

**Lo que se ha dicho de él  
y su obra**



**LUIS OSPINA**  
**Por Patricia Ardila**  
**Cuadernos de cine colombiano No. 10**  
**Bogotá, 1983**

**E**l muchacho está mirando una revista Playboy en una habitación donde los objetos se mueven: materas, mecedoras, lámparas colgantes animadas le imprimen ritmo a la escena. De repente se levanta, arroja la revista y sale a la calle. Es la ciudad, con sus mendigos, loteros, fotógrafos y gentes apuradas envueltas en el vertiginoso transcurrir urbano.

Luego, el joven toma un tren y llega al campo en donde se enfrenta con imágenes más primitivas, apacibles; y allí: un cementerio semiderruido. Entra, mira las tumbas, las fechas de nacimiento y defunción grabadas en ellas, calcula las edades, y se detiene frente a una donde yace muerto alguien que tendría su misma edad: el adolescente se introduce en ella, y la tumba queda clausurada.

**Vía cerrada** es el título de la película que fue filmada así, en orden, porque en esa época Luis Ospina no sabía que el montaje existía. Hasta entonces sólo había tenido contacto con la filmación de escenas que su padre registraba en los eventos importantes de la vida familiar, y como espectador permanente de las producciones presentadas en los teatros de Cali. Estaba convencido que las películas se filmaban en orden y tal cual se proyectaban en pantalla.

Esta, su primera obra cinematográfica, realizada cuando tenía 15 años, no aparece en ninguna filmografía oficial. La conserva “bien guardadita”, como un pecado de su niñez.

## **MIENTRAS EL DIRECTOR DUERME**

Siempre quiso hacer cine. Por eso, después de terminar el bachillerato en Cali se fue a los Estados Unidos a realizar el “high school” y en 1968 entró a estudiar cinematografía en la Universidad del sur de California (USC), en Los Ángeles. En 1969 pasó a la Universidad de California (UCLA) en Los Ángeles.

Transcurrieron dos años antes que tuviera de nuevo contacto con una cámara. Fue cuando llegó la hora de presentar el proyecto Uno en la universidad, prueba de fuego para

los estudiantes de la escuela de cine. quienes tenían que hacer una película sin ningún conocimiento técnico previo. Si salían bien librados, podían continuar la carrera...

La competencia era dura. Se presentaban 80 películas por trimestre y sólo 20 pasaban. En esa ocasión eligió hacer una adaptación de un cuento de Sartre titulado “Eróstrato”. La película se llamó **Acto de fe**, y en ella colaboraron como actores y técnicos otros compañeros de la Facultad. Esta primera experiencia resultó bien. Bien porque logró salir adelante en la feroz competencia: bien porque se probó a sí mismo que podía relatar una historia, y bien porque en 1977 ganó con ella el primer premio del Festival Nacional de Super-8 en Colombia.

Los dos años académicos siguientes dieron inicio a cursos técnicos y al estudio de disciplinas más directamente relacionadas con el cine. En esta etapa hizo dos filmes. Uno -experimental- titulado **Autorretrato (Dormido)** que se constituyó en todo un reto. pues trataba de lograr una película que se hiciera sola: colocó la cámara —funcionando de manera automática, enfoco una cama y se acostó a dormir. La cámara registró un tiempo real de 10 horas de sueño. Pero la película. filmado un fotograma cada 10 segundos y proyectada a 24 cuadros por segundo, dura solamente 3 minutos. Obviamente ni tiene texto ni música, y como afirma su autor. “escasamente tiene director”. En realidad, se trataba de un trabajo experimental o conceptual; una propuesta del llamado “cine minimalista”, al que sí hay que abonarle un mérito: “Es la única película en la historia del cine que ha sido realizada por un hombre dormido. Según consta en una nota aclaratoria que aparece en la ficha técnica de la obra. Enviada por Ospina al Primer Festival Nacional de Super-8.

Después vino lo del **Bombardeo de Washington**, una película de un minuto que fue presentada como trabajo para un taller de diseño y montaje que cursaba en la universidad. En esta oportunidad decidió valerse de unos retazos de otras películas que alguna vez se encontró en una buhardilla de una casa vieja en Los Angeles, escenas de la Segunda Guerra Mundial, de la guerra de Corea, restos de documentales sobre Washington, algo así como “el objeto encontrado del surrealismo que se convierte en obra de arte”. Procedió entonces, a crear la ficción de que a la capital norteamericana la bombardeaban, empalmando las escenas de los diversos materiales hallados. A esta ilusión fílmica la acompañó de fondo “La Consagración de la Primavera”, de Stravinski. Finalmente, para terminar sus estudios tuvo que elaborar un segundo proyecto que consistía en hacer una película de 16 mm en blanco y negro. Y allí se evidenció de frente la contradicción que había estado latente en su vida académica: estaba estudiando cine en un país extraño, pero lo que él quería hacer era películas sobre temas colombianos.

## CONTRADICTORES DE OFICIO

En 1971 Luis Ospina se vino a pasar vacaciones en Cali, y con Carlos Mayolo, amigos desde la infancia y “llave” permanente en su vida como cinematografista desde que en un reencuentro que tuvieron en **El gabinete del doctor Caligari** cuando tenían como 13 años. acordaron que se dedicarían al cine—, resolvieron filmar los Juegos Panamericanos que se celebraban en la ciudad en ese año. Mayolo “tomó prestada” una Bolex de una agencia de publicidad y salieron a hacer un documental sobre el evento, sin un guión previo, un poco como a la caza, a la pesca de las escenas que se captaban desde fuera de los estadios; es decir, desde la perspectiva de aquellos que no podían participar como espectadores del certamen porque no tenían con qué pagar las entradas a las competencias deportivas. Pero también como contra información de la versión oficial del espectáculo, que se consignó en una película realizada por Diego León Giraldo. titulada **Cali, ciudad de América**. A ésta. Ospina y Mayolo respondieron con **Oiga vea**.

Dentro de la misma tónica de lograr la versión contra oficial de este tipo de acontecimientos, diciembre de 1972 Ospina ya de regreso permanente a Colombia de nuevo en compañía con Mayolo hizo **Cali: de película**. Aún contratados por la Licorera del Valle, empresa patrocinadora del evento, lograron su objetivo de hacer una versión humorística, crítica y satírica de la Feria de Cali.

## EN UN RINCÓN DEL ALMA

Pueblo marchando, pancartas en alto, repetición de consignas con todo aquello de que “la clase obrera va al paraíso”. fue la película de agitación política en la que participó Ospina en 1973, esa época donde, como dice él apoyándose en el tango “uno busca lleno de esperanza...”.

El triunfo de Allende en Chile, los intentos de lograr la unidad de la izquierda en el país, de “tratar de juntar esas líneas paralelas que nunca se juntan”, y toda la avalancha de politización que se había desencadenado desde 1968, dieron origen a esta película de creación colectiva que tenía como única finalidad la agitación política, aprovechando la coyuntura electoral de 1974. Se exhibió en sindicatos. universidades y cineclubes y después salió de circulación. Y aunque Ospina no se siente muy orgulloso de ese trabajo, en el que sólo participó en la etapa del montaje confiesa que guarda una copia. “¿Qué dónde?: En un rincón del alma”.

## ENTRE CENSURAS Y PREMIOS OFICIALES

Con **Asunción**, los riesgos fueron mayores. Puesta en escena, dirección de actores no profesionales, elaboración de diálogos, manejo de la psicología del personaje, búsqueda de una dramaturgia más definida, fueron los elementos que se trabajaron en esta película de 16 mm a color, primera que se hizo pensando en el sobreprecio.

Es la historia de la sirvienta que, aprovechando el viaje de sus patrones fuera de la ciudad, organiza una fiesta, rompe los objetos de la casa, convoca a un tremendo desorden y, finalmente, abandona el lugar dejando todos los electrodomésticos encendidos y la radio a todo volumen, ejecutando así su venganza por el trato al cual estaba siendo sometida. Esta cinta, la más acabada de Mayolo y Ospina hasta ese momento, vivió una situación muy particular.

De un lado, si bien la Junta de Censura la dejó pasar con la aclaración de que era para mayores de 18 años, y dentro de este público, para “gente de carácter bien formado”, fue posteriormente rechazada por la Junta de Calidad. ¿Las razones?: “Deficiencias técnicas, ya que el sonido está mal logrado... la edición es abrupta y el proceso de laboratorio es insuficiente”. Seguramente, si se les hubiera preguntado a los señores miembros de la Junta de Calidad qué quería decir “edición abrupta” y “laboratorio insuficiente”, no habrían sabido explicarse. Tan absurdos serían los motivos de censura, porque de eso se trataba realmente, que se esgrimieron en el año 1975, que fueron echados por tierra dos años más tarde cuando a **Asunción** se le otorgó el primer premio en el concurso organizado por Colcultura, en la modalidad de cortometraje argumental y el premio al mejor guión presentado en el certamen.

Fue precisamente en el año 75 cuando comenzó el gran boom del sobreprecio, y con él, la comercialización de los aspectos más dramáticos de la realidad colombiana. Es cuando Ospina y Mayolo deciden volver al cine independiente y entonces hacen **Agarrando pueblo**, una realización en la que se critica ese momento del sobreprecio donde la miseria se “enlata” para convertirse en producto de exportación por excelencia. Esta película participó en el Tercer Festival de Colcultura y se llevó el primer premio. En Europa, **Agarrando Pueblo** causó gran impacto y obtuvo el premio Nováis Teixeira en el Festival de Lille, lo mismo que el premio Interfilm en el Festival de Oberhausen.

Después de esta experiencia, Luis, en colaboración con su hermano Sebastián, comienza a escribir un guión sobre Bolívar; un Bolívar distinto, cuando ya ha perdido el

poder, cuando sale de Bogotá hacia la Costa para embarcarse a España. Según dice Luis, “es una película hípica más que épica, porque la mayor parte sucede a caballo”.

Este guión alcanzó a circular en Europa, pues les interesaba lograr una coproducción con alguna empresa de TV europea. Pero la creación de esta historia tropezó con la gran avalancha de materiales sobre el Libertador, coincidentes con los aniversarios que habrían de cumplirse, y les dio la sensación de que a Bolívar se le estaba manoseando en exceso: el proyecto quedó archivado.

## LA HORA DEL VAMPIRO

La primera vez que Luis Ospina se encontró con la muerte fue cuando, a dos cuadras de su casa, en un lote vacío, se enfrentó con la visión del cadáver de una de las víctimas del Monstruo de los Mangones, un funesto personaje que sembró el terror en Cali a principios de 1960. La víctima era un niño de su misma edad, unos 11 ó 12 años, y como éste, aparecieron otros 28 cadáveres en circunstancias similares, exhibiendo señales de violación y según dijeron algunos con evidencias de que se les había extraído la sangre.

En torno a estos crímenes y expresiones de violencia se tejó una leyenda. Y fue la imaginación popular la que se encargó de dar disímiles versiones sobre quién era el monstruo: unos decían que era un sádico loco; otros, que se trataba de un millonario que tenía una rara enfermedad y necesitaba enormes cantidades de sangre para sobrevivir; algunos, que era un asunto de traficantes de líquido vital en fin, múltiples interpretaciones que intentaban dar cuenta de los espantosos crímenes cometidos contra niños, en su mayoría de baja extracción social.

Veintidós años más tarde es cuando Luis Ospina en compañía de Alberto Quiroga escribe el guión sobre esa historia, que lo rondó como un fantasma desde su infancia.

Escogieron la versión del millonario enfermo, voraz consumidor de sangre, y, apoyándose en la figura de Howard Hughes, magnate excéntrico que vivió oculto la mayor parte de su vida, la inscribieron dentro del mito universal de Drácula, partiendo de la leyenda local de los vampiros caleños.

Y la elección del tema se apoya en lo que le interesa al gran público. El hecho de haber realizado una historia de crónica roja surge de la evidencia de que en este país se consume mucha literatura de violencia, lo que de ningún modo es gratuito; la violencia es el

medio natural de existencia de la mayoría de los colombianos. Pero no es esa la única razón por la cual Luis Ospina realizó **Pura sangre**...

El vampirismo siempre ha sido una de sus obsesiones y tiene sus pequeños antecedentes en otras de sus producciones cinematográficas. En **Asunción**, está presente en el momento en que la sirvienta se hace una cortada cuando está abriendo una lata de duraznos y deja caer las gotas de sangre en la crema que servirá a sus patrones a la hora del almuerzo. También **Agarrando pueblo**, que en Europa se conoció como **Los vampiros de la miseria**, presenta otra clase de vampirismo: el de extraerle el jugo a las condiciones infrahumanas de vida del pueblo colombiano. Pero en ésta, su última producción, el vampirismo llega al "máximo grado de coagulación...; aquí sí, la historia es pura sangre".

**Pura sangre**: una creación de Luis Ospina, de quien no se puede hablar sin mencionar a Mayolo, con el que además de haber codirigido varias películas, fundó en Cali el Cine Club "Estudio 35"; o sin hablar de Andrés Caicedo y Ramiro Arbeláez, con quienes Ospina y Mayolo crearon la revista "Ojo al Cine"; o de Eduardo Carvajal, colaborador en varios de sus trabajos; en fin, ese grupo de cinematografistas vallecaucanos que han generado el fenómeno conocido en el medio como "Caliwood"...

...Una creación de quien, además de dirigir y montar sus propias películas, ha hecho de montajista en las de sus colegas, porque es esta la etapa de la realización que más le apasiona: "El momento en que se está aislado de una cantidad de gente presente en el rodaje, donde por lo menos hay 35 personas pendientes de que uno diga algo... En cambio, en el montaje se está sólo con toda la película, y de lo que allí se haga depende si la película queda buena o mala: el momento en que se juntan todos los cabos sueltos". Y tal vez esta predilección por el montaje provenga desde el instante en que descubrió que, al contrario de lo que había creído en su adolescencia, las películas no se filman en orden.

**PURA SANGRE**  
**EL COLORARIO ES CASI INEVITABLE**

Por Jaime Manrique Ardila  
 Los medimetrajes de Focine  
 Patricia Restrepo

Diez años de Cine Club Universidad Central  
 1988

**Pura sangre**, el largometraje de Luis Ospina, no es exactamente su debut cinematográfico. Por más de una década, Ospina ha estado dirigiendo documentales y cortos de sobreprecio. Aunque retazos de su obra temprana mostraban imaginación y talento, con **Pura sangre** el director ha dado un salto extraordinario, y esta película, su primer fruto de madurez, es un filme importante.

La historia, basada en un hecho verídico que tomó lugar en Cali a principios de los años sesenta, es acerca de un anciano patriarca azucarero que, para sobrevivir una extraña y maligna enfermedad, necesita de sangre joven -preferiblemente masculina y caucásica (la sangre de los negros no es considerada deseable). El personaje principal en su voraz sed de glóbulos rojos es un vampiro tropical poco convencional. Si para el Drácula Victoriano y sus discípulos la sangre era la mayor recompensa, para los cómplices del monstruo de los mangones el dinero y el sexo son las motivaciones primordiales.

**Pura Sangre** no es una obra de terror ni una película de suspenso. Está desprovista de revelaciones y en ningún momento experimentamos la catarsis del horror. Las idiosincrasias de los personajes principales nos mantienen interesados en sus excursiones nocturnas. Pero sólo la lástima, la compasión y la empatía la sentimos tangencialmente por las víctimas a quienes vemos brevemente y quienes, en todo caso, son menos interesantes que los asesinos.

Luis Ospina muestra un talento singular en su forma de enfocar al mundo circundante. La fotografía de Ramón Suárez, el gran camarógrafo cubano responsable de obras maestras como **Memorias del subdesarrollo**, es exquisita y memorable. A falta de una coherente estructura dramática, los colores saturados, preñados de sombras y de atmósfera, ayudan enormemente a unificar el filme. Suárez puede haber influenciado en la escogencia de los matices, la precisión de los tonos, la calidad de la iluminación, pero Ospina tiene su estilo propio. Su sentido arquitectónico está emparentado al de Fritz Lang y, especialmente al de Bertolucci. En ocasiones los edificios parecen salidos del mejor período



de Giorgio De Chirico. El crítico norteamericano Samford Schwartz ha anotado que De Chirico no fue un gran pintor, sino un gran confeccionador de imágenes, y la película adolece de fluidez cinematográfica. Hay secuencias hermosas, como la de “La noche de las velitas”, de un lirismo y colorido exaltados. Pero estas secuencias están aisladas y son sólo pausas que nos abren el apetito, apenas presagios de lo que Ospina hará en el futuro.

Las transiciones son acertadas en su gran mayoría; algunas son de una originalidad desconcertante. Desafortunadamente, a pesar de su riqueza visual, la película es estática, los movimientos de la cámara son paquidérmicos y, aunque los insólitos ángulos y tomas en picadas nos dejan sin aliento, estas tomas no están integradas a un fluido visual. Luis Ospina conoce a la perfección un maravilloso alfabeto cinematográfico y por eso la película está llena de pasajes felices. Los ojos de Ospina descubren las superficies sensuales de la realidad, pero la mano que controla la cámara padece de artritis.

La película no está dramáticamente construida, y los actores son peones que avanzan la historia, no presencias capaces de añadir una nueva dimensión. Sólo Carlos Mayólo como Perfecto, el asesino sodomita, y Gilberto “Fly” Forero, como el monstruo de los mangones, mantienen nuestro interés. Mayólo luce como un Buster Keaton depravado, y su degenerado personaje es de una perversidad inquietante.

Con su voz melódica, sus entonaciones de un cinismo perfectamente modulado, su presencia compacta, vibrante, de movimientos insolentes, Mayólo es un tótem sensual en la pantalla. Pero la suya, y la de Forero son las únicas actuaciones integradas al contexto del filme. La modelo Florinda Lemaitre es una belleza deslumbrante y erótica, pero su Florencia, la enfermera, es una pizarra en blanco, porque no sabemos nada acerca de su vida, porque ella simplemente está allí para rellenar la historia, y no para hacerle contrapunto dramático a Mayólo. Luis Buñuel hubiera explotado las posibilidades de un intercambio aberrante (y sexual) entre Florencia y el monstruo de los mangones. La película tantea un terreno explosivo cuando la muchacha le lee al anciano las noticias de los periódicos. El director abandona esta interesante posibilidad para hacer chistes cinematográficos, que no funcionan como homenajes a sus directores favoritos, ni como gags visuales. Patricia Bonilla, quien hace de monja, es una excelente actriz, su actuación en **Cuartito azul** era tierna, delicada y angustiosamente febril. En **Pura sangre** su personaje es tan superficial y estereotipado que la escena en la cual le cuenta a los niños la historia de “La caperucita roja”, es grotesca, agitada, vacía. Más que demente, la monja parece que estuviera viajando en anfetaminas.

La falla es todavía más patente porque no vemos la reacción de los niños (con mostrar el rostro de miedo del albino hubiera sido suficiente).

Por otra parte, los aciertos de **Pura sangre** son numerosos. La banda musical de Gabriel y Hernando Ossa crea una atmósfera de terror neurótico y enervante. Ospina ha aprendido una lección de Román Chalbaud quien; en **El pez que fuma**, utilizó nuestra música popular para crear un testimonio a la cultura de masas latinoamericanas; las canciones son parte integral de la historia porque nos dan otra perspectiva para comprender mejor los sentimientos de los personajes, la forma que estos tienen de relacionarse con el mundo. Cuando Luis Ospina utiliza *Sombras nada más*, cantada por Felipe Pirela, y escuchamos la letra: *Quisiera abrir lentamente mis venas / mi sangre toda verterla a tus pies*, mientras el trío sangriento saca a los jóvenes chulos del bar y los llevan por las calles de Cali hasta la entrada de la finca *La Dichá*, el efecto es tan deslumbrante que sentimos ganas de aplaudir. Es en estos momentos de humor gótico, de cruenta sátira social, en los cuales la película alcanza sus cimas de esplendor. Luis Ospina es un cómico anarquista, y sus chistes son como bombas lanzadas en medio de una multitud de sonámbulos.

Si el guión hubiera estado más trabajado en términos de una lógica dramática, si la desafortunada escena inicial y el superfluo epílogo no estuvieran en el filme; si las tramas secundarias del contrabando de azúcar, el terremoto y el poco convincente suicidio del hijo hubiesen sido concebidas no como efectos, sino como necesidades, la película hubiera trascendido sus limitaciones de comedia de horror. Pero porque (con la excepción de la caracterización de Mayólo) no sentimos nada por los personajes, **Pura sangre** nos mantiene distanciados, fríos, un tanto indiferentes al horror implícito de la historia.

A los 33 años, Luis Ospina tiene por delante un futuro prodigioso. **Pura sangre** demuestra que existe el talento y los recursos para que el largometraje colombiano entre a tomar un lugar distinguido en el renacimiento del cine latinoamericano. Esta es la primera película hecha en Colombia de excelente factura técnica. Necesariamente, el cine colombiano tendrá que romper las barreras de la distribución internacional si quiere sobrevivir económicamente.

Confrontados con el mismo dilema, Brasil, Australia y Nueva Zelanda (entre otras naciones) tomaron la iniciativa de exportar su cine, de promoverlo en el exterior. Este es un reto que se le presenta a Focíne, la productora del filme. Todos los años de bodrios y esperpentos se encuentran justificados con **Pura sangre**, y la espera ha valido la pena: esta película es una contribución valiosa al cine colombiano y a la filmografía latinoamericana.

El público colombiano debe sentirse orgulloso de un director nacional cuyas ambiciones no insultan nuestra inteligencia. Ospina tampoco parece amedrantado por la historia del país. **Pura sangre** es puro talento; es una prueba de que existe en Colombia la garra necesaria para producir un cine de importancia internacional, que al mismo tiempo exprese nuestra identidad como raza.

Nueva York, junio 30 de 1982

EL COLORARIO ES CASI INEVITABLE

L u i s   O s p i n a

038

## **LORENZO JARAMILLO ENTRA AL PARAÍSO NUESTRA PELÍCULA, DE LUIS OSPINA**

**Por Fabio Martínez  
Kinetoscopio  
1993**

*“Soñé que mi película se hacia paulatinamente ante la mirada como el lienzo eternamente fresco de un pintor.”*

*Robert Bresson*

La vida y obra de Lorenzo Jaramillo parecen pertenecer a una época atravesada por la perfidia y la desolación. Culto (en el sentido agudo e iconoclasta del término; vale decir, impío y hereje en Todo orden establecido), viajero consumado y consumido y, sobre todo, soberano tinieblo, como lo descubriría su amiga Teresa Wagner en París, el pintor Lorenzo Jaramillo moriría de sida en la ciudad de Bogotá, el pasado 21 de febrero de 1992.

Dos meses antes, y postrado en una cama, lo encontraría el cineasta Luis Ospina, para dejar, ya no sobre el lienzo, sino sobre el video, la última imagen de este pintor terriblemente precoz, que a los dieciséis años leía a Goethe en Alemania y a Byron en Inglaterra.

El lente sutil y delicado de Ospina, se mete en la alcoba del pintor y a medida que va registrando, como un cuadro post-impresionista, cada uno de los objetos y detalles que constituyen el universo cotidiano de Jaramillo, penetra en el alma del artista, en sus gustos y sus obsesiones, en sus puntos de vista sobre el cine (su gran pasión), el arte y la gastronomía, en su dolor infinito por haber sido víctima de la enfermedad del fin de siglo, le mal d'amour, y su profunda desolación. "... de pronto, todos mis planes tuvieron que cambiar", dice Jaramillo, postrado en ese lecho que le recuerda a uno aquel camastrón pintado hace cien años por Van Gogh, "ya no se trataba de trabajar con esfuerzo, sino de no poder trabajar. En cuanto al trabajo eso fue lo que sucedió; en cuanto a la vida sucedió una catástrofe que se desarrolló en diez días..." Lorenzo Jaramillo, como lo registra Ospina en su documental, había perdido la visión desde el 26 de octubre de 1991. Y esto para un pintor es grave.

Luego, Ospina, dando un salto en el tiempo y en el espacio, se trasladó a París, la ciudad anfitriona que ha visto madurar a tantos artistas colombianos y latinoamericanos como

Malta, Botero, Lam, Morales, Barrera, Saturnino Ramírez y Caballero, entre otros, y que acogió al pintor por espacio de cinco años.

Allí, Ospina, además de mostrar con un ojo fino y depurado, el paisaje citadino en el que se movía el pintor (los techos de la ciudad, las escaleras, Le Pont des Arts, los cines, los restaurantes y los muelles del Sena), acude al reportaje para entrevistar a los amigos más cercanos y, con esto, ir construyendo como un puzzle, una biografía que siempre estuvo, al decir de Luis Caballero, dedicada a llevar a cabo sus intereses que siempre eran demasiados y múltiples.

Pero aparte del extraordinario documento que allí queda consignado en las voces de amigos, críticos y artistas, y que se mueve entre la declaración intimista y la opinión crítica, es importante destacar la técnica con que Ospina narra toda una historia que dura exactamente noventa y seis minutos. Ospina, que quizá es uno de los cineastas más pulcros y actualizados que tiene el país, da cuenta en éste, su último trabajo, de las técnicas más avanzadas del video, que hacen que el documental se vea como un producto estético novedoso y agradable a los ojos del espectador.

Así, los personajes vivos como el pintor Roda, Caballero, el amigo de Gérard de Laubier o el dramaturgo Ricardo Camacho, aparecen en blanco y negro, como si fueran el pasado, como si estuvieran contando desde el Otro Mundo. Lorenzo Jaramillo, el dolorido, aparece a color, como si estuviera vivo, y es sólo al final, cuando la música de Pergolesi anuncia la entrada del pintor al Cielo, que surge su imagen en blanco y negro o, como diría el mismo Lorenzo con ese humor que lo caracterizaba, surge su imagen en black and white.

El documental de Ospina es rico en técnicas narrativas del video; y esto hace que un trabajo que por su sujet, podría resultar dramático o patético, se convierta justamente en algo que siempre buscó Jaramillo a través de su corta e intensa vida: una exquisita pieza de arte, que utilizan técnicas como el indovideo (ojo, el indovideo no es video hecho por indios; es la técnica promiscua del video donde participan varios actores), la pintura vista a través del video e insertada a su vez en el documental (verbigracia, la serie de Henri Michaux que tanto obsesiona a Jaramillo), y la intromisión del director en la historia donde se rompen los límites de la realidad, la ficción y el documento, producen una obra bella, fuerte y estremecedora, que bajo las notas apocalípticas del Stabat Mater de Pergolesi, anuncia la entrada del pintor al Paraíso.

Pero, ¿cuál es la confesión que por última vez nos deja Lorenzo Jaramillo? ¿Cuáles son sus ordalías, como él mismo lo dice, al referirse a aquellas pruebas que hacían los acusados ante Dios, durante la Edad Media, para demostrar su inocencia?

## UNA CABEZA ES UNA PIEL EN FORMA DE PERA

A lo largo del documental, Jaramillo no sólo confiesa sus deseos, pasiones y obsesiones, sino que, y quizá esto sea lo más importante, además plasma sobre el video la imagen de un artista culto, multifacético y universal, como debe ser el perfil de un artista de todos los tiempos.

A medida que la cámara va ahondando con su ojo interior en la humanidad del pintor, vemos cómo Jaramillo se detiene en otros universos estéticos como el cine, el teatro, la literatura y la música, dejando de soslayo y de una manera deliberada, la pintura, esa cosa ardua, que lo sostuvo en pie durante tres décadas y media.

Frente al cine, Jaramillo confiesa su pasión por Marilyn Monroe, Francois Truffaut, Roberto Rossellini, Wim Wenders y Akira Kurosowa; nombra a Barbet Schroeder, el realizador de las series negras inspiradas en Bukowski –en Colombia este director se conoce por el filme **Mujer soltera busca** (Single white female, 1992)-, y se duele de no haber visto (ya no podrá ser) **Arroz amargo** (Riso amaro, 1948), el gran filme de Giuseppe De Santis, con Silvana Mangano. Jaramillo, según su confidente, Teresa Wagner, era un hombre que veía cinco películas diferentes cada día.

Frente al teatro, son su hermana Rosario y Ricardo Camacho quienes nos cuentan de su trabajo como escenógrafo en las obras “El regreso del tigre”, “Sobre las arenas tristes” (basada en la vida de José Asunción Silva) y “Jacobó y su amo”, un espectáculo que nunca alcanzó a ver.

Frente a la música, nos confiesa su pasión por las composiciones de Erik Satie y cómo esta música impregnada de cierta dosis de humor surrealista, más los gritos de la juventud rebelde de los años setenta, lo inspiraron para producir su obra “Talking heads”.

“Una cabeza es una piel en forma de pera”, dice Jaramillo para justificar aquella serie de rostros y gritos desgarrados, y al instante no podemos dejar de evocar las “Piezas en forma de pera”, del gran Satie.

## LA PIZZA A NADIE MOLESTA

Luego, se detienen en los olores y sabores que lo han marcado durante su vida. Sobre los primeros, afirma que le molestan terriblemente. “Me gustaría”, dice, “un mundo sin

olores”; cambiar todos los olores y modificarlos por el olor a sándalo, que descubrió durante su periplo por la India. Y en seguida, recuerda aquel país que le sorprendió por su alto grado de espiritualidad, que contrasta con su miseria y abandono absolutos, y donde pasó recluso en un hospital, durante dos meses, atacado por unas fiebres desconocidas.

Sobre el gusto y los sabores, evoca los grandes banquetes que en compañía de sus amigos, se dio durante su estancia en París (“la gastronomía de París me interesa más que la nostalgia cultural”), para concluir después de una dieta forzada, que lo llevó de nuevo a un hospital de Bogotá, que la pizza es el descubrimiento más grande del siglo XX.

“A mí me gustaría comer e ir al cine”, dice, mientras busca con su mano una Coca-Cola que su mucama le ha puesto sobre su lecho de enfermo.

## ¿Y LA PINTURA?

Después de eludir deliberadamente este tema, es sólo al final del documental cuando Jaramillo opina acerca de su trabajo y de sus gustos y disgustos sobre la pintura.

“En mi pintura”, dice, “el color ha sido importante. La pintura es el color”. Y en seguida, hace un listado de los cuadros que, según él, se rescatarían para la Historia del Arte. “No Goyas fantásticos llenos de sutilezas”, dice, “ni Matisse, ni Rembrandt todo secreto, ni los toquecitos maestros de Velázquez, ni los impresionistas llenos de colores.

Para mí, la gran cosa es Tiziano, al final de su carrera que pintaba con café, como si fuera concho de tinto; y Henri Michaux que no era pintor sino poeta, por ese significado de los signos, esos ritmos que alcanza, esas reminiscencias de caligrafías antiguas...”

Y Ospina, luchando por contrastar la visión personal del pintor, acude a Juan Antonio Roda, su maestro, a Luis Caballero, su hermano mayor, y al crítico Germán Rubiano, para controvertir con el pintor, y llegar hasta el mismo fondo de su credo estético. “Roda le inculcó el gusto por el dibujo”, dice Caballero, “y el dibujo es la propiedad del arte”. “Desde su primer cuadro (un precolombino Quimbaya), sus obras”, anota Rubiano, “son figuras desgarradas, adoloridas; para así precisar el arte pictórico en Jaramillo y diferenciarlo del de Caballero. Jaramillo tenía una visión del dibujo no del desnudo; en este sentido, se acercaba más al concepto que han tenido los japoneses sobre el arte; a Jaramillo le interesaba más la mancha que el tema”.

Y así, entre las declaraciones de sus amigos y la música de Pergolesi, el documental va llegando a su final. Ospina se introduce de lleno en la habitación del pintor y empieza a hacerle preguntas sobre el mismo trabajo que pintor y cineasta están tejiendo a dos manos. “¿Qué piensas del documental? ¿Cómo crees que se verá en la televisión nacional?” Preguntas que, por supuesto, no son más que incertidumbres que asaltan la visión de todo creador. Y Jaramillo con el humor mordaz que no lo ha abandonado, se queja del aire hórrido que circula en la televisión nacional y recomienda que para que no masacren el trabajo con los comerciales, van a tener que ponerse enseguida a grabarlos.

Dos meses más tarde, Lorenzo Jaramillo entraba al Paraíso Celestial.

NUESTRA PELÍCULA, DE LUIS OSPINA





**ANDRÉS CAICEDO: UNOS POCOS BUENOS AMIGOS,  
DE LUIS OSPINA  
DE LA REALIDAD AL MITO**

Por César Pérez  
Revista Kinetoscopio No. 22  
Medellín, 1993

**H**umor y hasta humor-bo -como se quiera-, gran fascinación por el horror y una constante y aguda crítica, se compaginan y entretienen en las obras de Luis Ospina, Carlos Mayolo y Andrés Caicedo. Ese Grupo de Cali que con gran exquisitez y sensibilidad se preocupó por rescatar la cotidianidad que les pertenecía, Cali: la urbe que les inspiró vida y que a la vez se las quita... “Maldita sea, Cali es una ciudad que espera pero que no le abre las puertas a los desesperados”<sup>1</sup>

**Andrés Caicedo: Unos pocos buenos amigos** (1986), si bien sólo se puede entender como un homenaje póstumo a Andrés Caicedo, encierra la tristeza y la ira que al mismo tiempo produce en Luis Ospina la falta de memoria. Aún más, la amnesia colectiva. “Morir y no dejar obra”, como él mismo dice. Preocupación que de igual manera manifestó Andrés Caicedo: “No importa lo popular que uno sea sino la huella que deje”. Este significativo hecho se pone de manifiesto cuando al comienzo del documental Ospina le pregunta a la gente común -y a quemarropa- si sabe quién es Andrés Caicedo, demostrando con las respuestas obtenidas, la ignorancia y el desconocimiento (por no decir amnesia) del pueblo caleño y provocando con ello, tanto risa como pequeñas dosis de odio. Odio que obedece a la pérdida de una ciudad que cada vez se vuelve más ajena a ellos mismos. Hecho que espanta a Luis Ospina, así como espantó a Andrés, quien consideró que esa ciudad que amaba sólo podía ser vivida por adolescentes. De allí que su última temática documental obedezca a la recuperación de esos personajes que cotidianamente son vistos y empleados, pero que de igual manera se discriminan y hasta se aíslan, como es el caso de **A la carrera** (1991), que tiene como protagonistas a los taxistas, o **Al pelo** (1991), que de igual forma rescata a los travestís que trabajan en los salones de belleza, etc. Ese mismo intento de recuperación o reconquista de su ciudad lo aplica -aunque de modo diferente- en **Adiós a Cali** (1990), en donde a través de planos lentos y rescatando de muy bella forma cada uno de los más pequeños detalles, remuerde el olvido al que fueron sometidas las viejas construcciones de la ciudad, haciéndolas ver aún más vivas al mismo tiempo, tristes y abandonadas.

**En Unos pocos buenos amigos**, el sentimiento y la fuerza creadora que Caicedo despierta en quienes lo conocieron, esos pocos buenos amigos, rompen fuego dejando a un lado la esteticidad de las imágenes. Son, por el contrario, la simpleza y la emotividad de los relatos, las que hacen ver como propio y real lo que se está mostrando: la evocación de un mito. Y si bien puede parecer un poco egoísta de su parte, Luis Ospina pone en vilo la fascinación por ese mito, aún en quienes no lo conocimos. Mito que de una u otra forma marcó las vidas de quienes lo conocieron en épocas del Cine Club de Cali, de la Ciudad Solar, del Teatro Estudiantil de Cali, etc. Una historia que se agotó tan rápido y dejando tantas inquietudes que aún se intentan responder el mismo Luis, Carlos Mayolo o más recientemente, Oscar Campo, quienes en medio de su trabajo de reconquista de la cultura caleña de una u otra forma recuerdan a Andrés y su fascinación por la vida y al mismo tiempo por la muerte.

Esta dualidad de sentimientos (la vida y la muerte, el amor y el odio, la apropiación y el olvido) hacen de su cine y video un trabajo de provocación, misma que no debe ser entendida como el acto de agredir o incitar a la violencia, como algún día se le tachó con **Asunción** (1975) en la época del sobreprecio, sino la provocación a la reflexión y con ello a tratar de olvidar el olvido o matar la muerte. En **Oiga vea** (1971-1972), por ejemplo, es claro ese acto de provocación a la reflexión cuando a lo largo del documental le pregunta a la gente que se va encontrando si sabe qué es el Cine Oficial, el cual, por esa época, contaba con todo el apoyo para producir y se paseaba, como él, por la ciudad, filmando los VI Juegos Panamericanos, para vender una realidad ficticia. El resultado un característico humor negro que disfraza y envuelve la crítica en cada una de sus películas y documentales. Esto sin hablar de la provocación de **Agarrando pueblo** (1977), una de sus obras maestras. Estas últimas características el humor negro, la exacerbada crítica y la provocación- están siempre presentes en ese grupo de pocos buenos amigos, que de una u otra forma dejan huella cada vez que se les mira.

“No sé, pero para mí lo peor de este mundo es el sentimiento de impotencia. Darse cuenta uno que todo lo que hace no sirve para nada. Estar uno convencido que hace algo importante, mientras hay cosas mucho más importantes por hacer, darse cuenta que se sigue en el mismo estado, que no se gana nada, que no se avanza terreno, que se estanca, que se patina. Rrrrrrrrrr - rrrrrr – rrrrrrrrrr”<sup>2</sup>

1. CAICEDO, Andrés. “Infección”, en Destinitos fatales. Editorial Oveja Negra.

2. CAICEDO, Andrés. “Infección”, en Destinitos fatales. Editorial Oveja Negra.

## ESTO DE SER TAXISTA A LA CARRERA DE LUIS OSPINA

Por Martha Ligia Parra  
Revista Kinetoscopio No. 22  
Medellín, 1993

**D**e Luis Ospina llama particularmente la atención su constancia en la realización, enfocada en los últimos años en el trabajo documental en video. Su obra se caracteriza además por una cuidadosa dirección artística, donde las imágenes son construidas con belleza y factura técnica.

**A la carrera**, una producción de Colcultura y Telepacífico, realizada en 1991, obtuvo el Primer Premio en la IV Bienal Internacional de Video del Museo de Arte Moderno de Medellín, que tuvo lugar en 1992. Esta realización, de media hora de duración, presenta de manera sencilla las historias curiosas y trágicas de los taxistas de Cali. El documental se inicia con la imagen de la rueda de un taxi en movimiento que recorre la ciudad en la noche; en un plano que hace pensar en el comienzo de **Sexo, mentiras y video** (sex, lies and videotape, 1989), de Steven Soderbergh.

Los cuatro personajes iniciales tienen un color que los define. En términos de manejo del color puede hablarse de un personaje amarillo, uno rojo, uno azul y uno verde. El taxista definido por el color azul, por ejemplo, es quien cuenta las historias de fantasmas y de personas misteriosas. El primer personaje que siempre tiene el amarillo como color básico o enfatizado dice al inicio del filme: "Me gusta trabajar de noche porque la ciudad es más linda". Estas primeras imágenes de la ciudad, la música y la atmósfera tienen mucha fuerza y una sugestiva carga de suspenso que, salvo algunos momentos, se mantiene a lo largo de la realización. Con una edición precisa, las historias de los distintos personajes se intercalan y se presentan simultáneamente; mientras cada uno recorre la ciudad en su taxi, de una forma que parecería inspirada en **Night on earth** (1992), de Jim Jarmusch. La narración es fluida y la compaginación de los distintos relatos iniciales es perfecta. Las experiencias de estos cuatro protagonistas tienen en común el peligro, el suspenso de las historias insospechadas y la convivencia cotidiana con la muerte.

Al escuchar a cada uno de estos hombres se tiene la sensación de que lo inusual, lo extraño, es prácticamente lo habitual en el oficio de un taxista. Y si bien hay historias duras y trágicas, también se percibe en todos una ingenuidad, una cierta pureza propia de la gente sencilla.

El personaje que siempre aparece en verde es, sin duda, el que se siente más cercano y comunica mayor simpatía. Con una mezcla de bondad, ternura y buen humor cuenta la situación que casi le cuesta la vida: en un atraco recibió nueve puñaladas y en el hospital le dijo a quien lo atendió: “No me vaya a dejar morir, médico” (Risas). Esta primera parte del documental captada en su totalidad en escenas nocturnas, está muy bien lograda en su manejo narrativo, en la interrelación de las historias y en el uso del color.

Con la luz del día aparecen las historias de otro grupo de taxistas. La primera historia corresponde a la de uno de ellos que cuenta lo que le sucedió una noche. Y con los mínimos elementos se recrea la atmósfera de la situación recordada.

Dentro de este segundo bloque de testimonios está el taxista que carga una Biblia como arma y el que en efecto carga un arma; y también está el que llega al extremo de tragarse las llaves para no dejarse robar el carro. Otro de los momentos bien logrados es la secuencia de la burundanga: mientras el taxista dice no saber lo que un pasajero le había dado, la canción de Celia Cruz responde: “¡Burun-dan-gaaa! Desfilan, entonces, imágenes de palmeras y cielos en colores saturados. Se logra una hermosa secuencia de video-arte con los recursos propios del video.

La tercera parte del documental es la menos lograda y la que presenta inconsistencias y momentos muertos que no encajan con el ritmo y la fuerza del relato anterior. Con poco interés aparecen registrados espacios y momentos como el manejo del radioteléfono desde la oficina central, la interpretación del pasillo, el juego de cartas y el final con el entierro y el mariachi. Dentro de este mismo bloque, hay momentos interesantes y simpáticos con testimonios de otros personajes. Por ejemplo el de quien dice: “Taxista es el que hace tazas; nosotros somos ingenieros del volante”.

El sabor final que deja el documental es bueno, pues sin bien hay momentos menos logrados, la obra en general está bien concebida y manejada. A pesar de lo trágico de los relatos, hay una mirada sarcástica y juguetona sobre el oficio y se percibe un enfoque positivo y respetuoso.

Por su parte, los protagonistas son captados con total autenticidad; con una naturalidad que acerca. Y esto es finalmente lo que queda en la memoria, la total dignidad y sobriedad con la que se escucha a estas personas, sus chistes y sus experiencias; los pedazos de humanidad captados en esos momentos. Lo que al fin de cuentas, es lo más importante del cine.

**ORDALIA**

Por **Álvaro Restrepo Hernández**  
Magazín Dominical, El Espectador  
Bogotá, 1993

**H**ace un año falleció el pintor colombiano Lorenzo Jaramillo. Durante la época que antecedió a su muerte el artista plástico y el cineasta Luis Ospina trabajaron en **Nuestra película**, video sobre sus días finales.

“No he pintado seres monstruosos o fenomenales. Sólo he querido que estén ahí nuestras manos que se abren, nuestras piernas que se afirman, nuestras espaldas que se vuelven, nuestros sexos que nos agarran y nuestras cabezas que no nos pertenecen. En cuanto a estos hombres y mujeres, ¿quiénes podrán ser? ¿Nosotros, la gente que anda por la calle? Para alguien han sido los que pasan por los sueños, para otro, escuetamente, un taco de dinamita en el salón. Podrían ser más bien el grito porque parece que hay, siempre allí de algún modo, un grito que no nos deja.”

Lorenzo Jaramillo

Varias semanas transcurrieron antes que decidiera acometer la tarea de escribir unas palabras sobre **Nuestra película**, el testimonio que el desaparecido Lorenzo Jaramillo y el cineasta Luis Ospina crearon en los largos meses de agonía que antecedieron la muerte del pintor.

Muchos son los caminos para acercarse a este río de esperanza, de fuerza creativa y de dolor que fue la vida de Lorenzo. A pesar de mi íntima e invulnerable amistad con su hermana Rosario y del sincero cariño y respeto que siento por sus padres, nunca fui su amigo. Es más, las veces que hablamos puedo casi que contarlas con los dedos de una mano. Sin embargo, a través de Rosario y de la compleja percepción que ella tenía y tiene de su hermano, pude conocer mucho de él, además de las claves que puede uno encontrar en su propia obra para intentar aproximarse y descifrar su espíritu.

Muchos son los caminos para acercarse a este río y Luis Ospina tomó el más esencial, el más sencillo y por ello el más profundo y revelador. Para mostrarnos el paisaje interior de un creador que se reconocía a sí mismo como tal, eligió el de los sentidos, y a través de estas ventanas, poros que nos revelan el mundo y lo procesan para convertirlo en materia prima para la creación y para la vida, nos lleva por la dimensión perceptiva y sensorial de uno de los pintores más contundentes, refinados y atrevidos de los últimos tiempos en el panorama artístico colombiano.

ORDALIA

Luis Ospina

049

A pesar del profundo dramatismo y del dolor presentes en toda la película, Luis supo entregarnos el retrato de un Lorenzo que, aunque gravemente enfermo y angustiado, era poseedor de un fino y agudo sentido del humor y de un acervo cultural, vivencial y humano envidiables. Toda sombra de patetismo o de morbosidad frente a la enfermedad se desvanece por la destreza y el tacto del cineasta, quien, en medio de la desolación y la desesperanza, logró crear un documento humano que conmueve y desgarra con honda sutileza y respeto. Respeto que sólo puede provenir de la verdadera compasión, en el sentido justo del verbo compadecer, es decir, padecer con el otro.

La vista. La luz, el color, la pintura, la belleza, el cine. el teatro, la danza, la fealdad, el vigor poético de la imagen, la sensualidad, la pasión exacerbada por exacerbar el espíritu visual del mundo...

¿Por qué, se pregunta uno incrédulo el primer sentido que atacó la enfermedad fue el de la vista? ¿Cuál es el significado ritual de su ceguera? ¿Por qué las sombras y las tinieblas para un alucinado del color? ¿Es que acaso su locura creativa ya lo había visto y devorado todo?

La intensidad con que Lorenzo “vio” el mundo es sólo comparable con su propia hambre de expresión. Hambre y sed nunca saciadas que se reflejan en sus figuras y colores impredecibles, arriesgados, torturados, excesivos.

¿Por qué sus ojos inmensos? ¿Por qué la luz? ¿Por qué el odio?

El olfato. “...hubiera querido haber nacido en un mundo sin olores...”, dice Lorenzo en uno de los apartes de la película.

Era a través de este sentido con el que quizá Lorenzo percibía con mayor intensidad la miseria y la suciedad del mundo. En la India sufrió una crisis de asco. La anorexia y el miedo hicieron presa de él en ese mundo lejano y enigmático, al que fue, tal vez consciente del mal que empezaba a minar su cuerpo, en busca de otro tipo de respuestas o de preguntas para sobrellevar la ordalía (como él mismo llamaría a la enfermedad) que se avecinaba y que lo obligaría poco tiempo después a derrumbarse.

El oído. Al final de sus días, la música. la buena música que tanto había escuchado y amado, lo perturbaba, le robaba tiempo y espacio mental para oírse a si mismo, para captar el mundo que progresivamente se iba haciendo más difuso e impreciso, más remoto pero a la vez más real. Su oído. educado y alerta, se dedicó en los últimos meses a registrar la vida con la agudeza que sus ojos apagados le negaban.

El gusto. El “savoír vivre”, la delicadeza y el refinamiento, el instinto natural e inculcado hacia las cosas bellas, el exceso y el sibaritismo, se expresaban en su vida, entre otras cosas, a través de su afición incontenible por la buena mesa. Sus amigos cuentan que Lorenzo, ante un apetitoso plato, se transfiguraba excitado por el placer y la pasión por probarlo y disfrutarlo todo.

El tacto. Sin duda, fue este sentido el que se lo llevó a otros sueños y a otros tiempos.

Es inevitable asociar el tacto con la piel, con el deseo, con el Eros. En el acto del amor, más que en ningún otro, intervienen todos los sentidos simultánea y concientemente, sintetizándose y confabulándose para someternos, distorsionamos, enloquecernos. La piel nos llama con voces seductoras y lúbricas que nos enceguecen, enardeciendo nuestra voluntad y nuestra razón.

No importa cuál haya sido la naturaleza de su deseo y el carácter de sus instintos, ya que es éste terreno inviolable y patrimonio exclusivo de cada ser humano. Lorenzo se entregó a ellos con la inocencia y perversidad con que lo hace un niño.

Niños heridos somos todos y ninguno como él.

Los sentidos nos afirman en la vida, pero a la vez son señuelos de delirio y de muerte.

Luis Ospina creó un poema audiovisual, íntimo, auténtico e insospechadamente universal. Un artista le presta sus ojos, su olfato, su lengua, su piel, su oído. a otro artista que ya se presiente mito en el recuerdo de quienes lo conocieron, para que nos hable del tránsito, de la ordalía, del sacrificio, de la rabia...

El mal que mató a Lorenzo es un mensaje cifrado, simbólico e ineludible. Así como lo es la hipocresía con que la sociedad le ha hecho frente, en esta primera década, luego de su aparición.

De nuevo una enfermedad de transmisión sexual, como en su época lo fue la sífilis, aparece para amenazar el acto más hermoso, profundo y misterioso de cuantos realiza el ser humano.

La dosis de dignidad que se requiere aún para morir de algo como el sida en una sociedad de múltiples y crueles filos y morales, es sólo comparable con el coraje que exige vivir en medio del engaño, el prodigio, el dolor, el placer y la angustia de estar vivos.



**Nuestra película** es un homenaje a esa dignidad, a la de Lorenzo, a la de sus padres, a la de su hermana y a la de todos aquellos que pensamos que toda muerte, por más convencional que ésta sea, es una tragedia irreparable y prodigiosamente simple.

Amo la existencia y su límite.

Gonzalo Arango

Ordalía, tránsito, umbral, muerte definitiva y total.

Pocos días antes de su deceso, estuve visitando a Lorenzo en la clínica. Rosario me pidió que me quedara con él mientras ella salía un momento. Fueron casi dos horas... eternas. Lorenzo ya estaba en otro nivel de conciencia... en otro anillo de la espiral. Lo contemplé largamente en silencio, sobrecogido y a la vez anegado de rabia y de preguntas.

Vino a mi memoria el Mesías asesinado (Cristo ín scruto) de Mantegna o el San Sebastián de Guido Reni o el del mismo Mantegna... pero sobre todo el tremendo "Cadáver de Cristo en el sepulcro" de Hans Holbein, el joven.

Ante este último cuadro, uno de los personajes de El idiota, de Dostoievski, el príncipe Myshkin exclama: "¡Este cuadro!... ¡Este cuadro! ¿Pero no sabes que al mirarlo un creyente puede perder la fe?"

Una sensación similar me invadió durante esas dos horas de meditación y soledad frente al cuerpo casi exangüe de Lorenzo... Sacrificio, sacrificio por el arte, por la pasión, por el instinto, por la razón. Viaje irreversible hacia el silencio.

Sin embargo, las voces interiores de Lorenzo, sus formas y colores brutales, la impronta indeleble que dejó en quienes lo conocieron y compartieron perviven y sobreviven porque el arte nos sirve además para seguir luchando y vibrando más allá del Destierro.

Luis Ospina realizó con valor su cometido. Su ojo certero y sobrio nos supo guiar, como el **Stalker** de Tarkovsky, por las regiones temibles del deseo y de la sangre, del dolor y de la fuerza.

ORDALIA

L u i s   O s p i n a

052

**NUESTRA PELÍCULA**  
**Por Eduardo Arias**  
**Revista Cambio 16 No. 27**  
**Bogotá, 1993**

**E**l cineasta Luis Ospina entrevistó al pintor Lorenzo Jaramillo poco antes de morir. El resultado no es un documental más sobre la vida y obra de un pintor sino una pequeña obra maestra del video.

A primera vista es una historia entre dos personajes claramente definidos. El entrevistado se llama Lorenzo Jaramillo, pintor. El entrevistador es Luis Ospina, cineasta. Sin embargo, en esta historia de hora y media de video también desempeñan su papel Rosario, actriz y hermana de Lorenzo, y el camarógrafo Rodrigo Lalinde, cada uno en lo suyo. Completan el fresco los testimonios de quienes conocieron a Lorenzo Jaramillo, los que trabajaron con él y las imágenes que utiliza el director para reforzar las evocaciones del artista: pinturas y dibujos, paisajes de la vida de Jaramillo, escenas de algunas de las películas que tanto le gustaron. Una historia muy bien contada que terminó siendo **Nuestra película**. Ospina, oculto detrás de la cámara y de su tímido silencio, termina siendo un espectador más. Claro, un espectador privilegiado, porque, cuando llegó su turno, le dio forma, movimiento, ritmo e intensidad a lo que, en principio, no era más que el monólogo lento y esforzado de un hombre enfermo que quería hablar por última vez y decir de una vez por todas todo lo que tenía que decir.

Aunque no eran amigos, Luis Ospina y Lorenzo Jaramillo se habían conocido en París a través de Rosario. Concertaron una cita y aquella tarde hablaron de películas, directores y actores, sin saber que el cine los involucraría más adelante en un proyecto común. Algunos meses después del primer encuentro, y luego de un viaje a la India en el que se enfermó, Lorenzo Jaramillo se hizo el examen del sida y resultó positivo. Regresó a Colombia, a la casa de sus padres, el historiador Jaime Jaramillo Uribe y su esposa Yolanda. Comenzó a dictar clases en la Escuela de Arte de la Universidad de los Andes. Habían terminado cinco años de vacaciones creativas en París.

«Lorenzo conoció por primera vez la obra de Poncho (por Luis Ospina) cuando le pidió una copia de su documental sobre Andrés Caicedo para mostrárselo a sus alumnos», recuerda Rosario Jaramillo. Cuando ella supo que su hermano estaba gravemente enfermo, tuvo la idea de hacer una película. Rosario conocía un documental acerca de los últimos días del fotógrafo underground Mapplethorpe, basado en fotos que él mismo se tomó

a lo largo de su enfermedad. «En la última foto aparece en una silla de ruedas con un sombrero y una calavera de plata». Le comentó su idea a Luis Ospina y el proyecto comenzó a tomar forma.

Luis Ospina, director del largometraje **Pura sangre** y uno de los integrantes de esa escuela de cine que algún intrépido osó llamar «Caliwood» (Ospina prefiere referirse más bien al Sindicato de Cineastas Colombianos «Sincinco»), ya tenía cierta experiencia en este género. Había realizado **Andrés Caicedo: Unos pocos buenos amigos** y **Antonio María Valencia: Música en cámara**, aproximaciones a la vida y la obra de estos dos artistas.

Además, él conocía otros ejemplos acerca de este tipo de trabajos realizados por cineastas de la talla de Wim Wenders, y de las cuales tuvo oportunidad de hablar con Lorenzo Jaramillo que, además de pintor, era un cinéfilo de tiempo completo, hasta el punto que obligaba a sus alumnos de arte en Los Andes a ver mucho cine. Durante un mes, Rosario tuvo metida la idea entre pecho y espalda. «Un día, en la sala de espera de un consultorio médico, le comenté la idea a Lorenzo y él me confesó que, muy en su interior, había tenido ese deseo».

Antes de que comenzara oficialmente el rodaje, Ospina, quien se encontraba de viaje, le pidió a Rodrigo Lalinde que grabara algunas tomas de Lorenzo Jaramillo en el coctel de inauguración de su última exposición, en octubre de 1991. Ospina y Lorenzo Jaramillo se reunieron para discutir cómo sería lo que, desde entonces, comenzaron a llamar **Nuestra película**. Acordaron trabajar sin guión, sin argumento preestablecido, y teniendo como única base sus conversaciones con el pintor. Lorenzo Jaramillo no quería que se hiciera una semblanza acerca de su obra o su evolución pictórica. «Más que un diálogo, decidimos que él hablaba y yo me encargaba de interrumpirlo», señala Luis Ospina. Rosario considera que fue una lástima que no hubieran grabado la primera sesión, pues entonces Lorenzo Jaramillo todavía veía.

Ospina se armó de una cámara de video Hi 8, una sola luz y Rodrigo Lalinde un camarógrafo muy experimentado. Fueron necesarias cuatro sesiones para grabar el lento y esforzado monólogo de un artista que comenzaba a quedarse ciego y a hacer el balance de una vida muy intensa. Las tres primeras sesiones las hicieron en la casa de Lorenzo Jaramillo, en el barrio Antiguo Country de Bogotá. La última sesión la realizaron en la clínica- «Sólo utilicé material de las tres primeras, señala. En total grabamos siete horas de conversación con Lorenzo».

Rosario Jaramillo recuerda que estas fueron unas sesiones muy íntimas. No le mostraban el material a nadie, no consultaban a nadie. Eran ellos dos y Rodrigo Lalinde, el camarógrafo que tuvo entera libertad y autonomía.

Ospina entrevistó a Lorenzo Jaramillo en diciembre de 1991. (El artista murió en febrero de 1992). Luego viajó a París para obtener imágenes de apoyo y las entrevistas que necesitaba para darle más forma a **Nuestra película**. Con este material Ospina realizó su documental de 96 minutos de duración, del cual existen dos versiones para televisión: una de 50 minutos (la que transmitió Audiovisuales el pasado 15 de noviembre enfrentado a la coronación de la Señorita Colombia) y otra de tres capítulos de 25 minutos cada uno.

Fueron casi dos años de trabajo. «Cada vez que había plata trabajaba en la película», señala Ospina. Tuvo mucho tiempo para revisar una y otra vez el material y encontrarle una estructura a algo que, en principio, se veía incoherente y desarticulado. «Descubrí que la mejor manera de organizar el material era dividiéndolo en cinco grandes partes: la vista, el oído, el olfato, el tacto y el gusto».

Aunque la película estremece a quienes conocieron al pintor (no resulta fácil aceptar que una persona tan vital como Lorenzo Jaramillo aparezca en una cama o en un sofá haciendo esfuerzos casi sobrehumanos para hablar y completar una idea), está muy lejos de ser patética.

Tampoco es un ejercicio de autocompasión ni un grito desesperado contra la muerte. Todo lo contrario. Es un homenaje a una vida muy intensa y dedicada a gozar la cultura, a mirarla con cierto humor e ironía, a recrearla cada día y en cada momento de su existencia. «Fue importantísimo hacer el documental, manifiesta Rosario. Además, quienes lo ven salen estimulados, con ganas de vivir la vida, la cultura y el arte». Ese es tal vez el gran mérito de este trabajo. Luis Ospina logró convertir una charla con un enfermo terminal en un collage de vivencias, recuerdos, opiniones y sueños que invitan a pensar en todo menos en la muerte.

Las entrevistas que realizó en París (con el pintor Luis Caballero y algunos de los amigos de Lorenzo), y en Bogotá con el director de teatro Ricardo Camacho, el fotógrafo Hernán Díaz, el pintor Antonio Roda y el crítico de arte Germán Rubiano, ayudan a dibujar las distintas facetas del artista. Camacho ofrece un testimonio del diseñador de vestuario y escenógrafo capaz de llegar con una idea en la cabeza, sin dibujos ni maquetas, y que luego se encargaba él mismo, pincel en mano, de transformar en una escenografía.

Luis Caballero habla del pintor y del gran dibujante que era Jaramillo, y de cómo sus múltiples intereses le impidieron haber sido un pintor aún mejor. Incluso, Caballero desmiente a quienes acusaban a Jaramillo de haberlo copiado a él. «Fui yo quien lo copié a él. Yo no sé si él habría copiado a alguien. Como él era el que conocía todo el mundo y yo no...». Teresa Wagner, su amiga de París, evoca las extenuantes jornadas en las que veían cinco o seis películas seguidas.

Las referencias musicales y los fragmentos de películas de las cuales habla Lorenzo Jaramillo le dan mucha fuerza al documental, lo mismo que un video de Lorenzo en 1990, donde aparece con toda su vitalidad. Rosario lee fragmentos de sus cartas, que revelan otra faceta de Lorenzo Jaramillo: la del escritor capaz de lograr descripciones proustianas a partir de una velada con los amigos.

Ospina utilizó muy pocos trucos, algunos de ellos fruto del azar, como unas imágenes del jardín de la casa de los Jaramillos tomadas cuando la cámara estaba mal de baterías, o las de las obras de arte que exhiben en video en el Centro Georges Pompidou de París y que aparecen con líneas e interferencias por estar proyectadas en otro sistema. Para Luis Ospina estas escenas tienen una gran carga simbólica pues reflejan la pérdida de la visión de Lorenzo. «Jugué mucho con los blancos y negros y el color para evocar el pasado y el presente». Al final, la escena se parte en dos: Luis Ospina, a todo color, escucha por última vez a Lorenzo, sentado en un sillón y en blanco y negro.

La película fue hecha con las uñas. Ospina recogió fondos entre amigos y familiares del pintor. «Me gusta mucho trabajar con un equipo mínimo sin cables ni gente pidiendo tintos y sin almuerzos en cajas de cartón. Además, era necesario mantener un marco de intimidad que no se hubiera logrado con un equipo de producción entrando y saliendo en todo momento de la casa de los Jaramillo».

**Nuestra película**, según la definición del escritor y crítico Sandro Romero Rey, es «una canción de cuna para un moribundo». Es el testimonio final y reposado de un artista muy lúcido que, poco antes de morir, descubre que dejó una obra que «no está nada mal».

**AGARRANDO EL ALMA**

Por Diego León Hoyos

Revista Número No. 4

Bogotá, 1994

*“Nuestra película es el trabajo que más me ha costado hacer porque yo sabía que el entrevistado no iba a ver el resultado final”..*

**E**l documental aproxima a su fin: Lorenzo Jaramillo, el pintor, languidece. Sus enormes ojos negros que no pueden ver más paisaje que el de la memoria brillan con el dramatismo de una figura del Greco. Entre frase y frase, silencio. Cada pausa es tan insoportable como la idea de la muerte. Durante más de una hora el artista ha hecho un extraordinario viaje verbal a través de su vida: su inteligencia traviesa y caprichosa ha hablado de cosas esenciales y tremendas como el dolor y la enfermedad, y de cosas simples y cotidianas como la repelencia por los olores o el placer que le produjo alguna vez comprarse en la India una botellita de aceite de sándalo para las grandes ocasiones. Ahora, con la voz cansada, como asaltado por una infinita debilidad, hace un último balance. “Era una vida perfecta... todo delicioso y lindo... tal vez por eso fui tan feliz... y pinté cosas que no estuvieron mal: grandes cabezotas, trípticos de mujeres bailando... sí... no me quedaron mal...” De pronto la imagen se congela, el blanco y negro inmoviliza su rostro demacrado, pero oímos que dice, como implorando, una última cosa: “¿Acabamos ya?”.

Y uno como espectador sabe que lo que se ha acabado es la vida de Lorenzo. Hasta aquí la película ha llegado en un crescendo emocional. Los testimonios de Lorenzo, organizados según los órganos de los sentidos, nos han revelado un ser humano que disfrutó plenamente de ellos y ahora los pierde uno tras otro. Uno ha visto cómo Lorenzo se extingue, y en este punto presiente que ha terminado el periplo de **Nuestra película**. Esa última imagen congelada del rostro del pintor hiela la sangre, y entonces Luis Ospina le da fin a **Nuestra película** con una secuencia magistral: suena el Stabat Mater de Pergolesi. Apilados contra las paredes están los cuadros de Lorenzo Jaramillo, cuerpos desnudos delimitados por vigorosos trazos de tinta, que parecen “signos de una caligrafía antigua”. Un hombre levanta uno de ellos y lo transporta por pasillos cuyas ventanas dejan entrar una luz cegadora, que duele casi tanto como la música. Llega a un furgón, coloca el cuadro al lado de otros, y la compuerta se cierra. Oscuridad total. Una pequeña nota de periódico anuncia en francés la muerte de Lorenzo Jaramillo, el pintor colombiano. Justo ahí, la compuerta se abre de nuevo. La luz irrumpe como si fuera la esperanza y aparece la palabra FIN.

Me he tomado la libertad de fatigar al paciente lector con la reconstrucción de la parte final de **Nuestra película** porque creo que en ella están presentes los mecanismos del manejo audiovisual que marcan el formidable e insólito trabajo que ha desarrollado Luis Ospina como documentalista desde 1985. En esta secuencia sale a flote que nada fue dejado al azar: los testimonios de Lorenzo fueron vistos y escuchados una y mil veces por el realizador para asignarles un lugar exacto en el itinerario emocional de la entrevista, y se les dio un tratamiento técnico pleno de significación y belleza. Cuando la imagen se congela y sobre ella se escuchan las últimas palabras de Lorenzo, uno se estremece, sospecha que ha llegado el final. Pero empatar ahí, justo ahí, el Stabat Mater con la secuencia de estos hombres recogiendo cuadros, produce un estallido catártico en el alma. Algo se me desgarró cuando vi esos cuadros flotando en un mar de luz la sugerencia simbólica es legible ¡claro! Esos cuadros son la obra, ellos son lo único que persiste, son el triunfo de Lorenzo sobre la muerte!, de ahí la secuencia. Pero no creo que la intención de Ospina fuera esconder este significado en una metáfora visual; más aún, poco importa si quería cifrar en la secuencia este significado o cualquier otro. La idea no era hacer una última especulación para tratar de entender intelectualmente la muerte, sino construir una imagen que nos ayude a comprenderla, de pronto hasta a aceptarla. Una imagen que es a la vez alegoría y homenaje, esfuerzo estético por acceder a otro nivel de entendimiento, ese nivel al que sólo accedemos a través del arte.

Se trata de un documental, sí. Se trata de un asunto trágico, el final de la vida de un hombre, de un artista importante a quien bien valía la pena registrar para el futuro; pero lo que ha hecho Luis Ospina está mucho más allá del documento o del simple registro. **Nuestra película** parece un largo monólogo de Lorenzo Jaramillo interferido por un interlocutor silencioso y atento: el documentalista. Las interferencias no actúan como interrupciones al discurso de Lorenzo, mucho menos como invitaciones a la confrontación. Lo que he dado en llamar interferencias son los múltiples comentarios que Ospina hace gracias a un corte en el montaje, a una entrada de la música, a una decisión sobre el color. Lorenzo habla y habla. Ospina apenas si pronuncia dos o tres frases, pero todo el tiempo sentimos su voz en la manipulación de los letreros, las citas, el material de archivo, los fragmentos de películas, las cámaras lentas, las entrevistas y hasta en algunos defectos del video.

En fin, todos los recursos técnicos a los que apela el documental son sabios interlocutores de Lorenzo en la medida en que permiten que cada palabra suya adquiera una nueva dimensión, un nuevo y sutil significado. Hay, por ejemplo, un momento en el cual Lorenzo narra que, ya bastante enfermo y obligado a permanecer en su casa, descubrió un paraíso en el jardín. Ese microcosmos de colores y formas se convirtió para él en una verdad-

era fuente de felicidad. Pero él mismo ya nos había contado cómo perdió la vista en el lapso de apenas veinte días. La decisión de Ospina, entonces, es ilustrar la exaltación del jardín con imágenes de flores y árboles defectuosas técnicamente. El resultado es tremendo, doloroso: un defecto técnico se convierte en instrumento expresivo y uno asiste a la última alegría que el sentido de la vista le dio al pintor. La vida se le escapa y sin embargo esta película sobre un hombre que se muere es un emocionante acto de afirmación vital. Inmediatamente después revienta una cascada de música barroca y vemos a su hermana Rosario, sobrepuesta a imágenes de París, leyendo una bellísima carta en la que Lorenzo recrea una tarde perfecta que viviera años antes en esa ciudad.

Se podría decir que el gran mérito de Ospina es que dejó hablar a Lorenzo. Yo por el contrario pienso que estableció un dialogo permanente con él, pero desde una frontera distinta a la verbal.

## A LA BÚSQUEDA DEL LENGUAJE

“Tenía una profesora que me martirizaba siempre y me ponía a leer en voz alta frente a la clase y, entonces, eso como que fue acen, acen... acentuando... mi timidez. Desde eso yo tuve un problema para hablar en público. No podía hablar en un grupo en donde hubiera más de tres personas, porque me comenzaba a temblar la voz, me comenzaba a poner colorado y a sudar... je, je. Nunca me atreví a hablar en público hasta que hice mi primera película en la universidad: El auditorio estaba lleno con todos los profesores y los estudiantes de cine, y me paré con un micrófono después de la proyección y todo el mundo pues me cayó encima. Entonces ahí comencé como a coger un poco más de cancha... hablando...”

Luis Ospina, hombre tímido de bondadosos modales, no sólo encontró en el cine la única posibilidad de relacionarse con el mundo sino que a lo largo de los últimos veinte o veinticinco años de trabajo continuo en cine y en video ha desarrollado un estilo cinematográfico personalísimo. Con Ospina asistimos a la consolidación de un “autor” según lo entendían los cineastas de la Nueva Ola Francesa. La suya es una visión del mundo, sesgada por su vasta cultura cinematográfica, caracterizada por una gran mezcla de ingenio y delicadeza visuales y atravesada por el humor, ese mismo humor detonante que ejerce día a día, no se sabe muy bien si como festejo de la vida o como mecanismo de supervivencia.



Tras estudiar cine en los EE.UU., en donde realizó varias películas experimentales y **Acto de fe** (1970), un cortometraje argumental desesperado y nihilista sobre un hombre que finalmente sale a la calle y dispara a la multitud, Ospina se vinculó ¿o sigue vinculado? a una suerte de movimiento cinematográfico-literario que hemos dado en llamar el Grupo de Cali. Que el cronista sepa no hay manifiesto o pronunciamiento alguno que haya creado al célebre grupo. La denominación fue necesaria para referirse a la trascendencia que iban adquiriendo las obras y andanzas de unos pocos buenos amigos caleños: Andrés Caicedo, Carlos Mayólo y Luis Ospina, inicialmente.

Iconoclastas, intelectuales, adolescentes perpetuos, cinéfilos obsesivos, influidos por el pensamiento y las utopías de la década del sesenta (la Revolución Cubana, Mayo del 68, "Sex, Drugs and Rock & Roll", viviendo en el ojo de huracán de las convulsiones contemporáneas, pero perdidos, como todos, en una esquina del Tercer Mundo. Ospina y Mayolo empiezan a hacer un cine que corresponde a las inquietudes políticas de la época. Los documentales **Oiga Vea** (1971-72) y **Cali: de película** (1973), el uno sobre los Juegos Panamericanos y el otro sobre la Feria de Cali, encuadrarían dentro de una corriente muy tercermundista que quería convertir al cine en actor de primera línea de las transformaciones que la sociedad necesitaba con urgencia. Sin embargo, la mirada de los dos cineastas fue más allá.

"Todos estábamos influidos por la política, a nosotros no nos interesaba el cine dogmático y así muy serio, siempre nos interesaba decir las cosas con humor, porque nuestro tema era Cali y hay una cosa muy especial en la idiosincrasia del caleño, tiene una facilidad para encontrarle humor a las situaciones más macabras, una riqueza verbal y un juego con las palabras que también nos interesaba."

En las películas, si bien centradas en la problemática social de Cali, se siente la obsesión de los dos cineastas por desentrañar algo más esencial: son una búsqueda del habla y de la cultura de los habitantes. Un intento por descifrar el espíritu de una ciudad, que en el conjunto de la obra del Grupo de Cali adquiriría ribetes mitológicos. La ciudad es para ellos nostalgia de un paraíso perdido, promesa de euforia y hermandad total, amenaza de un infierno inminente, motivo de orgullo, y de ira y de desesperanza.

Lo cierto es que hay algo de agresivo y retador en el tono de estas películas. El anuncio de una forma de ver las cosas que necesitaba encontrar su propio lenguaje, así fuera despedazando las fórmulas convencionales del documental.

## “¡CON QUE AGARRANDO PUEBLO!”

No es por azar, entonces, que **Agarrando pueblo** (1978), la última película que Ospina realizara en codirección con Carlos Mayólo, sea una suerte de crítica del cine desde el cine mismo. La película es una ácida y divertida parodia que desmontó las trampas intelectuales y estéticas en las que había caído un cierto tipo de documental en América Latina. Un cine en el que realidades tan dolorosas como la miseria, sencillamente se convertían en cifras, ilustradas con cualquier imagen en la que se vieran pobres para la exportación. Se repetían las mismas sentencias. La denuncia se volvía un lenguaje muerto y el cine una cantaleta sin dignidad destinada a sacudir la mala conciencia de los europeos y a acumular premios en los festivales. Mediante la puesta en escena de un equipo de filmación que recorre las calles filmando desvergonzadamente locos, putas, mendigos, gamines, artistas callejeros y familias de indigentes, la película se preguntaba si el documental no se habría convertido en una especie de tráfico de la miseria y del dolor. Hacia el final, cuando los documentalistas ficticios están rodando su última escena, irrumpe un individuo, los amenaza con un machete y disuelve la filmación. En este punto la película se desdobra, termina el documental ficticio y empieza el real: Mayólo y Ospina entrevistan a este personaje, quien les inspirara la película años antes. En efecto, durante el rodaje de **Oiga Vea** este hombre les había espetado en plena filmación: “¡Con que agarrando pueblo!”

## SANGRE, SUDOR Y LÁGRIMAS

En el año de 1982 Ospina realiza **Pura sangre**, su primer largometraje, gracias a un préstamo de Focine. El origen del proyecto lleno de vampirología y terror se remonta a los recuerdos de infancia del cineasta.

El clima de horror se acentuó al principio de los sesenta. A la violencia política se sumó el crimen del “monstruo de los mangones”, que es el punto de partida de **Pura sangre**. Empezaron a aparecer cadáveres de niños desnudos y violados.

“Allí a dos cuadras de mi casa, en la Avenida Las Américas, me asomé a un lote porque había una aglomeración de gente, y efectivamente vi el cadáver de un niño, todo como inflado y con la marca de un punzón en el corazón. Entonces la imaginación popular comenzó a inventarse el cuento de que le sacaban la sangre a estos niños, y de esto pasaron a decir que este era un señor rico que necesitaba sangre. Uno no podía salir de la casa porque de pronto lo violaban y lo mataban...”

Es muy posible además que exista una conexión invisible entre la violencia que ha acompañado a este país desde la llegada misma de los españoles y la pasión especial que el Grupo de Cali desarrolló por la literatura y el cine de horror. Caicedo tenía a Edgar Allan Poe entre sus escritores favoritos y Ospina confiesa el entusiasmo casi travieso que suscitaban en ellos las películas de horror de la Hammer Films.

“La idea de la película era combinar el episodio del “monstruo de los mangones” con el mito universal de Drácula, o sea el gran señor que tiene un castillo y vive de la sangre. No hay castillos en Cali, sino que el señor actúa desde el penthouse de un edificio, y no tiene colmillos sino que lo hace con jeringas... Se trataba de transformar un mito universal y volverlo moderno y, además, de hacer una parábola sobre el poder. Todas las historias de vampirismo son parábolas sobre el poder.”

La película recrea esta leyenda nacida en la crónica roja y en ella confluyen las principales obsesiones del cineasta: la muerte, el cine y Cali. El presunto millonario enfermo y ávido de sangre, es un viejo caleño propietario de un ingenio azucarero, pero está inspirado en Howard Hughes, el excéntrico magnate norteamericano, y por eso se encierra en un apartamento a ver películas, mientras su hijo encarga a dos malevos de la picaresca local caleña la consecución de sangre, tarea que cumplen con una desprevenida y folklórica crueldad.

El largometraje no logró recaudar los fondos suficientes para que Ospina liquidara sus compromisos financieros con Focine, y Focine liquidó sus posibilidades como cineasta de ficción. A pesar de su formidable trayectoria, a pesar de la impecable calidad técnica de **Pura sangre**, a pesar de que un guión suyo, El pobre Lara, había sido premiado en un concurso convocado por el mismo Focine, Luis Ospina no tuvo el apoyo estatal para realizar un segundo largometraje de ficción.

Durante tres años, se vio obligado a trabajar como editor y a madurar proyectos como la recuperación del patrimonio fílmico colombiano. Sólo hasta 1985 pudo dirigir, en compañía de Jorge Nieto, la que sería su última realización en cine: **En busca de “María”**.

## LA ÚLTIMA PELÍCULA

“Jorge Nieto encontró los únicos cuatro planos existentes de la película **María** y se dio la coyuntura de que Claudia Triana estaba en la Cinemateca Distrital. Decidimos hacer una película sobre esto porque además estaba la investigación de Marta Elena Restrepo. Se encontró un productor, que irónicamente fue Cine Colombia, la empresa que había acabado con el cine. Otra cosa que también resultaba muy irónica en mi trayectoria es que esta es la última película que yo hice en cine, y es sobre la primera película que se hizo en Colombia.”

**En busca de “María”**, es un filme esencial en el nuevo camino de expresión que toma Luis Ospina tras su frustrado intento de hacer largometrajes de ficción. Es un seguimiento documental a la descabellada aventura de Alfredo del Diestro y Máximo Calvo, quienes realizaron una versión del libro de Jorge Isaacs en el Valle del Cauca en 1921. La película con gran frescura y libertad conjuga una puesta en escena en la que se reconstruyen momentos de la filmación, con testimonios de personas que asistieron al rodaje o que, como el inolvidable Hernando Salcedo Silva, vieron la película. Organizada en capítulos, es a la vez un encantador homenaje al “oficio del siglo XX” y un documento clave para la memoria audiovisual del país. Reina en ella un delicioso espíritu lúdico, que caracterizará al cine de Ospina de aquí en adelante. Como en todo gran cine, las herramientas técnicas del medio son utilizadas en una forma que va más allá de su mera función instrumental y se convierten en diablillos capaces de bromear con el tema. El montaje por ejemplo, cuya función, digamos, sería ensamblar la película, sirve aquí para organizar los testimonios en una forma juguetona, como en la secuencia final en donde, una tras otra, las personas que han sido entrevistadas confiesan que no recuerdan más. Es importante también la inclusión de palabras, de letreros, de textos. Aunque esto parezca un asunto menor, si se ve la totalidad de la obra documental que Ospina ha realizado desde entonces, adquiere una gran importancia.

Palabras filmadas o generadas electrónicamente que se integran a las imágenes para encauzar o enriquecer el sentido. Todo un ejercicio de contrapunto entre imagen y texto, que distorsiona lo representado en cada uno de los dos lenguajes y del que surge algo completamente nuevo.

“El idioma se me volvió como un juego, una forma de hacer humor, de hacer las cosas de otra forma... yo no soy un tipo que cante y baile, o haga cosas así, pero con la palabra puedo ser extrovertido.”

Quizá no haya sido por azar que **Vía cerrada** (1964), la primera película que Luis Ospina hizo a los 14 años con la cámara amateur de su padre, comenzara con un letrero de esos que ponen en las calles: “Vía cerrada”. Un joven hojea una revista porno en una silla mecedora, lo consume el tedio, sale a la calle y ve los vendedores ambulantes, los fotógrafos, etc. Toma un tren, llega a un pueblo y se encamina al cementerio. Allí encuentra una tumba con su nombre. Una “muy ingenua historia adolescente”, cuya clave reside de todas formas en el choque entre las imágenes y la palabra.

## APARTA DE MÍ ESTE CÁLIZ

Después de **En busca de “María”**, Ospina da el tan temido paso al abismo:

“...recuerdo que en la universidad, la gente que hacía videos estaba como en el primer piso, y uno subía de carrera las escaleras directamente al cine. La gente que hacía video era una gente con unos equipos todos pesados y con unas cintas que eran sólo en blanco y negro, y siempre hacían, o trataban de hacer, como programas de televisión, y yo casi no veía televisión porque no respetaba ese medio para nada.”

Pero curiosamente fue el video el que le permitió dar rienda suelta a las mejores potencias de su estilo personal: la primera vez que acomete una realización en video es en **Andrés Caicedo: unos pocos buenos amigos** (1985).

“...todos habíamos estado muy afectados con la muerte de Andrés y yo quería explicarme una cosa que nunca tiene explicación que es el suicidio. También era como una especie de homenaje a mis amigos. Se la dediqué a ellos. Además después de hacer **Pura sangre**, frente a la que yo me sentía un poco distante, esta era una película ya autobiográfica o mejor sobre una generación. Por eso quise meterle la música que uno oye, pedazos de películas que a uno le gustan, y también fue ahí donde comencé a usar mucho los textos, porque una de las cosas que me interesó mucho del video fue el generador de caracteres... Siempre estuve influenciado por Godard, y él utilizaba eso: una saturación de texto, contradicciones de imagen y texto, informaciones auditivas, escritas... Y ya que el betamax permite volver la cinta para atrás y ver las cosas dos veces, pues ¿por qué no?”

Uno siente en la película como si se hubiera reventado un dique. Es un torrente de imágenes, testimonios, entrevistas, citas de la obra del escritor, escenas de **Angelita y Miguel Ángel** (una película que Caicedo nunca terminara).

“Cuando hacía cine, siempre tenía un tremendo problema de inseguridad, porque siendo un cinéfilo había visto películas perfectas, y creo que desde los años cuarenta es poco lo que se ha hecho nuevo en cine. Y por más remakes que se hagan ahora, y más colores, y actrices más bonitas, ¡eso no! En cambio con el video, siempre sentí la emoción de trabajar en un medio nuevo, que no estaba tan codificado y tan estructurado. No se podría hablar de un lenguaje del video como se podría hablar del lenguaje cinematográfico desde los años veinte. El video es, por así decirlo, un material innoble, el cine es un material noble. Pero el video me solucionó una serie de necesidades expresivas: me permitió trabajar en una especie de collage permanente, en donde yo puedo hacer citas en cine o en texto o en lo que sea, puedo cambiarle el color a las cosas, o hacer ciertos efectos que en cine tendrían costos prohibitivos. En video son fáciles... Sí, sentía como la emoción de trabajar en algo nuevo.”

Creo que la discusión sobre si Luis Ospina encontró un estilo cinematográfico o “videográfico” no es muy importante. La frontera entre los dos medios es cada vez más difusa gracias al desarrollo tecnológico. Desde luego, él mismo lo confiesa, esa aureola de sacralidad con la que miraba a todo aquello que tuviera que ver con el cine pudo ser un factor inhibitorio en el surgimiento de su estilo, pero pienso que de haber tenido la oportunidad de seguir trabajando en cine, ese estilo habría surgido tarde o temprano; de hecho, su sello indeleble ya estaba en **En busca de “Maria”**, la última película que realizó en cine. Lo que en realidad inhibe en un país como el nuestro son los costos desorbitados de la producción en cine y la consecuente falta de continuidad en el trabajo.

Lo que importa es destacar que desde **Andrés Caicedo: unos pocos buenos amigos** Luis Ospina liberó su palabra y su pensamiento y su capacidad de producir imágenes. Tal como lo querían los cineastas de la Nueva Ola Francesa, ha convertido al cine en “un medio de escritura tan flexible y tan sutil como el lenguaje escrito”, pero también en una forma de relacionarse con el mundo tan liviana y espontánea como la palabra hablada.

“Sí, cada vez más, cada vez me siento más a gusto. La prueba es que ya no hago guiones, ni nada, sino que voy siguiendo como una intuición. También hay algo que es como una especie de duende que uno tiene adentro, que logra que la gente se le dé. A veces digo que a mí la gente me da todo. Yo salgo con una cámara y soy capaz de hacerlos hablar, de hacerlos sentir que no están tensionados, de crear una confianza. De pronto si saliera sin esa cámara no lograría esa empatía con la gente.”

En la trilogía de los buenos oficios, **Al pie, Al pelo y A la carrera** (1991), el cineasta entabló una relación bien entrañable con tres grupos de personas: emboladores, peluqueros y taxistas. Cada una de las filmaciones tiene un atmósfera distinta y trata de capturar el mundo desde donde lo ven cada uno de estos grupos humanos. Además estar llenas de alusiones y bromas relativas a los oficios. Pero lo más interesante tal vez es que el cine se percibe como una forma de relación. Una suerte de interlocutor de lo cotidiano. Una forma de establecer una conversación con el mundo, que no se pierde en el aire sino que perdura en las películas. En el tríptico quedan retenidos momentos deliciosos de la gracia del pueblo caleño, de su humor, sus miedos, sus frustraciones o sus pequeños y conmovedores orgullos profesionales. El duende de Ospina logra que la mayoría de los entrevistados alcance un instante mágico y revelador en el que uno vislumbra un ser humano en toda su complejidad.

En 1988 Ospina utilizó el documental como un medio para volver sobre su propia obra, reflexionar sobre ella y completarla. **Ojo y vista: peligra la vida del artista** es sobre Dudman Poe, un fakir callejero que diez años antes apareciera en **Agarrando pueblo** haciendo parte de aquel patético catálogo de endemias nacionales; representaba al rebusque callejero. En esta ocasión el cineasta lo invita a su casa y le muestra **Agarrando pueblo**. Después del impacto inicial, de la risa que provoca el verse, se desencadena una conversación en la que el ilusionista callejero se nos revela como un ser humano extraordinario; como alguien para quien todas las condiciones de vida fueron adversas y que sin embargo ha luchado furiosamente por mantener su individualidad y su dignidad a través de un arte tremendo: arrastrarse sobre cascotes de botellas, escupir fuego o hacer saltar a sus hijos por un aro erizado de puñales. “La televisión de los pobres”, grita socarrón el artista al inicio de su espectáculo con ese humor y ese lenguaje que le han permitido sobreponerse a un ámbito en donde se manifiestan con especial crueldad todas las violencias de este país: la calle. **Ojo y vista**...es como el correlato de **Agarrando pueblo**. La película demuestra que un ser humano no es tan sólo una cifra o una categoría sociológica.

En cada una de las películas (sí, ya sé que insisto en decirle películas a estos videos, pero creo que conceptualmente son películas) está grabada su impronta personal. Con los mismos rasgos peculiares de estilo realiza **Adiós a Cali** (1990), documental en dos partes que le permite expresar su declaración de amor a la ciudad mediante un ejercicio de estilo cercano a lo pictórico, rastrear su propia historia en los escenarios de su infancia y gritar que están destruyendo la ciudad.

En sus manos el video se ha convertido en un instrumento bien versátil que le permite hablar en un tono equivalente al del ensayo (**Antonio María Valencia: Música en cámara**, 1987, completísimo trabajo sobre este músico que fue el fundador de la cultura moderna en Cali); perpetuar el trabajo fotográfico de un amigo (**Fotofijaciones**, 1989), o hacer, como en **Slapstick: la comedia muda americana**, un divertimento didáctico sobre lo que más grato le ha sido en la vida, el cine.

## UN RETRATO DESGARRADO

Pero creo que con **Nuestra película**, Ospina llega a un alto grado de depuración de su arma para atrapar el mundo. De alguna manera sus trabajos anteriores giraban alrededor de los temas que siempre lo obsesionaron y se circunscribieron siempre a la ciudad de Cali. Aquí había que demostrar que el lenguaje y el estilo eran capaces de enfrentar un hecho distinto, que si bien interesaba al cineasta, estaba al margen de tópicos que le eran familiares y sobre los cuales había establecido esa mirada gozosa y perversa que aceptábamos y disfrutábamos. En esta ocasión el reto era dramático: hacer una película sobre un hombre gravemente enfermo, un hombre culto, un pintor no caleño con el cual no existía la posibilidad de que la idiosincrasia ayudara a crear una complicidad.

La película se empieza a gestar a mediados de 1991 cuando a Lorenzo Jaramillo ya se las habían presentado los primeros síntomas de la enfermedad. La idea nació por sugerencia de la pintora Karen Lamassonne y por el deseo profundo que tenía el pintor de expresar unas ciertas cosas al mismo tiempo que se le iba la vida. El pintor conocía el trabajo de Ospina y aceptó.

Una sola condición estableció el cineasta para realizar el documental: que fuera codirigido con Lorenzo, de ahí el título. Pero quizá esa deferencia para con el entrevistado, ese reconocimiento, haya sido también la consecuencia lógica del estilo de trabajo que Ospina venía realizando. La primera imagen es un escenario teatral: las varas llenas de luces están siendo izadas a la parrilla como si todo se estuviera disponiendo para el inicio del espectáculo y sobre esa imagen el siguiente epígrafe: “Soñé que mi película se hacía paulatinamente ante la mirada como una tela de pintor eternamente fresca”, Robert Bresson. En esa frase hay la proclamación de un credo. Parece proferida a propósito de los documentales que Ospina ha venido haciendo desde 1985. Pero además entrelaza los propósitos de este documental en particular: establece una relación entre la pintura y el cine, o sea entre Jaramillo y Ospina, y anuncia que uno de los objetivos es que el documental sea capaz de irse creando a sí mismo, que tenga la ductilidad de dejarse guiar por la realidad que está documentando, que sea tan imprevisible y tan vivo como una conversación.



Al verbal, sigue un epígrafe visual: Un rostro lleno de dolor, envuelto por un misterioso manto, algo así como un ectoplasma electrónico, que transmite una angustia similar a “El grito”, el célebre cuadro de Edward Munch. Irrumpen después unos caballos de colores enloquecidos. Y uno apenas está tratando de asimilar inicio tan extraño, cuando vemos a Lorenzo en su cama, con la voz muy débil, contando que soñó que había recuperado la vista y pedía que le ensillaran un caballo. Una vuelta a la visión sin drama mediante la cual el pintor nos insta en otra manera de vivir la muerte. A lo largo de todo el documental irradiará esta extraña serenidad; incluso hacia el final se pregunta si la muerte será algo tan terrible como solemos creer los occidentales. Sin embargo el drama está presente, el final está allí, es inminente, la muerte siempre ha sido la única compañera cierta de la vida. Ese primer testimonio del pintor añorando, soñando con algo maravilloso que la vida le arrebató, ciertamente altera desde el inicio nuestra percepción de la película, la muerte está allí, es una amenaza que se despliega a lo largo de toda la película.

Después de iniciarse con un sueño, el documental empieza a contar su propia historia, a confesar sus claves: Ospina se muestra a sí mismo llegando a la casa de Lorenzo en donde empieza por preguntarle cómo no le gustaría que fuera esta película. Coincidentalmente el pintor responderá diciendo que no le gustaría el tipo de trabajo que justamente Ospina no ha hecho nunca, y proponiendo algo muy similar a lo que ha venido buscando desde hace tiempo: no un documental convencional sino algo que pudiera llegar a otras partes, que dijera cosas extrañas, que dibujara signos incomprensibles y bellos como los cuadros de Henri Michaux, que llegara, creo yo, a sitios escondidos del alma.

Y se inicia el reportaje, un reportaje que tampoco es convencional aun en su propia modalidad de producción. Ospina ha logrado eludir ese aparataje logístico y empresarial que suele rodear a las producciones de cine o video y se reduce cada vez más a la mínima expresión. La entrevista fue filmada por apenas dos personas con una cámara High 8 y Rodrigo Lalinde, el fotógrafo y camarógrafo, para lograr las bellísimas imágenes de Lorenzo se limitó a utilizar una pequeña luz. Después vinieron los testimonios de personas que conocieron a Lorenzo, los materiales de archivo, los cuadros, etc., y con esas veinte horas de grabación Ospina inició su verdadero trabajo. Estableció, como lo han hecho siempre en sus últimas realizaciones, una relación con los materiales en la que alcanza los mismos niveles de intimidad y compromiso que establece un pintor con los pinceles, los lienzos o los tubos de óleo y acrílico.

“La película flota todo el tiempo en mi cabeza. Paso noches enteras viendo el material, tomando nota y tomando trago. Y camino, porque pienso caminando. Salgo mucho a

caminar, por eso me gusta vivir en Cali. Pienso más en movimiento. Cuando estoy en este proceso de ir armando el documental en la cabeza, abro unos cuadernos en los que voy consignando todo aquello que podría servirme: un letrero, un titular de un periódico, una escena de una película vieja que me viene a la memoria, cualquier cosa... La cita de Bresson la encontré leyendo desprevenidamente y fue perfecta para iniciar el documental. En el caso de **Nuestra película** tuve mucho tiempo para reflexionar porque sólo estaba trabajando en ese proyecto. Leí muchas cosas relacionadas con el tema del sida.

Esta es la parte más larga del proceso. Veo el material miles de veces y la película va tomando forma lentamente. A veces tienen lugar momentos reveladores como con **Nuestra película**: la estructura no me llegó sino meses después de haber filmado a Lorenzo. Estaba en la ducha y fue como el «¡Eureka!» de Arquímedes, de pronto me di cuenta que todo lo que él hablaba tenía que ver con los cinco sentidos. Los sentidos que estaba perdiendo. De ahí en adelante ya no tuve ningún problema: el guión del montaje fluyó rápidamente, porque al montaje sí llego con un guión muy riguroso que a veces incluye hasta los tiempos. Después, me senté a editar y no paré hasta terminar.”

Señalaría gustoso, uno tras otro, los múltiples aciertos que resultaron de este proceso casi artesanal. Me detendría en cada uno de los detalles de esta joya del video, en cada destello de luz, en los cortes perfectos, pero sería tarea ardua e inútil, nunca sustituiría el placer de verla. Eso sí, quisiera tratar de entender aquí cómo se produjo una imagen que quedará en mi memoria como emblemática de **Nuestra película**: a lo largo de la primera parte de la entrevista, Lorenzo aparece siempre en color, mientras que las otras personas (amigos, pintores y críticos de arte que tratan de explicarse la obra y la vida de Lorenzo) aparecen en blanco y negro. Sólo hasta que el fotógrafo Hernán Díaz le dice a Ospina que en realidad siendo retratista no debería hablar más, y le muestra a la cámara las últimas fotos en blanco y negro que le tomó cuando ya estaba enfermo, se cambia la convención: Quien se muere pasa a ser mostrado en blanco y negro, y quienes hablan de él, en color. Pero esta inversión en el código que nos anuncia de alguna manera el final de la película y el del pintor, se establece en una toma que es clave para entender esa primera persona del plural presente en el título de **Nuestra película**. vemos a Luis Ospina sentado frente a Lorenzo, la imagen está escindida, una grieta áspera e irregular los separa. A la izquierda Luis en colores, a la derecha Lorenzo en blanco y negro. La toma cercenada es como una foto rota. Y bien, “este es mi retrato de Lorenzo” parece decir Ospina con ese plano esquizofrénico. Hay algo que debió operar en los registros inconscientes del cineasta al crear esa imagen. No sé que pudo ser, pero confío en que la emoción que me produjo la visión de este retrato desgarrado me ayude a vivir y, claro, a morir.



## AGARRANDO EL ALMA: LA MIRADA DE LUIS OSPINA

Por Carlos Bonfil

Nuestra película

1991-1993

**N**uestra película es un testimonio excepcional. Lorenzo Jaramillo, el pintor y escenógrafo, el cinéfilo apasionado, el amante de la ópera y la gastronomía —el hedonista perfecto—, describe desde su lecho de enfermo en Bogotá la sensación de pérdida de un universo sensorial privilegiado. Luis Ospina divide el documental en las partes que corresponden a los cinco sentidos del hombre afinados por el artista. La vista: la pérdida más dolorosa para el pintor y para el cinéfilo, el despojo más cruel del VIH; el oído: la manera nueva de capturar el mundo desde el ostracismo de la enfermedad, el gusto de la conversación ajena como distracción del tumulto interior y del miedo, y la nostalgia de la ópera; el olfato: los recuerdos y olores de Nueva Delhi, donde una infección local precipita a Jaramillo en el limbo de la enfermedad declarada; el gusto: el amante de la gastronomía, privado ya por el sida de este goce, hace un curioso elogio de la pizza, el alimento práctico, y habla también de su gusto por el cine (**Arroz amargo**, “la película que nunca vi y que irremediablemente ya jamás podré ver”). Lorenzo Jaramillo, el esteta, el enamorado barthesiano, habla también de la última pérdida dolorosa: el tacto. De los amores inútiles y de la sexualidad olvidada. La confesión es violenta, como la de Bukowski capturada por Barbel Schroeder, o la de Nicholas Ray por Wim Wenders.

Luis Ospina entrevista a Jaramillo y a los amigos y artistas que lo rodean y aprecian. En primer término, al pintor bogotano Luis Caballero, quien desde París hace un retrato muy emotivo del amigo desaparecido. Son demasiadas las coincidencias: los dos son pintores y sus técnicas se asemejan; los dos homosexuales declarados; un mismo maestro: Antonio Roda; ambos viven en París y mueren en Bogotá de la misma enfermedad. Caballero habla de la voracidad de su amigo para consumir y gozar de la cultura, de su inteligencia que convertía una actitud moral en estilo de vida desafiante: París, capital del mundo espiritual de Lorenzo Jaramillo. En el documental de Ospina desfilan las imágenes de **Barbarroja**, **Historia de Tokio**, **Aparajito**, **Nick’s movie**, **La ronda**, y se oye, eco lejanísimo, una vieja canción de Frehel (¿Dónde están nuestros amantes?). Luis Ospina captura algo del tranquilo delirio nostálgico del amigo enfermo. En el cine latinoamericano la experiencia es novedosa, casi única; en el cine sobre sida, el testimonio de Jaramillo es, como el de Derek Jarman en Inglaterra, algo ya imprescindible.

AGARRANDO EL ALMA: LA MIRADA DE LUIS OSPINA

Luis Ospina

071



## LUIS OSPINA: EL VIDEO COMO FORMA DE RESURRECCIÓN

Por Sandro Romero Rey  
 Cinémas d'Amérique Latine No. 3  
 Toulouse, 1995

*“Cuando hacía cine, siempre venía un tremendo problema de inseguridad, porque siendo un cinéfilo, había visto películas perfectas, y creo que desde los años cuarenta es poco lo que se ha hecho nuevo en cine. Y por más remakes que se hagan ahora y más colores, y actrices mas bonitas, eso no! En cambio con el video, siempre sentí la emoción de trabajar en un medio nuevo, que no estaba tan codificado y estructurado. No se podría hablar de un lenguaje del video como se podría hablar del lenguaje cinematográfico desde los años veinte. El video es, por así decirlo un material innoble y el cine es un material noble. Pero el video me solucionó una serie de necesidades expresivas: me permitió trabajar en una especie de collage permanente, en donde yo puedo hacer citas en cine o en texto o en lo que sea, puedo cambiarle el color a las cosas, o hacer ciertos efectos que en cine tendrían costos prohibitivos. En video son fáciles... sí, sentía como la emoción de trabajar en algo nuevo.”*

*Luis Ospina*

**S**i tenemos que hablar de la memoria visual en Colombia, el nombre de Luis Ospina (Cali, 1949) se hace, no sólo Imprescindible sino revitalizante. Al interior de una historia que, como la del cine de dicho país, está plagada de abortos, frustraciones y lamentables buenas intenciones, Ospina representa muy pocas cosas, pero, por fortuna, esenciales: el amor por el “séptimo arte”, su conocimiento profundo, su correcta manipulación, su adaptación exacta dentro de un medio en el que el fracaso se volvió una norma y una forma de sobrevivir.

La historia del cine colombiano nace casi que con los primeros alientos de los Hermanos Lumière. Según el crítico Hernando Salcedo Silva, las primeras imágenes de este país esquinero de Suramérica se remontan a los últimos años del siglo diecinueve. Pero esta condición anticipatoria de poco le sirvió para los resultados ulteriores. La sucesión de ejemplos en la tradición visual colombiana es un conjunto de errores, de utopías, de buenas (y malas) intenciones deshilvanadas, hasta el punto de considerarse, hoy en día, un conjunto de sueños caprichosos que nadie quiere reivindicar.

De los noticieros a los primeros largometrajes mudos, del descubrimiento del cine sonoro al limbo del color, de la forzada necesidad del cine político, de las frustraciones perennes a la sin razón de una industria que se agoto en si misma, todo ha pasado por la memoria visual de un país que corrió la peor de las suertes, en relación con lo sucedido en otras latitudes similares a las de Colombia.

Luis Ospina es un “autor”, en el sentido más anárquico de la palabra, se enamoró de las imágenes en movimiento desde que tenía uso de razón y se comprometió con un oficio que implicaba privaciones, excepciones a las reglas establecidas y toma de determinaciones radicales. Así nació su cine. Cuando la vida se le volvió una obligación imprescindible, realizó un pequeño cortometraje que tituló **Vía cerrada** (1964), el cual, a la postre, se le volvió un profético canto de batalla. Pasarían algunos años. hasta que su rebeldía (con un excelente fondo musical) se lo llevaría a Los Ángeles (California) para estudiar eso que todavía llamamos cine.

Allí, en los Estados Unidos de Norteamérica, comenzaría su pesadilla creativa; primero con ejercicios iconoclastas como **Autorretrato (Dormido)** (una especie de Andy Warhol de emergencia) o **El bombardeo de Washington** (un experimento de montaje realizado con materiales de archivo), hasta dirigir su vertiginosa adaptación del “Eróstrato” de Sartre titulada **Acto de fe** (1970), para que murieran todos los que pasaran a su lado.

Pero su opción, su condena, era ser colombiano. Y mientras estudiaba en UCLA. realizó, en sus vacaciones, su documental **Oiga vea** (1971-72) sobre los VI Juegos Panamericanos en Cali, en co-dirección con Carlos Mayolo. Aquí, el “estilo” Ospina comienza a materializarse, gracias a la fuerza de su edición, a su humor inconfundible y a su pasión irrefrenable por la aventura visual. De allí en adelante, han seguido encuentros, más allá de las búsquedas. En 1973. hizo el documental **Cali: de película**, sobre la Feria de su ciudad natal, un tema que lo obsesionará, quizás, hasta el final de sus días.

¿Qué pasó después? Ah. trabajos como siempre, como editor, como sonidista, como cineclubista. Hasta el descubrimiento de su realidad (de su propia realidad visual) con **Agarrando pueblo** (1978), un verdadero manifiesto sobre la farsa de los realizadores de cine que utilizan la miseria como “materia” de sus producciones. Este mediodmetraje, ganador de varios premios internacionales, representó un contundente llamado de atención para todos los mercenarios de las Imágenes, que abundan en América Latina.

En 1981, realiza su primer (y único) largometraje, titulado **Pura sangre**, gracias a un préstamo de Focine, la compañía estatal productora de películas (hoy desaparecida). Estamos aquí frente a una delirante obra de ficción, mezcla de géneros y de homenajes cinematográficos, en la que un anciano magnate azucarero necesita de sangre de jóvenes adolescentes para poder sobrevivir. El largometraje no consiguió recaudar los fondos suficientes como para que Ospina cancelara sus deudas con Focine y hasta aquí llegaría su trabajo como cineasta de ficción. A pesar de la impecable calidad técnica narrativa **Pura sangre**, a pesar de la premiación de su guión “El Pobre Lara” por la misma compañía estatal, el director caleño no contó con el apoyo para la realización de su segundo largometraje.

Pero no hay mal que por bien no venga. El último trabajo dirigido por Luis Ospina en 35 mm., fue un cortometraje titulado **En busca de “María”** (1985), en el cual, en compañía de Jorge Nieto, reconstruye la saga y desaparición del primer largometraje realizado en Colombia en 1921 (una adaptación de la novela “María” de Jorge Isaacs). Esta película marcará, de alguna manera, el “tono” de sus trabajos posteriores. Y dichos trabajos serán, en su totalidad, en video. El primero de ellos, realizado también en 1985, se titulará **Andrés Caicedo: Unos pocos buenos amigos**, el homenaje al escritor y crítico de cine caleño quien se suicidara a los 25 años. Dos años después concluye un nuevo trabajo titulado **Antonio María Valencia: Música en cámara**, documental sobre el compositor y artífice de la cultura en su ciudad natal. De aquí en adelante, la cadena de realizaciones en video, no se ha detenido. Si tenemos que hacer una rápida mención de estas experiencias, debemos citar los títulos: **Ojo y vista: Peligra la vida del artista** (1988), una especie de “continuación”, diez años después, de la experiencia de **Agarrando pueblo; Fotofijaciones** (1989) sobre el fotógrafo Eduardo Carvajal; **Adiós a Cali. ¡Ah. Diosa Kali!** (1990), un delirante registro sobre la destrucción física de la capital del Valle del Cauca; la trilogía de los buenos oficios. **Al pie** (sobre lustrabotas), **Al pelo** (sobre peluqueros) y **A la carrera** (sobre taxistas), todos realizados en 1991.

Hasta aquí, si exceptuamos los trabajos realizados en USA, la obra de Luis Ospina, como la de sus compañeros de generación, nace, se desarrolla y se justifica por y para la ciudad de Cali. Es su razón de ser y su instrumento de trabajo. Pero a partir de 1992, Ospina se “libera” un tanto de esta obsesión temática, para sumergirse en el infierno de la muerte y de la desaparición, con su documental sobre el pintor Lorenzo Jaramillo, en un extenso testimonio titulado **Nuestra película**. Estamos ante la experiencia más madura, más contundente, más demoledora, dentro del contexto de las obras del director colombiano. Se trata ahora de recrear, a través del imperio de los cinco sentidos, los últimos días del artista, quien prácticamente va muriendo ante nuestros ojos.



Este trabajo es una demostración fascinante y conmovedora de todo lo que Luis Ospina tiene para contarnos. Su obra en video es rica en humor, en descubrimiento de formas escondidas, pero también es la fórmula más eficaz para transmitirnos el profundo nihilismo de su autor. En la actualidad, Ospina ha regresado a Cali. y prepara dos proyectos gigantescos uno sobre el Gusto (en el más amplio sentido de la palabra) y otro sobre la historia de su ciudad.

Desde ya estamos casi seguros de lo que nos espera con estas nuevas experiencias, porque este artista del video ya no busca con su cámara, sino que encuentra registros vitales fascinantes, cada que sus parpados se abren.

Mirando la obra de Luis Ospina con la distancia que nos obliga el tiempo, nos parece que su trabajo en video ha sido fundamental para la historia del cine en Colombia; le ha devuelto la necesidad de poseer una memoria visual a un país que parece fascinado con vivir en la amnesia. Es mucho lo que Ospina ha conseguido con su particular manera de registrar el mundo. Pero esta valoración, como tantas otras, solo nos dará con verdadera precisión, el frenético paso de los años.

**AL PIE, AL PELO Y A LA CARRERA:  
COMENTARIOS A UNA TRILOGÍA DOCUMENTAL DE  
LUIS OSPINA**

Por Gastón Alzate

Revista de estudios colombianos, No. 17

Arizona State University, 1997.

**S**i con Jean Rouch creemos que la etnografía es la ciencia de los sistemas de pensamiento de los otros, podemos afirmar que la obra fílmica de Luis Ospina es una aventura etnográfica, una travesía permanente de un universo conceptual a otro, una gimnasia acrobática en la que se salta al vacío de un mundo visto desde los ojos del otro. Esto, desde luego, no deja de tener su problemática. ¿Es posible ver desde los ojos del otro? ¿Con qué intención me acerco a él? Estas preguntas están en el interior de cualquier teoría del conocimiento. Voy a usar el ejemplo de Jean Paul Sartre para hacer una primera aproximación al dilema del documental.

En “El idiota de la familia”, Sartre intenta comprender a Flaubert, dedicándole casi más páginas de todas las que Flaubert escribió en su vida. Estos cuatro tomos son un desafío en el cual se embarcó Sartre por espacio de quince años, intentando entender a un hombre, intentando identificarse con Flaubert. Así, Sartre analiza el mecanismo psíquico del novelista que debe ser cómplice con sus personajes y no debe explicarlos. Sartre se pregunta cómo alguien que explica puede comprender a los demás, y esto lo decía haciendo referencia explícita a Freud en su profundo deseo de explicar al otro. Para Sartre, un novelista que no comprenda a sus personajes, que no tenga por ellos un margen de simpatía no puede hacer más que ponerlos como un ejemplo de una clase que detesta o que apoya. Así, la explicación y la comprensión en su obra se pelean entre sí, y esa pelea es su tragedia y la cruz de su pensamiento filosófico. Sartre pensaba que la única manera de comprender a alguien era siguiendo hasta el fondo sus intenciones, incluso aquellas que no había explicitado. En este ejemplo puede verse, desde el ángulo de la creatividad literaria, parte del problema del cine documental: la intencionalidad; ¿cómo puedo ser cómplice del otro?, ¿cómo, de alguna manera, termino por explicarlo?, ¿cómo el cineasta es parte de ese otro, de esa marginalidad que explora?, ¿cómo el proceso de hacer conciencia de la existencia de los otros es el proceso del ojo, de la cámara al mirar, al hacerse cómplice? Intentaremos mostrar la obra cinematográfica de Luis Ospina como exploración de estas inquietudes.

Luis Alfonso Ospina nació en Cali, Colombia, estudió cine en la Universidad de California. Con Carlos Mayolo pertenece a una de las tendencias más importantes en el cine colombiano de mediados de los años sesenta, la de quienes tienen en común la pasión por el documental, sin que esto quiera decir que no hayan hecho trabajos de largo metraje.

Esta pasión se debe en parte a las dificultades financieras para realizar proyectos de largo alcance. Hay que recordar que sólo hasta finales de los años setenta el gobierno colombiano creó una política estable con respecto al cine, fundando una compañía, Focine (1978), establecida como parte del Ministerio de Comunicaciones, para desarrollar trabajos en esa área. Así, a mediados de los años setenta el documental, pese a las dificultades financieras, se presentaba como una posibilidad, poco más o menos, viable de hacer cine. Estos trabajos se realizan además en un momento de gran expectativa política en el país y en Latinoamérica. A partir de los años setenta ocurre una reacción en contra de un exagerado optimismo que prevalecía en las naciones llamadas tercermundistas, después de la revolución cubana. Y aunque, como afirma Roy Armes, continuaron ocasionalmente desarrollándose movimientos de genuine political progress, como el fin de la dictadura portuguesa en África, la independencia de Zimbabwe y la consolidación de la revolución nicaragüense, el así llamado Tercer Mundo sufrió una oleada fuertemente reaccionaria con las alzas en el precio del petróleo. De esta manera, los aires de libertad de los años sesenta, la sindicalización, la libertad de expresión y de asociación política fueron sistemáticamente negados.

En Colombia, la mayoría de los directores eran militantes o trabajaban muy cerca a los partidos políticos de izquierda. Una de las primeras directoras mujeres, Marta Rodríguez, por ejemplo, había trabajado con el padre Camilo Torres en la Universidad Nacional de Bogotá, cuando era estudiante de antropología. Siete años después, con base en este trabajo en el barrio Tunjuelito, produjo el documental **Chircales** (1968), realizado en compañía de su esposo Jorge Silva.

He mencionado a esta directora por dos motivos. primero, **Chircales** es uno de los documentales colombianos más reseñados en la historia del cine latinoamericano de la década de los setenta. Este positivo reconocimiento se ha convertido en la cruz de otros documentales colombianos, que la crítica no ha reseñado. Por mencionar un ejemplo, Peter B. Schumann, en su conocida "Historia del cine latinoamericano", sólo se refiere a **Chircales**. Dentro de estos documentales olvidados, hay uno que realizaron Luis Ospina y Carlos Mayolo, su nombre es **Oiga vea** (1971), y que a mi parecer es de igual importancia. Ambos documentales, **Chircales** y **Oiga vea**, tienen la virtud de haber extendido la etnografía dentro de un análisis político sistemático.

Segundo, Marta Rodríguez estudió cine con Jean Rouch, en Francia, y algunas de sus ideas son perceptibles no sólo en Luis Ospina sino en todo el panorama del cine latinoamericano del momento. Rouch fue una de las figuras pioneras del “cine verdad”, en el que hizo una gran contribución tecnológica. Junto con Michel Brault y Raoul Coutard, trabajó en el diseño de la primera cámara portátil. Esta cámara le permitió penetrar profundamente en la vida de los sujetos que estaba estudiando y, de esta manera, cambió drásticamente la forma de realizar los documentales.

Aunque Rene Vautier, uno de los fundadores del cine argelino, señalaba que los filmes antropológicos sobre África (incluyendo los de Rouch) eran filmes de propaganda contra un pueblo colonizado, casi todos los directores latinoamericanos de esta década intentaron establecer una posición en torno a las ideas de usar el cine sin violar la vida de la gente, filmando sin alterar sus costumbres.

Para Ospina, en ese momento también es determinante su amistad y colaboración con Andrés Caicedo en la revista “Ojo al cine”. Esta revista contribuyó a la discusión sobre la realidad del cine colombiano y planteó nuevos caminos en contra de la tendencia que proclamaba la claridad como criterio básico para llegar a las masas. Esa revista demostró que la significación compleja y esencialmente cinematográfica no sólo no es contradictoria con el cine político, sino que le da “su verdadero sentido como expresión artística enriquecedora del conocimiento de la realidad”.

En estas circunstancias da luz al mundo cinematográfico el trabajo de Ospina. Su primer documental, al lado de Carlos Mayolo, es precisamente **Oiga vea**, sobre los VI Juegos Panamericanos que se llevaron a cabo en la ciudad de Cali, en 1970. Me detengo en esta “opera prima” porque ya en ella aparecen muchas de las obsesiones temáticas y la manera de desarrollar el montaje que serán tan propios de Ospina. En estos dos documentales se da un progreso sustancial en la historia de la cinematografía colombiana. “Lo político deja de expresarse directa y exclusivamente en lo argumental y, por primera vez, se construye (en Colombia) en niveles creados por su estructura”.

**Oiga vea** es una investigación de la conciencia popular sobre los VI Juegos Panamericanos en la que abiertamente se plantean dos tipos de cine, el cine oficial y el cine marginal. El análisis más profundo de **Oiga vea** lo hizo Andrés Caicedo, quien organizó la obra alrededor de dos ejes: dentro-fuera y cineasta-pueblo. Caicedo propone un punto de articulación en el documental en la idea de que el pueblo y los cineastas quedaron excluidos de los juegos viviendo una realidad que no es la oficial. El documental, conce-

bido como una doble exclusión, resuelve en gran parte el problema del conocimiento del otro del que hablábamos al principio en nuestra comparación con Sartre. Al ser marginados, cineasta y pueblo son cómplices de una visión del mundo, de un ojo y una cámara. Caicedo afirma: Se nos muestra (en tele) el momento en el cual una clavadista se prepara a su salto ornamental: salta al aire y zoom. hacia atrás antes de que caiga al agua. El zoom nos ha bajado de las alturas del último trampolín, nos ha sacado del recinto de las Piscinas Olímpicas para ponernos detrás de las espaldas del pueblo, frente a los muros. Un procedimiento mecánico (zoom el más común) resulta, en el movimiento, plenamente ideológico. Trabaja con el sentimiento de frustración, a dos niveles: 1) impide que la clavadista dé término a su acción, que es llegar al agua (y por lo tanto, que el público admire, complaciente, la segura impecabilidad del clavado), y 2) se coloca en la posición 'real' de frustración de ese pueblo que no puede entrar a los sitios del evento.

Este análisis puede servir de marco para analizar la trilogía documental **Al pie, Al pelo y A la carrera**. En esta trilogía el director colombiano se propone explorar el sistema de pensamiento de las personas que habitan tres microespacios muy determinados de la sociedad colombiana. Los lustrabotas, los peluqueros y los taxistas. Esta aventura etnográfica intenta explorar, como en los trabajos anteriores de Ospina, un saber popular. En líneas generales, el director utiliza la técnica del "cine-ojo" con algunas particularidades que intentaremos señalar. La gran diferencia de esta técnica con el cine convencional está en que, desde el momento en que se elige el tema hasta la salida de la película definitiva, el filme es una constante metamorfosis. Esto quiere decir que la película está en montaje durante todo el proceso de fabricación del film. Como lo afirma el director vanguardista Dziga Vertov, el "cine-ojo" es un movimiento que se intensifica incesantemente a favor de la acción por los hechos contra la acción por la ficción (pág. 61). Esta técnica es una relación visual basada en un intercambio incesante de hechos vistos, de cine-documentos, que se oponen al intercambio de representaciones cine-teatrales. Así, en el caso de la trilogía de Ospina, desde las primeras tomas comprendemos que no estamos ante una representación teatral o cinematográfica en la que alguien representa a otro. En este trabajo, los lustrabotas son lustrabotas, los peluqueros son peluqueros y los taxistas son taxistas. A este tipo de espacio, que genera una particular relación visual entre la cámara y los supuestos actores y posteriormente entre los espectadores y los actores, Vertov lo llama el "espacio vencido". Vencido porque se ha doblegado a la representación.

Paralelo a este espacio vencido se presenta el "tiempo vencido", esto es, la relación visual entre unos hechos alejados en el tiempo. De esta forma, el documental es la concentración y la descomposición del tiempo. Los procesos de la vida de los emboladores, por ejemplo, aparecen en la película en un orden y, sobre todo, a una velocidad, inaccesible

al ojo humano. Esto, en parte, se debe a las yuxtaposiciones entre las tomas que no siguen un orden temporal, y que utilizan todos los medios del montaje posibles ligando entre sí cualquier punto del universo del microespacio en cualquier orden, violando, si es preciso, todas las leyes y hábitos que presiden la construcción del film. En el caso de Ospina, puede decirse que existe una tendencia muy fuerte al montaje por fragmentación, pero éste nunca llega a los extremos propuestos por la vanguardia de Vertov. Conserva, eso sí, su fundamento teórico del montaje, en el que se organiza el film mediante las imágenes rodadas. Ello entra en conflicto con el cine en el que se eligen fragmentos filmados para hacer escenas, que Vertov denomina desviación teatral; o con el cine en el que se eligen fragmentos filmados para hacer textos (desviación literaria).

La trilogía de Ospina es un documental dividido en pequeños fragmentos, enunciados en forma de capítulos aparentemente desordenados. En el caso de **Al pie**, cada capítulo lleva un título. En el caso de **Al pelo** y **A la carrera**, el fragmento es enunciado por el tema del que hablan los entrevistados. Enunciaré la lista de los capítulos de **Al pie** para dar una idea de la pluralidad y de las intenciones humorísticas que el director ha querido introducir: “Los pasos perdidos”, “Como un zapato”, “Al pie del oído”, “Historias y lustradas”, “Pie con bola”, “El embolador Julio César”, “Los elementos de Euclides”, “De mujeres y lustres”, “El hábito del oficio”, y “La lengua del zapato”. En esta enumeración puede encontrarse la utilización de las expresiones populares para estructurar la narración cinematográfica.

Se han usado expresiones culturales que son familiares al mundo de los emboladores, pero que han sido unidas o desplazadas semánticamente para producir la hilaridad. Así, por ejemplo, “Historias y lustradas” juega con las palabras “lustrar” e “ilustración”; “De mujeres ilustres” es usado para presentar la historia de dos lustrabotas mujeres; “La lengua del zapato” es el capítulo que se refiere a lustrabotas mudos que cuentan su historia por medio de su sistema particular de signos; “Los elementos de Euclides” juega con el nombre del embolador y el hecho de que dicho embolador tiene una filosofía muy particular de la vida tomada de un catecismo agnóstico. A través de esta enumeración, también puede percibirse cómo el film no tiene un guión o una estructura previa. En un primer momento, se parte de una idea muy general y, dependiendo de los datos documentales que se obtienen, se elabora un plan temático.

El plan de rodaje es el resultado de la selección y la clasificación de las observaciones realizadas por el ojo humano en este primer momento. Por último, se agrupan los fragmentos-imágenes, hasta que estén colocados en un orden rítmico, donde todos los encadenamientos de sentido coincidan con los encadenamientos visuales.

El documental de Ospina está construido sobre la correlación de unas imágenes con respecto a otras. La música tropical y la introducción de fragmentos de otras películas, especialmente de **El bolero de Raquel** de Cantinflas, ayudan en la construcción de este encadenamiento. De esta manera, el sentido último del film sólo es alcanzado en la medida en que el sentido visual adquiere una coherencia.

**Al pie** es la exploración del microespacio del lustrabotas del centro de la ciudad de Cali. En esta exploración la película recupera un saber popular que puede ser entendido como una cultura de resistencia. Uno de estos saberes se refiere a la historia de la palabra bolero, en el capítulo “Los pasos perdidos”, que da comienzo al documental: “Se llamaba bolero porque el betún venía en bola”. Esta pequeña recuperación del origen de la palabra es la introducción de una serie de recuperaciones de saberes populares. El cambio de las formas de las cajas de los emboladores a través de los tiempos, la historia de los emboladores de la calle cuarta y su relación con la música de Richie Ray, quien hace mención de esa calle en una de sus canciones más famosas: “Allá en la cuarta con quince donde mi gente gozó ese ritmo que trajeron de Nueva York”; una filosofía popular sobre la vida que es narrada por el embolador Euclides Viáfara, en la parte final del documental, y que articula, de alguna manera, todas las historias anteriores.

En el caso de **Al pelo**, el microespacio analizado comienza con una toma de un peluquero viejo que recupera otro saber, el de la historia de la peluquería desde los años sesenta hasta la actualidad. El peluquero hace un paralelo entre la crisis de los años sesenta, cuando los jóvenes durante diez años dejaron de ir a la peluquería y se dejaron el pelo largo, y el momento presente en el que van a la peluquería pero para que los arreglen.

Otros temas tratados de igual manera son: la belleza, el glamour, la vanidad, la feminidad, la masculinidad, la moda. Este tipo de contrapunto se convierte en el eje del documental, presentando las múltiples interpretaciones como parte de un complejo cultural tramado alrededor de la peluquería. A los peluqueros viejos siempre se oponen entrevistas con peluqueros jóvenes, la mayoría de ellos homosexuales. Esto termina convirtiéndose en el estudio social de la peluquería como un micro espacio homosexual de resistencia, especialmente para aquellos peluqueros que provienen de barrios marginados y que han logrado establecer un negocio en los de clase alta. De esta manera, paulatinamente el documental se va convirtiendo en otra cosa. El espacio de la peluquería, de lugar conocido se convierte, para el espectador, en un enigma por descifrar. Así, el director compromete al espectador a que resuelva el enigma.

Ospina empieza haciendo un juego con las dos versiones de la peluquería, una tradicional, claramente masculina y otra “moderna”, claramente “unisexo” (para usar el término que los peluqueros emplean), en la que el ambiente es predominantemente femenino. Y esto se sabe por la gran diferencia entre los ambientes de los distintos establecimientos.

Luego la cámara empieza a guiar al espectador hacia los diferentes elementos y rostros, analizando más detalladamente este microespacio homosexual para terminar mostrando uno transvestista. Es difícil reconocer la sexualidad de la mayoría de los peluqueros. Son hombres pintados como mujeres, con voz gruesa que, mientras van hablando, están pintando o peinando a sus clientes. Es interesante cómo el cambio brusco de las secuencias, por ejemplo de un peluquero viejo ecuatoriano que lleva treinta años en Cali, a un peluquero travesti que estudió en Nueva York, lleva la intención de que el espectador comprenda la multiplicidad del microespacio, los diversos matices que puede tener una respuesta, la diferencia de comentarios frente a temas como el glamour, la moda, las formas de peinados, o respuestas a preguntas como ¿Qué hace los domingos?

El último corto, **A la carrera**, es, tal vez, el menos sorprendente para el espectador colombiano, porque es un microespacio muy utilizado por el periodismo “tradicional” en sus crónicas rojas, ya que son muy comunes el robo y el asesinato de taxistas. Sin embargo, el final no deja de asombrar: presenta el entierro de un taxista que murió durante la filmación del documental; el rito religioso se alterna con la intervención un grupo de mariachis que toca las canciones que más le gustaban al occiso. El documental muestra cómo esta costumbre se ha convertido en una tradición y cómo los taxistas hacen una gran recolecta y pagan el mejor grupo musical, como forma de expresar su solidaridad con el fallecido. Esta hibridación de la religión católica con los mariachis, al lado de la historia de un espíritu que se le aparece a algunos taxistas, conforma una especie de eje en el que se intenta explorar la religiosidad y la superstición popular. Sin embargo, este eje no resulta tan fuerte como el de los dos cortos anteriores.

Es importante señalar que esta trilogía hace parte de un trabajo encargado por la televisión regional del departamento del Valle del Cauca (Telepacífico) y que el director pensó estos documentales como parte del proceso de descentralización que ha implicado este tipo de televisión desde su fundación. Recuérdese que durante treinta años la televisión fue emitida desde Bogotá, cumpliendo un importante papel de universalización de la identidad cultural colombiana, en el sentido de presentar el dialecto, las costumbres, la geografía (tanto urbana como rural), la vida cotidiana, la cultura colombiana como una sola: la cultura de Bogotá. Esta empresa imposible, debido a la diversidad de culturas y a



la accidentada geografía del país que aísla al centro de la periferia y a las diversas zonas entre sí, hizo que gran parte de los sectores rurales cerrara sus puertas a la televisión. Lo cual, entre otras cosas, ha servido para que la penetración de la cultura dominante se haya dado irregularmente en ciertas zonas, como la costa Atlántica, la costa Pacífica, el Magdalena Medio, la Amazonia o los Llanos Orientales. Y para que ciertas formas culturales tradicionales se ejerzan como resistencia a este sistema ideológico homogeneizante. Con los canales regionales se ha intentado disminuir esa distancia, al presentar telenovelas, noticieros, programas de cocina, de concurso, de folclor con elementos de la cultura de la región. En el caso de Telepacífico, se trata de la televisión regional que se emite desde Cali para el occidente del país. De todas formas, el sistema centralista sigue siendo el mismo, sólo que ahora la capital regional (Cali) es la que determina esos parámetros ideológicos universales de la cultura dominante.

Jugando con todos esos aspectos, Ospina se propuso un trabajo que explora lo que la televisión regional no muestra, aspectos subalternos de la cultura de la ciudad de Cali. Así visto, el documental es un poderoso género de resistencia, especialmente en una cultura como la colombiana, en donde los elementos ideológicos de la dominación están tan enmascarados. El país vive una prosperidad económica al lado de la violencia generada por la búsqueda de los grandes capos del narcotráfico.

Una de las frases que más han hecho carrera en los últimos tiempos es la de uno de los presidentes de la ANDI (Asociación Nacional de Industriales): “La economía va bien pero el país va mal”. La sociedad colombiana es una sociedad con muy baja participación electoral, causada en parte por los años del Frente Nacional (1956-1976), en los que se alternaron el poder los dos partidos tradicionales. Este apoliticismo se presenta al lado de una guerrilla que ha perdido todo liderazgo ideológico y, sobre todo, el respeto y el apoyo popular, pero que, sin embargo, está cumpliendo cuarenta años de existencia en ciertas zonas del país adonde el ejército no puede llegar. Así, la sociedad oscila entre un escepticismo apolítico y un compromiso político extremista. Sin este pequeño marco histórico sería difícil entender algunas declaraciones del documental de Ospina.

Al preguntarle a los emboladores si existe racismo o discriminación en la población negra, contestan: “Aquí no hay racismo, aquí lo que hay es complejo del negro con el mismo negro”. En el documental sobre los peluqueros, se les pregunta si han sentido discriminación de parte de la sociedad y contestan: “Todo lo contrario, trabajo con gente muy culta y no recibo más que satisfacciones, me miman mucho”.

Esto puede deberse a dos causas. Primera, en Colombia no existe el racismo como es entendido en Norteamérica o en Europa. Pero entre la clase social a la que se pertenece sí existe una diferenciación de los distintos integrantes de la sociedad. La posición social es la que desempeña el papel dominante. El narcotráfico, por su parte, ha invertido grandes sumas de dinero en el desarrollo de la ciudad, hecho que hace que el conflicto dominado-dominante se enmascare aun más. Particularmente, en Cali no es posible identificar con claridad la forma de hablar de las personas por su clase. El acento es relativamente el mismo. En la capital, por ejemplo, puede saberse a cuál sector de la ciudad se pertenece, sólo por el dialecto.

En el caso de **Al pelo**, la mayoría de los peluqueros, homosexuales y heterosexuales, pertenecen a una clase popular. No obstante, en el documental los homosexuales son los que presentan estabilidad económica más sólida. El oficio de la peluquería, en ellos, puede entenderse como la lucha por consolidar un microespacio económico y social. De este modo, la conquista de este microespacio se convierte en la posibilidad de legitimar su condición sexual ante la sociedad. Al mismo tiempo, esta legitimación va acompañada de un ascenso en la escala social, tener su negocio propio, codearse con la alta burguesía: aprender modales, glamour y gustos de la cultura dominante.

Ospina intenta involucrar al espectador en este proceso de legitimación. Para ello se vale de ciertos recursos discursivos que podrían llamarse de “naturalidad”. En los tres cortos todo parece natural, nadie actúa, las equivocaciones, las dudas de los entrevistados no se cortan, gran parte de las tomas se realizan en los sitios de trabajo, mientras los entrevistados están realizando sus labores. En el caso de los peluqueros, el mismo director se hace cortar el cabello mientras realiza la entrevista. Omitir la pregunta es otro recurso utilizado en gran parte del documental. De esta forma, se deja la respuesta como si fuera una conversación amena, lejos de la tradicional pregunta-respuesta. Otro recurso de “naturalidad” es la constante participación del público que pasa en el momento de la filmación y que no tiene que ver expresamente con la entrevista, pero que, en muchos casos, opina de lo que se está hablando o de otras cosas. En el caso de los peluqueros, se incluyen comentarios de los clientes. Esta estrategia le permite al director subjetivizar el microespacio analizado, para que, de alguna manera, se interrumpa la abstracción/generalización que la cultura dominante ha construido socialmente en el espectador. El espacio de la peluquería y de la homosexualidad deviene en un espacio problemático.

Por las preguntas puede comprenderse que Ospina está indagando acerca de posibles conflictos sociales. Pero al no encontrarlos, el director plasma en su documental

lo que encuentra. Una sociedad apolitizada o que no participa en el conflicto político. Una provincia en la que los conflictos no han llegado a polarizarse como en la capital. Unos microespacios en donde todavía es posible encontrar ciertos saberes populares que no han desaparecido frente a la penetración de la cultura centralista.

El cine de Ospina se acerca al cine testimonio, en el sentido de que lo coloca al servicio de grupos sociales que carecen de acceso a los medios de comunicación masivos y que por ello no pueden hacer público su punto de vista. Pese a todo, el documental no hace parte de un proceso de liberación del grupo concerniente, porque de parte de Ospina no hay una dirección hacia la que quiere se dirijan las conciencias del grupo de emboladores, de peluqueros o de taxistas.

El cine de Ospina intenta mostrar las contradicciones internas de la realidad. De esta forma, los testimonios se presentan casi completos y el criterio para cortarlos o prolongarlos depende del mismo ritmo de la película, del encadenamiento de las imágenes. No se pretende ni entender, ni explicar al otro, sólo mostrarlo.

Ahora bien, el hecho de mostrar estas realidades no ocurre aislado de su intención. Lo que se materializa en la pantalla no es precisamente la realidad o la imagen de la realidad que tiene el director; como en todo texto cultural, es un signo, una construcción social. La imagen cinematográfica, al impresionar la realidad en el celuloide, tal como es vista por el ojo de la cámara, tiende a hacer creer al espectador que está viendo verdades fragmentadas. Pedazos de una unívoca verdad de la que ha sido extraído el film. Pero el film, por el contrario, es un sistema de signos que ocurren paralelos a esa realidad, la cual podría denominarse como la totalidad del lenguaje. Esta totalidad, a su vez, es análoga a cualquier estructura organizada que exista en el mundo de la realidad, ya que, como se sabe, no hay nada fuera de los límites de la cultura.

Así, Ospina organiza una estructura paralela a la realidad de los emboladores, los peluqueros y los taxistas. Aquí el problema de la verdad depende de la relación con la audiencia, por cuanto el significado último depende de la posición del espectador. Como afirma Chanan, los nuevos directores latinoamericanos han estado menos preocupados sobre la manera como el discurso fílmico ve al espectador, y más acerca de la posición real del espectador. De esta forma, el director quiere ser parte de un proceso más amplio en el que está envuelta la cultura subalterna que se presenta en el film.

El film se convierte en un elemento auxiliar de todo un proceso que permite realizar una dinámica social de conciencia.

“The aim of a cultural text is to provide the opportunity for detached observation, the dynamic that we have come to call ‘consciousness-raising’ (Foster, pág. 75).”

Esta dialéctica propone una actitud muy diferente con respecto a la idea y al criterio de la “verdad”. No tanto porque las masas no son vistas como depositarias de la verdad. La verdad del Euclides Viáfara repitiendo su catecismo agnóstico, la verdad de los peluqueros enunciando que no existe discriminación, o la verdad del taxista que narra la historia de un fantasma que tuvo de pasajero no son “verdades” que necesariamente llevan a un proceso de liberación. Pero sí hacen parte de un proceso de concientización en el cual el director se encuentra inmerso, un proceso en el cual la “verdad” se redefine constantemente. Realizador y espectador se encuentran en el mismo proceso de conocimiento: entender la realidad. El documental testimonio, tal como lo entiende Ospina, no es otra realidad paralela. Es un proceso de conciencia creciente, una herramienta para entender la propia cultura desde los testimonios de la marginalidad.

Lo que el espectador está viendo es, por otro lado, la construcción de un lenguaje cinematográfico en el que se le ha dado prioridad a los elementos orales y visuales, puesto que se trata de entrevistas. Estos registros conforman los diversos fragmentos de una cultura urbana de los distintos microespacios filmados. Ospina se acerca así a una cultura popular viva, especialmente a la lengua. De esta manera, redefine las convenciones de la cultura televisiva dominante que se esfuerza en presentar un lenguaje “pulido”, lejos de las expresiones populares. Teshome Gabriel señala, en lo que se refiere al llamado Tercer Cine o a las películas filmadas en el Tercer Mundo que rechazan el punto de vista de la distribución masiva de Hollywood, que:

“The spatial concentration and minimal use of the conventions of temporal manipulation in Third World practice suggest that Third World cinema is initiating a coexistence of film art with oral traditions” (pág. 355).

De este modo, las imágenes al lado de la oralidad son elementos del Tercer Cine que están muy cerca de la cultura popular. Los argentinos Fernando Solanas y Octavio Getino, en su artículo “Hacia un tercer cine” (1969), afirman que este Tercer Cine debe hacer parte de un proceso de descolonización de la cultura que atenta contra los viejos moldes en los que ha sido concebido el cine y construye, al mismo tiempo, nuevas técnicas cinematográficas.

La obra de Ospina viene así a ser parte de un movimiento más amplio en el que se reestructuran las prácticas fílmicas legitimadas, produciendo una especie de cinematografía emergente que refleja la lucha por ganar espacios cinematográficos dentro de la cultura

dominante. El rescate de la oralidad hace parte de la contribución del Tercer Cinema, no sólo a las sociedades del Tercer Mundo, sino al mismo universo cinematográfico. Este movimiento más amplio tiene sus raíces teóricas en los años sesenta, en los que Ospina prácticamente se formó. Un director y teórico cinematográfico, que es especialmente significativo y que hace eco a las teorías del Tercer Cine, es el cubano Julio García Espinosa, en su artículo “Por un cine imperfecto” (1970). Para García Espinosa, la verdadera tarea del cineasta (espectador-realizador) es convertirse en agente, en coautor, borrando los límites entre creador y público. Esta concepción alimenta gran parte del trabajo de Luis Alfonso Ospina. Para el director colombiano, el documental no es un modelo de la obra de arte perfecta, con una estructura redonda, en donde todos los elementos están en constante tensión y equilibrio, de acuerdo con los parámetros de una tradición cinematográfica. Por el contrario, el documental es un combate contra el “buen gusto”, contra la homogeneidad, contra el cine perfecto de la cultura burguesa.

El rescate de una cultura oral es una manera de despertar la conciencia de esta tradición en la cultura dominante, de formas canónicas que oprimen al espectador y al creador. Este despertar de la conciencia no sólo es una reacción contra la opresión: también es una completa reevaluación del mundo social, su reorganización con nuevos conceptos desde el punto de la opresión. Esta operación de entender la realidad la emprende el cineasta como una práctica de conocimiento. Así, ese movimiento hacia adelante y hacia atrás de los distintos niveles o microespacios de la realidad social es emprendido por medio de un lenguaje cinematográfico. Los problemas, si pudiera decirse privados, de cada microespacio devienen en realidad en problemas sociales, problemas de clase. Ospina, al analizar estos microespacios rompe ese esquematismo de realidades aparte con el que constantemente la cultura dominante aísla y privatiza los conflictos.

Mediante una táctica discursiva, en la que se despiertan en el espectador la simpatía y la complicidad por estos microespacios, los documentales **Al pie, Al pelo y A la carrera** convierten la esfera privada del microespacio de los peluqueros, los emboladores y los taxistas en asunto público. Después de ver el documental, al espectador le queda difícil verlos como diferentes. Se recuerda que la función de la diferencia siempre es enmascarar todo nivel de conflicto de intereses. Ospina desenmascara el otro y lo re-presenta como un individuo problemático. Así el sujeto embolador, el sujeto peluquero, el sujeto taxista deja de ser una abstracción de la cotidianidad de la ciudad y deviene en sujeto ideológicamente conflictivo, sujeto problemático, sujetos que no hablan de lo que normalmente hablan cuando nos servimos de ellos (cuando nos peluqueamos, nos lustramos o tomamos un taxi). Es decir, no hablan en los términos en que la cultura dominante los ha

homogeneizado. Hablan en los términos de una subalternidad en la que, aunque no se tiene una conciencia clara de opresión, la sola posibilidad de contar sus saberes vivos como culturas marginales permite que ellos (cineasta-pueblo-espectador) rompan con la tendencia de la cultura dominante de verlos/verse como un “otro” abstracto universal.

## BIBLIOGRAFÍA

- Armes**, Roy. *Third World Film Making and the West*. Berkeley: University of California P., 1987.
- Caicedo**, Andrés. “Oiga vea”. *Ojo al cine* No.1 (1970): 51-56.
- Chanan**, Michael. “Rediscovering Documentary: Cultural Context and Intentionality”. *The Social Documentary in Latin American*. Pittsburgh: University of Pittsburgh P., 1990.
- Colombres**, Adolfo. *Cine, antropología y colonialismo*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1985.
- Foucault**, Michel. *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta, 1991. Foster, David William. *Contemporary Argentine Cinema*. Columbia: University of Missouri, 1992.
- Gabriel**, Teshome H. “Towards a Critical Theory of Third World Films”. *Colonial Disecarse and Post-Colonial Theory: a Reader*.
- Patrick **Williams** and Laura **Chrisman**, eds. New York: Columbia University P, 1994, 340-358.
- Georgakas**, Dan, Udayan Gupta y Judith Janda. “Antropología visual”. *Columbres*, 81-103.
- Rouch**, Jean. “El cine del futuro”. *Columbres*, 69-79.
- Sartre**, Jean Paúl. *El idiota de la familia*, 4 vols. Buenos Aires: Losada, 1964.
- Schumann**, Peter B. *Historia del cine latinoamericano*. Buenos Aires: Losada, 1985.
- Vertov**, Dziga. “El ‘cine ojo’ y el ‘cine verdad’”. *Columbres*, 61-68.
- Wittig**, Monique. “One is not born a woman”. *The Straight Mind*. New York: Harvester Wheatsheaf, 1992, 9-20.
- Zuleta**, Estanislao. *El discurso psicótico*. Medellín: Percepción, 1988.



## ENSAYO GENERAL SOBRE EL ECLECTICISMO INFERNAL *MUCHO GUSTO*, DE LUIS OSPINA

Por María Lucía Castrillón

Revista Kinetoscopio

Medellín, 1997

Para mi gusto, el estreno de un largometraje documental colombiano debería ser noticia nacional, en este caso de primera plana por tratarse de una obra de autor que da argumentos para creer que este género, a pesar de la crisis por la cual atraviesa (las apariencias engañan), sigue siendo el más interesante de la producción audiovisual nacional. El hecho se dio en Medellín el pasado mes de octubre. Para mi disgusto, sólo unos pocos disfrutamos de **Mucho gusto** (1993-96), de Luis Ospina.

Se trata de un ensayo, en los varios sentidos de la palabra, que, a través del discurso de unas veinte personas, sin otras imágenes de apoyo y sin sacrificar el nivel conceptual, plantea un tema complejo en términos claros y es categórico en su juicio: entre gustos si hay disgustos (qué tal que no). El problema está en el cómo se expresan los gustos. El anarquismo de gustos que se da en Colombia (y en el mundo) mata cada día a mucha gente, permite que se sigan destruyendo las ciudades, hace que el verbo discutir suene a bola. Para Ospina es un infierno ético y estético, una condena de la que sólo nos libra la tentación de lo bello...

Ensayo: n. m. Operación por medio de la cual se examinan las cualidades o propiedades (de una cosa, o lenguaje) o de una manera de utilizarla. Verificación. Por distintas razones, los cineastas en Colombia han ensayado poco. Las experimentaciones de lenguaje más interesantes se han hecho desde el documental. Los caleños han tenido mucho que ver y mostrar, y Luis Ospina es uno de ellos, tal vez el más prolífico, desde hace treinta años examina las cualidades del montaje.

En su último ensayo, **Mucho gusto**, mediante el contrapunteo de entrevistas, verifica la capacidad expositiva del género para expresar preocupaciones intelectuales, reflexiones profundas sobre un tema concreto, vigente y universal. El ensayo es una forma distinta de concebir las posibilidades del discurso documental. No se enmarca en el discurso de la plástica, pero es altamente formalista. La narración admite distintos lenguajes y técnicas audiovisuales, expresa algo así como el mundo visible de las ideas. Ya no se trata de mostrar el rostro, sino su pensamiento. Los personajes pierden cierta dosis de romanticismo



(bajos mundos, conflictos sociales y políticos). Los temas ganan en complejidad. El montaje, es un producto híbrido que articula varios niveles de significación; forma y contenido ofrecen lecturas paralelas y complementarias.

Así como en un momento la evolución del género se vio en la manera de mostrar y acercarse al sujeto filmado, ahora se da en la forma de dirigirse al espectador. En los años sesenta se exploró el discurso documental como medio de información; la convulsionada actualidad colombiana comenzó a ser enfocada por varias lentes desde distintos puntos de vista, no todos al margen del ángulo banal y superficial que hasta entonces habían escogido los noticieros y cortometrajes llamados documentales. En esta producción lo que más importó fue el tema. Luego aparecieron discursos más elaborados en su forma, que construyeron personajes, generalmente anónimos y algo exóticos, venidos de otras comunidades o clases sociales, que hablaron en primera persona de un país hasta entonces ausente de la pantalla; ensayos ligados a la antropología, a la sociología; búsquedas paralelas que en su diferencia presentaron algo en común: una postura diferente entre quien filma y quien es filmado, el ánimo de entablar otra relación con el tema y el personaje, más personal, más respetuosa. Las últimas propuestas corresponden a trabajos muy elaborados que no subestiman la capacidad del espectador. Según Oscar Campo, realizador y profesor caleño, el ensayo documental es algo así como la «utilización inteligente de la pantalla». Yo diría que es un tipo de cine hecho por, con y para seres pensantes.

Ensayo: n. m. Poner a prueba. Acción hecha sin estar seguro del resultado; primera tentativa.

En Colombia donde pocos trabajos de cine y video se salvan del compromiso de dar gusto, muchos realizadores quedan a disgusto. Los prejuicios sobre lo que gusta funcionan como trampas y obstáculos para la creación. Valdría la pena ponerlos a prueba, aunque sería imposible hacer coincidir a productores, realizadores, exhibidores y público. Tal vez se lograría mostrar que lo bueno siempre gusta, independientemente de las modas.

Al hacer **Mucho gusto**, Luis Ospina cuestionó los gustos y se atrevió a construir un largometraje a partir de testimonios, en un tipo particular de montaje intelectual fuera de cuadro, que empuja a cada espectador a armarse sus propias imágenes en la cabeza. «Estoy listo para un gran fracaso», dice en un gesto de total escepticismo frente a lo que comúnmente gusta en el cine y la televisión. ¿Si la televisión transmite discursos de políticos durante horas enteras, ¿por qué no concebir dos horas entre pensadores y artistas

que hablan a la cámara entorno a un tema de interés general? Fue algo así a lo que llegó cuando decidió no utilizar las cinco o seis horas de material que había rodado en Cali, Bogotá, Cartagena y Medellín. «No quería editorializar» (demasiado, diría yo, los testimonios no lo libran de eso). Lo cual no es del todo un falso pudor, puesto que sería muy difícil incluir alguna imagen sin caer en la ilustración (obviamente arbitraria) de lo que es el buen o el mal gusto. En este caso se trata más bien de relativizar esos calificativos, de explicar ese reflejo casi inconsciente que obedece a complicadísimos procesos en constante transformación y explicar su influencia (determinante para el futuro del planeta).

La idea de hacer un trabajo sobre el gusto en Colombia le surgió a Ospina durante el montaje de **Nuestra película** (1992), obra que realizó con y sobre el pintor Lorenzo Jaramillo, en la que apela a los cinco sentidos como hilo conductor de la narración. El proyecto arrancó gracias a una beca de Colcultura, de seis millones en 1993. «Inicialmente quería hacer una cosa kilométrica, eso duraba por lo menos tres horas. Los testimonios alternaban con imágenes sobre el mal gusto visible, la imaginería popular, la arquitectura, pero poco a poco el discurso fue cobrando autonomía y descarté los planos que servían de apoyo», dice Luis Ospina. Además de esas imágenes, rodó más de treinta horas de entrevistas. Durante varios meses estuvo probando montajes, intentó cortar lo menos posible los planos secuencias (conservó pausas, risas, chistes). En la primera versión redujo todo el material a seis horas. Para cumplir con el plazo final de los resultados de la beca, entregó una versión de casi dos horas y media, y haciendo malabares técnicos para perder lo menos posible de la calidad del video análogo, llegó a esta sexta versión de 110 minutos, editada en digital (la única que lo ha dejado a gusto...) No se excluye la posibilidad de que hayan más. En ella, prólogo y epílogo se muerden la cola y a partir de segmentos temáticos, argumenta un juicio inicial desde ópticas tan diversas que concilia un tratado de estética del siglo pasado con los Rolling Stones.

Ensayo: n. m. Título de ciertas obras que estudian un tema sin pretender agotarlo.

Si no estuviéramos tan seguros de lo que nos gusta, daría gusto oírnos. Pero los colombianos prácticamente desconocemos el gusto por el diálogo y la discusión. La exposición de las ideas ajenas no nos gusta, mejor las imponemos. Nuestro gusto por ciertas formas de progreso dan asco.

**Mucho gusto**, sin ánimo instructivo, nos enseña el gusto por escuchar. En este caso una reflexión rigurosa y conmovedora sobre nuestros gustos e ideales de belleza, que en lugar de dejarnos a gusto, nos cuestiona en tanto ciudadanos de un país de mal gusto e individuos impositores de gustos.

Este tratado, In memoriam de Luis Alberto Alvarez, es riguroso, coherente y claro. Con ayuda de definiciones que van de lo simple (un sentido corporal) a lo complejo (una manera de entender el mundo), muestra ese gigantesco universo donde reina la relatividad. En tono directo y accesible, pensadores y artistas abordan el problema del gusto: la fisiología, la antropología, la sociología, la estética, la historia, la filosofía la crítica, el psicoanálisis, el arte, la publicidad y la gastronomía...

Este tratado que deja claro que el gusto determina la existencia de la persona, tiene que ver con una manera de sentir, que a su vez corresponde a aspectos socioculturales, biológicos y psicológicos; define el significado de valores fundamentales: bueno, malo, placer, tolerancia, progreso, belleza, empatía, atracción sexual... Es entendido como efecto sensorial que permite comprender lo contemporáneo, síntoma de una ideología, se revela en la comida, el olor, el tacto, las manera de concebir el espacio público y privado. Es un sistema de códigos muy elaborados que distinguen a las culturas y a los individuos, crea formas de vida intuitivas, no lógicas (decía Kant), conlleva un juicio estético; el objeto del deseo depende del sujeto; la etnodiversidad invalida un único canon de belleza, pero los medios de comunicación en esta sociedad de consumo y de libre mercado transmiten la imagen de una moda que uniformiza; habitamos un mundo esteticista al punto que importa más la imagen que su contenido (los noticieros más que informar, se muestran para dar la chiva de última moda). Vivimos tiempos de sofisticada barbarie, asistimos al sacrificio diario del inventario humano; al negar otros gustos se niega la existencia de otros sujetos. Es todo un infierno y lo peor: puede tener fin.

Este ensayo es bello en su dimensión ética y estética, tiene humor sin escapar a la gravedad de su juicio, plantea en la negociación de los gustos una salvación a la encrucijada que afronta la humanidad. Por ahora no se sabe si se logrará asimilar el viejo refrán que reza «entre gustos no hay disgustos» (por lo menos no de muerte). La conclusión del ensayo nos deja pensando:

«El paradigma post-occidental sería posiblemente: Occidente maximizando, evolucionando, pero sin negar esas otras culturas y expresiones. Lo mismo se podría decir de culturas orientales que han necesitado a Occidente como esa otredad. En este momento yo creo que estamos entrando al siglo XXI, no solamente en Colombia donde hay una gran diversidad étnica y cultural, a veces en guerra, a veces en unas renegociaciones de esas identidades, sino que estamos viendo a nivel mundial. El siglo XXI va a ser un siglo de grandes confrontaciones, no necesariamente va imperar el racionalismo y la ciencia, vamos a ver de nuevo resurgimientos étnicos, religiosos, fanatismos por esta búsqueda

desaforada de establecer la identidad cultural y yo creo que va a ser una gran guerra posmoderna de gustos (...) acompañada con grandes armas, con unos argumentos culturales muy fuertes, en medio de la misma tendencia de un mercado homegenizador, y de una tendencia a establecer un sistema económico y un mercado universal. Esta nueva cultura en conciencia planetaria, tiene entonces la opción de establecer un paradigma de convivencia, así como tiene uno de crear mayores rupturas, intolerancia; y muy pronto se va a determinar si la humanidad tiene la inteligencia y la capacidad de crear este diálogo de gustos y disgustos de una manera inteligente”.

Con toda la tecnología y los millones de años de evolución humana, de inteligencia humana, para sobrevivir; reflexión de la antropóloga Elizabeth Reichel.

Ensayo: n. m. Prueba de una creación antes de presentarla en público, repetición de orquesta, obra de teatro, pieza musical.

En un juego estructural que requiere pistas para descifrar del autor, **Mucho gusto** es una doble cita: de un lado a **One plus one** (1968), una película de Jean-Luc Godard filmada durante el ensayo de los Rolling Stones de un mismo trozo de “Sympathy for the Devil”; de otro a la letra de la canción: “Encantado de conocerte, espero que retengas mi nombre” (“Pleased to meet you, hope you get my name...”)

A pesar de lo relativo de los gustos, los opuestos existen, esa es la dialéctica del mundo al que estamos condenados, un infierno donde lo mejor es saludar al demonio. El juicio final del ensayo aparece al comienzo: “El infierno no es sólo ético y religioso, es también estético. Estamos inmersos en el mal y el pecado, pero también en lo feo. El terror de lo informe, de la vulgaridad y de la atrocidad nos rodea en innumerables figuras desde sus pigmeos comienzos a la deformidad gigantesca con la que la maldad infernal ríe sardónicamente enseñándonos los dientes. Ya ese infierno de lo bello al que queremos descender”. “Estética de lo feo”, de Karl Rosenkranz (1858).

Ensayo: n.m. Cine de ensayo, películas que se producen y distribuyen fuera del circuito comercial normal.

La historia prueba que los ensayos siempre han jalonado el lenguaje de las artes. Lo que ayer fue vanguardia, hoy puede considerarse moda y funcionar como modelo. En el documental colombiano. Luis Ospina y otros caleños han sido los «ensayistas» más constantes; sus propuestas han determinado en buena parte el rumbo del género. En los años setenta

pusieron a prueba el discurso de la porno-miseria, en los ochenta se sumergieron en la ciudad como investigadores audiovisuales; cansados de hacer lo mismo y buscando no repetirse, en los últimos tiempos vienen explorando nuevas vías de creación.

**Mucho gusto** es el último título de esa tendencia que podríamos llamar «formalista». de **Óscar Muñoz, retrato** (1992), de Oscar Campo, es el primero del que se tiene noticia, un corto realizado para el espacio Rostros y Rastros de la Universidad del Valle, narra las razones conceptuales que mueven al personaje en su trabajo creativo, en este caso un artista de la plástica. El mismo autor hizo **Jesús Martín Barbero** (1995), ensayo retórico que al discurso teórico del pensador social en plano medio, sobreimpone por asociación imágenes de la ciudad y se acerca a la fragmentaria visión posmoderna.

Este tipo de trabajos no gustan mucho; al menos eso es lo que se deduce de la poca difusión que han tenido. Han pasado por la televisión sin mayor trascendencia, los comentarios que se han recogido los califican de abstractos y distantes del consumidor de la calle, hechos para intelectuales, la estrechez de los gustos parece condenarlos a circuitos menos comerciales: espacios «culturales y educativos», a horas insospechadas, sin ninguna publicidad, salas de arte y ensayo, videotecas especializadas. ¿Será que el buen gusto es elitista?

Luis Ospina continúa el ensayo de **Mucho gusto**. Cuando tenga oportunidad probará otro tipo de proyección, una especie de instalación de montaje aleatorio: dos pantallas pasando en forma simultánea y paralela los testimonios editados y en otra, las imágenes que inicialmente se pensaron como ilustración del tratado. En esta propuesta el azaroso contrapunto deja por fuera cualquier asociación de causa o juicio entre ambos discursos.

Si nos ponemos a hacer cuentas de gastos, el balance financiero de **Mucho gusto** no nos deja a gusto y llegamos a la conclusión de que un trabajo como éste sólo se hace por gusto; los seis millones de la beca o duras penas alcanzarían hasta la producción, y en este caso se han editado como cinco o seis versiones. “Nos pagan tan poquito que yo en los créditos, dice Luis Ospina siempre pongo “realización”; por su independencia de forma debería poner autor y coproducción”.

Aunque **Mucho gusto** no se hizo para dar gusto, gustó. Ojalá la televisión, siquiera a título de degustación, estimulara la producción y divulgación de estos y otros ensayos. ¡El gusto también se educa!

**TRES ACTOS DE FE**  
 Por Julián David Correa  
 Cinémas d'Amérique Latine No. 7  
 Toulouse, 1998

El sábado 12 de mayo de 1989 se exhibió en competencia oficial en el Palacio de los Festivales de Cannes, la primera película colombiana en llegar hasta ese encuentro cinematográfico: **Rodrigo D, No Futuro**. La presentación de esta obra prima del realizador antioqueño Víctor Gaviria en el más promocionado festival de cine del mundo, fue una sorpresa para su director, para el público colombiano y hasta para la empresa productora: FOCINE, la compañía estatal de fomento cinematográfico, institución que para aquel entonces contaba sólo con cuatro años más de vida, y que no poseía estrategias de divulgación ni de exhibición para los filmes que producía. Nueve años después, Víctor Gaviria repitió la cita de Cannes con **La vendedora de rosas**, desde una Colombia que cinematográficamente había cambiado bastante: en este caso, la llegada a Cannes no sorprendió a su productor, el cinematografista Erwin Goggel, quien invirtió bastante en promocionar una cinta de cualidades que afortunadamente iban más allá de las que otorga la vana publicidad. Para mayo de 1998, no sólo se había hecho claro que el tema de la divulgación y exhibición era tan importante como la realización misma, sino que este cambio de perspectiva había dado uno de sus frutos en el taquillazo de **La estrategia del caracol**, de Sergio Cabrera, película que en 1993 tuvo más espectadores colombianos que el **Jurassic Park** de Steven Spielberg. El 93 fue también el año en que FOCINE se liquidó y algunos cinematografistas decidieron entregarse a la televisión, mientras que otros siguieron desarrollándose a través del video y unos pocos (tozudos quijotes, herederos de alguna fortuna o ágiles negociantes con la capacidad para lograr coproducciones internacionales) continuaron haciendo cine.

La presentación en Cannes de **La vendedora de rosas** coincidió con los primeros meses de existencia de un organismo estatal para el desarrollo de la cinematografía colombiana: La Dirección Cinematografía del Ministerio de Cultura, que en el caso del filme de Gaviria otorgó, luego de una convocatoria abierta, un estímulo económico y gestiones con la Cancillería que lograron apoyo a promoción de la película en el festival francés.

La historia del cine colombiano ha mostrado diversidad, aunque no ha tenido tantos protagonistas y productos como los de otras naciones. Tres de los representantes de esta aventura que ha sido cine colombiano son Víctor Gaviria, Sergio Cabrera y Luis Ospina, directores que han asumido muy diferentes opciones ante la escasez de recursos y las

desventajosas reglas de juego, pero que tienen en común el continuar en la tarea de poblar el universo audiovisual de la nación.

## VÍCTOR GAVIRIA: UN AUTOR EN EL REBUSQUE

En 1985, el crítico colombiano Luis Alberto Álvarez escribió sobre el director paisa<sup>1</sup>: “Gaviria es un autor porque en todo el cine que ha realizado hasta el momento, desde aquel primer intento en Super-8, inepto técnicamente pero lleno de poesía que se llamo **Buscando tréboles**, pasando por sus cortos en 35 milímetros y sus videos en los que o documenta o pone en escena hasta estos dos medimetrajés admirables (**Los habitantes de la noche** y **La vieja guardia**), hay una mirada coherente y absolutamente reconocible, un ritmo, un estilo, una marca, que son suyos y de nadie más. Para él el cine no es un oficio ni una profesión sino un instrumento de expresión del mismo mundo que cuenta en sus poemas y en su prosa”.<sup>2</sup>

El camino de Gaviria (nacido en 1955) ha sido el de un poeta que ha querido expresarse en diferentes medios: en la prosa a través de crónicas sensibles, en la poesía de tonos urbanos y lenguaje cotidiano, y en una producción audiovisual que recoge las tradiciones y el estilo narrativo de su región de origen, a la vez que explora la infancia y el frenesí adolescente en la Medellín de fin de siglo. Víctor Gaviria nunca aprendió cine de una manera formal, fue otro estudiante de psicología que descubrió más valor en la recreación que en la redención. Su carrera se inició con pequeños poemas y escritos que publicaba en una revista, y con un concurso para cine en Super Ocho del cual fue él el primer ganador. Este estímulo lo movió a realizar otra pequeña película, y poco a poco lo que era un pasatiempo se fue convirtiendo en un oficio.

Estéticamente, Gaviria es por igual heredero del Nuevo Cine Alemán y de las narraciones naturalistas de un autor antioqueño de fines del siglo XIX: Tomás Carrasquilla. La penetración de los personajes a partir de sus actos cotidianos, su interés en los niños y los desposeídos, y su falta de temor ante la estructura dramática tradicional, son todas resultado de las tradiciones en que se formó y que su obra recoge. Su recorrido ha sido uno de los tantos posibles en la cinematografía nacional: su interés en el cine surgió como un pasatiempo originado primero por los filmes caseros que hacía su padre y luego por la propia necesidad de narrar. Su despertar conceptual acerca de las posibilidades del cine se dio por el regreso a Medellín de Luis Alberto Álvarez y la llegada de las películas del Nuevo Cine Alemán, que eran comentadas por este crítico. La creación de un cine club llamado El Subterráneo y del concurso de cine en Super Ocho le dio la posibilidad

de generar imágenes, de encontrar un grupo de trabajo y de confrontar su obra con el público (de esta primera época son los cortos y mediometrages: **Buscando tréboles** (1979), **Sueños sobre un mantel vacío** (1980), **La lupa del fin del mundo** (1981) y **El vagón rojo** (1981). Es FOCINE, en una de sus etapas más prolíficas, la institución que le permite acceder al mediometrage en 35 milímetros a través de dos historias, **Los habitantes de la noche** (1983) y **Los músicos** (1986). El argumental **Los habitantes de la noche**, es ya el Gaviria de los largometrajes, con la historia de unos jóvenes infractores que recorren Medellín en la noche, buscando rescatar a unos compinches del hospital en donde han sido recluidos. También es FOCINE la empresa que produce su primer largometraje: **Rodrigo D, No Futuro** (1988), una durísima historia de jóvenes sicarios, de rockeros y punkeros en una ciudad de desigualdades en donde la muerte ronda constantemente.

Las realizaciones de Gaviria en celuloide siempre han estado acompañadas por la escritura y por una producción regular en video que está formada por notables documentales (como **David y Roberto: Los polizones de Nueva Colonia** (1991), **El obispo llega el 15** (1990) y **Yo te tumbo tú me tumbas** (1992) Producido para la ZDF de Alemania y por argumentales que recogen reflexiones sobre los valores de su cultura, partiendo con frecuencia de la tradición cuentística antioqueña **Que pase el aserrador** (1985), **Simón el mago** (1994). La búsqueda de desarrollar un oficio audiovisual que fue facilitada por el video y que FOCINE contribuyó a generar como una esperanza para los grandes formatos, no se extinguió con el final de la empresa estatal y en 1998 estrenó su segundo largometraje: **La Vendedora de rosas**, producida íntegramente con capital privado, más un pequeño aporte del Ministerio de Cultura.

La más reciente película de Víctor Gaviria, **La vendedora de rosas**, regresa a los temas fundamentales del director: la infancia, la violencia, la ciudad de Medellín y la miseria de los barrios más pobres. Su estilo de construcción de guión supone constante reelaboraciones con un equipo de colaboradores y con los actores naturales que escenifican la historia. Este estilo de trabajo implica siempre el riesgo de guiones con endebles estructuras dramáticas o con reiteraciones, aunque manifiestan una ventaja que ha sido siempre la de la obra de Gaviria: personajes de una credibilidad a toda prueba, enmarcados en ambientes que guardan estrechas interrelaciones con la historia y sus personajes y que pueden resultar evocadores o efectivos, pero nunca inútiles. **No Futuro** fue un buen ejemplo de las ventajas y los problemas que este esquema de trabajo representa, pero **La vendedora** significó un inmenso avance en la obra de Gaviria. La historia está basada en el cuento de Andersen, "La pequeña vendedora de cerillas", y recoge la víspera de Navidad de un grupo de niñas que sobreviven vendiendo rosas en la noche.



El cuento ofrece un argumento y una estructura dramática que permiten recoger las anécdotas de estas jóvenes y su barrio sin que la dispersión sea tan grave como en otras obras de este tipo. La dirección de actores es muy sobresaliente: Gaviria logra de estos muchachos y niños de la calle interpretaciones llenas de matices y de una humanidad conmovedora. La dirección de arte y la fotografía son de un valor muy superior al que se encuentra usualmente: la cámara reconfigura a Medellín, haciéndolo irreconocible, porque interpreta un espacio geográfico para convertirlo en un mundo íntimo, recorrido por las miradas de sus niños.

En Colombia, la película estuvo diez y seis semanas en cartelera, con una afluencia de público que sorprendió a todos quienes piensan que el cine nacional no convoca o que el espectáculo cinematográfico sólo es una excusa para el recreo y el olvido. Lamentablemente, la taquilla generada por esta exhibición no le permitió a sus productores alcanzar un punto de equilibrio. Esta situación demuestra, una vez más, que el cine colombiano debe buscar asociaciones con mercados de otros países, de manera que el esfuerzo de los cinematografistas no les signifique la quiebra segura y un progresivo marchitamiento de las posibilidades de generar imágenes en el país.

## SERGIO CABRERA: LA ESTRATEGIA DE LA COPRODUCCIÓN

Para el público colombiano más joven o menos informado, el cine nacional comienza con la película de Cabrera, **La estrategia del caracol** (1993), suposición que desconoce casi un siglo de historia precedente, pero que es comprensible si se tiene en cuenta que esta fue una película que encontró aceptación masiva para imágenes que de una manera inteligente ofrecían nuevas perspectivas sobre los más típicos temas de la cinematografía nacional (violencia, desigualdad social, religiosidad). Esto no quiere decir que la de Cabrera fuera la primera película taquillera del cine colombiano, pero con su conjunción de iniciativa privada, inteligencia creativa y aceptación del público, fue una sorpresa para quienes estaban acostumbrados a los cortometrajes de sobreprecio<sup>3</sup>, que en su peor época mostraron trabajos burdos en lo técnico, planos en lo conceptual y producidos bajo la premisa del oportunismo.

La historia de Cabrera es bastante singular, pero representa bien el mestizaje americano y la historia de las confrontaciones del siglo.

Nacido en 1950 en Medellín, hijo de un actor español exilado y una colombiana, fue criado desde los diez años en la República Popular China, en donde cursó su secundaria. Mientras estudiaba filosofía en la Universidad de Pekín, estalló la Revolución Cultural. El cierre de las universidades en China lo impulsó a regresar a Colombia. A los 18 años decidió

ingresar en la guerrilla, haciendo parte del Ejército Popular de Liberación, para quienes escribió y dirigió teatro, ejerciendo además de fotógrafo y coordinador de las actividades culturales. Cuatro años después abandonó la guerrilla convencido de la ineficacia de la violencia para solucionar conflictos y decidió dedicarse al cine. En declaraciones realizadas con ocasión del estreno de **La estrategia del caracol**, Cabrera definió este cambio de actitud como la construcción de una revolución cultural, antes que la búsqueda de una revolución por las armas.

Sergio Cabrera estudió cinematografía en Londres y París, y aunque apenas en 1977 comenzó oficialmente una carrera que lo ha llevado a ser director de fotografía, realizador de cortometrajes y de anuncios publicitarios, su primer corto se realizó en 1971 (**Hong wei Bing**). La primera película que tuvo algún reconocimiento local fue el documental **Diario de un viaje de Alejandro de Humboldt en Colombia** (1978), realizado en 35 milímetros. En 1987 dirigió para televisión su primer largometraje: **Los tres jinetes del Apocalipsis**.

Su primer largometraje argumental para la pantalla gigante fue financiado por FOCINE en 1988: **Técnicas de duelo**, una película enmarcada en un pueblito que recogía la herencia partidista de la guerra civil (no declarada) de los años cincuenta, sumada a una historia de amor y honor que busca ser limpiado en medio de una suma de absurdos con tintes de comedia. El trabajo de Cabrera continuaría mezclando la publicidad y los seriados para televisión, con su trabajo en cine. Su siguiente película, **La estrategia del caracol**, le significó un inusual reconocimiento por los colombianos y por buena parte del público extranjero, facilitándole la posibilidad de establecer coproducciones internacionales. Más que **La estrategia del caracol**, ha sido su estrategia de coproducción la que le permitió a partir de ese momento una producción regular con buenos niveles técnicos y un índice de recuperación que ha facilitado el fortalecimiento de su productora. Su siguiente filme fue **Águilas no cazan moscas** (1994), seguido por **Ilona llega con la lluvia** (1996), basada en la novela de Alvaro Mutis. Su último largometraje, **Golpe de estadio**, se estrenó en diciembre de 1998. **Golpe de estadio**, es una comedia sobre una tregua pactada entre guerrilleros y policías en un aislado caserío de Colombia. La película no es todo lo regular que sería deseable, pero divierte al espectador y, en efecto, desarrolla la premisa planteada por Cabrera al momento de iniciar el proyecto: la paz puede construirse sin eliminar las diferencias, a través del trabajo hacia objetivos comunes.

La apuesta que Cabrera ha hecho por la coproducción y la conquista del público a través de cintas realistas y cómicas, es válida como opción pero tiene como riesgos la banalización

de los temas tratados y los condicionamientos que implica una financiación internacional. **Ilona**, por ejemplo, era una cinta sin sabor local y en donde el casting había sido logrado más por la suma de los socios que por una verdadera correspondencia con los personajes.

El tratamiento cómico de temas tan delicados no es en sí mismo un problema, de hecho, películas como **Riff-Raff** (de Ken Loach) demuestran que la comedia es una herramienta válida de aproximación a la realidad y que su aparente liviandad es sólo una excusa para enunciar con precisión lo que en otros géneros sonaría panfletario; la dificultad de ese camino está en que la comedia exige un ritmo y una inteligencia de guión que no siempre se logran, y que el género escogido por Cabrera requerirá de su parte un esfuerzo adicional para conservar la dignidad de la obra. Junto con este reto creativo y de producción, Sergio Cabrera se ha planteado uno político, y ha sido elegido representante a la Cámara, dentro de un nuevo grupo que bajo el nombre de “Los Independientes”, pretende cambiar las costumbres del Estado colombiano.

## LUIS OSPINA: LA CRISÁLIDA DEL VIDEO

En algún momento se consideró que la obra de Luis Ospina privilegiaba el humor negro. El, entonces crítico, Diego León Hoyos escribió: “En los documentales de Mayolo y Ospina el lenguaje cinematográfico escudriña las cosas a la búsqueda de lo absurdo, del quiebre que produce el desenmascaramiento y a la vez la risa. El humor se convierte en un arma política sin llegar a plegarse propiamente al lenguaje político: por una parte, recrea el espectáculo del mundo, por otra, corroe, da rabia”. En el caso de Ospina no se trató nunca de conquistar al público, sino de crearlo, como él mismo declaró, ofreciéndole elementos con los que se pudiera identificar, pero despertándolo ante miradas a las que no ha estado acostumbrado.

Ospina, como Sergio Cabrera, tuvo una formación universitaria en cine. Luis Ospina nació en 1949 e hizo parte de una generación que se gestó en la ciudad de Cali y que estaba conformada por el escritor Andrés Caicedo y por el cinematografista Carlos Mayolo, entre otros. Parte de su secundaria fue realizada en Bostón y en 1968 inició estudios de cine en la USC (Universidad del Sur de California), formación que continuó en la UCLA (Universidad de California, Los Angeles).

Como Víctor Gaviria, Ospina tuvo un padre aficionado a los filmes familiares y encontró la oportunidad de rodar su primera película a los quince años, en un experimento de adolescente. Su primer filme universitario fue el corto **Acto de fe** (1970), adaptación de

“Eróstato” de J. P. Sartre. La formación de Ospina en los Estados Unidos se combinó con regulares viajes a Cali, y la gestación de un grupo de amigos que, como él, estaban apasionados con la imagen en movimiento, las historias de terror y las realidades de su ciudad. Concluidos los estudios en la UCLA, Ospina regresó a Colombia para hacer de su carrera la de un realizador latinoamericano y caleño, interesado en las propias historias y en el desarrollo de una narración audiovisual para su nación.

**Cali: de película** (1972), **Asunción** (1976) y **Agarrando pueblo** (1978), sus primeros trabajos en Colombia, desataron posiciones encontradas, desde la censura y la descalificación, hasta la de quienes, como Diego León Hoyos, encontraron el valor revelador de su humor oscuro y su conocimiento de las contradicciones de la cultura colombiana. Paralela a su labor como director, fue montajista de varios trabajos y participó en publicidad y en producciones desarrolladas con equipos internacionales. Su primer largometraje, **Pura sangre** (1982), es una historia de vampiros que recoge una leyenda de su ciudad y que tiene un claro marco social. La cinta encontró también variopintas acogidas, pero terminó por ser aceptada en su ensayo de género y en su propuesta narrativa. **Pura sangre**, producida también por FOCINE, estuvo a punto de ser el final de la carrera de Ospina como director de largometrajes argumentales: la deuda contraída con el Estado, imposible de pagar, le inhabilitó para acceder a nuevos préstamos y estímulos de la casi única productora que existió en aquellos años. La llegada del video a Colombia fue para Luis Ospina una salvación que le permitió continuar con sus exploraciones, y en ese camino se hizo autor de algunos de los más importantes trabajos del documental colombiano, entre los que se cuentan **Andrés Caicedo: unos pocos buenos amigos** (1985) y **Nuestra película** (1993).

En el caso de Luis Ospina, el optar por el video en un país donde la producción cinematográfica es escasa, le significó la posibilidad de realizar experimentaciones y de desarrollar su interés en el documental sin grandes condicionamientos económicos, pero por fortuna no se dedicó exclusivamente a este formato y en los últimos meses de 1998 concluyó la postproducción de su segundo largometraje argumental: **Soplo de vida**. Esta película, construida bajo el género del filme negro, trata la historia de un detective que investiga la muerte de una joven asesinada en un hotel del centro de Bogotá, en una historia de impunidad, corrupción y un corrosivo humor. De nuevo, Ospina incursiona en géneros inusuales en la cinematografía colombiana y recupera con terquedad un oficio que en Colombia ha sido, fundamentalmente, un acto de fe.

1. Los paisas son los colonos y mestizos que se asentaron y desarrollaron el departamento de Antioquia y el eje cafetero.
2. ALVAREZ, Luis Alberto. Un autor, en: Páginas de cine, Vol. 1. Ed. Universidad de Antioquia, Medellín, 2 ed. 1992, pp. 61-64.
3. Sobreprecio: El sobreprecio fue una estrategia que en los setenta buscaba incentivar la realización y exhibición de cortometrajes. Las boletas tenían un valor agragado gracias a cuya recaudación era posible estimular la producción de filmes que se exhibían al comienzo de cada función comercial. La iniciativa empezó a resultar contraproducente, entre otros motivos, cuando muchos cinematografistas convirtieron ese espacio de producción en una manera de hacer dinero fácil a través de filmes rodados de manera apresurada y a costos mínimos.

## AGARRANDO PUEBLO (LUIS OSPINA Y CARLOS MAYOLO – 1977)

Por Isleni Cruz Carvajal

Terra en Trance:

El cine latinoamericano en 100 películas

Alberto Elena y Marina Díaz López (eds.)

Madrid (1999)

Nacido en 1949, Luis Ospina estudió cinematografía en California, donde realizó sus primeros cortos, algunos de línea experimental. De nuevo en Colombia, a partir de los años setenta formó parte de un grupo generacional promotor de la cultura cinematográfica en el país, al que empezó aportando su trabajo de cineclubista y crítico mientras generaba, junto con Carlos Mayolo, una propuesta fílmica documental contra las deformaciones convencionales de la producción nacional y su manipulación informativa. **Agarrando pueblo** se convertiría en ejemplar clásico de esta corriente. Después de su opera prima de ficción (**Pura Sangre**, 1982), Ospina se centró en los documentales para televisión, dando lugar a más de una veintena de trabajos que, definidos por los temas de la muerte, la memoria y la ciudad, han constituido una escuela para las generaciones sucesivas.

Durante los años sesenta el documental social colombiano había aportado al movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano obras de reconocido calibre, como parte de un proceso sociopolítico y cultural que, inscrito en las transformaciones adelantadas por la Revolución cubana, encontró en el cine una vía efectiva de militancia y reforma. La década posterior, sin embargo, constituyó un retroceso en todos los campos para la producción nacional. Intentando extinguir la crisis que de nuevo frustraba el propósito de un industria cuantificada y cualificada, a comienzos de los setenta el gobierno instauró una ley, llamada «de sobreprecio», que tuvo como consecuencia nefasta la propagación compulsiva de cortometrajes cuya rentabilidad se hallaba en la explotación de la miseria social para exportar a las televisiones y festivales europeos, siguiendo sus medidas y gustos. Disfrazada de revolución, fue una producción de pseudo-denuncia prefabricada para un mercado internacional donde son de más valor los esquemas que se tienen sobre el subdesarrollo que la comprensión de sus fenómenos internos.

Emblema histórico de contrainformación y protesta fílmica, en pleno auge del sobreprecio y del festivalismo europeo, **Agarrando pueblo** fue una sacudida insolente contra la comercialización de lo que sus autores denominaron pornomiseria, género tan condecorado

AGARRANDO PUEBLO

y fomentado por el primermundismo. Galardonada en los certámenes de Oberhausen y Lille tal vez a pesar de sí misma, su valor y su riesgo consistieron no sólo en ilustrar la crónica corrosiva sobre un sistema documental que sin pudor alguno persigue con la cámara toda suerte de lacras sociales. El mérito estribó, además, en una estructura correspondiente al cometido radical de desacreditar los vicios con los que el cine (y muy especialmente el «social» y el «testimonial») acomoda y manipula a su antojo la información sobre esa realidad dramática que, ya en la pantalla, suele ser una farsa grotesca cargada de sensacionalismo insultante en detrimento de cualquier vestigio de dignidad que pueda quedar a sus víctimas.

“Agarrar pueblo” es una expresión colombiana que significa «engatusar» a la gente. Aquí tiene el doble sentido de «atrapar» una compilación arquetípica de miserias. Cine dentro del cine, el esquema planteado es un «documental» acerca de un típico grupo de filmación recorriendo con sus equipos las calles y los suburbios de Cali. En su cabeza, una lista preconcebida de los personajes que ya están o que faltan por registrar: mendigos, locos, prostitutas, gamines...

«¿Qué más de miseria hay?», se pregunta el realizador mientras desde un taxi en marcha busca con sus ojos ávidos cuanto horror social quiera comprar la televisión alemana, para la que está produciendo este «testimonio» que probablemente se lleve un premio. A continuación, cámara persecutoria tras la captura más convencional sobre una marginalidad hambrienta cuyos mismos actos los reporteros ordenan, «dirigen», debido a que muchas veces los indigentes se resisten a ser filmados, o bien no están haciendo lo que exactamente conviene vender al morbo.

El absurdo culmina en consabidas «declaraciones» preelaboradas por el guionista para una familia indigente (que ni es familia ni es indigente), improvisada por el equipo, dadas las prisas de producción (y el desconocimiento definitivo de la investigación sociológica). Siguiendo las exigencias del mercado informativo, los personajes recitan ante la cámara las respuestas adecuadas para que el presentador pueda dar pie al acostumbrado balance sobre analfabetismo, desempleo, enfermedades infantiles por desnutrición, explosión demográfica por ignorancia, penurias de todo tipo y demás calamidades infra-humanas por las que se identifica la realidad del Tercer Mundo. Ospina y Mayolo hacen irrumpir aquí a un personaje extraído de la sordidez más extravagante para que estropee el rodaje, vele los rollos y termine haciendo obscenidades con el dinero que ha tratado de sobornarlo. El desmoronamiento de tanta manipulación se franquea cuando el mismo personaje pregunta ante la cámara de «nuestros» cineastas si ha quedado bien, de

suerte que **Agarrando Pueblo** se autodestruye en un final de coherencia rotunda con su propio fundamento contra-cinematográfico.

Contestataria en todas sus dimensiones, esta obra propone la risa como dardo político en su afán de crear la reflexión a través de la provocación. En términos fílmicos, la desaprobación se expresa mediante una ruptura metodológica aplicada desde la improvisación de actores reales, hasta la desarticulación del lenguaje común al género y la estructura que los propios directores formulan para condenarlo. Mezclando técnicas y recursos provenientes del documental y del happening, Ospina y Mayolo buscan en primer orden exponer la realidad del mismo hecho de filmar y de un modo de captar la «realidad», decretado industrialmente, contra el que **Agarrando Pueblo** se esgrime hasta las últimas consecuencias, incluso auto-desvirtuándose, en su toma de partido frente a lo que sus autores entienden como «una situación concreta que compromete a una posición del cine y a su propio valor social».

Crear con la dinámica de la sociedad, directamente con las personas, y no acomodar a esquemas de exportación regidos, entre otras industrias, por la del cine «bien hecho». Tal es el precepto cuya derivación última es la aplicación de una alternativa documental que permite a los verdaderos protagonistas de la miseria advertir las trampas que sobre ellos se tienden en nombre de la justicia y por la vía de una contraproducente denuncia. Más que una modalidad actualizada de lo que una década antes había sido el cine imperfecto. **Agarrando pueblo** es el resultado de un transcurso cinematográfico en su condición de reflejo sociopolítico gestado desde las propias necesidades históricas. Hito de una ruptura determinante, su existencia implica la urgencia de cuestionar y modificar los esquemas que a través del mercado internacional utilizan los distintos medios del poder en la conveniencia de preservar los quebrantos del subdesarrollo.





## DE AGARRANDO PUEBLO A OJO Y VISTA EL ETERNO RETORNO DE LUIS OSPINA

Por María Lucía Castrillón

Kinetoscopio

1999

Un autor se distingue por su mirada, siempre reconocible hasta en el más liviano de sus trabajos. Luis Ospina, durante más de veinte años, ha ido creando una obra cinematográfica trascendental en la historia de este país, coherente, lúcida, cargada de humor, en la que siempre están presentes sus obsesiones, sin importar género o formato. Desde 1971 Ospina ha realizado quince documentales que podrían verse como detalles de un fresco social en el cual su ciudad Cali, está casi siempre presente y es mirada e interpretada con la trascendencia del artista que logra hablar en términos universales de algo que parece local y provinciano. Dentro de este género se distinguen dos obras que, aunque realizadas con diez años de diferencia, sobre temas distintos, en soportes distintos, se reencuentran y, de alguna manera, completan el universo de su creador. Se trata de **Agarrando pueblo** (1977) y **Ojo y vista: Peligra la vida del artista** (1987). La primera fue realizada con Carlos Mayolo, en 16 mm, color y blanco y negro; la segunda la hizo en  $\frac{3}{4}$  de pulgada, con la complicidad de unos pocos buenos amigos que por esa época trabajaban en Colcultura. A pesar de la diferencia de asuntos, podría decirse que en ambas películas se trata el mismo tema: la actitud del documentalista frente a su trabajo. En **Agarrando pueblo**, se trata de un personaje de ficción que resume el lado oscuro del oficio, sus rasgos son casi caricaturescos, no aparece en cuadro, carece de su propio punto de vista y se traga enteros los análisis facilistas y esquemáticos para abordar el tema de su trabajo. En **Ojo y vista**, el realizador es un personaje real, el mismo Luis Ospina aparece en cuadro y, por oposición al vampiro anterior, podría definirse como un vegetariano que ha digerido muy bien las imágenes de su personaje. En ambas, la forma y la estructura son decisiones de fondo.

### ¿EL FUTURO PARA QUIEN?

**Agarrando pueblo**, una película vital, inteligente, de esas que no se han vuelto a ver, de una manera muy lúcida hace una crítica mordaz a la visión europea sobre el Tercer Mundo, al manejo que los media hacen de la miseria y, al mismo tiempo, plantea una reflexión sobre la responsabilidad individual, en este caso del periodista o del documentalista. La película excede las casillas de géneros. Hay un guión, casi de hierro, que cuenta la historia de un equipo de realizadores caleños que por encargo de la televisión

alemana prepara un reportaje sobre Colombia: “¿El futuro para quién?”, bajo la dirección de un tal Alfredo García. Se trata de una ficción rodada a dos cámaras, en concordancia de eje, lo que permite un montaje perfecto entre la cámara que rueda en tercera persona, siempre en blanco y negro y planos abiertos, y las tomas subjetivas del camarógrafo del reportaje que rueda a color y busca primeros planos, sin ningún pudor. Imágenes muy planeadas se mezclan con otras cazadas de improviso por las calles de Cali y Bogotá y le dan a la película una veracidad documental que llegan a confundir al espectador desprevenido.

Por supuesto, “¿El futuro para quién?” incluye una antología de los clichés sobre la miseria en un país del Tercer Mundo, pues de otra manera no tendría interés en el exterior. Carlos Mayolo, en el papel del director, guía a su camarógrafo, J. Maigret (Eduardo Carvajal), por calles abandonadas, zonas de prostitución, puertas de iglesias, para enfocar a quemarropa a los locos, a los gamines, a los mendigos y a otros abandonados al rebusque callejero. “Con cuidado, con mucho respeto”, insiste cínicamente García. Sin embargo, el equipo de rodaje no tiene tiempo para perder con los personajes que filma, basta con que muevan el tarro, estiren el brazo, lancen el palo, se coman los vidrios. No importa lo que ellos piensen, ¡si se ponen bravos, mejor! Tampoco hay tiempo para investigar; es más fácil repetir los lugares comunes del analfabetismo, la niñez desamparada, la prostitución, el alcoholismo... “Tenemos locos, mendigos, gamines, no nos queda faltando sino un loco. Bueno, vámonos para donde las putas...” En Bogotá, García lanza monedas a los gamines para que se tiren al agua helada de la plazoleta de San Diego: “Naden un poquitico y vienen por la plata. Se la reparten entre todos bien juiciosos...”, les dice. Uno de los gamines se aporrea y el director, muy querido, lo consuela: “Ahora te doy para una cura”. En ese momento, uno de los transeúntes protesta ante el espectáculo, otro se pregunta por qué ganan plata con la miseria de los otros, el director apenas se defiende: “Usted no sabe qué película estamos haciendo”, “Claro, un documental pa’ llevar pa’ fuera”.

Después de las tomas callejeras, viene la secuencia del hotel. Allí preparan la última parte del reportaje, el tiempo apremia, es necesario terminar el trabajo, en Europa lo esperan. El presentador del reportaje le da los últimos toques al texto: “El corolario es casi inevitable. Proliferan los casos de abandono de familia, vagancia infantil, delincuencia precoz, demencia...” En esas, llega la familia que va a servir de pobres, el presentador les enseña lo que deben aprenderse para responder en la entrevista, la ropa que se van a poner y otros detalles. Antes de salir, un pasecito de perico no le cae mal a ninguno.

Las casas de los pobres son muy parecidas. Por eso a Alfredo García no le importa si a la hora de rodar se meten en otra distinta a la que habían previsto. En el interior no hay nadie, sólo objetos que parecen pertenecer a un zapatero, en ese caso el señor de la entrevista ya no será carpintero. La cámara recorre el espacio para mostrar “la cultura de la miseria”, como diría Levi-Strauss”.

Cuando todo parecía marchar muy bien y se rodaba la escena final con la entrevista de la familia, entre los noveleros que rodean el lugar, aparece un tipo que, ante el asombro de todos, se mete a cuadro y protesta: “¡Con que agarrando pueblo!, ¿no? Sólo vienen a filmar aquí para hacer reír a los demás por allá lejos...” El rodaje se interrumpe. El tipo tiene facha de loco, Luis Alfonso Londoño, le piden que se quite. “¿Cómo así que me quite, a dónde creen que han llegado ustedes?” De nada sirvieron las excusas tardías del productor, quien después de exponerle los problemas de luz, le ofreció plata para que permitiera filmar la última parte de la película. Indignado, el dueño de la casa prefirió sacarlos a machete. En la confusión, dejaron las latas de película ya impresionada y, en un acto de reivindicación, el personaje que consideraron otro de tantos sin ningún poder de decisión, vela la película y acaba liberando al pueblo agarrado a la carrera.

## LA TELEVISIÓN DE LOS POBRES

Diez años después de **Agarrando pueblo**, Luis Ospina reencuentra a uno de esos personajes callejeros, el Fakir de Cali, para darle la presencia y autonomía que antes le negó Alfredo García. Ospina invita a su casa a Dudman Adolfo Murillo para mostrarle las imágenes en las que él aparece. El hecho de verse en la misma esquina de Cali, haciendo el mismo espectáculo de fuego y vidrios, lo lleva a analizar su oficio y sus circunstancias, “la televisión de los pobres”, como él lo llama. De este diálogo sincero en el que ambos personajes delante de la cámara alcanzan a desnudarse un poco, nace **Ojo y vista: Peligra la vida del artista**. En esta película, la forma obedece también a una decisión de estructura. Entre los dos personajes y el espectador algo se interpone, una repisa de madera le impide a la cámara el acceso directo a los personajes. El mueble cumple así una función de distanciamiento. En algunos momentos, la barrera se convierte en una reja; en otros, en los límites de pantallas que fragmentan los personajes. El cuadro incluye además una televisión, todo el tiempo en funcionamiento; en plano general también se alcanza a ver el monitor. En la composición de Ospina, muy al estilo de Wenders, las imágenes ocupan un espacio importante, la pantalla permanece encendida, palpitante, bombardeando al espectador de imágenes que pueden sustituir el mundo real o devorar al personaje de carne y hueso, como en **Agarrando pueblo**, pero que no necesariamente tienen que significar su traición y mentira. Así, mientras Dudman Adolfo compara su trabajo de fakir en las calles de Cali con la televisión de los pobres, Ospina cuestiona la naturaleza de su medio de expresión.

La película comienza con una pequeña introducción del personaje cuando éste inicia su espectáculo callejero. Luego pasamos al interior de la casa donde éste dialoga con el realizador, quien le muestra la secuencia de **Agarrando pueblo**. El flash-back conmueve a Dudman Adolfo, su imagen de hace diez años le da pie para hablar de su oficio, de sus experiencias en la calle y para mostrar, poco a poco, su visión del mundo. El realizador permanece ahí, siempre presente, atento a lo que dice su interlocutor, se ríe, pregunta, respetuoso, pero listo a guiar la conversación en el momento en que lo crea necesario. La cámara también reacciona, en momentos bruscamente. Sin embargo, en el montaje no hay insertos que maquillen esos zooms o esos fuera de foco. Aquí funciona otra estética. **Ojo y vista** está compuesta por una serie de capítulos cortos que conforman un retrato de Dudman Adolfo Murillo. Como todo retrato, muestra sólo una cara, en este caso la del personaje público que lleva años comiendo fuego y revolcándose entre los vidrios con su espectáculo callejero, otro artista desconocido que no le hace mal a nadie, como él dice: "... Uno está haciendo el bien, uno no está haciendo el mal. Mientras uno está entreteniéndolo a la gente, le está evitando más de un problema al gobierno, a la policía, a todo el mundo. El que está erradicando la pobreza es el que recoge papel, el que trabaja..." **Ojo y vista** es una película literalmente digerida por su autor, quien tardó un año en encontrarle la estructura a esas imágenes rodadas con la emoción de un momento más intuitivo que analítico. A diferencia de **Agarrando pueblo**, **Ojo y vista** es una película con guión de montaje. Fue rodada en un día de descanso cuando se grababa otro documental que hacía Ospina sobre Antonio María Valencia. Fue la película con que arrancó Rostros y Rastros, el programa de la Universidad del Valle en Telepacífico, el cual se ha constituido en un espacio real para la producción del documental en Cali.

**Ojo y vista** no tiene final feliz, no hay un héroe que reivindique al artista callejero, no hay un fiscal que asuma la defensa por los muertos que ha visto Dudman Adolfo en el lugar que llaman el cementerio. El continúa su rebusque sin ningún tipo de seguridad social, transmitiendo para la televisión callejera su ópera de los tres pesos. Es como si Ospina, ahora sí, se preguntara: "¿Y el futuro para quién?"

**LUIS OSPINA**

Por Isleni Cruz Carvajal

Cine documental en América Latina

Paulo Antonio Paranaguá (ed.)

España, Cátedra, Signo e imagen. Pág. 539

2003

**N**acido en Cali en el año 1949, Luis Ospina comenzó su carrera documental en Colombia después de algunos cortos experimentales y de ficción durante su formación cinematográfica en los Estados Unidos a finales de los sesenta<sup>1</sup>. Apasionado por el lenguaje del cine y atento a las vanguardias audiovisuales de varias épocas -hasta hoy-, su documentalismo se caracteriza, entre otros muchos valores, por un rechazo a prejuicios y esquemas en permanente cuestionamiento y experimentación de los métodos y los códigos para registrar. Permitir que la realidad de su entorno fluya y se exprese espontáneamente ante la cámara, dismantlar no pocas veces la técnica y el lenguaje común al género documental, además de proponer nuevas formas y mezclas como discursos en sí mismos, confiando siempre en la inteligencia de sus espectadores, han hecho que la obra de Ospina sea una guía tutelar para las nuevas generaciones del documentalismo colombiano y, en general, una referencia imprescindible para la historia audiovisual del país. Referencia que, a su vez, ha constituido un contrapeso valioso a los contenidos y a los modelos de los medios oficiales de información.

Desde finales de los setenta varias propuestas de este autor han sido galardonadas en certámenes europeos, latinoamericanos y colombianos. Un punto determinante para su continuidad, sus hallazgos formales y su expansión ha sido la adopción del video desde mediados de los ochenta y, por esa vía, la posibilidad de entrar en circuitos televisivos, en un giro que corresponde con el afianzamiento de uno de los fines esenciales de Ospina: recuperar la memoria -especialmente de la cotidianidad y de la cultura- a través de personajes y temas que, en el fondo, son el centro de su propia autobiografía. La obra documental de Luis Ospina se puede ver como toda una gran película, cuyos temas y situaciones han ido derivándose unos de otros, mientras el método de trabajo ha guardado coherencia con el principio de “crear con la dinámica de la sociedad” y con la de todo aquello a que se dedique.

Junto con el humor negro, la provocación y la burla en función reflexiva y política, dicho precepto se manifiesta desde **Oiga vea** (Colombia, 1971), primer documental de Ospina— codirigido por Carlos Mayolo—, que ofrecía una versión contrainformativa de

LUIS OSPINA

los VI Juegos Panamericanos tomando el punto de vista de una vasta población marginal excluida de participar en ellos como público pero cambio forzada a contribuir con sus impuestos a un gasto inconmensurable del que apenas tenía conciencia. Sin guión previo y con una cámara francamente decidida a la participación social y al encuentro de rincones insospechados, **Oiga vea** ya esboza el estilo de libertad testimonial -del que a la postre depende en gran medida la imaginación y la riqueza propias de los contenidos del autor-, aparte de empezar a convertir el trabajo de registro en vehículo para que los mismos protagonistas reflexionen y, finalmente, apelar a recursos técnico-formales que expresan ideas y que aquí tienen por efecto irónico desmantelar y contradecir la imagen y el discurso de los mensajes oficiales. El mismo efecto de ironizar mediante los contrapuntos sonoros se empleará más adelante en **Cali: de película** (Colombia, 1973). Inspirada en **A propos de Nice (A propósito de Niza)**, Jean Vigo, Francia, 1930), es una observación elocuente -y excepcionalmente- “silenciosa” sobre una feria popular de la que Ospina y Mayolo extraen, sencillamente, lo que hay: las imágenes lo dicen todo.

Alejados deliberadamente del izquierdismo militante de denuncia, Ospina y Mayolo lanzan en 1978 lo que podría considerarse su tesis fílmico-política: **Agarrando pueblo** (Los vampiros de la miseria), protesta escandalosa contra un modelo de documentalismo nacional e internacional que para entonces— y aún hoy— explotaba con descaro todo tipo de penurias tercermundistas (la “pornomisera”, según la denominaron estos autores, para exportar a las televisiones y festivales de Europa. Contrainformativa de principio a fin y en todos los sentidos, se trata de una mezcla entre puesta en escena y realidad, sobre un típico grupo de rodaje que por encargo de la televisión alemana persigue horrores sociales arquetípicos, pasando por encima los principios más elementales de la ética profesional, del sentido de la información y— por supuesto— de la investigación sociológica. **Agarrando pueblo**<sup>2</sup> parte del metalenguaje para desarticular y desacreditar una forma viciada de hacer cine “social” y “testimonial” en nombre de la justicia y de la denuncia. Su contrapropuesta va desde el método de trabajo con actores reales que de modo consciente participan representándose a sí mismos y cuestionando finalmente el documentalismo instituido, hasta el hecho de evidenciarse a sí misma y autodestruirse mostrándonos en su conclusión que ella también es un “documental” que ha manipulado todo lo que acabamos de ver. Muy a tono con la ironía de sus realizadores, semejante anarquía y riesgo fueron condecorados en Francia y en Alemania.

De cara a ciertos mercados internacionales, el concepto del documentalismo social exportable tiene un antes y un después de **Agarrando pueblo**. De cara a su propio país, es un punto de giro hacia la exploración de otras formas para buscar y exponer la realidad nacional, tan compleja y contradictoria como la de cualquier país latinoamericano o del Tercer Mundo. Y es justo a ese cometido al que contribuye la consiguiente obra de Luis

Ospina y la de su relevo generacional, partiendo de temáticas y personas particularmente locales y generalmente urbanas, pero en todos los casos intentando preservar la memoria pasada y presente con una gran agudeza significativa y un discurso creativo gracias a los cuales se tiene como resultado una manifestación de dimensiones universales.

El último documental que Ospina realizó en formato de cine fue sobre el primer largometraje del cine colombiano, **María** (Máximo Calvo y Alfredo del Diestro, 1922), una película absurdamente perdida de la que apenas sobreviven cuatro planos que duran veinticinco segundos. Sobre esta huella tan nimia y escrutando hasta el fondo de la memoria de las pocas personas que aún vivían y que de algún modo habían estado implicadas en aquella experiencia recóndita del cine nacional, Ospina compuso **En busca de “María”** (codirigida por Jorge Nieto, Colombia, 1985), una reconstrucción que sobresale por su habilidad para fusionar, con buenas dosis de humor, la puesta en escena documental con la manipulación técnica, los materiales de archivo y los testimonios, tan desmemoriados éstos que valen para que el autor “congele” y subraye un absurdo difícil de perdonar: la falta de memoria que, en palabras del director, “es la muerte”.

Aunque de ahí en adelante Ospina trabajará sólo en formato de video, las referencias cinematográficas seguirían siendo un elemento cada vez más acusado en su obra: el cine como un tema puntual<sup>3</sup> o tangencial, el cine como memoria, las citas del cine y de cineastas, trozos de secuencias como soluciones narrativas, la narrativa cinematográfica como recurso documental, el propio cine de Ospina como fuente de personajes... **Andrés Caicedo: unos pocos buenos amigos** (Colombia, 1986) justo arranca de una película inconclusa del escritor Andrés Caicedo, para recuperar su historia y su vida a través del testimonio de quienes fueron sus mejores amigos. Este título, junto con **En busca de “María”** y **Antonio María Valencia: música en cámara** (Colombia, 1987) forma parte de un tríptico propuesto para salvar del olvido la existencia y la obra de personajes fundamentales en la cultura y la historia de Cali, una ciudad por la que Ospina siente un amor profundo pero también un odio que es más bien dolor.

La memoria más callejera y citadina es la que se perfila desde **Ojo y vista: peligra la vida del artista** (Colombia, 1988), una especie de flashback que hizo el cineasta retomando un personaje de **Agarrando pueblo**: un fakir e ilusionista que, diez años después, reflexiona ante la imagen de sí mismo. La otra cara de la miseria resultó ser el testimonio fascinante de un artista digno y sorprendentemente lúcido, muy capaz de deducir que quienes sostienen el sistema son los pobres que trabajan. Improvisación y espontaneidad no sólo tienen por efecto el autorreconocimiento del protagonista, sino también el descubrimiento



de una sabiduría popular que el método de Ospina siempre termina por hallar. Una vez más, aquí, la “libertad de expresión” es proporcional al rechazo del convencionalismo audiovisual: la televisión y el propio documental -además del director- como personajes dentro del discurso, y, entre otros gestos, una cámara que en varias ocasiones reserva a los personajes el derecho de no ser enteramente vistos por el espectador.

**Ojo y vista: peligra la vida del artista** fue el programa piloto para el espacio documental *Rostros y Rastros*<sup>4</sup>, al que Luis Ospina aportó cuatro proyectos más. **Arte-sano cuadra a cuadra** (Colombia, 1988) vuelve a ser un homenaje a los artistas callejeros y a la memoria de una generación y de un grupo social, el de los hippies-artesanos, anclado en la cultura pero acosado por el Estado como ocurre con toda forma de disidencia dentro de un sistema “organizado”. El método consiste en un travelling de tres cuadras sobre la Avenida Sexta de Cali, recogiendo el, pensamiento irreverente y libre de una franja socio-cultural que se resiste a ser eliminada de la calle. Pero la realidad entra en contradicción cuando la cámara de Ospina descubre y se detiene en las palabras de una nueva generación (el artesano-punk), cuya violencia disidente pone en tela de juicio la mentalidad romántica y no es otra cosa que el producto de la violencia económica del país: ya es característico que la reflexión y la desconcertante ruptura de conceptos provengan de las lecciones que el espectador aprende de los personajes más mundanos y excéntricos.

En torno a la memoria de la ciudad, acaso uno de los documentales más exquisitos en expresividad experimental sea **Adiós a Cali** (Colombia, 1990), dedicado a conservar- por lo menos la imagen de los últimos retales arquitectónicos de unas construcciones que el progresismo ha ido demoliendo todos los días. La amenaza de tal metamorfosis ya se anunciaba en los últimos planos de **Oiga vea**. Veinte años después, Ospina expone el fenómeno de la destrucción con un trabajo muy avanzado en poética videográfica.

La primera parte (**Cali plano X plano**) es una observación silenciosa de espacios semi-destruidos y abandonados. La segunda (**Adiós a Cali / Ah, diosa Kali**) tiene como base los testimonios de artistas (fotógrafos, pintores y arquitectos) sobre el desmoronamiento y la pérdida de una ciudad que ya no reconocen, que ya no les pertenece. Ospina universaliza aún más el tema mediante rótulos con frases célebres sobre la transformación del mundo y sobre el peligro de no tener pasado (y en consecuencia perder la memoria).

Apela a Wim Wenders e incluso a insertos del cine clásico para condenar el discurso progresista, cruel e insólito en boca de los encargados de demoler y en perfecta contradicción con la sensibilidad y la mente lúcida del artista. Como tantas veces, la ironía es parte sustancial de la realidad y el director simplemente la deja salir. Al final, el tratamiento de

lo real adquiere un tono de narrativa fílmica, mientras los restos que todavía quedan de la ciudad son immortalizados por un trabajo de cámara y edición que los ha convertido en auténticas pinturas abstractas. Bello y apocalíptico, como la cita de Cioran con la que cierra esta obra.<sup>5</sup>

El último título de Ospina para la serie Rostros y Rastros fue **Cámara ardiente** (Colombia, 1990-1991), un documental experimental inspirado en Jean Rouch y que a modo de video-encuesta utiliza la técnica de la cámara fija para realizar entrevistas callejeras que indagan en el ser caleño sobre diferentes temas (dinero, tiempo libre, amor, inocencia, felicidad...). Pero la ciudad y su gente no se agotarían ahí. Una investigación más profunda sobre la cultura popular fue la emprendida con la “trilogía de oficios”: **Al pie** (hablan los lustrabotas, Colombia 1991), **Al pelo** (hablan los peluqueros, Colombia, 1991) y **A la carrera** (hablan los taxistas, Colombia, 1991). Personajes todos ellos que suelen tener mucha información de la sociedad. El producto es una recopilación de vidas e historias a veces increíbles, que dicen mucho más de la violencia y la realidad que todos los medios de comunicación en conjunto.

El punto final de Luis Ospina con su ciudad y su gente lo marcó un poco más adelante la serie de diez capítulos monográficos titulada **Cali: ayer, hoy y mañana** (Colombia, 1994-1995), oportunidad en la que se combinaron todas las técnicas de trabajos anteriores y en la que el director se despidió de un gran capítulo que había logrado atrapar todos los rincones posibles de la memoria de una ciudad hoy “perdida”, también, por los estragos del narcotráfico. Sin nada más que encontrar con su cámara, cambió de escenario y se dispuso a tratar otros temas, lejos de Cali. Pero es un hecho que todo su trabajo documental hasta aquí no sólo instaure una escuela y una memoria personal y generacional, sino además un trayecto necesario precisamente para lo que vendría después y hasta hoy: una especie de ensayo documental como propuesta para profundizar en el estado de las cosas.

Antes de llegar a esta etapa, de 1991 a 1993, Luis Ospina hubo de registrar más de cerca que nunca uno de los temas que más han llamado su atención: la muerte. **Nuestra película** (Colombia, 1991-1993) fue un encargo del artista plástico Lorenzo Jaramillo cuando sabía que pronto iba a morir. El documental tomó como referencia **Nick’ s movie Lightning over water (Relámpago sobre el agua**, Wim Wenders, 1980)<sup>6</sup> en el sentido de mostrar un proceso de realización donde es el protagonista quien dirige a su director.

Ospina pone a prueba lo que mejor sabe hacer, y es el hecho de dejar que la realidad— en este caso, la muerte— trabaje ante la cámara y que el documental enseñe cómo él mismo va haciéndose. Temáticamente, el transcurso va configurándose de tal forma que los cinco sentidos emergen como eslabones que dan pie a multitud de insertos sobre referencias personales, geográficas, artísticas, cinematográficas y culturales, de suerte que **Nuestra película** sea uno de los collages más creativos del autor y que en sí represente un homenaje a las imágenes, a la historia del cine y a la versatilidad del video.

Buscador incansable de nuevas fórmulas, Ospina planteó un ensayo documental sobre el gusto, idea que venía de un subtema tratado con Lorenzo Jaramillo y del “mal gusto” captado como una de las consecuencias de la “cultura del narcotráfico”. **Mucho gusto** (Colombia, 1997) son veinte entrevistas que, desde distintas disciplinas, analizan un fenómeno universal vinculado a aspectos que pasan por la biología, la psicología y la socio-cultura. La reflexión también es producto de un montaje que “contrapuntea” los variados puntos de vista, confrontando, asociando, deduciendo y obligándonos a pensar sobre el origen de nuestros sentimientos y pensamientos. Ospina ha trascendido así la investigación sociológica directa, para entrar en el terreno de una observación abstracta idónea para entender las causas del estado de una sociedad y de un planeta abocados, en el siglo XXI, a enfrentar contradicciones y diferencias que han de negociarse con inteligencia si queremos sobrevivir.

El **Making of de La Vierge des Tueurs / La Virgen de los sicarios** (Barbet Schroeder, Francia-Colombia, 2000), basada en una novela de Fernando Vallejo, dio lugar a **La desazón suprema: retrato incesante de Fernando Vallejo** (Colombia-México, 2003), sobre el polémico escritor colombiano, exilado en México por tres décadas y prácticamente desconocido en su país natal. Se vuelve aquí a la finalidad de preservar la memoria, en este caso de un creador polifacético que también ha incursionado en el cine, la música, la biología y la gramática, por lo que Ospina ha tenido de nuevo la oportunidad de mezclar una cantidad heterogénea de materiales. El punto esencial son los pensamientos de un espíritu crítico en la exposición de los principales problemas actuales y que llega a cuestionar y desenmascarar a Newton y a Einstein como farsantes históricos de la ciencia. Reafirmando el objetivo de trabajar con el protagonista de las ideas, a través de Vallejo se enjuician vicios del pensamiento contemporáneo como posibilidad para comprender el origen de tantos errores universales. Universalizar y comprender. Porque comprender es empezar a solucionar. Y toda la obra de Luis Ospina, desde **Oiga vea**, va por ese camino.

1. Estudió en California (USC y UCLA). A comienzos de los setenta Ospina regresó a Colombia y, junto a Carlos Mayolo, Andrés Caicedo y otros cinéfilos, empezaron actividades de cineclubismo y crítica. De esta colaboración también surgieron varias películas en codirección con Mayolo y se constituyó el movimiento que se conoce como "Grupo de Cali" o "Caliwood". El nombre de Luis Ospina en la cultura cinematográfica del país también se asocia a algunos títulos de ficción, a su participación en películas de otros directores y a su labor como director de algunas instituciones, como profesor y como editor literario.
2. "Agarrar pueblo" es una expresión que en Colombia significa "engatusar a la gente" y aquí tiene el doble sentido de "agarrar" una serie de miserias.
3. Además de En busca de "María", otros dos títulos tratarán el tema del cine: Fotofijaciones (Colombia, 1989), con bastante material de películas hechas en Cali y el país, y Slapstick: la comedia muda norteamericana (Colombia, 1989), documental didáctico a propósito de una muestra que llegó a Colombia.
4. Serie de televisión semanal de la Universidad del Valle y semillero caleño del documentalismo urbano sembrado por la obra de Luis Ospina.
5. "Cuando hemos aniquilado el mundo y nos quedamos solos— orgullosos de nuestra hazaña— Dios, rival de la nada, aparece como una última tentación" (E. M. Cioran)
6. Realizada por Wim Wenders cuando el cineasta Nicholas Ray le pidió que lo filmara antes de su muerte.

LUIS OSPINA



**RETRATOS HABLADOS**  
**(Fernando Vallejo, Barbet Schroeder, Luis Ospina)**  
 Por Sandro Romero Rey  
 Barcelona, 31 de julio de 2003  
 (inédito)

## JUSTIFICO

Por algo que no podemos culpar sino al azar maravilloso, he conocido y he sido amigo, en distintas épocas de mi vida, del realizador colombiano Luis Ospina, del director de cine ciudadano del mundo Barbet Schroeder y del hombre del renacimiento (escritor, biólogo, cineasta, pianista, físico), colombianísimo, radicado en México, Fernando Vallejo. Por distintas razones, el río del tiempo nos ha arrastrado y nos ha unido en distintos lugares del mundo, por pura coincidencia. Nunca nos hemos puesto citas, ni nos hemos propuesto realizar trabajos en los que nos sintamos comprometidos, ni mucho menos llegamos juntos a las reuniones o a las fiestas. De manera natural, nos hemos encontrado en aeropuertos, noches de excesos, almuerzos protocolarios o hipódromos abandonados, de manera natural, como quien tiene una cita tácita con el destino. Y el destino ha hecho que estos tres creadores se hayan involucrado en proyectos comunes, en proyectos que aglutinan una estética común.

He sabido, desde España, que Luis Ospina acaba de terminar su extenso, intenso documental sobre Fernando Vallejo titulado **La desazón suprema: retrato incesante de Fernando Vallejo**. Meses atrás le había dicho a Poncho (como lo conocemos en confianza sus compinches) que quería colaborar, de alguna manera, en esa aventura. Una semana después, me propuso que hiciera la voz en off con los textos de las distintas novelas de Fernando. La idea me pareció fantástica y, a los diez días, grabamos unas treinta páginas de distintos fragmentos de sus libros alucinados. Yo acababa de llegar del D.F. y, de cierta forma, quería contener dentro de mí el tono agudo y juguetón de Vallejo. Los textos salieron veloces, casi con ira y ni siquiera el guayabo feroz que me atormentaba pudo interrumpir la borrasca delirante de su autor.

Poco tiempo antes de viajar a Europa, Ospina me mostró una versión casi terminada de su **Desazón suprema**. Debo reconocer que el resultado me sorprendió mucho más de lo esperado. Los documentales sobre escritores son, por muchas razones, casi siempre, decepcionantes. En su retrato de Vallejo hay una nueva manera, una nueva actitud, una nueva ética, si se quiere, para acercarse a la piel de lo que se ha dado a llamar “un

hombre de letras”. Bueno, pero de eso hablaremos más adelante. Lo que quiero explicar ahora, son las razones de estas notas sueltas. Desde la distancia, recibiendo lejanas noticias de Colombia, la nostalgia y los recuerdos se multiplican. He sonreído para mis adentros mientras pienso en los lazos comunes que nos han atado a lo largo de la vida y, sin pedirle permiso a nadie, he querido sacarlos de mi olvido. Porque la memoria es lo primero que se pierde. Son estas, por consiguiente, unas notas deshilvanadas y muy personales sobre tres amigos a quienes respeto y admiro, los cuales, por encima del bien y del mal, persisten en la complicidad. Y son, por encima de todo, un ejercicio contra mi propio olvido. El lector puede entrar o salir cuando quiera de estas líneas.

No sé muy bien cuál va a ser el destino del documental de Ospina. Nadie sabe muy bien el destino de los documentales, ahora que el video multiplica las posibilidades de realización y de distribución de un producto. Mucho menos se puede saber el destino de un documental colombiano. De lo que sí podemos estar seguros es de que ya existe y que pondrá a saltar de sus asientos a más de uno. Cuando ese efecto se logre, **La desazón suprema** habrá conseguido uno de sus cometidos. Lo demás, pertenece al espinoso e indefinible terreno del azar y a esa materia candente, aterradora que se llama, en el país de Vallejo, de Ospina, en el mío “la realidad nacional”. Pero bueno. Empecemos de una vez.

## VALLEJO

Quien escribe estas líneas, sufrió, a comienzos de la década del ochenta, de una hepatitis que lo aplastó en una cama por espacio de dos meses, época en la que uno lee a Marcel Proust, contesta correspondencia vencida, ve todos los clásicos posibles de la historia del cine, maratones. En mi caso, el complemento a todas estas actividades vitales, especiales para no sucumbir en la palidez aciaga, fue la lectura de un libro de un desconocido autor colombiano. El libro, “El fuego secreto”. El autor, Fernando Vallejo. El efecto: una conmoción que me llegó hasta las tripas, al descubrir a un escritor con una extraordinaria lucidez, con un inmenso conocimiento del oficio, pero que, al mismo tiempo, poseía una ira incontenible, mezclada con un humor salvaje, una capacidad infinita para buscar el escándalo y por allí, muy escondida, una tristeza innombrable. La carátula de la edición era un cuadro del pintor Luis Caballero y eso me hizo, por partida doble, disfrutar de su lectura.

En poco tiempo, seguí devorando los libros de Vallejo (su estupenda biografía sobre Barba Jacob: “El mensajero”. La primera parte de la serie “El río del tiempo”, llamada “Los días azules”, su increíble mamotreto de gramática conocido como “Logoi...” Creo

que, hasta el momento, no se conocían más). Tiempo después, me reí a carcajadas con “Los caminos a Roma”, y con los años, concluí la saga: “Años de indulgencia”, sobre sus meses podridos en una New York apocalíptica (lea usted, lector, después del año 2001 estas líneas y me dirá de qué se acuerda: “¡Qué incendio! ¡Qué esplendor! Mi vocación pirómana se supera esta noche. Se prodiga en llamas que se empinan desde abajo, de la acera, tratando de subir a mí, como lenguas de fuego más largas que las del Espíritu Santo. Lenguas viles, lisonjeras, no me vengan a decir ahora que yo soy el incendiador de Nueva York porque no se los voy a creer. Los bomberos corren de un lado al otro abajo, por la acera, desquitándose a las llamas, desplegándome una manta: ‘Salta! Salta!’ Salto? Aí les van los zapatos, hijueputas. Aí les van las medias, hijueputas. Aí les van los pantalones hijueputas. Los calzoncillos, hijueputas”. Sin comentarios. El Ossama ben Laden de la literatura colombiana. Después vino “Entre fantasmas”. La muerte, la vejez y un México envuelto en los ecos de su propio terremoto. Concluía así la saga del tiempo de Vallejo. Pero, un momento. Recuerda quien les escribe, que en el año 91 leyó en París una novela adicional de “El Río del Tiempo” que también se llamaba “El mensajero” también era sobre Barba Jacob y también salió, por aquella época, en Editorial Planeta. Era una especie de versión procaz de la biografía del poeta colombiano. Mucho más apocalíptica y bochinchera. ¿Qué paso con ese segundo Mensajero? Averígüelo, Vargas. Porque en la hermosa compilación que hizo Alfaguara de “El río del tiempo” en 1999, había desaparecido. Y ha desaparecido también la edición de Planeta. ¿Será que ya no existe? ¿Será que nunca existió? ¿Será que todo es producto de mi imaginación? No. Pero no. Por ahí figura en algunas biografías del escritor un libro que se llama “El hombre que se suicidó tres veces”. Allí queda, para los arqueólogos de la literatura vallejana.

Prosigamos el viaje. Para todos es sabido que las cachetadas de los libros de Fernando Vallejo se incrementaron, gracias a su novela “La virgen de los sicarios”. El solo título, en un país tan sagradocorazonesco como Colombia, era ya toda una declaración de guerra. ¿La Santísima Virgen, protectora de los asesinos a sueldo? ¿La Santísima Virgen culpable? ¿La Santísima Virgen cómplice? Pero como en el país de la sicaresca casi nadie lee, hubo que esperar hasta el garrotazo final de la versión cinematográfica de Barbet Schroeder, para que el escándalo tuviese sus verdaderas dimensiones. Mientras tanto, el agua sucia de los ríos de Vallejo siguió corriendo: sus “Chapolas negras”, la negra interpretación de la vida deudora del poeta José Asunción Silva. Vino también su ajuste de cuentas al autor de “El origen de las especies” con su bilioso texto “La tautología darwinista y otros ensayos sobre biología”. Y los lectores que leen a la defensiva concluyeron: ah, se trata de un autor resentido, que quiere lavar sus inmundos trapos sucios en la cara de las gentes de bien, una loca histérica que quiere vengarse de sus padres y de su patria por no haberlo dejado que pirobearsa tranquilo en el Medellín de su infancia.



Yo mismo había pensado algo parecido, pero al revés. Cuando terminé de leer “El fuego secreto” y la hepatitis calmó sus estragos en mi hígado, pensaba mucho en la sinceridad cerrada de Vallejo y pensé que se trataba de un cacorro energúmeno que andaba lanzando ráfagas de metralla con sus palabras, para no dejar títere con cabeza. A finales de la década del ochenta, conocí a Vallejo, en una cena lánguida de teatreros elegantes. Casi se me descuelga la mandíbula cuando me presentaron al autor de “El mensajero”.

Fernando venía desde México a visitar a su oculista, hablaba, mejor, preguntaba todo el tiempo, con una sonrisita traviesa, y una nada programada elegancia que lo convertía en la antítesis del narrador de sus propios libros. Yo quería que lanzara escupitajos, que violara niños en mitad de la comida, que le mentara madres al universo, en fin. Nada de eso pasó. Los años continuaron y continué combinando mis lecturas de Vallejo, con encuentros esporádicos con el escritor. Encuentros que fueron, ante todo, en fiestas y en sus conferencias incendiarias en Colombia, donde acababa hasta con el expresidente que estuviera al lado rindiéndole un homenaje. El personaje de los libros de Vallejo es el personaje de sus apariciones públicas. Y el Vallejo privado es, como dijo Churchill de Hitler, un misterio dentro de otro misterio.

Cuando se lanzó la colección completa de “El río del tiempo”, me gustó mucho la presentación que hizo del libro el director de la Biblioteca Luis Ángel Arango, Jorge Orlando Melo, cuando, citando a su esposa sicoanalista, Clarita de Melo, dijo, palabras más, palabras menos, que Vallejo era el único escritor que tenía conectado el inconsciente directo a la máquina de escribir. Hoy por hoy, el mundo ha seguido su camino. En Colombia se sigue asesinando y se sigue delinquiendo de manera impune, las únicas voces que se levantan con vehemencia son, quizás, las de Antonio Caballero desde la izquierda y la de Fernando Vallejo desde cualquier lado. Vallejo ha publicado “El desbarrancadero”, quizás su libro más atroz, sobre la muerte de su hermano, víctima del sida, y contra su propia madre, válgame Dios. “La rambla paralela” es su último texto literario y, según sus propias palabras, será el punto final a su actividad literaria, porque “ya se me acabó la cuerda”. Ahora, con el Premio Rómulo Gallegos en el bolsillo, se prepara para publicar un libro contra Einstein y Newton. “Para desenmascarar a esos impostores”, me dijo una vez en su morada de la calle de Amsterdam en México. Allá, en la región más transparente, aprendí a tener un ritual semanal con el escritor y oirlo durante largas horas. Vallejo es mucho más serio, mucho más trascendental, mucho más “paisa”, si se quiere, de lo que uno se imagina. Vive en un hermoso apartamento púrpura, donde lo único que le interesa en su existencia son sus perras. Quiero decir, sus animalitos cuadrúpedos, no sus borracheras. Vallejo cree que, desde hace tiempo, ya está muerto. Se ha olvidado de su

carrera como director de cine en los años setenta, cuando dirigió los largometrajes **Crónica roja**, **En la tormenta** y **Barrio de campeones**. Como cree que ya está muerto, se puede dar el lujo de enfrentarse al universo, saldar cuentas con las injusticias de Dios, acabar con el Papa, con los guerrilleros colombianos, con los políticos, con Octavio Paz, con Fidel Castro y seguir dedicándole las reediciones de sus libros a David Antón. Fernando Vallejo, hoy por hoy, por encima del bien y del mal, más del mal que del bien, es un nuevo Marqués de Sade, un Margay de Sade, un nuevo iconoclasta, un peligroso niño que juega con una pistola cargada en el recreo de su propia escuela. En su búnker mexicano lo he disfrutado y en su búnker mexicano hemos compartido carcajadas con, quien lo creyera, un amigo mío de 20 años atrás. Con otro cómplice de mis rutas que se llama Barbet Schroeder.

## BARBET

La primera vez que leí el nombre de Barbet Schroeder, pensé que se trataba de una mujer. Era yo un adolescente aturdido por los excesos del rock, levitando por los aires al ritmo de la música de Pink Floyd. Y fue, gracias a Pink Floyd que descubrí su nombre. En las carátulas de los discos *More* y *Obscured by clouds* se informaba que ambos álbumes eran la banda sonora de dos películas desconocidas en mi entorno: **More** y **La Vallée**. A comienzos de la década del ochenta, Barbet Schroeder fue invitado al Festival de Cine de Cartagena, con su película **Tricheurs**. Allá estuvo, acompañado de su esposa, la actriz Bulle Ogier. También, escondido en su timidez y en sus programadas inseguridades, estaba a su lado el inmenso Néstor Almendros. Eran los tiempos fantásticos del Festival costeño: maravillosos invitados, fiestas estupendas, Víctor Nieto Jr. en todo su esplendor, películas de todos los rincones del universo. Al mismo tiempo, era la época de Focine y la época en la que en Cali, mi ciudad, se filmaba sin parar, hasta el punto que nos autodenominamos Caliwood, para hacer rabiar a los envidiosos. Barbet Schroeder se enamoró de nuestra fiesta sin fin y decidió ir a visitar ese extraño paraíso desconocido situado en el occidente de Colombia.

No recuerdo ningún diciembre, ninguna Feria de Cali desde mediados de los años ochenta, en el que no estuviera la inmensa y traviesa figura de Barbet Schroeder. Todo le encantaba: los toros, las rumbas frenéticas en las que no se dormía nunca, Juanchito, la salsa, el ejército de mujeres perfectas. Tanto le gustó Cali, que soñó con hacer una película en nuestro país. Estuvo alguna vez con el guionista norteamericano Myron Maysel, a quien dejamos abandonado en un prostíbulo que se engalanaba con un Buda con la barriga astillada por un tiro. Estuvo con Néstor Almendros mirando locaciones y presentando

una extensa retrospectiva del gran fotógrafo. Visitó la Hacienda El Paraíso durante el rodaje de la película **En busca de María**. Escandalizaba a las niñas en las fiestas con una perilla anal. Conocimos, gracias a él, a la artista Sophie Calle, obsesionada por los pelos de los muertos y por los culos de los toreros. Llegaba en cualquier momento, antes del rodaje de **Barfly**, antes de amenazar con cortarse el dedo con una sierra eléctrica frente a Menahem Golan, después del éxito de **Barfly**. Pareciera como si Barbet necesitara de Colombia para ser feliz.

Pero su pasión por nuestro país no era gratuita, ni reciente. Era un impulso que venía de mucho tiempo atrás, de su pasado más remoto. En la medida en que fue creciendo nuestra amistad, supimos que Schroeder, hijo de geólogos suizos, había vivido varios años de su infancia en Bogotá, años decisivos en su vida. Había sido testigo, desde la ventana de su apartamento de niño en la Carrera Séptima, del cataclismo del 9 de abril de 1948. Desde allí, cuenta, vio a un hombre corriendo con una nevera. El dueño de una tienda va tras él y le corta la cabeza de un machetazo certero. El hombre de la nevera alcanza a seguir corriendo, sin cabeza y sin soltar su botín, por varios metros.

Barbet siguió viniendo también a varios Festivales de Cartagena y organizaba complots sin que nadie se diera cuenta. Cuando supo que la delegación cubana iba a sabotear un film del exilio titulado **El Súper**, en 24 horas se comunicó con una veintena de amigos intelectuales de todo el mundo y firmaron un documento de apoyo a Orlando Jiménez y su equipo de realización. Desde esa época, con el misterio que siempre lo ha acompañado, comenzó a gestar “su película colombiana”. Trabajó en la preproducción de un guión llamado Machete. Volvió a Cali para mirar locaciones con Néstor Almendros. Meses después, supimos que la idea se había caído, por esas razones inconcebibles por las que se caen los proyectos cinematográficos.

Los años pasaron y, del director y productor europeo famoso que había sido (el productor de Rivette y de Rohmer, el realizador de las citadas **More** y **La Vallée**, de la demoledora **Maitresse** – su absoluta obra maestra de este período –, del documental sobre Idi Amín, de la curiosa Kokó, el gorila que habla...) pasó a ser un prestigioso director de Hollywood, gracias a Bukowski y su alcohólica **Barfly**, gracias a la elegante **El misterio von Bülow**, a **Mujer soltera busca**, a **El Beso de la muerte**, a **Antes y después**, a **Medidas desesperadas**. A finales del milenio, antes de que la vida le hiciera una mala jugada, Barbet Schroeder cerró los ojos, quemó sus naves en Hollywood y se decidió de nuevo por Colombia. Esta vez, de manera definitiva. Y descubrió (gracias a Luis Ospina, eso lo supe después), los libros de Fernando Vallejo. El impacto fue total y, sin perder un

instante, tomó un avión para México y se encerró en el apartamento del escritor para adaptar **La virgen de los sicarios**. Con toda la discreción del universo y con el guión debajo del brazo, Barbet viajó a Medellín, hizo preproducción, comenzó el rodaje con un pequeño grupo de franceses, pero todos lo abandonaron. Terminó la filmación con el alegre equipo de colombianos que trabajaron con Ospina en la película **Soplo de vida**. Como dato curioso, fue el primer largometraje filmado en video de alta definición, luego transferido a 35 mm.

Es una lástima, pero después de **La virgen...** Barbet no ha querido volver a Colombia, por razones de seguridad. Pero le he seguido viendo, de manera muy extraña, en distintos lugares del mundo: en New York, en el 2001, en un concierto de Richie Ray en el Carnegie Hall. En México, en casa de Vallejo, luego de haber visto **Cálculo mortal**, su última película, con Sandra Bullock. En Miami, haciendo la preproducción de su nuevo largo. **Extrañas coincidencias**. A veces pienso que lo persigo sin darme cuenta.

**La Virgen de los Sicarios** fue estrenada en el Festival de Venecia del año 2000. Allá fui a acompañarlos, como se dice en mi ciudad, “a hacerles barra”. En Venecia, rodeado de sus ninfas y de sus carcajadas, también estaba Luis Ospina. Es muy gratificante ver una película colombiana coronándose en un Festival (la misma experiencia la había vivido, en 1998 con **La vendedora de rosas** en Cannes).

Por haber sido una curiosidad inolvidable, tomemos una góndola y vamos para Italia.

## MUERTE (PAISÀ) EN VENEZIA

“La juventud apasionada e iconoclasta se siente atraída por lo problemático”.  
Thomas Mann, “Muerte en Venecia”

Llegar a la 57 Mostra Internazionale d’Arte Cinematografica (la Biennale di Venezia) siguiendo los pasos de una película colombiana, no dejaba de tener un tono algo aventurero. Pero emociona, así uno se empeña en pasar desapercibido, en “hacer el Festival” tratando de no pensar demasiado en Barbet Schroeder, en los sicarios, en Vallejo. Sin embargo, nuestro epicentro espiritual estaba allí y apenas pisamos la ciudad de los canales, nos comenzó a oler a Colombia por todas partes.

Y olía a Colombia porque **La Vergine dei sicari** era un film bastante sui generis por muchas razones pero, muy en especial, porque se trataba de una película que no se parecía a nada y que retrataba un mundo siniestro, venido de un país que en Europa se mira como si fuese el hábitat de los extraterrestres. Pero de los extraterrestres podridos, donde pernocta la maldad y donde los vicios más siniestros de la condición humana allí se dan asiento. Y la obra de Schroeder lo corrobora. Gran curiosidad había antes de la première, pero no había que llamarse a engaños: allí estaba también en concurso Robert Altman con **Dr. T and the women**, la hierática **Freedom** de Sharunas Bartas, **Selon Matthieu** de Xavier Beauvois, los adorados chinos Fruit Chan Kuo y Jia Zhanke, los anfitriones Guido Chiesa, Carlo Mazzacurati y Gabriele Salvatores, el nuevo Stephen Frears (**Liam**), el hindú Buddhadeb Dasgupta, el coreano Kim Ki-Duk, la australiana Clara Law, el inmenso Manoel de Oliveira (sigue pareciendo que fuese inmortal) y su compatriota Joao Pedro Rodríguez, el iraní Jafar Panahi, la inglesa Sally Potter, el ciudadano del mundo Raúl Ruiz, el norteamericano Julian Schnabel y su versión del libro de Reinaldo Arenas **Before Night Falls**... en fin. La competencia era dura, pero Barbet y su equipo llegaron a la Mostra sin ocultar el rostro del triunfo. Del triunfo, porque el premio, sin lugar a dudas, era poder haber terminado una película tan peligrosa y provocadora como **La Virgen de los Sicarios**. Tanto o más que la novela de Fernando Vallejo sobre la cual se inspira. Digo tanto o más, porque en Colombia se lee muy poco, pero sí se va a cine y esta cachetada moral que representa este film iba a pararle los pelos a más de un intransigente.

Pero no todo era la competencia. Estaba el gran homenaje a Clint Eastwood, el estreno de **Small Time Crooks** de Woody Allen, quien ya se ha convertido en asiduo visitante de honor en cada cita cinéfila veneciana, el descubrimiento de nuestro adorado Claude Chabrol (quien estaba en el jurado y estrenaba su más reciente film, **Merci pour le chocolat**), el lanzamiento de Antonio Canales como actor en **Vengo** del franco argelino Tony Gatlif, lo nuevo del delicioso Takeshi Kitano (quien ya había ganado el León de Oro del 97 con **Hanna-Bi**) llamado **Brother**. Y estaba también la expectativa del inmenso fresco de más de cuatro horas sobre la historia del cine italiano realizado por Martin Scorsese (**Il mio Viaggio in Italia**, que finalmente no se presentó, por problemas de derechos), así como el **Buena Vista Social Club** del latin jazz (**Calle 54** de Fernando Trueba). Así las cosas, el banquete cinematográfico estaba completo, con otras secciones como Sogni e Visione (allí estaba, entre otros, el argentino Marcelo Piñeyro y su nuevo film **Plata Quemada**), las veinte películas de la sección Cinema del Presente, los Programas especiales (entre ellos, el documental **Fellini racconta – Un autoritratto ritrovato**, que no necesita presentación), los Nuovi Territori en cortos y largos, la Semana de la Crítica, los films recuperados... En otras palabras, si uno se quería olvidar del mar, allí estaba el Festival para ayudarnos. Aunque Venecia es más manejable, menos smokings y aparataje

como sucede en Cannes. Es un Festival que le recuerda a uno a San Sebastián, por la frescura y la alegría permanente de sus organizadores. Allí había de todo, hasta estupendos documentales como **My Generation** de Barbara Kopple, sobre la historia secreta de los tres festivales Woodstock o **Pie in the Sky: The Brigid Berlin Story**, sobre una de las stars de Andy Warhol. Y también había exposiciones y obras de teatro y buenas fiestas. Venecia era un encanto.

Allí llegamos. Con la expectativa de ver **Pollock**, la película actuada y dirigida por Ed Harris sobre el gran Jackson, con la fatal premonición de echar los amores por la borda, con una reconfortante sensación de estar viviendo unas vacaciones del alma. Había un buen clima para esta cita veneciana y la Mostra nos recompensó con creces.

Además, era la primera vez que una película colombiana estaba compitiendo en Venecia. Sí, colombiana. Porque aunque Barbet Schroeder nació en Teherán, se educó en Suiza, vivió la Nueva Ola en París y se consolidó como realizador en Africa, Oceanía y Hollywood, él se ha sentido desde hace muchos años de nuestro país y la película huele a Colombia hasta las entrañas. **La Virgen de los Sicarios** en la cita italiana estaba dándole un triunfo al cine de estas latitudes. Al ser escogida en la competencia, estaba equiparando los dos goles que Víctor Gaviria convirtió en Cannes con **Rodrigo D.** y **La Vendedora de Rosas**. ¿Qué pasó, finalmente con **La Virgen**? Pasó lo que tenía que pasar. Yo recordaba la reacción del público mexicano, tras el estreno de **Los olvidados** de Buñuel, cuando las señoras querían matar al realizador, por haber “traicionado la patria” y luego callarse cuando el film ganó la Palma de Oro en Cannes.

La película se presentó en horas de la mañana para los periodistas y, a mediodía, fue la rueda de prensa. En la mesa, estuvieron Barbet, siempre sonriente, Vallejo, como el niño malo del paseo y Germán Jaramillo, serio y nervioso, como un actor del Teatro Libre de Bogotá. A mí se me había olvidado lo católicos que son los italianos. A la primera pregunta de una señora de L'osservatore romano, Vallejo, hablando italiano mejor que los italianos (en otra vida, él había estudiado cine en el Centro Sperimentale di Cinematografia), se desgranó en una de sus retahílas demoníacas, despotricó de todo el mundo y, palabras más palabras menos, terminó diciendo que el Papa tenía el Mal de Alzheimer y que el mundo estaba jodido por su culpa. La señora de L'osservatore romano se puso furiosa y se retiró de la rueda de prensa, con otros diez periodistas. Barbet y Vallejo reían felices. La première fue esa misma noche. Yo empecé a temer que los fundamentalistas católicos fuesen a sabotear la proyección. Me preparé con piedras en los bolsillos, listo para librar la batalla contra la godarria. Pero, el resultado, fue completamente distinto. Ovación cerrada.

Cinco, diez minutos, después de la presentación, el público de pie, aplaudiendo a Barbet, a Fernando, que no sabía dónde esconderse, a Germán Jaramillo, el actor, quien nunca pensó que ese riesgo que había corrido en la vida le iba a representar tantas satisfacciones. A la salida, la gente nos miraba a los colombianos como bichos raros. “¿De verdad es así la vida en su país?”, nos preguntaban. “Así no es”, contestábamos. “Es peor”. O sea que mucho cuidado con nosotros, italianitos güevones, porque los pasamos al papayo. Somos peligrosísimos.

Los días pasaron y había aroma de León de Oro. Ninguna de las películas en competencia le daba la talla a **La virgen**... Pero no. No ganó. Las películas orientales seguían marcando la parada en los festivales y oriental fue la película que ganó. A Barbet le dieron la medalla de oro del Senado de Italia. Nunca supimos cómo leer ese premio. Pero el verdadero premio lo recibió el film cuando fue estrenado en Colombia y se levantaron las voces del establecimiento y pidieron a gritos que se saboteara su exhibición. Por fortuna no fue así. No hubo bombas en los teatros, no hubo amenazas, no hubo resentimientos. Hoy por hoy, **La virgen de los sicarios** es un clásico del cine colombiano. Una película única, insustituible y, de todas maneras, necesaria.

En el año 99 estuve un par de días en el rodaje del film en Medellín. Allí estaba Luis Ospina, dirigiendo eso que ahora se llama el **Making of...** de un largo. Esto es, el documental entre bambalinas de un rodaje. Creo que, en ese momento, comenzó a gestarse la idea de hacer un extenso documental sobre Fernando Vallejo.

## OSPINA

En 1980, Luis Ospina dirigió su primer largometraje (**Pura sangre**) y se demoró diecisiete años para rodar el segundo (**Soplo de vida**). Sin embargo, antes y después de estas fechas, ha desarrollado una de las carreras como documentalista más interesantes del cine colombiano. En 1971, junto a Carlos Mayolo, realizó la película **Oiga vea**, contra los Juegos Panamericanos de Cali. En 1973, un corto sobre la Feria de nuestra ciudad, titulado **Cali: de película**. Luego vino un argumental, **Asunción**, hasta que, en 1978 saldría a la luz su primera obra maestra, **Agarrando pueblo**, el film iconoclasta contra los usurpadores de la miseria. Estas películas marcaron la contracorriente del cine colombiano. Eran trabajos juveniles, llenos de energía y de irreverencia, hijos, de alguna manera, de la actitud generacional gestada alrededor del Cine Club de Cali, de la revista Ojo al cine y de la figura fascinante de Andrés Caicedo, quien se suicidase en 1977, cuando tenía 25 años.

**Pura sangre** fue el primer largometraje producido por la Compañía de Fomento Cinematográfico de Colombia y fue la primera película de género que se aventuraba en el país. Un film de vampiros en el trópico, con salsa, drogas y corrupción. Pero Ospina quedó defraudado de su aventura en la ficción argumental de largo aliento y se concentró en la realización de documentales. Primero fue **En busca de María**, sobre el primer largometraje filmado en Colombia, hoy desaparecido. Después, su inmenso fresco sobre su generación titulado **Andrés Caicedo: unos pocos buenos amigos**. Más adelante, su hermoso recorrido por la vida del compositor caleño Antonio María Valencia, fundador del Conservatorio local, llamado **Música en cámara**. Cuando comenzaron los canales regionales de televisión, Ospina estuvo al frente de la consolidación de un lenguaje moderno para indagar en la piel de una ciudad e hizo trabajos memorables, como la trilogía **Al pie, Al pelo y A la carrera**. Realizó divertimentos como **Arte sano cuadra a cuadra** o su gigantesca **Cali: ayer, hoy y mañana** de seis horas, su **Berlin Alexanderplatz**. Pero quizás su documental de mayor dimensión es el retrato que hace del pintor Lorenzo Jaramillo en **Nuestra película**, durante los días anteriores a su desaparición, canto del cisne de un artista, enfrentamiento a las huellas del sida, oda a los sentidos y a los placeres estéticos.

En 1997, su hermano Sebastián lo eligió para que rodara su premiado guión conocido como **Adiós, María Felix** y que luego terminaría llamándose **Soplo de vida**. De nuevo, el coqueteo con los géneros, esta vez con el thriller, con el cine negro, con la Serie B. Detrás de una compleja estructura, estaba la intención de retratar una ciudad, Bogotá, a través de sus personajes, de sus atmósferas sombrías, de su secreto mundo de horrores cotidianos. Otro nuevo esfuerzo sobrenatural, que terminó en una nueva decepción. Cansado de los largometrajes de ficción, Ospina regresó a los documentales, ahora con el desafío de agarrar el toro de Fernando Vallejo por los cuernos.

Conozco a Luis Ospina desde hace muchos años, muchos años antes de que él me conociera. Yo era de “las ligas menores” del Cine Club de Cali y, allí, en mi primera adolescencia, lo veía con admiración, acompañado del Sumo Pontífice Andrés Caicedo, y de la borrasca de juventud y belleza que era Carlos Mayolo. En 1979, en un Festival de Cine de Cartagena, nos hicimos amigos. Él vivía con la artista Karen Lamassonne quien, años después, sería mi cómplice incondicional. Podría atreverme a decir que él es, como dicen las niñas bien, “mi mejor amigo”. Aunque, no sé, uno a “su mejor amigo” le cuenta todo y yo a Luis, a Poncho, casi no le cuento nada. Él tampoco. Desde hace muchos años (primero en Cali, ahora en Bogotá) nos reunimos en su casa y permanecemos en silencio, con una permanente sonrisita en los labios, bebiendo el trago que nos corresponda y



sintiendo el inexorable paso del tiempo. De las fiestas de Sodoma y Gomorra que hemos organizado, quedan fabulosos recuerdos, recuerdos que se repiten ahora, en nuevas fiestas y con nuevos ritmos, ahora mucho más electrónicos. Nunca nos hemos dejado vencer por el cansancio y ambos tenemos el demonio del mediodía intacto, nos gusta la misma música, más o menos las mismas películas, el mismo tipo de mujeres.

Y, es curioso, pero en el conjunto de su obra, a pesar de la considerable colección de féminas que le he conocido a lo largo de su vida (“el capitán Misterio”, lo llamaba Carlos Mayolo), es muy escasa la presencia de las mujeres en ella. Al contrario, sus documentales y sus ficciones están plagados de homosexuales: **Pura sangre** es la historia de unos violadores de niños. Antonio María Valencia, Lorenzo Jaramillo, Fernando Vallejo, eran, son, homosexuales. En **Soplo de Vida**, Robinson Díaz es la loca mayor, la infeliz María Félix. Casi que pareciera la obra de un director gay. Muy astuto, ahora que lo pienso. Es la mejor manera de camuflarse, para poder dar sus zarpazos de manera certera.

No puedo, no debo decir mucho sobre **La desazón suprema: retrato incesante de Fernando Vallejo**. Puedo comentar, simplemente, que, al verla, tuve la misma sacudida del hígado que tuve diez años atrás, cuando vi en París, por primera vez, **Nuestra película**, el documental sobre Lorenzo Jaramillo. Hay una gran precisión en la escogencia del material, un humor envidiable, una capacidad cómplice para la diatriba y un acople perfecto con la realidad de su personaje. De hecho, además, Ospina no se limita a dejar que Vallejo lance sus andanadas, sino que él, como realizador, toma también partido, lo apoya con las imágenes, si Vallejo dice “Tirofijo”, en la pantalla sale Tirofijo, si Vallejo dice “Fidel Castro”, en la pantalla sale Fidel Castro... y García Márquez. De otro lado, en términos visuales, **La desazón suprema** tiene recursos mucho más frescos, mucho más modernos, si se quiere, que lo convierten en un trabajo de una gran limpieza y de efectivos logros plásticos. Estoy seguro que se va a hablar mucho, para bien y para mal, de este documento necesario.

Es el final de un camino y es el punto de cruce de muchos otros. Hoy, aquí, entre estas líneas, he descubierto de qué manera se unen **Maîtresse y El fuego secreto, Pura sangre y Barfly, La virgen de los sicarios y La desazón suprema**. “El tiempo”, “El río del tiempo”, ha terminado por juntarlos. Dios los cría y el diablo los junta, como decían nuestros abuelos. Fernando Vallejo, Barbet Schroeder y Luis Ospina se han salido con la suya. Han logrado unirse a través del lenguaje de la provocación, a través de la irreverencia y a través del humor, este último, único antídoto que nos queda para soportar lo que se viene.

# LA CRUCIFIXIÓN DEL SAGRADO CORAZÓN DE JESÚS

Por Hugo Chaparro Valderrama  
Laboratorios Frankenstein  
2003

**E**n el país de la impunidad es saludable que alguien lance bombas verbales capaces de estremecer, vulnerar o contrariar de alguna manera los hábitos de una convivencia basada en la hipocresía, en la tragedia o en el dudoso respeto por instituciones en las que se confía cada vez menos.

A favor o en contra, rechazando o interesándonos por sus declaraciones, la figura del escritor antioqueño Fernando Vallejo es un punto de encuentro y desencuentro alrededor de nuestro malestar. Acaso por esa razón, Luis Ospina se decidió por un título no del todo esperanzador para su biografía cinematográfica: **La desazón suprema: Retrato incesante de Fernando Vallejo** (2003).

Desazón suprema alrededor del oficio de escritor, desazón extrema sobre lo que significa ser colombiano, inquietud sin pausa sobre los sueños y las pesadillas que moldean el tiempo y su calendario, el documental de Ospina tiene una excelencia narrativa cifrada por el montaje y la fragmentación de esta biografía en diversos episodios, acompañada por lecturas de textos escritos por Vallejo, construyendo el rompecabezas de una vida a través de imágenes que nivelan el carácter mordaz de un autor que nunca ha estado del todo cómodo en el mundo, matizado con sorpresas de niño travieso: lavarle los dientes a su perra, dormir la siesta con ella, exhibir su homosexualidad en contra del prejuicio o mostrar una sonrisa de orgullo triunfal cuando pone en el lugar que se merece a los periodistas que retardan el ritmo y la inteligencia de un país avergonzado de distintas maneras ante sí mismo.

La definición del escritor mexicano Carlos Monsiváis refiriéndose a Vallejo, consiente esta ambivalencia: "Fernando Vallejo es un mazapán de neutrones"- o "un pastel envenenado", como afirma en la película.

La figura del autor es así tan subversiva como la de Porfirio Barba Jacob o Vargas Vila: su atención se basa en la fascinación que no permite un trato indiferente ante el testimonio que escritores como ellos han dejado en el país.

En Colombia se crucifica cada día al Sagrado Corazón de Jesús. Fernando Vallejo, en cámara de Luis Ospina y de todos los que contribuyeron para la realización de su documental, aparece como un apóstol de las herejías propiciadas por el caos que define a este rincón del mundo. La intimidad que alcanza en **La desazón suprema** el realizador con su personaje, desvanece el distanciamiento, se aproxima al mundo cotidiano que disfruta, padece o puede sobresaltar al espectador, según pruebe el mazapán o los neutrones.

Desde las películas caseras en las que Vallejo aparece con su familia en un pasado brumoso, el documental recorre los motivos de la desesperanza, los sueños torcidos de un país, concentrados y magnificados por la lupa de la ironía, por el escepticismo o por la barbarie verbal, quizás grotesca, del todo implacable, de un mortal que no condesciende ni siquiera ante sí mismo.

El retrato de Vallejo es así un documental donde la forma de producción que permite una cámara discreta en su manejo, contribuye al tratamiento de su tema sin artificios y con la sinceridad que Luis Ospina ha exhibido siempre en sus películas.

## EL EXTRAÑO MUNDO DE VALLEJO

Por David Sosa Delgado

El Espectador (Bogotá)

2003

Los fuegos que enciende el escritor antioqueño Fernando Vallejo no suelen ser secretos. Más que fuegos, son hogueras. Sus personajes (muchas veces él mismo) no necesitan vírgenes de los sicarios, aunque sí ramblas paralelas de la memoria, para desviarse de rumbos rectos, cánones aceptados, dogmas establecidos, y gritar con rabia otras verdades que duelen y golpean.

Pero muchos que han leído (o escuchado) sus diatribas contra el Papa Wojtyla, la natalidad, el género femenino, el dictador Castro, los pobres, los bandidos políticos colombianos, entre otros blancos de su ira, quizá se sorprendan al conocer las otras facetas del autor de “El desbarrancadero”, novela con la que obtuvo el último premio Rómulo Gallegos. Pianista exquisito, estudiante de filosofía, gramático y curioso científico autodidacta. También aquella, más doméstica, del hombre que le prepara la comida a su amada perra. ¡Y hasta le cepilla los dientes!

Estas aristas también corresponden a ese hombre que le confiesa como si tal cosa a una periodista que él no es homosexual, sino bisexual. Porque le gustan, dice, los niños y los muchachos. Las revela el cineasta caleño Luis Ospina (**Agarrando pueblo, Pura sangre, Sopro de vida**) en el documental **La desazón suprema. Retrato incesante de Fernando Vallejo**, el cual –un hecho saludable– se estrena de forma autónoma como documental, y no acompañando películas en cineclubes.

### ESE DESCONOCIDO

Explica Luis Ospina que su título lo tomó prestado de un verso de Porfirio Barba Jacob (uno de los preferidos de Vallejo) que dice: “Vengo a expresar mi desazón suprema y a perpetuarla en la virtud del canto”. Esta desazón lo llevó en abril de 2001 a viajar a México en busca de su personaje. Un hombre al que conoció por casualidad, a principios de los 90. “Lo vi recostado y me le acerqué. Esperaba encontrar un monstruo, un tipo muy duro. Pero me sorprendió una persona muy bien hablada, muy culta”.

La cámara digital de Ospina (el trabajo no fue hecho con un gran equipo de técnicos y luces) registra la intimidad de Vallejo, los rincones de su ternura. Pone al descubierto sus dotes como anfitrión y sus habilidades como provocador.

Vemos a Vallejo regresando a Medellín, metido en suburbios, un material inédito que el director Barbet Schröder le cedió al director cuando filmó al escritor detrás de cámaras en el trabajo de **La virgen de los sicarios**. A esas imágenes se suman otras de archivo y unas inéditas películas familiares de los sesenta, filmadas en 8 mm, que el propio Vallejo le cedió a Ospina en una de sus visitas a México.

“Quería hacer un documental observacional. Aunque en el montaje final hice una mezcla de varios materiales”. Esa mezcla de la que habla el director de **La desazón suprema** ha sido criticada por algunos espectadores a los que molestó un montaje tan abigarrado. Cuenta Luis Ospina que ese Vallejo que él conoce es un ser muy desprendido, alguien que tira todo lo que va leyendo. Y que en su casa de México sólo atesora libros científicos, las obras de Mujica Láínez y “El Paradiso” de José Lezama Lima.

El realizador no cree, como Vallejo, que el documental sea un género “limosnero”. Prueba de ello es que ha hecho treinta documentales. “Aunque siempre alterno entre ese género y la ficción, me siento más a gusto trabajando en documentales”, explica Ospina quien, al lado de otros compañeros de generación como Carlos Mayolo, Andrés Caicedo, y después Carlos Palau y Óscar Campo, se nutrió del cineclub de Cali. Este es su retrato incesante de un gran desconocido: Vallejo.

## IR AL CINE POR IR, UNA DEL DIABLO Y DOS DE MONJAS (I)

Por Ignacio Ramírez  
Cronopios – Agencia de Prensa  
2003

*El largometraje documental de Luis Ospina sobre el escritor Fernando Vallejo, batió anoche (15 de agosto) marca de ansiosos asistentes al estreno en el Museo Nacional de Bogotá. Mientras muchos de quienes consideran un diablo al autor antioqueño aplaudieron a palmotada batiente, dos películas de monjas (una buena y una mala) se ponen también en cartelera.*

**D**aba risa ver a quienes denigran en privado de la obra y las actitudes del autor de **La virgen de los sicarios** y otros libros de alboroto palabrero, aplaudiendo a palma frenética tras la visión de **La Desazón suprema: retrato incesante de Fernando Vallejo**, el largometraje cinematográfico donde Luis Ospina ratifica su talento para hacer documentales ficciorreales y Vallejo su capacidad neocostumbrista paisa para agitar el cotarro de la chismografía criolla, combustible de babas para mantener hirviendo a una sociedad tan fría frente a lo fundamental y tan ardiente frente a lo trivial.

Pasó lo que no había ocurrido nunca: el auditorio del Museo Nacional de Colombia, en Bogotá, dotado con cerca de 400 sillas, fue pequeño para contener a una multitud de invitados que cuando llegaron ya no encontraron cupo y tuvieron que esperar pacientes a una segunda proyección a las nueve de la noche. En la de las siete, como pudieron se acomodaron por lo menos 600 personas (yo, de pie, todo el tiempo, entre ellas) que se acurrucaron, se sentaron y hasta se arrodillaron para ver al escritor de moda por su premio Rómulo Gallegos y por su donación de los 100 mil dólares que le correspondían a la Sociedad protectora de perros de Caracas.

La película comienza con Vallejo en el Parque Nacional de Bogotá en un belisarista encuentro de poetas y en uno de sus permanentes ejercicios de diatriba contra todo y contra todos: el país, la iglesia, el Papa, los armados y los desarmados, los heterosexuales y los homosexuales, el día y la noche, lo blanco y lo negro. Todo, o casi todo en su encendida lengua.

La gente, por supuesto, feliz, porque Vallejo ya se convirtió en un mito pasajero: su verbo es una antorcha incendiaria; sus arengas y sus franquezas crudas, heridas abiertas, a medias aliviadas por los paños de agua tibia de su literatura, porque ese señor que despotrica hasta de su mamá, es el mismo antioqueño sentimental que escribe con nostalgia de infancia: “La vocación de pirata me nació cuando vi mi primera película,

**El Corsario Negro**, en el cine pequeñito del Bosque de la Independencia, frente a un lago de barcas y un tablado donde bailaban rumba los camajanes y las sirvientas”. Días azules contra días negros. El alborotador también tiene su corazón de bucanero.

Ospina ejerce como director audaz y viejo lobo del infinito mar del cine: recupera descoloridos videos familiares, reconstruye supuestas escenas en las casas de los parientes del tautológico escritor, acude a reportajes convencionales de la radio y la televisión donde nuestras estrellas de los medios quedan siempre en ridículo frente a las respuestas del contestatario protagonista, a quien pone a pasear con su perra favorita por el vecino parque circunvalar de su residencia en México; toma secuencias básicas de la película de Barber Shroeder, lo lleva a las comunas, le pinta las mejillas con rojísimo rubor, lo sienta al piano, lo barbajacobea y lo joseasuncionea, lo edulcora a veces con canciones de Leo Marini y le sitúa la parla en el yoísmo “omnisciente que todo lo sabe y todo lo ve”, y lo retrata en cuerpo y alma para que se cumpla el precepto fundamental del cine: divertir, de un lado, y gratificar del otro; porque aunque Vallejo seguirá siendo el diablo para la beatería antioqueña y la moralina del pasado siglo que aún pervive en la educación sentimental de los pacatos, no deja de ser también un gran escritor despertador de envidias que salen hirvientes de la hiel de sus colegas que no entienden cómo el demonio y Dios conviven en la humanidad de este viejo menudo y frágil como un junco, este joven polígrafo que sabe vivir en el pasado, prender candela en el presente y a quien el futuro le importa menos que lo que le importaba la vida a Sergio Stepansky.

Sea quien vea la película de Ospina sobre Vallejo, se divertirá, aunque al final diga lo contrario. Lo mismo que sucede en la vida real cuando se habla del autor polémico: o se le quiere o se le odia. Quienes hacen lo primero, es porque lo han leído. Quienes lo segundo, porque lo han oído.

La película corresponde al sustento teórico de retrato incesante. Vallejo, más que Genet y que Celine, con quienes todos lo comparan, es un río literario que proviene de extrañísimos cauces: el acendrado y anacrónico costumbrismo antioqueño vestido de postmoderno y adobado con la influencia magistral del viejo socarrón de Brooklyn: Henry Miller. Quien lo dude, que lea o relea “Los Trópicos” y constate que Vallejo no escribe como Dios sino como los dioses, que son muchos, pero no del montón. Y se desenfrena contra todo, como el diablo.

A mí, que me gustó mucho la película de Ospina, después de ver el comienzo donde Vallejo empuerca al establecimiento y a los polítics y a los compatriotas y a cuanto Dios en su maldad le pase por la lengua, me quedó bailando en la cabeza una pregunta: ¿Por qué no se incluyó también su alabanza a Belisario aquella noche de poetas en el parque? Eso demostraría, otra vez, no solo que el autor tiene su corazoncito sino que de vez en cuando también bate su incienso. Con eso quizás hasta el señor Wojtyla le perdonaría y las señoras de camándula y los escritores de corbata quizás admitirían que este diablo no es un pobre diablo. ¡Que su Dios las ampare y los ampare! Buena película. Vayan a verla.

**SEPTIMO ARTE  
SÍ SE PUEDE  
EL ESTRENO DE *LA DESAZÓN SUPREMA*,  
DE LUIS OSPINA, OFRECE UN ALENTADOR Y GRATO  
ALIENTO AL CINE COLOMBIANO**  
Revista Semana  
2003

**L**uis Ospina es uno de los mejores documentalistas colombianos. En su última película muestra el lado humano del escritor Fernando Vallejo.

Luis Ospina comenzó a leer a Fernando Vallejo apenas salieron los dos primeros libros, “El río del tiempo: los días azules” y “El fuego secreto”. Y lo sorprendió porque escribía con odio, escribía sobre cine y sobre Colombia. Además era alguien misterioso: ni siquiera aparecía su foto en los libros. Después vio una proyección privada de sus películas -cuando estaban prohibidas- y siguió interesado en el escritor. Cada vez que salía un libro suyo lo leía hasta que en una reunión social alguien le dijo: “El que está recostado allá es Fernando Vallejo”. Se le acercó y Vallejo fue muy amable con él.

Esperaba encontrar al ogro energúmeno que todo el mundo se imagina. Pero no fue así: Vallejo era tímido -sus libros no son nada tímidos- y un tono de voz suave. Eso lo impresionó. Entendió que hay una diferencia entre Vallejo escritor y el personaje.

Le propuso hacer un documental sobre su vida y Vallejo lo invitó a su casa de Ciudad de México. Allí descubrió a una persona que tenía conocimientos de música, cine, cocina, física y biología. El trabajo se convirtió en un largo diálogo. Como a él no le gustaban las entrevistas, Ospina las dejó para el final y se dedicó a filmar las cosas que veía en la casa. El resultado fue una película estructurada como un libro: un prólogo, con su epígrafe, y nueve capítulos alrededor de un tema, también con sus epígrafes.

Detrás del hombre provocador Ospina encontró a un niño. Sí, Vallejo es el niño que comienza y termina “El río del tiempo”: el que se da golpes en la baldosa porque el mundo no se acomoda a su parecer. Por eso las cosas de la niñez son las que más le duele recordar y en la película llora cuando lee un pasaje en el que regresa a un lugar en el que había vivido. Se dio cuenta de que su odio por Colombia no es sino profundo dolor. Por la Colombia que perdió y que todos han venido perdiendo: la de la infancia, la de las fincas, la de la familia. La que se derrumbó a causa de la política y el narcotráfico.



Para Ospina, Vallejo nunca ha salido de Colombia. Después de tantos años en México nunca se vinculó a la intelectualidad de ese país. Ha vivido pensando sólo en Colombia. Cada vez que le llevaba arepas antioqueñas le parecía lo más maravilloso del mundo. “El es como esos orates que gritan en la calle: nadie les para bolas y a veces están diciendo la verdad. Tiene algo de culebrero paisa”. Y, luego de ver su película, mucha gente se lo ha ratificado: es un culebrero. De cualquier manera está seguro de una cosa: Vallejo es importante porque dice lo que la gente piensa pero le da miedo decir.

## SOPLO DE VIDA: DE GÉNEROS ENLODADOS<sup>1</sup>

Por Felipe Gómez G.  
2003

A las once y cuarenta minutos de la mañana del seis de noviembre de 1985 el comando Iván Marino Ospina del extinto grupo guerrillero M-19 inició la operación Antonio Nariño, un demencial y suicida asalto al Palacio de Justicia, sede de la Corte Suprema y del Consejo de Estado de Colombia. Mediante este acto buscaban, armados, interponer el derecho de petición, acusando al gobierno nacional por “firmar el acuerdo de cese del fuego y Diálogo Nacional con actitud dolosa y malintencionada”, e iniciar una negociación a cambio de la libertad de los rehenes. Durante las veintiocho horas siguientes un contingente de las fuerzas militares encabezado por la artillería de un tanque Cascabel se encargó de recuperar a sangre y fuego el Palacio, ubicado en pleno corazón político, legislativo y católico del país, a un costado de la Plaza de Bolívar, frente al Congreso de la República, diagonal a la Alcaldía Mayor y a la Catedral Primada y a muy poca distancia del Palacio Presidencial. La presidencia estaba ocupada entonces por Belisario Betancur, quien, como lo recuerda Alfredo Molano, hasta ese día había hecho de la “paloma de la paz” el símbolo de su gobierno, empeñado de dientes para afuera en terminar el conflicto armado mediante la negociación con los grupos insurgentes<sup>2</sup>. En el discurso inmediatamente posterior a los hechos, Betancur se atribuyó toda la responsabilidad por el desenlace, cuyo saldo final indicaba la recuperación de un Palacio destruido por las llamas con el costo de más de cien personas muertas, entre magistrados de la Corte, abogados, guerrilleros, transeúntes y empleados. Medicina legal reportó 97 cadáveres. Los de la mayoría de los guerrilleros nunca aparecieron, como tampoco los de los empleados de la cafetería. Desde ese momento las negociaciones de paz se enlodaron en un ambiente de mutua recriminación por el “asesinato de la paloma”, es decir, de la destrucción de la esperanza en ella representada<sup>3</sup>.

La trascendencia para la historia nacional de este trágico episodio no podría ser suficientemente subrayada. Sin embargo, como propiciada por un deus ex machina, una tragedia natural de inmensas magnitudes casi coincidió cronológicamente con este hecho, contribuyendo a sepultarlo rápidamente en el foso de la amnesia histórica: la avalancha producida por el descongelamiento del volcán nevado del Ruiz en la zona cafetera del país borró del mapa al pueblo de Armero y a la mayoría de sus habitantes, obligando al desplazamiento de los pocos sobrevivientes. De esta tragedia natural proceden las imágenes en blanco y negro con las que se enmarca dentro de un espacio evidentemente dramático el inicio de la película **Soplo de vida** (1999) de los hermanos Luis y Sebastián

Ospina<sup>4</sup>. A la alternación de grandes planos generales de angulación picada y contrapicada que muestran el humeante volcán nevado a veces con la majestuosidad auratizada de un gigante voraz y a veces como un león que ha vuelto a yacer dormido, le siguen algunos planos generales provenientes de los noticieros del momento, que dejan ver cadáveres y seres agonizantes que se arrastran lenta y dificultosamente a través de un inmenso espacio; por momentos la cámara se detiene en el primer o primerísimo plano para revelar el detalle de los cuerpos y la expresión de desamparo que puebla los rostros de estos seres, tan anegados en lodo como su entorno. Estas imágenes, y el ruido de ambiente que asemeja el potente rugido del viento, encuentran eco en las palabras del epígrafe, tomadas del Génesis, 2, 7: «Entonces Dios formó al hombre del lodo de la tierra, e inspiróle en el rostro un soplo de vida...».

Luego de la contextualización de las secuencias iniciales, la película hace un corte a grandes planos panorámicos en color y con iluminación directa que sitúan al espectador en la ardiente zona del Magdalena Medio. Aparecen, a bordo de un taxi, tres de los personajes de la historia, uno de ellos (César Mora) ataviado de negro, sus ojos inservibles cubiertos por lentes oscuros, cargando una urna funeraria. Cerca del atardecer, el taxi se detiene en una fonda a la vera del camino en la cual el protagonista se dispone a contarle al conductor una historia en múltiples elipsis narrativas y concéntricos círculos temporales debidamente codificados en la película mediante el uso del color y la iluminación.

Esto continuará hasta el amanecer, al calor de unos tragos de aguardiente y al amparo de las sombras, la quietud y el silencio que brinda este refugio temporal, interrumpidos sólo de vez en cuando por los estallidos que llegan desde una cercana cancha de tejo.

“En esa época yo figuraba bajo el nombre de Emerson Roque Fierro”, empieza por contarle al conductor del taxi el protagonista (Fernando Solórzano). Un corte da paso al flashback con voz fuera de cuadro, remitiendo a los espectadores a un par de historias enhebradas: la de los esfuerzos que realizara Roque Fierro, un ex-policía convertido en investigador privado, por esclarecer el asesinato de una mujer joven conocida como “Golondrina” (Flora Martínez) en un hotel ubicado al costado de la Plaza dedicada al monumento y a la memoria de uno de los próceres de la independencia; y la de la desaparición de su esposa, Pilar, quien fue sepultada bajo la avalancha de Armero. Como en los sucesos históricos de 1985, en esta oportunidad los resultados de la devastadora avalancha de lodo se entretajan con los ocurridos en el asesinato, ahora no de la “paloma” de Betancur sino de una “Golondrina” que no pudo hacer verano.

Estilísticamente, **Soplo de vida** hace notables esfuerzos por acoplarse a la codificación del estilo del cine negro, aunque sin ceñirse estrictamente a sus premisas, desbordándolas incluso al hacerle el juego a otros estilos y convenciones genéricas. A pesar de que dentro de la película se coquetea con otros géneros y estilos, como el Road Movie o la estética kitsch de algunas películas mexicanas, la historia que cuenta es en esencia una de detectives, asociándose al film noir. El protagonista de este subgénero (cuya caracterización recibió el mayor aporte de mano de escritores como Raymond Chandler o James M. Cain desde los años treinta) suele ser un varón “duro” y acorazado, descendiente de la tradición del “hard-boiled”, que resulta ser en el fondo un romántico inconmensurable (Schrader 214-19). Luis Ospina justifica desde el lenguaje visual la decisión de contar la historia usando este género al decir que no hay un personaje más apto para la búsqueda que un investigador privado, con sus estereotipadas cualidades de sabueso (Ospina, “Mi último soplo”).

Dándole la razón a los que sitúan el énfasis definitivo del cine negro en sus cualidades tonales y ambientales, una buena cantidad de las secuencias de **Soplo de vida** se realiza en interiores umbrátiles o tenuemente iluminados. “Como un rayito de luna / entre las sombras dormida”, la luz penetra en líneas verticales u oblicuas, conformando una atmósfera expresionista. Pantallas, cortinas, espejos, vidrios y postigos sirven para refractar y/u opacar las fuentes de luz, generando espacios de sombra en los que los personajes se acomodan, o incluso haciendo en ocasiones de los personajes “sombras nada más”. La configuración luminosa se refleja también en los diseños cuadrículados y romboides con que se decoran pisos y techos de estos interiores.

La secuencia que desata la acción de Fierro, por ejemplo, en la que la madre del Martillo López (Yolanda García / Edgardo Román), un fracasado ex-boxeador al que se le imputa el crimen de Golondrina, acude a pedir la mediación del ex-policía, sucede en la absoluta oscuridad de su pieza en una casona del colonial barrio de la Candelaria. La voz de la madre pregunta por Emerson a una prostituta que se apoya en la baranda arriba de ella. Un ajustado plano-secuencia sigue los pies que ascienden por las escaleras del inquilinato. El detalle revela a la mujer únicamente de la cintura para abajo, denunciando con sus piernas y vestimenta su edad y condición social. Esta será una primera aproximación a la importancia de las prendas en la definición de los personajes. El carácter marginal y abyecto de Fierro se insinúa cuando la prostituta indica que su pieza se encuentra “al fondo a la derecha”, donde estereotípicamente se ubican los baños. Mucho antes de que se deje ver el rostro de la preocupada mujer, el montaje paralelo permite que la cámara muestre en plano general el interior de la habitación, iluminada apenas lateralmente por una lámpara al margen del cuadro. Fierro, acomodado horizontal sobre su cama,

fumando (¿espera?) en casi total oscuridad. La puerta se abre y deja entrar en alto contraste una luz picada y oblicua que recorre su cuerpo y luego hace su entrada la sombra gigantesca de la madre, que viene a hacer su petición.

Las secuencias callejeras son en su mayoría nocturnas, y priman en ellas los tonos grises y azul neón; en las diurnas, los personajes se deslizan apresuradamente como nerviosos vampiros por galerías y callejones en procura de un lugar oscuro que les proporcione refugio, a riesgo de perder la vida. Así sucede en la secuencia de persecución en la que el policía John Jairo Estupiñán (Álvaro Rodríguez) intenta alcanzar a Fierro. Escabulléndose por estrechos callejones y callejuelas de la vecina plaza de mercado de Las Nieves, sin desprenderse nunca de su Pielroja, Fierro logra finalmente perder a su perseguidor escondiéndose en un nicho de la pared. De allí pasa a sumergirse en la tiniebla uterina del teatro Mogador. El sórdido teatro le brinda al investigador cobijo, además de un doblete que incluye a la película **Pura sangre** (1982)<sup>5</sup>. Finalizada la proyección, Fierro saldrá de nuevo a una ciudad nocturna que le ofrece con sus sombras protección.

Los Ospina se empeñan en recurrir, para referirse al contexto colombiano de finales del siglo XX, a géneros y estilos cinematográficos que tuvieron su apogeo en el Hollywood de los 1940s y 50s, surgidos en medio del desencanto y el pesimismo generalizado durante la Segunda Guerra Mundial e inmediatamente después de ella. De tal manera, al parecer contradicen a los que afirman que desde el triunfo de la Revolución Cubana, “se supone que los cineastas del Tercer Mundo hablen por los oprimidos” (Stam 283)<sup>6</sup>. Tras el surgimiento del Nuevo Cine Latinoamericano en los años sesentas y su posterior institucionalización en los Festivales de Viña del Mar, Mérida y La Habana, se hizo común hacer un tercer cine, un cine imperfecto, o un cine dialéctico como los que proponían Solanas y Getino, García Espinosa, y Gutiérrez Alea, respectivamente; no obstante, la película de los Ospina sirve como un ejemplo entre muchos para ilustrar que a partir de los ochentas ha sido necesario recurrir a formas creativas de enfrentar la hegemonía de la industria de Hollywood y los problemas de distribución y exhibición que limitan la difusión de este cine. Hoy en día es especialmente difícil a nivel local la consecución del dinero necesario para realizar una película de largometraje y se exige en muchos casos una estrategia de búsqueda de capital de coproducción en países europeos u otros países latinoamericanos (King 285, 254). John King ha denominado a este proceso “la estrategia del caracol”, basándose en la película homónima de Sergio Cabrera. Este crítico enfatiza “la necesidad de que los cineastas tengan una estrategia en el mercado nacional e internacional, basada en la paciencia y la perseverancia” (257)<sup>7</sup>.

La estrategia requiere en muchos casos más que esto: con frecuencia demanda cortes y compromisos de guión y de formato. Esto no significa que los nuevos intentos no puedan retener algo de su mensaje político y social. La escogencia del film noir es un experimento de mercado consecuente con el historial cinematográfico de Luis Ospina, quien ha manifestado a lo largo de su carrera una predilección por ambientes sórdidos y temáticas oscuras y sus posibilidades ideológicas progresivas (Klinger 83)<sup>8</sup>.

Por otra parte, el género negro ha experimentado un resurgimiento en la industria a lo largo de las últimas dos décadas. Contradiendo la especificidad local y temporal en la que algunos críticos pretenden anclar al “auténtico” cine negro, Luis Ospina argumenta que la vigencia de este tipo de cine es moral más que espacio-temporal. La premisa de este estilo es retratar un mundo ciudadano de oscuras calles plagadas de crimen y corrupción (Schrader 214). Siendo así, la escogencia no puede ser más adecuada a la situación imperante en Colombia: “Crimen organizado. Policía corrupta. Caos político. Prohibición de sustancias. Ajustes de cuentas. Terrorismo. Masacres. Paranoia. Impunidad total. Todos los colombianos conocemos esa historia. Vivimos todos los días una película de cine negro” (Ospina, “Mi último soplo”).

El cine negro se ha definido como una fase en el desarrollo del gangster/thriller caracterizada por inflexiones en la línea narrativa, los personajes y el estilo visual que causan confusión en la coherencia narrativa y obstaculizan la solución comprensible del crimen a la que aspira el thriller<sup>9</sup>. Schrader encuentra en este género una predilección por la narración romántica desesperanzada que produce el recuerdo de un pasado irrecuperable y puntualiza el cumplimiento de un destino predeterminado. Siguiendo estas premisas, Fierro arma un relato narrando retrospectivamente la manera en que descubrió la relación que existía entre su esposa y la mujer asesinada desde la absoluta melancolía en que ha quedado sumido desde el develamiento de esa suerte. Al final de la historia, cuando ya el crimen y el misterio han sido resueltos, la condición de irrecuperabilidad permanece, haciendo que el personaje permanezca bajo una inamovible nube nostálgica. Atrapado en su pasión por el presente y el pasado, pero temeroso del futuro, Roque Fierro será como cualquier Edipo el último en enterarse de algo definitivo sobre esa relación que ya todos—incluyendo a los espectadores—intuyen desde muy temprano.

Por otra parte, los personajes de la historia siguen los arquetipos del género y se polarizan en bandos de acuerdo con sus valores morales (Schrader 221). En un extremo está Fierro, quien ha sido extirpado del cuerpo policial luego de caer en una trampa que puso en duda su honestidad. En el otro están Estupiñán, el policía que le tendió esa trampa, y su patrón, Medardo Arias (Alvaro Ruiz), el político corrupto y populista que está a punto

de ser elegido al Senado. Golondrina es la heroína joven ni “buena” ni “mala” que pone en contacto y en conflicto a los dos extremos. Es significativo el que Fierro actúe para satisfacer el pedido de una madre (aunque no sea la suya) y Estupiñán acate en cambio la ley del patriarca, Ariza.

Los hombres de la película son portadores y ejecutores de violencia no sólo por ser mayoría sino además por el rol masculino que deben desempeñar. Su carácter moral parece estar directamente relacionado con su nivel de “hombría”. Adicionalmente, cada uno de ellos encarna un rol arquetípico previamente definido. Así, por ejemplo, los dos archienemigos, Fierro y Estupiñán, están modelados a imagen y semejanza del investigador en la película de detectives y el macho del cine mexicano, respectivamente<sup>10</sup>.

Si bien se suele argumentar que el hábito no hace al monje, en este caso son prendas y aditamentos los que modelan la masculinidad. En los momentos en que ejerce su misión investigativa, Fierro se enfunda en gabardina y sombrero, porta su metálico “ángel de la guarda”, y fuma un inseparable cigarrillo. Estupiñán, por su parte, aparece en actividad igualmente armado y en traje de civil, con “corbata a la moda, sombrero encintado y chupa de boda”. Aunque ambos personajes presentan corazas similares, debidamente ataviados con artículos catalogados como fálicos, en prendas y espacios interiores los dos dejan descubrir cualidades que les diferencian.

En la intimidad de la pieza de hotel, acompañado por la esposa del ex-torero que se fugó con Golondrina, el investigador se despojará de sus ropas y revelará, bajo el rudo exterior de “matador”, un carácter blando y melancólico, casi calcado de un ideal amoroso werthiano y heterosexual, acosado por la pérdida de la única mujer que logró “trasnocharlo” y que ni la señora podrá sustituir. Así queda en evidencia cuando ella se cubre con una sábana, recordándole a la imagen del cadáver que Fierro (no) vio en la morgue.

En la ducha, la sombra que proyecta Fierro contra la pantalla del baño da la idea de un hombre de enormes dimensiones. Al salir, no obstante, vemos en planos americanos y medios a un hombre totalmente desnudo y de apenas humanas magnitudes, cantando el tango “Cuartito Azul”<sup>11</sup>. Fierro es observado desde la oscuridad a través de un hueco en la pared por la cámara y por Jacinto (Robinson Díaz), el homosexual administrador del hotel Las Nieves, su masculinidad feminizada por las insidiosas miradas. En esta secuencia se hará evidente que Fierro puede ser también objeto de deseo (especialmente cuando el encuadre se ajuste sobre su trasero y los coquetos pasos de tango que improvisa). Su respuesta al descubrir esta situación que pone en entredicho su condición

masculina—ya de por sí algo ambigua—, será amedrentar a Jacinto, pistola en mano, su sexo debidamente cubierto por una toalla.

Estupiñán, por otra parte, lleva siempre lustrados los zapatos y engominado el bigote, cuidando muy bien su pose y haciéndolo todo para parecer un “mero macho” al estilo de Jorge Negrete y Pedro Infante. Durante la película nunca tendremos la oportunidad de ver su cuerpo desnudo. Sin embargo, cuando la cámara lo revele (encorbatado) en paños menores, dejará traslucir la relación sadomasoquista que sostiene con el Jacinto que le plancha los pantalones en una habitación en la que predominan tonos rojizos y ocre, repleta de fetiches asociados a la cultura mexicana. Sin necesidad de recaer demasiado en obvios ecos de ese cine, para el macho de **Soplo de vida** es cierto lo que Ramírez Berg apunta para el personaje de Pedro en **El lugar sin límites** de Arturo Ripstein: el descubrimiento de una homosexualidad reprimida que yace justo debajo de su bravura de macho le irrita hasta el extremo porque es percibida por él como una amenaza:

Para el macho, los homosexuales son negaciones encarnadas de su sexo, identidad y poder. La homosexualidad contradice todo lo que representa el macho, cuestiona premisas básicas del patriarcado y—más que todo—desnuda las asustadizas bases psicológicas del machismo. Para el machismo la homosexualidad es innatural porque significa la abdicación de la supremacía masculina (124)<sup>12</sup>.

Bajo esta perspectiva no sorprende que Estupiñán termine asesinando a su María Félix/Jacinto antes del final de la película.

La masculinidad también tiene relevancia dentro del esquema alegórico: en su análisis del macho en el cine mexicano, Ramírez-Berg asocia la construcción de este ícono a la imagen que de sí ha querido proyectar el estado nacional (107). Para el caso de **Soplo de vida**, se asigna no a Estupiñán sino a su patrón, Ariza, la representación del Estado; después de todo es él quien incursiona en política, y hace gala de su poder y grandilocuencia. En un momento de la película la cámara se detendrá sobre un afiche de publicidad política en el que, bajo las palabras “Poder Popular”, la imagen de Ariza aparece con el puño derecho en alto. Un anónimo transeúnte ha complementado el afiche pintando sobre la boca de Ariza sangrientos colmillos vampirescos y con una mínima substitución ortográfica ha resemantizado su campaña para que diga “Poder Copular”.

La cuestión de la masculinidad es definida en la película a la manera del western, en un “duelo bajo el sol”. En las márgenes de la ciudad el hombre que cava como un



enterrador y el basurero que le rodea se encargan de la ambientación. Ebrio, los ojos todavía húmedos por el recuerdo de su “María Félix”, Estupiñán desciende de un flamante auto, una mano en la pistola y otra en sus genitales, dispuesto a cruzarle el corazón al ex-torero de un disparo “por traicionero”. Un inesperado disparo de Fierro se le adelanta, hiriéndole en el costado. El investigador ha infringido en cierta forma las normas del duelo, pues aunque no ha disparado propiamente por la espalda, lo ha hecho sin previo aviso.

A este primer disparo le siguen dos, uno en el corazón y otro (que la edición hace invisible para los espectadores) presumiblemente hará blanco en la entrepierna para acabar con la fuente de la “hombría” de Estupiñán. La cámara marca su derrota y el consecuente triunfo de la misión de Fierro al retratarlos en angulación picada y contrapicada, respectivamente.

Tras la destrucción de Estupiñán, Fierro descubre lo obvio: que su esposa y Golondrina eran una misma persona. Viene el suicidio de Ariza, el ex-torero vuelve al ruedo y se reúne nuevamente con su familia mientras que el ex-boxeador es liberado de prisión y se dedica a una nueva profesión, menos violenta y más digna. En síntesis, los sobrevivientes ingresan a un orden restaurado en el que los cadáveres se han cremado y se ha olvidado el prefijo “ex”. El terreno de la masculinidad queda dominado por la levemente ambigua pero ortodoxa sexualidad de Fierro. En esta etapa, sin embargo, la nueva administración del hotel Las Nieves, nada amanerada, le exige a Fierro dejar la pistola en la recepción y no acepta ningún tipo de sobornos para su cuidado. Fierro —cuyo apellido, debe recordarse, significa “pistola” en el argot de la violencia—ha quedado desarmado al tiempo que hay un cambio en la iluminación que lo saca de la oscuridad.

Mediante la escogencia del género negro y la crítica al estereotipo del género masculino, los Ospina interpretan alegóricamente en esta película el “degenerere” de la situación política colombiana de los ochentas. Empleando el cine negro indican las similitudes, en términos de condiciones y resultados, entre el periodo de la Prohibición estadounidense y la historia colombiana en los inicios de la Guerra de las Drogas. La escogencia del marco temporal también es importante: ¿A quién responsabilizar por el aborto y el posterior asesinato de la paloma/golondrina de la paz? **Soplo de vida** juzga inocente a la fuerza bruta y rebelde del ex-boxeador. Señala, más bien, a la asociación entre una administración ambigua, una fuerza paramilitar y un Estado politiquero, patriarcal, conservador y de derecha, corrupto, vinculado a negocios ilegales, que maneja desde arriba y con procedimientos nada éticos el desangre de la sociedad entera.

Desprovisto de pistola, el protagonista encarnará al nuevo hombre formado “del lodo de la tierra” que tendrá que acudir ahora a nuevas y creativas maneras de nombrarse para transformar su sociedad. Como se desprende de las inquietantes escenas finales, este hombre deberá responder a una nueva amenaza relacionada con la violencia que desatará el narcotráfico en el periodo inmediatamente posterior, periodo que merece detallada exploración.

## OBRAS CITADAS

**Alvarez**, Luis Alberto. “**Pura Sangre**: La fascinación con la subcultura.” Páginas de Cine. Vol. 1. Celeste. Medellín: U de Antioquia, 1988. 33-35.

**Ballén**, Humberto Murcia. “Palacio en llamas.” Las guerras de la paz. 1985. Ed. Olga Behar. 6a ed. Bogotá: Planeta, 1986. 405-13.

**Burton**, Julianne, ed. The Social Documentary in Latin America. Pittsburgh, PA: U of Pittsburgh P, c1990.

**Caicedo Estela**, Andrés. “Ojo al Cine”. Eds. Luis Ospina and Sandro Romero Rey. Santa Fe de Bogotá: Norma, 1999.

**Fusco**, Coco. Reviewing Histories: Selections From New Latin American Cinema. Buffalo, NY: Hallwalls, 1987.

**King**, John. Magical Reels: A History of Cinema in Latin America. 1990. London; New York: Verso: In association with the Latin American Bureau, 2000.

**Klinger**, Barbara. “‘Cinema/Ideology/Criticism’ Revisited: The Progressive Genre.” Film Genre Reader. 1995. Ed. Barry Keith Grant. Vol. II. Austin: U of Texas P, 1997. 74-90. 2nd.

**Laurens**, Mauricio. “El vaivén de las películas colombianas (de 1977 a 1987)”. Bogotá: Contraloría General de la República y otros, 1988.

**Manrique Ardila**, Jaime. “Pura sangre: el corolario es casi inevitable.” Los Mediometrages de FOCINE. Ed. Patricia Restrepo. Bogotá: U Central, sf. 127-32.

**Martin**, Michael T. (ed.). New Latin American Cinema. Contemporary Film and Television Series. Vol. 1: Theory, Practices, and Transcontinental Articulations. 2 vols. Detroit: Wayne State UP, c1997.

**Martínez Pardo**, Hernando. “Historia del Cine Colombiano”. Bogotá: Guadalupe, 1978.

**Molano**, Alfredo. “The evolution of the FARC: A guerrilla group’s long history.” NACLA Report on the Americas 34.2 (Sep-Oct 2000): 23-31.

**Ospina**, Luis. “Mi último soplo: ¿Qué es un ‘soplo de vida’?” Número. 23.22 dic. 2000 <<http://www.revistanumero.com/23soplo.htm>>.

**Ramírez-Berg**, Charles. *Cinema of Solitude: A critical study of Mexican Film, 1967-1983*. Austin, TX: U of Texas P, 1992.

**Schrader**, Paul. "Notes on Film Noir." *Film Genre Reader*. 1995. Ed. Barry Keith Grant. Vol. II. Austin: U of Texas P, 1997. 213-26. 2nd.

*Soplo de vida*. Dir. Luis Ospina. 1999.

**Stam**, Robert. *Film Theory: An Introduction*. Malden, Massachusetts: Blackwell, 2000.

1. Quiero agradecer especialmente a Margarita de la Vega-Hurtado la generosidad con la cual ha compartido conmigo su extenso conocimiento sobre cine latinoamericano y su ayuda en el desarrollo de este ensayo.
2. Véase Alfredo Molano, "The Evolution of the Farc: A Guerrilla Group's Long History," *NACLA Report on the Americas* 34.2 (Sep-Oct 2000): 27.
3. El testimonio de un magistrado de la corte sobreviviente de este episodio sangriento puede encontrarse en Humberto Murcia Ballén, "Palacio en llamas," *Las guerras de la paz*, ed. Olga Behar, 6a ed. (Bogotá: Planeta, 1986).

4. **Soplo de vida** (Luis Ospina, 1999) nació del Premio Nacional de Cine que recibió el guión de Sebastián Ospina en 1994. Su hermano Luis asumió la dirección pronto después, y el montaje final, en formato de video, fue premiado en un concurso del Fonds Sud, patrocinado conjuntamente por el Centro Nacional de Cinematografía y los ministerios de Cultura y de Relaciones Exteriores de Francia. La película se estrenó a nivel nacional en el Festival de Cartagena de 1999 y se exhibió en teatros comerciales, con mejor aceptación entre el público francés que entre el colombiano.
5. **Pura sangre**, una película moderna de vampiros góticos y tropicales escenificada en la Cali de los 70's e inspirada en noticias locales de crónica roja fue el primer y único largometraje realizado por Luis Ospina antes de este. A pesar de sus muchas cualidades y del respaldo de ciertos sectores de la crítica, esta obra no le dio buenos resultados en términos de taquilla ni tampoco adquirió el estatus de culto que se buscaba para ella. Véase Luis Ospina, *Mi Último Soplo: ¿Qué es un "Soplo de vida"?*, 23, Número, Available: <http://www.revistanumero.com/23soplo.htm>. 22 dic. 2000.; John King, *Magical Reels: A History of Cinema in Latin America* (London; New York: Verso: In association with the Latin American Bureau, 2000) 214; Mauricio Laurens, *El vaivén de las películas colombianas (de 1977 a 1987)* (Bogotá: Contraloría General de la República y otros, 1988) 119-21; Luis Alberto Alvarez, "**Pura sangre**: La fascinación con la subcultura," páginas de cine, vol. 1, Celeste (Medellín: U de Antioquia, 1988).; Jaime Manrique Ardila, "**Pura sangre**: El corolario es casi inevitable," *Los medimetrajes de Focine*, ed. Patricia Restrepo (Bogotá: U Central, sf).
6. La traducción es mía. Sobre el Nuevo Cine Latinoamericano pueden también consultarse Michael T. Martin (ed.), *New Latin American Cinema, Contemporary Film and Television Series*, vol. 1: Theory, Practices, and Transcontinental Articulations, 2 vols. (Detroit: Wayne State UP, c1997); Coco Fusco, *Reviewing Histories: Selections from New Latin American Cinema* (Buffalo, NY: Hallwalls, 1987); y Julianne Burton, ed., *The Social Documentary in Latin America* (Pittsburgh, PA: U of Pittsburgh P, c1990).
7. La traducción es mía.
8. Como puede evidenciarse, por ejemplo, en los diversos ángulos desde los que expone el "vampirismo" en películas anteriores como **Pura sangre** y **Agarrando pueblo**. Desde su juventud, Ospina hizo cortometrajes argumentales, despuntando una vocación que lo llevaría a realizar estudios de cine en universidades estadounidenses. Su primer trabajo de importancia a nivel nacional e internacional fue **Oiga-Vea** (1971), un documental codirigido con Carlos Mayolo aprovechando la ocasión de los Juegos Panamericanos realizados en Cali. Ospina fue codirector del Cine Club de Cali (1973-1977) y cofundador de la revista "Ojo al cine" (1972-1977). A partir de **Oiga-Vea**, Ospina realizó más de una docena de corto, medio y largometrajes en video y más de media docena de cortometrajes argumentales, experimentales y documentales para cine, algunos de ellos independientemente, otros financiados con ayudas y patrocinios del sector privado o del Instituto Nacional de Fomento Cinematográfico (FOCINE). Su experiencia en el documental y en las redes de distribución alternativa le permitió a Ospina realizar trabajos para la televisión regional durante algún tiempo, ejercer brevemente la docencia en la Universidad del Valle y dirigir la Cinemateca del Museo de Arte Moderno La Tertulia. Actualmente se desempeña como docente en la Universidad Javeriana de Bogotá. Críticas y apreciaciones de su obra pueden encontrarse por ejemplo en "King, *Magical Reels: A History of Cinema in Latin America*" 209-10, 13.; Andrés Caicedo Estela, "Ojo al Cine", eds. Luis Ospina y Sandro Romero Rey (Santa Fe de Bogotá: Norma, 1999) 273-80.; Hernando Martínez Pardo, "Historia del cine colombiano" (Bogotá: Guadalupe, 1978) 286-9.
9. Christine Gledhill: "Klute: A Contemporary Film Noir and Feminist Criticism", citada en Barbara Klinger, "'Cinema/Ideology/Criticism' Revisited: The Progressive Genre," *Film Genre Reader*, ed. Barry Keith Grant, vol. II (Austin: U of Texas P, 1997) 85.
10. Sobre el macho en el cine mexicano véase Mora, y Ramírez-Berg, citados en la bibliografía.
11. La melodía que canta Fierro es una obvia alusión a la película homónima de Luis Crump protagonizada por el también guionista Sebastián Ospina.
12. La traducción es mía.



## THE SUPREME UNEASINESS: INCESSANT PORTRAIT OF FERNANDO VALLEJO

By Ronnie Scheib  
Reviews - Variety  
Jun. 15, 2004

*A Luis Ospina production with the support of Colombian Ministry of Culture and Mexican National Council of Culture and Art. Produced, directed, written by Luis Ospina.*

Luis Ospina's **The Supreme Uneasiness: Incessant Portrait of Fernando Vallejo** provides an open forum for the soft-spoken venom of the Colombian writer, a singular scribe who first came to global attention through Barbet Schroeder's cinematic adaptation of his novel "Our Lady of the Assassins." Tonally somewhere between Celine and Genet, Vallejo eloquently speaks what most people don't even dare think. Docu might resonate in unconventional cultural channels.

Vallejo's outrageous ideas spring from his experience as a Colombian. The fact he has lived in Mexico for the past 20-old years only validates his identity as a Colombian, since he believes that the fate of his countrymen is to either leave or die.

Ospina liberally sprinkles his docu with gruesome images of some of the 30,000 Colombians murdered every year: decapitated corpses sprawled about, their heads neatly aligned in a row; piles of plastic bag-wrapped cadavers in mass graves; a moss-covered body dug up, dragged clear and scraped off with a shovel.

Vallejo spills his bile equally on the murderous left and murderous right whose decades-long battle has made Colombia a vast political graveyard. His abhorrence of reproduction (he considers bringing new life into this world the worst of crimes) stems from similar roots, though his explanation of why human beings should not procreate is alone worth the price of admission.

Ospina includes stray biographical details, including family home movies watched with exclamations and commentary by surviving members, but Vallejo remains the foremost chronicler of his own life. All his novels are autobiographical and written in an impassioned first person. His dislike of the "Godlike" third person leads him to a sweeping indictment of writers from Homer to Dickens, with particular digs against the literary god of Latin America, Gabriel Garcia Marquez.

THE SUPREME UNEASINESS

Vallejo began as a filmmaker, training in Rome. Like many of his generation, he believed that cinema was the new language, but soon became disillusioned. Generous excerpts from his early works, set in Colombia but shot in Mexico, reveal a certain raw power: In **Cronica Roja**, young thieves shoot their way out of a cantina when their robbery goes south; in **En la tormenta** brutal self-styled guerrillas maniacally murder every man, woman and child in the frame.

Only animals are exempt from Vallejo's misanthropic wrath -- at his urging, Ospina chronicles the love and attention Fernando lavishes on his canine companion, including a demonstration of how they sleep together at night and a tutorial on the rotation of the 90 different meals, all cooked by Vallejo, that comprise the dog's menu.

Camera (color/ B&W, DV), Ospina; editors, Ruben Mendoza, Ospina; music, German Arrieta. Reviewed on videocassette at Havana Film Festival in New York, April 30, 2004. Running time: 90 MIN.

(Spanish dialogue)