

LOS CUADERNOS DE

CINEMA 23

memorias

JUANA SUÁREZ

LUIS OSPINA: TODO COMENZÓ POR EL ARCHIVO

NÚM. 008

LOS CUADERNOS DE CINEMA23 están pensados para recopilar y registrar el conocimiento, la experiencia y el pensamiento relacionados al cine. Tienen el fin de salvaguardar, compartir y promover la cultura y el quehacer cinematográficos en América Latina y la Península Ibérica. Esta publicación es posible gracias a la participación de los integrantes de CINEMA23.

JUANA SUÁREZ

Juana Suárez combina profesiones como investigadora y crítica de cine, archivera de cine y otros medios y gestora cultural. Es autora de *Sitios de contienda. Producción cultural y el discurso de la violencia* (Iberoamericana-Vervuert, 2010) y *Cinembargo Colombia. Ensayos críticos sobre cine y cultura colombiana* (Cali, Universidad del Valle, 2009), publicado en inglés (Palgrave Macmillan, 2012); y coeditora de *Humor in Latin American Cinema* (Palgrave Macmillan, 2015). En la actualidad, adelanta un proyecto de investigación titulado *Film Archives, Cultural History and the Digital Turn in Latin America (Los archivos de cine, la historia cultural y el giro digital en América Latina)* y una investigación sobre cineastas colombianos radicados fuera del país, titulada *Memoria Nacional / Movilidad transnacional: la experiencia filmica colombiana en el extranjero en años recientes*. Ha trabajado con los archivos de la Biblioteca Pública para las Artes Escénicas (*New York Public Library for the Performing Arts*), *Anthology Film Archives* y el Centro de Estudios Puertorriqueños de la Universidad de la Ciudad de Nueva York (CUNY). Ha sido organizadora y colaboradora asidua del programa APEX de intercambio de archivos de la Universidad de Nueva York (Colombia, Uruguay, Argentina, Chile, 2013-2016). Coordinó la restauración y presentación de las películas de Carlos Mayolo. Es la asesora principal del actual proyecto de rescate de la serie *Yuruparí* y directora asociada de *Second Run Media Preservation*. Más información www.cinembargojuana.com

LOS CUADERNOS DE
CINEMA 23

memorias

JUANA SUÁREZ

LUIS OSPINA: TODO COMENZÓ POR EL ARCHIVO

LOS CUADERNOS DE CINEMA23 | LUIS OSPINA: TODO COMENZÓ POR EL ARCHIVO | NÚM.008
© 2016 LA INTERNACIONAL CINEMATOGRAFICA, IBEROCINE, A.C.
www.cinema23.com

Director de Cinema23 | Diretor de Cinema23 | Ricardo Giraldo
Editora en jefe | Editora-chefe | Paula Villanueva Rabotnikof
Traducción al portugués | Tradução para português | Claudia Dias Sampaio
Diseño de portada y formación | Desenho da capa e diagramação | Another Company
Basado en el diseño editorial de | Baseado no desenho editorial de Cítrico Gráfico
LOS CUADERNOS DE CINEMA23, idea de Alejandro Lubezki

© Texto Luis Ospina: Todo comenzó por el archivo: Juana Suárez

Fotografías e imágenes: Archivo Luis Ospina

Agradecimientos | Agradecimentos: Luis Ospina por ceder fotos de su archivo y colaborar con la identificación de las mismas, Ángela Santamaría por su trabajo editorial, Katia González y Enrique Ortega por sus valiosas observaciones.
Todos los errores o imprecisiones son de la autora.

ISBN LOS CUADERNOS DE CINEMA23 978-607-96423-0-3
ISBN NÚM.008 978-607-97230-3-3

Publicación gratuita, prohibida su comercialización.
Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de esta publicación sin previa autorización del editor.
CINEMA23 celebra las diferentes opiniones de sus integrantes.

Este cuaderno se terminó de imprimir en junio de 2016.
El tiraje constó de 1500 ejemplares.

Impreso en México | 2016

El cine filma la muerte trabajando

JEAN COCTEAU

Todo comenzó por el fin (2015), del director colombiano Luis Ospina, es una suerte de testamento fílmico que rinde cuenta sobre su aproximación al oficio del cine, celebra la memoria de sus amigos cercanos Carlos Mayolo y Andrés Caicedo y da su versión de la gesta creativa del Grupo de Cali. El legado de los dos cineastas y del escritor y, en forma relativa, la impronta de dicho grupo han logrado trascender y permanecer en el tiempo gracias al trabajo de archivista al azar e innato que es Luis Ospina. *Todo comenzó por el fin* no habría sido posible si el cineasta no hubiera asumido el trabajo de albacea de su generación. En su discurso durante el homenaje en el Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias (FICCI, 2016), Ospina cita 46 años de carrera con 32 películas realizadas. De esos años y los precedentes, hay un extenso archivo que Ospina viene organizando, haciendo de su vida biblioteca y videoteca.

Todo comenzó por el fin despliega ese archivo y lo pone en conversación con documentos y materiales tomados del archivo y la memoria de algunos de sus contemporáneos. Este documental no sería posible sin una revisión exhaustiva de Ospina a su propio archivo y sin excavar los anaqueles y memoria de ese grupo que, a decir de Katia González, pertenece “a una generación cuya mirada fue testigo de la transformación urbana de Cali”¹.

Por supuesto no se trata de revelar archivos completamente desconocidos. Sobre Ospina parecería que no queda mucho por decir o escribir. Por un lado, sólo listando los últimos dos años, ha recibido homenajes en festivales y se han hecho retrospectivas en el Festival Internacional de Cine de la UNAM (FICUNAM) y la Cineteca Nacional de México (2015), Museo Reina Sofía y Filmoteca de Cataluña (España, 2015), Tate Modern Gallery (Inglaterra, 2015), Festival Transcinema (Perú, 2016), Festival Pachamama (Brasil, 2016), Cinemateca La Tertulia, Cinemateca Distrital en Bogotá y FICCI (Colombia, 2016) y el Festival Internacional de Cine Documental, EDOC (Quito, 2016).

Estos homenajes han sido acompañados por copioso material de prensa, impreso o virtual. Por otro lado, Ospina es uno de los directores colombianos que más ha generado crítica desde sectores periodísticos, culturales y académicos. Se suma a esto un incontable

¹ González Martínez, Katia, *Cali, ciudad abierta. Arte y cinefilia en los años setenta*, Bogotá, Tangrama, 2012, p. 15.

número de reseñas de sus trabajos y entrevistas. Gran parte de estos materiales aparecen en su página web con sus debidos enlaces cuando es posible.

En 2007, Ospina publicó *Palabras al viento. Mis sobras completas*², memorias sobre su relación con el cine; muchas de las líneas allí consignadas alimentan los textos de *Todo comenzó por el fin*. Este libro es la contribución de Ospina a la extensa tradición de textos escritos por directores de cine que se capitalizan en memorias, bitácoras, manifiestos, diarios personales, diarios de rodaje y similares. Son obras que dan cuenta de sus procesos creativos y su relación con la historia del cine o del oficio en sí. En perspectiva de esa generación de artistas colombianos, este texto dialoga con un primer libro de Mayolo titulado *¿Mamá qué hago? Vida secreta de un director de cine*³ y uno más organizado, publicado en forma póstuma bajo el título *La vida de mi cine y mi televisión*⁴. Para Mayolo, Ospina no era el editor sino el domador de sus películas. En ese segundo libro, Sandro Romero aparece también como editor/domador de las infinitas apreciaciones, anécdotas e historias del otro director caleño, siempre muy cercano a la experiencia con Ospina y Caicedo. La obra literaria y el corpus de crítica filmica de Caicedo, por supuesto, son otro referente. Sus textos entran como interlocutor, ya sea como diálogos explícitos o implícitos de *Todo comenzó por el fin*, tanto en la escritura como en las imágenes.

Con ocasión del título *Honoris Causa* conferido a Ospina, la Universidad del Valle publicó una antología de trabajos críticos bajo el título *Oiga/vea: sonidos e imágenes de Luis Ospina*⁵, que reúne artículos de prensa y ofrece una partición de su obra desde 1971 hasta 2011.

Durante la época del Cine Club de Cali y cuando existía la revista *Ojo al cine*, la casa de Ospina en Cali servía como sede de programación y publicación. Allí se fueron apilando afiches, *pressbooks* y *lobby cards* de películas de los años cuarenta en adelante que seguían vigentes en Colombia. A esto se fueron adicionando recortes de periódicos sobre cine colombiano, a veces encontrados y fechados por Ospina, a veces recortes que venían en la correspondencia de su madre cuando el cineasta vivía en el extranjero. Se suman también los materiales propios del Cine Club tales como afiches, programas de mano, documentos, fotos, los carteles de La Linterna —una imprenta que hacía los impresos de publicidad— y otros materiales. Sobreviven también colecciones parciales de revistas especializadas como *Take one*, *Hablemos de cine*, *Film Comment*, *Cahiers du cinéma*, *Positif* y *Jeune cinéma*, muchas de ellas en tomos que ya Ramiro Arbeláez —también miembro del Grupo de Cali, Caliwood y del Cine Club— había hecho empastar.

Un apartado importante del archivo tiene que ver con Andrés Caicedo. La correspondencia del Cine Club y de la revista *Ojo al cine* y otras cartas que enviaron Ospina



Luis Ospina en Bogotá, 1978

y Caicedo siempre se hicieron con copia a carbón, pensando por adelantado que quizás los destinatarios no habrían de conservar copias. De Caicedo, Ospina también mantiene artículos de prensa y de revistas, manuscritos del escritor y guiones de cine. Muchos de estos materiales fueron usados para la exposición curada por Ospina “Andrés Caicedo, morir y dejar obra” en la Biblioteca Luis Ángel Arango (2012). Los otros materiales provenían del archivo donado a esa misma biblioteca en 2007 por la familia Caicedo Estela; son archivos que se complementan y conversan pues no hay entre ellos mucha duplicación de materiales.

De Mayolo, por el contrario, Ospina conserva poco. En parte, porque Mayolo no guardaba muchas cosas; en parte, también, porque Beatriz Caballero ha recogido en forma prolija cuadernos, servilletas garabateadas, borradores de guiones, hojas con presupuestos,

2 Ospina, Luis, *Palabras al viento. Mis sobras completas*, Bogotá, Aguilar, 2007.

3 Mayolo, Carlos, *¿Mamá qué hago? Vida secreta de un director de cine*, Bogotá, Oveja Negra, 2002.

4 Mayolo, Carlos, *La vida de mi cine y de mi televisión*, Bogotá: Villegas Editores, 2008.

5 *Oiga/vea: sonidos e imágenes de Luis Ospina*, Cali, Programa Editorial Universidad del Valle, 2011.

recortes de prensa, objetos de familia y muchos otros materiales de ese archivo que está en mora de ser organizado para estar a la par con los de Ospina y Caicedo.

De su propio archivo, Ospina guarda todo lo relacionado con la producción de su trabajo fílmico: los materiales de investigación previos a sus películas, recortes de prensa, volantes de promoción, programación de retrospectivas y correspondencia, entre otros. Después de pasar por barrios caleños como Versalles, Centenario y San Antonio, los materiales finalmente encontraron un espacio en el apartamento de Ospina en el barrio Chapinero de Bogotá. Como en todo cambio de espacio, las reubicaciones obligan a purgas y es así como muchas revistas, tanto en español como en inglés, de las que Ospina era suscriptor, dejaron de estar entre sus pertenencias. Parte de las colecciones, junto a aparatos cinematográficos, fueron donadas a la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. Algunas cámaras como su Arriflex 35, una Bolex y cámaras que heredó de su papá siguen guardadas en su apartamento.

Sobre esta cantidad de material bibliográfico, fílmico y objetos coleccionables se hace oportuno pensar qué no se ha dicho. Por un lado, el mismo Ospina tiene preocupación por no repetirse y, por otro, la claridad respecto al mito que ha creado y en el que se ha convertido. Con ocasión de los preparativos para el tributo en Cartagena (2016), Pedro Adrián Zuluaga encabeza una entrevista con el director con estas palabras:

Luis Ospina es un creador de mitos. Y un mito él mismo. Cuando le pregunto si es consciente de esa condición y del peligro de inmovilidad que acarrea, asiente. Se levanta de una silla que tiene la imagen de John Wayne en el espaldar, camina por su apartamento de Chapinero (Bogotá) y regresa con una billetera que tiene el rostro suyo y que un amigo compró en la calle. “El peligro es repetirse”, advierte. Al comienzo de la entrevista, me dijo que disponía del tiempo que fuera necesario, y que lo único que le preocupaba era decir lo mismo de siempre⁶.

Con esta antesala, en las siguientes páginas intento no repetir la cronología crítica del trabajo de Ospina sino pensar su trabajo en relación al archivo y a cómo éste sostiene la construcción y autoconstrucción de su propio mito y el de su generación. Un primer cuestionamiento es pensar si es factible desorganizar la trayectoria lineal del trabajo del director, presentada varias veces en los innumerables trabajos críticos. Si *Todo comenzó por el fin* aparece como una gran suma, las referencias a su cine (y al de Mayolo) aparecen dispuestas al capricho de cómo las películas informan la organización y división particular de los episodios de este documental. Prestar atención a esa organización del archivo obliga, entonces, a pensar qué manera de organizar las películas se puede proponer y qué

⁶ Zuluaga, Pedro Adrián, “Los documentalistas siempre estamos filmando lo que está en tránsito de desaparecer”, Entrevista a Luis Ospina, *Kinetoscopia*, Vol. 26, n.º 113 (enero-marzo 2015), p. 37-42. Nota de la autora: la fecha impresa es 2015; la edición es de 2016.

otras arqueologías de la imagen y de la historia fílmica de Ospina pueden darse a partir de *Todo comenzó por el fin*.

Por constricciones de espacio, es imposible cubrir toda la filmografía de Ospina en estas páginas. Para tener una referencia del archivo fílmico de Luis Ospina anexo una lista autorizada de sus obras, organizada por él en forma cronológica. De ese inventario, me concentro en aquellos trabajos que tienen alta incidencia a nivel de archivo y memoria en *Todo comenzó por el fin*. Y como en todo archivo, en algunos pocos tesoros perdidos o desenterrados que a mi modo de ver, conversan con este ambicioso documental de Ospina.

Todo comenzó el jueves pasado cuando Mayolo y la Rata salieron a filmar la llegada de los ciclistas de la Vuelta a Colombia. Yo me quedé en casa grabando del radio.

LUIS OSPINA. CARTA A ANDRÉS CAICEDO, JUNIO 24, 1973

Es difícil escapar a la organización cronológica que Ospina propone por la raíz que su obra tiene con una relación familiar con el cine y por la fuerte conexión de sus primeros trabajos con el Grupo de Cali. La infancia de Ospina está marcada por la afición de su padre al cine, que con su cámara filmaba *travelogues*, celebraciones familiares y otras producciones *amateur*. Su padre era un aficionado a las cámaras, a la magia de la proyección y, por tanto, también compraba *westerns*, animaciones y documentales para exhibición casera. Restos de ese material terminan reciclados en un cortísimo trabajo titulado *El bombardeo de Washington* (1972), “un film experimental hecho con materiales de archivo encontrados montados de manera que se crea la ilusión de que Washington es bombardeada desde el aire”, según la reseña de la página web de Ospina. Ese documental aparece incorporado en su totalidad en *Un tigre de papel* (2007).

Un año antes, en 1971, durante su paso como estudiante de cine en la Universidad California en Los Ángeles (UCLA), Ospina había filmado *Acto de fe*, un trabajo de semestre basado en “Eróstrato” de Jean Paul Sartre, del cual sobreviven también los apuntes para el rodaje y el guion. Antes de eso, en 1964, Ospina había hecho *Vía cerrada*, un corto argumental cuyo contenido aparece reseñado en la página web como “un joven, aburrido en Cali, toma un tren y se encuentra con su propia muerte”. Ospina lo tacha frecuentemente de las filmografías, pero no lo borra. Puede pensarse en ese primer trabajo como una película huérfana, no en el sentido de estar abandonada por su director sino mejor, una película sin exhibirse y sobre la cual Ospina se reserva los derechos de circulación. *Vía cerrada* y *Acto de fe* anteceden su trabajo de codirector con Mayolo; *El bombardeo de Washington* lo intercepta.

La fuerte conexión con el Grupo de Cali y la centralidad que el cine y la cinefilia ocupan dentro del mismo son primordiales para los trabajos codirigidos con Mayolo. Puestos en conjunto, *Oiga vea* (1972), *Cali: de película* (1973), *Asunción* (1975) y *Agarrando pueblo* (1978) anticipan tanto búsquedas individuales como colectivas de Caliwood y del Grupo de Cali. En este punto, quizás conviene aclarar que Caliwood y Grupo de Cali no son necesariamente términos intercambiables. La minuciosa investigación de González Martínez en *Cali, ciudad abierta. Arte y cinefilia en los años setenta* es una gran suma analítica del trabajo creativo del Grupo de Cali, que se reunió alrededor del espacio independiente Ciudad Solar. Ciudad Solar era una casa de la familia de Hernando Guerrero que al mejor estilo de las comunas *hippies* de los años sesenta y setenta, se hizo el punto de confluencia para artistas interesados en fotografía, serigrafía, pintura y otras artes.

La cinefilia encontró espacio y depósito en esa casa. En palabras de González, el rebautizo de Cali se debe a que “los protagonistas del propio movimiento cinéfilo, echando mano de los juegos de palabras que los caracterizaban, decidieron llamarla ‘Caliwood’”⁷. En la entrevista con Pedro Adrián Zuluaga, Ospina agrega que ese mote apareció como un chiste en alguna fiesta y no recuerda si fue invención de Mayolo, Sandro Romero o él. En 1985, Karen Lamassonne sacó una camiseta con la palabra. “Hay una foto muy buena de Barbet Schroeder con esa camiseta que salió en la primera página de *La Gaceta de El país*, a color. Fue la primera vez que se vio impreso”⁸.

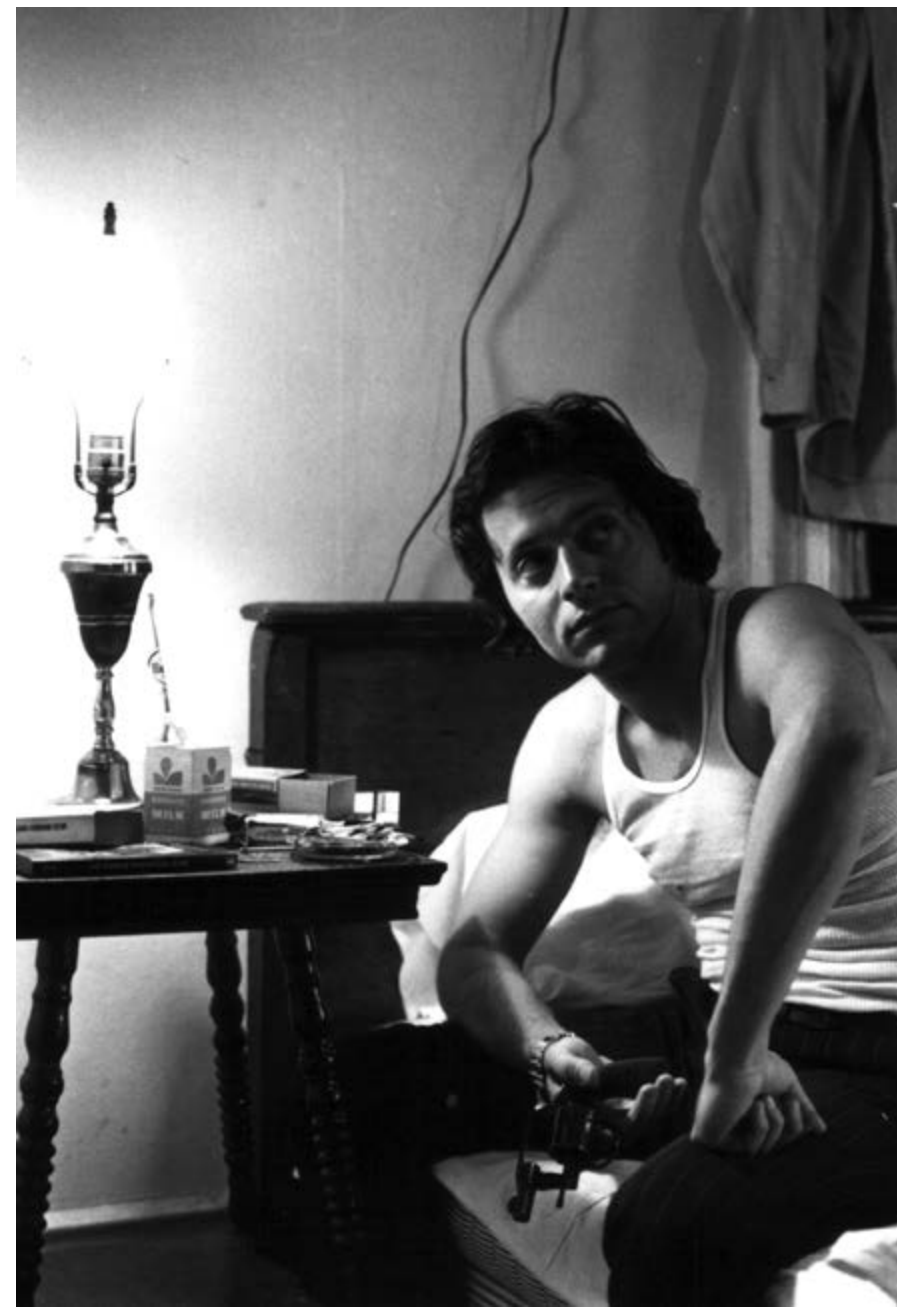
“Caliwood” es una marca que recorre a la ciudad y su devenir fílmico pero no empieza con el Grupo de Cali pues tiene raíces anteriores. En Cali se ha hecho cine desde la década de 1920; el cine más reciente producido en Cali no siempre tiene que ver con Caliwood o sus huellas. De hecho varios cineastas empiezan a darle muerte al padre, disociándose de ese término. En una definición delimitada, el cine de Caliwood tiene que ver con la producción fílmica de Mayolo y Ospina, el cine club liderado por Andrés Caicedo y algunas extensiones a trabajos de cineastas como las primeras propuestas de Óscar Campo.

En entrevista personal, Ospina aclara que *Todo comenzó por el fin* sirvió como coyuntura para revisar con cuidado y curar materiales que abarcan desde 1971 y 1991, fechas que él propone “de pronto arbitrarias” pero que, a su modo de ver, redondean el tiempo de existencia del Grupo de Cali. La cita de un poema de Isla Correyero que Ospina presta para el documental describe mejor lo que fue y es el Grupo de Cali: “Todos nosotros. Generación, tribu, conjunto de perdedores que imaginamos la ruina como el más alto honor”.

Las codirecciones con Mayolo se dan entre 1971 y 1978. *Oiga vea* parte de la exclusión de los cineastas dentro de las filas del “cine oficial”, es decir, los reporteros y el personal técnico presentes para documentar y transmitir los VI Juegos Panamericanos

7 González Martínez, Katia. *Op. cit.*, p. 33.

8 Zuluaga, Pedro Adrián. *Op. cit.*, p. 40.



FOTOGRAFÍA DE MORGAN RENARD. ARCHIVO LUIS OSPINA

Acto de fe (1971)

en Cali en 1971, para abordar la exclusión de grandes sectores de la población que no tuvieron acceso a los espectáculos deportivos. La reseña de Andrés Caicedo sobre este documental es referente obligado por su trazo claro de los paradigmas temáticos: el humor como “rector del montaje”, la serie de contrastes de imágenes que desnudan el maquillaje falso de la ciudad para el evento deportivo, un carácter reflexivo del dispositivo filmico, palmario en la diada Ospina, grabadora y sonido (el *oiga* del título), y Mayolo, cámara y vista (el *vea*, por tanto), y el cuestionamiento al llamado “cine oficial”⁹.

Visto como proceso de búsqueda, *Oiga vea* se acerca bastante a las temáticas del llamado Nuevo Cine Latinoamericano. El cuestionamiento social y el cine como aparato que instiga hace eco de la extensa gama de documentales de denuncia que, alentados por la motivación de “darle la voz al otro”, surgieron en los años sesenta y setenta en América Latina. No obstante, la figura del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) y su contrapunteo con el triunfo de los Estados Unidos en los Panamericanos no aparece como gesto de afiliación política a los triunfos de la Revolución cubana sino para contextualizarlo como lo que González Martínez llama “un claro síntoma de la Guerra Fría”¹⁰.

Cali: de película (1973) es un *collage* de imágenes de la Feria de Cali contado desde la celebración, armado una vez más desde el efecto del contrapunteo sonoro. Como en *Oiga vea*, apela al contraste de clase social y las marcas de la ciudad para la ocasión. Máscaras, corridas de toros, ventas callejeras y reinados populares aparecen capturados tanto en su performance público como en su detrás de cámara. Ospina trae a colación el referente previo de *À propos de Nice (A propósito de Niza)* de Jean Vigo (1930)¹¹. Este cortometraje surgió como una película de encargo para la Industria de Licores del Valle, comisionado a la agencia Nicholls Publicidad que a su vez convocó a Ospina y Mayolo para realizarla. La película fue producida por Cine al Ojo, compañía constituida por Carlos Mayolo, Hernán Nicholls, Simón Alexandrovich y Luis Ospina.

Asunción (1975) es un corto argumental que va perfilando el impulso gótico que tendrán algunas de las producciones y colaboraciones de los dos directores. Filmado en Bogotá —más exactamente en la residencia de la mamá de Mayolo—, cuenta la pequeña gran rebelión de una sirvienta contra sus amos explotadores. Al cortarse con un enlatado, Asunción vierte la sangre en la salsa que servirá a la familia y sus comensales. Al irse los amos, se convierte temporalmente en “señora de la casa” y en invasora de la intimidad familiar, escarbando cajones y abusando de sus privilegios. La culminación de su venganza

9 Caicedo, Andrés, “Oiga vea” en *Oiga/vea: sonidos e imágenes de Luis Ospina*, Cali, Universidad del Valle, 2011, p. 15-20. Originalmente publicado en *Ojo al cine*. n.º 1, 1974.

10 González Martínez, Katia. *Op. cit.*, p. 73.

11 Ver p. 208 “Luis Ospina (de su obra)”. Entrevista con César Pérez y Santiago A. Gómez. *Oiga/vea: sonidos e imágenes de Luis Ospina*, Cali, Universidad del Valle, 2011, p. 203-219. Originalmente publicado en *Kinetoscopio*, n.º 22, (noviembre-diciembre 1993).

se cifra en una “decadente” fiesta que organiza con sus amigos y el vigilante de la residencia, fiesta que documenta con una cámara fotográfica, dejando en forma deliberada al alcance de sus amos el rollo para revelar. El cine de Ospina y Mayolo, y el cine de cada uno por separado, siempre tiene referencias a máquinas de visión, prótesis visuales o extensiones de la mirada tales como cámaras de cine o de fotografía, fotografía y películas, proyectores, visores y similares, otorgando un carácter reflexivo al acto de mirar y ser mirado.

Ospina y Mayolo tenían una preocupación por el retrato social, la brecha de clases y la desigualdad, pero estaban en una búsqueda temática y formal, persiguiendo de paso una firma particular para su modo de hacer cine. Por tanto, apuntaban a diferentes narrativas, al argumental y al documental, al blanco y negro y al color, a filmar en Cali y en Bogotá. En forma paralela, el cine de todos lados seguía su curso. Entonces viene la preocupación no sólo por el exceso de documentales de denuncia sobre desigualdad social y condiciones de miseria en América Latina, sino también por las motivaciones y contextos de producción de los mismos. *Agarrando pueblo* (1978) —el falso documental que constituye el trabajo más conocido y celebrado de los dos directores— establece un cuestionamiento y una sátira a los trabajos que explotaban dichas circunstancias. Desde ese momento, además, marca un derrotero en la firma de Ospina pues su producción no se inscribe en esas filas, llevándolo a la pesquisa de otras temáticas.

El término “pornomiseria”, que se acuñó en forma apresurada para el estreno del documental en París, se ha convertido en adición léxica para designar ese tipo de producciones. Es un término elástico porque se refiere a un tema que no desaparece y que se nutre de producción filmica y debates que van surgiendo a medida que aumenta la producción audiovisual y la diversificación de medios y formas de producir y consumir. Hoy día, la discusión sobre la pornomiseria se extiende tanto a la producción filmica de otras geografías (siempre en conversación con la forma de mirar de cines dominantes, europeos o estadounidenses) como a otras manifestaciones audiovisuales. Del mismo modo, abarca asuntos de forma y contenido del cine pero permea también modos de exhibición y circulación, así como políticas de programación y curaduría no sólo en festivales de cine, sino también en museos, galerías y otros espacios audiovisuales¹².

Las colaboraciones de Ospina y Mayolo continuaron en otras manifestaciones como la dirección y la actuación pero sobre todo, en una prolongada conversación. Este primer segmento de producción quizás sea el único obligatorio si intentamos organizar el archivo filmico de Ospina desde otro ángulo que no sea la cronología. Al dossier “codirecciones” se suman *En busca de María* (1985) realizado con Jorge Nieto y *Capítulo 66* con el cineasta chileno Raúl Ruiz. El primero es un corto documental que combina metraje documental,

12 Los cuatro trabajos dirigidos con Mayolo han sido restaurados y reunidos en el *set* de *Cine colombiano* bajo el nombre de este director; este set es el primero de una serie en formato de colección, actualizado y profesional. Ver nota en la sección Documentos y publicaciones de la página web de Fundación Patrimonio Filmico Colombiano.

QUE ES LA PORNO-MISERIA?

El cine independiente colombiano tuvo dos orígenes. Uno que trataba de interpretar o analizar la realidad y otro que descubría dentro de esa realidad elementos antropológicos y culturales para transferirla. A principios de los años 70, con la ley de apoyo al cine, apareció cierto tipo de documental que copiaba superficialmente los logros y los métodos de este cine independiente hasta deformarlos. Así, la miseria se convirtió en tema impactante y por lo tanto, en mercancía fácilmente vendible, especialmente en el exterior, donde la miseria es la contrapartida de la opulencia de los consumidores. Si la miseria le había servido al cine independiente como elemento de denuncia y análisis, el afán mercantilista la convirtió en válvula de escape del sistema mismo que la generó. Este afán de lucro no permitía un método que descubriera nuevas premisas para el análisis de la pobreza sino que, al contrario, creó esquemas demagógicos hasta convertirse en un género que podríamos llamar cine miserabilista o porno-miseria.

Estas deformaciones estaban conduciendo al cine colombiano por una vía peligrosa pues la miseria se estaba presentando como un espectáculo más, donde el espectador podía lavar su mala conciencia, conmovirse y tranquilizarse. AGARRANDO PUEBLO la hicimos como una especie de antídoto o baño maiaacovskiano para abrirle los ojos a la gente sobre la explotación que hay detrás del cine miserabilista que convierte al ser humano en objeto, en instrumento de un discurso ajeno a su propia condición.

Luis Ospina y
Carlos Mayolo
Realisateurs de
"Les Vampires de la Misère"

Copia del documento redactado por Luis Ospina y Carlos Mayolo con ocasión del estreno de *Agarrando Pueblo* en París



Cartel de La Linterna para promoción de *Oiga vea*

testimonios y reconstrucciones históricas para visitar las circunstancias de filmación de *María* (Máximo Calvo, 1922), basado en la novela homónima de Jorge Isaacs. Se trata de un empeño de la memoria que no sorprende en el caso de Nieto, periodista, crítico, historiador de cine y figura clave en la creación de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (1984), por su compromiso expreso con la preservación de la memoria visual y la conformación de un archivo fílmico nacional. En el caso de Ospina, obedece a ese impulso innato de archivista ya mencionado y a un papel de liderazgo que ha asumido por propia voluntad como colaborador de esa entidad, colaborador en trabajos de restauración, cuidadoso gestor a favor de la salvaguarda de otros trabajos fílmicos (del Valle del Cauca, principalmente) y como director de la serie sobre historia del cine colombiano titulada *De la ilusión al desconcierto* (2007).

Capítulo 66 es un cortometraje de ficción codirigido con Raúl Ruiz. Es un trabajo menos conocido de Ospina que surge de un taller dictado por el cineasta chileno en Bogotá en 1993. Es una especie de relato en espiral que de nuevo visita el género gótico. Llama la atención la nómina teatral que participa y la música pues en algunos segmentos recuerda la banda sonora de *Pura sangre* y la de *Carne de tu carne* de Mayolo, quizás porque convoca para el trabajo de música a Mario Gómez-Vignes y a Germán Arrieta, que ya habían trabajado con los cineastas.

El cine de ficción, con toda la parafernalia técnica y sus altos costos, siempre ha sido para mí un estado de excepción, mientras que el documental es un estado de gracia.

LUIS OSPINA. “VINI, VIDEO, VICI” (2003)

Pura sangre (1982) y *Soplo de vida* (1999) son los únicos largometrajes de ficción de Ospina. Pertenecen a géneros diferentes y aparecen signados por la cinefilia de Ospina cultivada como estudiante de cine y como miembro del Grupo de Cali. Junto a *Carne de tu carne* (1983) y a *La mansión de Araucaima* (1986) de Carlos Mayolo, *Pura sangre* conformaría una primerísima trilogía del llamado gótico tropical, derivación del género gótico que ha devenido en una de las marcas de Caliwood.

En un análisis sobre los largometrajes de Mayolo, he tratado de afinar la definición del “gótico tropical” en cuanto el término se ha vuelto rótulo fácil para gran parte de la producción fílmica caleña, y no todo lo que allí se filma cabe en éste. En primer lugar, hay una génesis del término en el interés compartido por Ospina, Mayolo y Caicedo en narrativas del género gótico y en películas sobre vampiros, zombis y otras criaturas de películas de terror y de lo fantástico. *Pura sangre* y *Carne de tu carne* están basados en ideas de Andrés Caicedo. En segundo lugar, el gótico como código visual se caracteriza por su vaguedad y amplitud, permitiendo que cada manifestación del mismo lo alimente. Como tal, el término “gótico tropical” resulta de una conversación entre Luis Buñuel y el escritor colombiano Álvaro Mutis en la que Buñuel “discutía si era posible trasladar el gótico inglés a la exuberancia del trópico”¹³. Mutis acepta el reto y escribe su novela *La mansión de Araucaima*, cuyo subtítulo, *Relato gótico de tierra caliente*, responde desde un primer momento a la inquietud del director español. La adaptación de la novela en 1986 fue comisionada por FOCINE (la extinta Compañía de Fomento Cinematográfico). Mayolo retoma preocupaciones ya latentes en *Pura sangre* de Ospina y en su primer largometraje, *Carne de tu carne* (1983). La cultura de la hacienda azucarera, el engranaje socioeconómico del ingenio, la historia de colonialismo y neocolonialismo en la región y el imaginario simbólico de la Violencia¹⁴ colombiana de los años 1950 renuevan los referentes del gótico.

Dentro de esa posibilidad de renovación del gótico, ubico mi propuesta de entender el gótico tropical como una manifestación fílmica que toma constantes dominantes de la tradición gótica y las combina con elementos sociales y culturales característicos de espacios geográficos donde ha florecido la cultura colonial de la hacienda y el latifundio. Como catalizador de metáforas sobre el orden colonial, el “gótico tropical” es un código

¹³ Mayolo, Carlos, *¿Mamá qué hago?* Op. cit., p. 118.

¹⁴ En el contexto crítico colombiano, Violencia con mayúscula se refiere a la violencia bipartidista de los años cincuenta.

visual que trae a escena ansiedades y paranoias sobre raza, género y clase, como elementos desestabilizadores del orden económico, social y hegemónico¹⁵.

Pura sangre es la historia de un agonizante hacendado azucarero que, por prescripción médica, debe recibir transfusiones de sangre únicamente de jóvenes blancos. Bajo esa condición, los enfermeros —contratados por el hijo del magnate— se convierten en vampiros urbanos, que acechan a jóvenes caleños para llevar a cabo la tarea profiláctica que se les asigna, a favor de prolongar la vida del vampiro capitalista. La idea de la “sangre impura” se erige como un elemento que desafía el deseo de inmortalidad (razón de ser del vampiro), así como la supremacía de raza y clase del patriarca. El chivo expiatorio para los crímenes de los enfermeros vampiros es el Monstruo de los Mangones, un indigente negro, cuya inserción en el filme se hace citando la puesta en escena de Luis Alfonso Londoño y textos de *Agarrando pueblo*, otra vez interpretados por Ramiro Arbeláez¹⁶ como presunto periodista.

Pura sangre se caracteriza por su estética *gore* y la presencia de varios dispositivos que, de nuevo, funcionan como prótesis visuales, como extensiones de la mirada: las cámaras de circuito cerrado de vigilancia con las cuales Hurtado ordena pero también espía a la enfermera; las fotografías que captan imágenes de los jóvenes que los enfermeros secuestran, sodomizan y asesinan; el televisor que preside el cuarto del convaleciente con imágenes de *Citizen Kane* (*Ciudadano Kane*) de Orson Welles, entre otras referencias fílmicas. Esta historia de decadencia económica y moral de una familia burguesa está tejida sobre mitos populares, crónica roja y rumores entramados en una lógica visual de referentes de cinefilia. Criticada en los años de FOCINE, con el tiempo *Pura sangre* se ha convertido en una película de culto del “gótico tropical”.

Para su segundo largometraje, Ospina gira hacia su predilección por el cine negro, del cual reconoce un estudio exhaustivo previo al rodaje, con una selección de secuencias de diferentes películas en video. De ahí que planos, secuencias y composiciones de *Soplo de vida* citen en forma deliberada un canon *noir* que Ospina mismo sintetiza. Éste va desde el cine negro americano de los años cuarenta y cincuenta (Howard Hawks, Jacques Tourneur, Billy Wilder, Tay Garnett y otros) sin pasar por alto la serie B como el caso de Edgar G. Ulmer, ni el cine “imperfecto” —como lo llama— de Samuel Fuller y Sam Peckinpah. Es un compendio que se extiende a franceses como Pierre Melville y Jean-Luc Godard en sus visitas al género y que no deja de lado las incursiones latinoamericanas en

¹⁵ Suárez, Juana, “De casas y haciendas azucareras en el gótico tropical: *Carne de tu carne* y *La mansión de Araucaima*”, *Cuadernos de la cinemateca, Carlos Mayolo*, n.º 21 (2015), p. 51-73. Este artículo fue publicado simultáneamente en *Carlos Mayolo. Un intenso cine de autor*, Eds. Georgina Hernández Samaniego y Enrique Ortega Pareja, México, UNAM, 2015, p. 61-82.

¹⁶ Director de la Cinemateca del Museo La Tertulia de Cali durante 10 años (1977-1986) e integrante del llamado Grupo de Cali. Desde 1980 es profesor de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle.



Le dará en la vena...

PURA SANGRE

Dirigida y Producida por LUIS OSPINA

Con FLORINA LEMAITRE • CARLOS MAYOLO • HUMBERTO ARANGO • LUIS ALBERTO GARCIA
 GILBERTO "FLY" FORERO como "El Monstruo de los Mangones" • Actuación Especial de FRANKY LINERO
 Escrita por LUIS OSPINA y ALBERTO QUIROGA • Director de Fotografía RAMON SUAREZ
 Dirección Artística KAREN LAMASSONNE • Productor Asociado RODRIGO CASTAÑO

Pura sangre (1982)

el mismo (Juan Orol y Arturo Ripstein), derivando finalmente en el *neo-noir* de los Coen, los Pace y los Wachowski¹⁷. Como la describe el director, ésta es la película de un cinéfilo.

Soplo de vida sucede en Bogotá, con locaciones en la céntrica Plaza de las Nieves, La Candelaria y sus alrededores y con apartados en pueblos circunvecinos a Armero, población devastada por la erupción del Volcán Nevado del Ruiz en 1985. Las imágenes de apertura son tomadas del archivo histórico de esa tragedia. *Soplo de vida* cuenta la historia de Golondrina (Flora Martínez), una mujer que huye del lugar y quien protagoniza varias historias de amor, todas fatídicas. La historia macro es su relación con su protector, Medardo Ariza (Álvaro Ruiz), un político en campaña electoral implicado en negocios turbios con paramilitares, influencias políticas, corrupción y abusos de poder del que se desprende toda la narrativa. Golondrina sobrevive su tragedia en medio del sopor y el éxtasis sexual; dama fatal, se va convirtiendo en madre, niña y amante para todas las figuras masculinas que convergen en la historia, además de Ariza: el detective Emerson Fierro (Fernando Solórzano), el boxeador en retirada (Edgardo Román), el torero en decadencia (Juan Pablo Franco) y un ciego que oscila entre informante y vigilante de Golondrina (César Mora).

Entre los dos largometrajes de ficción de Ospina, hay 16 años de diferencia, una brecha que habla de las dificultades por mantener una continuidad en la industria del cine colombiano y, al mismo tiempo, señala diferentes modos de producción para su supervivencia. El primero, *Pura sangre*, fue producido dentro del sistema de préstamos de FOCINE. Al no poder cancelar las deudas, la mayoría de cineastas entregaron sus películas bajo la figura legal de "dación", renunciando a los derechos patrimoniales. El segundo ilustra las peripecias de los directores colombianos que, ante el cese de FOCINE en 1993, decidieron aventurarse por formas de producción independientes y renunciaron a la opción de sobrevivir haciendo televisión.

¹⁷ Ver la cita extensa sobre su relación con el género negro y el trabajo de estos directores en "Mi último soplo. ¿Qué es un soplo de vida?" *Oiga/vea: sonidos e imágenes de Luis Ospina*, Cali: Universidad del Valle, 2011, p. 229-245. Originalmente publicado en Número, n.º 23. (septiembre-noviembre 1999).



FOTOGRAFÍA DE JUAN CRISTÓBAL COBO. ARCHIVO LUIS OSPINA

Luis Ospina en el Lincoln Center, estreno de *Todo comenzó por el fin* en Nueva York, 2016

En cuanto pensé que el cine había muerto,
por lo menos para mí, el video fue la resurrección.

LUIS OSPINA. “VINI, VIDEO, VICI” (2003)

Ospina ha reconocido el video como un instrumento que le permitió a él —y a muchos otros cineastas— seguir haciendo cine. Justo frente a esa circunstancia, la reflexión titulada “Vini, video, vici: el video como resurrección” expone con relativa amargura su renuncia a seguir trabajando en formatos analógicos ante los costos y la falta de infraestructura en Colombia. El texto da cuenta de una capitulación premeditada que privilegia los soportes magnéticos (y eventualmente digitales) como única posibilidad de mantenerse en el oficio y resume la historia de Ospina y su relación con la cambiante tecnología del cine¹⁸. En el campo de los archivos y la arqueología de los medios, entendemos estos recuentos no sólo como historias sobre cómo se hacen las películas sino también como historias de maneras de ver, escuchar y tocar. No menos importante es el conocimiento experto que Ospina tiene de ellos; la fascinación que ostenta cuando toca el tema entra en confluencia con su voluntad de archivista. La pericia del director para trabajar con distintos medios abarca cine en pequeños formatos y en 35 mm, así como varios formatos de soportes magnéticos. Más importante, en sus reflexiones siempre se repasa el resultado de combinaciones ingeniosas entre película, soportes magnéticos y formatos digitales para filmar, visionar, editar y principalmente, preservar y dar acceso.

Con *Todo comenzó por el fin* en mente, Ospina emprendió por su cuenta el trabajo de restauración de muchos de sus materiales así como la actualización a formatos digitales. En la mayoría de casos, han sido procesos de restauración intuitivos y artesanales, más preventivos que exhaustivos. Desde siempre preocupado por el acceso a su trabajo, Ospina se ha dado a la tarea de entregar en diferentes lugares, autorizados o no para distribución, copias de su trabajo. Ha sido también una tarea de auto-curaduría que previene la circulación de copias tomadas de emisiones en televisión, duplicados de copias en VHS o DVD presentadas en compilaciones colombianas de poco radio de alcance y hechas con corto aliento en su difusión. Más allá de una práctica que contrarreste los problemas de distribución del cine, este ejercicio de dejar copias “por ahí” refleja la preocupación de Ospina porque la información circule. Sabemos que la razón de existir de un archivo es la preservación y continuación de la memoria; por tanto, el acceso es su principal objetivo. Al respecto, Ospina viene poniendo en práctica estrategias singulares hace tiempo. Gracias a sus propias iniciativas de acceso y circulación, se ha podido generar gran parte del archivo crítico sobre su obra. Más tarde, las redes sociales, en especial Facebook, se convierten en un gran aparato de autopromoción y difusión de su propio trabajo.

¹⁸ “Vini, video, vici: el video como resurrección” en *Oiga/vea: sonidos e imágenes de Luis Ospina*. Cali, Universidad del Valle, 2011, p. 177-182. Originalmente publicado en *El Malpensante*, n.º 48 (agosto-septiembre 2003).



ARCHIVO LUIS OSPINA

Fernando Vallejo y Luis Ospina en Bogotá, 2009

Con el decidido giro hacia el video, viene la consolidación de una obra documental que ha prestado mucha atención a los retratos. Si bien Ospina se define como “un observador, un *voyeur*, un tímido que se esconde detrás de una cámara”¹⁹, su predilección por el documental y su inclinación por ese tipo de representaciones puede leerse también como una continuidad con los comienzos con Mayolo. Pensando en esos primeros trabajos, Ramiro Arbeláez señala la insistencia en personajes populares, anónimos y silenciados como Luis Alfonso Londoño (*Oiga vea* y *Agarrando pueblo*), los habitantes del barrio El Guabal y Dudman Poe, así como una serie de trabajadores y transeúntes de la ciudad, en un gesto de ética reivindicadora que apunta a personajes que “tienen su historia y habrían sido sistemáticamente silenciados”. Agrega Arbeláez que ése es el caso también de los trabajos que “pertenecen al universo de los artistas”. En ellos se busca “rescatar una obra olvidada, silenciada o desconocida por la historia oficial”²⁰.

Un apartado entero del archivo fílmico de Ospina corresponde a largometrajes documentales en video que tienen como denominador retratos de artistas y escritores: *Andrés Caicedo: unos pocos buenos amigos* (1986), *Antonio María Valencia: música en cámara* (1987), *Autorretrato póstumo de Lorenzo Jaramillo* (1993), *Nuestra película* (1993), *La desazón suprema: retrato incesante de Fernando Vallejo* (2002) y *Un tigre de papel* (2007).

¹⁹ “Mi último soplo”, *Op. cit.*, p. 229.

²⁰ Arbeláez, Ramiro, “Introducción”, *Oiga/vea: sonidos e imágenes de Luis Ospina*. Cali, Universidad del Valle, 2011, p. 11-12.



Nuestra película (1993)

A partir de esta clasificación, *Todo comenzó por el fin* es un trabajo que puede ubicarse en varios compartimientos del archivo; al fin y al cabo, éste es un retrato personal, de generación, de cineastas, del Grupo de Cali y de un momento del cine, de la historia del cine colombiano. Otro grupo de retratos que conforman una trilogía de los oficios son los tres documentales *Al pie*, *Al pelo* y *A la carrera* (1991). A Ospina le interesa el espacio de intercambio que abre el trabajo de lustrabotas, peluqueros y taxistas. Ospina explica: “Ellos, a su manera, también son comunicadores sociales; en el desarrollo de su actividad reciben y transmiten información muy variada de un amplio espectro social”²¹.

²¹ “Vini, video, vici.”, *Op. cit.*, p. 179.

Cada uno de estos retratos merecería un apartado singular que no cabe dentro de estas páginas. *Nuestra película* es un documental que no se menciona en *Todo comenzó por el fin* pero que tiene que ver con grandes obsesiones allí planteadas: la enfermedad y la muerte. Con un dispositivo filmico que recuerda *Lightning Over Water* (*Relámpago sobre el agua*), la película de Wim Wenders sobre la enfermedad de Nicholas Ray (1980), *Nuestra película* se origina en un acuerdo con el pintor Lorenzo Jaramillo de filmarlo antes de la inexorabilidad de su deceso, en su intimidad, ante el desgaste de sus sentidos. Es un pacto de generosidad mutua entre el pintor y el cineasta, en el cual Ospina “cede” en forma figurativa su rol de director para que Jaramillo decida cómo organizar su narrativa y qué textos y conversaciones incorporar. Los *chiaroscuros* y la limitación a pocos espacios caseros como la recámara y la sala de la casa de Jaramillo producen una textura afectiva que impregna el tono de la película. La penumbra ofrece una protección singular a ese cuerpo de Jaramillo que se va desvaneciendo, que se está apagando.

Por el contrario, en *Todo comenzó por el fin*, el cuerpo enfermo del director se presenta a la luz del discurso científico construido con material de archivo educacional y explicaciones del médico; el discurso jurídico se cuela en las divagaciones sobre las implicaciones de lo que podría pasar si Ospina falleciera antes del “fin”. Las referencias a la enfermedad del magnate Hurtado en *Pura sangre* y al cáncer de Ariza en *Soplo de vida* se concatenan en forma lúdica con la circunstancia para restar solemnidad al contexto. Son guiños de ironía, navegaciones entre dos cuerpos, el ajeno y el propio, que se dan como telón para escrituras de la ruina.

Esas escrituras de la ruina ya estaban presentes en *La desazón suprema: retrato incesante de Fernando Vallejo* (2003), un documental sobre el polémico escritor colombiano. Estructurado como un libro con prólogo y nueve capítulos, cada uno con un epígrafe, el documental oscila entre la cotidianidad de Vallejo en México y un regreso temporal a Medellín. La nostalgia por la ciudad perdida de la infancia y por un orden colonial que ha sucumbido a la expansión de las ciudades es algo común entre la visión del pasado del escritor y visiones del pasado y presente de Cali que se cuelean en varios documentales de Ospina.

Aunque *Logoi, una gramática del lenguaje literario*, había sido publicado en 1983 y le sigue una extensa gama de novelas, Vallejo era poco leído en Colombia. La publicación de *La virgen de los sicarios* en 1994 y su adaptación para el cine en 2001 (dirigida por Barbet Schroeder) pusieron su obra literaria en primera plana. Los textos incendiarios de *La desazón suprema*, usualmente montados sobre archivo histórico de diferentes momentos de las violencias colombianas, han puesto su cuota en la canonización de Vallejo como escritor maldito. La otra contribución es el rescate de las películas de la interrumpida carrera de Vallejo como cineasta. Al regresar de sus estudios de cine en Italia, Vallejo hizo un par de documentales comisionados en Colombia y luego, ya radicado en México, filmó *Crónica roja* (1979), *En la tormenta* (1980) y *Barrio de campeones* (1981). Estas películas, guardadas en un baúl junto a películas caseras y a materiales de audio de diferente origen

corrieron con la buena suerte de caer en manos de Ospina, el archivero, para rescatarlas del desdén de Vallejo por el cine y del olvido al que habían sido condenadas por la historiografía del cine colombiano.

Ospina traza una continuidad entre el *modus operandi* en *Nuestra película* y la realización de *La desazón suprema*. La experiencia con Jaramillo es escuela para trabajar con medios muy reducidos y menos personal técnico; de este modo, prescindir de tecnología aparatosa facilita el encuentro con Vallejo y marca la entrada de Ospina al video digital. En sus videos experimentales, Ospina ya había intentado un acercamiento más íntimo a los sujetos de sus documentales. Estos incluyen, por ejemplo, *Autorretrato (dormido)*, un trabajo hecho en 1971, en los tiempos de estudiante en UCLA. Con *Sleep* (1963) de Andy Warhol en mente, Ospina decide auto-filmarse “para hacer, tal vez, la única película dirigida por un hombre dormido”, como reza el texto de este video experimental.

En el 2003, Ospina responde a una invitación del artista José Alejandro Restrepo para hacer un trabajo basado en *Fragments d'un discours amoureux* (*Fragmentos de un discurso amoroso*) de Roland Barthes con un videoarte. En *Video(B)art(h)es*, Ospina combina imágenes filmadas en la India, Tailandia y Nueva York, recicla imágenes de *Autorretrato (dormido)* y juega con las posibilidades que le ofrece una cámara digital. Este fue un gran contraste en comparación con las aparatosas demandas de la filmación de *Soplo de vida* pocos años atrás²².

Dice Elena Oroz sobre *Un tigre de papel*: “Luis Ospina parece perseguir a un fantasma, que no es el de un hombre sino el de una época”²³. Según la ficha técnica del documental, *Un tigre de papel* es un guion de Luis Ospina “basado en un personaje creado por Lucas Ospina, François Boucher y Bernardo Ortiz, con la colaboración de Carolina Sanín”; ese personaje protagonista es Pedro Manrique Figueroa. Es un retrato apócrifo que busca convencer al espectador gracias a la polifonía de testimonios y el sentido de veracidad que imprime el manejo de materiales de varios archivos. De este modo, es un triunfo de la narración, tal como lo anuncia la sentencia de cierre del documental.

Un tigre de papel es un collage que se construye a partir de cuanto recurso de archivo filmico y de documentos Ospina puede echar mano: *found footage*, video educativo, metraje histórico de archivos de varias partes del mundo, fotografías (incluso una foto de *Asunción* aparece aquí con minibiografía política), cartillas, panfletos, afiches políticos, carteles y correspondencia, para citar algunos de los materiales. Es un manejo diestro de archivos para darles un nuevo uso y significado, lo que el inglés describe mejor como *repurposing*. En ese nuevo uso, al re-editar los archivos, prestan su servicio a memorias y testamentos falsos para la creación de un personaje mítico. Los colaboradores de *Un tigre* (políticos, críticos de arte, intelectuales, directores de cine y más) son usualmente

²² “Vini, video, vici”, *Op. cit.*, p. 181.

²³ Oroz, Elena, “Un tigre de papel” en *Oiga/vea: sonidos e imágenes de Luis Ospina*, Cali, Universidad del Valle, 2011. 313-314. Publicado originalmente en *Blogs&Docs.com*, n.º 12 (noviembre 2007).

filmados en espacios interiores. Rayando entre la intimidad y la claustrofobia, este tipo de registro y las interpolaciones del archivo producen un efecto fantasmagórico sobre los discursos utópicos de cambio social de los años sesenta y setenta y el legado de tres grandes revoluciones del siglo xx, la rusa, la china y la cubana. De nuevo, todo está contado desde el recuerdo y la ruina, esta vez de las ideologías de izquierda.

Si dejas obra, muere tranquilo,
confiando en unos pocos buenos amigos.

ANDRÉS CAICEDO. ¡QUE VIVA LA MÚSICA!

Hace algunos años, cuando le expresé mi pesar por la muerte de Mayolo, Ospina me respondió que ellos se habían convertido en Hugo, Paco y Luis. Quedaba Luis²⁴. En lugar de prolongar la tristeza, soltamos una gran carcajada. En el cine, en sus imágenes y sus referentes, siempre se encuentra un subterfugio para comunicarse con la timidez de Ospina. *Todo comenzó por el fin* reconstruye la memoria de esas tres figuras —Caicedo, Mayolo y Ospina— que siempre han querido reconocerse como los traviesos del cine colombiano.

Todo comenzó por el fin podría leerse como una extensión, una segunda parte o una visita tardía y revisada de *Andrés Caicedo, unos pocos buenos amigos* (1986). La frase de la novela de Caicedo confiere esa responsabilidad de albacea mencionada al comienzo de este texto, que Ospina se toma muy a pecho. *Unos pocos buenos amigos* tiene una estructura de prólogo, doce capítulos y un epílogo. Es un trabajo que tiene las virtudes —como en el caso de Vallejo— de rescatar materiales inéditos, desconocidos o menos divulgados del escritor y de salvar la relación de Caicedo con el cine, no a partir de la palabra sino de sus intentos de hacer cine, de su breve paso como director y actor en *Angelita y Miguel Ángel*²⁵, además de su relación con el teatro que fue integrante primordial de toda su obra artística. Se incluye entonces una “reconstrucción de un filme perdido de Andrés Caicedo y Carlos Mayolo (1971)”, basado en un cuento del escritor. De esa reconstrucción se desprende la estructura del documental, los testimonios y la selección de las locaciones.

En un marco lúdico, Eduardo “Rata” Carvajal había hecho algunos registros de Caicedo y su último grupo de amigos con una cámara de video (una de las primeras en llegar a Colombia) que Hernán Nicholls adquirió para su oficina de publicidad. Ospina

²⁴ Hugo, Paco y Luis son los nombres para América Latina de Huey, Dewey, and Louie (en España, Juanito, Jorgito y Jaimito), sobrinos del Pato Donald, personaje de Walt Disney.

²⁵ Cuidar los escritos de Caicedo también ha sido labor de Ospina; junto a Sandro Romero curaron una selección de la obra crítica, titulada *Ojo al cine* (Bogotá: Norma, 1999).

les da un sentido que funcione para los propósitos de *Unos pocos buenos amigos* y, junto a una entrevista para un programa de Colcultura (entidad que precedió al actual Ministerio de Cultura de Colombia), dirigido por el escritor Juan Gustavo Cobo Borda, constituyen el corpus de imágenes filmicas del escritor que más se conoce.

Andrés Caicedo se suicidó en 1977, a los 25 años. *Unos pocos buenos amigos* es narrado desde la frustración y la ira que informan la ausencia del escritor para sus contemporáneos. *Todo comenzó por el fin* es narrado desde la nostalgia. Entre los dos documentales, la palabra archivo cobra significado en su etimología más literal, como lo recuerda Jacques Derrida: *arkhé* como término que nombra “el comienzo y el mandato” y, también, en su otra acepción, el *archivum* o *archium* latino, “el sentido de ‘archivo’ le viene del *arkheion* griego: en primer lugar, una casa, un domicilio, una dirección, la residencia de los magistrados superiores, los *arcontes*, los que mandaban”²⁶. En *Unos pocos buenos amigos* se busca reconstruir la ciudad de Caicedo; en *Todo comenzó por el fin* se busca reconstruir la casa, la ciudad, el tiempo como casa que la memoria de esos amigos habita. La ruina está presente en los dos documentales y como ruina, comunica a partir de lo que ya no tienen, desde lo que hace falta. En uno y otro, en un intento para localizar esos elementos ausentes, Ospina no revisa sólo sus propios vestigios sino que hurga en otras ruinas, en *rushes*, en detrás de cámara filmados por Eduardo Carvajal y fotografiados por Fernell Franco, pero sobre todo, en la memoria de los amigos que sobreviven.

Hay una imperiosa necesidad de reconstruir el momento, el gesto doméstico, la reunión de la gran familia como excusa para visitar el pasado. La estructura es similar a la de *Andrés Caicedo, unos pocos buenos amigos*. En *Todo comenzó por el fin* hay prólogo, cinco capítulos y un epílogo. El primer capítulo “Itinerario de una cinefilia” rinde cuenta del origen, curiosidad y complicidad por el cine. El segundo, “Relaciones peligrosas”, está dominado por las historias de amor de Ospina, Caicedo y Mayolo. Resalta un punto de vista masculino del relato del amor que se enfatiza con una disposición de puestas en escena de modo que las mujeres ratifiquen el amor por los hombres del Grupo de Cali. Este gesto se repite más tarde pero centrado en el amor por Ospina. Si existe un contra-archivo, quizás sea la versión de las mujeres de esa generación y el de figuras que aparecen en *sotto voce* en la narrativa dentro y fuera del documental.

El tercer capítulo, “Caliwood”, es sobre el cine y la cinefilia de Mayolo y Ospina, del primer Óscar Campo y de todos aquellos que vivieron, de un modo u otro, la cercanía al Cine Club liderado por Andrés Caicedo. El cuarto capítulo, “La celebración”, se centra en Mayolo y la eterna fiesta a su alrededor. Entre el quinto capítulo, “No podemos regresar a casa”, y el epílogo se repasa una serie de reflexiones frente a las ruinas de la Cali que ya no existe, el pasado irrepetible de Ospina y sus amigos y el archivo del esparcimiento de las cenizas de Mayolo. Cierra con un final abierto y el cuerpo del director regresando a su apartamento, sobreviviendo un episodio más de su enfermedad.



Lina González y Luis Ospina en *Todo comenzó por el fin* (2015)

En *Todo comenzó por el fin* tanto el cuerpo humano como el cuerpo del cine se convierten en ruinas sobre las cuales se inscriben varias narrativas de la memoria. El cuerpo es también una frecuente referencia al no cuerpo, a esos dos cadáveres exquisitos que, con el tiempo, han convertido a Carlos Mayolo y Andrés Caicedo en escrituras y re-escrituras textuales y filmicas. La imagen de partida es el caos, mostrado aquí desde un ejercicio urbano planeado: la implosión de la vieja sede del Café de Los Turcos en Cali, antiguo sitio de reunión del grupo de *buenos amigos* que Ospina reúne en este trabajo. En el documental hay una amplia relación entre el cuerpo en ruinas y la noción de espacio, casa, región geográfica y archivo. Este último no tiene que reposar obligatoriamente en un anaquel, en una gaveta, un gabinete o cualquier otro mueble: el mismo cine se hace contenedor, la pantalla se convierte en una gran moviola por donde vuelven a desfilar

²⁶ Derrida, Jacques, *Archive Fever. A Freudian Impression*, Chicago, U Chicago Press, 1998, p.10.

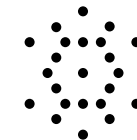
imágenes acopiadas a lo largo de los años y ahora agrupadas, clasificadas y archivadas en los varios segmentos que integran el documental. *Todo comenzó por el fin* es un gran montaje de imágenes basado en un gran desmontaje de la memoria.

No sorprende que en ese quinto capítulo haga vivo el título de un cuento de Andrés Caicedo, “Por eso yo regreso a mi ciudad”. Es un retorno de Ospina a la casa sede de Ciudad Solar que ya no existe, a su antigua casa de niñez que tampoco está y se ha convertido en un desolado parqueadero, a las ruinas del teatro San Fernando, sede del Cine Club y convertido ahora en iglesia evangélica. Es un regreso a las imágenes filmadas en la casa donde se rodó *Carne de tu carne* cuando se esparcieron las cenizas de Mayolo. En ese blanco y negro, rodeado de los mismos buenos amigos, está consignada la pulverización del cuerpo de Mayolo. El cine emerge como posibilidad de prevenir subsecuentes pulverizaciones. He aquí la momificación del cambio y el cine como un proceso de embalsamar que argumentaba André Bazin²⁷.

La intención de fin del fin de “No podemos regresar a casa” recuerda que, a pesar de la polifonía, todo este comienzo ha sido contado desde el punto de vista de Ospina, otorgando centralidad a su relato, el de Mayolo y el de Caicedo. Es el privilegio justo de quien ha custodiado el archivo. Otras historias serían posibles si más gavetas, quizás la de los personajes secundarios, se abrieran. De nuevo, existe la posibilidad de seguir contando esta historia a partir del contra-archivo. *Todo comenzó por el fin* también es una invitación a ello.

LUIS OSPINA - FILMOGRAFÍA COMPLETA

- 1964 - *Vía cerrada* (cortometraje de ficción)
- 1970 - *Acto de fe* (cortometraje de ficción)
- 1971 - *Autorretrato (dormido)* (cortometraje experimental)
- 1972 - *El bombardeo de Washington* (cortometraje experimental)
- 1972 - *Oiga vea* (cortometraje documental)
- 1973 - *Cali: de película* (codirección con Carlos Mayolo) (cortometraje documental)
- 1975 - *Asunción* (codirección con Carlos Mayolo) (cortometraje de ficción)
- 1978 - *Agarrando pueblo* (codirección con Carlos Mayolo) (cortometraje argumental)
- 1982 - *Pura sangre* (largometraje argumental)
- 1985 - *En busca de María* (codirección con Jorge Nieto) (cortometraje documental)
- 1986 - *Andrés Caicedo: unos pocos buenos amigos* (largometraje documental)
- 1987 - *Antonio María Valencia: música en cámara* (largometraje documental)
- 1988 - *Arte sano cuadra a cuadra* (cortometraje documental)
- 1988 - *Ojo y vista: peligró la vida del artista* (documental)
- 1989 - *Slapstick: la comedia muda norteamericana* (serie documental)
- 1990 - *Adiós a Cali* (cortometraje documental)
- 1991 - *A la carrera* (cortometraje documental)
- 1991 - *Al pelo* (cortometraje documental)
- 1991 - *Al pie* (cortometraje documental)
- 1991 - *Cámara ardiente* (cortometraje documental)
- 1993 - *Autorretrato póstumo de Lorenzo Jaramillo* (cortometraje documental)
- 1993 - *Nuestra película* (largometraje documental)
- 1994 - *Capítulo 66* (codirección con Raúl Ruiz) (cortometraje de ficción)
- 1995 - *Cali: ayer, hoy y mañana* (serie documental)
- 1997 - *Mucho gusto* (largometraje documental)
- 1999 - *Soplo de vida* (largometraje argumental)
- 2002 - *La desazón suprema: retrato incesante de Fernando Vallejo* (largometraje documental)
- 2003 - *Video(B)art(h)es* (videoarte)
- 2007 - *De la ilusión al desconcierto* (serie documental)
- 2007 - *Un tigre de papel* (largometraje documental)
- 2012 - *Los Echavarría: un retrato de familia* (largometraje documental)
- 2015 - *Hay que ser paciente* (cortometraje documental)
- 2015 - *Todo comenzó por el fin* (largometraje documental)



²⁷ Bazin, André, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Ediciones Rialp, 1990.