

# Carlos Mayolo: una vida contra los libretos establecidos

Gastón A. Alzate / California State University, Los Angeles

*Siempre seremos filmados.  
Y lo peor: por nosotros mismos.*

— Carlos Mayolo

## Resumen

Este artículo estudia los aportes del director Carlos Mayolo para crear un lenguaje en movimiento sobre la sociedad colombiana desde planteamientos temáticos y formales innovadores y al mismo tiempo arraigados en un contexto cultural y racial específico. Otros aspectos que se analizan sobre su trabajo son el método de la improvisación y creación colectiva llevados al cine y a la televisión, el guión montaje, catecismo estético del grupo de Caliwood que dará tan fructuosos logros en el trabajo de Mayolo con Luis Ospina, la estética del “gótico tropical” y el uso sin concesiones de sus imaginarios personales. Además de examinar de manera panorámica sus cortometrajes, largos y series de televisión, este ensayo se enfoca en su logro mayor, el haber dejado para generaciones futuras una lección sobre la desmesura y la necesidad de luchar contra las imágenes y los libretos establecidos.

**Palabra clave:** Carlos Mayolo, cine colombiano, televisión colombiana, Grupo Caliwood, “Gótico Tropical”.

## Abstract:

This article deals with the contributions of Carlos Mayolo towards the creation of a dynamic language about Colombian society departing from innovative formal and subject matter underpinnings. Simultaneously, it analyzes how these are rooted in a specific cultural and racial context. Other aspects developed in the essay are the collective creation and improvisation acting methods applied to filmmaking, the editing process as part of the script, which is the main aesthetic guiding principle of the Caliwood group, and the unapologetic use of his personal obsessions. Besides offering an overview of his feature films, short films, and TV series, this essay focuses on his main achievement, which consists of a lesson for future generations on the drive for the unrestrained, and the need to fight against fixed images and screenplays.

**Key Words:** Carlos Mayolo, Colombian Film, Colombian Television, Grupo Caliwood, “Tropical Gothic.”

Como al cine colombiano, a Carlos José Mayolo Velasco (1945-2007) le tocó inventarse. Aunque se inició haciendo cine publicitario, su formación como director estuvo directamente relacionada con la profesión de ver y hacer películas. Cali le proporcionó en los años cincuenta tres imaginarios

cinematográficos que fueron vitales para su destino. Ya desde finales de los cuarenta la cinematografía mexicana había cimentado en los barrios populares caleños las bases de la masculinidad del malevo, mientras que las películas de Dámaso Pérez Prado, Benny Moré o Daniel Santos habían comenzado a consolidar un imaginario sicalíptico-tropical. Este último contribuyó significativamente en la institucionalización del baile, los grilles y la Feria de Cali, inaugurada en 1940, como fundamento de la identidad urbana. Con el tiempo Cali se convirtió en una ciudad en abierta resistencia contra el conservadurismo imperante en el país, antes y después de la dictadura de Gustavo Rojas Pinilla. Finalmente, las películas estadounidenses como *Rebelde sin causa* (1955) o *Rock Around the Clock* (1956), afectaron a un estrato social muy particular de la ciudad, la juventud burguesa, a la que pertenecía Mayolo. Los elementos contraculturales provenientes de EE.UU. se irán apropiando del inconsciente ciudadano e irán preparando el terreno de los años iconoclastas del movimiento hippie de los sesenta y setenta<sup>1</sup>.

Si tuviéramos que hablar de aportes, el primero, particularmente de Carlos Mayolo pero extensible al grupo de Cali, consistirá en haber creído que con esos elementos tan dispares se podía decir algo en imágenes sobre los valores que determinaban la colombianidad de ese momento.

Ahora bien, al hacer un homenaje es importante no perder el sentido de las proporciones. El crecimiento de Cali como urbe y las ansias por construir identidades emergentes, no son hechos únicos de esta ciudad. Como otros países en Latinoamérica, Colombia sufría en esta época el impacto de la televisión (1954), la cual alimentaría la construcción de un imaginario moderno colombiano. Ya en el primer programa de comedia *Yo y tú* (1956-1976), el espectador pudo verse en el espejo de la imagen televisiva (Rey, 78). El cine de la época iba en la misma dirección, desde perspectivas diversas. Además de los siempre mencionados Marta Rodríguez y Jorge Silva, que produjeron el significativo *Chircales* (1966-1972), uno de los documentales más relevantes de lo que se llamó en su momento el Nuevo Cine Latinoamericano, la cultura colombiana produjo en esa época películas como *Tres cuentos colombianos* (1963) de Julio Luzardo González y Alberto Mejía, *Pasado el meridiano* (1965) y *Raíces de Piedra* (1961) del español residente en Colombia José María Arzuaga, *Chichigua* (1963) de Pepe Sánchez y *El río de las tumbas* (1964) de Julio Luzardo, todas ellas sobre problemáticas sociales en ambientes rurales o urbanos que miraban nuestra realidad desde el cine, alejándose “del registro pasivo de una historia o argumento” (Martínez Pardo 25).

Por otra parte, Latinoamérica estaba ingresando a esa gran corriente de expresiones marginales e independientes del mundo cinematográfico en búsqueda de nuevos imaginarios visuales. Aparece el concepto teórico del Tercer Cine (1960-70) de Fernando Solanas y Octavio Gettino. El continente se va decantando por

un cine basado en las costumbres, la música, la miseria vista con cámara en mano, sonido directo y personajes populares.

Con respecto al joven Mayolo, su primer contacto con un arte dramático y visual se da a través del teatro. Enrique Buenaventura y especialmente Santiago García, en Cali y Bogotá, le dan una herramienta que será vital para su estilo particular, el método de la improvisación y la creación colectiva que será innovador en su obra filmica, y especialmente en su trabajo en televisión. La adquisición de su cultura cinematográfica pasará inevitablemente por la militancia en los cineclubes-cinematotecas, elementos básicos del desarrollo cinematográfico latinoamericano y europeo de la época. Paralelo a ello las revistas sobre cine permitirán la formación de una cultura filmica escrita. *Ojo al cine* (1974-1976), con la dirección de Andrés Caicedo y la participación de Luis Ospina, Carlos Mayolo, Hernando Guerrero y Ramiro Arbeláez cumplirá con sus cinco números el papel de ordenar el inicio de los tiempos cinematográficos colombianos, poniéndolo en perspectiva con respecto a Latinoamérica y el mundo.

### El docu-ficción

La primera producción significativa de Mayolo es *Oiga vea* (1971). Para realizarla, Mayolo tomará prestada una cámara de cuerda de 16 mm. de una agencia de publicidad en la que trabajaba y su compañero de aventura, Luis Ospina, pedirá prestada una grabadora al fotógrafo Fernell Franco. Ospina será Oiga (sonido) y Mayolo Vea (cámara). Como relata Luis Ospina, en un receso de la filmación Mayolo lo llevará al Cine Club de Cali y le presentará a su director, Andrés Caicedo (“Mayolo y Ospina: Libertad y Orden”). El Cine Club de Cali, reunirá así los destinos del grupo de Caliwood. *Oiga vea* es un documental de 27 minutos de duración sobre los Juegos Panamericanos de 1971. El documental, además del contrapunto en el que el sonido contradice a la imagen, usa la dialéctica del afuera y el adentro. Muestra los deportes desde afuera de los escenarios para preguntarse por lo que estaba sucediendo en la ciudad. *Oiga vea* usa también el guión montaje, catecismo estético del grupo de Caliwood, en el cual el montaje es el que va dando las pautas y la estructura final del filme.

Este documental hay que ubicarlo dentro del malestar cultural del cine mundial en los años setenta. Detrás de *Oiga vea* se encuentran las teorías de Dziga Vertov (1896-1954) sobre la cámara portátil que tanto influyó a Jean Rouch (1917-2004) y a su *cinema vérité*. El *cinema vérité* de los cincuenta y principios de los sesenta el *free cinema* británico, el *candid eye* canadiense y el *direct cinema* norteamericano usaron los principios de captar la realidad y la vida de manera espontánea y natural sin la intervención de la puesta en escena ni de la reconstrucción documental. Desde el punto de vista técnico, en la década de los 50 y los 60, estos movimientos se benefician de las cámaras de 16 mm. y los magnetófonos portátiles con sonido sincronizado. Otro avance importante es el “zoom”, que permitirá liberar al cámara de llevar una excesiva carga de lentes y otros artefactos. Con el “zoom” el operador podía ir eligiendo los materiales según rodaba en una sola toma continua y montada en la propia cámara, sin necesidad de modificar la secuencia de los acontecimientos ni su tiempo real. Esto es observable en una de las más famosas tomas de *Oiga vea*, en la que un clavador se tira del trampolín mientras que la cámara hace un *zoom-back* y se ve que la gente, al

igual que la cámara, no ve cuando el deportista cae en la piscina, porque la gente está afuera de las instalaciones deportivas y se tiene que conformar con ver solo la primera parte del clavado del deportista. La herramienta del zoom añadía una información crítica y humorística de la realidad de forma surrealista, casi a la manera eisensteiniana en que la imagen tiene en sí un elemento que corroe la ideología dominante en el uso asincrónico del sonido (“Manifiesto del contrapunto orquestal”). El documental tiene otro aporte importante: no explica: deja hablar a la gente. Como lo afirmaba el mismo Mayolo, *Oiga vea* está más en la línea de Breton y Maiakovski, que en la del catecismo izquierdista tan común en la producción cinematográfica de la época (Urbano).

A *Oiga vea* le seguirá *Agarrando pueblo* (1978) también realizada con Luis Ospina, que continúa explorando la estética y el método eisensteiniano-bretoniano de *Oiga vea*. El documental muestra a un grupo de cineastas contratados por un canal de televisión alemán para producir una película sobre la miseria latinoamericana. La película utiliza un tratamiento sarcástico para criticar la forma como los documentalistas se acercan a la realidad pasando por encima de cualquier principio ético de investigación sociológica o antropológica. Esto les dio a Mayolo y a Ospina pie para acuñar el término “pornomiseria”, referido por un lado a la mala conciencia y al oportunismo europeo que interpreta la pobreza latinoamericana a través del aspecto morboso, y por otro, al problema de la apropiación del tema como producto comercial por ser el filmador de la miseria. *Agarrando pueblo* sigue al pie de la letra las enseñanzas de Jean Rouch sobre la cámara como instrumento de conocimiento y no como instrumento para crear fetiches gráficos con la pobreza (“Mayolo en el V Festival de Cine Colombiano”). “Muy a tono con la ironía de sus realizadores” el documental ganó paradójicamente premios en Francia y Alemania (Carvajal).

### Largos

Después de haber colaborado con el cine independiente latinoamericano con *Oiga vea* y *Agarrando pueblo*, y de haber hecho un buen número de cortos para incursionar en lo que se llamó en su época “el sobrepago”, Mayolo se embarca en su primer largo de ficción. La idea de una película de expresión vallecaucana provino de una película inacabada que Mayolo había intentado hacer con Andrés Caicedo, *Angelita y Miguel Ángel*. Después de este proyecto fracasado, Mayolo y Caicedo se propusieron un filme sobre un incesto en el que los hermanos que lo cometen se convierten en vampiros y delincuentes. “Nuestro acercamiento hacia el incesto era igual, pues los dos teníamos hermanas mayores que habían estudiado juntas. Luego, éramos unos proscritos del amor filial” (Mayolo 2008, 106). Es la génesis de la película *Carne de tu carne* (1983) y de lo que conformará posteriormente la estética del “gótico tropical”, sello del colectivo Caliwood. Se entiende por “gótico tropical” la reapropiación del cine y la literatura góticos a partir de los parámetros de la juventud caleña de las décadas del sesenta y del setenta. Gótico tropical y cine de horror están completamente emparentados, no en balde Mayolo dedica el film a dos iconos del género de horror, Roger Corman y Roman Polanski. De este último y de su *Cul-de-sac* (1966), hay influencias explícitas en varias secuencias.

En *Carne de tu carne* dos amantes casi niños e incestuosos, son poseídos por los fantasmas de sus antepasados y se

convierten en criaturas canibalescas. La película es más que todo experimental y trata de evitar a toda costa el relato costumbrista de las películas colombianas del momento. Está filmada en un realismo histórico que progresivamente se vuelve fantástico. Es un film de estructura binaria con partes muy definidas, la real y la imaginaria, y con dos planos dramáticos muy claros, el de la familia y el de los niños. La primera parte ocurre en Cali durante la explosión de los camiones cargados con dinamita el 7 de agosto de 1956. El general Gustavo Rojas Pinilla está en el poder y los “pájaros”, paramilitares de la época, se mueven libremente en las haciendas y el campo vallecaucano. En la segunda parte, irreal y mítica, los dos hermanos, herederos de una fortuna y de un apellido importante, inician su relación incestuosa mientras siembran el terror entre los campesinos de la región confundiendo con mitos tradicionales de ultratumba como la Madremonte. Se intenta una especie de psicoanálisis filmico de la violencia en el que al final la muerte de los niños-vampiro y su vuelta a la vida, termina abandonando la realidad colombiana en poder de los fantasmas. Como afirma Luis Alberto Álvarez en 1984, Mayolo tiene “la capacidad de captar y dar estilo a nuestros espacios, a nuestros gestos, a nuestra realidad. Nunca como en *Carne de tu carne* se ha visto más cerca lo que podrían ser las imágenes más fuertes de un cine a la manera colombiana”. (Álvarez)<sup>2</sup>

Sin embargo, pese a ser una película con un sello muy personal, en ocasiones delirante, con una concepción visual original (la fotografía es de Gabriel Beristain), en la que están presentes sus obsesiones, fantasías y su amor por el cine, la segunda parte en los ojos del espectador no logró conectar del todo con la primera. *Carne* tuvo mejor suerte en los festivales del género de horror, ya que uno de sus grandes aciertos fue unir el tema del canibalismo con el del subdesarrollo. Fue seleccionada para el Primer Festival de Río de Janeiro. No hay que olvidar que los brasileños tenían una tradición desde principios de los setenta de películas sobre canibalismo<sup>3</sup>. *Carne de tu carne* recibió el premio al mejor guión de Focine en 1981, mejor largometraje en el Festival de Cine de Cartagena y en el Salón de Cine de Bogotá. Adriana Herrán ganó con su actuación premio a la mejor actriz en el Festival Fantasporto de Portugal en 1985.

### Luis Buñuel, Álvaro Mutis y el Gótico tropical

Luis Buñuel, en conversaciones con Álvaro Mutis, discutía si era posible trasladar el gótico inglés a la exuberancia del trópico. Esta conversación entre amigos dio como resultado la escritura del texto *La mansión de Araucaima* (1973), que lleva como subtítulo “novela gótica de tierra caliente”. Aunque su valor literario es altamente estimable, el texto esta formado por veintidós apuntes dramáticos para que Luis Buñuel los rodara, cosa que no ocurrió. Muchos años después, Julio Olaciregui y Philip Priestley escribieron un guión basado en ese texto que posteriormente ganó el concurso para largometrajes de FOCINE y Carlos Mayolo fue designado para dirigir la película teniendo en cuenta el tema del “gótico tropical”.

*La mansión de Araucaima* (1986) nos muestra una hacienda apartada y misteriosa en la que viven seis personajes excéntricos que se rigen por leyes muy particulares: “Quien entre no saldrá”, “Quien salga no regresará”, “Aquí no se cometen pecados veniales”. La Machiche (hembra que mantiene la estabilidad de la casa a través de la repartición de su sexualidad), Don

Graci (hacendado, dueño de la mansión), el Sirviente (esclavo haitiano), la Joven intrusa (víctima propiciatoria), el Fraile (atormentado y sadomasoquista), el Piloto (de virilidad dudosa), y el Guardián (mercenario, representado por Mayolo), son personajes que cohabitan en aparente calma aunque despliegan entre ellos vínculos de poder y dominación. El equilibrio se ve perturbado cuando aparece una joven que llega por casualidad a la casa desatando todo tipo de pasiones y desencuentros. La película está filmada de manera directa pero con muchas dosis de humor, en un ambiente surrealista en el que se intercala la realidad y la pesadilla en base a la estética del “Gótico Tropical”.

Tanto en *Carne de tu carne* como en *La mansión* se usa la reelaboración cinematográfica del mito como forma de liberación. Mayolo afirmó en una entrevista que “el pensamiento mágico siempre será la mejor opción frente a la alienación” (Urbano). Si comparamos las dos películas, es apreciable una ganancia sustancial en *La mansión*, empezando porque el “cuento de hadas” (así llamaba Mayolo a sus dos largos), aparece mucho más controlado. En *Carne de tu carne* la alegoría sobre el poder que se da en la historia de los niños incestuosos, entra en la segunda parte en un vértigo que termina por anarquizar la narración cinematográfica. Igualmente el barroco surrealista de *Carne de tu carne* produce visualmente objetos y personajes más rígidos, mientras que la naturaleza exuberante de *La Mansión* le ayuda al director a que ese abigarramiento mítico / fantástico de su estética gótica se convierta en parte de una atmósfera erótica tropical que le da una coherencia mayor al filme. A esto ayuda también la buena fotografía de Rodrigo Lalinde. La película recibió el premio al mejor guión y adaptación de Focine en 1986 y ganó el premio a mejor director internacional en el Festival de Río 1987.

Con *La Mansión* se cierra un ciclo no solamente del director caleño sino de todo el grupo de Caliwood que abandona la ciudad. Como afirman Luis Ospina y Sandro Romero Rey, con esta película “se consolidó toda una generación de guionistas, actores, asistentes de dirección, directores de fotografía, sonidistas, directores de arte, productores que, hoy por hoy, continúan activos en el cine y la televisión de Colombia. Todos ellos le deben su formación al entusiasmo creativo de Carlos Mayolo”. (Ospina y Romero)

### La televisión

Una característica de la obra de Carlos Mayolo es su autoridad frente al guionista. Mayolo creía fielmente en las teorías de la *Nouvelle vague* sobre el director-autor. Siguiendo estos parámetros, Mayolo prefería que los guionistas o libretistas le escribieran en forma de escaleta, sin diálogos, para luego trabajar con los actores. Esto les dio a los personajes de sus obras un aire muy particular. Al mismo tiempo esta forma de trabajo le produjo muchos problemas con los libretistas. Si se le compara con el cine, una de las desventajas de la televisión es que la estructura dramática se basa casi exclusivamente en los diálogos. De tal forma que la manera como hablan los personajes produce un ritmo que funciona como estructura. En el teatro o en el cine el diálogo es solamente un aspecto de la estructura dramática, que puede incluso no existir. Por ello los personajes en televisión siempre hablan, escasean las pausas o sonidos que protagonicen dramáticamente la escena, porque hay la idea de que sin diálogo

no hay drama. Uno de los aportes de Mayolo a la televisión fue la falta de afectación de sus personajes, sus diálogos y sus silencios, acompañados por paneos o movimientos de cámara que estaban en relación con la puesta en escena. Sobre este asunto afirmó Mayolo:

Yo tengo una teoría sobre la posición de la cámara. Cuando es una sola es un gato asustado que se mete en un cajón, para saber quién viene [...] O sea la posición ubicua o *la posición única*, como decía Buñuel. Si son dos cámaras, cada una se debe poner donde orinaría un perro, para dominar el terreno que quiere delimitar [...] La posición de la cámara tiene esa relación moral con el tema. De ser ubicua, debe ser precisa y de meterse en el lugar que es [...] La puesta en escena y los movimientos de cámara tienen que estar unidos. Es como un acto de cacería en el que donde el actor es un ciervo silvestre, las cámaras lo rodean, disparan sobre él, pero cada uno debe tenerlo dentro del espacio. (Mayolo 2008, 154)

Un ejemplo muy claro de cómo llevar a cabo estos principios es el caso del seriado de televisión *¡Azúcar!* (1989), una épica histórica sobre la hibridación racial y cultural del Valle del Cauca, sus raíces y su música negra, sus familias tradicionales dueñas de grandes ingenios e incapaces de escapar a la mezcla racial. Tema que como afirma Juana Suárez aparece en muchas de sus obras (161). La idea inicial fue de un locutor de radio que escribió una saga sobre varias generaciones que no podían tener un primogénito varón para que se encargara de la hacienda, ya que siempre en el parto se moría la madre o el hijo. Debido a esta maldición las haciendas terminaban manejadas por mujeres, advenedizos o bastardos. Mayolo añadió a esta historia elementos de su propia experiencia, pues él había vivido en un ingenio azucarero donde su padre trabajaba como ingeniero. Mayolo añadió además una tía paralítica que fungió como un personaje tutelar, básicamente como el hombre de la hacienda. Finalmente Mayolo agregó un recuerdo de infancia: de pequeño lo llevaban a una hacienda donde había un hijo negro que tocaba el piano y un hijo blanco que era un inútil (Mayolo 2008, 185).

Cuando empezaron las grabaciones Mauricio Navas y luego Fernando Gaitán escribieron los libretos, pero la idea del mestizaje que ellos tenían era muy diferente a la de Mayolo. Gracias a la voluntad de los productores, Mayolo pudo imprimirle a *¡Azúcar!* su sello personal. Esta serie marcó un avance significativo frente a la historia televisiva nacional. Aunque tenía ciertos elementos propios del melodrama latinoamericano, estos fueron complejizados con tabúes intocables, incestos de hermanos medios, maldiciones fatídicas y una erótica interracial propia del Valle del Cauca. La serie fue filmada en locaciones y paisajes de gran esplendor. En *¡Azúcar!* Mayolo recurrió al humor y volvió a sus manías y obsesiones, aunque en esta oportunidad el tema del incesto produjo malestares mayores, como cuando ciertos miembros de la Asociación de Caña de Azúcar que había prestado las locaciones, se molestaron porque Mayolo había dicho en unas declaraciones que las familias del Valle eran incestuosas, siguiendo tradiciones coloniales en las que estas se casaban entre ellas para evitar que sus fortunas pasaran a otras manos. Para demostrarlo Mayolo puso el ejemplo de los Cabal Cabal Cabal de Buga. Pese al malestar de la familia Cabal *¡Azúcar!* recibió 17 premios Simón Bolívar en 1991 y 6 nominaciones en el Festival de Cartagena del mismo año.

En 1993 Mayolo se embarca en un proyecto de carácter histórico y rasgos épicos, que lo aleja del Valle del Cauca para acercarlo al estado soberano de Santander en la segunda mitad del siglo XIX. Se trata de la vida de Geo Von Lengerke personaje de la novela histórica de Pedro Gómez Valderrama *La otra raya del tigre* (1977), quien emigró desde Alemania a Colombia buscando fortuna. La novela recrea las extravagancias del protagonista y sus compañeros alemanes, que vivieron como señores feudales en medio de las montañas selváticas santandereanas. Como en su serie anterior, el primer trabajo de Mayolo fue con el libreto, realizado en esta ocasión por Marta Bossio de Martínez. Según Mayolo: “El alemán que ella planteaba era burdo, vulgar, reproductor de hijos, machista” (Mayolo 2008, 207). La manera de acercarse al personaje del director caleño fue a través de su propia experiencia. Su madre no sólo se había casado con un alemán sino que vivía en Alemania. Igualmente buscó en la embajada alemana un asesor. Allí estaban publicando un libro *La presencia alemana en Colombia* (Mayr & Cabal, Editorial Nomos, 1993), en el que la figura de Lengerke era épica, visto como un aristócrata de gran vitalidad y entusiasmo por el país, y como parte de un grupo de alemanes utópicos, de ideas liberales que venían huyendo del Káiser por querer instaurar la unidad de su patria. Lengerke llegó además perseguido por la justicia por haber dado muerte a un coterráneo suyo durante un duelo por lío de faldas.

Reconociendo el ingenio de la escritora para evocar escenas de época, a Mayolo le pareció el guión irresponsable con la historia y decidió apostar por el personaje a quien de todas formas a lo largo de la serie se le verían sus inevitables defectos. Aunque era una serie de época, Mayolo decidió que los personajes se portaran como hampones, como *gansters*. Tenía en la mente las películas de Sergio Leone donde las situaciones eran operáticas y las actuaciones naturalistas y veraces. Por tanto, no se usaron vestidos nuevos, recién hechos, sino usados.

Al igual que *¡Azúcar!*, gran parte *La otra raya del tigre* se filmó en exteriores. Barichara fue Bucaramanga de mediados del siglo XIX en donde además se usó a la población como extras. Se hicieron trece capítulos sin medirse en los costos porque el empresario Carlos Ardila Lulle quería hacer un homenaje a su coterráneo Gómez Valderrama, a quien le había comprado los derechos. Infortunadamente la serie no tuvo tanto éxito como *¡Azúcar!* en gran parte porque la cambiaron muchas veces de horario, probablemente por los prejuicios contra las series históricas.

Al éxito de *¡Azúcar!* siguió el de otra serie como *Hombres* (1996). Esta era una comedia sobre la conducta sexual del momento en las clases altas, la cual se acercaba al mundo masculino (seis personajes hombres) a través de un personaje femenino protagónico. *Hombres* tuvo una mejor suerte en cuanto a la relación del director con la libretista, Mónica Agudelo Tenorio, con la que Mayolo trabajó también en *Brujeras* (2001). *Hombres* ganó los premios Simón Bolívar a mejor guión y mejor dirección. En el 2002 Mayolo paró su trabajo como director y se dedicó a escribir obras de teatro y sus dos autobiografías *¿Mamá qué hago?* (2002) y *La vida de mi cine y mi televisión* (2008), publicada después de su muerte.

### A modo de cierre

Los aportes de Mayolo en la televisión tienen que ver con su temeridad al aplicar sin concesiones sus estrategias e imaginarios cinematográficos al lenguaje televisivo. En *¡Azúcar!* es posible ver juegos visuales inesperados, uso de lentes y filtros mediante los cuales logró hacer texturas de rostros y paisajes, lo cual es difícil en televisión porque se necesita matizar el color electrónico. Además, con respecto de la relación de personajes y la creación de historias, Mayolo rompió el molde de los lugares comunes y personajes pseudo-macondianos, tan comunes en nuestro medio. En su obra para televisión se ve el aporte de un intenso trabajo con el libreto y con sus actores cómplices, un punto de vista racial e histórico problemático, y una geografía que explicaba la historia del lugar, lo cual influyó en otras producciones posteriores que se centran en ciertas regiones bajo una óptica sociológica, como *Café con aroma de mujer* de 1984.

En líneas generales el gran aporte de Mayolo fue contribuir a crear un lenguaje en movimiento sobre la sociedad colombiana, desde planteamientos temáticos y formales innovadores, pero arraigados en un contexto cultural específico. Inicialmente al lado de Luis Ospina hizo dos ensayos teórico-políticos con

imágenes y sonidos dislocados. En *Agarrando pueblo* usó la estrategia de que la miseria y el miserable cuestionaran la relación filmador-filmado y en *Oiga vea* encontró las bases para una estética colombiana en los íconos y los fetiches de una ciudad que festejaba los Juegos Panamericanos, pero que desbordaba los límites del oficialismo (Claver Téllez). Luego vendría su alegoría caníbal sobre el Valle del Cauca (*Carne de tu carne*), la cual rompió la norma del cine de terror que tenía que ser norteamericano y del vampirismo que tenía que ser en contextos europeos. En su *Mansión de Araucaima* probó que en América Latina se podía hacer un cine gótico intensificado por el poder del trópico, el erotismo y la exageración.

Mayolo cambió la manera de ver el cine y la televisión para muchas generaciones, aun para aquellas que no lo conocieron. No hay facultad de comunicación social en Colombia que no estudie su cine, un cine hecho a pulso, en un país en el que la tradición cinematográfica previa era mínima. Como legado no sólo quedaron más de una veintena de cortometrajes, dos largos y varias series de televisión, sino toda una lección sobre la desmesura y la necesidad de luchar contra las imágenes y los libretos establecidos.

### Notas

<sup>1</sup> Un tema que sería interesante explorar es la relación de esta generación caleña de los cincuenta con la literatura de contra cultura estadounidense de esa época como Jack Kerouac, Allen Ginsberg, William S. Burroughs o escritores de ciencia ficción como Ray Bradbury o Philip K. Dick, por poner algunos ejemplos.

<sup>2</sup> <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti3/bol2/nueva.htm>

<sup>3</sup> *Como Era Gostoso o Meu Francês* (1971), *Orgia ou O Homem Que Deu Cria* (1970), *Triste Trópico* (1974) o *Pindorama* (1970).

### Obras citadas

- Álvarez, Luis Alberto. "La nueva versión de un sueño: largometraje colombiano la era FOCINE". *Boletín Cultural y Bibliográfico: Biblioteca Luis Ángel Arango*, 21.2 (1984). <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti3/bol2/nueva.htm>
- Claver Téllez, Pedro. "Mayolo en el V Festival de Cine Colombiano" [http://www.festicineantioquia.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=242%3Aamayolo-en-el-v-festival-de-cine-colombiano&catid=69&Itemid=99](http://www.festicineantioquia.com/index.php?option=com_content&view=article&id=242%3Aamayolo-en-el-v-festival-de-cine-colombiano&catid=69&Itemid=99) 15/2/2011.
- Cruz Carvajal, Islene. "Luis Ospina". *Cine documental en América Latina*. Paulo Antonio Paranaguá Editor. Madrid: Cátedra, 2003. <http://www.luisospina.com/Sobresuobra/articulos%20monograficos/cinedocumentalenamericalatina.pdf> 23/2/2011
- Eisenstein, S., Pudovkin V. y Alexandrov G. "Manifiesto del contrapunto orquestal", 1929. *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra, 1989.
- Martínez Pardo, Hernando. "José María Arzuaga" *Cuaderno No. 8 Cinemateca Distrital: Cine Colombia*, 25. [http://www.cinematecadistrital.gov.co/descargas/cuadernos/CuadCineCol\\_8\\_baja.pdf](http://www.cinematecadistrital.gov.co/descargas/cuadernos/CuadCineCol_8_baja.pdf) 30/1/2011.
- Mayolo, Carlos. *¿Mamá qué hago?* Editorial Oveja Negra. Bogotá, 2002.
- . *La vida de mi cine y mi televisión*. Bogotá: Villegas Editores. 2008.
- Ospina, Luis. "Mayolo y Ospina: Libertad y Orden", *Cambio*, Domingo 2 de noviembre de 2008. [http://www.cambio.com.co/culturacambio/766/ARTICULO-WEB-NOTA\\_INTERIOR\\_CAMBIO-3987067.html](http://www.cambio.com.co/culturacambio/766/ARTICULO-WEB-NOTA_INTERIOR_CAMBIO-3987067.html).
- . y Sandro Romero Rey, "Un adiós para Mayolo". *Ministerio de cultura: colombia diversa, cultura para todos*. 6 de febrero de 2007. Texto escrito por Luis Ospina y Sandro Romero Rey, para la postulación al Premio Nacional toda una vida dedicada al cine (2006). <http://www.mincultura.gov.co/?idcategoria=5399> 12/3/2011
- Rey, Germán, "La televisión en Colombia". *Historias de la televisión en América Latina*. Orozco, Guillermo (Coordinador). Barcelona: Editorial Gedisa, 2002.
- Suárez, Juana. *Ensayos críticos sobre cine y cultura*. Cali: Universidad del Valle, 2009.
- Urbano, José. "La mansión de Araucaima es corrosiva". Entrevista a Carlos Mayolo. *El Tiempo*, Cultura y entretenimiento, 15 de mayo de 1992. <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-120660>