiografía*. Alberto Fuguet (dir.) Bogotá: Norma.
- Carvajal, Eduardo.** 2008. Entrevistado por la autora, 14 de febrero. Bogotá: documento inédito.
- Ciudad Solar.** 1982. *Caligari: cine y fotografía*, n.º 1. Cali.
- Claver Téllez, Pedro.** 1972. «El desconcertante mundo de los hippys caleños. La biblia, su libro favorito. Jesucristo, el líder. La sociedad, la culpable», en: *El Crisol*, 14 septiembre, Cali.
- Díaz Martínez, Luis Alberto (dir.).** 1994. *Ciudad Solar*. Documental, 23 min 38 seg. Cali: Programadora Imágenes, Telepacífico.
- Duque, Carlos.** 1972. «Fernell, el ojo cámara», en: *El País Dominical*, 16 de abril. Cali.
- Esquirla. La Berraquera.** 1973. «Interpretación a la obra de Cecilia Delgado y Luis Paz», en: *Esquirla*, suplemento literario de *El Crisol*, 14 de enero. Cali.
- El País.** 1975. «La Ciudad Solar está quebrada!», en: *El País*, 19 de febrero 19 de febrero. Cali.
- Galindo Cardona, Yamid.** 2006. «Cine Club de Cali 1971-1979». Tesis de grado de la Licenciatura en Historia. Cali: Universidad del Valle. Documento inédito.
- González, Miguel.** 1972. «¿Por qué no has venido a ver a Fernell?», en: *Occidente*, 12 de marzo. Cali.
- González, Miguel.** 1979a. «Oscar Muñoz», en: *El Semanario: La revista de El Pueblo*, n.º 171, 2 de septiembre. Cali.
- González, Miguel.** 1979b. «Fernell Franco», en: *El Semanario: La revista de El Pueblo*, n.º 173, 16 de septiembre. Cali.
- González, Miguel.** 2002. *Colombia: Visiones y miradas*. Cali: Instituto Departamental de Bellas Artes.
- González, Miguel.** 2005. *Apuntes para una historia del arte en el Valle del Cauca durante el siglo XX*. Cali: Corporación Artística Cultural Salamandra del Barco Ebrío.
- González, Miguel.** 2006. Entrevistado por la autora, 4 de enero. Cali: documento en audio.
- González, Miguel.** 2007. *Cali: Visiones y miradas*. Cali: Secretaría de Cultura y Turismo de Cali.
- González, Miguel.** 2010. *Observado e interrogado*. Cali: publicado por el autor.
- Guerrero, Hernando.** 1971 «Estatutos de Ciudad Solar». Papel manuscrito sellado. Archivo de Hernando Guerrero. Cali.
- Guerrero, Hernando.** 1972. «Un mensaje solar», en: *Esquirla. La Berraquera*, suplemento literario de *El Crisol*, 9 de julio. Cali.
- Guerrero, Hernando.** 1973. Carta a su madre Marina Quintero. Archivo de Hernando Guerrero.
- Guerrero, Hernando.** 1994. Entrevista con el director, en: *Ciudad Solar*, Luis Alberto Díaz Martínez (dir.). Documental, 23 min 38 seg. Cali: Programadora Imágenes, Telepacífico.
- Guerrero, Hernando.** 2005. Entrevistado por la autora, 25 de junio. Cali: documento inédito.
- Guerrero, Hernando y Luis Ospina.** 1978. «Cannes», en: *Cinemateca*, n.º 5, vol. 2, agosto. Bogotá.
- Guzmán, Germán; Fals Borda, Orlando y Umaña Luna, Eduardo.** 1962. *La Violencia en Colombia. Estudio de un proceso social*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Hasell, Carlos.** 1972. «Cumplió un año de fundada la “Ciudad Solar”», en: *El Espectador*, 10 de agosto. Bogotá.
- Herrera, Álvaro.** s.f. «La Ciudad Solar: simbiosis entre el pasado y el presente». Sin información de editor.
- Herrera, Álvaro.** 1972. «Pinceladas», en: *El Crisol*, 14 de diciembre. Cali.
- Herrera, Álvaro.** 1974. «Fundación de Punto Rojo», en: *Esquirla. La Berraquera*, suplemento literario de *El Crisol*, 14 de julio. Cali.

Iovino, María. 2003. *Volverse aire: Oscar Muñoz*. Bogotá: Ediciones Eco.

Iovino, María. 2004. *Fernell Franco: Otro documento*. Cali: Secretaría de Cultura y Turismo. Cali.

Mayolo, Carlos (dir.). 1983. *Carne de tu carne*. Largometraje, 94 min. Cali: Producciones Visuales – Bertha de Carvajal.

Mayolo, Carlos. 2005. Entrevistado por la autora, 8 de diciembre. Bogotá: documento inédito.

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

Muñoz, Oscar. 2007. Entrevistado por la autora, 11 de agosto. Cali: Documento en audio.

Occidente. 1971a. «Arte de Cali va a México», en: *Occidente*, 18 de julio. Cali.

Occidente. 1971b. «El cine USA está en franca decadencia, dice Andrés Caicedo», en: *Occidente*, 11 de diciembre. Cali.

Occidente. 1972. «Harold Alvarado presenta su primer libro de poesía», en: *Occidente*, 19 de julio. Cali.

Ospina, Luis (dir.). 1986. *Andrés Caicedo: unos pocos buenos amigos*. Documental, 86 min. Cali: Instituto Colombiano de Cultura y Focine.

Ospina, Luis. 2012. Correspondencia personal con la autora por correo electrónico, octubre.

Ríos, Adriana María. 2013. «Un lugar sin secretos: Taller Corporación Prográfica de Cali 1977-1982», Tesis de la Maestría en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Documento inédito.

Romero Rey, Sandro y Ospina, Luis. 1999. «El cine de los sábados», en: *Ojo al cine* de Andrés Caicedo. Bogotá: Norma.

Romero Rey, Sandro. 2007. *Andrés Caicedo o la muerte sin sosiego*. Bogotá: Norma.

Romero Rey, Sandro. 2012. Correspondencia personal con la autora por correo electrónico, noviembre.

Teatro Matacandelas. 1994. *Matacandelas. Angelitos empantanados: historias para jovencitos*. Medellín: Teatro Matacandelas.

Traba, Marta. 2005. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Uribe de Urdinola, Maritza. 1972. «Arte y artistas», en: *Occidente*, 28 de julio. Cali.

VV.AA. 1967. «Intelectuales en contra de la comunidad de escritores», en: *Vanguardia*, n.º 4, Cali.







Ever Astudillo: no es papagayo sino blanco y negro

↑ Barrio Saavedra Galindo, ca. 1972, Cali. Foto: Ever Astudillo.

← Arriba: barrio Saavedra Galindo, y calle 12 con carrera novena, ca. 1972, Cali.

Abajo: barrio Benjamín Herrera, carrera 15 con calle 29, ca. 1973, Cali. Fotos: Ever Astudillo, cortesía del artista.

En mis dibujos son recurrentes ciertos temas, por ejemplo, trabajé la noche por varias décadas y los personajes anónimos. En una época apareció más la presencia arquitectónica, el lugar urbano; luego le di más importancia a los personajes de la calle. [...] Me gustaría mostrarles unas fotografías... (Astudillo 2006)

Cuando Ever Astudillo se levantó y subió por las fotos de la Cali de entonces, timbró el teléfono. El tiempo se pasó muy rápido, pensé; llevábamos más de hora y media escuchando sus historias de niñez, cine y ciudad. Me acompañaban aquella tarde del 2 de enero del 2006, Arturo Alape, Hernando Guerrero y Luis Alberto Díaz. A los pocos minutos, Ever, con el rostro consternado por el desconcierto, nos comunicó la noticia: acaba de morir Fernell Franco...

Ever Astudillo, Fernell Franco y Oscar Muñoz hacen parte de una generación de artistas llamada *urbana*, que en los setenta coincidieron en su forma de introducirse en la ciudad para convertirla en eje temático de sus dibujos y fotografías. La arquitectura popular e industrial, las edificaciones en tránsito hacia la ruina o su desaparición, la atmósfera de ciudad envuelta en tinieblas y la vida en inquilinatos fueron temáticas que abordaron en una época en la que Cali vivía un proceso acelerado de transformación urbana; y Cali terminó siendo un *leitmotiv* para artistas, literatos y cineastas.



En 1979 expusieron por primera vez los tres artistas juntos. El Museo de Arte Moderno La Tertulia organizó la exposición «Ever Astudillo dibujos, Fernell Franco fotografías y Oscar Muñoz dibujos», todas piezas que referían fundamentalmente a la ciudad de Cali, y una serie de fotografías a Buenaventura, pero bien podrían aludir a cualquier otra ciudad latinoamericana. De la muestra se concluye que el dibujo y la fotografía en blanco y negro fueron lenguajes que terminaron por testimoniar ese ámbito urbano y social caleño hoy en destrucción o sencillamente en el olvido; y ese testimonio, producto de la inmersión en la ciudad, quedó plasmado en documentos fotográficos que sirvieron de tránsito a la figuración realista. Fernell Franco, en una entrevista para esta exposición, concedida al crítico de arte Miguel González, opinó sobre la muestra:

Los tres trabajamos algo muy similar. Es el mismo tema visto de formas diferentes. El paisaje de Astudillo es muy bello, es su mundo y él lo conoce muy bien. Ha vivido todo eso. Muñoz es un tipo muy sensible que quiere vivir todas las cosas que le gustan. (Franco citado en González 1979b, 7)

En esta muestra colectiva por primera vez se podían apreciar estos tres puntos de vista coincidentes que mostraban la cuadra, la calle, personajes noctámbulos, lugares habitados, interiores de inquilinatos, prostitutas en Buenaventura; además del montaje expositivo, que lograba crear una atmósfera particular en la sala alterna del Museo de Arte Moderno La Tertulia, ubicada al lado de la Cinemateca. Ever Astudillo expuso dibujos de las series *De la noche* y *De la calle*; Fernell Franco, fotografías de las series *Prostitutas*, *Bicicletas* e *Interiores* **1** y, Oscar Muñoz dibujos de la serie *Interiores*.

Durante el proceso de montaje surgió la idea de crear una especie de instalación que diera vida a los espacios sugeridos en las obras. Astudillo comenta que al frente de la museografía y consecución de objetos estuvo Peter Eggen, coordinador de montaje y logística del Museo. Se logró exhibir por ejemplo «una cama tendida con un sobrecama bordado que evocaba los interiores de Oscar y creaba una reminiscencia de un prostíbulo de los de Fernell. Los objetos *kitsch* referían a sitios sórdidos», comenta Astudillo (2009). Además de la cama con su nochero y mica de peltre, dispusieron un aparato de radio de la época junto a las fotografías y los dibujos, una máquina de coser (plasmada en uno de los trabajos de Muñoz) y una bicicleta. La sala de exposición se amenizó con boleros que contribuyeron a crear una ambientación propia de espacios cotidianos y populares. Gracias a las fotografías de Franco, se sabe que en una esquina del recinto se reprodujo un muro de carteles urbanos que

← Exposición «Ever Astudillo dibujos, Fernell Franco fotografías y Oscar Muñoz dibujos», 1979, Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali. Foto: Fernell Franco, cortesía de la Fundación Fernell Franco.

1 Fernell Franco expuso la fotografía de la serie *Interiores* que ganó premio en el XXVI Salón Nacional de Artes Visuales, realizado en el Museo Nacional de Colombia, del 22 de septiembre al 22 de octubre de 1976. En este mismo certamen, Oscar Muñoz obtuvo una mención por un dibujo titulado *Inquilinato*.



conectaba la exposición con el exterior, y en otro costado una cartelera de cine con fotofijas de películas mexicanas, de aquellas que los teatros exhibían a la entrada en vitrinas tapizadas con terciopelo rojo. Para completar el montaje, al ingreso, sobre la pared exterior, pusieron un aviso titilante de neón con los nombres de los tres artistas.

← Exposición «Ever Astudillo dibujos, Fernell Franco fotografías y Oscar Muñoz dibujos» en el Museo de Arte Moderno La Tertulia, 1979. Foto: Fernell Franco, cortesía de la Fundación Fernell Franco.

La amistad entre Muñoz, Franco y Eduardo *la Rata* Carvajal, fotógrafo que conocía y sabía moverse por los sectores deprimidos de la ciudad, propició un trabajo colaborativo donde las fotografías de ambos se convirtieron en referencia para los dibujos de Muñoz. Las experiencias compartidas con la ciudad popular, así como su predilección por el claroscuro y la luz del final del día, tan peculiar de Cali, dieron una identidad a la producción del momento. En sus testimonios es claro el reflejo de esas historias comunes:

No creo que se pueda hablar de distancias o diferencias frente al trabajo de Oscar Muñoz, es más fácil referirse a la afinidad. Ambos trabajamos lo urbano con un lenguaje similar, pero con proposiciones distintas. Cuando hablo de lo urbano me refiero al hecho de dibujar el lugar donde crecí. (Astudillo citado en Guerrero 1979, 7)

Sí creo que para los dos (Oscar y yo), muchas cosas se contaminaron en nuestro encuentro. Cuando uno está tan cercano a otro es imposible que no surjan influencias, pero lo enriquecedor es que desde siempre cada cual tuvo un camino propio. Mi ojo estaba en la cámara y el de Oscar en el dibujo. De esa manera, simultáneamente, cada cual trabajó su serie *Interiores*. (Franco citado en Iovino 2004, 82)

Ever Astudillo es un estupendo dibujante. Siempre me ha interesado su trabajo. Tenemos además varias semejanzas. También con Fernell; creo que se debe a que somos de la misma generación. Hay puntos comunes entre los tres. La exposición no es arbitraria en cuanto a la escogencia: estamos en igual paisaje urbano y vivimos similares problemas. (Muñoz citado en González 1979a, 4)

La zona de tolerancia era una zona brava ubicada alrededor de la galería [plaza de mercado] central caracterizada por los inquilinatos y la delincuencia. Con Oscar Muñoz y Fernell Franco hicimos muchas fotos cazando inquilinatos. Me interesaban esos sitios porque eran sucios, sin luz, con los patios tapados. Por el claroscuro le di un gran valor fotográfico. Eran casas grandes donde vivían entre quince y veinte familias. Oscar, Fernell y yo andábamos juntos porque eran lugares peligrosos. Para fotografiar estos lugares hablábamos con el dueño, que para sobrevivir convertía su casa en inquilinato. Hoy la zona de la calle 15 hacia abajo por Fray Damián está en peores condiciones. (Carvajal 2008)

El catálogo de la exposición incluye textos de los críticos de arte Eduardo Serrano Rueda, Miguel González y Álvaro Medina (La Tertulia 1979, 2, 12 y 20). En suma, los autores destacan en las obras la atmósfera de misterio, precariedad, decadencia y destrucción que envolvía los lugares y

EVER ASTUDILLO
FERNELL FRANCO
OSCAR MUNOZ



"Serie de la Noche" Técnica: Lábor - 1.979



"Serie Interiores" 1.978



"Sin título", técnica: Carboncillo 1.979

personajes representados. Serrano afirma de entrada que el auge del dibujo durante los setenta se debió al influjo de las tres ediciones de la Bienal de Artes Gráficas del Museo de Arte Moderno La Tertulia, y resalta en los dibujos de Ever Astudillo la penumbra de los barrios cuando cae la noche y las *gevas* **2** y *camajanes*, **3** personajes que han aparecido en su obra habitando los lugares; generando, sostiene Serrano, una mezcla de misterio, testimonio y salsa. Miguel González se percata de la personalidad de Fernell Franco, un artista fotógrafo que trabaja en silencio y con emotividad furtiva; menciona que sus series evocan una gran soledad y una gama de comportamientos existenciales. Para el aparte dedicado a Oscar Muñoz, el catálogo incluye un fragmento del texto «Oscar Muñoz: del erotismo al hacinamiento tuguerial» del libro *Procesos del arte en Colombia*, de Álvaro Medina (1978, 551-564), donde el crítico exalta su dominio del claroscuro y una gran verosimilitud a la hora de representar los ambientes interiores. Los cuartos de viejos caserones dibujados por Muñoz le evocan la época de apogeo de esas construcciones, cuando prósperos latifundistas y comerciantes eran sus propietarios, a comienzos del siglo XX.

Esta exposición marcó un punto crucial en las vidas de los tres artistas. Por un lado, se volvieron muy amigos y, por otro, fue como un punto de inflexión para sus obras. En el caso de Muñoz, este momento representó la culminación de una etapa y el inicio de un periodo de introspección y búsqueda más experimental en su proceso de creación, que lo llevaría a transformar la materialidad tradicional del dibujo; en los dibujos de Astudillo, por su parte, cobraron mayor protagonismo los personajes urbanos, así como las siluetas y retratos de seres anónimos; Fernell Franco continuó plasmando la ciudad de Cali y su deterioro arquitectónico, pero justamente las huellas de esa destrucción le permitieron pensar plásticamente la fotografía e intervenirla de tal manera que pareciera grabado o pintura.

Vista en retrospectiva, esta exposición de 1979, además de cerrar una década, abre un interrogante sobre las circunstancias que movieron el interés por la ciudad de Cali, por identificar una realidad social y una experiencia personal para construir una forma de realismo.

Ever Astudillo hace parte de la generación de dibujantes para los que la fotografía fue un punto de partida metodológico, pues el registro les permitía fortalecer su conocimiento de la realidad. Sin embargo, el artista mostró cierta resistencia a que lo etiquetaran bajo las tendencias fotorealistas o hiperrealistas que surgieron en Estados Unidos a finales de

← Carátula y páginas interiores del catálogo de la exposición «Ever Astudillo dibujos, Fernell Franco fotografías y Oscar Muñoz dibujos», 1979, Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali.

2 En el argot popular de Cali: mujer.

3 Palabra apropiada del cine mexicano para designar a los hombres que se vestían con una cierta moda: camisa de terlenka, pantalón ajustado y zapatos de plataforma.



los años sesenta. En efecto, en cierta oportunidad en 1979 sostuvo, en la citada entrevista con Hernando Guerrero para el *Semanario de El Pueblo*, que en una primera etapa sus dibujos se basaban en fotografías de su entorno barrial, y que luego iría abandonando esta práctica para basarse en su propio archivo mental de recuerdos.

← «Ever Astudillo. De la memoria urbana», exposición retrospectiva en las salas de exposición del Centro Cultural Comfandi (arriba) y el Centro Cultural de Cali (abajo), 2006, Cali. Fotos: Katia González M.

La investigación que emprendí sobre Ever Astudillo consistió en rastrear su historia personal para indagar cómo se construyó su mirada urbana, cómo se formó su punto de vista y de qué tipo de realismo estamos hablando en su caso particular. Un primer indicio para la investigación quedó plasmado en el único texto de su autoría publicado en un catálogo de dibujos. La forma como describe la urbe se asemeja a sus dibujos, cuyo trasfondo visual está en el cine:

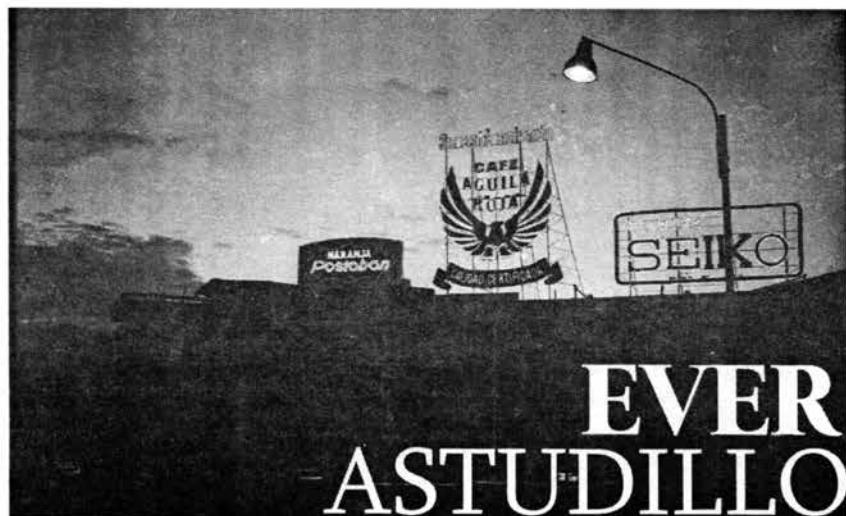
A pesar de aparecer y vivir en un clima tropical, cálido y lleno de color, nunca me identifiqué con el paisaje natural. Lo expresivo, ese «otro» color lo encontré siempre en el medio urbano. Lógicamente ese paisaje urbano, debido a una formación netamente citadina desarrollada a través de lugares y ambientes decididamente populares, donde se acusan presencias visuales muy particulares y precisas, de fuertes contrastes y fuerza expresiva. Arquitectura de exteriores compuestos por una geometría años 40 desordenada e ingenua, calles polvorientas, marañas de postes, cuerdas, transformadores, la noche, la ausencia y presencia de luz, el contrapunto del blanco y negro. Tantas imágenes, pasando desde aquellos personajes masificados, marginados, anónimos, expectantes; a los sucesos, recuerdos, mitos populares, de diversión, disipación, evasión...

Aquí aparece el cine como medio tenazmente marcante en nuestra formación visual (al menos la mía) pues captura una realidad también vivida, pero revirtiéndola con más intensidad que la vida misma. (Astudillo 1988, 6)

Un segundo indicio fue expuesto en Lugar a dudas, en septiembre del 2006. La muestra de fotografías, realizada en el marco de la gran retrospectiva titulada «Ever Astudillo. De la memoria urbana», **4** mostraba el sector de Cali de donde él proviene y una faceta de su trabajo que hasta ese día yo desconocía. Con toda seguridad esas fotografías, testimonio visual del sector nororiental de Cali, eran las mismas que el artista estaba por mostrarme aquella tarde del 2 de enero del 2006, cuando recibimos la inesperada noticia; ocho meses después fueron exhibidas. La retrospectiva, desplegada en doce espacios de exposición, incluyó bocetos, dibujos, pinturas y grabados realizados por Astudillo desde los años setenta hasta los 2000. En la muestra de Lugar a dudas, Muñoz, hoy director de este espacio independiente para las prácticas artísticas contemporáneas, escribió el texto de presentación. En él le descubre al espectador el papel que cumplen esas fotografías en el proceso de creación, y describe

4 La retrospectiva (8 de septiembre al 30 de octubre del 2006) se realizó en simultánea en doce salas de exposición de Cali, bajo la curaduría de Eduardo Serrano Rueda; un proyecto liderado por la Facultad de Artes Integradas de la Universidad del Valle.

lugar a dudas



**Septiembre 8 a
Octubre 13 de 2006**

DE LA MEMORIA URBANA

El día viernes 8 de Septiembre de 2006, a las 7:00 pm, se inaugura en *lugar a dudas* la muestra inédita de fotografías de EVER ASTUDILLO dentro del marco del evento "Ever Astudillo. De la memoria urbana".

El encuentro con unas imágenes, que fueron primero

La ciudad parece estar consumiéndose poco a poco, pero sin descanso, a pesar de que sigue aquí. No hay forma de explicarlo; yo sólo puedo contarlo, pero no puedo fingir que lo entiendo.

Paul Auster. El país de las últimas cosas.

Lugar a dudas presenta una gran serie de fotografías tomadas por Ever Astudillo en la década de los 70. Estas reveladoras y poéticas imágenes del paisaje urbano caleño, nunca antes exhibidas, nos documentan, además de las principales preocupaciones y vivencias de este importante artista, el paisaje de los suburbios de Cali en una década en que la ciudad, alentada por la celebración de los VI Juegos Panamericanos, empezó su improvisada y tortuosa carrera tras la modernidad. Estas obras nos permiten ahondar en la investigación del artista y en su propia vida, son además un importante documento de un paisaje urbano periférico e invisibilizado de nuestra ciudad. Algunas nos permiten reconocer teatros de barrio desaparecidos y en muchas, como trasfondo, el lejano perfil de la cordillera occidental. La mayor parte de las fotografías se sitúan en un momento crucial de cambio del paisaje; un paisaje en muchos casos, arrasado por nuestro obstinado mecanismo "moderno" de destruir para construir.

cómo desde el encuadre Astudillo va determinando la composición de los futuros dibujos:

Las fotografías de Ever Astudillo, que inicialmente fueron un medio del artista para realizar sus grandes paisajes de superficies de grafito sobre papel, son en sí una poética y valiosa producción de un proceso creativo. En ellas se hace evidente tanto su preocupación por los encuadres —grandes áreas de cielo blanco atravesadas por las líneas de las cuerdas de la electricidad—, como por una particular atmósfera crepuscular tan distante, y distinta, de las celebradas tardes caleñas. Escenas con gente del barrio frente a las carteleras de sus cines o en primer plano agrupados en la esquina donde convergen las líneas de una perspectiva horizontal. Verlas nos produce la extrañeza del encuentro con unos espacios familiares que desaparecieron sin nosotros advertirlo; o advertir unos espacios que, aunque nos parezcan familiares, nunca conocimos. (Muñoz 2006, 2)

La fotografía fue un recurso para descubrir lo que pasaba en su entorno barrial y urbano, pero fue en mayor medida el cine lo que lo incitó a valorar su realidad. Ever, un aficionado al cine mexicano que desde niño recorrió esos lugares y teatros representados en el papel, logró universalizar su realidad cotidiana mediante el claroscuro y la composición del plano. Este cine —una suerte de neorrealismo latinoamericano— formó su capacidad de ver la ciudad a través del barrio, la calle, la esquina, los inquilinatos, la cantina, las prostitutas, el billar, las galladas, los teatros de barrio y la noche. Las fotografías de su autoría, además de ser un documento valioso de la ciudad de entonces, son la trasescena de los dibujos y un material para bocetar sus ideas. Por eso me interesó conocer su entorno urbano y descubrir *in situ* los lugares, así que le propuse que recorriéramos juntos la Cali de sus obras, los sectores del nororiente de la ciudad.

Ever sugirió que iniciáramos el recorrido en la casa de su infancia, en el barrio Saavedra Galindo, **5** para terminarlo en la Escuela Departamental de Bellas Artes en 1968, donde culminó su carrera en artes plásticas. En mi mapa mental estaban sus dibujos y el artista me señaló una ruta para encontrarlos; sugirió un trayecto que durante su época de estudiante —entre 1963 y 1968— habitualmente recorría desde su barrio hasta Centenario, al noroeste de Cali. Los dibujos *Lugares (barrio Obrero)*, *Teatro Belalcázar*, *Cuadra I (La 15)*, *Cine Lux*, *Fachada (barrio Saavedra Galindo)* y *Coronó* fueron su cotidianidad. Pero de todo este entorno quedan pocos vestigios en pie; muchos de esos lugares solo perviven en la memoria de quienes atestiguaron el tránsito de Cali de villorrio a ciudad.

← Folleto de la muestra fotográfica «Ever Astudillo. De la memoria urbana», realizada en Lugar a dudas, del 8 de septiembre al 30 de octubre de 2006, Cali.

5 El nombre del barrio se debe a José Manuel Saavedra Galindo (Guacarí, 1885-Cali, 1931), fundador de los periódicos *El Zapador* (Cali) y *Osiris* (Bogotá); diputado del Valle del Cauca y senador de la República de Colombia en varios períodos legislativos.



Un trayecto por seis dibujos

En cada cuadro más que una anécdota, o una descripción «urbana» hay toda una experiencia anterior, un riesgo frente a la vida.
E. A.

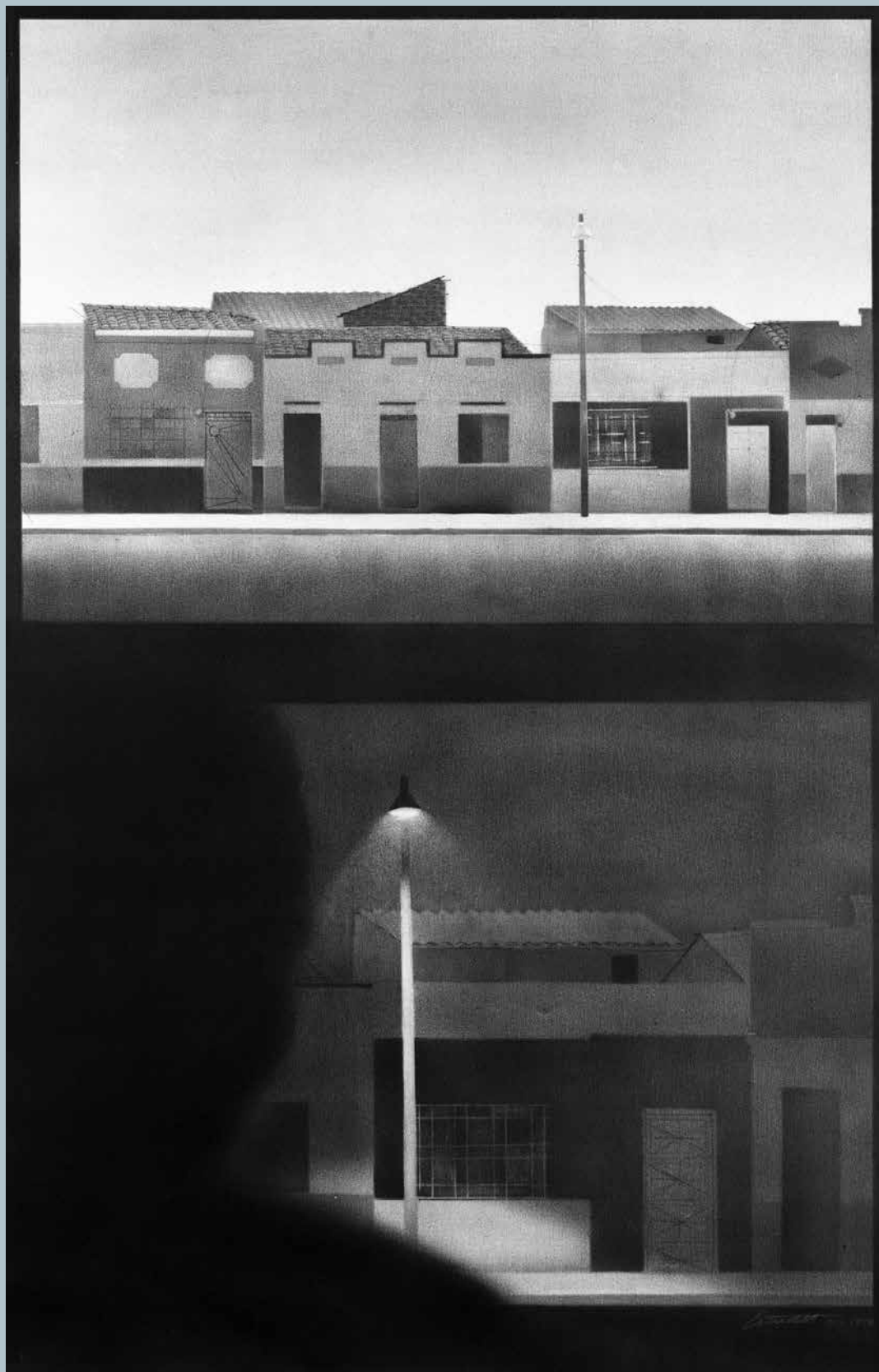
Hasta hace un par de décadas, en la esquina de la calle 27b con carrera 15 del barrio Saavedra Galindo de Cali, se alzaba la casa paterna del artista Ever Astudillo Delgado. Lo que antes fuera la sala comedor de su casa hoy está ocupado por la escalera del puente peatonal de la carrera 15, y en el lugar donde alguna vez hubo un patio vemos una robusta palmera en una matera de cemento. En esa esquina permanecí un rato compartiendo la estupefacción con los convocados a la cita: Ever Astudillo, y los documentalistas Claudia Borda y Adolfo Cardona.

«Me siento extraño en mis propios lugares», me dijo en alguna oportunidad cuando recordaba sus barrios de infancia y juventud: Alameda, Saavedra Galindo, Benjamín Herrera, Obrero y San Nicolás. En la actualidad estos barrios conforman un sector deprimido de la ciudad, marcado por la pobreza y el deterioro urbano.

Siempre me llamó la atención la conformación de estos barrios y su arquitectura. El color de las fachadas era terroso, desteñido, como cubierto de tierra, era un color de polvo porque las calles estaban destapadas. Cuando empecé a trabajar en Popayán como profesor de la Universidad del Cauca, apenas iban a pavimentar esta zona.
(Astudillo en Bejarano 1988)

El historiador Edgar Vásquez Benítez (2001, 306) comenta que a finales de los años sesenta entre las obras que se hicieron para los Juegos Panamericanos, bajo la idea de modernizar la ciudad, se amplió la emblemática calle quinta, se construyeron autopistas como la Sur y la Simón Bolívar y se extendieron algunas vías hasta los barrios periféricos. Este proceso de transformación continuó durante unas tres décadas, se hicieron puentes elevados y cruces viales que al final afectaron la contigüidad de los barrios; y como suele suceder al privilegiar el carro sobre el peatón, se construyeron puentes peatonales como el que borró la casa de Astudillo. Y en ese proceso acelerado por ser metrópoli, se perdieron espacios públicos para estar y se crearon otros para pasar. Por ejemplo, antiguos teatros de barrio como el María Luisa, cercano a la casa de Astudillo, fue demolido para convertirlo en una estación de gasolina. Eso mismo sucedió con otros tantos teatros que se han convertido en iglesias o almacenes de ropa. En este proceso, lugares de encuentro y esparcimiento se transformaron en lugares de flujo o consumo rápido.

← Arriba: casa del artista Ever Astudillo en el barrio Saavedra Galindo, carrera 15 con calle 29, ca. 1973, Cali. Foto: Ever Astudillo. Abajo: vista actual de la carrera 15 con calle 29, 2013, Cali. Foto: Lorna Biermann.



En la obra *Fachada (barrio Saavedra Galindo)*, de 1979, Astudillo dividió el pliego de papel en dos para dibujar la misma escena en planos de composición yuxtapuestos: uno general y otro medio; recurso que había empleado años atrás en otro dibujo, *Lugares (barrio Obrero)* de 1975. En la parte superior se ve un conjunto diverso de casas del Saavedra Galindo, barrio del nororiente de Cali cercano a la paralela del ferrocarril. El estilo de una de ellas, ubicada al lado del poste de luz, resulta una apropiación popular del *art déco*, evidente en el remate de la fachada y sus formas angulares, los vanos con celosías y los decorados rectos que fungen como dinteles. En este sector, surgido en 1942, se nota cómo se popularizó este estilo producto de la influencia de la arquitectura de los barrios del noroeste.

← Ever Astudillo, *Fachada (Barrio Saavedra Galindo)*, 1979, grafito sobre papel, 100 x 70 cm. Foto: Otto Moll, cortesía del artista.

En la parte inferior del papel el artista detalla una de las fachadas y cobra protagonismo el poste de luz. En esa escena en penumbra aparece al lado izquierdo una figura difuminada, un personaje de espaldas: un mirante entra al cuadro. En el plano de arriba impera una luz natural y tenue, creando un ambiente apacible; en cambio, el de abajo, por la forma difusa del personaje —figura que representa un observador urbano y que caracterizó su obra de los años setenta— y el contraste de la luz y la sombra, la escena se carga de una atmósfera misteriosa. Esta forma de iluminación remite a las calles de su barrio de infancia; las bombillas del alumbrado público formaban un cono de luz de poco alcance que producían el ambiente sombrío, cubierto de tinieblas, que tanto le atrajo a Astudillo: «lo oculto tenía un encanto pues significaba el peligro», decía. En uno de nuestros varios encuentros, Astudillo describió su percepción del barrio:

Las calles de mi barrio eran destapadas. Quien vivía en un lugar pavimentado vivía en un buen lugar. Bajar por estos barrios orientales era como caminar por un desierto, no había un solo árbol donde guarecerse. Las noches eran tenebrosas y me inspiraban miedo. El poste de luz era el punto de encuentro de las galladas, allí se ventilaban los chismes, se reunían los muchachos y los cucarrones que por el intenso calor volaban alrededor de cada bombilla hasta terminar achicharrados en el piso. (Astudillo 2006)

En los setenta, Ever Astudillo fotografió por varios años su entorno más cotidiano; conoció desde niño los cines, griles, cabarés y prostíbulos, pues pasaba por allí cuando iba y venía de la escuela primaria. El burdel de doña Adela fue uno de esos lugares que conoció mientras esperaba el pago de las costuras que hacía su mamá: «Era una casa modesta, pero yo quedaba deslumbrado con las arañas de cristal y los edredones de peluche; todo era exagerado. Recuerdo que el lugar olía a ambientadores que



seguro eran importados» (Astudillo 2006). En ese ámbito, se familiarizó con la vida de coperas, prostitutas, *chulos* y camajanes: «[...] por mi casa era muy tenaz. Era una zona caliente porque cerca de allí quedaban burdeles y cantinas como Blanco y Rojo, y Gato Negro, y conocíamos todos los apodos de las peladas que allí trabajaban» (2006).

Sus fotografías de entonces muestran su cuadra, donde se adelanta la construcción del sistema de alcantarillado. Esas imágenes le recuerdan las «escondidas», un juego que practicaba con otros niños en las cham-bas que se formaban por la remoción de tierra en las calles. Un día mien-tras jugaba halló entre la tierra un canasto grande.

—¿Qué hay dentro?—, pregunté. Nos arrimamos varios niños para ver su conte-nido. El canasto pesaba mucho, lo arrastramos hasta el poste de luz porque estaba enzunchado con papeles y trapos. Lo destapamos y para nuestra sorpresa allí des-cubrimos unos brazos, manos, unos pedazos de pie y una cabeza [...] (2006)

Su barrio lo constituían unos cuantos ranchos, aislados unos de otros, unas canchas de fútbol, mangones y bosques con muchos árboles. Al frente de su casa, cruzando la carrera 15, estaba la hacienda de la familia Caicedo, una casa grandísima con palmeras en donde varias veces vio aterrizar una avioneta, «de un momento a otro la hacienda desapareció, desaparecieron las canchas y empezó a crecer el barrio con casas, tien-das, bares. Se volvió algo muy diferente» (Bejarano 1988).

Hablar del barrio Saavedra Galindo y su entorno significa sacar a flote su época de infancia y juventud. Ever perdió un año de escuela por andar en el teatro y el dibujo. Como consecuencia su padre resolvió enviarlo a un estricto internado en Cartago cuando apenas tenía catorce años. No importaron las buenas notas en la clase de artes para echar atrás esta decisión. Al cumplir el año de internado, regresó a Cali y «le picó nueva-mente el gusanito del dibujo». Reanudó los cursos que había empezado a sus diez años en la Escuela Departamental de Bellas Artes, mientras lograba terminar el bachillerato. En ese momento prefería desertar del colegio por ir a Bellas Artes. «Solo a los catorce años, cuando comencé a parrandear e ir a las fiestas de ganso, empecé a sacudirme y meterme de lleno en la pintura y en la vida», contó Astudillo (2006); y explicó que de niño compartía más con los adultos que conoció en el grupo del Teatro Escuela de Cali (TEC) y el curso de pintura del Instituto, que con sus propios compañeros de edad.

Sus padres llegaron a Cali a abrirse paso y formar familia. Gilma Delgado nacida en Timbío, Cauca, era ama de casa y costurera; y su padre,

← Barrio Saavedra Galindo, carrera 15 con calle 29, ca. 1973, Cali. Foto: Ever Astudillo, cortesía del artista.



Letter from O, 1916

Ricaurte Astudillo, venía de Popayán. De esta unión nacieron: Doris Stella, Leyda Alcira, Ever y Amanda. Su padre trabajó en el Cauca en una granja agropecuaria; luego, cuando llegó a Cali, se abrió paso en lo que fuera: primero como laminador y después, gracias a sus contactos con el gremio de los transportadores, consiguió un bus que conducía con un hermano.

Algunas historias de niño con el mundo de prostitutas, coperas y cabarés están encadenadas con los oficios de sus padres. Como he mencionado, doña Gilma cosía y remendaba prendas; y Ever las entregaba y recogía la paga. Por medio del bus de su padre conoció los bailaderos de salsa y música afroantillana en Juanchito:

Mis tíos Pacho y Óscar, hermanos de mi papá, eran muy buenos bailadores de la música de Celia Cruz y la Sonora Matancera y en las noches se iban a Juanchito en el bus de mi papá. Mi hermana y yo íbamos con ellos porque necesitaban que alguien les cuidara el bus mientras ellos bailaban, pero nosotros nos bajábamos del bus y terminábamos cerca de la pista para ver bailar, a partir de esta experiencia aprendimos a bailar. Una noche, una mujer llegó a una rocola a poner discos, vestía una blusa como de nylon, se veía muy *chic* con los labios pintados de rojo, era lindísima esa mujer. Alguien me vio y me gritó: —¡Venga pa'cá, esas son putas!—. Cuando regresé a la casa dije: —¡Uy mamá, usted tiene que pintarse como las putas!—. (Astudillo 2006)

La calle, la cuadra y la esquina son espacios de la ciudad recurrentes en los dibujos de los años setenta. En *Cuadra I (La 15)*, la posición y tratamiento del mirante se mimetiza con la atmósfera del paisaje urbano. El dibujo, basado en una fotografía, tiene un pronunciado contraste de luz y sombra, capta un conjunto de casas y un gran cielo sombrío. La figura fantasmal, al acecho, hace su aparición en el umbral de la noche; la penumbra nos sitúa en la transición del final del día: la luz de las cinco de la tarde. Para Ever, ese momento de transición que se vive tan intensamente en Cali representa una suerte de hora del lobo. *La hora del lobo*, que según la película de Ingmar Bergman,

[es ese] momento entre la noche y la aurora cuando la mayoría de la gente muere, cuando el sueño es más profundo, cuando las pesadillas son más reales, cuando los insomnes se ven acosados por sus mayores temores, cuando los fantasmas y los demonios son más poderosos. (Bergman 1968)

Pero en Cali, al contrario de Bergman, la hora está en el ocaso, a las cinco de la tarde, cuando la brisa permite reconciliarse con la ciudad después del intenso rayo canicular; cuando la contemplación se hace más profunda, cuando los amores y odios se reconsideran. Sobre la luz de las cinco de la tarde, el fotógrafo Fernell Franco comentó:

← Ever Astudillo, *Cuadra I (La 15)*, 1976, grafito sobre papel, 50 x 70 cm.
Foto: Otto Moll, cortesía del artista.

Una Junta Militar lo Reemplaza ★ Elecciones Libres, Pide el Pueblo

Miles de Hombres, Mujeres y Niños, se Lanzan a las Calles de Toda la República, Emoción sin Antecedentes en la Historia. - La Ciudad de Cali Dió la Tónica al País

RELATOR

en miles. Nadie habría podido contarlos. Todo el repertorio de un gran pueblo estaba presente en esta formidable manifestación que se voló a los cielos al solo anuncio de que el dictador había caído, vencido por el peso de la opinión pública. Miles de banderas estaban con ellos. La sangre derramada no había sido inútil. La patria renacía de los males que le causó un hombre de espaldas a sus gentes.

...y así los vemos recogidos, juntándose en un haz, en la Plaza de Cayzedo. Nunca volveremos a ver lo que esta mañana se nos quedó definitivamente metido en los ojos. Lo contaremos a nuestros hijos para que nunca olviden que si el precio de la libertad es caro, es hermosa la compensación de volverla tener con nosotros. "Viva, Colombia", fue su último grito.

Antecedentes de un Suceso que Cambió Nuestra Historia

La Severa Censura que se Impuso a Este Diario

Pocos días antes de iniciarse la Semana Santa, en la ciudad de Popayán, paso por allí, con dirección a la capital del Cauca, el actor Guillermo León Valencia, quien regresaba de Bogotá, donde había sido acordado ya como candidato único del frente civil.

El doctor Valencia permaneció algunas horas en Cali, en compañía de otro de los jefes del frente civil, el político conservador doctor Juan Uribe Cualla. Telefónicamente el candidato acordado por los dos partidos.

(Pasa a la página segunda.)

"Cesó la Horrible Noche"

Esta frase del Himno Nacional colombiano fue dicha en las
de la mañana de hoy por el reverendo padre Omar Torres Murgo
párrafo de la Sección; se dirigió desde el Palacio Episcopal
mucha multitud que se había congregado para celebrar públicamente
de régimen.

Lo dijo: "Ya fui detenido y por lo tanto sé cuánto vale la
libertad y cuánto vale la justicia".

Como es conocido de todo el pueblo caleño, el reverendo pa-
dre Víctor J. Gutiérrez fue detenido en su propia iglesia cuando se di-
ría el salterio.

"Yo Absolví a las Víctimas Ayer en la Gobernación"

Una de las más vibrantes, vigorosas y entusiastas manifestaciones organizadas esta mañana en la ciudad, para celebrar la caída de Roldán Pizilla, fue congreso en el "Parque de Santa Rosa, frente a la Iglesia parroquial del mismo nombre. Allí arengó a la multitud el cura parroco de Santa Rosa, presbitero (Pasa a la página segunda)

Quiénes Forman la Junta de Gobierno

BOGOTÁ, Mayo 10.—(UP)—El general Gustavo Rojas Pinilla renunció a la presidencia de la república y se constituyó una Junta Militar de gobierno de cinco miembros que presidirá las elecciones, en las que el partido colombiano elegirá a su primer mandatario para el período constitucional de 1954 a 1957, este es, para el mismo período para el cual Rojas

La Junta es la siguiente:

Mayor General Gabriel Parí
Ministro de Guerra en el
gobierno de Rojas Pinilla
Mayor General Diego Roca
Fonseca, Director de la

Brigadier-General Rafael N. van Pardo, Comandante d'Ejército.
Brigadier-General Luis E. O. Gómez, Jefe del Servicio de Inteligencia (Policía Secreta).
Contraalmirante Rubén F. Frías, Ministro de Obras Públicas del gobierno de Buenos Aires.

Al darse la noticia de que había renunciado Rojas Pinilla y formado una Junta Militar de Gobierno, el presidente de ésta, Mayor-General Fariñas, dirigió por Radio Nacional una palabra al pueblo para pedirle calma y cordura y afirmó que la Junta "promete, en su palabra de honor" hacer.

(Para a la página tres)

*Habr  Gobierno Civil; el
Entusiasmo es Desbordante*

"Botas N6", Grito Unánime en la Capital Hoy

Bogotá, mayo 10.—(UP).—Una junta militar se hizo cargo del gobierno hoy al amanecer, según un comunicado oficial.

La junta militar fue designada por acuerdo entre el general Rojas Pinilla y las fuerzas armadas.

Bogotá, mayo 10.—(UP).—Una junta militar asumió el poder en Colombia al amanecer de hoy después de varios días de protestas.

F. A.

**El Estudiantado, es
Baluarte Heroico
Contra la Tiranía**

Reunión Esta Mañana en el Palacio del Obispo Caicedo T

El gobernador Polanco Puyo estaba presente en el Batallón

En el Polanco Espiritual se congregaron en las primeras horas de la mañana de hoy considerable cantidad de ciudadanos para estudiar la situación que se vive en la madrugada de esta fecha.

En esta reunión, de la que apenas se brevemente, se acordó mandar a

la comisión para que inmediatamente se trabaje en conjunto con el gobernador del departamento a fin de encontrar las formas de solucionar los problemas de las familias que han perdido a sus familiares y a sus bienes.

Se acordó también que se envíen a las familias que han perdido a sus familiares y a sus bienes.

(Pasa a la segunda sesión.)

Con delirante entusiasmo, con inusitado fervor patriótico, puede decirse un hiperbólico, con una fuerza volar que Cail nunca había oído antes, fue recibida la noticia sobre la caída del teniente general Gustavo Rojas Pinilla, presidente de la república, y la delegación de sus poderes en una junta militar, integrada por el ministro de guerra, general Gabriel París; el comandante general del ejército, mayor general Alfredo Duarte Bueso; y el director general de la policía nacional, general de brigada Desiderio Figueroa.

En la ciudad en grito La ciudad de Panamá ha estado en plena actividad por las manifestaciones patrióticas, y la que mayores y más numerosas manifestaciones ha tenido es la de la fraternidad y de la protesta de los centros de estudiantes de la ciudad, quienes han hecho la madrugada de hoy, ha sido una noche de gran actividad, en la que se ha festejado el triunfo de la causa de la libertad y de la democracia, y se ha celebrado el triunfo de la causa de Huelga Puntiva. Fue una noche de gran actividad, en la que se ha festejado el triunfo de la causa de la libertad y de la democracia, y se ha celebrado el triunfo de la causa de Huelga Puntiva. Fue una noche de gran actividad, en la que se ha festejado el triunfo de la causa de la libertad y de la democracia, y se ha celebrado el triunfo de la causa de Huelga Puntiva.

Una 1.ª mafia élvica
Pero las gentes no se contentaron con quedarse en sus hogares, al ver que los recortes de la policía que de inmediato empezaron a transmitir las emisoras de radio y televisión, hacían surgir de Rojas Pinilla. Desde los peñes de la madrugada, el pueblo se levantó a las vísperas públicas para ir a las manifestaciones nocturnas que durante los últimos cuatro días habían estado perfectamente organizadas. En las manifestaciones vísperas nacionales que se organizaron en Cali y en las demás ciudades importantes del país, como Bogotá, Medellín y Manizales. En forma espontánea la ciudad fue una bandera también en el poblado de Bogotá, donde los estudiantes y la población que durante cuatro días se encontraban en las cárceles, se fueron colgando con miles de banderas y bandoleros de muchedumbre desbordante de pueblo, que portaba banderas tricolores, azul

Consigna de la Hora

La consigna dada desde Bogotá por la dirección de la policía y por los jefes estudiantiles del movimiento es la siguiente:

Firmeza y seriedad en todos los frentes de la dirección del movimiento, dentro del mismo ambiente de respeto a los derechos de todos, hasta que se logren importantes resultados. El grupo de Camargo y Guillermo León Valencia, quienes se encuentran en prisión en condiciones permanentes, debe ser liberado para poder consumir licores. La embriaguez es enemiga de la seriedad y de la firmeza, que son las consignas fundamentales para la marcha al movimiento republicano.

6. Rojas Pinilla no ha Salido; el Paro Deberá Continuar

Naciones Unidas, mayo 10.— (UP).— El doctor Carlos Vega Duarte, embajador de Colombia en las Naciones Unidas, dijo hoy al mediodía que el general Gustavo Rojas Pinilla no ha salido

Durante la mañana circularon dos versiones una de las cuales daba cuenta de que Rojas Pinilla había salido hacia Panamá y la otra lo daba por llegado a Montego

Vesga Duarte dijo que estas dos versiones eran totalmente infundadas. "Acabo de hablar con Bogotá y se me informó que el general Rojas Pinilla está en la ciudad" manifestó el diplomático.

En Cali la fuerza del sol y de la luz hacen que uno entienda la importancia y la verdad de la sombra en hechos tan simples como puede ser cambiar de acera para descansar del sol. Aquí siempre hay que estar adaptando los ojos al contraste, bien sea de la luz a la oscuridad o de la oscuridad a la luz. (Iovino 2004, 88)

← Primera plana del diario *Relator*, 10 de mayo de 1957, Cali. Centro de Documentación Regional del Banco de la República.

En la cuadra donde Ever vivió su infancia y juventud se conservan pocas casas de esa época. Una de ellas es la de don Joaquín, justo al frente de la familia Astudillo Delgado,

[...] uno de sus hábitos era sacar un bafle por la ventana y poner la música para toda la cuadra. Era una maravilla, pues daba pie a que la gente se pusiera en otro ambiente y en otro estado de ánimo. Así comencé a oír infinidad de temas afroantillanos, boleros y la Sonora Matancera que tanto me ha marcado. (Bejarano 1988)

Daniel Santos y la Sonora Matancera, de la vieja guardia cubana, formaron excepcionalmente el gusto musical de una gran generación de caleños que vivieron en sectores populares o iban a la zona de tolerancia hacia los años cincuenta y sesenta.

El bolero y la música antillana representan mi mundo exterior, pero Johann Sebastian Bach mi interior, un mundo donde se manifiesta la melancolía, la disciplina, la austeridad y la espiritualidad. En su obra musical encontré dos pilares que han sido fuente de muchas de mis experiencias: *La pasión según San Mateo* y la *Cantata 147*. (Astudillo 2009)

Don Joaquín y los bares de la esquina aportaban el repertorio musical del barrio; el café-bar El Solitario y el burdel de doña Adela también contribuyeron con una buena cuota de riñas que el día de la caída del General Gustavo Rojas Pinilla se intensificaron, pues ambos sitios eran del pájaro *Caracolina*:

Recuerdo muy bien la rocola del Solitario y su movimiento de luces. Había una greca gigantesca con un águila encima y atrás estaba la barra con gran cantidad de acetatos en los estantes. Con la revuelta del diez de mayo de 1957 esos lugares se me esfumaron, pues todo lo que era de Caracolina había que saquearlo o destruirlo. La gente enardecida tiraba cajas de acetatos al aire. El diez de mayo se sintió mucho en este barrio porque era una vía arteria, aunque en ese momento estuviera destapada. (Astudillo 2006)

Como testigo de excepción de estos momentos aciagos de Cali, el escritor Arturo Alape llevó a la narrativa la ciudad del miedo de los años cincuenta en *Noche de pájaros* (1984), y rememoraría esa misma violencia urbana en uno de sus últimos artículos:



Recuerdo el rostro desencajado de Caracolina, vendedor de pomadas en los mercados del Valle, *pájaro* y asesino en las noches de la ciudad, cuando un grupo de hombres lo sacan a la fuerza a la calle, lo arrastran de los brazos; la multitud patea con odio su cuerpo, le da la vuelta por la cuadra; Caracolina clama por su vida, la cobardía le brota por los ojos, está indefenso, no tiene armas en las manos. Otro grupo de hombres saca de la casa un baúl de madera, lo abren y botan al aire una fortuna en billetes; la muchedumbre pide que quemen el dinero, los hombres prenden la hoguera y al grito de la consigna «¡Abajo la dictadura, somos libres!», los billetes son devorados por las llamas; cuando la pequeña multitud da la vuelta a la cuadra con el cuerpo de Caracolina, el hombre ha dejado de existir por la terrible golpiza. (Alape 2006, 77)

← Kiss me, motel temático en el barrio Saavedra Galindo, diagonal a la antigua casa del artista Ever Astudillo. Foto: Lorna Biermann.

La ciudad se había volcado a las calles. La exaltación y júbilo del pueblo por la caída del General Rojas Pinilla, el 10 de mayo de 1957, se transformó en una venganza popular dada la constante opresión y miedo a la que fueron sometidas las noches de Cali. La multitud enardecida persiguió a los *Pájaros* en los lugares donde anidaban:

El pueblo caleño asaltó al SIC, [6] cueva oficial de los *pájaros*, le dio libertad a los presos políticos; fue hasta el Batallón Pichincha e hizo lo mismo; se dirigió al *Diario del Pacífico* y destruyó sus máquinas, incendió el edificio, en un claro señalamiento y protesta contra quienes habían sido los azuzadores de la violencia. (Alape 1987, 9)

En la cuadra donde existió la casa de Astudillo, a pesar del deterioro, las demoliciones y la descontrolada actividad comercial, hoy sobreviven unas pocas viviendas. Por la acera de la casa de don Joaquín y diagonal a la de Astudillo, nos acercamos a una construcción que se alcanzaba a divisar desde el puente vehicular de la 15; una descomunal edificación visible a varias manzanas a la redonda: Kiss Me, un motel temático, una construcción que arrasó con un conjunto de casas viejas. La fisonomía de este excéntrico edificio, ya muy famoso en Cali, reproduce un castillo medieval, con enormes animales africanos custodiando una de las entradas y varias esculturas de cemento de tamaño real con formas similares a vikingos o gladiadores. En el remate de uno de los edificios vemos un relieve: un gran paisaje glacial con un Condorito vestido de esquimal. El artífice de todo esto es su propietario, Humberto Villegas, conocido con el apodo de Condorito y dueño de otro motel: Condoricosas. Para completar el pastiche, Villegas mandó construir en el 2008, en la azotea del edificio, una réplica de la Venus de Milo de dieciséis metros de altura y unas cuantas toneladas de peso. Para colmo, inició las obras sin el debido permiso de Planeación Municipal, otro signo más del abuso del sector. Esta enorme escultura generó una polémica en los medios de comunicación por el inminente riesgo para los vecinos. Ante las críticas, Villegas se defendió en una entrevista para la revista *Semana*: «Eso ocurre cuando el arte lo promueve una

6 Servicio de Inteligencia Colombiano, nombre original del antiguo Departamento Administrativo de Seguridad (DAS), suprimido mediante decreto en el 2011.



Ever Astudillo, el artista caleño ganador de uno de los premios en la II Bial Americana de Artes Gráficas, aparece en la gráfica al lado de la obra ganadora. (Foto EL PAIS, Ayaia)

Ever Astudillo

Uno siempre trata de ser original

Ever Astudillo el joven ganador de uno de los primeros premios en Dibujo de la II Bial Americana de Artes Gráficas que se realiza en la ciudad, manifestó que el artista trataba siempre de ser lo más original posible. "En la originalidad es donde está la ciencia de lo que es ser artista". No he llegado ni siquiera a pensar en copiar el estilo de alguien".

Composición No. 4

Astudillo, nacido en Cali hace 25 años, presentó la obra "Composición No. 4" que tuvo tema en sí el hombre. El ganador de la II Bial Americana en Artes Gráficas, no ha hecho un cómputo de cuanto tiempo gastó en elaborar esta obra. "Es muy difícil precisar cuántos meses o cuántas semanas empleé. En el tema hay que agotar todas las posibilidades y yo creo que son inagotables porque el tema en sí del trabajo que me hizo acreedor a este premio, es el hombre".

El artista Astudillo no sabe todavía en qué va a invertir los \$25.000.00 que ganó con su obra. "De eso hablamos después. No he tenido tiempo de pensar en qué los voy a invertir, pero seguro que será en algo bueno".

Otros premios

Astudillo es un artista consagrado. En el VII Festival Nacional de Arte conquistó un premio; lo mismo en el X Festival Nacional de Arte; y una mención en el Salón de Artistas Jóvenes de la Universidad de Antioquia.

Como todo expositor envió a la II Bial Americana de Artes Gráficas la que consideraba su mejor obra. Aspiraba también a ocupar un lugar de honor, pero a pesar de esto la noticia dada por sus amigos de que había merecido uno de los primeros premios, lo cogió de sorpresa. Sobre el particular Astudillo dice que "estaba en Popayán cuando recibí una llamada telefónica desde La Tertulia. La noticia

no podía ser mejor, pero el fallo del jurado me impresionó muchísimo".

Gran Bial

Astudillo tiene para la Bial frases muy bonitas. De ella dice que es una de las Bienales más serias y de más importancia que ha colocado a Colombia en primer lugar en el arte y que este es un acontecimiento que ha tenido trascendencia nacional e internacional.

"Además yo creo que las obras presentadas llegan mucho más de lo que podría llegar otra clase de pintura en este estilo. De todas maneras la gente tiene más afecto por las artes gráficas que por cualquier género de arte, porque las Artes Gráficas son mucho más asequibles.

Ever Astudillo, estudió en la Escuela de Bellas Artes y desde hace algún tiempo está radicado en Popayán, donde está vinculado a la Universidad del Cauca, en la Facultad de Humanidades.

persona como yo, sin abolengo y criada en la plaza de mercado. Lo hice como un regalo para Cali y se me volvió un problema» (2009). **7**

Mientras observábamos este *Kitsch Me*, Ever atinó a decir: «Mi casa desapareció, fue arrasada». La familia Astudillo Delgado tuvo que vender su casa a la municipalidad por la construcción de los puentes de la carrera 15 en los años noventa. Cuando se graduó en 1968 recibió los galardones del III Salón Estudiantil SENA y el Primer Salón Nacional de Artistas Jóvenes organizado por la Universidad de Antioquia. A los dos años de recibir el título universitario, un comentario favorable de Juan Calzadilla, crítico de arte venezolano, jurado del XXI Salón de Artistas Nacionales (1970), impulsó las primeras exploraciones del novel artista:

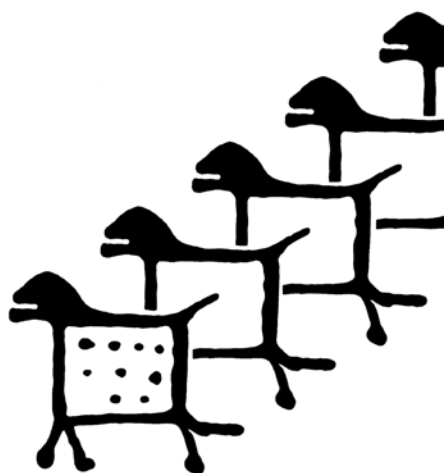
Creo que vale la pena detenerse ante las obras de Ever Astudillo, cuidadosamente ejecutadas, y en particular en la marcada con el número uno, para la cual el pintor ha llenado un fondo con letreros muy significativos, con caracteres antiguos; en todo lo cual intuyo una manera gráfica (que Astudillo asocia con las cintas de video y computación) que puede ser explotada por el artista con éxito. (Calzadilla 1970, 2b)

Después de estas obras, Astudillo exploró las formas abstractas sin mayores expectativas ni desarrollo. Quizá, por eso, las esferas simétricas que dibujó a lápiz no persuadieron al jurado de la I Bienal Americana de Artes Gráficas de Cali. En 1973, a los 25 años de edad, dejó la casa del Saavedra Galindo para trasladarse a Popayán como profesor del programa de Artes Plásticas de la Universidad del Cauca.

La primera vez que lo entrevisté, esa tarde de enero del 2006, estaba recién pensionado. Por sus comentarios, percibí el descanso y el júbilo que le debía producir dejar atrás más de treinta años como profesor universitario. Le pregunté sobre su nueva etapa como pensionado, no dudó un segundo y respondió que le iba a dedicar tiempo a su obra y a lo más inminente: la retrospectiva de septiembre en varios espacios de exposición en Cali. De todas maneras reconoció que durante su vida dedicada a la docencia jamás dejó de hacer obra, pero no la hizo con el ritmo que él hubiera querido. La dedicación horaria a la universidad, las clases, las reuniones y trabajos de grado le absorbieron mucho tiempo; los compromisos con la institución en Popayán le impedían permanecer en Cali y esa circunstancia lo aisló del ambiente artístico caleño y también de la capital. Recordó que el día viernes dictaba clase con una maleta de viaje, tan pronto terminaba la jornada académica salía corriendo hacia Cali y solía regresar a Popayán el lunes por la mañana. Casi tres horas de viaje por carretera lo apartaban de su entorno social. La luz de la ciudad y el ambiente popular de Popayán no se equiparaban al de Cali.

← Artículo del diario *El País* sobre el galardón recibido en la II Bienal Americana de Artes Gráficas del Museo de Arte Moderno La Tertulia, 20 de octubre de 1973. Archivo vertical de la Biblioteca Luis Ángel Arango.

7 «A las mujeres les gusta arriba» fue el modo en que tituló la revista *Semana* esta breve entrevista a Humberto Villegas (2009, 14), «el empresario que está enfrentado con la Alcaldía de Cali por poner una gigantesca escultura en la azotea de su motel».



PREMIO EN DIBUJO



Ever Astudillo, Colombia
"COMPOSICION No.4"
1973, lápiz



En ese primer año en Popayán, Astudillo recibió la noticia de dos importantes galardones: el premio en dibujo en la II Bienal Americana de Artes Gráficas de Cali (octubre de 1973) con la obra *Composición n.º 4*; y una beca de trabajo en el XXIV Salón Nacional de Artistas (Bogotá, noviembre 9 al 30 de 1973) con *Dibujo n.º 10* y *n.º 11*. En ambas obras se observa un plano general de una cuadra de barrio y en la parte inferior, planos yuxtapuestos con formas menos descriptivas: una remite a la silueta bien definida de un hombre y la otra, a un *Homo*, una forma que venía trabajando anteriormente y que recuerda la anécdota de su infancia con el canasto enzunchado.

← Catálogo de la II Bienal Americana de Artes Gráficas del Museo de Arte Moderno La Tertulia, carátula y página interior con la obra *Composición N.º 4* de Ever Astudillo.

En este Salón, como caso curioso, el artista Bernardo Salcedo amenazó con denunciar el certamen ante la Procuraduría General de la Nación porque habían recibido obras que participaron en eventos como la Bienal de Cali y de São Paulo. El investigador y editor Camilo Calderón Schrader señala en *50 años. Salón Nacional de Artistas* que en esta vigésimo cuarta edición, donde se ampliaron las bases del concurso a la fotografía, hubo menor número de artistas de lo habitual; comenta que el dibujo y el grabado se tomaron el Salón dándole un tono monocromático al evento nacional, y que el Salón mostró un bajo perfil, sustentado en el hecho de que «sin obras de aliento, sin una vanguardia poderosa y sin profusión de grandes nombres, se alcanzó un discreto nivel» (Calderón 1990, 187). En ese entonces el Salón, creado en 1940, atravesaba por un momento de crisis, uno de tantos que artistas y críticos de arte habían cuestionado: la falta de criterios al seleccionar los jurados, el carácter competitivo del evento, y la premiación escalonada que dividía artistas consagrados y emergentes. El año inmediatamente anterior, en 1972, Colcultura había acogido la posibilidad de realizar un Salón no competitivo, sin premios, y esta situación generó el rechazo de un buen grupo de artistas que se rehusó a participar. La circunstancia fue aprovechada por los galleristas Eduardo Serrano Rueda y Rita Restrepo de Agudelo, quienes, con el apoyo de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, organizaron el Primer Salón de Artes Plásticas, un salón alternativo con una generosa bolsa de premios.

Los premios de ambos certámenes le brindaron a Astudillo la posibilidad de ganar visibilidad en los medios de comunicación. La periodista Gilma Jiménez de Niño concluye en un reportaje para el diario *El Tiempo*: «Y no es muy elocuente en la palabra porque su elocuencia está en el pincel», e infiere que su timidez delata una «niñez simple. Sin juguetes estrambóticos, sin triciclo, sin balón...». Titula de forma insulsa uno de los apartes del reportaje: «Fue un niño pobre», anuncia, y a continuación hace hincapié en los oficios de sus padres, su procedencia social y apellidos:



[S]u familia, decente y honorable, pertenece a la clase media caleña, pero tal como lo revelan sus apellidos —Astudillo Delgado— tiene raíces en Popayán, sin que ningún pariente lejano ni cercano haya figurado nunca por el mundo de las letras o las artes. (Jiménez de Niño 1973)

← Ever Astudillo y Eduardo Serrano Rueda, ca. 1976, Bogotá. Foto: Miguel Ángel Rojas, archivo de Ever Astudillo.

Esta fascinación un poco amarillista sobre su extracción social y apellido debía causar curiosidad, ya que no era tan común que artistas de sectores populares logran sobresalir en un ámbito donde solo un estatus social privilegiado permitía realizar estudios en el exterior, viajar y conocer la escena artística internacional. Ever Astudillo y Fernell Franco al hablar de su obra, daban cuenta de su procedencia urbana o rural. Ambos observaban y representaban su entorno, apelando a sus vivencias cotidianas, y habían posado sus ojos en la «otra ciudad» de Cali, la del sector nororiental.

Era usual que Ever Astudillo elaborara composiciones en las que yuxtaponía dos planos distintos de un mismo paisaje urbano. En ese entonces, como no existía una amplia oferta de materiales artísticos, **8** procurando obtener unos formatos más grandes recurría a unir dos pliegos de papel. El crítico de arte Eduardo Serrano Rueda se percató de este hecho; en «La consagración de un nombre nuevo», uno de los primeros artículos dedicado a su obra y publicado por *El Tiempo* el 19 de febrero de 1974, comentó acerca de este recurso técnico:

Sacando ventaja de la desventaja que significa la ausencia de materiales de arte en el país, Astudillo une pliegos de papel según la demanda de sus composiciones. Sus representaciones se dividen en áreas semi-independientes, elaboradas con técnicas y metas probablemente distintas: sugerentes, difíciles de leer, casi expresionistas; precisas y con intenciones de realismo fotográfico. Por consiguiente, la distancia entre el dibujo y el ojo del espectador tiene en su obra una función variada y preponderante. (Serrano 1974a)

En este artículo por primera vez se señaló la predilección de Astudillo por el paisaje urbano, «humildes como los de Hopper» —según Serrano—, el claroscuro y las atmósferas sombrías. Astudillo se rehusaba a que lo encasillaran en el fotorrealismo porque alguna vez apoyó sus dibujos en la fotografía, y desconocía las corrientes norteamericanas del nuevo realismo. La erudición y autoridad que representaba el crítico de arte no fueron motivo para renunciar a su búsqueda:

Cuando empezaba a exponer en Bogotá conocí a Eduardo Serrano. Él me dijo: «a través de sus dibujos recuerdo a Edward Hopper». Le pregunté, «¿y quién es Hopper?» Eduardo luego me regaló un libro de este artista que pintaba unos espacios asombrosos. Lo sentí tan cercano a mí, tanto, que me cuidé de no seguirlo. A partir de ahí no me interesó seguir la línea de uno u otro artista, más bien partí de cosas que yo

8 Al respecto, Germán Rubiano sostiene que «en Colombia carecemos de medios técnicos avanzados —cada día más empleados en los países desarrollados— y de un público adinerado y *connaissanceur*, por lo cual es imposible que los artistas investiguen con nuevos materiales y con nuevas técnicas de comunicación y que realicen obras costosas» (1983, 1666).



hubiera vivido, me encarretaba la cuadra de mi barrio, la posada, la calle, la casa como cascarón. (Astudillo 2006)

En los primeros años de los setenta, varios hechos determinaron un creciente interés por el realismo, una palabra que ha etiquetado varias tendencias desde el siglo XIX y el XX. La historiadora del arte y teórica Linda Nochlin, especialista en Gustave Courbet, realizó en 1968 la exposición *Realism Now* en Vassar College Art Gallery (NYC) con artistas de la talla de Alex Katz, Alfred Leslie y Philip Pearlstein; y en 1971 publicó *Realism*, un estudio que contribuyó a darle mayor relieve a este movimiento histórico francés del siglo XIX, dominante entre 1840 y 1880. Según Nochlin, aún a mediados del siglo XX se sentían los ecos del giro de Courbet al dirigir su mirada hacia los temas cotidianos. La autora aduce que el propósito de este movimiento «consistió en brindar una representación verídica, objetiva e imparcial del mundo real, basada en una observación meticulosa de la vida del momento» (Nochlin 1991, 11). Para los realistas de entonces,

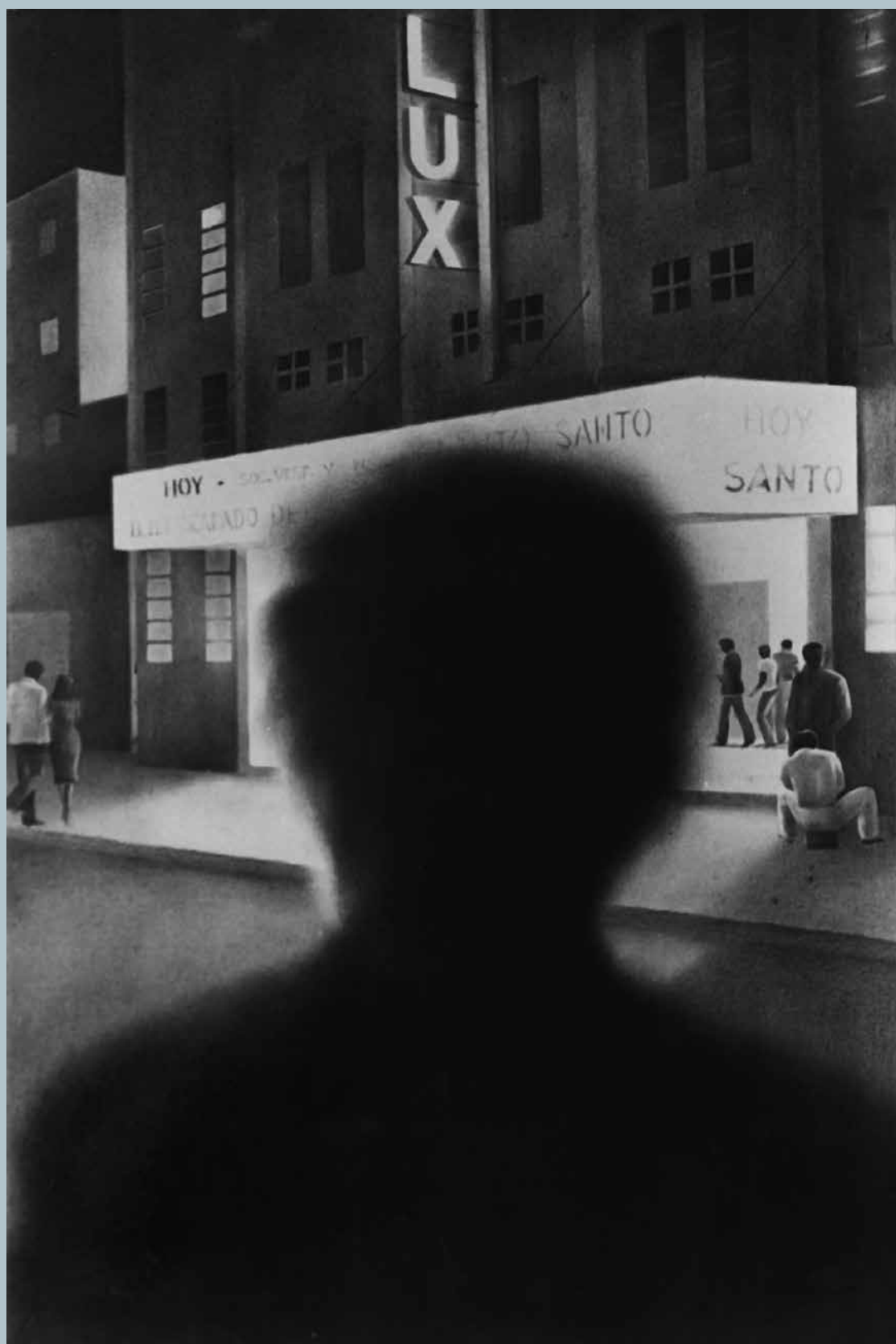
[...] las situaciones y objetos ordinarios de la vida cotidiana constituían algo no menos valioso que los héroes antiguos o los santos cristianos; de hecho, a la hora de representarlos para la *peintre de la vie moderne*, lo noble y lo hermoso era menos apropiado que lo común y mediocre. (28)

Al año siguiente, en 1972, el suizo Harald Szeemann realizó en Kassel «Documenta 5. Befragung der Realität. Bildwelten heute» («Cuestionar la realidad. Imágenes del mundo hoy»), una macroexposición donde incluyó una sección dedicada a los realismos, entre ellos el hiperrealismo y el fotorrealismo. En general fue una muestra ecléctica de instalación, *performance*, fotografía, pintura, escultura, arte *kitsch*, propaganda política, etc., con una extensa nómina de artistas, entre otros: John de Andrea, Bern y Hilla Becher, Joseph Beuys, Chuck Close, Richard Estes, Duane Hanson, Rebecca Horn, Edward Kienholz, Richard Long, Richard McLean, Mario Merz, Bruce Nauman, Claes Oldenburg, Arnulf Rainer, Gerhard Richter y entre ese gran grupo, un solo latinoamericano: el chileno Claudio Bravo.

Astudillo era ajeno a dichos acontecimientos del arte internacional; ajeno a las discusiones entre realismo y abstracción, **9** en particular la propiciada por el crítico de arte Clement Greenberg (detractor acérrimo del realismo por considerarlo falto de originalidad) y ajeno a los realismos contemporáneos que promovían la producción de imágenes con gran detalle microscópico hasta lograr una gran verosimilitud, como se aprecia en las obras fotorrealistas de la época. Su inmersión en el realismo lo hizo desde la sala de cine, un lugar donde identificó su realidad circundante, se confrontó con su pasado y fue perfilando una mirada a la

← Fotografía de la obra *John* de Charles *Chuck Close*, 1971-1972, acrílico sobre lienzo, 254 x 228,5 cm, Foto: Kunstbibliothek-Staatliche Museen de Berlín, tomada del libro *Documenta 5: Befragung der Realität, Bildwelten heute*, Kassel: Verlag Documenta, 1972.

9 Luis Camnitzer afirma que esta polémica, de tipo formalista, entre estas dos corrientes alcanzó unas dimensiones desproporcionadas con la entrada de la política de la Guerra Fría: «El Occidente anti-comunista identificó el realismo extremo con el totalitarismo, y la abstracción con la democracia. El campo comunista, por su parte, vio el realismo socialista como una descripción certera de una utopía en desarrollo, mientras que la abstracción era una aberración burguesa decadente» (2012, 125).



vida cotidiana y urbana. Como asiduo espectador de cine mexicano de la época dorada, construyó un realismo cotidiano:

[S]iempre tengo un primer plano, me preocupa y trabajo la profundidad de campo, trabajo con tomas cinematográficas, con planos generales, donde reina lo insólito en la aparente monotonía de los suburbios y donde siempre surge, ya sea como testigo, como mirante, como cómplice, como chofer o como espectador o autor, una silueta masculina. (Astudillo en Guerrero 1979, 7)

← Ever Astudillo, *Cine Lux*, 1979, grafito sobre papel, 100 x 70 cm.
Foto: Otto Moll, cortesía del artista.

Para Astudillo, México era el Nueva York criollo. Las narraciones de pobreza y sufrimiento del melodrama constituyeron el neorrealismo que reivindicó los lugares de su barrio: la barriada, la calle, el bailadero y el gril. Fotografizó la arquitectura del sector nororiental de Cali, los teatros de los años cuarenta y cincuenta que frecuentaba desde muy niño. La historiadora del arte Carmen María Jaramillo contextualiza esta práctica usada por artistas de la época como Miguel Ángel Rojas, Mariana Varela, Oscar Muñoz, Clemencia Lucena o Saturnino Ramírez:

Artistas interesados en trabajar con el entorno urbano hallaron en la cámara una herramienta de gran utilidad y apoyo. En una época en que diferentes formas de pensamiento (arte, ciencia, filosofía) habían aceptado la imposibilidad de la aproximación objetiva a lo real, se buscó al menos un medio para crear o elegir imágenes que a manera de gesto artístico permitieran efectuar comentarios ambiguos sobre el mundo. La fotografía fue entonces uno de los medios que proporcionó la mirada precisa, a la par ilusoria, que identificó o señaló en forma crítica algunas características del ámbito contemporáneo, así como nuevos presupuestos del arte. (Jaramillo 2012, 168)

Mientras caminábamos por su cuadra nos acercamos a un predio delimitado por una polisombra. Recientemente habían demolido el legendario Teatro María Luisa —una sala que proyectaba películas ya estrenadas en el norte de la ciudad y donde Ever veía habitualmente cine mexicano— para construir allí una estación de gasolina. Más adelante nos detuvimos frente a una antigua fábrica llamada Don Tinto, en completo abandono y cuyo destino era la ruina y la demolición. Avanzamos mucho más hasta llegar al antiguo Teatro Libia, hoy otra estación de gasolina. Ever solo atinó a decir: «Mi generación vive de los recuerdos».

El dibujo *Cine Lux* está basado en un *collage* mental de imágenes y recuerdos. El aviso rutilante de este teatro apócrifo anuncia la película *Santo* (El Enmascarado de Plata) en dos funciones: vespertina y noche. El mirante, en primer plano, observa esta construcción de cierta imponentia *art déco* que según Astudillo, surgió de mezclar la forma de unas bodegas y depósitos circunvecinos en franca decadencia y la entrada del teatro María Luisa: «desde los cuatro años ando metido en esos cines, rondando



por esas calles, por esos sitios que siempre me han gustado, sitios que nunca he sentido miedo al penetrarlos, por eso los pinto» (Guerrero 1979, 6). La silueta difusa del hombre que aparece en primer plano en los dibujos de Astudillo es un testigo urbano, un *mirante* —como él lo denominó—, un mirón y errante caleño o un observador participante que se sitúa en un lugar del cuadro como si fuera un espectador en la sala de cine. El mirante observa y a su vez es observado por otro. Astudillo, como un etnógrafo urbano, inviste sus dibujos de una atmósfera que solo es realizable mediante el dibujo.

La sala de cine fue como una extensión de su taller de artista y llevó al papel la realidad más cotidiana, producto de su experiencia como cinéfilo mexicano. La popularidad de este cine mexicano la describe muy bien Fernell Franco en el testimonio concedido a María Iovino:

A través del cine hice unos viajes maravillosos. Al comienzo no vi más que cine mexicano, pero aún así esos dramas intensísimos y esas historias exageradas de abusos de la pobreza que estaban en el guión de esas películas me mostraron que había otro país, que siendo distinto era igual al nuestro. Creo que por esa razón el cine mexicano era tan popular: la gente de los barrios pobres se sentía plenamente identificada con esas películas que tocaban esa forma latinoamericana de la vida. Lo hacían con otra música, con otro acento y con otras formas, pero era muy similar a la cotidianidad de nuestros barrios y de nuestros pueblos. (2004, 31)

En el cine barrial, como apunta el crítico y cronista Carlos Monsiváis, «se adquiere lo que difícilmente admite la ciudad en expansión: el sentido de intimidad dentro de la multitud» (2001, 36). Y señala en seguida que es el lugar donde la barriada se reconoce en las causas perdidas, donde se prefiere «la realidad fílmica a la realidad a secas», donde «cada melodrama es el encuentro con la identidad, cada comedia comprueba que no se vive en vano». El cine acababa siendo el «museo facial del pueblo», donde el público se reconocía en los gestos, el lenguaje, la forma de bailar, los lugares; y así la pantalla resultaba un espejo donde contemplar la más cercana realidad. **10**

Astudillo cuenta que se inclinó por las películas de gánsters y de lucha libre, la filmografía de Luis Buñuel y el cine de rumberas y bailarines como las cubanas María Antonieta Pons, Ninón Sevilla y Rosa Carmina, y de actores como Tin Tan y Resortes. En algunos de sus dibujos representó dos arquetipos: una mujer derivada de la legendaria bailarina La Tongolele, que se identificaba por el mechón blanco, y otro de los íconos, el superhéroe mexicano, El Enmascarado de Plata.

← Germán Valdés *Tin Tan* y Yolanda Montes *Tongolele*, en la película *Chucho El remendado* de Gilberto Martínez Solares, México, Producciones Mier y Brooks, 1951. Foto: Colección de la Filmoteca UNAM.

10 Vale anotar que esa inmensa comunidad que a través de la pantalla se acercó a la vida de los otros también se formó alrededor del radio transistor. El propio Astudillo reconoce que su imaginario se enriqueció de las radionovelas y de series radiales como *Chan Li Po* y el *Capitán Misterio*, que transmitían las emisoras de la época: La Voz de Cali, Radio Pacífico, Radio El Sol o Radio Reloj.



1978

Alrededor de mis cuadros siempre ronda lejanamente una radiopatrulla; quiero decir que ilustro una atmósfera ilícita y peligrosa, la que se vive en aquella Cali de mi infancia, con una arquitectura de los treinta, fachadas con arabescos, balcones con rombos y calados rígidos y austeros... Es la misma arquitectura de los cines de mi infancia, de un Belalcázar, un Avenida, un Sucre, el Imperio, son esos pesados volúmenes y la complicidad que nos brinda la oscuridad de una sala de cine, las que ilustran mi obra. (Guerrero 1979, 6)

← Ever Astudillo, *Mi barcito*, 1978, grafito sobre papel, 100 x 70 cm.
Foto: Otto Moll, cortesía del artista.

Hacia las cuatro de la tarde llegamos al parque del barrio Obrero. Ever me advierte que los alrededores de la carrera 10 son inseguros por la cercanía de «la olla» del barrio Sucre y El Calvario, una zona con evidente deterioro arquitectónico y social. Nos detenemos en la esquina sur del parque, frente a La Matraca, un bailadero de tango, bolero, foxtrot y salsa, y allí justamente intercambiamos experiencias. Varios años atrás, en el 2005, conocí por primera vez este lugar en compañía de Arturo Alape. Me atraieron las paredes llenas de fotografías de famosos tangueros, afiches y carteles, una especie de mural del recuerdo. Esa noche, Leyda Santa, propietaria del lugar, bailarina y erudita tanguera, nos recibió al son del bolero: *Cantando quiero decirte lo que me gusta de ti / las cosas que me enamoran y te hacen dueña de mí / tu frente, tus cabellos y tu rítmico andar / el dulce sortilegio de tu mirar...*

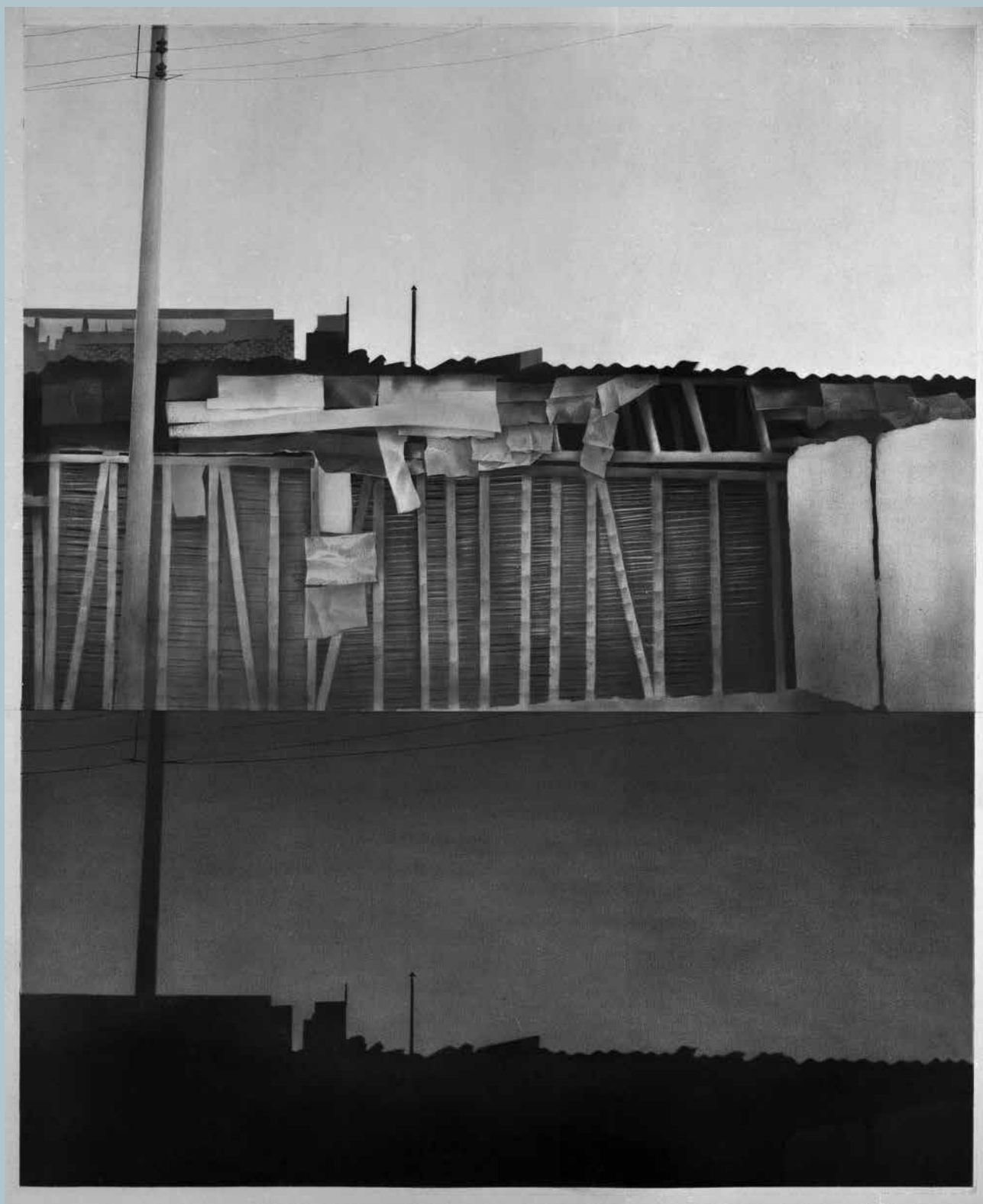
Las parejas «tiraban paso»; la entrada del lugar estaba a reventar, pues los vecinos del barrio se agolpaban para ver bailar a los viejos bailarines que con elegancia y suavidad deslizaban a sus parejas. Esa noche observé a un bailarín en especial, vestía traje con corbata, pañuelo en el bolsillo, sombrero y zapatos de dos colores, era don Arcesio Valencia, un bailarín de tango y bolero ya próximo a sus cien años de edad, cuya fotografía forma parte del gran mural.

Ever no conocía La Matraca; en cambio trajo a colación un sitio clave para muchos intelectuales y artistas de los setenta, el Bar de William,¹¹ en el barrio San Nicolás. La importancia de este lugar la describe Alejandro Ulloa en su libro *La salsa en Cali*:

[U]n barcito nada elegante que rápidamente se convirtió en la sede del sector intelectual y rumbero de la generación del medio siglo que militaba en los grupos políticos de izquierda. Estudiantes y profesores de la Universidad del Valle (en San Fernando) y de la Santiago de Cali eran la base de la clientela. Hasta allí se trasladaban las discrepancias ideológicas y las rencillas entre grupos que soñaban con la renovación socialista, teniendo como fondo una guaracha de la Sonora Matancera. (1992, 412)

La música de Benny Moré era lo más cercano a la Revolución cubana; todo un símbolo que despertaba la solidaridad por la causa socialista.

¹¹ El nombre real de este lugar era La Habana Club, pero se dio a conocer como el Bar de William por el nombre de su *Dj*.



El baile fue un fenómeno de barrio, los ritmos cubanos como el mambo, aprendidos en las películas mexicanas, desafiaban a los bailarines a lucirse en la pista, era indispensable llevar la pinta y bailar bien. Germán Valdés *Tin Tan* (protagonista, entre otros filmes, de *El rey del barrio* de 1949) y Adalberto Martínez *Resortes*, influyeron a una gran generación de rumberos caleños; los dos bailaban con gran soltura y acrobacia, como se vería años después con el *boogaloo*. El interés de Astudillo por los barrios populares surgió también del gusto por la música y el baile popular de domingo por la tarde. Ever los recuerda así:

Eran unos bailes bastante particulares. El que se destacaba era alguien que bailaba muy bien. Era la moda de los pantalones bota campana y ropa apretada. Era una cosa cargada de violencia, porque a las seis de la tarde, cuando se acababa el baile, empezaban a tirar piedra si la calle era destapada y si no lo era, se agarraban a golpes. (Astudillo 2006)

Alejandro Ulloa subraya que en los barrios era característico alquilar una casa para hacer el baile de cuota los sábados por la noche y el *aguaelulo* el domingo por la tarde. Para garantizar la mejor rumba, se competía con el mejor sonido, la mejor música o la más reciente adquisición. En su libro, Ulloa explica que los aguaelulos no siempre fueron sitios de rumba pacífica para el disfrute comunitario: con el tiempo se convirtieron en lugares de disputa de galladas de distintos barrios.

En la obra *Lugares (barrio Obrero)* Astudillo comenzó a explorar la posibilidad de representar la misma escena mediante dos encuadres —algo similar a lo que realizó en *Fachada (barrio Saavedra Galindo)*—. Como se aprecia en el catálogo de la retrospectiva «Ever Astudillo. De la memoria urbana», varias obras de 1975 repiten esta composición: el gran formato de papel dividido en dos secciones yuxtapuestas. En este dibujo de composición vertical se aprecia, en la parte superior, una fachada de cañas y esterilla y, en la parte inferior, un primer plano a contraluz; un elemento une ambas vistas, el poste de alumbrado. Es como si un movimiento de *zoom* permitiera destacar un detalle casi imperceptible: la silueta de unos techos que se asoman por encima de la pared en la escena superior.

El barrio Obrero ha sido un lugar tradicional de la ciudad; epicentro de la música, el baile y el fútbol. En los años cuarenta varios equipos de fútbol aficionado jugaban en las canchas del sector, El Granadino o Long Champs, muy populares entonces. La obra literaria de Umberto Valverde ha estado marcada por sus vivencias en el barrio Obrero. *Bomba Camará*, publicado en 1972, reúne una serie de relatos que suceden

← Ever Astudillo, *Lugares (barrio Obrero)*, 1975, grafito sobre papel, 100 x 120 cm. Foto: Otto Moll, cortesía del artista.

entrevista a ever astudillo

Alrededor de mis cuadros siempre ronda lejanamente una radiopatrulla, quiero decir que ilustro una atmósfera ilícita con una arquitectura de los treinta, fachadas con arabescos, balcones con rumbos y calados rígidos y austeros.

Nunca escojo tal o cual sitio, insisto, inicialmente trabajé con fotos pero ahora utilizo mis propios collages mentales, trabajo con patrones de comportamiento, con la memoria de los lugares, de los hombres, de la música, de la arquitectura, sitios a los cuales sigo siendo fiel con mi vida y con mis manos.

Hasta finales de octubre el Museo de Arte Moderno La Tertulia de Cali, expone la obra de tres artistas caleños que trabajan dentro del mismo "género". Tanto Fernell Franco como Oscar Muñoz son conocidos por los lectores de EL SEMANARIO. Hoy tiene la palabra y la mano Ever ASTUDILLO. La entrevista que presentamos ha sido "sonsa-cada" a pedazos: la primera parte fue un recuento lineal de tipo auto-biográfico. La segunda es una síntesis de una larga discusión en compañía de Juan Manuel Garcés y Magda Ramírez, Magda y Lelda Viveros trabajaron en el ensamble de la segunda parte.

...Yo empecé a dibujar como todo el mundo desde que estaba pequeño, todos los niños pintan, todos dibujan, juegan con los colores.

Desde que iba a las escuelas públicas comencé a destacarme en la materia. Eran escuelas de barrio: (del Benjamín Herrera y del Saavedra Galindo de Cali).

"Fue el Maestro Alfonso Valderrama, quien realmente me abrió las puertas, él le daba clases de guitarra a mi hermana Amanda, se entusiasmó al ver mis dibujitos, me habló del Conservatorio, mejor dicho, supe que existían "academias" donde inmediatamente comencé a bosquejar. Fue un descubrimiento decisivo, en la dirección del Antonio María Valencia se encontraba Sofy Arboleda, yo tenía alrededor de diez años, todo iba muy bien hasta que vino una revuelta, salió Sofy y cambiaron las reglas. Ahora exigen estar cursando el bachillerato para aprender a pintar (misterios de los elefantes blancos).

...Pero como ya estaba "picado", me vinculé al teatro, en un comienzo trabajé en comedias leídas, eran interpretadas por Miguelito Mondragón, Pedro I. Martínez, Roberto Arcelux, Berta Cataño, Lucy Martínez, Yolanda García entre otros. Luego tuve una actuación mas destacada en una obra que montaron Jacqueline Vidal y Helios Fernández con estudiantes: El Marido Humillado. Llegaron los Mimos con Jean Marie Binoche, un francés maravilloso que hizo escuela en Cali y a quien todavía los teatreros recuerdan con cariño y gratitud.

Obviamente perdí ese año, me retiraron de la tablas y me enviaron al Académico de Cartago a un estricto internado. Al año siguiente pude regresar a Bellas Artes, tiempo que compartí en mis vanos esfuerzos por acabar con el Bachillerato. De esa época los recuerdos son tan vagos como mi vida de estudiante, entre los compañeros recuerdo a Guillermo Sandoval, a quien perdí de vista muchos años hasta que supe que trabajaba en Ruby (Cataluña), imprimiéndole los trabajos a Tapies y Miró.

Siempre viví entre adultos, desde los ocho años en el teatro no habían niños, en pintura menos. No formé parte de ninguna gallada de barrio, no tuve el transcurrir del caleñismo-medium. Solo a los catorce años comencé a parrandear, a ir a fiestas de ganso empecé a sacudirme y a meterme de lleno en la pintura y en la vida.

Las relaciones con los compañeros de curso eran muy regulares, siempre la fui mejor con los grupos superiores. El día del grado en 1968, no me convidaron a ninguna fiesta, a la salida me encontré con Lelé ella me invitó a su casa a celebrarlo con una caneca. Manteníamos una relación muy chévere, no nos volvimos a ver... supe que se había separado del poeta, que abandonó Bellas Artes y que había terminado Derecho; fue precisamente en compañía de ella que te conocí a vos en esa época..."

Los primeros premios

"...En el 67 participé en el Primer Salón Nacional Estudiantil, organizado por el Sena, me dieron el segundo premio. Al año siguiente obtuve el Primero, hubo una gran rumba en La Tertulia, era tal vez el último Festival de Arte de Cali, ese año el Salón Panamericano lo ganó el argentino Fernando Maza. En aquel 68 repetí el primer premio en el Salón de Artistas Jóvenes organizado en Medellín por la Universidad de Antioquia.

"...1969 fue en blanco, andaba en una desubicación terrible, no sabía que hacer, para donde pegar, vino el 70, y con él, mi primera gran avenida en el Salón Nacional, aceptaron mi trabajo, elaboraba el color en forma de siluetas, siluetas relacionadas con mi actual trabajo, trabajaba la pluma con tinta negra sobre fondos de color. El tema central era la comunicación, se veían multitudes envueltas en cintas de video-tape. Los cuadros le llamaron la atención al crítico venezolano Juan Calzadilla, los comentó favorablemente, esto me puso muy contento. Envalentonado envié al año siguiente... y me rechazaron.

Posteriormente se organizó un Salón de Artistas Vallecaucanos preparatorio a la Primera Bienal de Artes Gráficas, este trabajo no pegó pues no me invitaron a la Bienal. Trabajaba las esferas simbólicas. Ahora creo que ese trabajo era de Taller, de estudio, que nunca debió salir de allí.

Los premios grandes

En 1973 envié al Salón Nacional de Bogotá y me dieron el Primer Premio, veinte días antes lo había obtenido en la Bienal de Cali. Mas que un lujoso curriculum de galerías y corte de críticos tengo un pasado que evidentemente lo marcan las distin-

NO SALGAS D



Doña Gilma y Ever, Camine que lo voy a matricular en el Conservatorio, hijo.

"...desde los cuatro años ando metido en esos cines, rondando por esas calles, por esos sitios que siempre me han gustado, sitios que nunca he sentido miedo al penetrarlos, por esos los pinto.

ciones, pero nunca me he dejado marear por ellas, pienso que los premios son un reconocimiento, te dan ánimo, te abren puertas vienen las invitaciones a galerías, a instituciones valiosas; es una apertura, una vía libre para hacer un montón de cosas (1).

"...Ese mismo año me fui a Popayán a enseñar; la docencia me ha quitado un valioso tiempo de trabajo, a los estudiantes no se les puede despachar a la ligera hay que orientarlos para que no pasen por las que uno ha pasado, que no se martricen haciendo vainas obstinadamente, sino que sepan hacer y entender lo que quieren.

"...Siempre me ha gustado más estar en Cali que en Popayán, tampoco me dejé tentar por la capital, en el 76 salí becado por el Ictex, escogí México a donde pienso volver en el ochenta, pero con la idea de instalarme posteriormente un buen tiempo en Nueva York.

Los cielos invadidos por paquetes

"...En la época en que trabajaba las grandes pacas rotuladas, un crítico las describió como "los cielos invadidos por paquetes", para otros eran simples seres humanos empaquetados. Vos insistís que solo a medida que he despejado mis propios cielos se han desatado los nudos para darle salida al ser humano que dibujo ahora, es el hombre que surge de la penumbra, siempre de espaldas, siempre lejano.

Claro que mi trabajo ha servido para entresacar mis fantasmas de uso personal para universalizarlos. Alrededor de mis cuadros siempre ronda lejanamente una radiopatrulla, quiero decir que ilustro una atmósfera ilícita y peligrosa. La que se vive en aquellas calles de mi infancia con una arquitectura de los treinta, fachadas con arabescos, balcones con rumbos y calados rígidos y austeros.

"...es la misma arquitectura de los cines de mi infancia, de un Belalcázar, un Avenida, un Sucre, el Imperio, son esos pesados volúmenes y la complicidad que nos brinda la oscuridad de una sala de cine, las que ilustran mi obra.

Foto: Hernando Arías



"...desde los cuatro años esos sitios que siempre me han gustado, por esos los pinto. En cada cuadro más que experiencia anterior, un recuerdo... ahh, me niego a que me fotos. Pero hace mucho tiempo mental. Algo que si incide en primer plano, me preocupa cinematográficas, con plan notoria de los suburbios y como cómplice, como chof

entre la rumba, la «música del otro lado» —la pachanga—, el fútbol y el lumpen. En uno de sus cuentos, «Domingo sonoro», Valverde narra una escena en la que un grupo de muchachos se dirige a un aguaelulo y describe un sector del barrio:

Vamos bajando, van descendiendo por las calles sin pavimento del barrio, atravesamos las casas bajas de bahareque, con fachadas simples y mal pintadas, caminos lentos y pretenciosos. Tratábamos de impresionar a primera vista, el sudor surgía de los rostros, y nos apurábamos en secarnos con nuestros limpios pañuelos blancos; era el domingo y el calor; iban al baile, vamos a bailar. (Valverde 1979, 149)

El Consejo Municipal creó el barrio el 20 de junio de 1919, pero su conformación se dio a partir de invasiones de inmigrantes pobres en terrenos ejidos del municipio; como lo menciona Édgar Vásquez Benítez, «los primeros habitantes eran trabajadores del ferrocarril y artesanos que provenían del barrio San Nicolás, de otros departamentos y, en especial, la Costa Pacífica» (2001, 132). Y es por ellos que se populariza la música antillana en Cali, como lo destaca Ulloa:

Con el tiempo sería éste uno de los barrios más populares y representativos de la ciudad («la capital de Cali») epicentro clave para la recepción de la música afrocubana de vieja guardia al comenzar la década del cuarenta, o incluso desde antes, cuando al decretarse la zona de tolerancia entre sus predios era posible oír allí la música que no se escuchaba en otras partes. (1992, 303)

La zona de tolerancia quedaba entre el barrio Sucre y el Obrero, y se hizo muy famosa por sus bailadoras y cabarés; sitios como Acapulco o Mogambo que tenían un baterista encaramado en una tarima que marcaba el compás del mambo, la guaracha, el guaguancó y demás ritmos afroantillanos. Precisamente ver bailar era otra práctica cultural que ejercía habitualmente Astudillo, pues le permitía gozar la rumba desde otro ángulo. Esta acción se comprende con la actitud del «mirante», testigo espectral del mundo de la calle, galladas, esquinas y de chicas como Estrella, una mujer de rojo que apareció en sus dibujos hacia 1985.

Mientras nos dirigimos hacia el lugar del dibujo más emblemático de su obra, Astudillo recuerda su experiencia como espectador en la sala de cine; desde los cuatro o cinco años se familiarizó con el ritual de ir a cine. Los detalles arquitectónicos de los viejos teatros, y las «vistas» (fotofijas) de la película puestas en la cartelera, hicieron parte del ritual que construyó su particular manera de ver la ciudad a través del cine.

← Artículo «No salgas de tu barrio. Entrevista a Ever Astudillo» de Hernando Guerrero, en: *El Semanario: La revista de El Pueblo*, Cali, 21 de octubre de 1979, pág. 6.

AS DE TU BARRIO

Por Hernando GUERRERO

II

La crítica

Me preocupa la actitud que toma cierto tipo de opinión pública vinculada a las artes plásticas, son los artistas, críticos, compradores, vendedores... curiosos, estudiantes, intelectuales o sea los simpatizantes.

Ese público que apenas está aceptando el dibujo o la fotografía como obra de arte total, que comienza a darle la misma categoría del óleo o de la escultura.

Hay que contar con la capital como centro de actividades culturales, de influencias, de movimiento de artistas; en Bogotá hay más oportunidades para la difusión de la obra, acá tenemos menos oportunidades, pero nuestro aislamiento es voluntario, es una escogencia.

Creo que la crítica es otra opinión más, tan válida como la de la familia, la de los amigos, a quienes les gusta mi trabajo o lo rechazan.

Llegamos a la tertulia

Tanto Oscar Muñoz, como Fernell Franco, como yo, anteriormente hemos sido incluidos en muestras colectivas del Museo, pero ninguna con la importancia y trascendencia de la actual. En el 75 participamos con Oscar y otros tres dibujantes, desde ese tiempo no exhibía mis trabajos y ahora cuando nos encontramos reunidos en torno a una misma temática siento un grave compromiso frente a la ciudad, al museo y conmigo mismo.

No creo que se pueda hablar de distancias o diferencias frente al trabajo de Oscar Muñoz, es más fácil referirse a la afinidad, ambos trabajamos lo "urbano" con un lenguaje similar pero con proposiciones distintas. Cuando hablo de urbano me refiero al hecho de dibujar el lugar donde crecí, lo utilizo para recrear una atmósfera, sugerir infinidad de cosas, que no se quede en el cuento de uno en contar su "propia historia" sino en utilizar esas referencias para expresar y proponer otro camino estético.

Trato de oponer el esquema urbano-rural como referencia imprescindible para encasillar el trabajo del pintor, del escritor o del creador en general.

Nunca escojo tal o cual sitio, insisto, inicialmente trabajé con fotos pero ahora utilizo mis propios collages mentales, trabajo con patrones de comportamiento, con la memoria de los lugares, de los hombres, de la música, de la arquitectura, sitios a los cuales sigo siendo fiel con mi vida y con mis manos.

En la Tertulia muestro lugares, que son imaginarios pero que pertenecen al realismo urbano, un realismo que puede remitirse a la fotografía pero a su vez evidencia la imposibilidad del acercamiento entre la proporcionalidad que puede existir entre un espacio fotografiado y un espacio dibujado. Me explico?

El que busca encuentra

No me arrepiento de los períodos de investigación, no soy de los que dan saltos olímpicos, esos saltos caóticos de ser hoy retratista, mañana paisajista, panfletista, etcétera. Comenzar consiste en poder resolver la infinidad de ideas, estéticamente. Ir despejando, una por una hasta el agotamiento o hasta donde uno sea capaz.

Hay en el fondo la idea de que la lentitud para los cambios requiere un aislamiento, un miedo a no mostrar nada sin estar seguros de salir con gran estilo?

Soy en el lenguaje sentimental muy pausado, por eso me han preocupado los saltos, si realmente voy a comunicar algo omito conscientemente la brusquedad. Me preocupa una consecuencia, una continuidad.

Por ejemplo: hay una idea genial, la "inspiración" que llega cuando uno se está lavando los dientes, no hay imágenes, hay que madurarla hasta que sea posible plasmarla gráficamente. De ahí en adelante sale de la cabeza a las manos, se hacen bocetos y bocetos hasta el boceto final.

Pero de ahí a la obra final se producen muchos cambios. Si confrontamos todo el proceso hasta el momento de la firma no damos cuenta que la idea inicial se ha desvanecido.

Entonces te preocupa es la unidad de estilo, para mostrar la unidad de tu personalidad?

Lo que quiero lograr es la unidad, una continuidad esto va saliendo en la medida en que se tenga claridad en el tipo de proposición a realizar.

No intento por ejemplo al utilizar amarillo, azul y rojo un tiempo y luego otro tiempo amarillo azul y rojo más opaco, lograr que digan esto es un Astudillo, porque la idea de la continuidad no es algo deliberado.

Qué es lo que quieres hacer con la exposición de ahora en La Tertulia. Crees que cuando muestras el trabajo la gente ve lo que tu estás mostrando?

No, la gente lo ve de muchas formas...

Por lo tanto no se enteran de la continuidad en lo que tu estás pintando...?

Creo que mucha gente no la conoce siquiera. La continuidad me preocupa es a mí. El problema lo planteo frente a mi trabajo. En estos momentos eso no me preocupa, no se cómo explicarlo; para mí es un método satisfactorio. El resultado, el si gustó o no gustó es otra cosa.

Pero si no gustó puede incidir... como tu cambio en el 71 del color al blanco y negro... Cambiaste del "papagayo" al "Blanco Negro ruta 2".

...El "Papagayo" fue un capricho nada más.

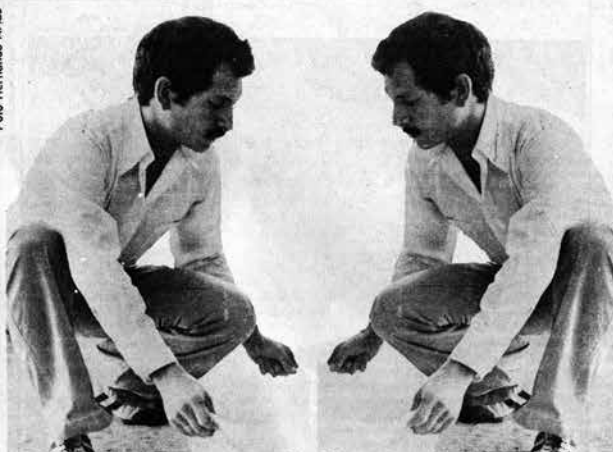
En ese tiempo, no conocías Juanchito...Ja!Ja!

Cuando pintas hay una música presente...?

...Puede ser Benny Moré o puede ser Bach...un bolerito cualquiera... María Victoria o María Luisa... o una música densa como el Requiem de Mozart.



Foto: Hernando Arias



Ever Astudillo

"...desde los cuatro años ando metido en esos cines, rondando por esas calles, por esos sitios que siempre me han gustado, sitios que nunca he sentido miedo al penetrarlos, por eso los pinto.

En cada cuadro más que una anécdota, o una descripción "urbana" hay toda una experiencia anterior, un riesgo frente a la vida.

"...ahh, me niego a que me encasillen como hiperrealista, si alguna vez utilicé las fotos. Pero hace mucho tiempo prescindí de ellas pues ya recogí mi propio archivo mental. Algo que si incide abiertamente en mi pintura es el cine. Siempre tengo un primer plano, me preocupa y trabajo la profundidad de campo, trabajo con tomas cinematográficas, con planos generales, donde reina lo insólito en la aparente monotonía de los suburbios y donde siempre surge, ya sea como testigo, como mirante, como cómplice, como chofer o como espectador o autor una silueta masculina.

Cuando realizó *Teatro Belalcázar* Astudillo era un consagrado nombre nuevo. Pero, ¿qué implicaba ser un nombre nuevo en 1975? Serrano Rueda, siendo director de la Galería Belarca, había realizado tres años atrás la exposición *Nombres nuevos en el arte de Colombia* con artistas menores de treinta años, para el Museo de Arte de Moderno de Bogotá (marzo de 1972). El «nombre nuevo» estaba relacionado con la etiqueta de artista joven, y esto justamente es motivo de análisis del galerista en el texto «¿Arte joven?» publicado en el catálogo. La expresión «artista joven» —dice el autor— hace referencia a la edad del artista, en cambio «arte joven» puede entenderse como novedad y dinamismo, o falta de profundidad y de taller; es decir, es un arte que no necesariamente lo producen los artistas jóvenes. Y deja abierta una pregunta: ¿el cambio de concepción del arte debe estar en manos de las nuevas generaciones o del nuevo público? Justamente con aguzada mirada de galerista, Serrano se dedicó a circular la obra de artistas jóvenes y de distintas regiones, todos ellos parte de una generación que sería protagónica en la escena artística de los setenta: Antonio Caro (Bogotá, 1950), Alfredo Guerrero (Cartagena, 1936), María de la Paz Jaramillo (Manizales, 1948), Oscar Jaramillo (Medellín, 1947), Javier Restrepo (Medellín, 1943), Miguel Ángel Rojas (Girardot, 1946) y al mismo Ever Astudillo.

Es indiscutible el relevante papel que cumplió en los años setenta Eduardo Serrano Rueda, quien sagazmente mantuvo una activa programación de exposiciones, en especial de artistas regionales y jóvenes promesas. Aunque en el panorama nacional circulaban críticos de arte en ciernes como Álvaro Medina, Galaor Carbonell, Germán Rubiano, María Elvira Iriarte, Darío Ruiz y Miguel González, no puede decirse que ellos hayan cumplido un rol tan determinante en la promoción de nuevos artistas. Cuando Serrano regresó al país en 1969, tras estudiar Antropología e Historia del Arte en la Universidad de Nueva York, se desempeñó primero como director de la Galería Belarca (1969-1974), y luego trabajó catorce años como curador del Museo de Arte Moderno de Bogotá (1974-1994). Esta privilegiada posición le permitió publicar un número considerable de artículos y reseñas en catálogos y periódicos de circulación nacional, que permitieron llenar el espacio que había dejado Marta Traba tras su partida de Colombia en 1969 —el libro de su autoría *Un lustro visual. Ensayos sobre arte contemporáneo colombiano* (Serrano 1976) así lo demuestra—. Durante esos años fungió como galerista-crítico de arte-curador, un rol abarcador en el campo artístico que se vio fortalecido por la red de colegas en las regiones: Miguel González (Cali), Alberto Sierra (Medellín) y Álvaro Barrios (Barranquilla). Visibilizó a unos, ocultó o no se interesó por



otros. Su labor generó amores y odios por incidir estratégicamente en el mercado del arte.

La provincia como polo de desarrollo cultural era un aspecto a destacar en el discurso de los críticos de arte radicados en Bogotá; ese es el caso de Serrano Rueda, quien adujera que gracias a los medios de comunicación se conocían los logros artísticos en diferentes lugares del país, y que a partir de los estudios de la sociología del arte se reconocía cómo «las diferencias culturales inevitablemente cuentan en la expresión artística» (Serrano 1974b, 1). El curador le apostó a la promoción de una generación emergente de artistas de Barranquilla, Cali y Medellín, ciudades que en esa época gozaban de visibilidad en el concierto nacional, sobre todo por los eventos artísticos de carácter internacional y el impacto del proceso de modernización urbana. En 1974 realizó la exposición «Barranquilla, Cali y Medellín»; en su presentación del catálogo, en líneas generales, puso de manifiesto ciertos intereses comunes entre los artistas: la experimentación, la preocupación por lo social y la importancia de lo popular.

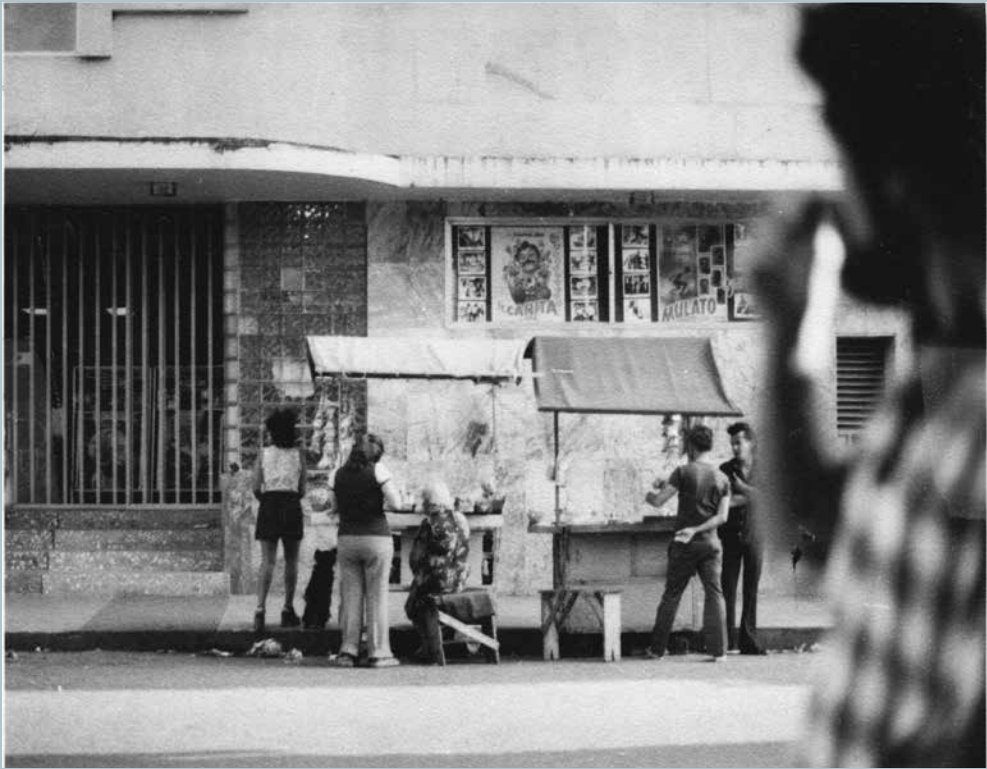
La del setenta es una década en la que proliferan los dibujantes y grabadores. En 1975, por ejemplo, se hicieron dos exposiciones en las que participa Astudillo: «Dibujantes y grabadores colombianos», en el Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia, y «Cinco dibujantes. Astudillo • Caballero • Guerrero • Jaramillo • Truss», en el Museo de Arte Moderno de Bogotá. Álvaro Medina y Eduardo Serrano, respectivos autores de los textos, señalaron en suma que las obras se inscribían en el realismo como una intención de testimoniar un contexto social, que en el caso colombiano se vio marcado por el período de La Violencia. **11**

Un momento de gran importancia para Astudillo fue su participación en la exposición «Los novísimos colombianos», **12** en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas; realizada en 1977 por la crítica de arte Marta Traba, que se encontraba radicada entonces en Venezuela. El texto del catálogo revisaba la producción artística de las últimas décadas en Colombia, y su punto de vista de los *novísimos* abarcaba «la aparición de un arte político, del paisaje urbano y rural, del mundo cotidiano sujeto a una atención penetrante, del repertorio de tipos urbanos» (Traba 1977, 12). En declaraciones para el diario *El Tiempo*, Traba enfatiza cómo en el arte colombiano de ese entonces domina la figuración; el «rechazo a las vanguardias y las modas como el *happening*, el arte tierra y el *body art*»; revelando una posición conservadora dentro del medio cultural y una fidelidad a sus propios procesos y lineamientos (*El Tiempo* 1977, 1b).

← Ever Astudillo, *Teatro Belalcázar*, 1975, grafito sobre papel, 100 x 120 cm. Colección del Museo de Arte Moderno La Tertulia. Foto: Otto Moll, cortesía del artista.

11 Período histórico entre 1947-1957, en el que se precipitó una guerra civil no declarada cuyos ejes estructurales fueron la confrontación bipartidista, el despojo de la tierra, las masacres indiscriminadas y el despoblamiento de poblaciones campesinas. Su origen es político: es un fenómeno desencadenado por el sectarismo y las ansias hegemónicas de los partidos.

12 Exposición colectiva de 43 artistas, cuyas edades oscilaban entre 22 y 33 años, entre los que se destacan: Antonio Caro, John Castles, Luis Caballero, María de la Paz Jaramillo, Oscar Jaramillo, Darío Morales, Oscar Muñoz, Saturnino Ramírez, Mariana Varela, Gustavo Zalamea y Hugo Zapata.



«La provincia desapareció —dice Traba—, desapareció como visión estrecha, comportamiento acomplejado e ignorancia del medio exterior. Ha sido reemplazada por el orgullo de la región, apoyado en el análisis de los recursos culturales propios» (1b). Este análisis rescata la idea de provincia que presentó en el ensayo «La cultura de la resistencia». En los setenta, arguye, los artistas en Colombia «se deciden por la provincia, el subdesarrollo, la temática local, el desprecio frontal por la universidad, el rechazo de las modas, el orgullo por la identidad» (Traba 1984 [1973], 329). Pues, como lo sostiene Hans Magnus Enzensberger —a quien cita Traba sin mencionar la fuente—, «la provincia está en todas partes, porque el centro del mundo no se encuentra en lugar alguno [...]» (329).

← Teatro Belalcázar, carrera 10 entre calles 20 y 21, ca. 1974. Foto: Ever Astudillo.

El lugar que alguna vez ocupó el edificio del teatro Belalcázar —la carrera 10 con calle 21, en el barrio Obrero— es ahora una estación de gasolina; su entorno es una zona de comercio de partes de carro. En ese lugar nos fue casi imposible imaginar el punto de vista del mirante. *Teatro Belalcázar* (véase pág. 286) es uno de sus dibujos más conocidos y hace parte de la colección de arte del Museo de Arte Moderno La Tertulia. La construcción está dibujada sobre dos pliegos de papel y, en primer plano, el mirante es representado con más detalle. Astudillo traslada al papel el mismo punto de vista fotográfico del mirante y la composición del dibujo es resultado de su experiencia con la cámara. Una caminata habitual con el artista, como lo recuerda su amigo arqueólogo Héctor Llanos (ambos asiduos espectadores del Cine Club de Cali), significaba «recorrer aquellos teatros que consideraba maravillosos. Yo era estudiante de arquitectura de la Universidad del Valle y tenía cámara fotográfica, entonces tomábamos fotos que después se relacionaron con sus dibujos» (Llanos 2008).

El *Teatro Belalcázar* es el teatro Belalcázar. Es un dibujo apoyado en la fotografía pero eso fue cambiando porque después compuse unas ficciones con las imágenes. Llegué a un punto en que sí tomaba fotografías de un lugar era soso dibujarlas. Como el dibujo no podía ser una mera fotografía, lo alteré de tal manera que empecé a fantasear con el fin de atrapar al mirante. Entre alteración y alteración me olvidé de la fotografía. Por ejemplo el depósito de papas de la carrera 10 entre calles 12 y 13 tenía una fachada magnífica *art déco*, pobre y austero, parecía un cine. Esta construcción la dibujé como el *Cine Lucero*. (Astudillo 2009)

Esta reflexión de Astudillo sobre su proceso de creación permite traer a colación la postura que tenía el escritor Octavio Paz frente al creador:

La actitud del creador frente al lenguaje debe ser la actitud del enamorado. Una actitud de fidelidad y, al mismo tiempo, de falta de respeto al objeto amado. Veneración y transgresión. El escritor debe amar el lenguaje pero debe tener el valor de transgredirlo. (1994, 347)



Esa veneración por la imagen fotográfica o cinematográfica lo llevó a reconocer un mundo barrial; fue un punto de partida para luego transgredirla por la ficción del lugar, sin abandonar la actitud del testigo ocular que observa las zonas *lumpescas* y más cotidianas para el propio Astudillo.

Durante el trayecto buscamos los rastros de los teatros: Sucre, Palermo, y San Nicolás. Solo sobrevive el Teatro Mariscal Sucre como una sala de cine X. Donde alguna vez proyectaron, entre otros, cine mexicano ahora anuncian «las mejores películas de sexo» en un sector deprimido por la delincuencia y la prostitución. En las paredes de la estación de gasolina que reemplazó el Palermo quedan apenas insinuados los peldaños de la escalera que comunicaba los dos pisos de la sala; y el antiguo teatro San Nicolás, ubicado en una esquina de la plaza del mismo nombre, se transformó en un centro comercial especializado en venta de aparatos eléctricos. La fachada es un cascarón del edificio apenas, pero aún conserva el aviso del teatro. Ever conoce muy bien el lugar. Se nota que se ha reencontrado con lugares que le dan un golpe de nostalgia; se dirige hacia el interior para mostrarnos el proyector de la sala puesto en un corredor, como si fuera todo un artefacto arqueológico. Adecuaron el espacio y a la fuerza introdujeron pequeños locales. Han ubicado el proyector cerca de la inmensa pared de proyección, que permanece imponente, sostenida por el tiempo.

El cine mexicano de burdeles y cabarés y los melodramas aludían al quinto patio, vecindario humilde en el que situaciones y personajes están atados a la tragedia de ser pobre y marginal. Ir a cine, aprovechar el pase doble, acercó a Astudillo a las narrativas que fueron formando su cultura visual: *Los olvidados* (1950) y *La hija del engaño* (1951) de Luis Buñuel; *Cabaret trágico* (1958) de Kitty de Hoyos, y todo el cine de culto alrededor de esta actriz; *Han matado a Tongolele* (1948) de Roberto Gavaldón, *El rey del barrio* con la actuación de Tin Tan. Emilio Tuero («el Barítono de Argel»), protagonizó la película *Quinto Patio* (1950), de Raphael J. Sevilla, que influyó al público latinoamericano de entonces. Tuero, un galán romántico, es recordado por su interpretación como Ramón Vallarta, hombre humilde que vive en el quinto patio de la vecindad, y está enamorado de la hija de su patrón que lo desprecia por ser pobre. **13** Los hijos del quinto patio se asocian a los marginales de la Ciudad de México que viven entre la vecindad, la calle y la esquina.

En suma, la formación y erudición de Astudillo sobre el cine mexicano es la que permite entender el realismo figurativo; una temática unida al barrio, las prostitutas, inquilinatos, griles, el billar, las galladas y el

← Bárbara Gil y Emilio Tuero en la película *Quinto patio* de Raphael J. Sevilla, México, Producciones Argel, 1950. Foto: Colección de la Filmoteca UNAM.

13 Como lo dice el tema musical de la película:

*Por vivir en quinto patio
desprecian mis besos
un cariño verdadero
sin mentiras ni maldad.
El amor cuando es sincero
se encuentra lo mismo
en las torres de un castillo
que en humilde vecindad.*



recinto del cine, el teatro de barrio; historias que luego se ampliaron con el Cine Club de Cali. A través de *Ecran*, revista chilena de cine y su sección Mexicomentarios, lograba actualizarse Astudillo con los últimos estrenos. Era notoria la mexicanidad que los caleños habían apropiado de las películas; de hecho, el cine de ese país permeó indiscutiblemente el lenguaje cotidiano y la pinta de los bailarines.

Astudillo tiene claro que la gente de Cali se identificaba con ciertas actitudes y comportamientos de los protagonistas de las películas mexicanas y que expresiones usuales en esas cintas como «la chota» para referirse a las radiopatrullas u «ojo al parche» para alertar sobre el grupo, fueron ampliamente adoptadas en los barrios populares y utilizadas profusamente por las galladas de los años sesenta y setenta. (Serrano 2006, 8)

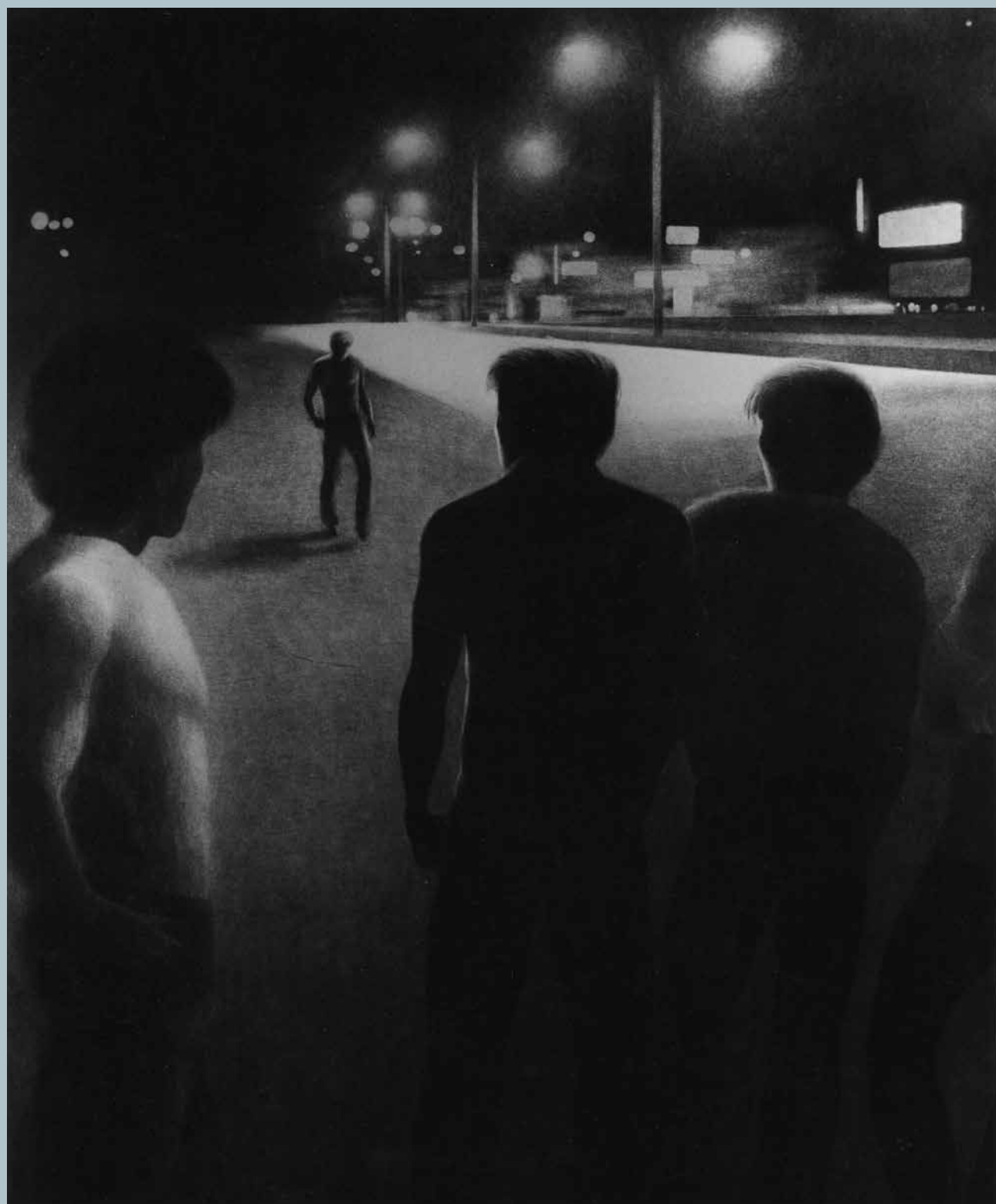
En Cali, un claro ejemplo de apropiación fueron las expresiones *camaján* y *pachuco* que analiza Alejandro Ulloa: «el pachuco estuvo asociado a la imagen del camaján, un tipo “vivo” (astuto) gozón y hasta vicioso, que hacía parte del ambiente y a quien “el jefe” [Daniel Santos] contribuyó a modelar» (1992, 363). Ese camaján, personaje urbano propio de la zona de tolerancia que Astudillo dibujó en galladas, es según esto un vividor, un oportunista que se entrega a los placeres de la vida con la menor cuota de esfuerzo o sacrificio.

La moda del pachuco que conoció Astudillo se expandió a través del cine mexicano a lo largo de los años cincuenta en sectores sociales populares de la ciudad, con un entorno que entrecruzaba el fútbol, la música y el baile. La indumentaria era semejante a la de Tin Tan, el pachuco mayor, interpretado por el actor mexicano Germán Valdés. Un legendario bailarín de Cali, Oscar Victoria *El Tosco*, recuerda esta época:

Yo era muy conocido en los bailaderos de Cali, sobre todo me conocían en la zona de tolerancia. Donde hubiera un bailadero ahí estaba. En la época de Tin Tan y Resortes cogimos la moda del pachuco y vestíamos con pantalón de bota angosta y ancho en la rodilla, saco largo hasta las rodillas con pañuelo blanco en el bolsillo y una cadenita colgando de la pretina. A veces usábamos el vestido con corbatín o corbata. Muchas veces me puse sombrero al estilo Tin Tan. La camisa era de terlenka, una tela barata que se estiraba muy bueno a la hora de bailar. Nos echábamos *glostora* en el pelo porque era brillante y permitía hacernos la mota, al estilo Elvis Presley. (Victoria 2006)

Ulloa asegura que el pachuco bailarín es una apropiación que implica varios referentes; es un personaje híbrido, creado a partir de figuras del cine norteamericano, mexicano y cubano. De los primeros toma las punteras para el baile zapateado de Fred Astaire y Ginger Rogers, y la mota

← Arriba: Teatro María Luisa, carrera 15 con calle 31 y Teatro Avenida, carrera 1 con calle 19. Abajo: Teatro Imperio, calle 19 entre carreras 16 y 17, ca. 1974, Cali. Foto: Ever Astudillo, cortesía del artista.



de Elvis Presley; de los mexicanos apropia el uso del saco largo y pantalón bombacho al mejor estilo de Tin Tan; y de los cubanos los zapatos de dos colores. Ulloa concluye afirmando que este pachuco representó primero a la generación de los años treinta y luego activaría la salsa en Cali entre los años sesenta y ochenta. Dámaso Pérez Prado le hizo un homenaje con el tema musical *Pachuco bailarín* (1953) y mi generación, en los años noventa, cantó *Pachuco* del grupo mexicano la Maldita vecindad y Los hijos del quinto patio.

← Ever Astudillo, *De la noche*, 1985, lápiz sobre papel, 100 x 120 cm. Foto: Otto Moll, cortesía del artista.

Octavio Paz, estudioso de la cultura chicana, asegura que la palabra *pachuco* no tiene un significado preciso sino que

[...] está cargada, como todas las creaciones populares, de una pluralidad de significados. [...] [En sí] los «pachucos» son bandas de jóvenes, generalmente de origen mexicano, que viven en las ciudades del sur y que se singularizan tanto por su vestimenta como por su conducta y su lenguaje. [...] la novedad del traje reside en su exageración. El pachuco lleva la moda a sus últimas consecuencias y la vuelve estética. Ahora bien, uno de los principios que rigen la moda norteamericana es la comodidad: al volver estético el traje corriente, el pachuco lo vuelve «impráctico». Niega así los principios mismos en que su modelo se inspira. De ahí su agresividad. (1994)

De este modo, Paz asegura que la actitud agresiva del pachuco se debe a que defiende su «voluntad de no-ser», producto de negar tanto la sociedad de la cual procede como la norteamericana que lo acoge.

Esos grupos o galladas fueron apareciendo paulatinamente en los dibujos de Astudillo de la segunda mitad de los años setenta, asunto que detectó Eduardo Serrano cuando escribe que a sus dibujos «se ha sumado la figura humana: “gevas” de minifalda y “camajanes” de impecable camisa de terlenka y zapato plataforma. Han poblado sus parajes aportándole al dibujo un ritmo y movimiento que complementan su grata apreciación» (Serrano 1978, 64).

Este entorno sociocultural de la música antillana definitivamente era propio de las clases populares, pues en estratos sociales altos era habitual escuchar música «norteamericana», o el porro al estilo de la Orquesta de Lucho Bermúdez. Lo pachuco era considerado de mal gusto, como lo recuerda Carlos Mayolo:

Nosotros no veíamos cine mexicano sino cine «americano». El barrio Obrero y la gente proletaria veía Tin Tan y Tongolele. Yo no conocí eso porque era un cine propio de los teatros populares como El Ángel o El Sucre que distribuía cine mexicano. De ahí viene el pachuco o el camaján, un argot que se construyó en la ciudad. Era un



orgullo ser camaján, salir *pintoso* y atravesar la ciudad *embambado* y *encamajonado*. El camaján viene de las películas cubanas o México-cubanas en que actuaban camajanes. El camaján invadió a Cali con su actitud. Salían a la calle para que los vieran vestidos de camaján. Fue parte de la cultura caleña tanto el camaján como el pachuco. Esa época fue particular porque las fotografías de la gente vestida a lo pachuco se veían como deformes, era un vestido arrebatado. Las sirvientas fueron las que me enseñaron la música tropical y las rancheras. En Cali había emisoras exclusivas de *camajanería* y *pachucada*. Emisoras populares con diez programas diarios de la Sonora Matancera para *matancerómanos*. (Mayolo 2005)

← Ever Astudillo, *Esquina Calle 15 (día)*, 1979, grafito sobre papel, 120 x 140 cm. Foto: Otto Moll, cortesía del artista.

El pachuco era un personaje que circulaba por los barrios populares de la ciudad de Cali, en particular la zona de tolerancia, un lugar de iniciación sexual y musical amenizado por los boleros de Pepito López, Tito Cortés y Daniel Santos. Astudillo realizó una serie de grabados y serigrafías a partir del aviso del bar *El Solitario* ubicado en este sector. El artista, un mirante de la zona, ubica este punto en el mapa del pasado:

La zona era el barrio Sucre, la calle 19, de la carrera 15 a la 8. A finales de los cincuenta decidieron acabar con eso porque era un peligro para la ciudad, pero siempre fue olla, sigue siendo olla y lo seguirá siendo. El barrio Sucre es peligrosísimo. Cuando acabaron con la zona de tolerancia esa zona se extendió por toda la 15 hasta abajo. Cuando digo *hasta abajo* es de la carrera 15 con 15 hasta la carrera 15 con 45; el Teatro María Luisa estaba en la 30. Eso hizo que se agruparan muchos negocios en la noche cerca al teatro. (2006)

Como ya se mencionó, algunos dibujos son construcciones híbridas a partir de las formas geométricas de las fachadas, herrajes, rejas plegadizas, bodegas y fábricas de diferentes lugares. Es el caso de *Esquina Calle 15*, ubicada en plena zona de tolerancia; un dibujo que realizó a su regreso de sus estudios en México D.F., donde fue becado para un posgrado (1976-1978) en la Universidad Autónoma de México (UNAM). Casi la totalidad del papel la ocupa una monumental, austera y pesada fachada de un edificio industrial; en el andén un grupo de hombres, una gallada, y unas mujeres, las gevas, le otorgan el brillo al dibujo. En la esquina izquierda se halla el centinela de los cuadros de Astudillo, el *voyeur*, el mismo que en *Coronó* se recuesta al borde del papel: custodio de una larga calle solitaria y oscura. En este dibujo, un tipo carga un paquete que, por la atmósfera inquietante del cuadro, permite saber que «el hombre coronó» su tarea nocturna. En el cuadro se respira un silencio cauteloso y expectante, alimentado por la atmósfera misteriosa y de peligro que infunde la noche.

Esta inmersión de Astudillo en su propio lugar se vio influenciada cuando en su momento conoció la perspectiva del antropólogo Oscar Lewis en sus libros *Los hijos de Sánchez* (1969 [1964]) y *La vida. Una familia*



puertorriqueña en la cultura de la pobreza: San Juan y New York (1971 [1969]). A partir de estas historias de vida, Lewis hace una interpretación de la vida urbana y los sectores populares de Ciudad de México y Puerto Rico. El autor compartió la cotidianidad y la rutina de las familias, y escribió desde la voz autobiográfica de sus miembros; y fue esta acción participante la que terminó reafirmando en Astudillo la voz que expresa su obra y su ciudad, desde el sector por donde circulan las rutas urbanas Blanco y Negro o Papagayo.

Los dibujos de Astudillo son una obra en primera persona y un testimonio de Cali. El artista encarna la figura del fisgón o mirón errante (de ahí el «mirante») que por el cine mexicano reivindica la realidad que lo circunda; personajes de los cuales no conocemos nada, seres anónimos transeúntes urbanos por esquinas, griles o lupanares. Esa realidad cinematográfica lo llevó a crear el espectador de la sala de cine, el centinela de la ciudad más cotidiana y a la vez más enigmática.

← Ever Astudillo, *Coronó*, 1979,
grafito sobre papel, 120 x120 cm.
Foto: Otto Moll, cortesía del artista.

Referencias

- Alape, Arturo.** 1987. «Cali: La historia del miedo cotidiano y colectivo», en: *Magazín Dominical de El Espectador*, n.º 242, 15 de noviembre. Bogotá.
- Alape, Arturo.** 2006. «Huellas de la muerte sobre las espaldas», en: *Revista Número*, n.º 51, diciembre-febrero. Bogotá.
- Astudillo, Ever.** 1988. «Introducción», en: *Catálogo de dibujos*. Cali: Publicaciones Muro.
- Astudillo, Ever.** 2006. Entrevistado por la autora, 2 de enero. Cali: documento inédito.
- Astudillo, Ever.** 2009. Entrevistado por la autora, 24 de enero. Cali: documento inédito (audio).
- Bejarano, Guillermo (dir.).** 1988. *Mirante en cuadro*. Documental de la serie *Rostros y rastros*, 27 min. Cali: Universidad del Valle.
- Bergman, Ingmar (dir.).** 1968. *La hora del lobo* [Vargtimmen / Hour of The Wolf]. Largometraje, 90 min. Suecia – EE. UU.: Svensk Filmindustry. Ficha completa en: <http://www.imdb.com/title/tt0063759/>
- Calzadilla, Juan.** 1970. «Los dibujantes, lo mejor. El Salón de artistas (3)», en: *El Espectador*, 5 de noviembre. Bogotá.
- Calderón Schrader, Camilo.** 1990. «XXIV Salón Nacional de Artistas», en: *50 años Salón Nacional de Artistas*. Bogotá: Colcultura.
- Camnitzer, Luis.** 2012. *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño e Instituto Distrital de las Artes.
- Carvajal, Eduardo.** 2008. Entrevistado por la autora, 14 de febrero. Bogotá: documento inédito (audio).
- El Tiempo.** 1977. «Arte joven colombiano a Caracas», 21 de abril. Bogotá.
- González, Miguel.** 1979a. «Oscar Muñoz», en: *El Semanario: La revista de El Pueblo*, n.º 171, 2 de septiembre. Cali.
- González, Miguel.** 1979b. «Fernell Franco», en: *El Semanario: La revista de El Pueblo*, n.º 173, 16 de septiembre. Cali.
- Guerrero, Hernando.** 1979. «No salgas de tu barrio. Entrevista a Ever Astudillo», en: *El Semanario: La revista de El Pueblo*, 21 de octubre. Cali.
- Iovino, María.** 2004. «Fernell Franco: Otro documento». Cali: Secretaría de Cultura y Turismo.
- Jaramillo, Carmen María.** 2012. *Fisuras del arte moderno en Colombia*. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño.
- Jiménez de Niño, Gilma.** 1973. «Astudillo: una vida en blanco y negro», en: *El Tiempo*, 18 de noviembre. Bogotá.
- La Tertulia** [Museo de Arte Moderno]. 1979. *Ever Astudillo dibujos, Fernell Franco fotografías y Oscar Muñoz dibujos*. Catálogo de exposición. Cali.
- Lewis, Oscar.** 1961. *Los hijos de Sánchez: autobiografía de una familia mexicana*. México: Joaquín Mortiz.
- Lewis, Oscar.** 1971. *La vida. Una familia puertorriqueña en la cultura de la pobreza: San Juan y New York*. José Luis González (trad.). México: J. Joaquín Mortiz.
- Llanos, Héctor.** 2008. Entrevistado por la autora, 23 de febrero. Bogotá: documento inédito (audio).
- Mayolo, Carlos.** 2005. Entrevistado por la autora, 8 de diciembre. Bogotá: documento inédito.
- Medina, Álvaro.** 1978 «Oscar Muñoz: del erotismo al hacinamiento tuguerial», en: *Procesos del arte en Colombia*. Bogotá: Colcultura; págs. 551-564.
- Monsiváis, Carlos.** 2001 «El Matrimonio de la butaca y la pantalla», en: *Artes de México. Revisión del cine mexicano*, n.º 10. México D. F.: Artes de México y del Mundo.
- Muñoz, Oscar.** 2006. «El encuentro con unas imágenes, que fueron primero». Plegable de la muestra fotográfica realizada en el marco de la retrospectiva «Ever Astudillo. De la memoria urbana», 8 de septiembre al 13 de octubre. Cali: Lugar a dudas.
- Nochlin, Linda.** 1991. *El realismo*. Madrid: Alianza.
- Paz, Octavio.** 1994. *El laberinto de la soledad*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Rubiano Caballero, Germán.** 1983. «Panorama actual», en: *Historia del Arte en Colombia*, vol. 12. Bogotá: Salvat.
- Serrano Rueda, Eduardo.** 1974a. «La consagración de un nombre nuevo», en: *El Tiempo*, 19 de febrero. Bogotá.
- Serrano Rueda, Eduardo.** 1974b. *Barranquilla, Cali y Medellín*. Bogotá: Museo de Arte Moderno.
- Serrano Rueda, Eduardo.** 1976. *Un lustro visual. Ensayos sobre arte contemporáneo colombiano*. Tercer Mundo: Bogotá.
- Serrano Rueda, Eduardo.** 1978. «Ever Astudillo en la Galería Belarca-Bogotá», en: *Re-Vista del arte y la arquitectura en América Latina*, n.º 2, julio-septiembre. Reeditado en La Tertulia, 1979. *Ever Astudillo dibujos, Fernell Franco fotografías, Oscar Muñoz dibujos*, catálogo de exposición. Cali: Museo de Arte Moderno La Tertulia.
- Serrano Rueda, Eduardo.** 2006. «La obra de Ever Astudillo», en: *Ever Astudillo. De la memoria urbana*. Cali: Universidad del Valle - Secretaría de Cultura y Turismo de Cali.
- Traba, Marta.** 1977. *Los novísimos colombianos*. Caracas: Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, junio.
- Traba, Marta.** 1984 [1973]. «La cultura de la resistencia», en: *Marta Traba*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá. Ponencia presentada originalmente en Bonn, Alemania, en el Seminario de Romanística.
- Ulloa, Alejandro.** 1992. *La salsa en Cali*. Cali: Universidad del Valle.
- Valverde, Umberto.** 1979. *Bomba Camará*. Bogotá: Oveja Negra.

- Vásquez Benitez, Édgar.** 2001 *Historia de Cali en el siglo XX: Sociedad, economía, cultura y espacio*. Cali: Universidad del Valle.
- Victoria, Oscar.** 2006. Entrevista con Arturo Alape. 13 de enero. Cali: documento inédito.
- Villegas, Humberto.** 2009. «A las mujeres les gusta arriba, entrevista», en: *Semana*, n.º 1397, 9 a 16 de febrero. Bogotá. Disponible en: <<http://www.semana.com/enfoque/enfoque-principal/articulo/a-mujeres-gusta-arriba/99943-3>>, consultado el 13 de abril del 2012.

Fuentes complementarias de la investigación

El presente listado recoge las fuentes que no fueron referenciadas en los capítulos y que ameritan ser mencionadas pues contribuyeron al engranaje de la investigación. Cabe destacar que se revisaron diversos artículos, además de los aquí listados, en diarios y revistas de los años sesenta y setenta: *Relator* (Cali), *El País* (Cali), *Occidente* (Cali), *El Crisol* (Cali), *El Tiempo* (Bogotá), *El Espectador* (Bogotá), *Cromos* (Bogotá), *La Nueva Prensa* (Bogotá), *Nadaísmo 70* (Bogotá), *Juventa* (Cali), *Vanguardia* (Cali) y *El Corno Emplumado / The Plumed Horn* (México).

Academia Superior de Artes de Bogotá. 2002. *Colombia, años 70. Revista al arte colombiano*. Bogotá: ASAB.

Aguado, Marino y Gálviz, César (dirs.). 2001. *Cali, ciudad panamericana: 30 años después*. Documental, 54 min. Cali: Telepacífico.

Alape, Arturo. 1999. *La paz, La Violencia: testigos de excepción*. 5 ed. Bogotá: Planeta.

Alba, Laureano. 1979. «Astudillo, Franco y Muñoz», en: *El País*, 14 de septiembre. Cali.

Ángel, Félix. 1976. *Nosotros. Un trabajo sobre los artistas antioqueños*. Medellín: Museo El Castillo.

Arango, Gonzalo. 1965. «Festival de Cali. Fanny y un escritor “nadaísta”», en: *Cromos*, n.º 2494, 28 de junio. Bogotá.

Arango, Gonzalo. 1965. «Trailer fugaz del Festival de Cali», en: *Cromos*, n.º 2499, 2 de agosto. Bogotá.

Arango, Gonzalo et ál. 1992. *Manifiestos nadaístas*. Bogotá: Arango Editores.

Arbeláez, Jotamarío. 1980. «La retrospectiva de Pedro Alcántara: el Nadaísmo en el museo», en: *Carrusel de El Tiempo*, 25 de julio. Bogotá.

Arbeláez, Jotamarío. 2013. *La muerte de Jotamarío (y otros cuentos reforzados)*. Bogotá: Caza de libros.

Banco Central Hipotecario. 1980. *14 artistas de Cali en los años 70s*. Cali: Banco Central Hipotecario.

Barrios, Álvaro. 1999. *Orígenes del arte conceptual en Colombia*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá.

Bautista, Myriam. 2008. «La familia era una opresión», en: *El Tiempo*, 11 de mayo. Bogotá.

Borrero, María Clara y Campo, Oscar (dirs.). 1995. «Fernell Franco: escritura de luces y sombras». Documental, 29 min. Cali: Universidad del Valle UV-TV.

Buenaventura, Nicolás. 1972. «El arte de Beatriz González», en: *Esquirla*, suplemento literario de *El Crisol*, 7 de mayo. Cali.

Buenaventura, Nicolás. 1972. «Fotografía-Arte», en: *Esquirla*, suplemento literario de *El Crisol*, 26 de marzo. Cali.

Caicedo, Andrés. 1984. *Destinitos fatales*. Bogotá: Oveja Negra.

Caicedo, Andrés. 1995. *Angelitos empantanados o historias para jovencitos*. Bogotá: Norma.

Calderón Schrader, Camilo (ed.). 1990. *50 años: Salón*

Nacional de Artistas. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.

Campanella, Tommaso. 1979. *La ciudad del sol*. Madrid: Aguilar.

Campo, Oscar (dir.). 1997. *El ángel del pantano*. Documental, 50 min. Cali: Universidad del Valle UV-TV y Ministerio de Cultura de Colombia.

Cano, Ana María. 1981. «El dibujo de la calle: Ever Astudillo en Medellín», en: *El Mundo*, 19 de agosto. Medellín.

Cardona, Adolfo y Borda, María Claudia (dirs.). 2008. «Arturo Alape. Voces en el silencio». Documental, 72 min. Cali: María Claudia Borda.

Centro Colombo Americano. [1984]. *Los años setentas: manifestaciones tradicionales y no tradicionales*. Bogotá: Centro Colombo Americano.

Cinemateca Distrital. 1983. *Cuadernos de cine colombiano. Luis Ospina*. n.º 10, junio. Bogotá.

Cinemateca Distrital. 1983. *Cuadernos de cine colombiano. Carlos Mayolo*. n.º 12, noviembre. Bogotá.

Cinemateca Distrital. 2003. *Cuadernos de cine colombiano. Rostros y rastros*. Nueva época, n.º 4. Bogotá.

Comité de Solidaridad con los Presos Políticos. 1974. *Libro negro de la represión: Frente Nacional 1958-1974*. Bogotá: Comité de Solidaridad con los Presos Políticos.

Dirección de Bellas Artes y Extensión Cultural del Valle. 1962. *2º Festival Nacional de Arte*. Cali: Dirección de Bellas Artes y Extensión Cultural del Valle.

Dirección de Bellas Artes y Extensión Cultural del Valle. 1963. *3er. Festival Nacional de Arte. Exposiciones*. Cali: Dirección de Bellas Artes y Extensión Cultural del Valle.

Duque, Carlos. 1972. «Fernell, el ojo cámara», en: *El País*, 16 de abril. Cali.

El Crisol. 1971. «Rechazo a la anarquía contra la universidad. Los estudiantes defienden la universidad. Influencias extrañas en Santa Librada», en: *El Crisol*, 10 de febrero. Cali.

- El Crisol.** 1971. Huelga nacional de maestros empieza desde mañana lunes», en: *El Crisol*, 14 de febrero. Cali.
- El Crisol.** 1971. «Toma pacífica de la plaza por universitarios», en: *El Crisol*, 26 de febrero. Cali.
- El Crisol.** 1971. «Tensa calma después de graves motines estudiantiles ayer», en: *El Crisol*, 27 de febrero. Cali.
- El Crisol.** 1971. «Contrato BID - Universidad del Valle. Comunicado del rector Ocampo Londoño. No existe cláusula alguna que lesione la independencia y soberanía del plantel», en: *El Crisol*, 27 de febrero. Cali.
- El Crisol.** 1971. «Cali hacia la normalidad. Toque de queda reducido a 10 horas: 7 p.m. - 5 a.m.», en: *El Crisol*, 28 de febrero. Cali.
- El Crisol.** 1971. «Cali será, ciudad nueva: para los Panamericanos se habrán realizado sus obras fundamentales», en: *El Crisol*, 19 de abril. Cali.
- El Crisol.** 1971. «Nuevas universidades cerradas», en: *El Crisol*, 24 de abril. Cali.
- El Crisol.** 1971. «500 delegaciones a congreso de estudiantes demócratas», en: *El Crisol*, 9 de julio. Cali.
- El Crisol.** 1972. «Crisis total en “U” del Valle. El rector dimitió en forma irrevocable», en: *El Crisol*, 23 de abril. Cali.
- El Crisol.** 1972. «La universidad se hunde. Profesores de la división de Humanidades analizan las causas del tremendo insuceso», en: *El Crisol*, 9 de mayo. Cali.
- El Crisol.** 1972. «Abominamos la guerra», en: *El Crisol*, 14 de septiembre. Cali.
- El Crisol.** 1972. «Estrenan cortometrajes hoy en la Ciudad Solar», en: *El Crisol*, 18 de octubre. Cali.
- El Crisol.** 1973. «Exposición con temas deportivos de Félix Ángel en la Ciudad Solar», en: *El Crisol*, 11 de marzo. Cali.
- El Crisol.** 1973. «Aníbal Gil en Ciudad Solar», en: *El Crisol*, 23 de diciembre. Cali.
- El Crisol.** 1974. «Fundación de Punto Rojo», en: *El Crisol*, 14 de julio. Cali.
- El País.** 1971. «Estudiantes y bailarines “se toman” las calles de Cali», en: *El País*, 26 de febrero. Cali.
- El País.** 1971. «Pastrana inaugura obras deportivas y urbanísticas», en: *El País*, 24 de julio. Cali.
- El País.** 1971. «Inaugurada Ciudad Solar en Cali», en: *El País*, 27 de julio. Cali.
- El País.** 1971. «La Ciudad Solar un rincón de arte en Cali», en: *El País*, 29 de agosto. Cali.
- El País.** 1971. «Las crayolas de Jorge Madriñán», en: *El País*, 19 de septiembre. Cali.
- El País.** 1971. «Gerardo Ravassa expone en Ciudad Solar», en: *El País*, 7 de noviembre. Cali.
- El País.** 1971. «Cali realizó el milagro de 1971: VI Juegos Panamericanos un drama gigantesco», en: *El País*, 31 de diciembre. Cali.
- El País.** 1972. «Los dibujos de Jaime Rendón», en: *El País*, 20 de febrero. Cali.
- El País.** 1972. «Ned Truss en Ciudad Solar», en: *El País*, 20 de mayo. Cali.
- El País.** 1975. «La Ciudad Solar está quebrada», en: *El País*, 19 de febrero. Cali.
- El Tiempo.** 1973. «Astudillo, Roda y Rojas premiados en Salón Nacional», en: *El Tiempo*, 9 de noviembre. Bogotá.
- El Vicio Producciones.** 2004. «Miradas y recorridos», en: *Plástica: arte contemporáneo en Colombia*. Documental, 25 min. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Escobar, Eduardo.** 1980. *Gonzalo Arango, correspondencia violada*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Espinosa, Germán.** 1964. «Nadaísmo y provincialismo», en: *Semana al día*, 21 de agosto. Bogotá.
- Esquirla.** 1973. «En la Ciudad Solar reapertura de la galería: Exposición colectiva», en: *Esquirla*, suplemento literario del diario *El Crisol*, 14 de enero. Cali.
- Estravagario.** 1975. «Seis artistas colombianos», en: *Estravagario*, revista cultural del diario *El Pueblo*, 19 de octubre. Cali.
- García, José Bernardo.** 1957. *La explosión de mayo*. Cali: Imprenta Departamental.
- Gombrich, Ernst Hans.** 1992. *Aby Warburg: una biografía intelectual*. Madrid: Alianza.
- González, Miguel.** 1980. *Cali, década de los setentas*. Cali: Cámara de Comercio.
- González, Miguel.** 2003. *Entrevistas, arte y cultura de Latinoamérica y Colombia*. Cali: Secretaría de Cultura y Turismo de Santiago de Cali.
- González, Miguel.** 2007. *Cali, visiones y miradas*. Cali: Secretaría de Cultura y Turismo de Santiago de Cali.
- Guerrero, María Teresa y Pini, Ivonne.** 1993. «La experimentación en el arte colombiano del siglo XX. Década de los años sesenta y setenta», en: *Texto y contexto*, n.º 22, octubre-diciembre. Bogotá.
- Herrera, Álvaro.** 1974. «El delirio de las monjas muertas: Exposición en la Ciudad Solar», en: *El País*, 16 de octubre. Cali.
- Huertas Sánchez, Miguel Antonio.** 2005. *El largo instante de la percepción. Los años setenta y el crepúsculo del arte en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Iriarte, María Elvira.** 1986. *Historia de la serigrafía en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Jaramillo Jiménez, Carmen María.** 2005. «Arte, política y crítica. Una aproximación a la consolidación del arte moderno en Colombia», en: *Textos 13*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Jaramillo, Eugenio.** 1990. *Caliwood*. Bogotá: Colcultura.
- Jiménez de Niño, Gilma.** 1972. «Beatriz González o la subversión en el arte», en: *El País*, 19 de agosto. Cali.
- Jiménez de Niño, Gilma.** 1973. «Premios a 3 colombianos en la Bienal Gráfica», en: *El Tiempo*, 19 de octubre. Bogotá.

Jaramillo Escobar, Jaime et ál. 1993. «Nadaísmo: bibliografía reciente», en: Boletín cultural y bibliográfico, n.º 33, vol. XXX. Bogotá.

La Nueva Prensa. 1963. «Cali inaugura su gran Festival», en: *La Nueva Prensa*, 15 de junio. Bogotá.

La Prensa. 1990. «Ever for ever», en: *La Prensa*, 11 de septiembre. Bogotá.

López Pulecio, Oscar. 1972. «Ciudad Solar», en: *Occidente*, 27 de julio. Cali.

Mayolo, Carlos (dir.). 1970. *Iglesia de San Ignacio*. Documental, 6 min. Bogotá: Corafilm.

Mayolo, Carlos (dir.). 1985. *Aquel 19*. Documental, 25 min. Cali: Producciones Visuales - Bertha de Carvajal.

Mayolo, Carlos (dir.). 1985. *Cali, cálido, calidoscopio*. Documental, 25 min. Cali: Producciones Visuales - Bertha de Carvajal.

Mayolo, Carlos y Silva, Jorge (dirs.). 1971. *Monserate*. Documental, 8 min. Bogotá: Corafilm.

Mayolo, Carlos y Ospina, Luis (dirs.). 1972. *Cali de película*. Documental, 14 min. Cali: Cine al ojo y Cinesistema.

Múnera, Teodoro. 1971. «La Ciudad Solar cumple un año», en: *El País*, 4 de noviembre. Cali.

Museo de Arte Moderno de Bogotá. 1972. *Nombres nuevos de Colombia*. Bogotá: MAM.

Museo de Arte Moderno de Bogotá. 1975. *5 dibujantes: Astudillo, Caballero, Guerrero, Jaramillo y Truss*. Bogotá: MAM.

Museo de Arte Moderno La Tertulia. 1971. *I Bienal Americana de Artes Gráficas*. Cali: Museo de Arte Moderno La Tertulia y Cartón de Colombia.

Museo de Arte Moderno La Tertulia. 1973. *II Bienal Americana de Artes Gráficas*. Cali: Museo de Arte Moderno La Tertulia y Cartón de Colombia.

Museo de Arte Moderno La Tertulia. 1974. *Cali a la vanguardia*. Cali: Museo de Arte Moderno La Tertulia.

Museo de Arte Moderno La Tertulia. 1979. *Ever Astudillo dibujos, Fernell Franco fotografías y Oscar Muñoz dibujos*. Cali: Museo de Arte Moderno La Tertulia.

Navarro, Alberto. 1977. «Entrevista con Luis Ospina», en: *Revista Cinemateca*, n.º 1, vol. 1, julio. Bogotá.

Navarro, Alberto. 1978. «Entrevista con Carlos Mayolo», en: *Revista Cinemateca*, n.º 5, vol. 2, agosto. Bogotá.

Nieto de Samper, Lucy. 1965. «Gonzalo Arango. Vivir la vida sin prejuicios, sin ataduras, sin moral: esa es la esencia del nadaísmo; el resultado?... tragedia... soledad...», en: *Cromos*, n.º 2498, 26 de julio. Bogotá.

Ocampo Londoño, Alfonso. 1971. «¿Los estudiantes qué se hicieron?», en: *Occidente*, 16 de marzo. Cali.

Occidente. 1971. «Universitarios ocuparon ayer Plaza de Cayzedo», en: *Occidente*, 26 de febrero. Cali.

Occidente. 1971. «La batalla de ayer en Cali. Estudiantes vs. Policías», en: *Occidente*, 27 de febrero. Cali.

Occidente. 1971. «Jorge Madriñán expone en la Ciudad Solar», en: *Occidente*, 29 de agosto. Cali.

Occidente. 1971. «Artesanías en Ciudad Solar», en: *Occidente*, 5 de diciembre. Cali.

Ordóñez, Pakiko (dir.). 2002. *Función de gala: historia de los teatros de cine y del cine en Cali*. Documental, 90 min. Cali: Fundación para el Desarrollo de las Artes Audiovisuales.

Osorio, Sonia. 1964. «Cali en su origen griego significa belleza», en: *Cromos*, n.º 2446, 13 de julio. Bogotá.

Ospina, Guillermo. 1971. «Orgullo de Cali serán obras paname-ricanas», en: *Occidente*, 6 de marzo. Cali.

Ospina, Luis (dir.). 1985. *En busca de «María»*. Cortometraje documental, 15 min. Cali: Nueva Era y la Cinemateca Distrital.

Ospina, Luis (dir.). 1987. *Antonio María Valencia: música en cámara*. Largometraje documental, 87 min. Bogotá: Corporación para la Cultura de Cali, Banco de la República, Colcultura y la Universidad del Valle.

Ospina, Luis (dir.). 1988. *Arte-sano cuadra a cuadra*. Cortometraje documental, 25 min. Cali: Universidad del Valle UV-TV.

Ospina, Luis (dir.). 1989. *Fotofijaciones: retrato hablado de Eduardo Carvajal*. Cortometraje documental, 25 min. Cali: Universidad del Valle UV-TV y la Corporación para la Cultura de Cali.

Ospina, Luis (dir.). 1990. *Adiós a Cali*. Documental, 50 min. Cali: Universidad del Valle UV-TV y la Corporación para la Cultura de Cali.

Parra, Nohra. 1965. «Después del festival será disuelto "teatro de Cali". Por falta de pago de auxilio nacional los nadaístas harán "festival" aparte», en: *El Tiempo*, 6 de junio. Bogotá.

Prieto, Alfonso. 1972. «Cali, ciudad de América», en: *El País-Dominical*, 20 de febrero. Cali.

Relator. 1956. «Eso fue lo que vieron los caleños en la tarde de ayer, 7 de agosto», en: *Relator*, 8 de agosto. Cali.

Rey Márquez, Juan Ricardo. 2007. *El dibujo en Colombia 1970-1986*. Medellín: La Carreta Editores.

Romero Rey, Sandro (dir.). 2006. *El Teatro La Candelaria: recreación colectiva*. Documental, 90 min. Bogotá: RTVC y Señal Colombia.

Serrano Rueda, Eduardo. 1972. «Las figuras fantásticas de Truss», en: *El País*, 21 de mayo. Cali.

Serrano Rueda, Eduardo. 1973. «Dos dibujantes», en: *El Tiempo*, 26 de mayo. Bogotá.

Serrano Rueda, Eduardo. 1980. «Ever Astudillo en la Galería Belarca», en: *Re-Vista del arte y la arquitectura en América Latina*, n.º 4. Bogotá.

Serrano Rueda, Eduardo. 1980. «Los años setentas: y el arte en Colombia», en: *Re-Vista del arte y la arquitectura en América Latina*, n.º 4. Medellín.

Tascón, Rodrigo. 2000. *La arquitectura moderna en Cali: La obra de Borrero, Zamorano y Giovanelli*. Cali: Fundación Civilis.

Traba, Marta. 1962. «Artes plásticas en Cali», en: *La Nueva Prensa*, 30 de junio al 6 de julio. Bogotá.

Triana, Roberto (dir.). 2006. *Carlos Mayolo, de película*. Documental, 57 min. Bogotá: Roberto Triana.

Troiani, Rosa. 1961. «El arte llegó hasta el pueblo caleño», en: *Cromos*, n.º 2297, 17 de julio. Bogotá.

Valencia Diago, Gloria. 1972. «Siete grabadores en la Bienal de Venecia», en: *El Tiempo*, 25 de junio. Bogotá.

Vallejo Mejía, Maryluz. 2006. *A plomo herido: una crónica del periodismo en Colombia (1880-1980)*. Bogotá: Planeta.

Warburg, Aby. 2005. *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza.

Índice alfabético

A Ackerman, Moritz: 117
Acosta, Jaime: 26, 125, 183, 187, 221, 225, 227
Acto de fe (1970): 143
Adiós a Cali (1990): 21, 57, 127, 131
Agarrando pueblo (1978): 39, 89
Aguilera Garramuño, Marco Tulio: 229, 233, 235
A la carrera (1991): 127
Alameda (barrio): 257
Alape, Arturo: 15, 27, 121, 133, 135, 143, 233, 235, 245, 265, 281
Alexandrovich, Jaime: 75
Alexandrovich, Simón: 26, 125, 173, 227
Al pelo (1991): 127
Al pie (1991): 127
Alvarado Tenorio, Harold: 133, 189, 195
Álvarez, Carlos: 87, 227
Álvarez, Édgar: 213
Álvarez, Santiago: 143, 147
Álvarez Gardeazábal, Gustavo: 115, 183
Andrés Caicedo: unos pocos buenos amigos (1986): 21, 127, 155, 225, 227, 229
Ángel, Félix: 22, 213
Angelita y Miguel Ángel (1971): 165, 183, 189, 193, 219, 221, 227, 229
Antonio María Valencia: música en cámara (1987): 21, 127
Aparicio, Jaime: 63, 103
Aquelarre (revista, Cali, 1971-1973): 7, 183
Arango, Diego: 123, 197, 207, 209
Arango, Gonzalo: 41, 43, 45, 47, 49, 51, 53, 177, 179
Arango, Renán Darío: 213
Arbeláez, Jotamario: 26, 45, 49, 51, 53
Arbeláez, Ramiro: 14, 24, 25, 28, 65, 81, 187, 201, 219, 223, 225, 227, 229, 239
Arenas, Carlos: 77
Arenas, Édgar: 235
Ariza, Patricia: 141
Arocha, Luis Ernesto: 51, 85
Arrabal, Fernando: 51
Art déco: 259, 277, 291
Arte-sano cuadro a cuadro (1988): 127
Asociación para la Promoción de las Artes (Proartes): 35, 163, 171, 173
Astaire, Fred: 295
Astudillo, Ever: 16, 17, 18, 22, 23, 24, 25, 26, 57, 125, 217, 245, 247, 249, 251, 253, 255, 257, 259, 261, 263, 265, 267, 269, 271, 273, 275, 277, 279, 281, 283, 285, 287, 289, 291, 293, 295, 297, 299, 301
Astudillo, Ricaurte: 263

Atcon, Rudolph: 111
Atlas Mnemosyne (1924-1929): 21
Autorretrato dormido (1971): 143
Azcona, Antonio: 187

B Baeza, Carlos: 237
Barney, Benjamín: 26, 55, 101
Barranquilla: 37, 103, 191, 287, 289
«Barranquilla, Cali y Medellín» (1974): 289
Barrio Obrero: 255, 257, 259, 281, 283, 285, 291, 297
Barrios, Álvaro: 23, 51, 53, 191, 193, 195, 197, 287
Barrios, Dolores: 87
Bartelsman, Gertjan: 26, 167, 173, 181, 183, 187, 231, 233, 235, 237, 239
Bartelsman, Jan: 41, 157, 231
Batallón de Infantería Pichincha: 55, 75, 99, 101, 267
Bejarano, Álvaro: 26, 189
Bejarano, Guillermo: 21, 26
Benavides, Horacio: 229, 233, 235
Benedetti, Mario: 177, 179
Benjamín Herrera (barrio): 245, 257
Bergman, Ingmar: 17, 141, 263
Bernal, María Elena: 231
Betania (corregimiento de Bolívar, Valle del Cauca): 133, 135
Bienal Americana de Artes Gráficas: 18, 37, 55, 63, 103, 123, 185, 195, 209, 251, 269, 271
Bienal Iberoamericana de Pintura Coltejer: 22, 37
Bogotá: 25, 37, 45, 65, 67, 77, 83, 85, 91, 103, 107, 133, 139, 141, 145, 147, 169, 171, 187, 191, 197, 207, 227, 233, 235, 273, 289
Bongue, Nils: 157
Bonilla Aragón, Alfonso: 77, 81, 83, 93, 103, 105, 189
Borges, Jorge Luis: 183, 189, 191
Borrero, María Clara: 21, 26
Botero, Fernando: 45
Brinati, Giovanni: 47, 157
Broll, Ute: 125, 227
Buenaventura, Enrique: 115, 141, 143, 145, 173, 177, 221
Buenaventura, Nicolás: 25, 26, 157, 195, 201, 203, 205
Buenaventura (Valle del Cauca): 39, 91, 97, 135, 201, 247
Bugá (Valle del Cauca): 97, 103, 135
Bullita, Juan: 227
Buñuel, Luis: 17, 129, 279, 293
Bursztyn, Feliza: 193, 197
Buzzi, Ernesto: 157, 185, 197, 213, 231

C Caballero, Gerardo: 233
 Caballero, Luis: 157, 289
Cahiers du cinéma (revista, Francia, 1951-): 141, 225
 Caicedo, Andrés: 17, 33, 65, 67, 69, 75, 77, 85, 91, 109, 113, 143, 159, 161, 165, 167, 173, 177, 179, 181, 183, 187, 189, 191, 199, 219, 221, 223, 225, 227, 229, 231, 237
 Caicedo, Carlos: 26
 Calderón Schrader, Camilo: 23, 77, 83, 271
Cali: ayer, hoy y mañana (1995): 21, 91, 127
Cali, cálido, calidoscopio (1985): 21, 127
Cali, ciudad de América (1972): 23, 27, 69, 77, 79, 81, 83, 85
Cali de película (1973): 125, 127, 139, 149
Caligari: cine y fotografía (revista, Cali, 1982): 133, 237, 239
Caliwood: 21, 33, 91, 183
 Calvo, Máximo: 91
 Calzadilla, Juan: 269
Cámara ardiente (1990-1991): 127
Camilo Torres (documental, 1966): 51, 79, 223
 Camnitzer, Luis: 275
 Campanella, Tommaso: 181
 Campo, Oscar: 21, 26, 225
Caracolina: 265, 267
 Carbonell, Galaor: 103, 287
 Cárdenas, Santiago: 193, 195, 197
 Cardona, Manuel: 197, 207
 Carmina, Rosa: 279
Carne de tu carne (1983): 137, 229
 Carnevale, Graciela: 27, 37
 Caro, Antonio: 287, 289
 Carpentier, Alejo: 177, 179
 Cartago (Valle del Cauca): 39, 97, 103, 261
 Cartón de Colombia: 99, 103, 145, 187
 Carvajal, Eduardo (La Rata): 26, 89, 125, 127, 139, 149, 163, 167, 181, 187, 219, 227, 249
 Carvajal, Plinio: 233, 235
 Casa de la Amistad con los Pueblos: 183, 213, 233
 Casa de las Américas: 177, 179
Casa de las Américas (revista, Cuba, 1960-): 177, 179
 Castañeda, Alfredo: 121
 Castillo, Miguel: 213
 Castro, Fidel: 43, 73, 117
 Ceilán (Valle del Cauca): 133, 135
 Cementos del Valle: 141
 Centenario (barrio): 41, 133, 137, 255
 Centro Administrativo Municipal (CAM): 99, 101
 Centro de Arte Actual de Pereira: 37
 Centro de Investigación y Documentación Artística Bertolt Brecht (CIDAB): 225
 Cerro de las Tres Cruces: 133, 237
Chircales (1966-1972): 223
 Cine Club de Cali: 14, 17, 18, 26, 63, 65, 85, 143, 157, 159, 183, 187, 219, 221, 223, 225, 227, 229, 291, 295

Cineclub de La Tertulia: 157
 Cineclub del TEC: 221, 225
Cine Cubano (revista, Cuba, 1960-): 129
 Cinemateca de la Tertulia: 81, 225, 229, 247
 Cinemateca Distrital: 83, 85, 227
Cinéma vérité: 17
 Cine Subterráneo: 85, 165, 223
 Ciudad Solar: 7, 13, 16, 17, 18, 24, 26, 27, 57, 63, 71, 83, 85, 123, 155, 157, 159, 161, 163, 165, 167, 169, 171, 173, 175, 177, 181, 183, 185, 187, 189, 191, 193, 195, 197, 199, 201, 203, 205, 207, 209, 211, 213, 215, 217, 219, 221, 223, 227, 229, 231, 233, 235, 237, 239
Ciudad Solar (documental, 1994): 21, 163
 Clark, José de Jesús: 69, 99, 103, 107
 Club Campestre: 105
 Club Cultural La Tertulia: 13, 41, 47, 157
 Club San Fernando: 55
 Cohn-Bendit, Daniel: 117, 119
 Colegio Berchmans: 133
 Colegio de Nuestra Señora del Pilar: 173, 177
 Colegio de Santa Librada: 109, 121
 Colegio Hispanoamericano: 177
 Compañía de Fomento Cinematográfico (Focine): 39
 Congreso Latinoamericano de Escritores (México, 1967): 177
 Cordero Reiman, Karen: 19
Cormorán y Delfín. Revista planetaria de poesía (Argentina, 1963-1973): 177
 Coronel Campos, Willy: 165, 171, 175, 187
Corrida (1965): 145
 Cortázar, Julio: 183
 Cortázar, Ricardo: 167, 187, 213
 Cortés, Tito: 299
 Cristóbal Colón (barrio): 83, 85
Cromos (revista, Bogotá, 1916-): 33, 45, 51
 Cruz, Bobby: 71
 Cruz, Rosalía: 157
 Cuba: 71, 73, 81, 83, 99, 143, 213
 Cuéllar, Lila: 157
 Cuerpos de Paz: 13, 115, 117

D Davis, Angela: 215
 Delgado, Cecilia: 213
 Delgado, Gilma: 261
 Delgado, Gloria: 55, 173, 185, 191
Diario del Pacífico (diario, Cali, 1925-1957): 267
 Díaz, Omar: 233, 235
 Díaz Martínez, Luis Alberto: 15, 22, 26, 27, 163, 175, 217, 239, 245
 Diestro, Alfredo del: 91
 Doglioni Publicidad: 187
 Donneys, Vicky: 117

Duque, Carlos: 26, 69, 87, 145, 173, 183, 187, 195, 203
Duque, Lisandro: 39, 85, 109
Durero, Alberto: 53

E **Echevarría Barrientos, Raúl:** 205
Echeverría Álvarez, Luis: 103
Eco Contemporánea (revista, Argentina, 1961-1969): 53
Ecran (revista, Chile, 1930-1969): 295
Eggen, Peter: 173, 247
Ehrenberg, Felipe: 49, 53
Eisenstein, Sergei: 45, 141, 147, 221, 237
El acorazado de Potemkin (1925): 141
El basuro (1968): 143
El Bogotazo: 121
El Calvario (barrio): 281
El Corno Emplumado / The Plumed Corn (revista, México, 1962-1969): 49, 51, 53, 55, 177
El Crisol (diario, Cali, 1932-1980): 45, 109, 111, 115, 123, 161, 167, 187, 189, 193, 205, 211, 221, 231
El Dovio (Valle del Cauca): 133
El Espectador (diario, Bogotá, 1911-): 85
El gabinete del doctor Caligari (1920): 137
El Guabal (barrio): 67, 73, 83, 85, 87, 89, 93, 107
Elkins, James: 18
El País (diario, Cali, segunda época 1950-): 51, 75, 95, 97, 111, 117, 145, 205, 231, 233, 269
El Peñón (barrio): 24, 159, 201, 229, 231, 233, 237
El Pueblo (diario, Cali, 1975-1986 / 2012-): 217, 221, 253, 285
El rey del barrio (1949): 283, 293
El Taller: 41, 157
El Tiempo (diario, Bogotá, 1911-): 51, 71, 271, 273, 289
En busca de «María» (1985): 21, 127
Escobar, Eduardo: 45
Escobar Navia, Álvaro: 173, 187, 233
Escobar Navia, Rodrigo: 89
Escuela Departamental de Bellas Artes: 22, 41, 47, 93, 183, 193, 197, 199, 213, 237, 255, 261
Esmeraldas (Ecuador): 175
Esquirla (semanario): 45, 85, 115, 161, 187, 193, 213, 231
Estadio Pascual Guerrero: 81, 99, 103, 107
Estados Unidos: 43, 49, 55, 73, 75, 77, 99, 117, 131, 137, 139, 167, 169, 187, 219, 251
Estrada, Lucas: 77
«Ever Astudillo. De la memoria urbana» (2006): 22, 253, 255, 283
«Ever Astudillo dibujos, Fernell Franco fotografías y Oscar Muñoz dibujos» (1979): 18, 247, 249, 251
Explosión de Cali: 13, 15, 26, 55, 57, 123, 133, 135, 137, 229
Exposición Panamericana de Artes Gráficas: 55, 103, 209

F **Faccio, Gino:** 157
Federación de Estudiantes de la Universidad del Valle (FEUV): 115, 117, 119
Federación de Trabajadores del Valle del Cauca (Fedetav): 141, 183, 213
Fellini, Federico: 17, 141, 143
Fernández, Liber: 173, 227
Fernández Retamar, Roberto: 177, 179
Fernell Franco: escritura de luces y sombras (1995): 21
Ferrocarril del Pacífico: 69, 91
Festival de Arte de Cali (1961-1970): 35, 41, 45, 47, 49, 51, 55, 79, 103, 157, 167
Festival de Arte de Vanguardia (1965-1969): 33, 35, 41, 43, 45, 47, 49, 51, 79, 167, 177, 209
Festival de Benalmádena: 217
Festival de Cannes: 217
Festival Estudiantil de Artes: 35
Filmolaboratorios S. A.: 77
Font, Ramón: 227
Fotofijaciones: retrato hablado de Eduardo Carvajal (1989): 127, 181
Fragá, Jorge: 73
Franco, Fernell: 17, 22, 25, 26, 27, 39, 55, 57, 77, 113, 125, 145, 155, 159, 173, 187, 197, 201, 203, 205, 217, 233, 235, 237, 245, 247, 249, 251, 263, 273, 279
Función de gala: historia de los teatros de cine y del cine en Cali (2002): 22, 157

G **Galería Belarca:** 191, 207, 287
Galería del Club de Ejecutivos: 191
Galería La Oficina: 37, 191
Galindo Herrera, Alberto: 93, 99, 107
Gamba, Eduardo: 157
García, Bernardo: 109
García Márquez, Gabriel: 177, 217
García, Juan Fernando: 183, 213
García, Mirtha: 26, 27, 165, 175, 185, 187, 239
García, Santiago: 41, 45, 143, 145
Garmendia, Salvador: 177, 179
Garrido, Jaime: 235, 237
Gavaldón, Roberto: 293
Gaviria, Víctor: 183
Getino, Octavio: 129, 141, 223
Giangrandi, Umberto: 123, 197, 207, 209
Gigante (1956): 139
Gil, Aníbal: 231
Gimnasio El Pueblo: 81, 89, 99, 107
Ginzburg, Carlo: 19, 20
Giraldo, Diego León: 45, 51, 77, 79, 81, 83, 85, 177, 223
Godard, Jean-Luc: 221
Gómez, Cristina: 231

Gómez, Domingo: 75
 Gómez Jaramillo, Ignacio: 47, 121
 Gómez Sicre, José: 51
 Góngora, Leonel: 193, 197
 González, Beatriz: 157, 193, 195, 197, 207
 González, Camilo: 117, 121
 González, Gregorio: 145
 González, Hernando: 143
 González, Miguel: 16, 22, 23, 24, 25, 26, 103, 155, 157, 159, 165, 171, 173, 177, 185, 187, 191, 193, 197, 199, 201, 203, 205, 207, 209, 211, 221, 227, 239, 247, 249, 251, 287
 González, Sergio: 187
 Granada, Carlos: 45, 47, 123, 209
 Grau, Enrique: 51, 79, 105, 157, 177, 185
 Greenberg, Clement: 275
 Grupo El Techo de la Ballena (Caracas, 1961-1969): 53, 177
 Grupo Punto Rojo (Bogotá, creado en 1973): 229, 233, 235
 Guacarí (Valle del Cauca): 39, 255
 Guerra de Vietnam: 111, 119, 169
 Guerra Fría: 49, 73, 111, 185, 275
 Guerrero, Alfredo: 213, 287
 Guerrero, Hernando: 24, 25, 26, 57, 71, 85, 115, 123, 133, 139, 141, 155, 157, 159, 161, 163, 165, 167, 169, 171, 173, 175, 177, 179, 181, 183, 185, 187, 191, 193, 195, 199, 211, 213, 215, 217, 219, 221, 223, 225, 231, 237, 239, 245, 253, 285
 Guerrero, María Teresa: 23
 Guevara, Che: 49, 117, 169
 Guillén, Nicolás: 177, 179
 Gutiérrez, Alberto: 47, 233
 Gutiérrez, Uriel: 121

H Handler, Mario: 147
Han matado a Tongolele (1948): 293
 Herrán, Pedro Alcántara: 26, 41, 45, 49, 53, 55, 103, 105, 141, 177, 183, 185, 197, 207, 209, 211, 213
 Herrera, Álvaro: 159, 165, 187, 193, 211, 231
 Herrera Barona, Jorge: 77, 83, 150
 Hinestrosa, Ducardo: 45
 Holguín Sardi, Carlos: 93, 95, 97, 101
 Homar, Lorenzo: 55, 183, 185, 233
 Hopper, Edward: 273
 Hotel Alférez Real: 55
 Hotel Aristi: 47
 Hoyos, Kitty de: 293
 Hoyos, Martha: 47, 55, 77, 83, 103

I *Iglesia de San Ignacio (1970)*: 147
 Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC): 73, 75, 97
 Instituto Popular de Cultura (IPC): 15, 41
 Iovino, María: 22, 155, 279

Iriarte, María Elvira: 287
 Isaac, Alberto: 81
 Isaacs, Jorge: 49, 69, 91

J *Jalisco (Édgar Mejía Vargas)*: 111, 113, 121, 123
 Jamundí (Valle del Cauca): 135
 Jaramillo, Carlos Arturo: 183, 187
 Jaramillo, Carmen María: 16, 22, 23, 28, 277
 Jaramillo, Luciano: 105
 Jaramillo, María de la Paz: 16, 287, 289
 Jaramillo, Oscar: 16, 287, 289
 Jaramillo Escobar, Jaime (X-504): 53
 Jiménez, Carlos: 117
 Jiménez de Niño, Gilma: 271
 Jodorowsky, Alejandro: 51
 Jodorowsky, Raquel: 49, 51
 Johnson, Jan: 81
 José Javier Jorge (Álvaro Medina): 53
Juventa (revista, Cali, 1965): 177
 Juventud Comunista Colombiana (JUCO): 121, 173

K Kennedy, John F.: 115, 117
 Korporaal, Giovanni: 77
 Kurosawa, Akira: 141

L La Cumbre (Valle del Cauca): 217
Ladrón de bicicletas (1948): 129
 Lago, Manuel: 55
La hora del lobo (1968): 263
La hora de los hornos (1968): 129, 141, 223
 La Merced (barrio, Buenaventura): 24, 27, 123, 155, 159, 161, 163, 165, 167, 175, 185, 187, 189, 193, 197, 199, 201, 213, 219, 227, 233, 239
La Nueva Prensa (semanario y luego diario, Bogotá, 1961-1967): 47, 51
La Patria (diario, Manizales, 1921-): 45
 La Pilota (barrio, Buenaventura): 201
 La Primavera (corregimiento de Bolívar, Valle del Cauca): 133, 135
 La Tulia (corregimiento de Bolívar, Valle del Cauca): 133, 135
La Violencia en Colombia. Estudio de un proceso social (1962): 43, 209
 Leal, Eutiquio: 115, 233, 235
 León Frías, Isaac: 227
 León, Phanor: 155, 159, 165, 173, 183, 185, 187, 211, 231, 233, 235, 237
 Lewis, Oscar: 89, 299, 301
 Ley del sobreprecio: 39
 Librería Nacional: 45, 47, 177
 Llanos, Héctor: 26, 291

Loboguerrero, Camila: 183
Londoño, Luis Alfonso: 89, 91
López, Carlos Alberto: 213
López, Pepito: 299
López Dueñas, Susana: 173
«Los novísimos colombianos» (1977): 23, 289
***Los olvidados* (1950):** 129, 293
Lozano, Fabio: 181, 187, 195
Lucena, Clemencia: 123, 277
Lugar a dudas: 17, 25, 147, 199, 253, 255

M **Macho, Victorio:** 69
Madriñán, Jorge: 197, 207
Manifiesto nadaísta: 43, 45
Manuelita (ingenio azucarero): 43, 141
***Marcha* (semanario uruguayo, 1939-1974):** 177
Marcuse, Herbert: 111
***María* (1867), novela de Jorge Isaacs:** 49, 69
***María* (1922), película de Máximo Calvo y Alfredo del Diestro:** 91
***María* (1965), película de Enrique Grau:** 51, 79
Marías, Miguel: 227
Marín, Carlos: 225
Márquez, Judith: 121
Martínez, Pedro I.: 47
Martínez Pardo, Hernando: 91
Mayo del 68: 117, 169
Mayolo, Carlos: 16, 17, 21, 23, 24, 25, 27, 37, 39, 57, 63, 65, 67, 71, 73, 77, 79, 83, 85, 89, 91, 101, 119, 123, 125, 127, 129, 131, 133, 135, 137, 139, 141, 143, 145, 147, 149, 155, 165, 169, 173, 175, 179, 181, 183, 187, 211, 219, 223, 225, 227, 229, 297
Mayolo, Jorge: 131
Medellín: 16, 22, 37, 43, 103, 191, 289
Medina, Álvaro: 16, 23, 49, 53, 233, 249, 251, 287, 289
Medina, Cuauhtémoc: 51
Mejía, Norman: 41, 45, 49
Mello, Thiago de: 177, 179
Mena, Mariela: 26, 167, 187, 193
Mercado, Jairo: 233, 235
Mercado, José Ramón: 233, 235
México: 27, 55, 69, 77, 83, 103, 113, 121, 177, 189, 277, 293, 299, 301
Mikey, Fanny: 27, 47, 49, 51, 157
***Mirante en cuadro I* (1988):** 21
Mizrachi, Sally: 199
Molist, Segismundo: 227
Mondragón, Sergio: 49
Monsalve, Margarita: 231
***Monserate* (1971):** 147
Monsiváis, Carlos: 15, 17, 57, 279
Monterroso, Augusto: 179
Mora, Jorge: 123

Moré, Benny: 281
Muñoz, Oscar: 16, 18, 22, 26, 35, 57, 155, 159, 165, 197, 199, 201, 207, 217, 245, 247, 249, 251, 253, 277, 289
Museo de Arte Moderno de Bogotá: 22, 51, 191, 287, 289
Museo de Arte Moderno de Medellín: 191
Museo de Arte Moderno La Tertulia: 18, 37, 41, 47, 55, 103, 157, 173, 185, 191, 193, 195, 205, 229, 247, 249, 251, 269, 271, 287, 291

N **Nadaísmo:** 43, 45, 51, 53, 55, 79, 179
***Nadaísmo 70, revista americana de vanguardia* (Bogotá, 1970-1971):** 53
Nava, Thelma: 177
Negreiros, María Thereza: 41, 47, 105, 157
Négret, Édgar: 45, 121, 173, 193, 195, 197, 209
Négret, Gerardo: 157
Neorrealismo italiano: 16, 39, 129, 255, 277
Nicholls, Hernán: 25, 26, 27, 125, 145, 173, 187, 201, 203
Nicholls Publicidad: 77, 187, 201, 203
Nieto, Jorge: 21, 91, 229
Niño, Jesús: 157
Nochlin, Linda: 275
Nueva Ola francesa: 17, 137

O **Obregón, Alejandro:** 45, 105, 121, 157
Ocampo Londoño, Alfonso: 109, 113, 115, 117
***Occidente* (diario, Cali, 1961-):** 51, 93, 103, 111, 113, 117, 119, 169, 191, 203, 205, 209, 211, 221
***Oiga vea* (1972):** 17, 23, 57, 63, 65, 67, 69, 75, 77, 79, 81, 83, 85, 87, 91, 93, 109, 125, 127, 143, 147, 165, 223
***Ojo al cine* (revista, Cali, 1974-1976):** 65, 107, 109, 187, 221, 225, 227, 229
***Ojo y vista: peligra la vida del artista* (1987):** 127
***Olimpiada en México* (1969):** 77, 81
Ordóñez, Jesús: 45
Ordóñez, Juan Fernando: 159, 173, 187, 229, 231, 233, 235, 237
Ordóñez, Luis Aurelio: 22, 27, 109, 115
Ordóñez, Pakiko: 22, 24, 25, 26, 123, 155, 157, 159, 163, 165, 167, 171, 173, 175, 181, 185, 187, 193, 195, 197, 199, 201, 211, 215, 229, 231, 233, 235, 237, 239
Orozco, Astrid: 187, 193, 227
Ospina, Eduardo: 131
Ospina, Luis: 16, 17, 21, 23, 24, 25, 26, 39, 57, 63, 65, 67, 73, 75, 77, 79, 83, 85, 87, 89, 91, 93, 107, 123, 125, 127, 129, 131, 133, 135, 137, 139, 143, 149, 155, 165, 173, 175, 187, 199, 217, 219, 221, 223, 225, 227, 229, 237, 239
Ospina, Sebastián: 87
Oviedo, Fabio: 197, 213

P **Pachuco:** 15, 295, 297, 299
Pacífico: 39, 69, 83
***Pájaro Cascabel* (revista, México, 1962-1968):** 177

Palacio de San Francisco: 55, 101
Palau, Carlos: 39, 217
Palmira (Valle del Cauca): 43, 97, 103, 135
Pance (corregimiento de Cali): 93
Partido Comunista Colombiano (PCC): 41, 45, 87, 127, 139, 141, 143, 159, 183, 185, 203, 213
Pastrana Borrero, Misael: 67, 69, 71, 95, 101, 105, 113, 123
Pava, Arturo de la: 225
Paz, Luis: 213
Paz, Octavio: 291, 297
Peña, Isaías: 233, 235
Pérez Prado, Dámaso: 297
Piedrahita, Guillermo: 165, 227
Pini, Ivonne: 23
Pino, Luis Fernando: 235, 237
Planas (Vichada): 53
Plaza de Cayzedo: 69, 111, 125, 167
Plaza de toros Cañaveralejo: 47, 99
Pons, María Antonieta: 279
Popayán (Cauca): 39, 69, 121, 195, 257, 263, 269, 271, 273
Presley, Elvis: 175, 295, 297
Primer Salón de Artes Plásticas (1972): 271
Primer Salón de Artistas Jóvenes del Museo La Tertulia (1972): 213
Primer Salón Grancolombiano de Pintura (1963): 35
Primer Salón Panamericano de Pintura (1965): 35
Pudovkin, Vsévolod: 237
Puente Ortiz: 55, 71, 167
Punto Rojo (revista, Bogotá, 1974-1976): 233

Q Quijano, Alfonso: 197, 207
Quinta de Bolívar (1969): 147
Quintero de Guerrero, Marina: 159, 215
Quinto Patio (1950): 293
Quito (Ecuador): 175

R Rama, Ángel: 177, 179
Ramírez, Fabián: 173, 187, 221, 227
Ramírez, Saturnino: 16, 277, 289
Ramírez Villamizar, Eduardo: 45
Randall, Margaret: 27, 49, 53, 177
Ravassa, Gerardo: 197
Ray, Richie: 71, 147
Rayo, Omar: 53, 105, 193, 197
Realismo: 17, 45, 49, 129, 215, 251, 253, 273, 275, 277, 289, 293
Rebelde sin causa (1955): 139
Rebetez, René: 77
Relator (diario, Cali, 1915-1960): 135, 265
Rendón, Augusto: 45, 197, 207
Rendón, Jaime: 193, 197, 207
Resortes (Adalberto Martínez): 279, 283, 295
Restrepo, Alonso: 187

Restrepo, Javier: 287
Restrepo de Agudelo, Rita: 271
Revolución cubana: 41, 43, 51, 127, 169, 179, 281
Rey, Pedro: 83, 85
Rey de Romero, Luz Stella: 26, 27, 47, 157
Reynoso, Antonio: 77
Río Cali: 55, 93
Río Cauca: 89
Riopaila (ingenio azucarero): 43
Rivera, Augusto: 105, 231
Rocca, Francisco: 185, 197, 207
Rocha, Glauber: 129, 131
Rochaix, Juan Leopoldo: 87
Roda, Juan Antonio: 105, 197, 207, 233
Rodríguez, Marta (artista): 18, 213
Rodríguez, Marta (documentalista): 223
Rodríguez Amaya, Fabio: 123
Rogers, Ginger: 295
Rojas, Carlos: 193, 197
Rojas, Miguel Ángel: 16, 273, 277, 287
Rojas Pinilla, Gustavo: 13, 15, 55, 95, 121, 265, 267
Roldán, Diego: 117
Roma, ciudad abierta (1945): 16
Romero Lozano, Daniel: 157, 197
Romero Rey, Sandro: 26, 27, 28, 127, 223, 229, 237
Rosé, Robert: 145
Rossellini, Roberto: 16
Rubiano Caballero, Germán: 16, 195, 273, 287
Ruiz, Darío: 16, 287
Ruiz, Gustavo: 117

S Saavedra Galindo (barrio): 24, 245, 255, 257, 259, 261, 267, 269, 283
Sáenz, Jaime: 77
Salcedo, Bernardo: 271
Salcedo, Helio: 213
Salcedo Silva, Hernando: 85, 143
Salón Austral de Pintura, Dibujo y Grabado (1968): 55
Salón Bolivariano de Pintura: 35
Salón de Pintura y Escultura (1964): 35
Salón Nacional de Artistas: 23, 183, 201, 247, 269, 271
Sánchez, Alfredo: 45, 173, 187
Sánchez, Luis Alfredo: 39
Sánchez, María Eugenia: 229, 233
Sánchez, Ricardo: 117
Sancllemente, Néstor: 47
San Fernando (barrio): 5, 99, 107, 109, 111, 133, 281
San Judas Tadeo (barrio): 89
San Louis (Missouri, EE.UU.): 55
San Nicolás (barrio): 257, 281, 285
Santa Mónica (barrio): 191
Santander de Quilichao (Cauca): 135, 185

Santiago de Chile (Chile): 55, 83, 103, 173
Santo Domingo (barrio): 89
Santo (El Enmascarado de Plata): 17, 277
Santos, Daniel: 75, 265, 295, 299
Satizábal, Phanor: 155, 201
Schroeder, Barbet: 183
Secretaría de Cultura y Turismo de Cali: 22, 65, 163
Serrano Rueda, Eduardo: 16, 22, 23, 27, 191, 207, 249, 251, 253, 271, 273, 287, 289, 297
Sevilla, Ninón: 279
Sevilla, Raphael J.: 293
Sevilla (Valle del Cauca): 39
Sica, Vittorio de: 129
Sierra, Alberto: 191, 287
Siloé (barrio): 107, 233
Silva, Jorge: 147, 223
Sinisterra de Carvajal, Amparo: 35, 103, 173
Soberbia (1942): 141
Solanas, Fernando: 129, 223
Sonora Matancera: 263, 265, 281, 299
Sousa, John Philip: 69, 109
Squirru, Rafael: 49
Sucre (barrio): 281, 285, 299
Suramérica: 39, 107, 111, 171, 173
Szeemann, Harald: 275

T **Taller 4 Rojo:** 123, 197, 209
Taller de Investigación Cinematográfica (TIC): 237
Tarkovski, Andréi: 221
Teatro al aire libre Los Cristales: 35, 47
Teatro Alameda: 221
Teatro Aristi: 131
Teatro Belalcázar: 255, 281, 287, 291
Teatro Bolívar: 131
Teatro Cervantes: 131
Teatro Colón: 131
Teatro Embajador: 83
Teatro Escuela de Cali: 167, 261
Teatro Experimental de Cali (TEC): 13, 47, 83, 85, 141, 143, 157, 163, 165, 167, 171
Teatro Libia: 277
Teatro María Luisa: 257, 277, 295, 299
Teatro Mariscal Sucre: 293
Teatro Municipal: 47, 163, 173
Teatro Palermo: 293
Teatro San Fernando: 85, 113, 221, 223, 225, 229
Teatro San Nicolás: 293
Tejada, Hernando: 41, 47, 157, 185, 193, 197
Tejada, Lucy: 105, 121, 157, 185, 231
Teor/ética (San José, Costa Rica): 199
«Testimonios» (1966): 45, 51

Tin Tan (Germán Valdés): 279, 283, 293, 295, 297
Tiro al blanco (revista, Cali, 1975): 233, 235
Tongolele (Yolanda Montes): 279, 297
Toro, Hernán: 175
Torres, Camilo: 43, 79, 169, 177
Torres, Marcos: 73, 85
Traba, Marta: 12, 16, 22, 23, 37, 45, 47, 49, 51, 139, 177, 205, 287, 289, 291
Truss, Ned: 197, 207
Tuero, Emilio: 293
Tuluá (Valle del Cauca): 39, 103
Tumaco (Nariño): 175
Tuto González (Carlos Augusto González): 121, 123, 195

U **Ulloa, Alejandro:** 22, 281, 283, 285, 295, 297
Una experiencia (1971): 147
Unión (barrio): 89
Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM): 27, 299
Universidad de California (UCLA): 77, 125, 137, 139, 141, 143
Universidad del Cauca: 121, 257, 269
Universidad del Valle: 21, 24, 25, 71, 99, 109, 111, 113, 115, 117, 119, 121, 147, 175, 181, 183, 187, 189, 191, 193, 223, 225, 253, 281, 291
Universidad Jorge Tadeo Lozano: 23, 271
Universidad Nacional de Colombia: 18, 19, 43, 79, 169, 289
Universidad Santiago de Cali: 115, 117, 139, 141, 171, 173, 175, 179
Urbano, Alcides: 85, 87, 89, 107, 109
Urbano, Jorge Eliécer: 87, 89, 93
Urbano, José: 26, 27, 73, 81, 87, 89
Uribe de Urdinola, Maritza: 47, 55, 157, 173, 185, 191, 209, 211

V **Valencia, Álvaro Pío:** 41
Valencia, Antonio María: 41, 173
Valencia, Elmo (el Monje Loco): 45, 49
Valle del Cauca: 35, 39, 47, 83, 91, 97, 99, 133, 135, 149, 171, 217, 225, 255, 267
Valverde, Umberto: 27, 177, 283, 285
Vanguardia (revista, Cali, 1966-1967): 177
Vanguardia: 12, 23, 33, 35, 41, 51, 53, 103, 167, 177, 195, 271, 289
Varela, Mariana: 277, 289
Vásquez, Elsa: 229
Vásquez, Jaime: 45, 137, 141, 157
Vásquez, María Mercedes: 225
Vásquez Benítez, Édgar: 22, 57, 89, 101, 115, 257, 285
Vejarano, Juan José: 143
Velasco, Nydia: 131
Velasco de Guerrero, Julia Emma: 187

Vélez, Diego: 155, 173, 181, 187
Vélez, Fernando: 113, 181, 183, 187
Versalles (barrio): 133
Versalles (Valle del Cauca): 39
Vertov, Dziga: 147, 237
Vía cerrada (1964): 133
Victoria, Oscar *El Tosco*: 295
Viene el hombre (1973): 223
Vigo, Edgardo: 53
VI Juegos Panamericanos: 5, 13, 18, 23, 33, 55, 63, 65, 69, 71, 73, 77, 81, 83, 85, 87, 89, 93, 95, 97, 99, 101, 103, 105, 107, 109, 115, 195, 215, 257
VI Juegos Panamericanos (documental, 1971): 73
Villamizar, Pilar: 27, 167, 187, 221, 227
Villegas, Humberto: 267, 269
Villegas, Nelson: 27, 235, 237, 239
Vivas, Gustavo Adolfo: 111, 117, 121
Voz Proletaria (semanario, Bogotá, 1963-): 109, 115

W **Warburg, Aby:** 20, 21
Welles, Orson: 141
Wiene, Robert: 45
Wilder, Billy: 17

X **X Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes:** 213

Y **Yumbo (Valle del Cauca):** 57, 99, 167

Z **Zárate, Nirma:** 123, 197, 207, 209
Zuluaga, Pedro Adrián: 91

Cali, ciudad abierta.

Arte y cinefilia en los años setenta

Proyecto ganador de la Beca de publicaciones artísticas,
Convocatoria de Estímulos 2012

© del texto: Katia González Martínez, 2012

© de la edición: Ministerio de Cultura, República de Colombia,
2012

© del documental *Oiga vea*: Luis Ospina, 1972

ISBN: 978-958-99295-8-2

Edición

Sofía Parra Gómez

Corrección de estilo

María Villa Largacha

Asistencia de investigación hemerográfica, años sesenta

Tania González Martínez

Dirección artística, diagramación y edición digital de imágenes

Tangrama ↴

Fotografías

Ever Astudillo, Gertjan Bartelsman, Lorna Biermann, Carlos Caicedo, Eduardo Carvajal, Fernell Franco, Hernando Guerrero, Mónica Herrán, Carlos Mayolo, Otto Moll, Pakiko Ordóñez, Juan Fernando Ordóñez, Agustín Otero Navarro, Miguel Ángel Rojas y Filmoteca de la UNAM.

Imagen de portada

Ever Astudillo, *Teatro Belalcázar*, 1975, grafito sobre papel,
100 x 120 cm. Colección del Museo de Arte Moderno
La Tertulia. Foto: Otto Moll, cortesía del artista.

Impresión

Editorial Legís S.A.

Primera edición, 2012

Todos los derechos reservados

Presidente de la República

Juan Manuel Santos Calderón

Ministra de Cultura

Mariana Garcés Córdoba

Viceministra de Cultura

María Claudia López Sorzano

Secretario General

Enzo Rafael Ariza Ayala

Directora de Artes

Guimar Acevedo Gómez

Asesor de Artes Visuales

Jaime Cerón Silva

Área de Artes Visuales-Dirección de Artes

María Victoria Benedetti

Alexandra Haddad

Ángela Montoya

María Catalina Rodríguez

Juan Sebastián Suanca

Contacto

Ministerio de Cultura, República de Colombia

Dirección de Artes

Carrera 8 # 8-43, Bogotá D.C.

Teléfono: (571) 3424100

servicioalcliente@mincultura.gov.co

www.mincultura.gov.co

González Martínez, Katia

Cali, ciudad abierta. Arte y cinefilia en los años setenta / Katia González
Martínez; fotografías Ever Astudillo... [etal.]; prologuista Ramiro
Arbeláez. — Editora Sofía Parra Gómez. — Cali: Ministerio de Cultura, 2014.

320 p.:il., fotos; 23 cm.+ 1DVD

Incluye índice alfabético

Ganador de la Beca de publicación artística 2012 del Ministerio de Cultura.

1. Arte - Cali (Colombia) - 1970-1979

2. Arte y Cultura- Cali (Colombia) - 1970-1979

3. Documentales - Cali (Colombia) - 1970-1979

4. Artistas plásticos colombianos - Obras de arte - Cali (Colombia) - 1970-
1979 I. Astudillo, Ever, 1948-, fot. II. Arbeláez, Ramiro, pról.

III. Parra Gómez, Sofía, ed. IV. Tít.

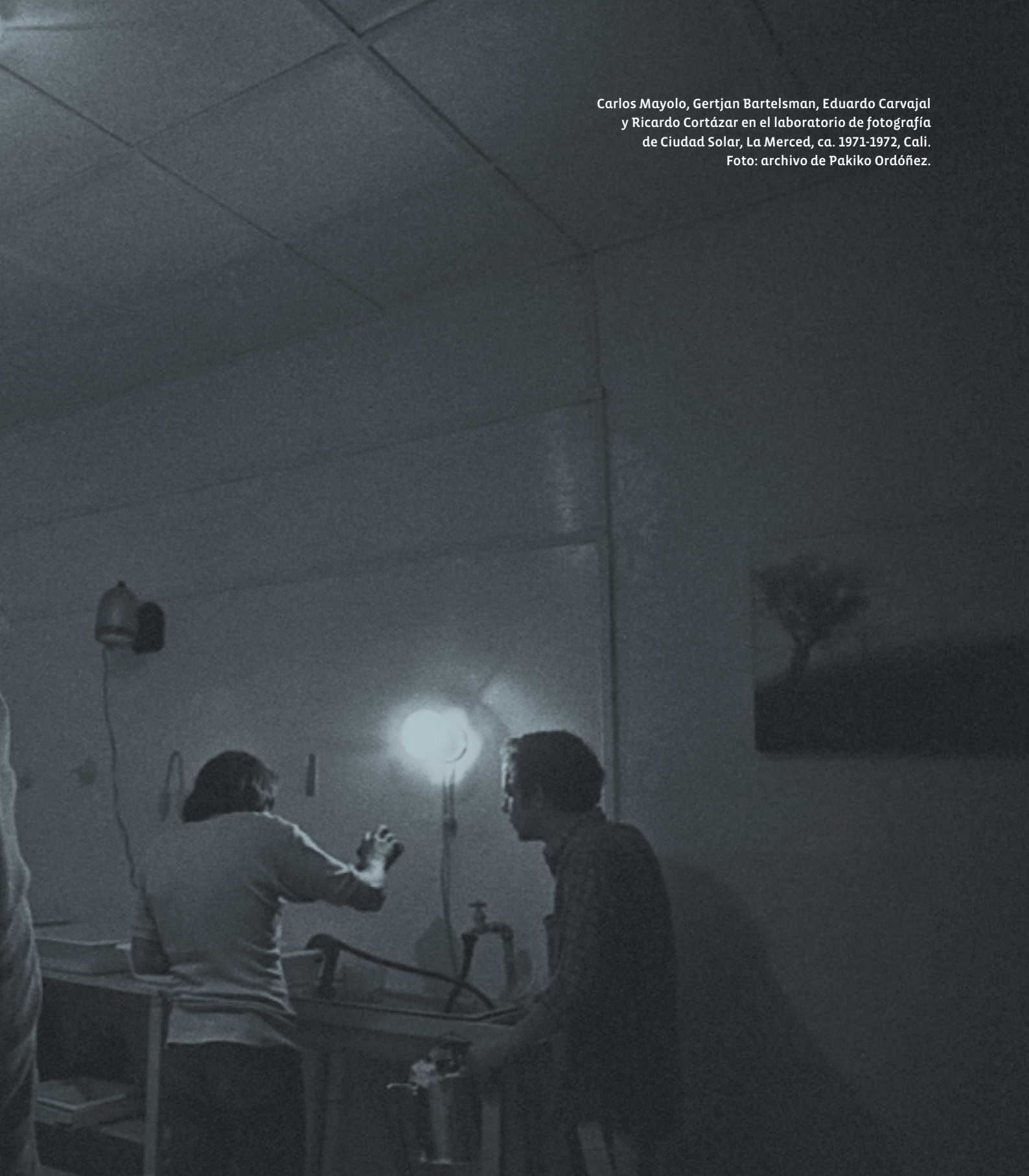
759.986 cd 21 ed.

A1436841


CEP-Banco de la República - Biblioteca Luis Ángel Arango



Carlos Mayolo, Gertjan Bartelsman, Eduardo Carvajal
y Ricardo Cortázar en el laboratorio de fotografía
de Ciudad Solar, La Merced, ca. 1971-1972, Cali.
Foto: archivo de Pakiko Ordóñez.



El libro *Cali, ciudad abierta. Arte y cinefilia en los años setenta* fue un proyecto realizado por Tangrama y Katia González Martínez, ganador de la Beca de publicaciones artísticas de la Convocatoria de Estímulos 2012 del Ministerio de Cultura (Colombia), compuesto con la fuente tipográfica Vista Sans de Xavier Dupré.



Créditos del DVD

Oiga Vea (1972)

Dirección: Luis Ospina y Carlos Mayolo

Producción: Luis Ospina, Carlos Mayolo y Ciudad Solar

Fotografía: Carlos Mayolo

Montaje y sonido: Luis Ospina

Script: Ute Broll

Formato: 16 mm, b/n. 27 min.

English subtitles.

El libro *Cali ciudad abierta. Arte y cinefilia en los años setenta* plantea un análisis de la producción artística y audiovisual realizada en Cali a partir del documental *Oiga vea* (1972) de Carlos Mayolo y Luis Ospina, el espacio independiente Ciudad Solar (1971-1977) y los dibujos del artista Ever Astudillo. Ante la acelerada transformación urbana que vivió Cali por los VI Juegos Panamericanos, los artistas realizan una inmersión en la ciudad y asumen una posición crítica frente a su propia realidad, bien sea para representarla o para reaccionar ante ella. Sus obras son indicios de la existencia de una ciudad que atrapó el interés de esta generación de artistas que formaron su mirada urbana gracias al movimiento cinéfilo de la época. La Cali nocturna, recóndita, al margen y a veces ajena, se nos descifra entonces por medio de los lenguajes del melodrama mexicano, el neorrealismo italiano, el cine negro norteamericano, el *cinéma vérité* o la Nueva Ola francesa.



Ministerio de Cultura
República de Colombia

Prosperidad para todos

