

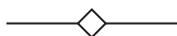


# DEFINICIÓN DE UN ESTILO CINEMATOGRAFICO EN LOS DOCUMENTALES DEL LLAMADO “GRUPO DE CALI”

---

*Sandro Javier Buitrago Parias*  
*Félix Antonio Varela*  
*Martha Lucía Victoria*

# DEFINICIÓN DE UN ESTILO CINEMATOGRAFICO EN LOS DOCUMENTALES DEL LLAMADO “GRUPO DE CALI”<sup>1</sup>



*Sandro Javier Buitrago Parias*

Universidad Santiago de Cali

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6665-0573>

*Félix Antonio Varela*

Universidad Santiago de Cali

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6665-0573>

*Martha Lucía Victoria*

Fundación Universidad del Cine

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-1273-8964>

## INTRODUCCIÓN

**E**l cine colombiano, desde sus inicios, tuvo una fuerte presencia en la región del Valle del Cauca, una zona que por su geografía llana favorecía (y aún favorece) la luminosidad para la cámara de celuloide. Esto facilitó el nacimiento de productoras cinematográficas y el surgimiento de directores que generaron una pasión por el séptimo arte que se mantiene hasta hoy. Ese entusiasmo engendró algunos de los padres fundadores del cine

---

<sup>1</sup> Proyecto de Investigación: Definición de un Estilo Cinematográfico en el Cine del llamado Grupo de Cali “Caliwood” con código de radicación DGI-COCEIN-No. 24-621014-002.

nacional y forjó, especialmente en la ciudad de Cali en los años 70, una serie de cineclubes dedicados al análisis, observación, estudio y producción de materiales tanto de ficción como de no ficción. El Cineclub de Cali, fundado por el escritor y cineasta caleño Andrés Caicedo (*Viva la música*, 1977; *El atravesado*, 1971), fue la cuna donde nacieron directores como Luis Ospina y Carlos Mayolo. Los materiales audiovisuales de este grupo (Caicedo, Ospina, Mayolo), comenzaron a ser reconocidos a nivel nacional como parte de un movimiento cinematográfico al que los medios llamaron en principio "El Grupo de Cali" y que posteriormente en medio de las tertulias y de manera informal comenzó a denominársele "El Caliwood".

En su medio de difusión, la revista Ojo al Cine (1974), el grupo publicaba agudas críticas cinematográficas, promovía sus actividades y reflexionaba sobre una forma diferente de construir materiales audiovisuales. Cabe señalar que en el campo del documental el Grupo de Cali se destacó por tener una mirada crítica no sólo frente a la sociedad de la época, sino frente a las mismas formas discursivas del documental en nuestro país. Materiales como *Cali de película* (Mayolo, Ospina. 1973) o *Agarrando Pueblo* (Mayolo, Ospina. 1977), tienen una cierta forma discursiva que generó una ruptura con el documental clásico de tipo expositivo que se venía realizando en Colombia. El acercamiento a formas interactivas, reflexivas y observacionales (Nichols, 1991) cercanas a las vanguardias europeas y norteamericanas, generaron un modo diferente de ver el documental colombiano e influenciaron las nuevas generaciones de realizadores que forjaron escuela en espacios tan importantes como la Universidad del Valle y la Escuela de Cine de la Universidad Nacional de Colombia. Este grupo marcó el inicio de una generación audiovisual que con el tiempo influiría de manera importante en la producción cinematográfica y televisiva del país. En este sentido, las *obras de no ficción* que produjeron entre 1971 y 1986 son importantes referentes cinematográficos, estéticos y culturales para realizadores de todo el país.

El Grupo de Cali observó la ciudad, se observó a sí mismo observando la ciudad, y generó un importante aporte al lenguaje documental en Colombia; no obstante, las investigaciones sobre la concepción estética del Grupo en sus realizaciones, han sido limitadas. Los registros que se encuentran al respecto son más recopilaciones históricas sobre el llamado Caliwood, sus obras y/o personajes. No

hay estudios centrados en los elementos formales de su producción o la manera en que adaptaron los referentes estilísticos extranjeros a la realidad de su contexto regional, especialmente en el caso de su producción de *no ficción*.

A partir de esta inquietud, surge el proyecto de investigación Definición de un Estilo Cinematográfico en el Cine del llamado Grupo de Cali "Caliwood", del que se origina el presente escrito. Se parte de la pregunta ¿Existe un Estilo cinematográfico claramente definido en el cine de *no ficción* del llamado Grupo de Cali (Caliwood)? Y se plantea como objetivo central establecer los elementos estilísticos que definen la producción de *no ficción* de este movimiento.

Para responder la pregunta, se escogieron las tres producciones de *no ficción* más reconocidas del grupo: *Cali de película* (Mayolo, Ospina. 1973); *Oiga Vea* (Mayolo, Ospina. 1971); *Agarrando Pueblo* (Mayolo, Ospina. 1977). Estos tres documentales representan el periodo de producción más reconocido del llamado Caliwood. Para el análisis se hizo una división por secuencias de cada material, y se establecieron unas fichas de revisión, donde se recogieron categorías conceptuales imprescindibles que desde autores como Mitry (1963), Aumont (1985), Metz (1968), y Bordwell & Thompson (1995), definen los elementos fundamentales de los *sistemas formales y estilísticos* en un material audiovisual.

Tras el análisis se realizaron una serie de hallazgos relacionados con un estilo que, en resumen, deja ver una introducción de elementos formales de vanguardias europeas y norteamericanas adaptadas al contexto nacional de una manera particular. El Grupo generó un tipo de documental donde el discurso irónico, crítico frente al Estado y enfocado desde "el pueblo", se acompaña de un lenguaje audiovisual lleno de herramientas del montaje de la ficción y de la vanguardia documental de los setenta.

En este sentido es clave, para los estudios sobre cinematografía colombiana, este análisis sobre los *elementos formales* utilizados por el Grupo de Cali en la realización de sus documentales. De esta manera se pueden comprender mejor las implicaciones estilísticas de su trabajo como referente para toda una generación de cineastas. En el campo académico, este trabajo pretende ser un aporte para las investigaciones y reflexiones sobre la estética audiovisual colombiana.

## MÉTODO DE ANÁLISIS

La orientación metodológica del trabajo de investigación fue cualitativa. Para desarrollarla se utilizó la revisión bibliográfica como herramienta central, con el fin de analizar los diferentes enfoques, conceptos y propuestas que se esgrimen frente a los conceptos de *forma cinematográfica, estética del cine y estilo cinematográfico*. Igualmente se utilizó el *análisis de contenidos*, como técnica para articular los hallazgos y organizarlos con miras a generar un aporte coherente dentro de las preguntas que guían la investigación.

Cabe señalar que se partió del concepto de *revisión* como herramienta de investigación cuyo objetivo es examinar la bibliografía publicada y analizarla para situarla en cierta perspectiva. Este tipo de revisión busca controlar, cotejar, analizar y finalmente sintetizar resultados y conclusiones de diferentes publicaciones sobre un tema o concepto específico (VISOR, 1999). En este sentido la *revisión* es reconocida como un estudio en sí misma, si parte de un interrogante claro, hace recolección de información, la analiza y propone unas conclusiones frente al tema o concepto. El trabajo de *revisión* de la investigación incluye fuentes de información primarias y secundarias (Dankhe, 1986) con el fin de articular los diferentes hallazgos y responder la pregunta planteada como objetivo de la revisión. En el caso particular de esta investigación, las primarias fueron los textos iniciales que permitieron encontrar otros textos (las secundarias) y así, de esta manera, complejizar la búsqueda.

- **Fase I**

Para desarrollar la investigación se inició con una revisión bibliográfica que abarcó diferentes autores, que trabajan el tema de la estética cinematográfica desde diferentes aspectos como la narrativa, la semiótica o la lingüística.

- **Fase II**

Una vez realizada la revisión bibliográfica, se determinaron las categorías fundamentales para el análisis. Bajo estas categorías

se construyeron unas fichas de análisis con las cuales se inició la revisión de las secuencias en los documentales. En cada secuencia se examinaron los elementos destacados y se consignaron en las fichas, con el fin de encontrar indicios de un *estilo propio* y consistente en el cine de no ficción del llamado Grupo de Cali.

- **Fase III**

Se procedió a realizar la articulación y las conexiones conceptuales de los diferentes elementos encontrados, con el propósito de agrupar los hallazgos en conjuntos de información, que permitiesen generar conclusiones particulares de cada documental, y en relación a toda la obra del grupo.

**Figura 1.** *Ficha de revisión de las secuencias del filme.*

FICHAS DE ANÁLISIS CALIWOOD
CALI DE PELÍCULA
SECUENCIA (VIMEO): 00:18 - 00:52
<b>1. Sistemas Formales:</b>
<b>A. Subsistema estilístico</b> (Bordwell y Thompson): <b>Representación visual y sonora montaje en el cine</b> (Aumont); <b>Lenguaje y Montaje</b> (Mitry)
Espacio fílmico (elipsis, fragmentación, planos secuencia, linealidad y raccord) hay una fragmentación del espacio fílmico.
No son planos secuencia, sino bien compuestos en trípode, armando una secuencia que va del centro de Cali, hasta un p.g. del cerro de las tres cruces. No raccord.
Tiempo fílmico (elipsis, tiempo lineal, tiempo tiempo no lineal).
Hay elipsis, no linealidad.
Composició. (tipo de composición, estática, dinámica, ley tercios, líneas, profundidad de campo).
Equilibrio estático, se resaltan fachadas de campanarios e iglesias del centro de Cali.
Color (uso del color).
El cerro de las tres cruces está en rojo, con el cielo y todo, significando el infierno del diablo que se quedó adentro de Cali.
Puesta en escena (vestuario, maquillaje, utilería, actores, decorado).
No aplica.

Montaje (tipo de montaje).
Se comienza con planos cerrados que van abriendo y dejan ver las iglesias del centro y luego la ciudad, hasta ver el cerro de las tres cruces en rojo, aludiendo al diablo. La secuencia nos guía hacia el cerro.
Cámara (tipo de cámara).
Trípode, muy clásica.
Música (Uso de la música).
No aplica.
Efectos sonoros (uso de efectos sonoros).
El sonido de los campanarios de una iglesia, que acompañan toda la secuencia como si resonaran en toda la ciudad. Es una metáfora de la religión tratando de controlar a ese diablo que se quedó en ella.
Diseño de imagen (graficación, animación).
Dedicatoria en caracteres a Jovita Feijó (mientras se ve anciana entrando a la iglesia).
<b>B. Subsistema Narrativo</b> (Bordwell y Thompson). <b>La Narración.</b> (Aumont); <b>Estructura</b> (Mitry).
Construcción de personajes.
No aplica.
Estructura dramática.
No aplica.
Causalidad.
No aplica.
Diégesis.
Nos ubica en la ciudad de Cali.
Verosímil.
Se conserva sensación de realidad.
<b>C. Sistemas No Narrativos:</b>
Categorico.
Abstracto.
Asociativo.
Retórico.

**2. Unidad de la forma** (Bordwell y Thompson) **Lenguaje Cinematográfico**  
(Aumont); Percepción (Mitry).

**Función:**

Repetición / Variación

Unidad

Experiencia previa

Cine Directo o de Observación

Fuente: ©Buitrago, S. 2017.

## EL GRUPO DE CALI O EL LLAMADO “CALIWOOD”

Fueron la prensa y los productores audiovisuales bogotanos quienes comenzaron a llamar a este grupo de cineastas “el Grupo de Cali”. Un poco porque su producción era interesante desde los planteamientos narrativos y estilísticos, y otro poco porque para entonces la producción de cine estaba concentrada en la capital y llamaba la atención que desde “la provincia” se hiciera algo de ese talante. Posteriormente en medio de las tertulias y de manera informal comenzó a denominársele al grupo como Caliwood, debido a sus formas de asumir y producir el cine.

Que surgiera un movimiento tan fuerte en una ciudad hasta entonces pequeña, llamó la atención del país. Luis Ospina, cineasta egresado de la UCLA, y Carlos Mayolo, autodidacta con un gran talento para la dirección y la actuación, fueron quienes iniciaron esa aventura a la que se sumó el ya conocido escritor Andrés Caicedo con la revista *Ojo al Cine* y el Cine Club de Cali. En esos espacios se forjó no sólo una gran amistad, sino el movimiento cinematográfico más importante del suroccidente colombiano.

Con la idea de romper con los cánones establecidos, Ospina y Mayolo iniciaron su carrera realizando el documental *Oiga, Vea* (1971), donde compartieron una mirada crítica sobre la vivencia de los VI Juegos Panamericanos realizados en Cali durante 1971. El material se enfocó desde el punto de vista de la gente que consideraba el

evento un gasto innecesario frente a otras prioridades que tenía la ciudad. De esta manera los directores dejaron claro que su estética y narrativa iba a estar del lado del “pueblo” desde el inicio.



Qr *Oiga,vea.*

Posteriormente, e inspirados en un documental que se llamó *A Propos de Nice* (A Propósito de Niza), dirigido por Jean Vigo (1930), Carlos Mayolo y Luis Ospina realizaron su documental *Cali de Película* (1973). El material de Vigo mostraba el disfrute que la gente hacía de la población de Niza desde dos caras: la de los ricos y la del pueblo. Con este antecedente, Mayolo y Ospina decidieron realizar algo similar pero con toda la idiosincrasia vallecaucana. Se tomó la decimocuarta Feria de Cali para mostrar cómo la gente vivía las fiestas, mostrando el contexto decembrino, el goce de la rumba y la forma en que se divertían los ricos y la gente del común.



Qr *Cali de Película.*

Con un poco más de experiencia, el Grupo de Cali realiza un material entre la ficción y la no ficción que se convierte en un ícono representativo de su estilo: *Agarrando Pueblo* (1977). Este material utiliza la ironía para hacer una crítica a los cineastas que durante la era de Focine (Compañía para el Fomento Cinematográfico), se dedicaron a hacer películas mostrando la miseria humana de un

país del tercer mundo como Colombia. Los realizadores acuñaron el término “pornomiseria” para referirse a ese tipo de trabajo mediático se regodea mostrando este tipo de contenidos.



Qr *Agarrando Pueblo*

Cabe aclarar que *Agarrando Pueblo* suele ubicarse en la categoría de *mockumentary* o falso documental (López, 2009), ya que usa la puesta en escena argumental como excusa para construir un relato con todos los elementos de estilo de un documental (Bayer, 2006). Es por ello que a lo largo de este trabajo se le categoriza más como documental que como ficción.

## CONSTRUCCIÓN DE LAS CATEGORÍAS DE ANÁLISIS.

Para un acercamiento conceptual a la noción de *estética del cine*, se tomaron como soporte inicial algunos conceptos de Jean Mitry (1963) y Jacques Aumont (1985), que permiten hablar de una estética cinematográfica, haciendo una particularización frente a la estética como disciplina.

Para iniciar, se puede señalar que Mitry (1963) aborda el cine como un vasto fenómeno en el que intervienen diferentes procesos – propios del cine y ajenos a él– como son la creación, el lenguaje, el montaje, el ritmo o aspectos como el espacio, el tiempo y la imagen, entre otros.

No resultará extraño hallar aquí, antes incluso de entrar de lleno en la estética, consideraciones esenciales sobre las nociones de lenguaje, estructura y percepción que definan la imagen, su papel y sus posibilidades, y que constituyen las bases de toda estética del filme (Mitry, 1963. p. 3).

En la cita anterior, desde un enfoque global, Mitry enuncia la articulación entre imagen y nociones (lenguaje, estructura y percepción) que considera son el fundamento o cimientos para la constitución de una *estética del cine*. Es decir, esta última implica un abordaje complejo y ecléctico, muy distante de aquello que algunos proclamaron –y que aún hoy en día proclaman– como especificidad cinematográfica. En este sentido, Jaques Aumont (1985) expone cinco grandes ejes temáticos que, implícitamente, corresponderían a los aspectos más sobresalientes del campo estético cinematográfico: la representación visual y sonora en el filme, montaje, narración, lenguaje y el espectador, concordando esta última categoría con la de *percepción* de Mitry (1963) y *experiencia previa*, en Bordwell y Thompson (1995). Para Aumont (1985), es necesario diferenciar entre la estética y la estética del cine.

La estética abarca la reflexión de los fenómenos de significación considerados como fenómenos artísticos. La estética del cine es, pues, el estudio del cine como arte, el estudio de los filmes como mensajes artísticos. Contiene implícita una concepción de lo “bello” y, por consiguiente, del gusto y del placer tanto del espectador como del teórico. Depende de la estética general, disciplina filosófica que concierne al conjunto de las artes (Aumont, 1985, p. 15).

De esta manera, la estética propia del cine, estaría sujeta a la estética como disciplina. Es en ese campo propio de la estética cinematográfica, que Aumont (1985) señala los cinco ejes temáticos mencionados previamente. Para efectos del presente texto, nos ocuparemos en este apartado de los primeros cuatro, pues el análisis del papel del espectador lo abordaremos posteriormente desde la perspectiva de Bordwell y Thompson (1995), que amplían el alcance del concepto.

En primer lugar, Aumont (1985) señala el eje de la representación visual y sonora en el filme. Desde un enfoque inductivo, es decir, partiendo de nociones concretas como cuadro, campo y fuera campo, el autor francés desarrolla el concepto de espacio fílmico (relación entre el campo y fuera de campo). También, como parte del filme desde la representación visual y sonora Aumont aborda conceptos como perspectiva, profundidad de campo, plano y

sonido. Se trata de una aproximación a algunas de las principales nociones que se utilizan tanto en lo técnico como en lo teórico, haciendo especial énfasis en la dimensión espacial. Elementos que Bordwell y Thompson (1995) ubicarían en el *subsistema estilístico*.

En el segundo eje temático, Aumont hace un acercamiento a la noción de montaje en el cine. En primer lugar, el autor plantea dos tipos de definiciones de montaje: definición restringida y definición amplia. Con relación a la primera, cuyo origen tiene sus fundamentos en el proceso concreto (selección, combinación y empalme), plantea el montaje como la organización de planos de un filme en determinadas condiciones de orden y duración. Se observa que en esta aproximación la unidad central es el plano. No obstante, en la segunda definición, denominada por Aumont como "definición amplia", la unidad básica no es sólo el plano, ya que implica unidades de medida inferior y superior a aquel, además de hacer explícito el papel del sonido. Al respecto, el autor en cuestión define de manera amplia el montaje como el principio que regula la organización de los elementos fílmicos visuales y sonoros, o el conjunto de tales elementos, yuxtaponiéndolos, encadenándolos y/o regulando su duración.

De esta manera se establecen las bases de lo que Bordwell & Thompson (1995) consideran el *subsistema estilístico* dentro de la forma fílmica, entendido desde una concepción donde existen unos elementos constitutivos del plano que, al interior o exterior (*campo off*), terminan por ampliar la noción clásica del mismo como unidad mínima del montaje.

El plano no existe hasta que se inscriben en una tira de película unos patrones de luz y oscuridad. El cineasta también controla lo que llamaremos propiedades *cinematográficas del plano*, no sólo lo que se filma, sino también cómo se filma. Las cualidades cinematográficas incluyen tres factores. 1. Los aspectos fotográficos del plano. 2. El encuadre del plano. 3. La duración del plano... (Bordwell & Thompson, 1995, p. 145)

El tercer eje temático de Aumont aborda la narración. El autor establece con claridad una diferenciación entre lo cinematográfico y lo narrativo. Con relación a esto señala que lo cinematográfico se define como lo que constituye de forma específica, el lenguaje cinematográfico y que por lo tanto sólo aparece en el cine. Por su

parte lo narrativo es extra-cinematográfico en la medida en que es transversal a otras formas de expresión y lenguajes como el teatro, la novela, el cuento, la conversación, la exposición verbal de un tema, entre otros.

Esto explica que las funciones de los personajes de un filme puedan ser analizadas con los útiles forjados para la literatura por Vladimir Propp (interdicción, transgresión, partida, vuelta, victoria...) o por Algirdas Julien Greimas (ayudante, oponente...). Estos sistemas de narración operan con otros en el cine, pero no constituyen propiamente hablando lo cinematográfico: son el objeto de estudio de la narratología, cuyo terreno es mucho más amplio que el del solo relato cinematográfico (Aumont.1985, p. 96).

Aumont plantea de cierta manera, lo que Bordwell y Thompson (1995) consideran la articulación presente en los *sistemas formales* como tal. Un funcionamiento orgánico, dinámico que se establece entre los diferentes elementos que componen un filme, y que se establece a partir de la relación de un *subsistema narrativo* y un *subsistema estilístico*. Lo narrativo, desde lo cinematográfico, estaría relacionado tanto con elementos externos al cine (lo narratológico), como elementos cinematográficos propios (guionización).

El cuarto eje conceptual planteado por Aumont gira en torno a la noción de lenguaje cinematográfico. En ese sentido, de nuevo Aumont hace un balance histórico de los orígenes del cine, donde la idea de lenguaje se ha asociado con la forma como los directores y montajistas organizan los planos –o imágenes en movimiento– y el sonido para la estructuración de los filmes.

En un principio, el lenguaje verbal y escrito serían el paradigma para explicar el naciente medio de expresión y comunicación en la medida en que, de una manera similar a como se articulan palabras que expresan significados, la articulación de planos también genera significados. De la misma manera, Bordwell y Thompson (1995) plantean cómo la relación de los diferentes elementos presentes tanto en el *subsistema estilístico* como en el *subsistema narrativo*, construyen la forma de un filme, y así se dota al cine con un lenguaje propio.

Los planteamientos de Mitry (1963), Aumont (1985) y Bordwell y Thompson (1995), concuerdan en que la existencia de una estética

propia del cine, está dada por la apropiación de *sistemas formales* donde lo narrativo, desde lo narratológico y el guionismo; el lenguaje, desde lo semiótico y lo lingüístico; la puesta en escena y el montaje, desde la construcción de tiempo y espacio fílmicos, construyen significados cuya interpretación sólo puede darse específicamente desde los cinematográfico. De esta manera la *forma*, como concepto, se estableció como la categoría inicial desde donde se disgregaron las subsiguientes para el análisis del *estilo* propio del cine de no ficción del llamado Grupo de Cali.

## FORMA Y ESTILO CINEMATográfico

Como complemento del trabajo que los europeos han realizado en cuanto a la definición de una estética cinematográfica relacionada con la *forma* como concepto, los profesores y teóricos de la imagen norteamericanos David Bordwell y Kristin Thompson (1995), han generado aportes fundamentales desde lo que ellos han denominado el *neoformalismo*. Concepto que retoma planteamientos del formalismo soviético, y los potencia desde la semiótica. Desde allí se construye el concepto de *forma fílmica*, basado en el análisis de los *sistemas formales* existentes en los filmes, constituidos por *subsistemas narrativos* y *estilísticos*. Bordwell & Thompson (1995) consideran la *forma* como un concepto cinematográfico que consolida un *sistema*: un conjunto unificado de elementos cinematográficos relacionados e interdependientes. Al interior de este *sistema* se establecen principios que determinan las interdependencias y relaciones entre las diferentes partes. Se compara con los sistemas biológicos del cuerpo humano, en donde cada órgano hace parte de un todo, que no puede funcionar sin cada parte. Es así como la estructuración narrativa de la historia depende del montaje y éste a su vez se relaciona con el sonido y el color. Así, todas las partes de un filme terminan cumpliendo una función específica que construye el filme en su totalidad. El ser humano busca desde su percepción esa unidad, ese orden que construye la significación en todas las cosas. Los filmes no son la excepción y en ellos el espectador percibe una serie de elementos relacionados entre sí, que terminan siendo la *forma fílmica* de

dicha obra, el sistema específico de significación de la misma. La obra nos brinda pistas, claves para ejercitar nuestra capacidad de percepción. Desde la posibilidad de enfocar la atención, predecir hechos futuros y sacar conclusiones, hasta inferir un *sistema total* a partir de las pequeñas piezas. Los elementos formales de un filme no se organizan de manera fortuita, sino que se organizan en dos subsistemas claros: el narrativo y el estilístico.

En el *subsistema narrativo* encontramos los elementos dramáticos y de narratología que configuran el desarrollo de la historia: la estructura dramática, *la diégesis*, *el tiempo fílmico* y *espacio fílmico*, *los personajes*, *la causalidad*, *el verosímil* y demás. Igualmente los elementos puntuales de guionización.

En el *subsistema estilístico* encontramos los elementos derivados de las técnicas cinematográficas como son el plano, las angulaciones, la linealidad y continuidad espacio-temporal; la sintaxis a partir de las transiciones, la composición, el color, la puesta en escena, el montaje mismo, los movimientos de cámara, la música, los efectos sonoros, el diseño de imagen y demás.

Estos conceptos se articulan con los de Aumont y Mitry para generar las categorías que se establecen como base para el análisis de los documentales del llamado Caliwood, y se complementan con los otros que relacionamos a continuación.

## **SISTEMAS FORMALES NO NARRATIVOS:**

Bordwell y Thompson (1995) plantean también la construcción de sistemas formales que no necesariamente construyen un relato como tal. Entendido este último como una trama llevada por unos personajes, con una diégesis y una verosimilitud sobre la base de la causalidad (causa efecto). En este sentido, los *sistemas no narrativos* se ocuparían de construcciones donde no se pretende contar una historia sino establecer unas definiciones, aclarar un concepto, generar un efecto emocional o reflexivo sobre el espectador. Los autores establecen cuatro diferentes: categórico, abstracto, asociativo y retórico. En el análisis de los materiales seleccionados, se encontró una fuerte tendencia al uso especialmente de las

formas categóricas y asociativas, por lo que cabe dejar claras sus definiciones:

- **Categóricas:** construcción de conjuntos en bloques de información agrupada por temas. Se construye el desarrollo del material a partir de la suma de información que se acumula en los diferentes conjuntos. El espectador juega un papel activo en dicha construcción.
- **Asociativas:** se construyen conjuntos de información que cobran sentido en la yuxtaposición de una imagen con otra, pero no con el fin de argumentar o construir un relato, sino con el fin de plantear una idea general a partir del significado asociado que las imágenes crean en cada conjunto de información y en el filme en general.

## **EL DOCUMENTAL Y LA REPRESENTACIÓN DE LA REALIDAD**

Bill Nichols (1991) define el documental como una re-presentación de la realidad, entendida como una "versión", más que el "espejo" que la gente usualmente suele creer que es. El concepto de representación abarcaría entonces la re-construcción que se hace de la realidad desde aspectos como la cosmovisión de quienes lo realizan y el sistema formal (Bordwell & Thompson, 1995) que se construye entre lo narrativo y el lenguaje audiovisual.

Cabe entonces señalar que el documental no es la realidad, sino que retoma elementos del mundo histórico, como lo llama Nichols (1991), y los organiza entre imágenes captadas con una cámara y sonidos captados por un micrófono. La mera decisión sobre "qué encuadre hacer" o "qué música va de fondo", determina el rumbo del relato que se construye. La re-presentación en el documental debe ser guiada por la ética, la investigación, y ser soportada en fuentes, datos y evidencias. Valga entonces hacer esta claridad para comprender cómo se construye el discurso en el documental, teniendo en cuenta elementos formales como los ya señalados.

## EL DOCUMENTAL EXPOSITIVO

Se han definido varias formas de construcción del discurso documental a lo largo de la historia. Nichols (1991) establece cinco modalidades de representación: la expositiva, la interactiva, la de observación, la reflexiva y la performativa.

La interactiva, relacionada con la participación de los realizadores en la construcción del material, que de manera articulada con las fuentes facilitan e impulsan los hechos del documental. La de observación, que retoma el papel del cronista observador que documenta sin participar. Allí los realizadores dejan que los hechos se desarrollen frente a cámara y en postproducción construyen el discurso. La reflexiva que se vale del propio discurso formal del documental para construir un relato, allí cabe el *mockumentary* y las formas retóricas del documental. En la performativa, el documental se va hacia lo introspectivo y el realizador se convierte en el protagonista de su propia historia como en las autobiografías, los diarios de viaje o autorretratos (Bellour, 2009).

Para la comprensión de algunos elementos estilísticos, se hace énfasis en la definición de la modalidad expositiva, considerada la forma más común para construir discursos de no ficción.

En lo expositivo se maneja un discurso directo al espectador a través de un narrador, títulos, inter-títulos y testimonios. Si se trabaja con un narrador, éste se apodera del relato y se apoya en el uso de testimonios para hilar la historia. En algunos casos se prescinde del mismo y se privilegia la construcción sólo a través de los testimonios; a este tipo de documental se le conoce como testimonial. Otra característica clave es que la imagen está subordinada al texto de la narración o de los testimonios. La imagen ilustra, complementa o genera un contrapunto, pero no se desenvuelve sola.

En el caso de los documentales del Grupo de Cali que se analizaron, la modalidad expositiva queda relegada, para privilegiar estrategias más vanguardistas de construir el discurso audiovisual.

## EL CINEMA VERITÉ EUROPEO Y EL CINE DIRECTO NORTEAMERICANO.

A principios de los años sesenta, con la llegada del video y el sonido sincronizado a la producción audiovisual, los documentalistas tuvieron acceso a una tecnología que les permitía una mayor cercanía con la gente. Surge en Francia, con Jean Rouch, un documental de corte antropológico cuya idea era que la gente participara de los filmes expresando sus opiniones e inquietudes en torno al desarrollo mismo del filme, a las situaciones del filme y las decisiones a tomar.

En *Crónica de un Verano* (Rouch y Morin, 1961) se construye un proyecto documental donde se le pregunta a la gente si es feliz en la Francia de ese momento. Las respuestas, la confrontación de las personas con sus propias respuestas y la construcción de una situación donde una falsa periodista le pregunta a la gente, son elementos que generan una diferencia frente al tipo de documentales hechos hasta entonces (Barnow, 1993).

Rouch retoma elementos del movimiento Cine Ojo (Kino Glaz), donde se planteaba abolir la puesta en escena de la vida cotidiana para filmar a la gente de improvisado (Vertov, 1923), y los adapta a su época, llamando a su movimiento Cinema Verité, como un homenaje al fundador de dicho movimiento, el soviético Dziga Vertov. El Verité se convirtió rápidamente en una vanguardia del cine europeo y se caracterizó al menos por cinco elementos discursivos (Barnow, 1993):

- Los realizadores participan del filme catalizando eventos, diseñando y coordinando sucesos del filme, esperando las reacciones y sucesos desencadenados por las mismas.
- La autoridad del discurso se traslada a los actores sociales reclutados (testimoniantes): sus comentarios y respuestas ofrecen una parte esencial de la argumentación de la película.
- Las entrevistas no se dan en un nivel jerárquico superior por parte del entrevistador, sino que se convierten en un diálogo entre participantes en la construcción de un documento.
- La imagen tiene significación propia y no está subordinada a la narración o los testimonios. Construye su significación

en el desarrollo de las secuencias de participación donde interactúan entrevistador y entrevistados, como co-creadores del documento audiovisual.

- El documental en general se desarrolla a partir de la interacción de los participantes. Se busca generar reacciones auténticas a partir de situaciones catalizadoras.

Por el otro lado tenemos el Cine Directo, al que Nichols (1991), diferencia del Verité, aunque nacen del mismo recambio tecnológico de los años 60. Barnow (1993) y Nichols (1991) establecen elementos que caracterizan este tipo de documental, que tuvo su mayor desarrollo en Norteamérica con filmes como *Highschool* (Wiseman, 1968), *Primary* (Drew, 1960) o *Titicut Follies* (Wiseman, 1967). Se destacan también cinco características fundamentales:

- Los realizadores se abstienen de participar en el filme. Guardan una distancia para dejar que los hechos se desarrollen frente a la cámara.
- No hay un narrador ni testimonios a cámara, tampoco música extradiegética.
- No hay entrevistas como tal, la cámara atestigua diálogos, conversaciones, monólogos, como un testigo *voyeur* que observa a la distancia.
- El verdadero discurso del documental se construye en el montaje. Allí se yuxtaponen las secuencias, generándole un sentido a todo lo grabado a partir de la observación.
- Hay una sensación permanente de "directo eterno", pues las secuencias largas respetan el tiempo diegético de las acciones, brindando una sensación de estar "aquí y ahora"

Estos elementos relacionados con el subsistema estilístico de ambas vanguardias, son claramente visibles en el trabajo de los cineastas del llamado Caliwood. En el análisis de las secuencias se encontraron características que se resaltarán de manera detallada en las conclusiones.

## CATEGORÍAS.

De la revisión bibliográfica, se determinaron los siguientes conceptos claves para revisar los elementos de estilo presentes en los documentales del llamado Caliwood, partiendo especialmente de los conceptos de Bordwell y Thompson, Aumont y Mitry.

### SISTEMAS FORMALES:

#### SUBSISTEMA ESTILÍSTICO/REPRESENTACIÓN VISUAL Y SONORA/ LENGUAJE Y MONTAJE.

Espacio fílmico. (elipsis, fragmentación, planos secuencia, linealidad y *raccord*); tiempo fílmico. (elipsis, tiempo lineal, tiempo no lineal); composición (tipo de composición, estática, dinámica, ley tercios, líneas, profundidad de campo); color (uso del color); puesta en escena (vestuario, maquillaje, utilería, actores, decorado); montaje (tipo de montaje); cámara (tipo de Cámara); música (uso de la música); efectos sonoros (uso de efectos sonoros); diseño de imagen (graficación, animación).

#### SUBSISTEMA NARRATIVO/LA NARRACIÓN/ESTRUCTURA.

Construcción de personajes; estructura dramática; causalidad; diégesis; verosímil.

### SISTEMAS NO NARRATIVOS:

Categórico; abstracto: asociativo; retórico.

### UNIDAD DE LA FORMA

Función; repetición/variación; unidad; experiencia previa (referentes)

## CONCLUSIONES TRAS EL ANÁLISIS DE LOS MATERIALES.

El estilo, pues, es aquel sistema formal de la película que organiza las técnicas cinematográficas. Toda película tenderá a recurrir a opciones técnicas concretas para crear su estilo, elegidas por los cineastas dentro de las limitaciones de las circunstancias históricas. También podemos aplicar el término *estilo* para describir el uso característico de técnicas que hace un único cineasta o un grupo de ellos. El espectador tal vez no advierta conscientemente el estilo cinematográfico, pero, desde luego, realiza una importante contribución al efecto y el significado global de la película. (Bordwell & Thompson, 1995, p. 335).

Bajo este concepto de estilo, planteado por Bordwell y Thompson (1996), y sumando el concepto de representación visual y sonora de Aumont (1985) y el de lenguaje y montaje de Mitry (1963), se realizaron las visualizaciones de los documentales *Oiga Vea* (1971), *Agarrando Pueblo* (1977) y *Cali de Película* (1973) buscando elementos de estilo claves en la obra de los realizadores del Grupo de Cali.

Se tomó como base lo consignado en las fichas de análisis y la revisión de los conceptos determinados en las categorías, para establecer unas observaciones generales a todos los materiales.

- En los tres materiales señalados se aprecia el uso de grandes fragmentos de "observación", donde la cámara atestigua las acciones y diálogos de transeúntes y personajes, brindando al espectador la sensación de ser un testigo de ese mismo instante. Se retoma una de las características discursivas del Cine Directo u observacional, como es la de permitir que los hechos se desarrollen frente a la cámara.

**Figura 2.** *Oiga, vea.* Secuencia donde mujeres dialogan con deportistas extranjeros. Cámara hombro, observación.



**Fuente:** ©Ospina/Mayolo. 1971.

**Figura 3.** *Cali de película.* Secuencia de jinetes ebrios en cabalgata de la Feria de Cali. Cámara hombro, observación.



**Fuente:** ©Ospina/Mayolo. 1971.

- Hay un uso importante de las formas no narrativas para construir la estructura de los documentales. Esto es especialmente claro en *Cali de Película*, construida en su totalidad a partir de conjuntos de información que se van desarrollando con formas **categorías y asociativas**, a la manera de *El hombre de la cámara* (Vertov, 1929).

**Sistema Categórico:** Compras decembrinas en el centro de Cali (época de la Feria). En este conjunto de información se hace uso de la cámara hombro para construir una secuencia donde se pretende mostrar el ambiente pre-feria en las calles del centro de Cali. La gente comprando regalos, los vendedores ambulantes y una versión del villancico *Jingle Bells* construida con ladridos de perro a manera de broma folklórica, potencian esa idea de una ciudad hedonista, gozona.

**Figura 4.** *Compras en el centro. Cali de película.*



**Fuente:** ©Ospina/Mayolo. 1973.

**Figura 5.** *Recorrido Centro. Cali de película.*



**Fuente:** ©Ospina/Mayolo. 1973.

**Figura 6.** *Cámara hombro. Cali de película.*



**Fuente:** ©Ospina/Mayolo. 1973.

**Sistema categórico y asociativo:** reinas en el Reinado Panamericano de la Feria de Cali.

En la secuencia que sigue inmediatamente a la del reinado panamericano, se hace una construcción no sólo categórica, sino asociativa, pues se genera un contraste entre las reinas panamericanas y las llamadas “reinas de las calles de Cali”. Por asociación, el discurso hace una construcción bajo la premisa “las reinas en Cali no están sólo en el reinado, sino en cualquier calle de la ciudad”.

**Figura 7.** *Desfile de reinas.*



**Fuente:** ©Ospina/Mayolo. 1973.

**Figura 8.** *Reina en las calles.*



**Fuente:** ©Ospina/Mayolo. 1973.

**Figura 9.** *Desfile Carrozas.*



**Fuente:** ©Ospina/Mayolo. 1973.

**Figura 10.** *Mujeres lindas.*



**Fuente:** ©Ospina/Mayolo. 1973.

**Figura 11.** *Bellezas caleñas.*



**Fuente:** ©Ospina/Mayolo. 1973.

**Figura 12.** *Avenida sexta.*



**Fuente:** ©Ospina/Mayolo. 1973.

Estas construcciones discursivas por categorías y asociación también están presentes en Oiga, vea (05:54-06:00: construcción por asociación ciclistas profesionales /ciclistas caleños observando la carrera), y por momentos en Agarrando Pueblo (05:55-07:55: construcción de una secuencia de observación que se convierte en un paréntesis en el desarrollo del documental, una secuencia categórica que podríamos llamar "l circo en la ciudad"). El uso de este tipo de construcciones no narrativas, constituye un sello distintivo en el estilo del Grupo de Cali.

- En esta misma línea, el uso de la ironía audiovisual a partir de formas asociativas de contraste, es también uno de los sellos distintivos del grupo. Se puede encontrar en los tres materiales analizados, toda una serie de secuencias con este tipo de características. Para ejemplificar, se referencia la secuencia final de Oiga, vea (26:05-27:21), donde a partir de tres momentos, se hace una alusión audiovisual irónica a los Juegos Panamericanos como un despilfarro de recursos.

**Ironía audiovisual:** Momento 1. Las grandes construcciones en las que se invirtió para los Juegos Panamericanos. Momento 2. Un llamado a seguir pagando impuestos, que alude a que el pueblo, con sus impuestos, pagó esos Juegos. Momento 3. El pueblo en la miseria absoluta, aún tiene capacidad de sonreír.

**Figura 13.** *Coliseo construido JP.*



**Fuente:** ©Ospina/Mayolo. 1971.

**Figura 14.** *Pago de impuestos JP.*



**Fuente:** ©Ospina/Mayolo. 1971.

**Figura 15.** *El pueblo.*



**Fuente:** ©Ospina/Mayolo. 1971.

- El uso de escala de grises como recurso para resaltar el realismo documental. Otro elemento importante en los trabajos analizados, es el uso de la escala de grises para construir secuencias, como en *Agarrando Pueblo*, o todo el material, como en *Oiga, vea*. En el caso de *Agarrando Pueblo*, se presenta una clara diferencia entre las secuencias en escala de grises, que establecen una instancia narrativa que observa la grabación de un documental: el futuro para quién. Allí vemos a los realizadores, productores, actores, armando todo ese entramado corrupto para construir un documental montado para venderse en Alemania. En color, se observan los momentos en que la instancia narrativa nos deja vislumbrar momentos de las imágenes grabadas en la cámara del supuesto documental. Esto queda muy claro en la secuencia donde el periodista presenta el corolario de su informe (21:09-21:24), que pareciera un fragmento ya montado y terminado en edición.

Secuencia del supuesto documental "El futuro para quien", a color, mientras el resto de la secuencia es en escala de grises.

**Figura 16.** Documental "El futuro para quién".



**Fuente:** ©Ospina/Mayolo. 1971.

**Figura 17.** "Agarrando pueblo".



**Fuente:** ©Ospina/Mayolo. 1971.

- En este mismo orden de ideas, otro rasgo estilístico clave del Grupo de Cali, es el uso de elementos propios de la ficción como el juego entre lo diegético y lo extradiegético, donde el "cine dentro del cine", hace parte del arsenal de recursos. Se retoman elementos de la ficción, como los de la Nouvelle Vague (Nueva Ola Francesa), donde Godard comenzó a

plantear rupturas espacio temporales y de la misma diégesis (Deleuze, 1987). En el caso de *Agarrando Pueblo* y *Oiga,vea*, son claros los momentos donde el documental se ve a sí mismo.

En *Oiga,vea* se observa al realizador en contacto con la comunidad, a manera de un documentalista Verité, preguntando, cuestionando y confrontando la realidad. No se esconde el "detrás de cámara", sino que, a la manera del Verité francés, se usa la figura del realizador-catalizador, para descubrir realidades. En *Agarrando Pueblo*, Ospina y Mayolo, rompen inclusive la diégesis para realizar un diálogo con su actor, evidenciando claramente la construcción realizada en su documental, emulando una secuencia de *Crónica de un Verano* (Rouch y Morin, 1961), donde los directores se sientan con una actriz que hace las veces de periodista, dejando clara la puesta en escena como catalizador de su experimento audiovisual.

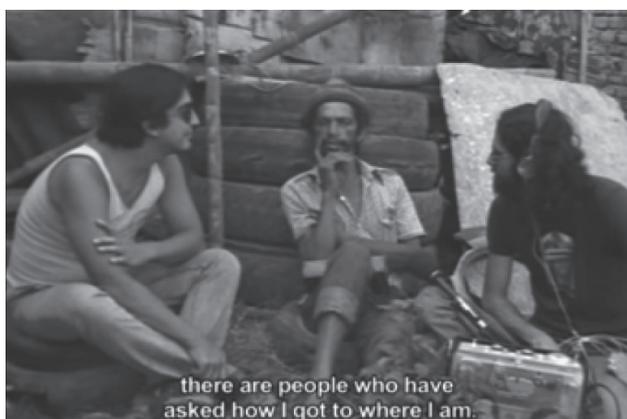
En la Figura 18: El documentalista catalizador. En la Figura 19: Mayolo y Ospina rompen la diégesis y hablan con el actor de su documental sobre la experiencia que vivió. En la Figura 20: Jean Rouch y Edgar Morin, hablan con la actriz de su documental *Verité, Crónica de un verano*, sobre la experiencia que va a vivir como una "reportera" en el proyecto a realizar.

**Figura 18.** *Documentalista catalizador.*



**Fuente:** ©Ospina/Mayolo. 1971.

**Figura 19.** "Verité caleño"



**Fuente:** ©Ospina/Mayolo. 1973.

**Figura 20.** Verité europeo.



**Fuente:** ©Rouch/Morin. 1961.

El uso de recursos de la ficción como el propio *mockumentary*, son recurrentes en el Grupo. Posteriormente Ospina vuelve a usar este género para realizar *Un tigre de papel* (Ospina, 2007).

Otro recurso de la ficción, comúnmente usado por el Grupo es el *jump cut* (corte sobre el mismo plano). Recurso muy propio de la *Nouvelle Vague*, como en *Sin Aliento* (Godard, 1960), en la secuencia de la chica en el auto. En *Oiga*, vea se construye una secuencia

por *jump cut* (01:11-01:23), donde se montan una sobre otra las tomas de unos autos donde se lee "dignatario" o "funcionario", y se muestran cuatro autos diferentes, para resaltar el gasto burocrático que en sólo ese detalle implicaban esos Juegos. En este caso, un tipo de montaje más cercano a la ficción es utilizado como herramienta narrativa en un documental para potenciar el discurso narrativo.

- Otro elemento estilístico constante en los materiales fue el uso de personajes anónimos. Personajes que construyen las secuencias, los conjuntos en las formas categóricas, o los contrapunteos de montaje por formas asociativas. Es el caso de la mujer al final de *Oiga, vea*, los bailarines al final de *Cali de Película*, o los mismos mendigos de *Agarrando Pueblo*. Parecieran personajes que de manera metafórica representan al "pueblo", y en ese sentido, se puede concluir que para el Grupo, en gran parte de su producción, el personaje central es "el pueblo"

En la Figura 21: Personaje anónimo en la Feria de Cali. Figura 22: Chica anónima que entabla diálogo con deportista extranjero hasta invitarlo a salir. Figura 23: Artista callejero anónimo que representa El circo en la ciudad, en *Agarrando pueblo*.

**Figura 21.** *Personaje anónimo.*



**Fuente:** ©Ospina/Mayolo. 1973.

**Figura 22.** *Chica anónima con deportista.*



**Fuente:** ©Ospina/Mayolo. 1971.

**Figura 23.** *"Circo en la ciudad".*



**Fuente:** ©Ospina/Mayolo. 1977

- El recurso de la cámara en hombro tipo *Free Cinema* (Di pasqua, 2011. ), es un elemento definitivo en la construcción del tipo de documental del llamado Caliwod. Es casi como un sello distintivo de esta etapa dorada en donde se rompe con el discurso expositivo clásico en el documental nacional. Las referencias del Verité, con su cámara que se acerca a la gente; y del directo, con su cámara que observa a la gente, están allí presentes de manera clara.

En el caso del uso de los elementos sonoros de estilo, es clave señalar que aunque en general el Grupo se orienta por trabajar a la manera del directo, con el sonido sincrónico de las tomas, respetando el ambiente del entorno, en algunas secuencias juegan con el contrapunto sonoro de manera irónica (a su estilo) y construyen momentos importantes en sus materiales. Se referencian dos ejemplos en este caso. El primero es en *Agarrando Pueblo*; en la secuencia donde el periodista presenta su corolario, hay un momento donde el texto señala "...se trata de una gigantesca masa humana, que no participa en los beneficios de su nación", y esto se acompaña de una imagen de una "masa humana", que, en medio de la miseria, observa la grabación del documental a través de una pared hecha de pedazos de madera en mal estado. Una figura irónica claramente establecida a partir del contrapunto de la voz y la imagen. En el segundo ejemplo están los discursos oficiales en *Oiga, vea*, que se acompañan de imágenes contrarias que generan una ironía en el discurso; como en el discurso del obrero casi al final del material, donde señala que no les han pagado bien y no les dieron el aumento que se pactó. Su audio se acompaña con imágenes lujosas de la señalética de diferentes escenarios deportivos, donde claramente se ven los altos precios para las entradas a los eventos, dando a entender que sí se había recaudado dinero para esos aumentos.

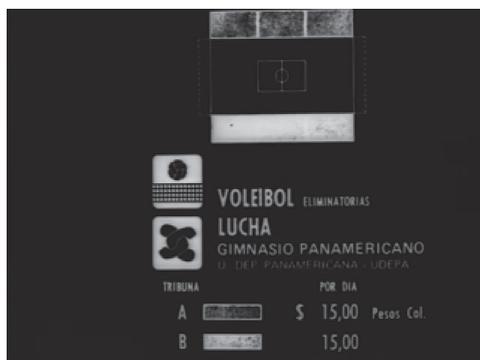
En la Figura 24: La masa humana a la que se refiere irónicamente el periodista. Figura 25: Señalética de los escenarios con precios.

**Figura 24.** *Masa humana.*



**Fuente:** ©Ospina/Mayolo. 1977.

**Figura 25.** Precios JP.



**Fuente:** : ©Ospina/ Mayolo. 1973.

- Como una reflexión final, se puede establecer que el llamado Grupo de Cali, sí logró construir un estilo propio. Este estilo se caracteriza por el uso de la ironía desde el contrapunto audiovisual; el montaje como recurso retórico en el discurso, a partir del uso de figuras sintácticas que permitieron construir materiales sin necesidad de narradores, testimonios o caracteres (*Oiga, vea; Cali de Película*); el uso de formas no narrativas como las categóricas y asociativas, exigiéndole de esta manera al espectador un compromiso mayor en la comprensión de los materiales; las rupturas diegéticas, permitiendo ver el “documental dentro del documental”; el uso de recursos de la ficción como el *jump cut* y la puesta en escena; la adaptación de las formas del Cinema Verité, cámara en hombro, realizador-catalizador; y del Cine Directo, observación y construcción de conjuntos de información con formas categóricas y asociativas. Sin embargo, cabe señalar que son la ironía, y el enfoque en “el pueblo” como personaje central de sus materiales, lo que ha permitido distinguir el trabajo del llamado Caliwood de sus referentes norteamericanos y europeos. Se identifica de esta manera un estilo documental propio y diferenciable de otros, no sólo como parte del trabajo de un grupo de cineastas,

sino como un verdadero movimiento cinematográfico que estableció sus propias formas estéticas en el suroccidente colombiano, e influenció a toda una generación de cineastas nacionales y latinoamericanos; un estilo en sus producciones de no ficción al que se le podría denominar *documental tipo Caliwood*.