

Cali ciudad proyectada: memoria, modernidad y espacio en las representaciones artísticas de lo urbano.

Resultado de investigación finalizada.

GT 32 -sociología del Arte y la cultura.

Mauricio Guerrero Caicedo
Joaquín Llorca Franco

Resumen:

Se presentan a continuación los resultados de un proceso de investigación que buscó desde diferentes perspectivas conceptuales y metodológicas, analizar las representaciones y discursos que orientaron la obra cinematográfica de dos directores –Carlos Mayolo y Luis Ospina- los cuales tomaron a la ciudad de Santiago de Cali (Colombia) como referente y escenario de su producción artística.

Palabras clave: cine y sociedad, representación espacial, memoria y modernidad.

A manera de introducción

El objetivo de la siguiente ponencia es presentar los resultados de la Investigación *Cali ciudad proyectada* desarrollada en la Universidad Icesi en los años 2011 y 2012. Tal investigación, además de la reflexión académica, dio pie para un evento que, en conjunto con el área cultural del Banco de la República de Colombia, presentó tres conferencias con algunos de los protagonistas del tema en cuestión.

El proyecto tomó como punto de partida la histórica relación entre la ciudad de Cali y el cine, evidenciada por más de una docena de películas que a lo largo del siglo XX tomaron su espacio urbano como escenario. Según registros de 1.899 el primer filme del cual se tiene rastro en Colombia fue rodado en Cali y presentaba imágenes urbanas (Arbeláez, 2002). Con todo, no fue hasta los años setenta del siglo XX que la ciudad se ve impregnada por un espíritu cinematográfico debido, en gran medida, a la irrupción de una cultura cinéfila con los cineclubes, lo que estimuló a varios personajes a hacer cine. Surge entonces el fenómeno conocido como “Caliwood” del que hacen parte Luis Ospina y Carlos Mayolo quienes a través de dos décadas construyeron un acervo audiovisual que dio cuenta de una ciudad en tránsito a la modernización desde la dificultad de hacer cine en un país sin una industria consolidada. El interés por Cali no fue un camino solitario, coincidieron en la década del 70 algunos artistas plásticos que con un particular interés por lo local acompañaron a los cineastas en su mirada a lo urbano, retratando también personajes y espacios. Todos estos trabajos tuvieron una gran influencia en la identidad y la representación de ciudad que Cali proyectó.

Carlos Mayolo (1945-2007) y Luis Ospina (1949) fueron socios y amigos unidos por la cinefilia. Junto al fallecido escritor Andrés Caicedo fueron el núcleo del Grupo de Cali, una denominación que pretendió designar, más que a un grupo cerrado, una actitud ante el cine y el arte, que entre los años setenta y ochenta se ocupó de comentar su ciudad a través de algunas películas y documentales por medio de un trabajo colaborativo.

La aparición de los dos autores mencionados, coincide con una redefinición del cine en Colombia, pues las temáticas rurales, las novelas costumbristas o los documentales sociales eran la producción más característica. Coincide también con un cambio en la apariencia de la ciudad cuyo punto de partida fue la necesidad de modernización urbana y el crecimiento de la ciudad. Los Juegos

Panamericanos del 71 serían el punto coyuntural que simbolizó con sus construcciones y demoliciones un espíritu renovador y moderno. No es casual que en ese mismo año rodaran *Oiga vea!* (1971), documental que reflejaba su escéptica mirada sobre la renovación urbana.

La obra audiovisual de Mayolo y Ospina, se inserta en ese momento entregando un valioso documento que, a través de su representación de ciudad, permite una revisión crítica de la dimensión espacio-temporal y de la manera como el mismo lenguaje cinematográfico es también un dispositivo expresivo que en sus aspectos formales revela un punto de vista. A través de un “ejercicio conservacionista”, parecen oponerse a los esfuerzos oficiales por modernizar la imagen de Cali con obras de renovación urbana que destruyen algunos edificios emblemáticos.

El cine pues, se transforma en dispositivo consciente para capturar y generar una memoria de la urbe. La ciudad como escenario de la vida, se ha transformado y su representación también. La deslocalización y fragmentación urbana tiene consecuencias en la manera como percibimos la ciudad y por tanto en la imagen que queda de ella. Los testimonios de la investigación dejaron intuir que el tránsito desde los años 70 hacia nuestra contemporaneidad vino precedido de una pesimista intuición de “destrucción” urbana que exorcizaron algunos artistas fijando la imagen de los lugares en celuloide o lienzo. El posterior abandono del tema por los mismos artistas confirmó la incapacidad de esa ciudad para inspirar nuevas metáforas en aquella generación y fue la aceptación de una derrota: la ciudad no es más aquella unidad.

Sobre el espacio filmado y representado: Cali a través de Caliwood

Las décadas del setenta y ochenta en Cali son sin duda el periodo más fértil en la producción audiovisual con temáticas abiertamente urbanas. Coincide este lapso con transformaciones estructurales, que bajo el símbolo de los Juegos Panamericanos de 1971, alteraron sensiblemente la ciudad. Se realizaron variados escenarios deportivos, nuevas vías, barrios enteros fueron construidos modificando la ciudad y su imagen. Además, la celebración deportiva concentró multitudes y puso en la mira internacional la ciudad.

Tal cambio en la representación espacial de la ciudad propició transformaciones en las prácticas sociales de sus habitantes y en la manera cómo estos evidenciaban su postura como ciudadanos. La relación con la ciudad como espacio en crecimiento genera nuevas rutas y desplazamientos que conectan diferentes contextos urbanos en medio de procesos de integración y exclusión social (Delgado, 2002). Lo popular y lo elitista por momentos recrean historias en la vida de los habitantes de Cali que desbordan cualquier lógica derivada de la estratificación social, se recrea un escenario propicio para fustigar la imaginación de artistas, cineastas e investigadores sociales.

En estas circunstancias sociales Mayolo y Ospina realizaron entre 1971 y 1985 más de una docena de argumentales y documentales en cine o video donde Cali era escenario explícito de sus miradas. La mitad de ellos fueron trabajos conjuntos. En la obra de ficción encontramos un interés por construir una poética de ciudad, la representación explícita de espacios arquetípicos es evidente. *Angelita y Miguel Ángel* (1971), primer intento de hacer cine argumental, presenta algunos planos de la estatua de Sebastián de Belalcázar, (fundador de la ciudad) como recurso visual de un lugar claramente caleño. En adelante, películas como *Agarrando pueblo* (1978), *Pura sangre* (1982) y *Carne de tu carne* (1983), serían epítome del espacio caleño característico para la representación de ciudad que habitantes y visitantes tienen en su imaginación

Mayolo y Ospina en ese momento encarnaron el papel del artista que registra y asume una postura crítica con la representación de lo social oficialmente legitimada. Acuden al encanto del cine para mostrar el desencanto que se ubica en los intersticios sociales que va dejando el proyecto de modernización de la ciudad; apuestan por una forma de entender su oficio de cineastas como un compromiso ético y estético que demarca una forma relacional y particular de producción artística

(Ranciére, 2011). La cual, vista desde la actualidad, se puede entender como un paradigma de producción que viene influenciando varias generaciones de artistas y directores de cine.

En la representación cinematográfica de estos intersticios sociales vemos aparecer en *Pura sangre* y en *Carne de tu carne, la hacienda* de producción de caña de azúcar, como símbolo del poder económico y social ancestral de los terratenientes. El papel de la casa de hacienda en la cultura neogranadina “será así un gesto de desafío y posesión y una apretada madeja de ambiciones, magia e ilusión, además de la forma física que otorga validez a los recuerdos, apoyo a las costumbres y escenario al acontecer familiar” (Téllez, 1997: 32–33).

Su papel es diverso, aunque siempre alude al poder de las familias tradicionales adineradas, es el punto de tensión entre el centro urbano y la periferia, pues mueve la economía de la región cuya capital es Cali. En *Carne de tu carne* (1983), por ejemplo, *la hacienda* es el escenario donde los diálogos describen la situación social y política del país en los años cincuenta. La conversación desprevenida de la merienda en el jardín, va dibujando las clases sociales y al régimen político durante el gobierno del General Rojas Pinilla 1953–1957, “poco a poco se nos descubre más su espacio, aparece el portal de entrada, limite simbólico del espacio privado en la inmensidad del valle y arquetipo de un sistema constructivo: muros de carga y cubierta a dos o cuatro aguas en teja de barro (Llorca, 2012: 381).

En este mismo orden de ideas son retratados también espacios como el patio interior, una organización atrial arraigada en nuestra cultura arquitectónica y que aparece en la mayoría de las ficciones. Si en algunas de ellas funge como simple repartidor del espacio, por demás útil para el proceso de filmación, en otras tiene un papel más protagónico. Tal es el caso de *Aquel 19* (1985), donde es escenario de diversas prácticas sociales ligadas a la idiosincrasia vallecaucana como el baile del barrio. También tiene un papel clave en la historia, pues un patio vecinal aislado por un muro medianero entre dos casas, simboliza la separación entre los dos amantes adolescentes. “Mayolo sitúa la cámara en un plano picado, casi cenital, de manera que en un solo encuadre vemos las dos casas: en una, el padre reprendiendo a la hija y, en el otro, el novio escuchando impotente la situación. Todo apenas separado por un muro (Llorca, 2012: 384).

La representación de la ciudad emblemática se hace más clara en el cine documental, quizá porque su desarrollo no está atado a unos personajes ficticios. Vemos que la misma ciudad es el protagonista, como en *Cali: de película* (1975) donde los espacios representativos son signos de puntuación en el ritmo del montaje. Aparecen como elementos explicativos, panorámicas de la Iglesia de San Antonio, la torre de la Iglesia de San Francisco y la Iglesia de La Merced. Estos espacios son algunas de las postales turísticas más habituales.

Una década después *Cali, cálido, calidoscopio* (1985) de Mayolo continuaría con la temática urbana. El cortometraje se sirve de la entrevista especializada para construir su discurso, un homenaje a la ciudad en sus 450 años y la prioridad era hablar de “sus arquitectos, historiadores, sus invasores de barrio, sus artistas plásticos y luego, el intangible de la ciudad, como la música, la conducta del mestizaje, la piel color de miel, el Valle del Cauca, los negros, el Pacífico, su alegría y su progreso” (Mayolo, 2008: 112). Como explícita indagación de la tradición de la ciudad, las imágenes de arquitectura emblemática fueron fundamentales. Aparecen de nuevo la iglesia de San Francisco, la Ermita, la Plaza de Caicedo, la estatua de Sebastián de Belalcázar acompañadas de testimonios que abordan directamente la relación con el pasado.

Con todo, Mayolo no se restringe a lo emblemático y amplía la mirada a lugares menos visibles de la ciudad donde la iconografía popular y la estética colorida son símbolo de la iniciativa de los moradores de barrios más periféricos: “Era mi Cali, el barrio popular, la idiosincrasia, la búsqueda de valores primordiales que conformaban la esencia de un ente cultural que estaba desmembrado en los guiones. Se me metió un Cali inmenso en la cabeza” (Mayolo, 2008: 115).

Un proyecto de modernidad puesto en cuestión a través del cine

El análisis presentado anteriormente expone un modelo que cruza la perspectiva sociológica y semiológica y que tuvo por objetivo dar cuenta de los resultados de un trabajo artístico de ficción y de documental con el que un grupo de realizadores decidió plasmar los “aires de su tiempo”. Desde la sociología se propone entender la ciudad como un *espacio* observable y cuya representación cinematográfica condensa una serie de valores espaciales y sociales que configuran las relaciones entre los agentes que la componen (Laddaga, 2006). Sin embargo, el valor de la apuesta sociológica no sólo recae al tratar las películas como documentos, también se hace latente al analizar el modelo de producción que dinamizó la realización de estos documentos, la postura como artistas de sus directores y productores y el imaginario del público al cual llegarían.

Desde la semiología estos documentos empiezan a ofrecer pistas, que se presentan como espacios y relaciones sociales que son signos, indicios y emblemas de una sociedad que se empezó a desenvolver en la trama de la modernidad, condicionada por un crecimiento urbano dispar (Mukarovsky, 2000). Analizar estas películas decodificando y entendiendo sus ritmos, los movimientos de la cámara y los giros lingüísticos y discursivos propuestos por los directores, brinda al análisis sociológico otras herramientas metodológicas para comprender instancias de lo social no documentadas por las fuentes de información tradicionales.

Con esta perspectiva metodológica derivada de la inquietud por el espacio representado, emerge la posibilidad de reflexionar sobre los procesos y proyectos que delimitaron la idea de modernidad y progreso en Cali, reflexión que ocupó el discurso cinematográfico de Ospina y Mayolo y que a continuación se propone dilucidar.

Para Gorelik (2003: 13), la ciudad latinoamericana fue pensada desde la Colonia como un polo “desde donde expandir la modernidad, restituyendo el continuo rural-urbano según sus parámetros, es decir, dirigidos a producir hombres social, cultural y políticamente modernos”. Sin embargo, los imaginarios científicos y políticos que estructuraron un discurso de modernidad abstracto, al toparse con realidades diferentes a la europea o norteamericana revelan una asincronía en la apropiación de los postulados del progreso, dando pie a una modernidad que no excluye la tradición. Martín Barbero refuta a los que descartan de la modernidad a Latinoamérica puntualizando las aristas del concepto: “Dos consecuencias se derivan de esa nueva visión. Una, la modernidad no es el lineal e ineluctable resultado en la cultura de la modernización socioeconómica, sino el entretrejo de múltiples temporalidades y mediaciones sociales, técnicas, políticas y culturales” (Martín Barbero, 1998: 22).

Los filmes de Mayolo y Ospina dan cuenta de procesos donde continuidad, ruptura y contradicción son expresión de los cambios que ha vivido la ciudad. Todo enmarcado en una modernidad compleja que abandona el paradigma del progreso técnico lineal para acoger una capacidad de articular pasado y futuro a través de su diversidad y sus des-tiempos.

Por lo tanto se refieren a una serie de desplazamientos y migraciones de sentido que componen ciertos rasgos de la cultura latinoamericana. El límite difuso entre lo íntimo y lo privado que orienta las relaciones sociales en medio del costumbrismo familiar, las voces que van de patio a patio como en *aquel 19* (1985) y que se mezclan con un artefacto que reproduce música a alto volumen, son señales de un proceso de modernización en el que el culto a la razón se encontró con una población proveniente del campo que quería asfalto, ferrocarril, iglesia y Dios (Monsivais, 2001). Este sincretismo es el que intentan representar Mayolo y Ospina, enjuiciando desde sus filmes la idea de progreso.

La desconfianza del progreso se hace patente desde los inicios del trabajo fílmico. El ferrocarril, símbolo de la industrialización hace su aparición en *Oiga, vea!* (1971), un documental sobre los Juegos Panamericanos de Cali, acontecimiento que marcaría el desarrollo urbano de la ciudad. Su papel era el de contrastar la lustrosa ciudad de los juegos, plena de nuevos escenarios modernos, con la realidad periférica. Amontonados de mala manera los pasajeros se transportan en un sistema ya marginal que

auguraba un mal final para un medio de transporte tan importante. Hoy día el transporte ferroviario en Colombia es nulo, la imagen de esta muerte quedó plasmada en *Cali plano x plano* (Ospina, 1990) donde la cámara recorre lentamente los despojos de los abandonados talleres de trenes, hoy un centro comercial. Vemos antiguos vagones, viejos contenedores y otras piezas de maquinaria pesada abandonadas, rodeando varias edificaciones también abandonadas y roídas. Luego el desolador paseo se enfoca en una puerta y pasamos al interior de uno de los inservibles vagones del tren.

Las huellas del progreso seguirán siendo señaladas con resentimiento. El mencionado documental de Ospina encadena imágenes de la plaza principal de la ciudad y del Teatro Municipal con planos de ruinas que culminan la secuencia en imágenes de edificios de vivienda. El recorrido evita, por medio del *zoom*, planos generales que muestren la totalidad de los edificios por lo que la sucesiva retícula de ventanas es suficientemente explícita en su intención de contrastar la ciudad tradicional con la nueva arquitectura de vivienda masiva.

Si algo distingue la obra estudiada, es la tensión entre tradición y progreso. Recursos retóricos como la superposición de lugares emblemáticos en transparencia sobre escenas de demolición dan cuenta de ello. Para los cineastas y artistas de aquella generación la ciudad se va haciendo ajena al igual que lo ha sido para los habitantes marginados que poco viven la ciudad que se muestra a los turistas. Todos esos edificios y espacios públicos han sido producidos en unas condiciones ajenas a ellos, esa experiencia estética es demasiado lejana de su mundo, no produce significados, son turistas de tercera, por tanto poco pueden participar de esa modernidad que teóricamente busca una ciudad generadora de conocimientos y que provee servicios buscando las mejores condiciones de habitabilidad.

La irreconciliable relación entre la modernidad, entendida como progreso técnico, y la tradición, permite en Latinoamérica nuevas cuestiones, como bien anota Ricoeur: “¿Para entrar en el camino de la modernización ¿hay que arrojar por la borda el viejo pasado cultural que ha sido la razón de ser de un pueblo?” (2010: 46). Es esta una invitación a un pensamiento crítico que contrasta el papel radical de la vanguardia, nutriendo el debate sobre lo moderno, un debate que, como se ha mencionado, replantea la idea de progreso reivindicando la pluralidad y las discontinuidades temporales. Un ejemplo oportuno y con gran influencia en el ámbito latinoamericano fue el “Tercer cine”, un movimiento consolidado, muy político, con manifiesto y con nombres propios (Solanas, Getino), sus planteamientos son claros: “el modelo *universalista* europeo fue cuestionado por haber distorsionado el desarrollo nacional, (...) se iniciaron estudios que exploraban los lazos entre la dependencia y el subdesarrollo, y que justificaban teóricamente el rechazo de la vieja tradición de asimilar acríticamente las últimas tendencias europeas” (King, 1994: 129).

Aclarando entonces la idea de modernidad y progreso como elementos constitutivos y argumentales en la obra de Mayolo y Ospina, surge plantearse interrogantes acerca de cómo esas inquietudes también orientaron su modelo de producción desde una perspectiva sociológica. Podríamos acotar, tal y como se señaló previamente, que estos realizadores tuvieron una forma muy particular de asumir su ejercicio artístico.

Produjeron, estableciendo diversas formas de relacionarse con el espacio urbano, lo documentaron, satirizaron y criticaron. Convirtieron a los caleños en participes de sus películas, los pusieron en la gran pantalla y husmearon en los teatros las percepciones que se generaban al verse representados en la sala de cine. Sus métodos “modernos de producción” y poco ortodoxos los llevaron al intento de construir nuevas narrativas de la mano de otros artistas practicantes de otras técnicas y oficios.

Crearon proyectos relacionales, de tal manera que sus películas fueron laboratorios que tejieron redes y consolidaron una manera de ver la ciudad que impregnó a otros artistas (Laddaga, 2010). En este sentido las películas de Mayolo y Ospina acompañaron y acompañaron no sólo el supuesto progreso y el proceso de modernización de la ciudad, también impulsaron una transición de lo moderno a lo contemporáneo en las formas de producción cinematográficas y artísticas en Cali.

Conclusiones: el final y los créditos de la película

Es irónico que el cine, máquina de mirar, fuera el instrumento con el cual se expresó el pesimismo de la sociedad tecnocrática, un malestar que concluyó en el exilio. Ambos, Mayolo y Ospina, dejaron Cali y su representación. La capacidad de esta urbe de producir significados y metáforas se agotó para aquella generación, la pregunta que quedó latente entre tantas imágenes y voces la formulaba Jesús Martín Barbero, testigo de excepción del desarrollo de aquella misma ciudad: “¿cómo llamar progreso a un desarrollo que adquiere motricidad autónoma, independiente de las necesidades y las exigencias del hombre?” (1992: 13).

La obra documental de los realizadores construye a la vez una imagen de ciudad centralizada y contenida que resume su identidad en algunos edificios y rasgos geográficos. Junto a fotógrafos y artistas plásticos coincidieron en ese relato de ciudad tradicional colonial constituida por un centro que irradia barrios. Los límites estaban enunciados y las palabras construyen imágenes que compiten con la realidad: “[Cali] Era una ciudad pequeña que terminaba (...) cerca a San Nicolás. La ciudad llegaba hasta allí. Y por este otro lado llegaba hasta la loma de San Antonio. Y por el otro lado llegaba al río y un poquito al otro lado del río había el barrio Granada” (Enrique Buenaventura en *A toda máquina*, 1995). Es significativo que El Guabal registrado en 1971 en *Oiga, vea!* era en ese entonces un barrio de invasión periférico y hoy día está totalmente consolidado y absorbido por la urbe, ubicado fácilmente en el centro geométrico. Es entonces lógico el mapa que las películas dibujan tal cual lo expresa Ospina:

(...) porque en Cali las clases sociales estaban divididas en Norte y Sur, hasta cierta época. La gente del norte eran familias de clase media para arriba y ya en el sur había más influencia de clases populares y ni hablar de lo que está al otro lado de la carrilera, que ya es la marginalidad (Pérez y Gómez, 1993: 203).

Después de *Oiga, vea!* y los documentales en celuloide, vino la etapa del video y la televisión, un nuevo medio de distribución más acorde con los años noventa. Vistos en la actualidad, los documentales realizados en esta etapa sugieren un tránsito intermedio hacia la contemporaneidad y sellan el fin del relato de ciudad comenzado en los setenta. El auge constructivo estimulado por el narcotráfico, señalado en *¡Oh, diosa Kali!* (1990), el escape de muchos habitantes de la ciudad hacia su periferia, el aumento de gigantescos suburbios autosuficientes y la multiplicación de centros comerciales arruinó definitivamente cualquier rezago centralizador que pretendiera continuar una idea de ciudad cohesionada, no sólo en el espacio sino también en el mapa mental de sus habitantes. Se entiende pues que aquella ciudad ya no se represente pues dejó de ser una sola:

La interacción de los individuos resulta desde entonces desmultiplicada y deslocalizada. La pertenencia a comunidades de intereses diversos deja de estar fundada en la proximidad o en la densidad demográfica local. Transportes y telecomunicaciones nos implican en relaciones cada vez más numerosas y variadas, miembros de colectividades abstractas o cuya implantaciones espaciales ya no coinciden ni presentan estabilidad a lo largo del tiempo. (Choay, 2006: 70)

Por tanto, la representación de lugares emblemáticos que funcionaba como sinécdoque expresando un ente inteligible con límites y partes en relación con el todo, ya no tenía sentido. El exceso de información, la “escenografización” de la ciudad histórica, la homogeneidad de los barrios debido al crecimiento fractal, lo efímero y lo simulado, y el espacio virtual, aplanan lo identitario de los lugares. Su representación es pues inofensiva, ahora sólo quedan rastros de lo efímero, cartografías, *happenings*, grafitis en muros anónimos, iconografías sueltas, videos en tiempo real subidos a la red.

BIBLIOGRAFÍA

- Arbeláez, Ramiro. (2002). “El cine en el Valle del Cauca”, en: *Historia de la cultura del Valle del Cauca en el siglo XX*. Proartes. Cali
- Chavarro, S., Arbeláez, R. y Ospina, L. (Ed.) (2011). *Oiga/vea: sonidos e imágenes de Luis Ospina*. Universidad del Valle. Cali
- Choay, Françoise. (2006). “El reino de lo urbano y la muerte de la ciudad”, en: A.A.V.V., *Lo urbano en 20 autores contemporáneos*. Edicions UPC. Barcelona
- Delgado, Manuel. (2002). *Disoluciones urbanas*. Editorial Universidad de Antioquia. Medellín
- Gorelik, Adrián. (2003). “Ciudad, modernidad y modernizaciones” en: *Universitas Humanística*, PUJ. Bogotá
- King, John. (2004). *El carrete mágico. Una historia del cine latinoamericano*. Tercer Mundo S.A. Bogotá
- Laddaga, Reinaldo (2006). *Estética de la emergencia*. Adriana Hidalgo Editora. Buenos Aires
 _____ (2010). *Estética de laboratorio*. Adriana Hidalgo Editora. Buenos Aires
- Llorca, Joaquín. (2012). “Cine, ciudad y arquitectura, apuntes metodológicos. El caso de El grupo de Cali” en: *Revista CS*, 9, 341-382. Universidad Icesi. Cali
- Martín, Jesús. (1998). “Modernidades y destiempos Latinoamericanos” en: *Revista Nómadas*, 8, Universidad Central. Bogotá
- _____ (1992). “Modernidad, posmodernidad, modernidades” en: *Praxis Filosófica Modernidad y Postmodernidad*, Departamento de Filosofía, Universidad del Valle. Cali
- Mukarovsky, Jan (2000). *Signo función y valor*. Plaza & Janes Editores. Bogotá
- Pérez, César y Gómez, Andrés. (1993). “Luis Ospina (de su obra). Entrevista con Luis Ospina”. En: Chavarro, S., Arbeláez, R. y Ospina, L. (Ed.) (2011). *Oiga/vea: sonidos e imágenes de Luis Ospina*. Universidad del Valle. Cali
- Ranciére, Jacques. (2011) *El malestar de la estética*. Capital Cultural. Buenos Aires
- Ricoeur, Paul. (2003). *Ética y cultura*. Buenos Aires, Prometeo
- Téllez, Germán. (1997) *La casa de hacienda. Arquitectura en el campo colombiano*. Bogotá. Villegas editores

Filmografía

Oiga vea (1971). Dirección y guión: Luis Ospina

Angelita y Miguel Ángel (1973-1986). Dirección: Carlos Mayolo y Andrés Caicedo

Cali: de película (1973). Dirección y guión: Luis Ospina

Agarrando pueblo (1977). Dirección: Carlos Mayolo, Luis Ospina

Pura Sangre (1982). Dirección: Luis Ospina

Carne de tu carne (1983). Dirección: Carlos Mayolo

Aquel 19 (1985). Dirección: Carlos Mayolo

Cali, cálido, calidoscopio (1985). Dirección: Carlos Mayolo

Adiós a Cali. (1990) Parte 1: Cali plano X plano. Parte 2: ¡Ah, diosa Kali! Dirección y guión: Luis Ospina

Cali: ayer, hoy y mañana (1995). Dirección, guión y montaje: Luis Ospina