



Luis Ospina en el cine colombiano ¿independencia o resistencia?

*Por Mauricio Durán Castro
para el libro *Cine independiente en América Latina*,
Eduardo Russo (Ed.), Argentina, 2007.*

*En Colombia uno comienza a hacer la película que quiere
y termina haciendo la que puede.*
L. O.

¿Independiente de qué?

Antes de hablar de cine independiente en Colombia, es necesario anotar la ausencia de industria cinematográfica en este país. El cine independiente surge en países con una industria de la que se marginan por su propia voluntad ciertos autores. Emil De Antonio, John Cassavettes, Roger Corman, Jonas Mekas o Dennis Hopper, buscaron realizar sus películas al margen de las estructuras industriales y comerciales de Hollywood, ya que este no se las producía. Porque trataban de temas censurados por la industria, buscaban otras opciones narrativas o no narrativas, necesitaban formas de producción que pudiesen determinar, trabajaban en formatos no convencionales o simplemente, por que debían producir a bajo costo para luego vender sus películas a la misma Hollywood. Frente a la hegemonía de la industria norteamericana autores como Orson Welles exiliado en Europa, Jim Jarmusch en sus primeros largometrajes, Maya Deren, Kenneth Anger o Stan Brakhage en sus búsquedas experimentales o Spike Lee y Gus van Zant buscando colocarse en el sistema, manifiestan su necesidad de independencia. En otros países con industrias estables suceden fenómenos similares en sus circunstancias particulares: la *Nouvelle vague* francesa, el *Free cinema* inglés o la *Nuberu Bagu* japonesa. Incluso en Brasil, Argentina o México los movimientos del Cinema Novo, el Tercer Cine o el Otro cine, debieron marginarse de las industrias locales para realizar sus productos. Necesitaban independizarse de las formas de producción establecidas y las condiciones comerciales impuestas por la industria. Su estrategia era reducir los costos de producción para tener menores compromisos y mayor libertad al tratar sus temas, historias o formas narrativas.

En un país sin industria cualquier costo equivale a un esfuerzo desmedido, literalmente a “destruir la casa para hacer una película”¹, como hicieron Camilo Correa, José María Arzuaga y otros en Colombia. La industria tuvo aquí un desarrollo importante en el período mudo, de 1922 a 1928 se realizaron más de 12 largometrajes que se distribuyeron en otros países latinoamericanos. Pero con la llegada del sonido y las dificultades y costos de esta nueva forma de

¹ Henao, C., “Entrevista con Luis Ospina” en Revista *Kinetoscopio* Vol. 14 No. 67, Medellín, 2003.



producción, la distribución y exhibición de películas sonoras extranjeras tomó una enorme ventaja frente a la escasa producción sonora nacional. De 1928 a 1948 la producción se concentró en noticieros y documentales, que hoy son un invaluable testimonio de la historia pública del país. Aunque muchas de estas producciones se aproximaban a una forma de cine oficial, financiada por el estado para hacerse propaganda, tampoco se puede hablar de un cine oficial establecido: en 1908 el general Rafael Reyes importa un camarógrafo francés para registrar las excursiones presidenciales, luego Ospina Pérez (1946-50) y el General Rojas Pinilla (1953-57) contratan a Marco Tulio Lizarazo para realizar películas propagandísticas de sus gobiernos. Pero a pesar de las dificultades para producir cine, se realizan entre 1928 y 1960 cerca de una docena de largometrajes y el cortometraje *La langosta azul* (1954), una pieza insólita en su deseo de hacer un cine absolutamente expresivo y que no busca necesariamente un público. Esta “película de vacaciones”, como la llamaron sus autores Álvaro Cepeda Samudio, Gabriel García Márquez, Enrique Grau, Nereo López y Luis Vicens, aparece como una de las primeras obras de autor, ya que aún no es posible hablar de cine independiente. En los años sesenta llegan formatos de producción audiovisual como la naciente televisión y las películas de encargo de empresas privadas o estatales. En este panorama sobresale el esfuerzo y logros de dos importantes autores de largos de ficción: Julio Luzardo y el citado Arzuaga. A final de la década se recogen los aires de renovación cinematográfica que provienen de distintas partes del continente, exigiendo un cine de urgente militancia política, imágenes que denuncien las injusticias sociales y revelen “la presencia del pueblo” en cada plano. Este nuevo cine, antes que proponerse como cine independiente, se enfrenta a la tendencia oficial de la propaganda estatal o la diversión “consoladora”. En Colombia esta representado escasamente en los documentales de Gabriela Samper, en el cine militante de Carlos Álvarez, en el documental *Camilo Torres* (1967) de Diego León Giraldo o el documental de puesta en escena *Chircales* (1966-72) de Jorge Silva y Marta Rodríguez, o en la película de contra-información *Oiga vea* (1971) de Carlos Mayolo y Luis Ospina.

La resistencia al cine oficial

En 1971 se decreta la Ley del Sobreprecio, que protege la producción de cortometrajes nacionales al exigir su proyección en todas las salas que exhibían películas extranjeras. Esta protección estatal incrementó la producción de cortos que ascendió de 10 en 1970 a 103 en 1976, su mejor momento. Pero el público era quien sufragaba los costos del sobreprecio que se repartía entre el exhibidor y el productor del corto, pues además de pagar obligatoriamente su exhibición muy pronto fue atacado en su sensibilidad con productos de pésima calidad, a pesar de haberse instaurado en 1974 la Junta Asesora de calidad. Los realizadores y productores no se molestaban en entregar a los exhibidores cortos argumentales con todos los *tics* y actores de la televisión nacional, historias que no pasaban de ser un chiste bien o mal contado, documentales de propaganda turística o, lo peor, documentales de supuesta denuncia que no



hacían más que repetir el mismo esquema: filmar miseria y marginales que luego se acompañaba de un discurso en voz en *off*, carente de investigación, sensibilidad e imaginación. Quizá estos eran los cortos más baratos y que por tanto rentaban más a sus productores. Pero además los exhibidores los reciclaron por años sin control de sus productores y luego empezaron a producir sus propios cortos, monopolizando todo el negocio. Para Luis Ospina todo esto causó la “leyenda negra del cine colombiano”² en el público, su rechazo hacia el cine nacional.

Esta oportunidad sirvió para que muchos cineastas adquirieran el oficio y la experiencia requeridos para realizar los largometrajes que se emprendieron en los años ochenta. Pero otros realizadores prefirieron marginarse de esta ayuda estatal, para poder tratar temas que la Junta de calidad terminaba censurando, filmando y exhibiendo en 16 y 8 mm, películas de más de 12 minutos. Surgen grupos y cooperativas que realizan sus películas al margen de la ley (del sobreprecio). Silva y Rodríguez continúan realizando el cine más comprometido políticamente de esta época, sin que la poesía decline ante el rigor de una mirada etnográfica: *Planas* (1970), *Campesinos* (1976) y *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* (1982). En Bogotá se asocian por preocupaciones formales y de lenguaje los de Mugre al ojo, o por sus temáticas las de Cine Mujer. Arturo Jaramillo e Ignacio Jiménez en Bogotá, Víctor Gaviria en sus primeros trabajos, producen y promueven el formato de super 8 mm como alternativa para realizar un cine más experimental. Pero un poco antes, otro grupo trabajaba en Cali organizando cineclubes, editando una revista y realizando películas. Este grupo que compartía una idea del cine y afinidades estéticas estaba orientado por el escritor y crítico de cine Andrés Caicedo y los cineastas Mayolo y Ospina, aunque junto a ellos se desarrollaba un movimiento que se manifestaba además en el teatro, la fotografía y la plástica.

El grupo de Cali

Cali es la segunda ciudad con mayor índice de crecimiento durante el siglo XX en América. En los años sesenta deja de ser una ciudad mediana y apacible para convertirse en una pujante ciudad industrial con grandes problemas de desigualdad social. Su veloz crecimiento y transformación se debió a la violencia rural que obligó a refugiarse en ciudades como esta a campesinos desplazados, o su acelerado desarrollo industrial que atrajo a otros inmigrantes. En medio de esta transformación social la burguesía intentaba conservar las costumbres y gustos de sus familias de hacendados y pequeños industriales. Pero es al interior de esta misma sociedad, en sus mejores familias y colegios, donde aparece una juventud con otros gustos y afinidades, la mayoría provenientes del extranjero pero que de alguna manera se relacionan con lo que sucede en esta ciudad y sus alrededores: la literatura gótica, el cine norteamericano, la películas de horror, el rock británico o la salsa proveniente de Nueva York. A final de los años

² En entrevista a Ospina realizada por el autor el miércoles 4 de octubre de 2006, en Bogotá.



sesenta Hernando Guerrero fundó la Ciudad Solar, una especie de centro cultural que servía de sala de proyecciones en 16 mm al Cine Club de Cali fundado por Caicedo, salas de ensayo y presentación de obras de teatro experimental, galería de arte manejada por Miguel González, cuarto oscuro donde revelaba Eduardo Carvajal, oficina de la producción de *Oiga vea* y de *Angelita y Miguel Ángel* (1973), y comuna para artistas y caminantes, donde vivió un buen tiempo Caicedo. Se reunían ahí personajes vinculados al teatro como Enrique Buenaventura, al cine como Carlos Mayolo, a la fotografía como Fernell Franco o a las artes plásticas como Ever Astudillo y Oscar Muñoz. A mediados de los años setenta Hernando Guerrero viaja a París y Ospina dispone de su casa como sede de la sala de 16 mm del Cine Club, la oficina de la revista *Ojo al Cine* que se edita entre 1974-76, y las locaciones de algunas escenas de *Agarrando pueblo* (1978) y el video de Caicedo, *Angelitos empantanados* (1975). Como la Ciudad Solar, esta era también una comuna donde vivían Ospina, Caicedo y Carvajal. El Cineclub de Cali y la revista *Ojo al cine* contribuyeron a una rica y apasionada divulgación del cine en Cali y en Colombia, promoviendo sus gustos personales: ciertos géneros del cine norteamericano como el terror, la comedia y el western, y autores europeos como Bergman, Buñuel, Truffaut, Chabrol, Fellini o Polanski, entre otros. Sin embargo no faltó en las páginas de la revista el examen al cine latinoamericano y en especial al colombiano, realizando importantes entrevistas y ensayos a autores de los años sesenta y setenta, como José María Arzuaga, Julio Luzardo, Jorge Silva y Marta Rodríguez.

La otra pasión de esta juventud caleña fue la música, exaltada en la novela de Caicedo *¡Que viva la música!* (1975). Retrato de una generación que rechaza los valores de las familias burguesas de donde provenían, para hacerse a sus propios gustos, costumbres y valores, como la vida nocturna, la violencia juvenil callejera, las drogas alucinógenas, el amor libre y la música como máxima expresión de su sensibilidad vitalista. Se narra en ella el largo desplazamiento de su heroína María del Carmen Huerta, desde su casa al norte de Cali y el gusto por los Rolling Stones, hasta el encuentro con la música de Richie Ray y Bobby Cruz que la lleva al sur de la ciudad, hasta el prostíbulo donde termina su relato: del rock a la salsa, del norte al sur y de su origen burgués a la degradación como elección. Como ella misma lo afirma, se trata de enrumbarse y después derrumbarse, de dejarse llevar por la noche, las drogas, el sexo y el frenetismo de esta música. En sus últimas páginas María del Carmen se dedica a dar consejos a su lector, quizá otra adolescente: “Haz de la irreflexión y de la contradicción tu norma de conducta (...) Para el odio que te ha infectado el censor, no hay remedio mejor que el asesinato. Para la timidez, la auto destrucción (...) Si dejas obra muere tranquilo confiando en unos pocos buenos amigos”³. La novela ganó su publicación en la colección *Obra en Marcha* de Colcultura en 1977, y pocos días después de editada se suicida su autor a la edad de 25 años. Sin embargo la influencia de esta novela y de su obra ha aumentado en las siguientes generaciones de jóvenes cinéfilos, buscadores de una nueva

³ Caicedo, Andrés. *¡Que viva la música!*. páginas 203-206. Ed. Norma, 2001, Bogotá.



literatura nacional, melómanos o bohemios.

En 1986 Ospina realiza el documental *Andrés Caicedo: unos pocos buenos amigos*, buscando la huella de su amigo en su ciudad, sus amigos y conocidos, su música, sus escritos y los fragmentos inéditos de su frustrado proyecto cinematográfico *Angelita y Miguel Ángel*. Este largometraje de ficción fue iniciado por Caicedo y Carlos Mayolo sobre una idea del primero, pero el segundo quería llevarlo más hacia lo documental, en contra de los intereses del escritor que prefirió posponer el proyecto. Sin embargo las escenas recuperadas muestran, a pesar de su mal estado, el gusto de Caicedo por tratar historias de jovencitos y su interés por realizar una puesta en escena absolutamente fresca y alejada de los tópicos de una representación naturalista, de la que el cine nacional aún no se desprendía. Esta primera película colombiana sobre adolescentes presenta en la actuación y diálogos de la actriz, que mira a cámara y recita su historia de amor con Miguel Ángel, la conmovedora ternura y espontaneidad de su personaje. Como en su novela, la historia va del origen burgués de su protagonista al contacto con lo popular, del norte al sur de la Cali, a la calle, la salsa y el baile. *Angelita y Miguel Ángel* recuerda por el contexto de su historia y por su tratamiento cinematográfico a su contemporánea *Palomita Blanca* del chileno Raúl Ruiz (1973).

Vampiros caleños

Aunque su ciudad ya no exista muchos de sus artistas intentan reconstruirla en su obra: en los argumentales de *Pura sangre* (1982) de Ospina, *Carne de tu carne* (1983) y *Aquel 19* (1985) de Mayolo, en las series documentales *Adiós a Cali* (1990) y *Cali: ayer, hoy y mañana* (1995) de Ospina o en la representación teatral de la obra de Caicedo por Sandro Romero. El espíritu fantasmal de la ciudad ya había sido descubierto en los relatos de Caicedo, una ciudad que “no le abre las puertas a los desesperados”. En cuentos como *Infección*, *Vacío*, *En las garras del crimen*, *Calibanismo* o *Los mensajeros*, y en su obra maestra *¡Que viva la música!*, Cali aparece como lugar de incertidumbres, de apariencias y desapariciones para sus personajes adolescentes. En ellos reaparecen los personajes de los cuentos de Poe y Lovecraft o el cine de zombies, vampiros, detectives y criminales. No se trata de una importación de imaginarios de otras narrativas, sino de que proliferen en ella los monstruos y monstruosidades de millares de desplazados con las imborrables huellas de la violencia rural de los años cincuenta. Esta fascinación por el vampirismo o la serie negra se continúa en el cine de Ospina, Mayolo, Oscar Campo o Jorge Navas. Esta Cali es la ciudad fantasmal y en metamorfosis, en la que viven su adolescencia y juventud la generación del grupo de Cali. Un 7 de agosto de 1956 una gran explosión de varios camiones cargados con dinamita destruyó uno de sus barrios más prestigiosos. Ospina recuerda ese día, en que conoció a Mayolo: “Nosotros vivíamos cerca, en el barrio Versalles, y la explosión nos tumbó parte de la casa. Entonces nos fuimos a vivir a la casa de mi abuela, que era en el barrio Centenario, y al frente vivía Carlos Mayolo. Yo tenía siete años en esa época y



recuerdo que una de las primeras cosas que hicimos cuando nos conocimos fue prenderle candela al cerro de las Tres Cruces”⁴. Con este suceso histórico se inicia el largometraje de Mayolo, *Carne de tu carne*. Otra de las historias que circulaba entre los niños y jóvenes en 1963 era la del Monstruo de los Mangones, que hace parte de la trama argumental del largometraje de Ospina, *Pura sangre*. El autor recuerda su impresión al ver una de las víctimas de este infanticida que amenazaba la ciudad: “Una tarde yo me asomé a ver una aglomeración de gente a cuadra y media de mi casa. Allí había un niño desnudo, aparentemente violado y con un hueco a la altura del corazón. La leyenda popular era que el Monstruo de los Mangones mataba niños, les sacaba la sangre por ese hueco y los violaba. Desde ahí me quedó trabajando eso, pues para una persona de mi edad, en ese momento, el Monstruo de los Mangones era el equivalente al Coco. Y si uno se descuidaba, literalmente se lo comía a uno el Coco”⁵. En 1964, con catorce años y una cámara casera de su padre, Ospina realiza su primera película, un corto de 5 minutos y mudo, titulado *Vía cerrada*. Era la historia de un joven que salía aburrido de Cali y tomaba un tren hacia las afueras de la ciudad, se bajaba en una finca e iba a un cementerio rural donde se encontraba con una tumba que tenía su mismo nombre. Esta historia, que hoy le parece bastante tonta, revela ya su preocupación por uno de sus temas centrales: la muerte.

Aprendiendo afuera

Luis Ospina termina sus estudios escolares en Boston y entre 1968 y 1972 estudia cine en la Universidad del Sur de California y la Universidad de California (UCLA). Vive los movimientos contraculturales de final de los años sesenta en los Estados Unidos: el hippismo, la psicodelia, las luchas de las minorías étnicas y culturales, la revolución estudiantil y las protestas contra la intervención norteamericana en Vietnam. Como también el cine underground promovido en Norteamérica durante esta década por Jonas Mekas: desde las películas del artista plástico Andy Warhol hasta el cine político de Emile De Antonio. Durante este periodo realizó *Acto de fe* (1970), *Autorretrato dormido* (1971), *Oiga vea* y *Bombardeo a Washington* (1970).

Acto de fe es el primer proyecto realizado en la Universidad y está basado en el cuento *Eróstrato* de Jean Paul Sastre. Un hombre observa la humanidad como insectos desde su balcón de un sexto piso, su voz expresa el desprecio por esas masas anónimas y el ser humano, dirigiendo su discurso al público: “a usted le puede parecer agradable pero a mí me producen asco”. Ve a los hombres aplastados contra el piso, los ve hacer horribles gesticulaciones mientras comen, los ve salir de los teatros de cine como si flotaran en el aire y encandelillados por las historias que acaban de ver, como los ve el protagonista de *Taxi Driver*

⁴ Pérez, C. y Gómez, S. A. “Entrevista con Luis Ospina” en Revista *Kinetoscopio*, No. 22, dic 1993, Medellín.

⁵ Pérez, C. y Gómez, S. A. “Entrevista con Luis Ospina”. Revista *Kinetoscopio*, No. 22.



(1976) a través del parabrisas, Las semejanzas entre estas dos películas se repiten en muchos aspectos: el rechazo de sus protagonistas por el otro, por el ser humano que habita estos densos espacios urbanos; la forma de sus discursos dirigidos al espectador, incluso mirándolo a través de un espejo y hablándole directamente. El protagonista de *Acto de fe* desea disparar sobre alguien: “quizás usted mismo”, dice mientras nos mira a través del espejo. Sale a la calle con un revolver en su bolsillo y avanza entre la multitud hasta cumplir con su objetivo. Quizá, *Taxi Driver* y *Acto de fe* provengan de una de las más profundas descripciones del alma del hombre de las multitudes urbanas, de la conciencia del individuo atrapado en el vacío y el despropósito de las sociedades masivas, que aparece por primera vez en el cuento de Edgar Allan Poe, *El hombre de la multitud*. Pero si el Travis de Scorsese justifica sus actos mediante su delirio moralista, el Eróstrato de Ospina no encuentra más que absurdo en esa sociedad y en la misma existencia humana. Este hombre termina encerrado en un baño público sin poder elegir entre suicidarse o salir nuevamente al mundo. Este corto presenta muchos de los temas del autor, la imagen de la muerte en el asesinato y en el suicidio; el héroe vengador de *Asunción* (1975), de *Agarrando pueblo* (1978) e incluso el alucinado de *Pura sangre* (1982). También demuestra en esta ya un dominio del lenguaje cinematográfico: la filmación en las calles de Los Ángeles uniendo la puesta en escena a tomas obtenidas de manera más documental; el montaje del material; la voz en *off*.

Después de esta prueba Ospina realiza completamente solo un corto mucho más experimental: *Autorretrato (dormido)*. También en super 8 y contando con la duración de un cartucho de 3 minutos, realiza esta película: dispone la cámara para que obture automáticamente un fotograma cada 10 segundos mientras duerme, logrando comprimir 10 horas de sueño en tan solo 3 minutos. La idea surgió de *Sleep* (1963), en la que Andy Warhol filmó a John Giorno durante 5 horas durmiendo, pero Ospina se propuso quitar los “tiempos muertos”. Esta es además la primera película realizada por un hombre durmiendo, un método que debería llamar la atención de los surrealistas. Aunque su motivo haya sido una broma –“responder a esa película un poco en broma, como también lo hacía Andy Warhol, era la broma de la broma”⁶–, se percibe ya el documentalista en la necesidad de obtener documentos de aquello de lo que no tenemos constancia. ¿Qué sucede con nuestro cuerpo mientras dormimos? La respuesta asombró al autor, al ver como la respiración de su cuerpo se convierte en pura vibración. Inevitablemente este plano fijo de 3 minutos recuerda los de los Lumière.

Otra película realizada para la Universidad fue *El bombardeo de Washington*, donde en un minuto y a través de imágenes de archivo remontadas se narra una ficción: un bombardeo al capitolio de Washington. Tomando ahora documentos para realizar una ficción mediante la técnica surrealista del objeto encontrado, práctica pariente de las contemporáneas teorías del montaje cinematográfico de Lev Kuleshov, Sergei Eisenstein y Dziga Vertov. Se trata de extraer un

⁶ Entrevista a Ospina realizada el miércoles 4 de octubre de 2006.



fragmento de un conjunto y asociarlo a elementos de otro contexto para producir un nuevo significado en sus partes. No es extraño este interés en quien traduce textos de Vertov y que dedicará buena parte de su trabajo al documental y al oficio del montaje.

Mientras que la Universidad del Sur de California se orientaba hacia la formación de oficios dentro de la producción cinematográfica, UCLA permitía mucho más en cada estudiante su expresión como autor. Este cambio permitió que Ospina pudiese realizar una película por fuera de Los Ángeles y completamente hablada en español. Esta fue *Oiga vea*, realizada con Carlos Mayolo en Cali en 1971.

Reencuentro con Cali

Como documental de contra-información sobre los VI Juegos Panamericanos, *Oiga vea* deja ver lo que no mostró el documental contratado por la organización del evento. La cámara de 16 mm de Mayolo encuadra por detrás a quienes realizan el documental oficial en 35 mm, con sus camisetas de “cine oficial”; mientras Ospina pregunta a la gente de la calle: ¿qué es el cine oficial? *Oiga vea* muestra la preparación de los Juegos, los costos y beneficios que trae a la ciudad, la participación del pueblo en ellos, sin que Ospina y Mayolo den sus conclusiones en voz en *off*. Son las imágenes de las obras, vallas publicitarias, escenarios deportivos desde afuera, eventos callejeros, barrios populares y los sonidos de la radio, la televisión, el discurso inaugural del presidente Misael Pastrana Borrero, marchas deportivas, música salsa y entrevistas con la población caleña, los que aportan a través del montaje a las conclusiones que el espectador pueda tomar. Con una grabadora y una cámara Bolex de cuerda, Ospina registra la voz y Mayolo las imágenes de *Oiga vea*. El nombre alude no sólo al localismo caleño de “oiga, vea”, sino también al aviso de alerta al espectador con relación a lo que estaba sucediendo y al modo minimalista de realización: uno es el “oiga” y otro el “vea”, y luego el montaje del material audiovisual a cargo de Ospina. Sin guión pero con “un punto de vista de partida: el punto de vista de la gente que no pudo entrar a los juegos”⁷. Jean Vigo había expuesto la importancia del “punto de vista documental” en un texto donde aclara esta postura en relación a su documental *A propósito de Niza* (1930), y entre 1956-58 Fernando Birri había hecho suya esta práctica en su documental *Tire die*, importante película del nuevo cine latinoamericano. En *Oiga vea* se evidencia este “punto de vista” varias veces: en una toma se ve un clavadista en el trampolín de la piscina olímpica, pero cuando salta el *zoom* se abre velozmente reubicándonos en el lugar donde se ha realizado la toma, afuera del edificio. También el sonido insiste en este punto de “vista”: la inauguración y los eventos transmitidos por la radio, los comentarios y respuestas de todos aquellos que quedaron excluidos de los juegos. En *Oiga vea* “se ve que el cine se puede poner al servicio de la gente para que se exprese. En

⁷ Pérez, C. y Gómez, S. A. “Entrevista con Luis Ospina” en Revista *Kinetoscopio*, No. 22



una ciudad como Cali, sin ninguna memoria audiovisual, era importante capturar la forma como la gente habla, lo que dice, el humor”⁸. Aparece el pueblo, pero no interpretado por una voz en *off* ajena a su forma de expresión, sino dándole el micrófono para que se exprese. Se interroga sobre su participación en los Juegos Panamericanos, sobre los beneficios de la transformación de la ciudad, sobre lo que puede haber costado estos juegos y quien los pagó, sobre lo que puede ser el cine oficial. Se confrontan sus respuestas con otras imágenes y sonidos como los del discurso inaugural del presidente de la República. El comentario, el tono y la ironía de los autores se expresa sobre todo a través del montaje audiovisual: la voz del presidente reiterando que “declara abiertos estos VI Juegos Panamericanos” y las imágenes de la población por fuera de los escenarios deportivos; el sonido de la marcha de un escuadrón de policía sobre las imágenes de marcas de película y de laboratorio, tras indagar sobre el cine oficial; la proyección de las diapositivas de los proyectos de edificios deportivos mientras el sonido del proyector se convierte en el de una caja registradora.

La referencia de *A propósito de Niza* de Vigo, se hace más evidente en *Cali de película* (1973), donde ambos vuelven a realizar un documental sobre su ciudad, ahora sobre la Feria de Cali. Mientras *Oiga vea* se había realizado con sus propios recursos, en 16 mm, en blanco y negro y duraba 27 minutos, para esta ocasión contaron con la financiación de la Empresa de Licores del Valle, una cámara de 35 mm, película en color y una duración de 14 minutos que permitió exhibirla comercialmente. Aunque sin el equipo indicado para realizar cine directo documental -cámara Eclair y grabadora sincrónica Nagra-, Ospina y Mayolo lo intentan a través de una tecnología más precaria.

El Sobreprecio y el desprecio

Si *Calí de película* fue producida por la Industria Licorera del Valle para ser exhibida en salas comerciales, Ospina y Mayolo deciden entonces realizar su primer corto para la Ley del sobreprecio en 1975 con *Asunción*. Este argumental narra la historia de una empleada doméstica cuyos patrones dejan la casa a su cuidado durante un fin de semana, pero ella hace una fiesta con sus amigos y después abandona la casa en total desorden y abierta. Al mostrar al “enemigo de clase en casa”⁹ realizando su revancha se generó la reprobación del espectador burgués. La alusión al vampirismo en el momento en que la empleada se corta y vierte su sangre en la sopa que va a servir a sus patrones, revela el miedo ante esta vulnerabilidad de la familia burguesa. Pero además es una metáfora de la explotación laboral, sin la retórica de la denuncia de esta condición social en muchos documentales de sobreprecio. La subversión oculta y el miedo a que la película fuese una incitación a esta, motivaron su censura

⁸ En entrevista al autor realizada el miércoles 4 de octubre de 2006, en Bogotá.

⁹ Entrevista a Ospina realizada el miércoles 4 de octubre de 2006.



con la disculpa de “mala calidad”. Los argumentos dados por la Junta Asesora de calidad son incomprensibles para Ospina: “que la película no tenía dirección artística, que el montaje era abrupto y que el laboratorio era insuficiente”¹⁰.

Agarrando pueblo es la obra maestra del equipo Ospina-Mayolo, al purgar los malos hábitos que el cine nacional venía adquiriendo. El mismo formato de *Agarrando pueblo* hace que no sólo sea una crítica al sobreprecio sino también imposible de comercializar: “En esa época no había espacio para películas en 16mm de veintisiete minutos de duración, trabajábamos con la ayuda de amigos: los amigos pintores nos regalaban una pintura y la vendíamos, la gente nos daba revelado gratis o lo metían por debajo de cuerda en su empresa”¹¹. Esta es una película decididamente independiente y resistente, sobre las mañas de un pretendido cine de “denuncia” que degeneró en la “pornomiseria”: la “foto robada”, las artimañas para filmar a los marginales y la miseria, la evidente explotación comercial del producto y finalmente el discurso voz en *off* que reitera las causas abstractas de esta condición social: el sistema, la sociedad, el estado, el gobierno. Es la historia de un equipo de cineastas realizando un típico documental de “pornomiseria”. La voz en *off* del supuesto documental caricaturiza la retórica de algunos: “el corolario es casi inevitable, se dan los casos de abandono infantil, demencia, criminalidad juvenil, prostitución, desnutrición y analfabetismo”. El director del documental -interpretado por el mismo Mayolo-, le dice a su camarógrafo -“parecemos vampiros”-, y en la secuencia final son sorprendidos “agarrando pueblo”, por el mismo dueño del rancho donde se han metido a falsear la realidad. La última toma muestra a Mayolo y Ospina entrevistando a Luis Alfonso Londoño -quien hizo el papel del hombre que sorprende al equipo filmando en su rancho-, sobre este cine que solo busca “agarrar pueblo”. Es una película que se mantiene en tensión entre la puesta en escena y lo documental, entre el blanco y negro de la realidad de ficción y el color de las tomas documentales, entre la denuncia y la ironía sobre la falsedad del documental de denuncias.

Brevemente el largo

En más de veinte años Luis Ospina sólo ha realizado dos largos de ficción: *Pura sangre* (1982) y *Soplo de vida* (1999). Entre otras por que las deudas adquiridas con Focine (la compañía estatal para el fomento cinematográfico), al realizar la primera lo vetaron para realizar cine por un largo tiempo. Esta compañía se creó por decreto en 1978 y funcionó desde 1979 a 1990, financiando y produciendo 130 medimetros y 30 largos, de los que Ospina fue uno de los primeros en obtener préstamo. Basada en un guión propio, *Pura sangre* cuenta la historia del citado Monstruo de los Mangones, tejiendo esta crónica roja a la leyenda de un millonario enfermo que necesitaba continuas transfusiones de sangre. Las

¹⁰ Entrevista realizada el miércoles 4 de octubre de 2006.

¹¹ Pérez, C. y Gómez, S. A. “Entrevista con Luis Ospina”. Revista *Kinetoscopio*, No. 22



referencias al vampirismo toman lugar en el contexto social local, para hablar irónicamente sobre la industria azucarera en Cali o sobre la manipulación de la información por los medios de comunicación. Como *Asunción y Agarrando pueblo*, el vampirismo es una metáfora sobre la explotación laboral y el comercio de las noticias y la información. Pero el público no gustó de su refinamiento estilístico y las citas cinéfilas, que convertían esta película de horror sensacionalista en una alegoría vampiresca sobre nuestra realidad. Los saldos para el autor son: “*Pura sangre* no dio en la vena del público y sólo me dejó un saldo en rojo en el banco”¹².

Sólo 17 años después vuelve al largo de ficción con *Soplo de vida*, ahora una película de serie negra sobre un guión de su hermano Sebastián, en la que vuelve a hacer una alegoría sobre la capa de misterio que oculta el crimen y las desapariciones en nuestro país. Se empieza con la tragedia de Armero, que en 1985 cobró más de 20.000 vidas y concluye en un cementerio rural, en medio de ella se hacen referencias a los ejércitos paramilitares del Magdalena medio y sus conexiones con algunos políticos. La historia narra, en medio del viaje que se realiza para dar descanso a las cenizas de “la golondrina”, el misterio que cubrió su muerte. Hay una cuidada alusión al cine negro norteamericano en la construcción de las imágenes y de la estructura del relato en flashback, sin dejar de hablar de un contexto social local. Pero como en *Pura sangre*, estas asociaciones no fueron bien apreciadas. En sus dos largos Ospina muestra su exquisita educación cinéfila tanto como su preocupación documental, sin poder llegar, como él lo dice, a la “vena del público”.

Documentar y preservar

En medio de estos dos largos de ficción Ospina ha encontrado en el documental y en el video la posibilidad de expresarse como realizador audiovisual. Su amor por el cine y la necesidad de preservar su memoria lo llevó a realizar con Jorge Nieto un cortometraje sobre uno de los primeros largometrajes caleños: *María* (1922). *En busca de “María”* (1985) es una indagación sobre esta desaparecida película -solo se conservan 24 segundos-, a través de entrevistas con algunos de sus participantes, del historiador del cine colombiano Hernando Salcedo y de la recreación del rodaje en la que Mayolo y Ospina hacen de los dos directores de la película muda, Máximo Calvo y Alfredo del Diestro. Después de realizar en cine y video este corto, Ospina encuentra en el género documental y en el soporte video, la posibilidad de construir, rescatar y preservar la memoria de obras y artistas que tiende caer en la amnesia general: *Andrés Caicedo: unos pocos buenos amigos* (1986), *Antonio María Valencia: música en cámara* (1987), *Ojo y vista: peligra la vida del artista* (1988), *Arte sano cuadra a cuadra* (1988) *Fotofijaciones* (1988), *Nuestra película* (1993) y *La desazón suprema: retrato incesante de Fernando Vallejo* (2003). En ellas se encarga de

¹² Ospina, Luis. “El fracaso de una ilusión: una historia común y particular del cien colombiano”. Revista *El Malpensante*, No. 38, 2002, Bogotá



rescatar del olvido la importante vida y obra de artistas en distintos oficios, como su amigo Caicedo, el músico Valencia, un artista callejero que había aparecido en *Agarrando pueblo*, los artesanos callejeros de Cali, el fotógrafo y amigo Eduardo Carvajal, el pintor Lorenzo Jaramillo en transe de morir y el escritor Vallejo. El tema del cine y el video como soportes de la memoria, han sido junto al de la muerte y al de la ciudad de Cali, uno de las tres preocupaciones de Ospina. Documentar la vida cotidiana de Vallejo, rescatar de la muerte a Caicedo y Valencia, o acompañar con su cámara a Jaramillo en su tránsito hacia la muerte, provienen de un mismo afán: luchar contra la muerte y el olvido. *Andrés Caicedo* empieza con la indagación sobre la memoria del escritor en la juventud caleña para descubrir su desconocimiento. Caicedo y Valencia fueron artistas que dieron su obra a una ciudad que hoy los olvidó, pero que Ospina se siente obligado a recordarles; los fragmentos de la película *María*, las fotografías de Carvajal y el reencuentro en video con el personaje filmado en *Agarrando pueblo*, cumplen con este mismo deber. En sus documentales se encuentra la misma esencia ontológica que Bazin veía en la imagen fotográfica, cinematográfica o videográfica, la de robar al tiempo y la muerte un instante para el futuro.

Pero quizá su momento más dramático en esta lucha irremediabilmente pérdida, sea el testimonio alcanzado en *Nuestra película*, donde Lorenzo Jaramillo enfermo de sida lo invita a grabar sus últimos días. Juntos realizan “nuestra película”, en la que hablan del arte, la vida y la muerte; del cine, los colores y la comida; de la música, de Michaux y del teatro. El documento no cae en un vulgar sensacionalismo o en el melodrama, gracias el pudoroso acercamiento de Ospina al mundo íntimo de Jaramillo. La identificación con *Nick’s movie (Lightning over water)* (1980) de Wim Wenders y Nicholas Ray no es casual, pues el cineasta alemán se ha preocupado de manera extraordinaria por la muerte y por el cine como registro de “la muerte trabajando”, tal como lo afirma también Jean Cocteau. Wenders y Ospina tienen una sensibilidad cercana al pertenecer a una misma generación, la que dio vida al *rock and roll* y ve morir al cine. Pero el video es para Ospina la resurrección de lo audiovisual en medio de las cenizas del celuloide: “Cada vez el medio fílmico se vuelve más electrónico, muchas películas se ruedan en soportes digitales mientras el proceso químico desaparece. Me gusta cubrir todo, nosotros trabajamos el audiovisual: imágenes en movimiento con sonido, sin importar el formato”¹³.

El documental conversacional

Para Ospina hacer un argumental es como ir de caza, mientras que hacer un documental es ir de pesca: “Cuando uno va de cacería tiene que ir preparado, sabe que es lo que va a cazar: osos, tigres o lo que sea. Hay que llevar todo, de acuerdo al objetivo, como si hubiera un guión. El documental es más la pesca,

¹³ Entrevista a Ospina realizada el miércoles 4 de octubre de 2006



uno tira el anzuelo y no sabe que va a salir”¹⁴. El documental busca conocer una realidad o conocerla más a fondo, no se puede llegar a él con presupuestos ni guiones; pero si es necesario tener un “punto de vista”, una posición desde donde se va a bordar el problema. Este es la aproximación que ha tenido Ospina frente al documental, desde sus primeros trabajos con Mayolo. Ha preferido las propuestas de Dziga Vertov y Jean Vigo a las de Robert Flaherty y John Grierson, más tarde ha querido trabajar con el método del *cinéma vérité* y el cine directo, pero ha tenido que hacerlo sin sus equipos. Para *Agarrando pueblo* tiene ya una cámara Eclair y una grabadora Nagra que permite trabajar con sonido sincrónico. Esta necesidad de una tecnología precisa se explica en la decisión expresiva de realizar documentales con la “voz del pueblo”, que venía apareciendo desde *Oiga vea* y *Cali de película* pero recurriendo a procedimientos caseros. Pero gracias al video, en los años ochenta Ospina implementa un estilo documental que hace propio, donde el hilo azaroso de una conversación parece guiar la narración, como en *Andrés Caicedo: unos pocos buenos amigos*, *Ojo y vista: peligra la vida del artista*, *Arte sano cuadra a cuadra* y *Fotofijaciones*. Sin embargo este orden se ha establecido realmente en la sala de edición, donde los temas estructuran nuevamente la conversación ya editada, aunque se quiera reflejar la deriva de una conversación pasando de un tema a otro. De “dar la voz al pueblo para que se exprese” se ha pasado a una conversación entre iguales, entre amigos.

En 1991 realiza una trilogía documental dedicada a oficios como los de lustrabotas, peluqueros y taxistas, que Ospina frecuenta: *Al pie*, *Al pelo* y *A la carrera*. Cada uno dura 25 minutos, lo que dura una lustrada, una peluqueada o un viaje en taxi, y en donde se dan ocasionales conversaciones. Charlas donde se pregunta y habla a cerca de sus oficio y de ellos mismos, de cómo convierten su trabajo en una filosofía o un arte. El mundo se construye a través de cualquier oficio y cada uno de estos introduce una mirada particular: las ilustradas conversaciones de los lustrabotas, los gustos y afinidades de los peluqueros, los mitos urbanos y las aventuras suburbanas de los taxistas. *Al pelo* inicia en el momento en que el mismo Ospina se sienta en la silla de su peluquero habitual y termina cuando le han cortado y arreglado el pelo, recordando en este tiempo real la famosa peluqueada a María Falconetti en *La pasión de Juana de Arco* (1928) de Carl Dreyer.

Este tipo de documental conversacional va más lejos en *Mucho gusto* (1997), donde se indaga sobre el “gusto” en un momento en que los valores y las estéticas del país se transforman por el auge del narcotráfico. A partir de la edición Ospina recrea una conversación entre diferentes profesionales, motivada por el tema del gusto pero que se disgrega hacia el arte, la estética, la cultura, lo sensible, la sensibilidad, el erotismo, la pornografía, la ética, lo horrible, lo monstruoso, etc. A diferencia de su trilogía, los entrevistados en este documental son personalidades de la cultura nacional: artistas, críticos, curadores, literatos, antropólogos, psicoanalistas, neurofisiólogos, científicos

¹⁴ Entrevista realizada el miércoles 4 de octubre de 2006



sociales, semiólogos o libretistas de televisión, donde se busca en sus respuestas y sus espacios el “gusto” de aquellos que hablan del gusto de los demás. Se muestra el mundo encerrado y absolutamente libresco de sus entrevistados, sus ideas argumentadas en la ciencia, del humanismo y del arte y sus viviendas tapizados de libros, obras de arte y objetos de “culto”. Ospina ha ordenado este heterogéneo material en diferentes fragmentos que edita en una especie de gran disquisición de todas estas personalidades, a la manera de *talking heads*. Los temas de conversación se suceden espontáneamente y pausados por intertítulos, imágenes del ánimo ardiendo y la canción *Sympathy for the devil* de los Rolling Stones, que disimulan la investigación previa del autor sobre el tema. De alguna manera este continúa su trabajo anterior dedicado a documentar una cultura no académica, construida a través de oficios artesanales.

Adiós a Cali

Adiós a Cali (1990) es otro tipo de documental, este es un díptico compuesto por *Cali plano x plano* y *¡Ah, diosa Kali!*, cada uno de 25 minutos. La primera es una especie de “sinfonía de ciudad”, que muestra la transformación física de Cali en estos años, desde sus edificios públicos y construcciones republicanas abandonados o en demolición, hasta la construcción de altas torres de cristal. Esta transformación se expresa audiovisualmente mediante lentos paneos y *tilts* sobre la arquitectura, un montaje pausado y preciso, y una edición sonora compuesta a partir de los ruidos de la ciudad, como lo hará más tarde Fernando Pérez en *Suite Habana* (2003). La segunda combina los testimonios de artistas visuales que conservan en su obra las huellas de la desaparición de su ciudad – Oscar Muñoz, Ever Astudillo y Fernell Franco-; la opinión de los demolidores de edificios sobre su oficio en pro de la modernización de la ciudad; y la misma visita del realizador a la casa donde vivió su infancia. Por superimpresión se funden las imágenes del presente y el pasado en una sola: las del patio y la piscina de la casa en demolición y las tomas en super 8 de esta misma piscina donde tres décadas antes nadaban los niños Ospina, como si ahora bucearan en un espacio fantasmal donde el presente demuele la frágil memoria fotográfica. Nuevamente sus temas obsesivos: el tiempo, la memoria y las imágenes obtenidas y retenidas mediante la cámara oscura.

Este ejercicio documental propuesto como la expresión de emociones y discursos a partir de la organización del material visual y sonoro encontrado, es el que ha enseñado con su obra y en la docencia que ejerció en 1979 y 1980 en la facultad de comunicación de la Universidad del Valle, para consolidar una escuela del documental en Cali, continuada en un autores como Oscar Campo y en proyectos como la serie de documentales *Rostros y rastros* de la programadora de esta misma Universidad (UVTV), o la serie documental *Cali: ayer, hoy y mañana* (1995), de 10 capítulos de 25 minutos cada uno, con la que Ospina se despide definitivamente de su ciudad. La búsqueda de un documental “sin texto, sin narración, lo cual ha sido una constante en mi obra y en la de todos los cineastas y videastas caleños que hacen documental: hacer sus



trabajos sin narración, sin voz en *off*, siempre dejar que la película cree su propio discurso, dando la palabra a la gente”¹⁵.

El video y lo digital como resurrección

Ospina recuerda que en sus años de formación en UCLA subían velozmente del departamento de televisión al segundo piso donde quedaba el de cine: “El video en ese entonces era algo deleznable, pesado y convencional. No se habían inventado todavía los casetes; los únicos equipos portátiles que existían eran pesadas portapaks Sony de media pulgada de carrete abierto en blanco y negro”¹⁶. Sin embargo, el video se le convirtió en la resurrección del oficio audiovisual, en la posibilidad de seguir trabajando sin el dolor y los costos ocasionado por el cine. Desde *Andrés Caicedo*, deja de considerarlo un simple *video assist* para convertirlo en su medio de expresión, un soporte más dúctil y capaz de recoger los otros, como el material de archivo en 16 mm incluido en esta. Con *Ojo y vista*, se inaugura el espacio de *Rostros y Rastros* de la UVTV. En *Nuestra película* utilizó una cámara de Hi-8 que le permitió contar con el reducido equipo que requería esta: un camarógrafo amigo¹⁷. En 1999 con una cámara digital graba el material para al “video arte” *Video(B)art(h)es* (2003), parte de una curaduría del video artista José Alejandro Restrepo. Con una cámara digital Sony VX2000 y editando en *final cut*, termina de realizar su último documental *La desazón suprema: retrato incesante de Fernando Vallejo*. En estos años ha hecho del video su medio para expresarse audiovisualmente y renovarse: “Al no estar sujeto solamente al lenguaje cinematográfico, sino a las nuevas posibilidades del video, pude solucionar una serie de necesidades expresivas. El video me permitía trabajar en una especie de collage postmoderno permanente, en el cual podía mezclar todos los formatos, incorporar textos y hacer efectos especiales que en cine tendrían costos prohibitivos”¹⁸. Estas mismas razones han dado pié para realizar su último trabajo *Un tigre de papel*, documental sobre el artista apócrifo Pedro Manrique Figueroa, pionero del collage en Colombia. Esta es su oportunidad para cubrir muchos de sus intereses: la memoria del país, la muerte, la desaparición, los métodos surrealistas del objeto encontrado y el *bricolaje*.

Ospina es hoy reconocido por sus contemporáneos Víctor Gaviria, Marta Rodríguez o Diego García, como compañero de batalla y por los más jóvenes,

¹⁵ Pérez, C. y Gómez, S. A. “Entrevista con Luis Ospina” en Revista *Kinetoscopio*, No. 22

¹⁶ Ospina, L. *VINI, VIDEO, VICI, El video como resurrección*. Revista *El malpensante*, No. 48, 2003, Bogotá.

¹⁷ Rodrigo Lalinde y Diego García se turnaron en este oficio.

¹⁸ Ospina, L. *VINI, VIDEO, VICI, El video como resurrección*. Revista *El malpensante*, No. 48, 2003, Bogotá.



Luis.
Ospina

Centro de documentación digital

Oscar Campo, Jorge Navas, Rubén Mendoza o Ciro Guerra, como maestro inspirador de una posición de resistencia en la creación audiovisual.

*Sentí que por fin se cumplía el sueño de la cámara stylo
propuesto por Alexandre Astruc en 1948
L. O.*