



Andrés Caicedo: Unos pocos buenos amigos, de Luis Ospina

DE LA REALIDAD AL MITO

Por César Pérez
Revista *Kinetoscopio*
No. 22, Medellín, 1993

Humor y hasta humor-bo -como se quiera-, gran fascinación por el horror y una constante y aguda crítica, se compaginan y entretajan 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"¹

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. Rrrrrrrrrrr - rrrrrr - rrrrrrrrrrr"²



DE AGARRANDO PUEBLO A OJO Y VISTA

EL ETERNO RETORNO DE LUIS OSPINA

Por María Lucía Castrillón
Kinetoscopio

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. 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 pascito 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 entreteniendo 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?"



LORENZO JARAMILLO ENTRA AL PARAÍSO
Nuestra película, de Luis Ospina

Por Fabio Martínez
Kinetoscopio

“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 1922.

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 el 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 *Jacobo 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, acerca 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.



**Luis.
Ospina**

Centro de documentación digital

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