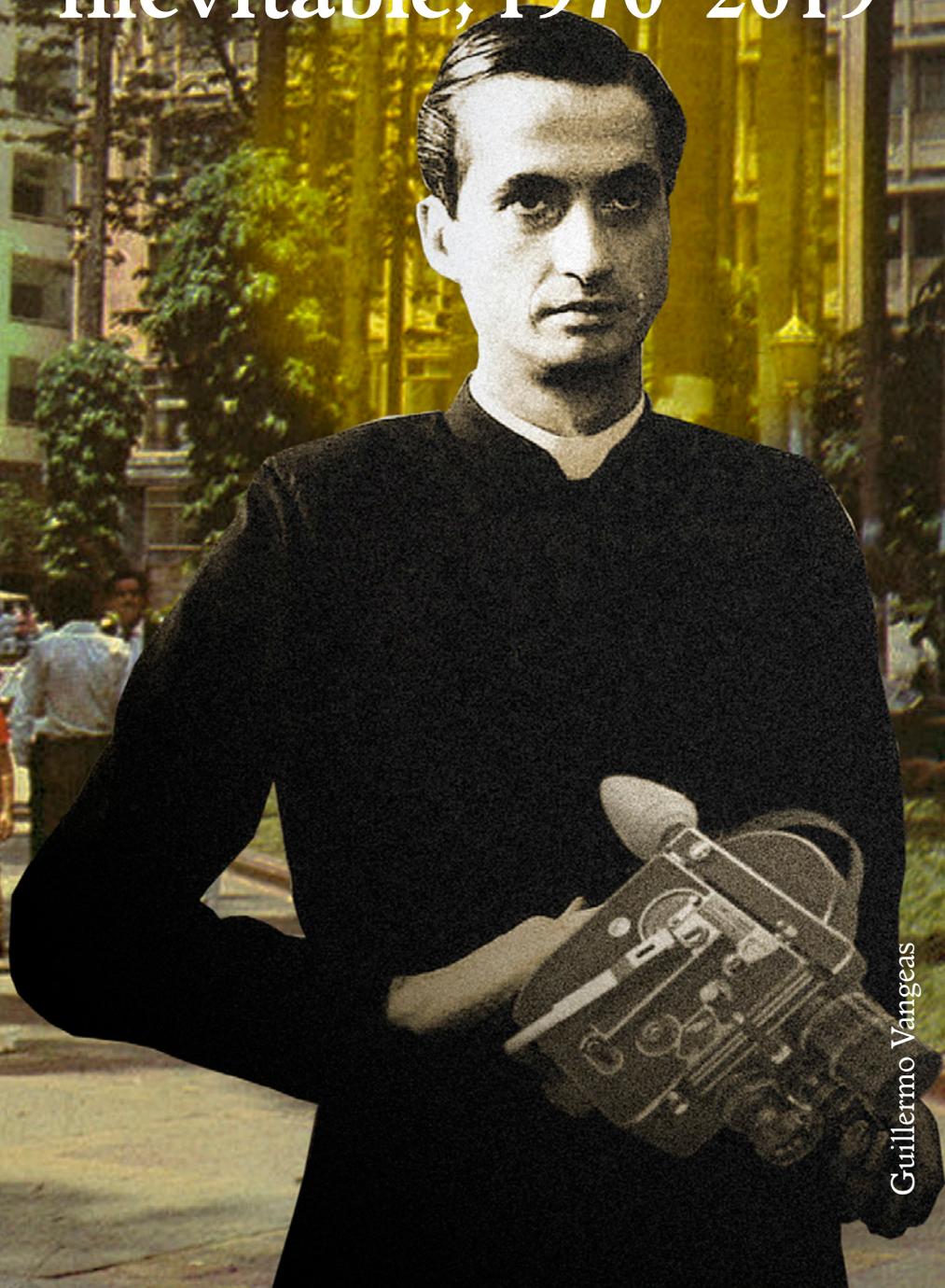


Luis Ospina: El corolario es casi inevitable, 1970-2019



Guillermo Vangeas

Luis Ospina: El corolario es casi inevitable, 1970-2019

Guillermo Vanegas





Luis Ospina: El corolario es casi inevitable, 1970-2019

© Alcaldía de Bogotá
© Secretaría de Cultura,
Recreación y Deporte
© Fundación Gilberto Alzate Avendaño
Primera edición, diciembre de 2019
© Guillermo Vanegas

Alcalde Mayor de Bogotá, D.C.
Enrique Peñalosa Londoño

Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte

María Claudia López Sorzano

Proyecto ganador Beca en Curaduría Histórica 2017

Autor

Guillermo Vanegas

Fundación Gilberto Alzate Avendaño, FUGA

Directora General

Mónica Ramírez Hartmann

Subdirectora Artística y Cultural

Katherine Padilla Mosquera

Equipo Subdirección Artística y Cultural

Elena Salazar
Andrea Solano
Sergio Jimenez
Edgar Andrés López
Sebastián Hernández
Carolina Santos

Curaduría

Guillermo Vanegas

Corrección de estilo

Ana López

Diseño y diagramación

Tangrama

Carátula

Lucas Ospina

Impresión

Panamericana Formas e Impresos S.A.

Impreso y hecho en Colombia

ISBN

978-958-8471-83-9

Todos los derechos reservados. Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada en sistema recuperable o transmitida en ninguna forma o por ningún medio magnético, electrónico, mecánico, fotocopia, grabación u otros, sin previo permiso escrito de los editores.

Los juicios y contenidos expresados en los textos son responsabilidad de sus autores y no representan la opinión de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño

Fundación Gilberto Alzate Avendaño
Calle 10 # 3-16 Bogotá, Colombia
Tel. 282 9491
subdireccionartisticaycultural@fuga.gov.co

- Págs. 2-3:** Foto de rodaje de “En busca de Maria”, tomada por Eduardo Carvajal e intervenida por Karen Lamassonne. 1985. (Luis Ospina, Sandro Romero Rey, Elsa Vasquez y Jorge Nieto)
- Pág. 11:** Luis Ospina, *Ojo y vista, peligra la vida del artista*. Fotograma. 1987.
- Págs. 14-15:** Luis Ospina, *Acto de fe*. Fotograma. 1970.
- Págs. 112-113:** Luis Ospina, *Todo comenzó por el fin*. Fotograma. 2015.

A Antonia Vanegas Moreno, porque
no ha dejado de enseñarme que
siempre es posible volver a empezar.

Agradecimientos

De más está decir que sin la ayuda de estas personas e instituciones, el trabajo que implicó esta investigación no habría podido realizarse: Luis Ospina y Sandro Romero Rey (por escuchar y reconducir); el archivo audiovisual de la Biblioteca Luis Ángel Arango (por permitir el libre acceso y consulta de las obras de Luis Ospina en su acervo); Lucas Ospina y Lina González (por colaborarme en momentos de confusión); la Fundación Gilberto Alzate Avendaño y su sistema de becas (por aportar la financiación requerida para este proyecto); Elena Salazar (por el permanente apoyo que me prestó desde esta misma entidad); Klaus Guzmán (por la solución de cada uno de los problemas que se fueron presentando en la producción y realización de la muestra que configuró esta investigación); y Mónica Daniela Guzmán (por su dedicación a las largas horas de extracción y edición de las pastillas audiovisuales que se incluyeron en esta exposición).

Contenido

- 12 **Presentación FUGA**
- 16 **Advertencia**
- 20 **Presentación**
- 24 **Introducción**
- 32 **Orígenes**
- 40 **Apuestas de formación**
- 54 ***Collage* postmoderno permanente**
- 76 **Tácticas documentales creíbles**
- 92 ***Voz en off* de Lara: *Todo comenzó por el fin***
- 104 **Epílogo**
- 108 **Películas del director a partir de las cuales se organizó la curaduría “Luis Ospina: El corolario es casi inevitable, 1970-2019”**
- 116 **Bibliografía**



**LA TELEVISION DE
LOS POBRES**

Presentación FUGA

La Fundación Gilberto Alzate Avendaño ha emprendido una apuesta significativa por el rescate de la memoria artística colombiana, el análisis de los postulados del arte moderno y el rol del artista en contextos específicos. La investigación histórica curatorial promovida por la institución ha permitido nuevos acercamientos a la obra de los artistas, plantea otras lecturas que reconocen y valoran su producción, y recupera fuentes documentales para la investigación.

Es de todo el interés de la Subdirección Artística y Cultural adelantar acciones para promover la producción de exposiciones, la publicación de investigaciones, la creación de espacios de discusión y, especialmente, la generación de criterio frente al ejercicio de las artes plásticas y visuales, con lo cual hace un aporte significativo a la circulación y valoración del patrimonio artístico colombiano.

Gracias a la implementación, en 2007, del programa Investigación del Arte Colombiano por parte la Gerencia de Artes Plásticas y Visuales de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño, hoy Subdirección Artística y Cultural, se ha logrado incentivar, en gran medida, la investigación, la producción escrita y la circulación en torno a la actividad artística nacional. Hasta la fecha, con una frecuencia bienal, se han realizado más de una docena de exposiciones que cuentan con catálogos y libros, entre ellas *Didáctica de la Liberación. Arte conceptualista latinoamericano*, de Luis Camnitzer, y *Fisuras del arte moderno en Colombia*, de Carmen María Jaramillo.

A través del Portafolio Distrital de Estímulos, la Fundación Gilberto Alzate otorga un premio para desarrollar una curaduría histórica que le aporta a la investigación y al campo curatorial del arte colombiano una perspectiva de análisis novedosa. Al listado de publicaciones, se suma el resultado de la décima edición del premio, otorgado a Guillermo Vanegas,

cuya investigación se concreta en el libro *Luis Ospina: El corolario es casi inevitable, 1970-2019*. En este trabajo, el lector podrá navegar en los temas y distintos lenguajes que este artista caleño, uno de los cineastas más influyentes de la historia del cine colombiano, abordó a lo largo de cincuenta años de producción.

Con el apoyo a este tipo de investigaciones, la Fundación Gilberto Alzate Avendaño se acerca al objetivo de estimular la investigación curatorial de carácter histórico para develar lecturas, puntos de vista y análisis innovadores sobre las dinámicas y microdinámicas presentes en el arte nacional, en momentos históricos particulares. Esto constituye, desde la gestión cultural, un valioso aporte a la construcción y reconstrucción de la memoria e historia del arte colombiano.

Katherine Padilla Mosquera
Subdirectora artística y cultural
Fundación Gilberto Alzate Avendaño

MA



Valle Fil

RIA



m, Buga

Advertencia

Este libro va a plantear un acercamiento crítico a la obra de Luis Ospina desde la teoría del arte contemporáneo al tiempo que ampliará parte del contenido de los diferentes capítulos que integraron la curaduría homónima realizada gracias al apoyo de la Beca en Producción Curatorial 2019, aportada por la Fundación Gilberto Alzate Avendaño, cuyo título involucra una frase característica del universo creativo ospiniano.

Adoptando la expresión “el corolario es casi inevitable”¹, se reitera su valor como elemento básico en el cuestionamiento del director hacia

- 1 La primera vez que se presenta sucede al final de *Agarrando pueblo* (1978), cuando, luego de irrumpir en una casa seleccionada al azar como locación de la escena final del documental (“¿El futuro para quién?”), su director le pide al periodista participante en la filmación (interpretado por el historiador Ramiro Arbeláez) que entreviste a una familia de actores que simulan ser los habitantes originales. Tras lanzarles una ristra de preguntas genéricas, lee un documento previsto para la ocasión: “El corolario es casi inevitable. Proliferan los casos de abandono de familia, vagancia infantil, delincuencia precoz, demencia, mendicidad y analfabetismo. Y en un plano más amplio, se trata de una gigantesca masa humana que no participa ni en los beneficios de su nación ni en las decisiones políticas o sociales. Víctima de un conjunto de circunstancias, de un sistema, no puede hacer nada significativo para mejorar las condiciones. Su desidia a veces, a veces su estado de ignorancia forzoso, a veces la urgencia dramática de ganar el sustento, a veces todos estos factores juntos y otros, impiden al hombre, a la mujer, al joven marginal, hacer oír su voz y... ¿Qué pasó con este tipo?” En este punto, es interrumpido por el dueño del lugar.

varias circunstancias sociopolíticas del período histórico en que desarrolló su carrera. Por ejemplo, su ataque contra la retórica paternalista de las organizaciones transnacionales que se encargaron de manejar la pobreza estructural durante la Guerra Fría en el país y el subcontinente latinoamericano o el correlato que tuvo esta actitud en la producción audiovisual y artística de autores que se dedicaron al manoseo sistemático de amplias capas populares para obtener réditos en el exterior. La repetición de esta expresión en la obra del director, como se insistirá a lo largo de esta investigación, habla de la autoapropiación como una metodología particularizada según el enfoque que le quisiera dar en cada proyecto.

Así, además de introducir a la audiencia en los primeros trabajos del realizador, también se examinarán dos de sus *resurrecciones*. Una, a nivel profesional tras su encuentro con el video y la comprensión de este como la mejor técnica para realizar sus proyectos, luego de verse víctima de quiebra económica y persecución crediticia por parte del Estado colombiano. Otra, la relacionada con el modo como manejó el binomio muerte-vida en el prólogo y el epílogo de su largometraje *Todo comenzó con el fin*.

También se examinará su rol como historiador. Revisando su dedicación a la búsqueda y rescate de películas fundamentales en la historia

De nuevo, en *Pura sangre* (1982), Ramiro Arbeláez vuelve a actuar de periodista entrevistando a una madre cuyo hijo estuvo a punto de ser secuestrado por Perfecto (Carlos Mayolo) y Florencia (Florina Lemaitre) para proveer de sangre joven a Roberto, el magnate que requiere de infusiones constantes: “[...] el corolario es casi inevitable, proliferan diferentes versiones que la imaginación popular está tejiendo en torno al monstruo y su banda. Entre las hipótesis que cobran mayor fuerza se destaca la de que existe una banda organizada en la ciudad, que mediante sutiles artilugios lleva a sus víctimas menores a lugares despoblados para allí someterlos a sus torpezas aberrantes y luego asesinarlos. Algunas personas conjeturan que se trataría de un homosexual adinerado, que paga porque le consigan muchachos para violarlos y luego ordena que los ultimen. En algunos círculos de la opinión pública se dice que se trata de un vampiro, como Drácula! Pues... los cadáveres se han hallado sin la menor señal de sangre en su sistema circulatorio. Sin embargo, la conjetura con más asidero es la de que el Monstruo de los mangones es un sádico, un tenebroso sujeto con las más demoníacas aberraciones de sodomita, pues hasta ahora, solo se han encontrado cadáveres de varones. El caso, único en el país, tiene alarmada a la población, por cuanto se comprobó que los vampiros humanos poseen poderosos aparatos para extraer la sangre de sus víctimas y se teme que formen parte de una banda organizada que vende el plasma sanguíneo”.

del cine colombiano, se explorará la manera como extendió esta mirada hacia la indagación sobre autores olvidados en la historia cultural de la ciudad de Cali. Igualmente se observará su particular forma de constituir cánones interpretativos a partir de las obras que realizó.

Uno de los elementos que se comentarán a lo largo de estas páginas será la cuidadosa conexión psicológica que Ospina logró establecer con artistas *ad portas* de la muerte o muertos en trágicas circunstancias, intentando entender el modo en que la creación de mecanismos empáticos entre realizador y protagonistas, le permitió construir narraciones tiernas a la vez que inquietantes, emocionales a la vez que rotundas, sinceras a la vez que demoledoras.

Por otra parte, será analizada su cuasi-fusión con el objeto de investigación en que más invirtió su fuerza creativa: a la luz de su último documental, se tomará nota de la manera en que el autor terminó identificándose con el Grupo —y la ciudad— de Cali, ampliando varias de las miradas que hizo sobre la metrópoli anfitriona de ese pequeño, pero inquieto clan, llegando a considerarla como un factor de explicación de tantas empresas adelantadas mientras duró esa asociación.

Finalmente, se hablará sobre la antropología visual elaborada en la constelación ospiniana, para contemplar el material donde el cineasta se dedicó a estudiar las pésimas relaciones sociales que se dan en Colombia a consecuencia de su clasismo estructural o su análisis sobre los daños que causó la apresurada transformación urbanística de Cali durante el último tercio del siglo XX, así como la fractura económica de esta ciudad tras la minimización hacia allí de los recursos procedentes del narcotráfico.

Presentación

Cuando comencé esta investigación en 2018 tenía en mente la idea de repetir el éxito de dos propuestas que habían llamado mi atención en el campo artístico local para ese momento: una curaduría recientemente inaugurada y una película a tres años de su estreno.

La primera fue el proyecto derivado de la investigación que adelantaron la artista Gabriela Pinilla, la historiadora María Sol Barón y el artista e historiador Camilo Ordóñez, sobre la obra gráfica de Joe Broderick, que se resolvió en forma de libro y exposición (Pinilla, Barón, Ordóñez, 2018). La segunda fue la enorme estructura cinematográfica redactada/grabada/recopilada/montada en clave de autobiografía de grupo, *Todo comenzó por el fin*. En ella, su realizador, Luis Ospina, se planteaba el objetivo de narrar la historia definitiva del Grupo de Cali. Solo que, antes de comenzar el rodaje, enfermó de gravedad.

En cada proyecto percibía un acercamiento a la noción de rescate urgente. Mientras la curaduría sobre Broderick se enfocaba en un área que el mismo autor no habría tenido en cuenta, de no ser por la aparición de un entusiasta grupo de investigación, la película hablaba del intento por elaborar con minuciosidad una historia-manifiesto de larga duración bajo la amenaza de la desaparición inmediata. Mientras la curaduría buscaba presentar una serie de dibujos e historietas mediante su adaptación al formato museográfico, la película era una denodada lucha contra el tiempo, sobre todo, de edición. Mientras Broderick se veía sorprendido por la acogida que tenía su faceta creativa menos explorada, Ospina volvía a la narración que había adelantado casi desde que comenzara su carrera para ofrecer, esta vez, su versión más espectacular. Ambos proyectos hablaban, también, de repetición.

Fue así que entendí que entre estos dos productores culturales había una equivalencia: hacía falta una monografía sobre su obra desde

las artes visuales. Valga decir, una lectura que complementara los múltiples acercamientos teóricos sobre su labor como biógrafos, constructores/reconstructores de narrativas históricas, descubridores de objetos/relatos patrimoniales y pensadores políticos. En ese sentido, al primero ya se le había cumplido, faltaba el segundo.

Y desarrollar ese cometido implicaba trazar una serie de rutas investigativas con el fin de abarcar/sistematizar/deconstruir las constelaciones que surcan una carrera de cincuenta años de labor ininterrumpida. Entender cómo en los acercamientos a la producción de imagen audiovisual por parte de Ospina subyacía no solo un apego por una práctica disciplinar, sino un cúmulo de actuaciones propias de la lógica de producción artística: un amor casi obsesivo por la recopilación de imágenes en movimiento; una práctica casi militante del *collage* como procedimiento; una defensa casi jurídica por permitir el acceso a, y el empleo de, esas mismas imágenes en múltiples experimentos creativos; una mentalidad casi arquitectónica con la que erigió singulares modelos de razonamiento histórico, biográfico, urbanístico, antropológico, etnográfico o político; un análisis casi performativo sobre el estudio del valor de oportunidad de una acción justa en el momento justo (bajo la forma de estudiadas apariciones en público, textos explosivos lanzados cuando menos se esperaba, posicionamientos en público sobre los daños físicos que produce hacer cine en este lodazal, risas sentenciosas que desmontaban la solemnidad de una actuación-monólogo-diálogo que fueran tornándose aburridos); una comprensión sobre la lucha que se vive en incontables ámbitos de nuestro país entre memoria y olvido; una mirada nostálgica/reivindicatoria de la transformación de las ciudades colombianas y la necesidad de dotarlas permanentemente —por la lucha arriba descrita— de relatos que las identificaran; un duro examen al que sometió a la especie tras comprobar su adicción a las tecnologías digitales intrusivas.

De este modo, decidí ver cada una de las apariciones de Luis Ospina en canales de video diseminados por internet, deshuesar su página web, revisar su obra en el archivo audiovisual de la biblioteca Luis Ángel Arango. Más tarde, leer la mayor cantidad de análisis especializados producidos alrededor de su trabajo. Posteriormente, me acerqué a su amigo de siempre, Sandro Romero Rey, con quien coincidimos en el proyecto-de-educación-artística-financiado-con-recursos-públicos-más-interesante-del-país para, antes de que ingresara a una de las múltiples reuniones que sufre como actual Coordinador del Programa de Artes Escénicas de la Facultad de Artes-Asab, pedirle los datos de contacto del director. Le escribí.

Romero también me prestó el libro que publicara en 2015 donde analizaba en una sinfonía coral, su trayectoria junto a las de Andrés Caicedo, Carlos Mayolo y Luis Ospina (Rey 2015). Mientras me entregaba el documento, recalcó algo que ya había aprendido tras mi incursión inicial en el universo ospiniano: “su mejor historiador es él”.

Luego de un breve intercambio, iniciamos una serie de encuentros donde le mostraba al director los diferentes enfoques que había venido asumiendo en mi análisis sobre su trabajo. A todas luces, mi acercamiento demostró ser insuficiente. Con paciencia, corrigió errores, reencaminó hipótesis, añadió énfasis, recomendó lecturas. En cada reunión yo notaba lo abrumador de la tarea y la necesidad de ajustar mi foco para hacer *zooms* más específicos. O de callar, aceptar la reducida originalidad de alguna idea y seguir el camino. Pero no había tiempo. No quería que hubiera tiempo. De calidad sí, del que suele perderse, no.

Hasta que llegué a *Sunset Boulevard*. Luego de leer su título como uno de los primeros recomendados en la lista de “gustos [que] permanecen intactos”, al final de la microautobiografía que Romero Rey redactara para su página web (Rey 2012), recordé la entrevista que Ospina concediera al crítico Augusto Bernal para el blog *Geografía virtual*, hace más de tres décadas. Al responderle que Norma Desmond, el personaje principal de la película de Billy Wilder, era el pseudónimo que utilizó para firmar su colaboración en un diario de Cali, Ospina reiteraba que la suya

no era una calle, sino una columna que se llamaba ‘Sunset Boulevard’ y la firmaba Norma Desmond, [que] empecé a escribir en el suplemento literario del Diario *El Pueblo* que dirigía Hernando Guerrero, escondido bajo este pseudónimo femenino, porque me sentía más seguro. Esta columna apareció por espacio de año y medio. Era una columna de chismes y trivialidades. (Bernal 1987) (Fig. 1)

Así, pues, perdí la timidez y decidí equivocarme. Y nada mejor para hacerlo que trabajar con un realizador a quien aún restan aplicarle procedimientos de investigación cercanos a la teoría visual, un pseudónimo cinéfilo siempre incómodo por la manera en que se (mal)trata a este arte desde la industria y la audiencia, y una excelente película de cierre de ciclo. Lo demás sería contar con su generosidad:

**Joe Gillis: [...] Un momento [...], su cara me es conocida [...]
¡Es Norma Desmond! De las películas mudas. ¡Era una estrella!**

Norma Desmond: Y grande. Pero el cine ahora... ya no lo es.

Gillis: Hmm. Cada vez lo hacen peor.

Desmond: ¡Lo mataron! Acabaron con él. Hubo una época en que poseían los ojos de todo el mundo. Pero eso era poco para ellos. Jo, jo, jo, ¡Claro! También querían tener los oídos de todo el mundo, abrieron sus bocazas y empezaron a hablar, hablar, ¡hablar!



Fig. 1. Karen Lamassonne, Luis Ospina como Norma Desmond, Bogotá, 1979.

Gillis: Y llega el negocio de las palomitas... Se compran una bolsa... y a oír hablar.

Desmond: ¡Mire a los directores! ¡Mire a los ejecutivos! ¡Han matado a todos los ídolos! ¡A Fairbanks, a Gilbert, a Valentino! A quién tenemos ahora, ¡a unos Don Nadie!

Gillis: No me culpe, yo no dirijo. Solo escribo.

Desmond: ¿Escribe? ¿Escribe guiones? Bueno, escriba. ¡Han hecho una cuerda con las palabras y han ahorcado al cine! ¡Hay micrófonos para captar los últimos suspiros! ¡Y *Technicolor* para fotografiar la lengua ensangrentada! (Wilder 1950)

Introducción

En el primer capítulo del imprescindible *Pasajes a la escultura moderna*, Rosalind Krauss presenta al escultor Auguste Rodin como un autor cuya carrera quedó “totalmente definida por los esfuerzos que dedicó a un único proyecto: *Las puertas del infierno*” (Krauss 2002, 23). Para la autora, el escultor invirtió los últimos treinta y siete años de su vida en ese trabajo siguiendo una serie de premisas que terminaron por destacarlo entre sus contemporáneos. La más importante —y la que aquí nos resultará de mayor utilidad— fue la forma en que decidió introducir en ese proyecto la reiteración de otras obras, procedimientos y composiciones.

A Rodin le encargaron la obra por intercesión del subsecretario del Ministerio de Cultura de Francia, quien había conocido su trabajo con anterioridad. Gracias a Edmond Turquet, el escultor pudo asumir una tarea que no debía representarle mayores retos creativos, pero a la que terminó entregándose por completo. En un comienzo, al decir de Krauss, “Rodin concibió las *Puertas* según las convenciones del relieve narrativo”, por cuanto su tarea era la de representar *La Divina Comedia* de Dante en un ciclo de ilustraciones y “los modelos obvios de este formato eran los grandes portales renacentistas, en concreto, la *Puertas del Paraíso* de Ghiberti para el baptisterio de la catedral de Florencia”. No obstante, continúa la crítica, “para cuando Rodin terminó la tercera maqueta arquitectónica en terracota, ya no cabía duda de que su impulso iba a represar el flujo del tiempo secuencial” (Krauss 2002, 23).

Lo que significaba que el escultor había comenzado a definir a su manera la forma en que entendía la narración como elemento plástico en propiedad. De este modo, y casi ejecutando una revuelta contra las convenciones teóricas del relieve forjadas, por lo menos desde el Renacimiento, Rodin decidió suprimir “casi todas las divisiones entre

los paneles, al tiempo que en medio del espacio dramático se había implantado un enorme icono estático. Compuesto por una barra horizontal y un tronco vertical, coronado por la saliente masa vertical de *El Pensador*" (Krauss 2002, 23).

Con ello estableció una nueva forma de lectura, evitando que el relato se aferrara exclusivamente a la referencia directa de una serie de objetos reunidos y un pasaje específico de una novela bastante conocida para que obtuviera una lógica propia: ideó una coherencia distinta. De hecho, Krauss recuerda que el interés del escultor no era el de apearse a los mandatos del encargo, cosa que se revela en que "de la miriada de figuras de que se componen [las *Puertas*], solo dos se relacionan directamente con la historia matriz de *La Divina Comedia*" (Krauss 2002, 23).

Así fue como comenzó a repetir sus propias imágenes. Al comprometerse en la creación de un nuevo tipo de lenguaje, Rodin debió asumir la labor de estructurar una gramática propia, lo que consiguió mediante la introducción de varias de las mismas esculturas en diferentes secciones de la obra. En algunos casos, alteró la ubicación de su centro de gravedad, en otros, juntó las figuras entre sí o, simplemente, las rotó. La investigadora destaca que cualquiera de esas duplicaciones no podría considerarse como azarosa; todo lo contrario, "más bien parece anunciar la ruptura del principio de la unidad espacio-temporal que constituye uno de los prerequisites de la narración lógica, pues la duplicación tiende a destruir la misma posibilidad de una secuencia narrativa" (Krauss 2002, 23). Con ello, además de parodiar las convenciones de la teoría escultórica de su tiempo, Rodin reorganizaba el espacio de su producción bajo principios que resultaron de eficacia a la producción artística que le siguió. Centrándose en este proceso, Krauss se refiere a la triple repetición que impuso el escultor sobre el conjunto que remata la parte superior de las *Puertas*. Al ponerlos en contacto solo mediante la extensión de su brazo izquierdo, tres cuerpos masculinos iguales se mostraban tres veces seguidas ante un espectador acostumbrado a que el arte le *debía* sorprender *siempre* con propuestas *originales* presentadas *siempre una única vez*. Es decir, Rodin denunciaba todo un conjunto de prejuicios cercanos a conceptos como la *exclusividad de la experiencia estética*, la *genialidad del gesto artístico*, la *irrepetibilidad de la sensación despertada por la obra*:

Lo que perturba de *Las tres sombras* es la actitud de insubordinación contra esos principios por parte de Rodin. Mediante la simple repetición triple de la *misma* figura, Rodin despoja al grupo de toda idea de composición, de toda idea de la disposición rítmica de las formas con cuyo equilibrio y contrapeso se pretende revelar el significado latente del cuerpo. El hecho de *simplemente alinear formas humanas idénticas no delata una intención compositiva tradicional*. [...] *Las Sombras* no establecen entre sí una relación que parezca capaz de portar un significado, de crear un signo que sea transparente a su significado.

Por el contrario, la repetición de las *Sombras* contribuye a crear un signo totalmente autorreferencial. (Krauss 2002, 23; mi énfasis)

Sin detenerse a profundizar en las consecuencias de esta exploración, Rodin decidió añadir otra capa de sentido al proyecto alterando la relación significante-significado respecto a la estructura interna de los cuerpos que modelaba. Adaptando la exigencia de que la superficie esculpida de una forma humana debía reflejar su estructura ósea, el escultor decidió hacer cuerpos *humanos* con un funcionamiento anatómico propio, donde sus medidas y movimientos no correspondiesen ni al canon académico ni a la realidad visible. Krauss define esto como *opacidad* y, con base en ese concepto, explica que a Rodin terminó por importarle poco la claridad narrativa de sus obras más que destacar, una y otra vez, el proceso con que las llevaba a término. Según ella, se trataría de un *estado* que bien podría definirse como “una creencia en la ininteligibilidad manifiesta de las *superficies*, lo cual acarrea la renuncia de cierta noción de causa en cuanto relacionada con el significado, la aceptación de la posibilidad de un significado sin la prueba o verificación de la causa” (Krauss 2002, 37). En últimas, Rodin creó un idioma propio, configurado por medio de ensayo y error. Sobre todo, convirtiendo a estos últimos en material narrativo. Como cuando el escultor dejaba a la vista, sin corregir ni enmendar, *daños* sufridos por las esculturas durante los procesos de modelado o fundición. Es decir, tratando de que el espectador entendiera que, más que fruto de la iluminación inspiradora, la pieza había sido resultado de una ardua tarea de producción. Con ello,

Rodin obliga al espectador a reconocer la obra como resultado de un proceso, un acto que ha conformado a la figura en el tiempo. Y este reconocimiento se convierte en otro factor que pone al espectador en ese estado del que he hablado: el significado no precede a la experiencia, sino que se produce en el proceso mismo de la experiencia. (Krauss 2002, 40)

Finalmente, la crítica vuelve al asunto de la repetición, para señalar cómo esa estrategia permitió la aparición de nuevas formas de comprensión de una obra o, incluso, cómo podría convertirse en influencia para artistas posteriores. Recordando la manera en que Matisse decidió modelar cinco versiones de una cabeza de mujer, Krauss destaca que para el autor se trataba de “comprobar la progresión lineal en el análisis de la forma fisionómica por parte del artista”, por cuanto en esta serie, “Matisse parte de la idea de una cadena lineal de acontecimientos —esa concepción que nosotros hemos venido llamando narrativa— y la reorienta hasta convertirla en una especie de registro analítico en el que se anotan los sucesivos estadios por los que atraviesa su concepción” (Krauss 2002, 40). Más o menos como también lo hizo durante su carrera Luis Ospina.

Por mucho que la academia intente valorizar ciertas obras o emprender ciertas lecturas del cine donde sobrevivirá una huella de este como documento y testimonio de su tiempo, lo hará en el vacío si dentro del cuerpo social no existe la necesidad de esas obras y de esas lecturas, un público que las reclame y unos medios que les den visibilidad”.

Pedro Adrián Zuluaga (2008, 141)

Algo que Ospina comprendió desde que iniciara su trayectoria fue su labor como cronista de su tiempo. Así, es posible coincidir con el epígrafe de este apartado y decir que su esfuerzo se dedicó, en gran medida, a identificar las necesidades de su obra para la época en que habría de estrenar cada proyecto y el tipo de cuerpo social que habría de recibirlo. En este sentido, se acercaba bastante a los postulados que comenzaron a elaborarse dentro del campo artístico durante la década de 1970 —la misma en que iniciara su carrera— respecto a las transformaciones de la producción y recepción del objeto/proyecto de arte en el hemisferio occidental.

Siguiendo el estudio de Miwon Kwon sobre algunas producciones visuales de ese período, la autora destaca en la escultura *site specific* y el análisis de las entidades relacionadas con la producción/circulación/especulación del arte (conocido como “crítica institucional”), una serie de criterios basados menos en la realización del hecho visual que en la inclusión de variables externas a él, pero fundamentales en su existencia (condiciones materiales de producción, mecanismos de circulación, vías de validación, dispositivos de recepción) (Kwon 2002, 3). Al traer este presupuesto a la obra de Ospina, es posible notar que en su trabajo había un interés no solo por constituir propuestas concentradas en la autonomía expresiva, sino que incluso logró hacerlos trascender al lugar de aparatos de “mediación cultural de amplios procesos sociales, económicos y políticos” (Kwon 2002, 3). Es decir, articulando lenguaje cinematográfico, experimentación narrativa o diseño de campañas de difusión, este autor llegó a producir un modelo de operación capaz de integrar la fenomenología de sus producciones a la posibilidad de complicar su propio lugar, “no solo como una arena física, sino como una constituida a través de procesos sociales” (Kwon 2002, 3).

Así, el realizador se dedicó a examinar la psicología del cuerpo social colombiano contemporáneo para ponerlo a prueba tras/durante el visionado de varias de sus piezas, buscando que las interpretara, incorporara o increpara. En este sentido, y menos mal, su obra atacaba la contemplación adormilada por tantas horas de televisión-privada-de-mierda (antes) o *scroleo* de plataformas digitales (ahora) a que estamos sometidos. En este sentido, y menos mal, la suya fue una labor que se destacó dentro del panorama del cine colombiano como un proceso de trabajo que involucraba a partes iguales la innovación en el diseño de estrategias narrativas y de modelos de

circulación que le permitieran conjurar la maldición que aqueja a (casi) toda la producción cinematográfica del país: (casi) nadie la ve.

Y, para hacerlo, se enfocó en una serie de maniobras que le permitieron construir simultáneamente un andamiaje teórico propio, una lógica gramatical específica y un corpus de trabajo nutrido a partir tanto de su observación de la realidad inmediata como de sí mismo. Por otro lado, no dejó de compartir sus resultados de manera cómplice con quienes integran su audiencia mediante la inserción de diálogos, escenas, cortometrajes, personajes, locaciones, materiales o temas de sus películas en varias de sus producciones. Con ello nos hizo testigos de una serie de gestos creativos que se movían en espiral hasta convertirnos en eruditos de su propia obra u ofrecernos una perspectiva diferente sobre alguno de los aspectos que tocan.

En ese sentido, nos alfabetizaba a medida que iba contando una historia establecida mediante larguísima arcos argumentales. De modo bastante similar al Rodin que se presentó a partir del análisis de Rosalind Krauss en la sección anterior: a lo largo de su trayectoria es posible identificar una pauta de lectura que recurría constantemente a los guiños y la autorreferencia, recordándonos que algo que esta(ba)mos observando en una de sus obras ya ha(bía) aparecido en otra.

De esta forma, su trabajo puede comprenderse como una labor de constante planteo de hipótesis sobre la realidad (social, económica, política, mediática) colombiana con fragmentos que Ospina repetía rítmicamente. Además, como en toda estrategia pedagógica exitosa, intentaba que esta reiteración no se volviera tediosa buscando, en ocasiones, el humor. Y este, cual recurso narrativo, aligeraba, a la vez que potenciaba, el efecto que deseaba obtener. Como cuando se repite un chiste que gusta.

No obstante, la suya no era la actividad de un comediante. Los temas sobre los que trabajó eran demasiado serios o terribles como para dedicarles exclusivamente la carcajada, porque la versión que de este país transmite su obra puede entenderse como opuesta a la actualidad cuya interpretación ha terminado siendo monopolizada desde noticieros de televisión hasta series extranjeras ambientadas en nuestra historia reciente. Más o menos como destaca el especialista Juan Carlos Arias en su análisis sobre la producción de un discurso nacionalista en el cine colombiano de comienzos del siglo XXI, al comentar la definición de producción contemporánea de la realidad que ofreciera el filósofo Jacques Derrida cuando indicaba que esta

no está dada sino activamente producida, cribada, investida, performativamente interpretada por numerosos dispositivos ficticios o artificiales, jerarquizados y selectivos, siempre al servicio de fuerzas e intereses que los sujetos y los agentes nunca perciben lo suficiente. (Arias, en Zuluaga 2008, 145)

Así, cuando aquí se habla de aquello que se ha dado en llamar realidad colombiana, lo que se hace, siguiendo a Arias, es tratar con una “*hechura ficcional*” a través de la cual [esta ha sido] construida en gran parte por

los dispositivos de información y comunicación de los medios” (Zuluaga 2008, 145). Y contra ellos y sus efectos fue que se posicionó Ospina, en un acto de resistencia continuo que hacía uso de la nostalgia, el olvido y la muerte como ejes narrativos para examinar *estas realidades* y ofrecer una lectura crítica.

Volviendo a la repetición como recurso narrativo y a la psicología social como área de trabajo especulativo: Ospina empleó ambas porque nos sabía olvidadizos por deporte, intuyendo que ansiamos permanentemente la autoridad que ejerce sobre nosotros el universo mediático, que solemos asumir que siempre-estaremos-en-crisis, que esta jamás-se-podrá-resolver, que es mejor distraernos-con-toneladas-de-televisión-privada-de-mierda. Y respondía con una molestia (no hacia las convenciones artísticas de su gremio —o no tanto o no solamente—) como contra el influjo de un relato unívoco que quiere mantener a los habitantes de este país en la abstinencia intelectual.

De esta manera, y casi transcribiendo a Juan Carlos Arias, pareciera que el realizador había comprendido desde hacía bastante que “el cine no se reduce a registrar una realidad dada, sino que la construye a partir de procedimientos particulares. Así, la nación no sería un artefacto *representado* en la imagen cinematográfica, sino un artefacto *construido* por el cine mismo” (Zuluaga 2008, 152).

En realidad, su cine nos habla de un país que es esquizofrenia pura. Que opera bajo una lógica de estercolero moral donde también se pueden construir ficciones impresionantes; de donde han salido personas responsables de gestas inverosímiles, a la vez que asesinos de proporciones bíblicas; en el que se puede perder la vida facilísimo, pero esta no suele ser (tan) aburrida.

Del mismo modo, no dejaba de advertirnos que para comprender esto se requiere de una gran cantidad de esfuerzo de nuestra parte. En el caso de su trabajo, que no basta con ver solo una de sus películas para entender los puntos de ironía con base en los cuales elabora su sintaxis. Sobre todo, porque se trata de, como el mismo realizador lo sostuvo en reiteradas ocasiones, una obra en proceso (de cincuenta años).

Ahora bien, a pesar de que en su trabajo se toquen algunos de los temas que Juan Carlos Arias ha identificado como *leit motiv* en la producción audiovisual nativa (cine sin Estado, dinero fácil, determinismo social), cuando Ospina se acercó a ellos trató de abarcar, por lo menos, dos cuestiones. La primera: un enfoque que se saliera de modos de hacer canónicos en géneros como el documental o el retrato generacional; y la segunda y ya mencionada: producir categorías de análisis socio-cultural que se mantuvieran vigentes con el paso del tiempo.

Respecto a esta última, basta mencionar el concepto de pornomiseria como ejemplo. Cuando analizara, durante la década de 1970, los relatos que se habían hecho sobre las consecuencias derivadas de la pobreza

económica estructural que se hicieron desde la industria cinematográfica y el campo artístico de nuestro país y que derivaban hacia manipulaciones morales teñidas de una inexistente buena fe por parte de sus autores, prefiguró la anomalía que desde hace una década viene afectando la producción de una amplísima población de cineastas y artistas colombianos.

Para comprenderlo mejor, podría citarse a la investigadora Alejandra Jaramillo Morales, cuando examinaba la extraña manera en que se habría venido consolidando, dentro del campo artístico local, una narrativa del relato nacional donde la violencia aparece como tema, medio y fin, pero lastrada por la carencia de un esfuerzo analítico. En 2007, Morales decía:

Lo que estamos presenciando es un fenómeno de *marketing* de la violencia que se deriva, por un lado, del carácter de algunas novelas colombianas recientes que funcionan como doble código o *narrativas integradas* [...] la marginalidad y el tratamiento de la violencia en estas películas no escapa a la puesta en escena artificiosa. Esto nos lleva a cuestionar si el interés en estos elementos no está meramente determinado por lo que Francine Masiello rotula como “el espectáculo de la diferencia”, que busca satisfacer la demanda del *marketing* y la presión de inversionistas extranjeros o si, por el contrario, este énfasis en filmar las múltiples violencias colombianas [...] eventualmente logrará constituirse como un sitio de contenido a la erosión del Estado y a los excluyentes códigos de decencia imperantes en la sociedad colombiana. (Zuluaga 2008, 104-105)

De esta manera, “el espectáculo de la diferencia” de Masiello, estaría bastante cerca de la “pornomiseria” de Ospina y Carlos Mayolo. Que, por extensión, el primero actualizó a la noción de “pornoconflicto” cuando analizó su reaparición en la producción simbólica colombiana actual. Por ejemplo, y queriendo ir más allá de la anécdota, puede citarse el *tweet* que publicara el 15 de enero de 2016, donde se refería al uso de una fotografía suya para ilustrar un artículo publicado en el periódico *El Espectador*, bajo el título “El perdón como condición para la construcción de una paz sostenible” (López 2016). Según decía el cineasta, “los vampiros del ‘pornoconflicto’ están apropiándose de mi imagen para hacerle propaganda al postconflicto” (Ospina 2016).

Ampliando este juego de palabras con una reflexión más reciente, y firmada por otro analista, puede notarse su evolución y expansión hacia la producción cinematográfica continental. En el artículo *Cine político latinoamericano: Un camino lleno de trampas, contradicciones y nuevas búsquedas*, el editor argentino Diego Lerer reestructuraba las idas y venidas del término para analizar la producción del cine de ficción reciente en Latinoamérica (Lerer 2017). Desde su perspectiva, esta industria parecía atrapada en “una suerte de trampa casi irresoluble a la hora de poner en primer plano los conflictos violentos del continente. La ‘trampa’ podría

resumirse así: ¿cuál es el límite entre la denuncia y la explotación?” (Lerer 2017). Y lanzaba la misma explicación que dieran, cuarenta años atrás, Ospina y Mayolo frente a la necesidad de aclarar por qué habían hecho una película como *Agarrando pueblo*, para añadir el mismo argumento de Alejandra Jaramillo, lamentando la absurda desideologización que aqueja a la cinematografía latinoamericana en la actualidad:

A diferencia de sus pares de la década de 1960, los cineastas de esta generación no parecen seguir ni un programa ni un corpus teórico que sirva como apoyatura a sus ficciones. En cierto modo, lo más parecido a una estructura programática que existe, y que es capaz de nuclear a los jóvenes realizadores, es la de los fondos, los subsidios, los laboratorios de proyectos y hasta los propios festivales. Son los gustos, las necesidades y los deseos de quienes subvencionan, coproducen, exhiben y venden buena parte del cine latinoamericano los que le dan un marco estético a buena parte de los filmes que se producen hoy. (Lerer 2017)

Así pues, los “fondos” y “subsidios” de Lerer son el “sobreprecio” y los “festivales europeos” que cuestionaron Ospina y Mayolo en su momento. De hecho, el argentino citaba al primero y su concepto de pornoconflicto: **el propio Ospina hoy considera que la ‘pornomiseria’ ha sido transformada en ‘pornoconflicto’, característica estética en la que los mismos mecanismos son utilizados ya no solo para mostrar la pobreza sino también los conflictos políticos que existen tanto en Colombia como en una buena parte de América Latina. (Lerer 2017)**

Orígenes

La obra de Luis Ospina apareció en un país que trató de acelerar su modernización resolviendo dos factores a medias: la transición demográfica y la combinación esquizoide de las políticas del “desarrollo hacia adentro” (según recomendaba la CEPAL) con las del librecambismo, inspirado en las políticas del Fondo Monetario Internacional (Palacios 2002, 552).² En este sentido, los comienzos de su trabajo coincidieron con los estertores del período conocido como Frente Nacional (1958-1974), durante el que Colombia acrecentó su desarrollo infraestructural al tiempo que concentraba progresivamente a los beneficiarios de su modelo económico en ciudades y cabeceras municipales buscando acercarse a cotas de crecimiento similares a las latinoamericanas: 70 % de habitantes en ciudades cada vez peor planeadas, y 30 % en un campo cada vez más anegado en sangre.

Por su celeridad, así como por sus efectos sociales, ese tránsito no fue visto con buenos ojos desde la institucionalidad nativa, pues las transformaciones socioeconómicas que se dieron a comienzos de la segunda mitad del siglo XX terminaron favoreciendo a capas de población largamente empobrecidas y vulneradas: las mujeres y el campesinado. “Al comenzar

2 Según el historiador Marco Palacios, “los especialistas emplean el término transición demográfica para explicar el rápido ascenso (1951-1973) y posterior descenso de las tasas de crecimiento de la población. Esta transición alude al avance de una fase caracterizada por altos niveles de mortalidad y fecundidad, y de baja esperanza de vida al nacer, a otra en la cual la mortalidad y la fecundidad decrecen y aumenta la esperanza de vida. Colombia se distingue en América Latina por la velocidad con que realizó esta transición”.

la década de 1970” —recuerda el historiador Marco Palacios—, “sectores de las élites políticas y del clero estaban alarmados por el incontrolado éxodo rural, que daba un papel protagónico a las ciudades en la configuración del nuevo país” (Palacios 2002, 558). Sobre todo, porque en ese desplazamiento selectivo “emigra[ro]n más mujeres que hombres [y] en todo caso, emigra[ro]n jóvenes con una mejor educación y alguna habilidad u oficio”. Además de los efectos de la violencia rural, las poblaciones fueron abandonando el campo colombiano porque sabían que tenían “algo que ofrecer [al tiempo que esperaban] ganar en educación, vivienda y salud; mejorar los ingresos y tener más libertad personal”.³ Este pacto terminó rompiéndose

- 3 En este punto se puede volver al concepto de Pedro Adrián Zuluaga de “la necesidad de una obra para cada época”, incluido en el epígrafe al final de la introducción de este escrito, y notar la incomodidad que generó en su momento la aparición, dentro de la industria cultural colombiana de 1974, de un personaje como Asunción en la película homónima realizada por Ospina y Carlos Mayolo. Baste decir que la empleada de servicio que protagonizaba este cortometraje era un sujeto capaz de reaccionar al maltrato intensivo a que se veía sometido en la casa donde tenía la desgracia de trabajar, implementado una venganza sutil más que una explosión de violencia. Además de esto, el malestar causado por la película tenía que ver con que iba a contracorriente del *zeitgeist* pseudopolítico y bobalicón de la época, pues en esa obra se configuraba algo más que la caricatura de una sufridora mujer colombiana de clase baja. Sobre este asunto, el mismo Ospina se burlaba en una carta que dirigiera a Martha Rodríguez y Jorge Silva, el 2 de agosto de 1977: “*Asunción* fue atacada por muchos a raíz de los premios de Colcultura. En especial, fue criticada por los mamertos en su órgano *Voz Anarquista*, productora de confusión, irresponsable, y demás. [...] Se llegó a decir que nosotros habíamos ‘comprado’ el premio. Ni siquiera nos lo han pagado. Se nos acusó de habernos vendido al sistema al recibir el premio. En fin, todo ese canibalismo cultural tan nuestro. Ni me inmutó, ni me emputó”. De igual manera, la producción recibió ataques por parte del establecimiento. En otra carta, redactada a comienzos de ese año, Ospina le comentaba a Hernando Guerrero: “el regalo de navidad que recibí del gobierno ha sido la cagada. Me informaron que la junta de ‘calidad’ había prohibido *Asunción*, alegando razones técnicas, como, por ejemplo: laboratorio insuficiente (sic), montaje abrupto (!), y dirección artística inexistente. Bien es sabido que la Junta de Calidad es una censura más, sobra decirlo si se trata de entender la terminología absurda de sus fallos [...] De todos modos, la vaina es la cagada porque con eso quieren decir que la película mía es peor

sin remedio tras la guerra contra el narcotráfico durante las décadas de 1980 y 1990, y con la agresiva desindustrialización que sufrió el país luego de la implementación de la apertura económica del gobierno neoliberal de César Gaviria Trujillo.

De otro lado, el proceso de adaptación urbanística que se dio en el país fue concebido como la mayoría de lo que se hace aquí: a las patadas. De acuerdo con Marco Palacios y sin temor a exagerar, es posible volver a su aserto sobre el crecimiento de nuestras ciudades, derivado de una combinación de irregularidades, acuerdos por debajo de la mesa y triquiñuelas varias:

aquí todo es ilegal: los invasores ocupan propiedad privada y no tienen autorización de construir. La urbanización pirata, por el contrario, viola los estatutos municipales de construcción, pero se establece sobre propiedad legalizada por el empresario-pirata, quien, generalmente, es un político profesional o alguien que ha comprado favores de las autoridades y la policía. (Palacios 2002, 562)⁴

Desde la perspectiva de Palacios, es necesario reiterar que la paradoja entre “la expansión estatal y el retraimiento simultáneo de sus funciones esenciales”, podría servir como la mejor explicación para la persistencia de esa situación en el país (Palacios 2002, 585). Valga decir, un Estado que se sabe que existe, pero no opera y, cuando lo hace, lo hace mal, lo que sirvió de caldo de cultivo para normalizar una expresión masiva de comportamientos basados en el malentendido, el exabrupto y la intolerancia. En realidad,

que la basura que dejan pasar a los teatros, eso sí, basura sanitizada sin ningún peligro para el gobierno” (Ospina 1977).

- 4 Poniendo en contrapunto la afirmación del historiador con el trabajo de Ospina, puede decirse que la respuesta del director a ese fenómeno se inscribió en trabajos como los que dirigiera junto con Carlos Mayolo: *Oiga vea* (1971), o *Agarrando pueblo* (1978). Incluso, se puede afirmar que el examen moral que subyace en ambas obras se extiende hacia el retrato que hiciera el autor, ya en solitario, de la corrupción de la alta sociedad caleña en el argumental *Pura sangre*. En varios apartes de esta película hay momentos en que el realizador apunta a ilustrar no tanto los procesos de especulación económica de una iniciativa capitalista, como a una constante alteración de las reglas de juego en el mercado del azúcar, con lo que deriva fácilmente hacia el juicio sobre el estado moral de los protagonistas del *film*. Por ejemplo, cuando Adolfo, hijo del personaje principal, el magnate hemofílico Roberto Hurtado, contrata una banda delincuencial para asaltar un cargamento de su propia empresa y desviarla hacia Venezuela. Pareciera con esto que Ospina quisiera subrayar que en esa película (casi) todo es ilegal.

como subraya el historiador, es posible constatar esta situación al observar la redacción de una constitución política de espíritu progresista en 1991 y compararla “con las redes de poder clientelar, con la inseguridad ciudadana y con el déficit de cohesión y convivencia sociales” (Palacios 2002, 585) que se desarrollaron simultáneamente en el país.

En este sentido, Palacios propone tres momentos en la trayectoria política del Estado colombiano para dar cuenta de la persistencia de dicha actitud durante el siglo XX, y que, en el caso de esta investigación, bien pueden acercarse a la evolución vital del propio Luis Ospina.

El historiador comienza mencionando la instauración de un “orden neoconservador” entre 1946 y 1958, marcado por “el entrelazamiento de los viejos principios, comúnmente asociados en Colombia al orden conservador de la Constitución de 1886 y las rápidas transformaciones económicas y sociales que parecieron arrollar a las instituciones liberales al mediar el siglo” (Palacios 2002, 585-586). Posteriormente, menciona una etapa que denomina “constitucionalismo bipartidista y *desmonte*”, entre 1958 y 1986, cuando “se concretó un pacto formal, el Frente Nacional, que pretendió hacer la síntesis del orden neoconservador y los principios civilistas de la república liberal de 1930-1946” (Palacios 2002, 586). Finalmente, plantea lo que llama “interregno”, cuyo comienzo marca en 1986, aún no ha concluido, y “cuya característica más visible es la impotencia estatal ante las violencias, es decir, la impunidad” (Palacios 2002, 586).

Siguiendo esta delimitación, fue durante la segunda etapa que vino a consolidarse el universo conceptual de la obra de Luis Ospina. Originalmente, porque en la Cali de finales de la dictadura de Gustavo Rojas Pinilla conoció el cine y a los amigos con quienes fue creando su adoración por esa técnica (Carlos Mayolo, Andrés Caicedo, Ramiro Arbeláez, Eduardo Carvajal), al tiempo que comprendía su interés en asumirla como medio privilegiado de expresión. Posteriormente, porque durante las épocas del Frente Nacional y de comienzos de la conversión de la economía colombiana al narcotráfico, afianzó varias de sus reiteraciones temáticas.

Así, y a pesar de que el discurso general de las producciones culturales de la época estuviera concentrado en ilustrar la violencia bipartidista y sus consecuencias como hecho insuperable y típicamente colombiano,⁵ Ospina tuvo la inteligencia suficiente para integrar este fenómeno a su repertorio sin seguir la inercia interpretativa que afectaba a la mayoría

5 Cuestión asumida con alta dedicación por parte de la literatura nacional, según se desprende del clásico “Niveles de realidad en la literatura de La Violencia colombiana”, publicado por Laura Restrepo en 1985, donde la escritora señalaba que, por una parte, las explicaciones de esta situación se habían limitado a mostrarla como un “movimiento *ex nihilo*, que se fecunda a sí mismo y cuyo único

de sus contemporáneos. Por el contrario, ofreció nuevas lecturas sobre la (su) realidad inmediata, buscando ponerla en un contexto más amplio que el de la simple, llana y aparentemente ineludible masacre cotidiana.

Atendiendo casi intuitivamente la afirmación del historiador Medófilo Medina cuando señala que no puede entenderse la carnicería nacional sin analizar el diseño de la política exterior de los Estados Unidos tras ganar la Segunda Guerra Mundial, la obra de Ospina ha descrito al país yendo más allá de los muertos amanecidos en fosas comunes, ríos, solares y plazas de pueblo, para decirnos que nuestro problema parte, sobre todo, de un diseño específico de políticas hemisféricas. Reiterando que sin examinar los efectos derivados de una relación desigual del país con una potencia imperial, junto a la polarización político-militar interna que se dio entre un liberalismo capitalista (difuso) y una pretendida confabulación comunista (aún más difusa), La Violencia “no se entendería si no se la separa de la situación internacional [...] como supremo recurso para impedir el viraje del país a la izquierda” (Medina 1984, 63), y por esa ruta, a la anulación de cualquier tipo de disidencia.

Ospina comprendió que para estructurar su trabajo debía hacer uso sistemático de la erudición con que contaba respecto a la historia y la crítica del cine, aunarlas a algunas metodologías adoptadas por el arte moderno, como el *collage* y el uso de la imagen en movimiento encontrada, y diseñar un lenguaje con el que interpretar su tiempo. Sin embargo, para no dejar en el aire la idea de que, desde el comienzo de su trayectoria, ya era capaz de operar como un radar intelectual que identificaba con mayor claridad que sus semejantes las implicaciones de la economía política de su continente, es necesario volver a algunos hechos que marcaron su vida y sus producciones iniciales.

A pesar de que en su periodo de adquisición de madurez intelectual viviera en los Estados Unidos —aunque se trasladara regularmente a la ciudad de Cali—, un magnicidio sucedido en otra ciudad colombiana años

motor es su propio dinamismo”, ante el que la literatura nativa ofreció pobres resultados puesto que “se vio marcada tan bruscamente por este suceso histórico [hasta permitir afirmar que] La Violencia ha sido el punto de referencia obligado de casi tres decenios de narrativa”, cuya evolución pasó de “los inventarios de muertos y horrores registrados por las primeras denuncias, que buscaban enardecer conciencias con la presentación de corte naturalista de los hechos, [para dar paso a] los escritos que abandonaron las circunstancias más explícitas [que] mediante la elaboración poética, rastrearon motivaciones ocultas, mecanismos sutiles, engranajes subyacentes”. (Restrepo 1985, 124-126).

atrás afianza mejor el punto de partida de esta indagación: la muerte de Jorge Eliécer Gaitán en la capital del país.

Sumando lo que denomina “el desafío populista [que implicaba la acción política del caudillo]” (Medina 1984, 63) a las protestas desatadas por la inflación y la urbanización de la década de 1940, Marco Palacios identifica la aparición del movimiento gaitanista como una organización configurada bajo la tutela de un dirigente carismático y unos seguidores fuertemente apegados a él, que condujo a una coalición inestable cuya dirección resultaría difícil de asumir una vez desapareciera el dominio de su responsable (o su responsable). Por eso, afirma el historiador, tras la muerte y entronización del dirigente, las élites buscaron “menoscabar el carácter popular suprapartidario de su legado [optando por] revivir el sectarismo” (Palacios 2002, 590). De ahí que retornara el conservatismo al poder y, peor aún, que comenzara a imponerse entre las élites políticas e industriales el ideario de que “las movilizaciones políticas representaban una amenaza para el sistema social y ponían en peligro el crecimiento económico” (Palacios 2002, 590). Todo ello terminó implantando, a largo plazo, un modelo de protección de la familia católica como núcleo de la sociedad colombiana, así como de la intervención del Estado para garantizar “la función social de la propiedad” (Palacios 2002, 592).

En medio de ese panorama, el general Gustavo Rojas Pinilla se tomó el poder con el objetivo de detener el baño de sangre; pero, más que obedecer a un voluntarismo patriótico, el historiador Medófilo Medina aclara que su golpe militar se dio gracias a que había en el Departamento de Estado de los Estados Unidos una fuerte convicción “sobre la incapacidad [del líder conservador colombiano Laureano] Gómez para sortear con éxito los peligros del desbordamiento social y político surgido de la extensión de La Violencia” (Medina 1984, 89). Como era de esperarse, Rojas fracasó y quiso perpetuarse. Ante esta situación, las élites optaron por derrocarlo. Y para ello usaron el mecanismo de la movilización social que tanto solían despreciar, incluyendo dentro de ella a los personajes que más asco les despertaban: los estudiantes universitarios. Sin embargo, eso no fue suficiente y la desgraciada suerte nacional puso de su parte: para muchos analistas, además del consenso sobre el fiasco del régimen —y de la cancelación de los préstamos que venía recibiendo desde el Banco Mundial, es decir, de una recesión económica inducida desde el exterior— (Medina 1984, 89), una de las mayores causas del deterioro del apoyo popular hacia el dictador fue un terrible suceso acaecido en la madrugada del 7 de agosto de 1956: diez camiones cargados con 54 000 kilos de dinamita se adentraron en la ciudad de Cali y explotaron en su mercado popular causando enormes estragos y un temblor de tierra. Aunque el dictamen de una comisión nombrada por el gobierno apuntaba a que las causas de la tragedia tenían que ver con algo más cercano a nuestra idiosincrasia (la estupidez), las razones dadas por la

dictadura se elaboraron más bien bajo la denuncia de un sabotaje político.⁶ A partir de ahí todo iba cambiar.

Para el mandato de Rojas: como no podía ser menos, la caída en barrena a que le condujo la tragedia fue capitalizada por la oposición, que incluso utilizó la infraestructura cultural de la ciudad de Cali para afianzar la propuesta de gobierno del Frente Nacional y apuntalar el aparato que habría de sustentar a quien vendría a ser su primer presidente, el conservador Guillermo León Valencia.⁷

Para la generación de Ospina: el cubrimiento mediático que recibió la desgracia significó su acceso a una cantidad de información que, normalmente, no se habría permitido circular. El historiador César Augusto Ayala recuerda que “la tragedia puso a prueba la espontaneidad de la radio, gracias a la cual el mundo se enteró con rapidez de lo acontecido, [mientras que] para la televisión, que tenía apenas dos años de inaugurada, la tragedia fue su bautizo de fuego” (Ayala s. f., 14). Desde otra perspectiva, esta relación con el cubrimiento visual de los efectos de La Violencia (cadáveres insepultos, descuartizamientos, decapitaciones y asesinatos en masa) no se vio limitada a la tecnología de los medios de comunicación, sino que más bien, en muchas de las comarcas del país se complementaba macabramente con experiencias directas.⁸

6 En un documento reservado, el coronel Alfonso Ahumada Ruiz, asignado para investigar los hechos, concluyó, sin señalar responsables, afirmando que todo había sido resultado de “la violación de las normas más elementales en el transporte de explosivos, tales como evitar circular con camiones cargados de dinamita a través de ciudades o poblados, lo mismo que toda parada innecesaria” (Ayala s.f., p. 9).

7 Como destaca Medófilo Medina: “el 30 de abril [de 1957], cuando eran prohibidas las reuniones políticas en los clubes [caleños], se realizó un mitin con el candidato en La Tertulia, lugar de exposiciones y conciertos. No era casual este acto, por cuanto en Cali el movimiento cultural, muy intenso por ese tiempo, se había convertido en un baluarte de los artistas y de la intelectualidad democrática”. Medófilo Medina, *La protesta urbana en Colombia en el siglo XX* (Bogotá: Ediciones Aurora, 1984), 104.

8 En este sentido, se destaca el aparte que dedica Luis Ospina al director de arte Ricardo Duque, cuando este comenta, en el capítulo 1 del documental *Todo comenzó por el fin*, que el ritmo impuesto por las imágenes y relatos relacionados con la matanza era tan sostenido que había logrado afectarlo no solo a él sino a varios de sus conocidos: “Yo no me hubiera resistido este país sin marihuana [...] porque, por ejemplo, cuando yo conocí la marihuana estaba muy afectado por toda esa vaina de la violencia que había, que hubo [...] todavía

Para el propio Ospina: a consecuencia de esta tragedia, conoció a Carlos Mayolo, director de cine y publicista autodidacta, quien terminó siendo el tercer cómplice de su cinefilia⁹. Fue tan trascendental la profundidad de este vínculo entre su amistad con Mayolo y el visionado cinematográfico, que en varias ocasiones Ospina le dedicó más de un homenaje. Sólo por mencionar uno de estos momentos: cuando intercaló la dedicatoria de amor que hiciera el propio Mayolo en la película *Carne de tu carne* (1983) hacia las proyecciones de cine en su hogar paterno, al inicio de la narración de su biografía en clave de genealogía encaminada hacia la producción de la (su) producción de imagen en movimiento, en *Todo comenzó por el fin*.

quedaban unos restos muy ásperos de esas masacres y todas esas cosas feas que yo vi (pues yo no vi las masacres, pero vi a los muertos de las masacres)... Entonces ¿qué pasa? Que todos habíamos visto episodios y todos habíamos tenido la cercanía con episodios de violencia. A unos les habían matado al papá, a otros los habían sacado de la finca. Toda esa vaina del desplazamiento, como la que hay ahora. Lo que pasa es que en esa época eso no estaba discriminado, como ahora, que es contra los pobres o los pequeños campesinos. En esa época era contra todo el mundo” (Duque en Ospina 2015).

- 9 “[...] resulta que el 7 de agosto de 1956 hubo la famosa explosión de Cali, y mi casa quedaba cerca de donde explotaron todos estos camiones de dinamita. Entonces, la casa nuestra quedó destruida y tuvimos que irnos a vivir en la casa de mi abuela. En otro barrio, en el barrio Centenario y resulta que al frente vivía Carlos Mayolo. Yo, en aquella época, tenía siete años, él era un poco mayor que yo. No sé cómo nos conocimos, tal vez por la proximidad [pero] el día que nos conocimos le prendimos candela al Cerro de Las Tres Cruces y nos escondimos en el balcón de la casa de Mayolo a mirar... Todo el mundo miraba este incendio que se había producido ahí...” (Luis Ospina en Triana 2006). El propio Mayolo versionó la anécdota aportándole un evidente toque cinéfilo: “Un día, con Luis Ospina, nos dio por ver *Quo Vadis?* en cine. El emperador Nerón quemaba Roma. Peter Ustinov hacía uno de los más grandes papeles de maldad en la historia del cine. Nosotros, ni cortos ni perezosos, fuimos a encender la loma que quedaba al lado de nuestras casas. Tuvieron que llamar a los bomberos. Encontraron muñecos quemados. Nunca se supo que fuimos nosotros. Fue un secreto guardado”. (Mayolo 2008, 42).

Apuestas de formación

Además de *Vía cerrada* (1964), Ospina tuvo dos experiencias cinematográficas previas a su profesionalización. La primera fue una película que consideraba también fallida y que filmó en su casa hacia 1967 (Ospina en Vanegas 2019). Según recordaba, “era una escena de cama con una chica, [la] novia de mi primo” que se arruinó porque el grupo de realizadores improvisó un revelado casero que no funcionó. Formalmente, “estaba influenciado por *La mujer casada*, de Godard [...] Nunca tuvo título” (Ospina en Vanegas 2019). Su segundo trabajo estuvo relacionado con el documental de Carlos Mayolo *En grande*, comisionado por la Siderúrgica del Pacífico. Ospina indicó que se trataba de un film de quizá seis minutos y que en esa oportunidad Mayolo le contrató para proyectarlo cada media hora en una Feria Industrial de Cali. Un año más tarde, estaba terminando bachillerato en Boston para aplicar luego a universidades donde hubiera carreras de cine o arquitectura. Terminó inscrito en la University of Southern California, donde se aburrió infinitamente.

Y no era para menos. Esa universidad, aparte de ser privada (o por el hecho mismo de serlo), carecía de actividad política. Como indicara el director en 2010, “entré ahí y el primer día me cambié de carrera [...] yo creo pa’ suavizarle el golpe a mis padres: estudiar cine en ese momento era como una especie de locura” (Ospina en Restrepo 2010). Poco después tuvo la feliz coincidencia de ir a la universidad de UCLA el mismo día en que Ronald Reagan, uno de los futuros presidentes-actores de los Estados Unidos, visitaba el campus. Por supuesto, los estudiantes lo recibieron como se debía y organizaron una pedrea para no dejarlo salir. Ospina estaba encantado.

El plan de estudios de esta universidad se cumplía en tres años y dedicaba los dos primeros a historia y teoría del cine. Además de esto, Ospina completó su educación acudiendo a la mayor cantidad de ciclos

de cine que pudo encontrar, viendo desde películas de cine oriental hasta ensayos cinematográficos de Andy Warhol (Vanegas 2019). También comenzó a profundizar su conocimiento sobre los *yippies*, una agrupación *hippie* radicalizada de izquierda y anarquista, que tiempo después fue perseguida con brutalidad por la democracia estadounidense. Ahora bien, sin vincular necesariamente los presupuestos políticos de esta organización a su obra, resulta útil revisar parte de la metodología de trabajo de este movimiento y extraer de ahí algunas de las fórmulas que Ospina terminaría utilizando. Por ejemplo, su atenta lectura del contexto sociopolítico, desde donde presentaría sus trabajos para proponer nuevos modos de exhibición, o su capitalización de los debates a favor de las causas que consideraba necesario defender.

Para contextualizar esta hipótesis, hay que hacer un breve recuento del movimiento. El 31 de diciembre de 1967, los activistas Abbie Hoffman y Jerry Rubin fundaron el *Youth International Party*. El primero había hecho parte del movimiento *digger*, agrupación que tomara su nombre de una comuna agraria de comunistas utópicos fundada en 1649 en Surrey (Inglaterra), donde, en palabras de Andrea Zingoni y Antonio Glessi, **guiados por el actor neoyorquino Emmett Grogan [...] organizaban espectaculares manifestaciones de protesta por las calles, como, por ejemplo, quemas de billetes. Inicialmente activos en San Francisco, se trasladaron posteriormente a todo el país. La operación que los hizo célebres a nivel nacional fue la distribución gratuita de comida, que llevaron a cabo en 1967 por iniciativa de Grogan.** (Zingoni y Glessi en Niño 2009, 160)

En realidad, el objetivo de los *yippies* era superar el hedonismo saturado de metafísica silvestre de los *hippies*, ya que estos “no pretendían modificar el orden político del país, [sino que] pedían simplemente que les dejaran en paz. Nosotros quisimos cambiar eso [...] para politizar el movimiento contestatario” (Zingoni y Glessi en Niño 2009, 161). A partir de esa idea, planearon sabotear la Convención del Partido Demócrata que se realizó en la ciudad de Chicago entre el 24 y el 29 de agosto de 1968. Organizaron conciertos callejeros gratuitos y se inventaron los Juegos Olímpicos *yippies*. Su intención era aprovechar la altísima atención —y tensión— que despertaba el evento para mostrarle a los habitantes de Chicago “otro estilo de vida”, puesto que su afán era provocar una respuesta diferente a la del consenso político cultivado bajo el atontamiento periodístico. Para lograrlo tomaron medidas surrealistas, como la de hacer creer a las personas de la ciudad, en palabras de Hoffman, “que habíamos puesto LSD en el agua potable de la ciudad, y cosas así” (Zingoni y Glessi en Niño 2009, 161).

Poco después, Hoffman, Rennie Davis, John R. Froines, Tom Hayden, Jerry Rubin, David Dellinger, Lee Weiner y Bobby Seale, fueron acusados de conspiración por el Comité de Actividades Antiamericanas, por las manifestaciones llevadas a cabo en Chicago. Esta acusación, al decir de Katherine

Boesen, buscaba criminalizar también su intención de “establecer modos nuevos y creativos de oposición política, tanto como extraordinariamente capaces de atraer la atención de los medios” (Boesen 2011, s. p.). De hecho, la autora cita a Micah Issitt para aportar una interpretación más amplia de los logros obtenidos por esta organización al indicar que los *yippies* fueron **los primeros en inyectar exitosamente el activismo dentro de la cultura hippie, abriendo un espacio entre la Nueva izquierda y la cotidianidad hippie, que carecía de conexiones políticas claramente definidas. [Sobre todo, porque, en realidad] Hoffman y los yippies sedujeron a sus seguidores, haciendo de la actividad política algo divertido, combinándola con el uso de drogas, la música rock y el estilo de vida de fiesta de la escena hip.** (Issitt en Boesen 2011)

Todo ello era puesto en operación, reforzando las pretensiones de cambio del movimiento mediante un activismo que veía la protesta política como teatro: **La mayoría de sus happenings, fiestas be-in y esfuerzos activistas, estaban dispuestos como montajes teatrales, porque en cada protesta y acción dramática orquestada por él, había un afán por obtener la mayor atención posible, mostrando las voces de disenso como si se tratara de un espectáculo.** (Issitt en Boesen 2011)

Así, resulta de interés notar el acento que pone Ospina al recordar la manera que tenía ese grupo para promover su ideología mediante la planeación de cuidadosas estrategias de propaganda. Sobre todo, porque algunas de sus propias producciones incluyeron el diseño de puestas en público con las cuales superar la lógica de las campañas de promoción convencionales y llamar la atención de la audiencia hacia otras connotaciones de su trabajo. De hecho, a lo largo de su obra se apreciaba un claro interés por consolidar constelaciones de ideas que no solo habrían de concluir en la producción y/o exhibición formal de una película, sino en extender su efecto hacia conjuntos mayores de eventos.¹⁰

A la luz de las premisas menos radicales y más performativas del movimiento *yippie*, se comprende que este cineasta haya logrado generar tantas y tan significativas controversias a lo largo de su carrera dentro del campo cultural colombiano, o el modo en que capitalizó sus apariciones en público. Este sentido del valor de la presencia en un momento determinado traza un fuerte vínculo entre su trabajo y la lógica de la producción artística posterior a 1968 en Occidente, básicamente porque a la producción de varias de sus piezas ha seguido la planeación de *happenings* con variados

10 Este aspecto se comentará con mayor profundidad en el análisis del estreno de su documental *Mucho gusto*.

niveles de complejidad en una modalidad que bien podría entenderse como de *site specific*, en el sentido de Miwon Kwon.

De otra parte, mientras los Estados Unidos se solazaban en su auto-destrucción, el realizador no se desconectaba de su grupo de amigos. En una carta que dirigiera a Hernando Guerrero en 1969, le comentaba que había logrado inscribir en su carrera materias de cine europeo, experimental, ciencias políticas, arte barroco y rococó (Ospina 1969). Además, le decía que ya estaba tratando de hacer documental a pesar de las restricciones técnicas que enfrentaba. Aprovechando las movilizaciones que se daban al interior del campus, señalaba:

estuve en una marcha tirando filmo, pero no sé qué tal salga, pues no tenía exposímetro y me tocó calcular las aperturas. Por la noche de ese día se reunieron quince mil personas (estudiantes, viejos, jóvenes, hembras) en la U, cada uno tenía una vela encendida, así que era una vista bastante legal. (Ospina 1969)

*

En realidad, no se aburría. Al ingresar a su tercer año de formación debió hacer una película. Presentó *Acto de fe* (1970) (Fig. 2), cortometraje que produjo con la ayuda de unos pocos buenos amigos (gringos). Originalmente, la pieza partía de un cuento de Jean-Paul Sartre que el cineasta adaptó para disminuir su costo. En términos argumentales, la obra puede entenderse como la reminiscencia de una anécdota del realizador cuando vivía en Cali, actualizada por un hecho similar en los Estados Unidos:

Las referencias que yo tenía eran la matanza en la Universidad de Texas, Whitman, creo que se llamaba el tipo, y el caso de mi amigo, el Gordo Caicedo, que fue una cosa que me afectó mucho. Él era un amigo mío que vivía cerca de mi casa, con el que yo crecí y de quien aprendí muchas cosas, pero él era muy loco, era el que peleaba en el colegio, era malo, y a mí me atraía esa maldad de alguna forma. Él, primero, quería irse de mercenario al Congo Belga con otros amigos de él a los que les gustaban las armas, y cuando fueron al consulado de Bélgica, en Cali, les dijeron que el Congo Belga ya no existía [carcajada]. Así eran de inocentes y de malos. Finalmente, se enlistó en el ejército norteamericano y se volvió un soldado norteamericano, y cada vez que venía de vacaciones, venía con su uniforme, y en esa época cualquier pinche soldado norteamericano parecía un general en Colombia, porque todos esos soldaditos de acá no tenían estos uniformes tan fastuosos, y justamente él desertó cuando la guerra de Vietnam, con la buena o mala suerte de que a todo su batallón lo mataron y él sobrevivió. Entonces volvió a Cali y se siguió vistiendo de militar en algunas ocasiones, y a veces arrestaba gente, estaba loco. Había tenido un accidente que le afectaba la cabeza, el licor también

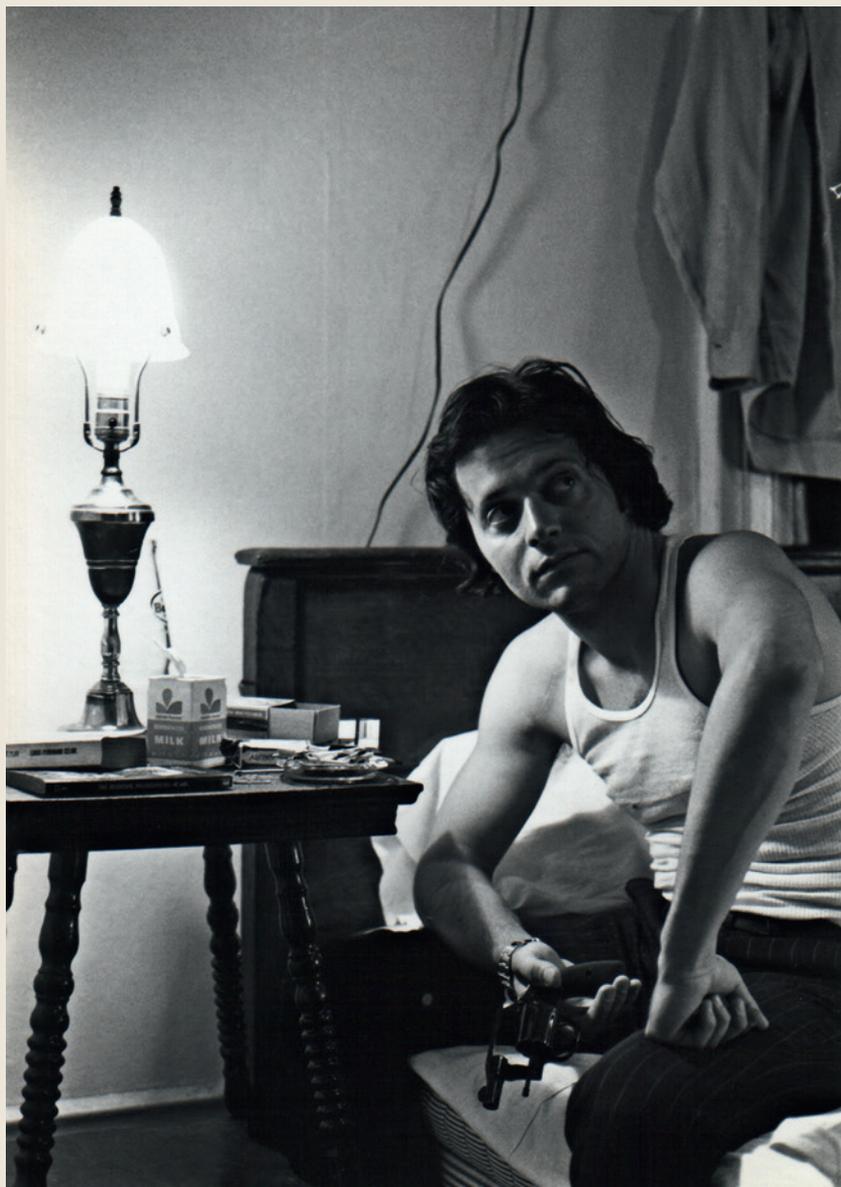


Fig. 2. Morgan Renard, David Hamburger en el rodaje de *Acto de fe*, Los Ángeles.

lo afectaba, y, en un momento, en un sitio de serenatas, porque a él le gustaba buscar pelea, terminó peleando con un serenatero y, de pronto, el Gordo sacó su arma y le pegó un tiro en el cuello al serenatero. Entonces se apretrechó en una heladería muy famosa de Cali, que se llamaba Dánica, hasta que llegó la policía y se dio bala con ellos y lo mataron. Yo tenía los recortes de prensa de esto y me los llevé para Estados Unidos. Yo hice la película en el 70, al Gordo lo debieron matar como en el 65 o el 66, y me quedó esa idea de la persona que se enloquece y mata gente. (Ospina en Gómez 2019)

Ahora bien, a pesar de que había empezado a realizar sus primeros ensayos en propiedad, no se sentía tan seguro del cometido de su trabajo. Por ejemplo, en una carta que escribiera a su hermano Sebastián Ospina poco antes de iniciar el rodaje, declaraba:

hacer esta película va a ser el *acid test* para mí. Siempre he dudado de si soy capaz de hacer cine; entre más veo cine más crece mi duda y más temo el fracaso. Nadie comienza a hacer una película mala, nadie tiene esa intención, pero lo que cuenta es lo que la gente va a ver en la pantalla, gente que nunca se imagina todo el trabajo y el esfuerzo metido en la producción. (Ospina 1970)

Pero luego, se convencía a sí mismo de que para “evitar todos los clichés que aparecen en las películas que se ven todos los días” lo mejor sería compartir su proyecto con varias personas. Lo hizo y superó pronto la indecisión: “al final de cuentas, todo es como dice [Louis] Satchmo [Armstrong]: *It’s not what you do, it’s how you do it*” (Ospina 1970). Posteriormente, cerraba la misiva con un significativo “CINEMATOGRAFÍA O MUERTE, ¡VENCEREMOS!”, comentando de pasada, que le gustaría estar en el país “para trabajar con usted y con Mayolo en la película que están planeando sobre los gamines de Tabogo. Cuando vi *Los olvidados*, de Buñuel, pensé en lo bacano que sería hacer una película bien documentada sobre la subcultura gamín”. Ya se avizoraba *Agarrando pueblo*.

En esta oportunidad, Ospina decidió poner a su protagonista en medio de una Los Ángeles repleta de personas ajenas a su drama mientras se retorció en soledad. En la secuencia inicial, la cámara filmaba en picado un cruce peatonal para pasar al monólogo del personaje principal mirando desde un piso alto: “[...] ni siquiera sospechan que se les puede observar desde arriba. Cuidan mucho la fachada, algunas veces, la espalda, pero todos sus efectos están calculados para espectadores de no más de 1,70 m”. Luego, el personaje decidía *tomar* las riendas de su destino comprando un revólver y optando por la agresión indiscriminada. Finalmente, terminaba acorralado en el baño de una terminal de transporte, con la esperanza de que el crimen que acababa de cometer hubiera quedado inconcluso.

Dentro de la misma obra, Ospina no dejaba de aportar reflexiones típicamente cinéfilas. Poco antes de la secuencia final del cortometraje, mientras reflexionaba sobre el objetivo de la matanza que quería acometer, el protagonista del corto se detenía frente al Westlake Theater mientras veía a la gente salir de su interior. Observando a los espectadores mientras estos caminaban en cámara lenta, decía:

la multitud [...] marchaba con paso flotante, los ojos todavía llenos de bellos sentimientos. Había muchos que miraban a su alrededor con aire asombrado; entonces sonreían misteriosamente: pasaban de un mundo al otro. Yo los estaba esperando en este otro mundo. (Hamburger *Acto de fe*, 1970)

Esta cuestión adquirirá un carácter premonitorio de lo que terminará sucediendo en el film, así como en la interpretación que sobre ello haría posteriormente el mismo Ospina. Como resultado adicional de esta primera incursión, el director entendió que prefería cumplir su trabajo detrás de cámara para organizar la narrativa de los filmes más que relacionándose con los actores.

Posteriormente, realizó *Autorretrato (dormido)* (1971) (Fig. 3). Antes que nada, hay que decir que Ospina llevaba bastante tiempo viendo la obra cinematográfica de Andy Warhol, sobre todo en el Massachusetts Institute of Technology y en Harvard. Por eso no resulta extraño que tratara de convertir a lema creativo el axioma armstrongiano que escribiera en la carta a su hermano y perdiera la timidez intentando un diálogo de tú a tú con el artista estadounidense, utilizando el lenguaje cinematográfico para someter



Fig. 3. Luis Ospina, *Autorretrato (dormido)*. Fotograma.

la obra del primero a deconstrucción crítica. Con esta decisión inauguraba un procedimiento dialéctico que convirtió en marca de la casa: hacer cine para criticar cine.

Lo que, en este caso, cumplió a tres niveles: el narrativo, el técnico y el de la crítica institucional. Originalmente, en la sinopsis que hizo del cortometraje en su ficha de inscripción al Primer Festival de Super-8, realizado en Bogotá, Ospina explicaba:

Todos sabemos que Andy Warhol hizo una película como de seis horas en las que solo vemos imágenes de un hombre dormido. Esto me hizo preguntar: ¿Qué pasaría si a Warhol se le quitaran los puntos muertos? Dilema que traté de solucionar cuando hice esta película *mínima* [...] la película registra diez horas aproximadamente del sueño del realizador. Por azar me desperté antes de que se acabara el rollo de 50 pies y logré ponerme detrás de la cámara para hacer un *zoom-in* al sitio que había ocupado yo durante las diez horas anteriores. (Ospina 1977)

Posteriormente, al referirse a las condiciones de exhibición de la película en el evento, pedía comprenderla en términos de su propia ontología, con lo que reclamaba una definición exacta de las que serían su *duración* y su “política de autor”:

“En este caso, la duración del evento filmado es de diez horas aproximadamente; la duración del material filmado puede variar según la velocidad de proyección. Si la película se proyecta a veinticuatro cuadros por segundo creo que la duración es de menos de tres minutos. Para no entrar en problemas semánticos y en definiciones bergsonianas sobre la definición de la palabra ‘duración’, voy a reemplazar la medida de tiempo por la distancia, o sea que en lugar de decir que la película dura tantos minutos, voy a decir que mide cincuenta pies, medida absoluta, pues no depende de factores como la velocidad de proyección” (Ospina 1977).

Articulando esta reflexión a uno de los problemas que veía en el diseño de la convocatoria, solicitaba a sus organizadores cuestionar las implicaciones derivadas del hecho de que, para participar, una película debiera tener un límite mínimo de diez minutos: “duración larga si tenemos en cuenta que el costo de tal duración significa más de diez mil pesos de inversión (sin miras a ser recuperados, salvo si se gana un festival)”. Para el realizador, este asunto podría afectar el carácter formal de las producciones, pues acabaría por suprimir las obras más especulativas: “excluir trabajos experimentales y/o conceptuales (o de cine mínimo (*minimal cinema*)), o de *cinema anemic* (of Marcel Duchamp), audaces y dignos de ser vistos” (Ospina 1977).

Finalmente, a pesar de quejarse de que la cuestión sobre la autoría era un tema del que Ospina decía que “ya estamos cansados de oír”, no dejaba de comentar que en *Autorretrato (dormido)* subyacía un problema

derivado de la pregunta sobre el responsable mismo de la obra, puesto que “es la única película en la historia del cine que ha sido hecha por un hombre dormido [lo que podría llevar a preguntarse] quién es el autor en este caso: la cámara o el que la puso en marcha, la herramienta o el que la usa, el cantante o la canción” (Ospina 1977).¹¹

Poco a poco, iba construyendo los pilares teóricos de su actividad, quizá previendo que luego habría de usarlos en diversas circunstancias. De hecho, al observarlo en retrospectiva, parecería estar terminando de conformar desde los Estados Unidos, el aparato formal desde el que iba a otear la realidad de su tiempo en la ciudad de Cali —y, por extensión, en Colombia—, para responderle casi en tiempo real. Estaba aprendiendo a ser la herramienta y quien la usa, el cantante y la canción.

Cosa que vino a confirmarse en el *collage* audiovisual postestructuralista *El bombardeo de Washington* (1972) (Fig. 4). Cortometraje mínimo realizado un año más tarde, que terminó siendo rotunda declaración de principios sobre las virtudes de la imagen en movimiento encontrada, revalorización activista de su uso/necesidad dentro del lenguaje cinematográfico, crítica política no pedagógica, demostración de respeto por la audiencia al recordarle su alfabetización con imágenes en secuencia y las cargas potenciales de su lectura, irónico homenaje a las toneladas de cine de propaganda producido durante la Guerra Fría y tarea de clase. Nueve años más tarde, en un artículo donde se hablaba de la obra, la investigadora Patricia Ardila afirmaba que esta era

una película de un minuto que fue presentada como trabajo para un taller de diseño y montaje que [Ospina] cursaba en la universidad. En esta oportunidad decidió valerse de unos retazos de otras películas que alguna vez se encontró en una buhardilla de una casa vieja en Los Ángeles, escenas de la Segunda Guerra Mundial, de la guerra de Corea, restos de documentales sobre Washington, algo así como ‘el objeto encontrado del surrealismo que se convierte en obra de arte’. Procedió entonces a crear la ficción de que a la capital norteamericana la bombardeaban, empalmando las escenas de los diversos materiales hallados. (Ardila 1983, 46)

De la misma manera que en *Autorretrato (dormido)*, aquí se postulaba el análisis de, por lo menos, un par de efectos a nivel formal y narrativo que bien podrían resumirse en el hecho de que Ospina calibró el resultado de unir imágenes en movimiento pre-existentes mientras proponía una versión en clave de justicia poética sobre la geopolítica exterior estadounidense en el

11 No resulta exagerado continuar esta argumentación vinculándola al autor a quien estaba directamente referida la pieza, para aludir al axioma warholiano de querer “pintar como una máquina”.

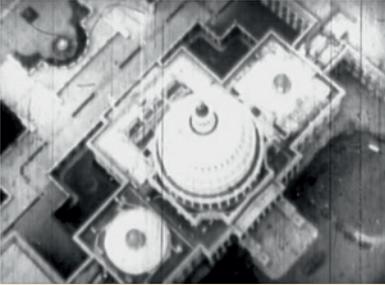


Fig. 4. Luis Ospina, *El bombardeo de Washington*. Secuencia final.

hemisferio occidental, con base en el uso de una técnica no necesariamente validada desde el campo de la producción cinematográfica. Con este paso terminó por acudir de pleno a la fenomenología de este recurso visual: según la investigadora Sonia García López, el *collage* es un procedimiento artístico que posee una heterogeneidad múltiple, es decir, que puede leerse como parte “de una serie de técnicas mediante las cuales se lleva a cabo la yuxtaposición de materiales diversos”, como una estrategia que debe analizarse “desde el punto de vista del soporte, del medio del que procede, del formato o del género”, y cuyo rasgo primordial es “la posibilidad que tiene el observador de percibir [su] naturaleza fragmentaria [...] y la huella de su factura” (García en García, Gómez (eds.) 2009, 49). Esto implica que Ospina encontró una posibilidad de redundar en sus consideraciones sobre la “política del autor” a la vez que rompía con los límites de la contención técnica por medio de la experimentación. Al responder a una actividad académica acudiendo a la improvisación compositiva, el autor jamás dejó de reconocer esta película como un trabajo autónomo.¹² Con lo que quebró uno de los tabúes implícitos a la formación universitaria de producción visual, donde todo hecho que se reconozca como propio por parte del alumno debe haber pasado *necesariamente* por su intervención activa en el manejo de los materiales y/o los resultados obtenidos.

Otro límite que trascendió con esta pieza tiene que ver con la factura de la obra, donde en ningún momento ocultó la procedencia de sus imágenes sino, al contrario, subrayó y recalcó por contraste el ejercicio de reivindicación ideológica que deseaba transmitir. Con esto, construyó un documental experimental en toda regla, logrando redactar “un discurso que va más allá de la experiencia social e histórica desde las que la realidad suele ser invocada en [la acepción clásica de este género, y] abarcar también la realidad sensorial de la experiencia cinematográfica” (García 2009, 51).

*

Además de destacar la manera como Ospina fue conformando un inventario de soluciones técnicas y formales para explotar a posterioridad, otra manera de acercarse a su obra puede ser la de extender los hilos que han terminado por vincular estas obras preliminares con fenómenos sociales de nuestra época. Contando con que este documento es producido al cierre de la segunda década del siglo XXI, resulta inquietante contemplar los paralelismos que se han tejido entre la producción cinematográfica de un

12 Años más tarde declararía que, “para hacer *El bombardeo de Washington* [...] me inspiré mucho en Dziga Vertov, porque creí, con base en sus escritos, que se podía crear una ficción con material documental o sea una ilusión con materiales encontrados. Teoría surrealista de agarrar objetos encontrados y presentarlos como propuesta diferente”. (Ospina en Ortega, Bernal 1982)

realizador en ciernes a finales de la década de 1970 y el que muchos de sus argumentos estén viéndose confirmados a casi cincuenta años de su realización: si en *Acto de fe* el realizador preveía la cacería humana como paliativo para el aburrimiento por suicidio diferido en los Estados Unidos de comienzos del siglo XXI, en *Autorretrato (dormido)* lo hizo con la proliferación de los mecanismos de vigilancia del sueño a que nos sometemos frente a los dispositivos digitales en la actualidad y en *El bombardeo de Washington* asumió el debate sobre la construcción del relato histórico que ha sumido a periodistas, académicos y audiencia en una estupidez hipnagógica, de la cual no quieren salir sino para seguir soñando que sueñan noticias.

Respecto a la primera afirmación: puede notarse cómo antes de la escena final de *Acto de fe*, su protagonista rompe la cuarta pared, mira a la cámara y se despide: “adiós, tal vez será a usted a quien encuentre”. Con esto, se comprende que Ospina ya venía reconociendo las implicaciones ominosas de su trabajo al dirigirse de manera indiferenciada a una audiencia urbana ubicada —o aspirando a ubicarse— en el estilo de vida de un país desarrollado y que venía cultivando con creciente intensidad —vía el consumo compulsivo de la retórica de medios de difusión hegemónicos— el temor paranoico como mecanismo de relación entre semejantes. Además, es notable apreciar la potencia de este mismo dispositivo al ser el propio Ospina quien confirmara la actualidad del filme en 2019.¹³ Con esto, la elaboración del guion, el lento y concienzudo proceso de degradación ética de su protagonista y su desesperado encierro en el cuarto genérico de un edificio genérico para escapar del lazo social, revelaban los resultados de una observación sostenida por parte del realizador sobre la sociología del tiempo presente, y de una degradación constante de la psicología de los habitantes de la cultura donde hizo su observación.

En el caso de *Autorretrato (dormido)*, la cuestión tiene que ver más con la lectura que hizo Ospina del ejercicio de la mirada y sus efectos en la economía contemporánea. Durante tres minutos nos ponía ante el plano de un hombre durmiendo. Así, la mirada permanente del lente sobre quien duerme es también nuestra mirada; atenta o descuidada, da igual, puesto que el énfasis del director apuntaba a que nos pusiéramos en el papel de vigilantes de cada movimiento de esa persona y luego, quizá, hacer algo con la información resultante de esa observación.

En este sentido, se acercaba bastante a las apreciaciones del filósofo español Fernando Castro Flórez, cuando hablaba sobre la exposición *Duda*,

13 “[La película ha adquirido] una gran vigencia, porque el síndrome de Eróstrato se está viendo cada vez más en Estados Unidos: cualquier tipo sale a atropellar gente. Ese deporte tan norteamericano de salir a matar gente, 47 años después, lo veo ya en esa película” (Ospina en Gómez 2019, 51).

inaugurada por el artista alemán Carsten Holler en abril de 2016. Castro recordaba que una de las obras de esa muestra consistía en el alquiler de dos camas dispuestas en el espacio expositivo para ser ocupadas durante las noches que durara la exhibición, a razón de 500 euros la sesión (más desayuno). El hecho de pagar *semejante* suma para prestarse a *semejante* situación, era redirigido por el experto hacia lo ominoso freudiano luego de identificar allí una acción que tenía que ver “con el control del sueño contemporáneo ¿En qué medida? Todo lo que hacemos tiene que ver con los nuevos ritmos del sueño, o del nuevo tiempo que tenemos para soñar, o ¿qué es exactamente lo que soñamos cuando creemos que estamos dormidos?” (Castro 2016).

Luego, dirigía esas preguntas hacia la misma obra que Ospina utilizara como referente de su corto, *Sleep* de Andy Warhol, sobre la que decía que se trataba de una “reflexión sobre el sueño, el placer y el sexo, que está en la base de todas las formas de la escritura y el pensamiento artístico contemporáneo”. Adicionalmente, veía que ese trabajo no dejaba de relacionarse con la faceta más siniestra de la interacción sueño-especulación económica neoliberal, pues lo connotaba “como algo dominado por las formas del capitalismo y del consumo contemporáneo; de algo que está abierto veinticuatro horas, siete días a la semana” (Castro 2016). Posteriormente, se remitía a *24/7*, libro de Jonathan Crary, donde el autor reseñaba tres anécdotas relacionadas con el estudio del sueño y sus usos, no solo económicos, sino, algo más preocupante aún pero propio de la sociedad actual, militares: los ciclos migratorios de más o menos siete días que cubre el gorrión blanco coronado en la costa oeste de Norteamérica, el que durante esta trayectoria el animal nunca duerme y el interés del Departamento de Defensa de los Estados Unidos por investigar sus patrones de sueño para *entrenar* soldados que no duerman durante el mismo tiempo, y que, en la esfera civil, podrían convertirse en “precedente del trabajador o consumidor insomne”; la intención de un consorcio espacial ruso-europeo no identificado, de poner una cadena de satélites armados con reflectores capaces de crear iluminación diurna en ciertas zonas del planeta durante la noche; o la aplicación de la privación del sueño como una forma de tortura que se implantó con creciente asiduidad en los campos de prisioneros no estadounidenses retenidos sin juicio previo tras los atentados de Nueva York en 2001 (Crary 2013, 10). Con base en estos ejemplos el crítico señalaba que, a pesar de que

gran parte del mundo desarrollado ha estado ya funcionando 24/7 hace décadas [...] es solo recientemente que la elaboración, el modelado de la identidad personal y social entera de uno mismo, está siendo reorganizada para conformarse al funcionamiento sin pausa de los mercados, las redes de información y otros sistemas dominantes. (Crary 2013, 13)

Para ello, como en el cortometraje de Ospina, resulta fundamental saber aquí cuál es la mejor manera de estudiar a una persona mientras duerme. Es decir, además de entender de qué modo mirarla mejor, también decidir

qué parte de esa observación resultará significativa o, tal como lo determinara el realizador en su momento, qué “tiempos muertos” habría que eliminarle a esa acción para hacerla más eficaz.

Con *El bombardeo de Washington*, el director se relacionó con una controversia recientemente activada respecto al monopolio en la construcción de versiones de la realidad histórica tras la proliferación de las redes digitales como vehículos de transmisión de información. Como señalara el periodista colombiano Sergio Ocampo Madrid en 2017, aunque el asunto no es nada nuevo, han sido tan nocivos sus efectos en la configuración de la política mundial actual que bien podría decirse que se está ante un panorama relativamente inédito. Según el especialista, la cuestión tiene que ver con la actitud adoptada por políticos “cuya única doctrina es la de los resultados”, que convirtieron la fabricación de mensajes mentirosos “transmitidos sin fronteras, filtros ni controles” a través de internet, en la mejor manera de dirigir las decisiones de una audiencia dedicada a componer argumentos exclusivamente basados en la identificación empática, “por lo que todo se disculpa, se justifica, se atenúa y se pasa por alto” (Ocampo 2017, 9). Esta situación ha sido estudiada como un fenómeno cuyos efectos se revelan en múltiples áreas de la sociedad contemporánea. Para los investigadores Liliana Bounegru, Jonathan Gray, Tommaso Venturini y Michele Mauri,

dependiendo de quién pregunte, las noticias falsas representan un cambio significativo en la guerra informativa; una nueva forma de sacar provecho cínicamente; un motor que alimenta a la ‘derecha alternativa’ y las bases políticas de otras movilizaciones mediadas digitalmente alrededor del mundo; un grito de batalla partisano por la creación de un nuevo ‘ministerio de la verdad’ liberal; un inesperado subproducto de las plataformas *online* que organizan nuestras sociedades digitales; o un Depósito a Término Fijo, que marca el colapso del consenso que rodeaba a las instituciones establecidas y los procesos de producción del conocimiento. (Bounegru, Gray, Venturini, Mauri 2017, 6)

En el caso del cortometraje de Ospina, lo anterior lleva a pensar en las implicaciones conceptuales que podría tener el hecho de haber construido desde tan temprano en su trabajo una ficción a partir de la composición de partes seleccionadas de relatos originalmente elaborados para servir como propaganda de Estado. Sobre todo, porque con ello marcó también el inicio de su proceso como historiador, aunque sin optar por el camino de la indagación positivista como por el de la especulación filosófica. En este sentido, demostró su interés por construir, debilitar y rearmar puentes analíticos entre la producción de relatos con sentido histórico, al tiempo que cuestionaba los alcances de procedimientos cinematográficos como el documental o el montaje en edición.

Collage postmoderno permanente

El contacto de Luis Ospina con el video data de comienzos de su trayectoria. Sin embargo, su asimilación como técnica cuyos resultados pudiera equiparar a los que obtuviera con el cine fue más bien producto de una serie de encuentros inesperados y a partir de los cuales, poco a poco, fue encontrándole utilidad. Originalmente, lo percibía como la mayoría de miembros de su generación, es decir: procedimiento subsidiario, carente de potencial creativo que, además, tenía el lastre de ser realizado por sujetos con una proyección laboral deplorable.¹⁴ Siguiendo esta retórica, no deja de parecer obvio que su primera experiencia con él fuera un *gag*. Como ha señalado en varias ocasiones, tras la filmación de *Oiga vea* (1972) y su presentación en distintos eventos de Estados Unidos, decidieron, junto con Carlos Mayolo, pasar la película a video. Buscaron los recursos de una

- 14 “Cuando yo estaba en la Escuela de cine de UCLA, el departamento de televisión quedaba en el primer piso. Todos los estudiantes de cine entrábamos al edificio y subíamos a toda carrera al segundo piso sin mirar atrás, sin mirar para abajo. El video en ese entonces era algo deleznable, pesado y convencional. No se habían inventado todavía los *cassettes*; los únicos equipos portátiles que existían eran pesadas portapaks Sony de media pulgada de carrete abierto en blanco y negro. Y ni hablar de los estudiantes de televisión. Eran unos *nerds* antes de tiempo, tenían el pelo corto, no consumían drogas, no oían *rock & roll* y no se les conocía novia alguna. Los evitábamos como a la peste. Se la pasaban iluminando *sets* como para *talk shows* o *sitcoms*. Y si se les preguntaba por el coreano Nam June Paik, era como si se les estuviera hablando en chino” (Ospina en Chavarro 2011, 177).

empresa de publicidad donde ambos trabajaban, y, según afirmaba Ospina, “agarramos la primer cinta que encontramos y nos pusimos a ello, con tan mala suerte que borramos el matrimonio de uno de los empleados de la agencia. No nos volvió a hablar y no sabemos qué pasó con ese matrimonio” (Ospina en Chavarro 2011, 117).

Cinco años después volvió a ella con mayor conciencia de su eficacia formal. En las sesiones de trabajo con los actores de *Agarrando pueblo* (1978) utilizó “la misma portapak [del video borrado del matrimonio] para grabar [...] los ensayos y las improvisaciones con el fin de darle *verosimilitud* a un falso documental sobre cineastas oportunistas que explotan la pornomiseria” (Ospina en Chavarro 2011, 117). Con ello, inició un método consistente en articular las variables técnicas, conceptuales o de formato que le ofrecía el video a elementos propios del contexto de cada película. En este caso, sumó las que tenían que ver con la dirección de actores a las que se pudieran derivar de la ambigüedad de su propia actividad en el filme, donde era sonidista (Fig. 5) y actor (Fig. 6).

De este modo, asumió que los ejercicios de grabación en video no solo habrían de redundar en un ahorro de recursos de producción, sino que podrían afianzar algunos de los elementos básicos del filme: el extrañamiento entre realidad y ficción, la remarcación de la distancia entre realización del documental y actuación de la documentación. En términos de la construcción de la película, al introducir al video como “asistente del cine”,

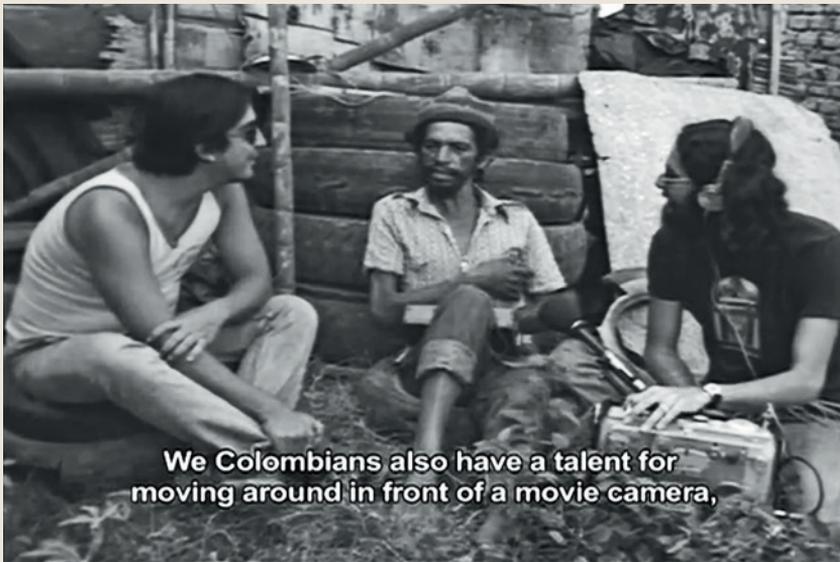


Fig. 5. Luis Ospina, Carlos Mayolo y Luis Alfonso Londoño, filmación de *Agarrando pueblo*.

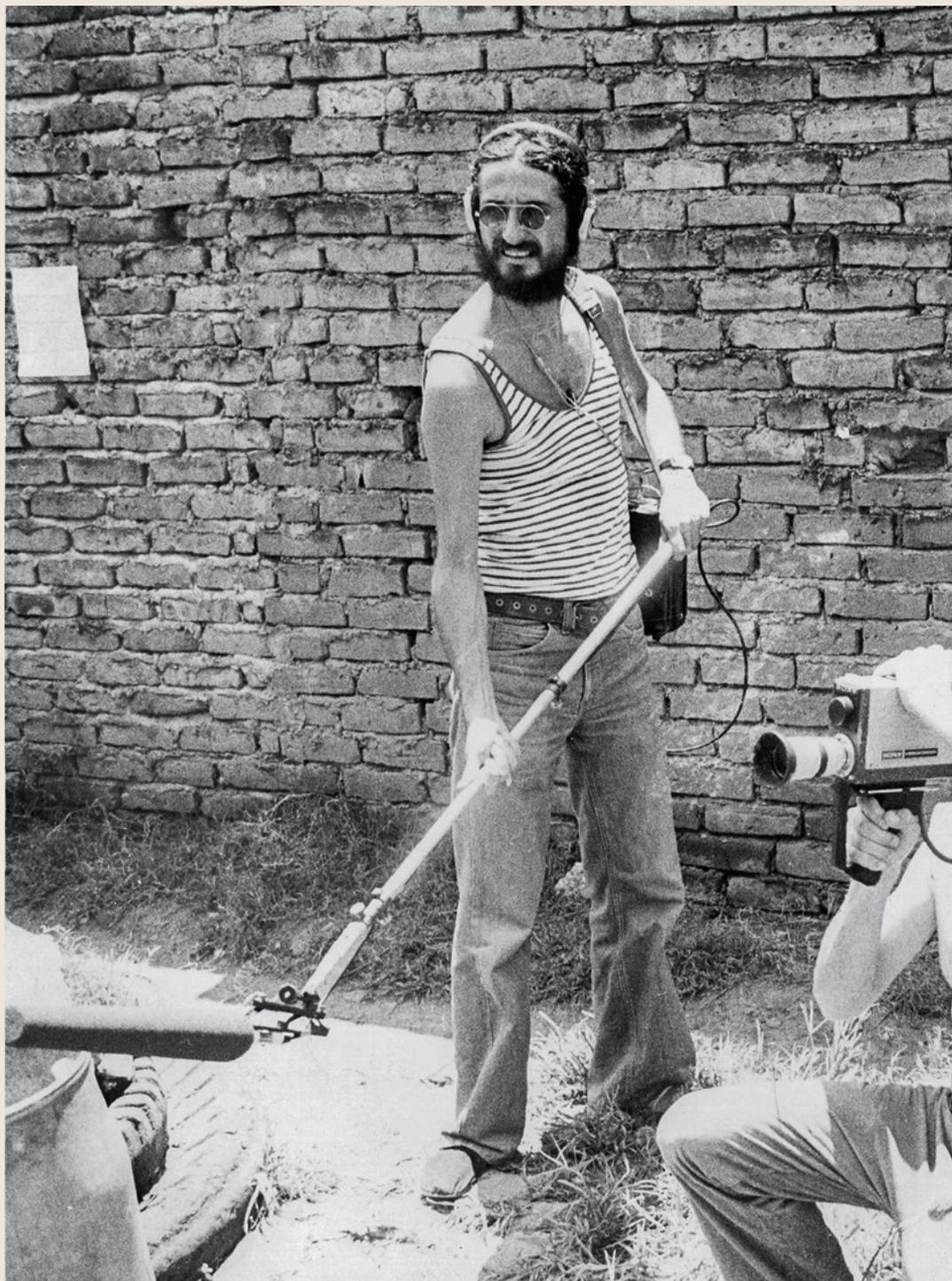


Fig. 6. Eduardo Carvajal, Luis Ospina y Carlos Mayolo en el rodaje de *Agarrando pueblo*.



Ospina terminó diseñando y haciendo parte de un *happening* que después habría de filmar. Con ello hizo uso de la transcodificación para construir un método que terminaría volviéndose clásico en su trabajo: el de “llegar a la verdad a través de la mentira; el *cinéma vérité* al servicio del *cinema mentiré*” (Ospina en Chavarro 2011, 117).

Antes de continuar, es necesario aclarar que el concepto de transcodificación es tomado del análisis que hiciera la especialista Gloria Pineda sobre la obra *Oiga vea*, pues sirve para afirmar que cuando Ospina utilizó el video en la producción de *Agarrando pueblo*, quiso traducir “un mensaje en un lenguaje distinto al original” y consolidar así un discurso crítico con “el objetivo de promover y defender de una forma más convincente, [sus] impresiones sobre la realidad histórica del país” (Pineda 2015, 121). Cuestión que queda puesta en evidencia en la breve reseña que le dedicara Sandro Romero a la película en 2015, cuando afirmaba que

Agarrando pueblo es un film-militante, un film sobre el cine, un falso documental [...] en el que el propio Mayolo, acompañado por su cameraman (Eduardo Carvajal), interpreta al realizador oportunista que se nutre de la miseria para conquistar futuros mercados europeos. Pero se atraviesa en su camino un proleto auténtico (el actor natural Luis Alfonso Londoño), el cual termina limpiando su trasero frente a la cámara, con los billetes con los que intentan comprarlo. Al final, Ospina y Mayolo entrevistan a Londoño y el argumental se hace realidad, el documental destapa sus cartas y la ficción regresa a la vida. (Romero 2015, 26-27)

O en la respuesta que diera cuando al hablar de la película sacó a relucir el hecho de que, a partir de su cinefilia y la de Mayolo, lograron construir un trabajo metacinematográfico:

Yo no tengo conocimiento de películas que en ese momento se hayan planteado ese cruce entre la ficción y el documental. Quizá alguna película como *El camino hacia la muerte del viejo Reales* (1968), de Gerardo Vallejo, junta esos dos elementos también. Y, además, es una película sobre el cine, precisamente porque nosotros veníamos de la crítica del cine, decidimos hacer la crítica del cine no escrita, sino filmada, ese fue un paso cualitativo que hicimos ahí. (Martín 2009)

También es de resaltar el modo en que el realizador destacaba este cruce entre realidad, ficción y metaficción. En una entrevista que concediera poco después del estreno del corto, reiterando la necesidad de entenderlo como resultado de un ejercicio eminentemente interdisciplinario, decía

Mayolo y yo hicimos una película sobre lo que conocemos: sobre el cine, sus formas y lo que significa develarlas y ponerlas en entredicho. En ella se mezclan técnicas y métodos del documental y el *happening*; por consiguiente, la realidad que

se capta es la del mismo hecho de filmar, la de una forma de hacerlo, a lo que respondimos reaccionando, tomando partido ante una situación concreta que compromete a una concepción del cine y de su propio valor social. (Caicedo 1979, 3B)

De este modo, es más sencillo sostener la afirmación de que Ospina comenzó a emplear el video en la realización de películas filmadas por él, apuntando a los intereses que deseaba resolver en cada situación. Por ejemplo, en el montaje y el diseño de la banda sonora de *Pura sangre* (1982) o para construir algunas escenas de la producción (Ospina en Chavarro 2011, 178), donde la variedad de formatos le servía para introducir reflexiones de talante sociocultural. Como el de la incapacidad del protagonista para mantener relaciones de cercanía con sus congéneres, teniendo que resolver su dependencia de afecto y cuidado mediante la intervención de pantallas (Figs. 7 y 8) (Pérez 1983, 5). O como hizo en *En busca de María* (1985), donde grabó las entrevistas que aparecen en el film para luego ampliarlas a 35 mm (Fig. 9).

Volviendo a *Pura sangre*, habría que añadir que a toda esa serie de modificaciones operativas terminó llevándoselas por delante su estruendoso fracaso en taquilla con las consecuencias económicas que este hecho vino a representar. Endeudado con la —paradoja de paradojas— empresa de fomento a la producción de cine en Colombia, Ospina se vio obligado a abandonar temporalmente su carrera como realizador para dedicarse “al montaje de varios largometrajes y cortometrajes, algunas veces con pseudónimo” (Ospina 2007, 59).

Esto le produjo un malestar al que no dejaría de referirse años después, pero del que tampoco restaría el valor de oportunidad que vino a representar, pues se vio obligado a abandonar un modelo de producción que amaba y dentro del que había sido educado, pero que a pesar de todo, no dejaba de implicarle una serie de cargas que el video alivianaría con creces. En la declaración más sentida sobre este particular, llegó a señalar que **en cuanto pensé que el cine había muerto, por lo menos para mí, el video fue la resurrección. No hay mal que por bien no venga. Paradójicamente el video, y no el cine, se me presentó como una revelación. Ya no era un asunto de tener la fe del cineasta que, como bien sabemos los que tuvimos una educación religiosa, reza: “Fe es creer en lo que no se ha revelado”. Se trataba, pues, de creer (y crear) en un nuevo cisma electrónico, sin película virgen, sin bolsa negra, sin cuarto oscuro. Un paso de la alquimia a la electrónica. El video, con sus equipos livianos y sus bajos costos, se me convirtió en algo así como el cine sin dolor. El video vino, vio y venció. (Ospina en Chavarro 2011, 178)**

A pesar del optimismo que resume —e, incluso, de lo extraño de esa disposición de ánimo en el conjunto de declaraciones del director—, hay que decir que esta celebración no podía ser para menos. Sobre todo, porque

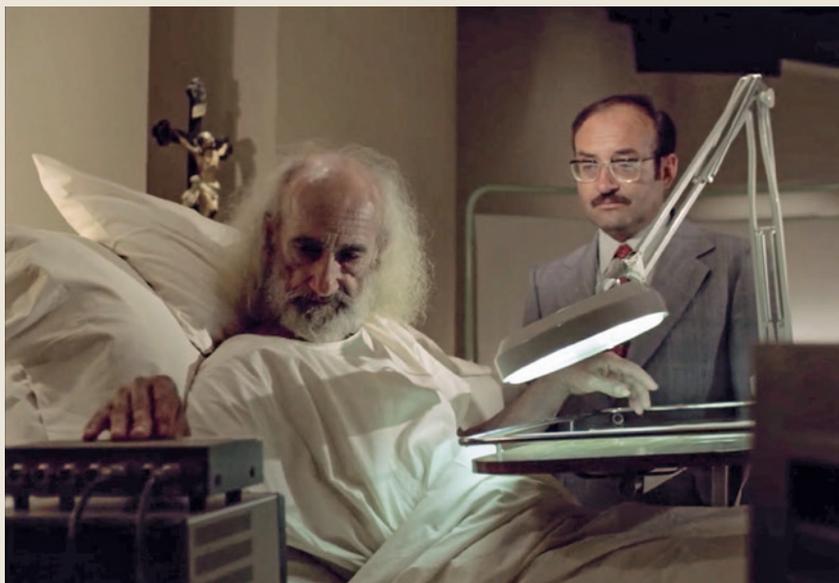


Fig. 7. Luis Ospina, *Pura sangre*. Roberto Hurtado comunicándose con sus nietos.



Fig. 8. Luis Ospina, *Pura sangre*. Roberto Hurtado sugiriéndole el atuendo a su enfermera.

englobaba rompimiento, duelo y reparación. Se trataba de terminar con una relación que Ospina había sostenido con el cine desde su infancia y que, para él, como para muchos miembros de su generación representaba su educación sentimental. Valga señalar, porque su cinefilia incorporaba los efectos de una manifestación social no plenamente codificada en el momento en que la asumió, llevando a imponerle tanto a él como a sus contemporáneos un *modus vivendi*, un peso histórico difícil de abandonar.

Lo cual aquí no es una cuestión menor. Autores como Paul Willemen han encontrado que, como fenómeno social, la cinefilia “floreció entre principios de los años 50 y finales de los 60, en relación directa con el surgimiento de un tipo diferente de *sociedad mediática*”, lo cual lleva a suponer la aparición de “cierto grado cero en la condición del espectador [donde] la palabra [misma podría remitir] al ámbito de lo inarticulable en la experiencia de ver cine” (Doane 2008, 86), donde se materializaba una poderosa identificación con los contenidos de las películas visionadas y lograba establecerse “una relación [...] un tanto marginal, furtiva e incluso ilícita, en lugar de corresponderse con una postura teórica” (Doane 2008, 85). Esa actitud operaba como “un atributo del aficionado entusiasta, en lugar de uno perteneciente al teórico del cine” (Doane 2008, 85). Además, sostiene Willemen, esta cuestión podía ser llevada a niveles casi místicos gracias a la intimidad que se había establecido con anterioridad en algunas



Fig. 9. Luis Ospina, Jorge Nieto, *En busca de María*. Entrevista a Hernando Salcedo Silva. Fotograma.

de las vanguardias históricas, entre la producción y comprensión de la imagen fotográfica. Sobre todo porque allí se la tomaba como un componente más de “una serie de rasgos que van desde [la] ‘captura de momentos efímeros y evanescentes’ [...] pasando por la intensidad de un destello o el concepto de exceso” (Doane 2008, 86), lo cual se incrementó al aplicar el mismo enfoque teórico a la imagen en movimiento. Comentando esta relación entre los análisis surrealistas de la fotografía y la cinefilia, la especialista Mary Ann Doane resalta que la función de esta última fue tanto analítica como productora de tejido social.¹⁵ Sobre todo, porque el interés del aficionado apuntaba en esta época a “mostrar el momento en que lo contingente adquiere significado, un significado necesariamente privado e idiosincrásico que, sin embargo, se caracteriza por la compulsión de compartir lo que no puede compartirse, lo inarticulable” (Doane 2008, 87-88).

15 Este tema bien podría ilustrarse en la vida del propio Ospina cuando le explicaba al crítico Augusto Bernal la conjunción de diferentes grupos de compañeros en el largometraje *Andrés Caicedo, unos pocos buenos amigos* (1986), porque “lo mismo pasó en el Cine Club de Cali: allí coincidíamos los amigos de infancia y del cine con los pandilleros del sur” (Bernal 1987).

Todas estas cuestiones vinieron a reunirse en los múltiples homenajes que hiciera Ospina a su amada técnica inicial, mediante la articulación de declaraciones del tipo: “siendo un cinéfilo había visto películas perfectas, y creo que desde los años cuarenta es poco lo que se ha hecho de nuevo en el cine. Y por más *remakes* que se hagan ahora y más colores y más actrices bonitas, ¡eso no!”. O para avalar la falta de tradición y potencial que le ofrecían los medios electrónicos, mediante argumentos como el de que “no se podría hablar de un lenguaje del video como se podría hablar del lenguaje cinematográfico desde los años veinte. El video es, por así decirlo, un material innoble y el cine es un material noble”. O incluso, de modo más especializado, al resumir los beneficios que obtuvo al transcodificar su mensaje a los dispositivos recientemente puestos a su disposición, cuando declaraba que el video le 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” (Chavarro 2011, 163).

Por otro lado, algunos vieron en esa vuelta de tuerca vocacional un efecto a largo plazo en su propia carrera porque, una vez decidido por el video Ospina decidió optar por el documental como lenguaje exclusivo y a partir de ambas decisiones, se dedicó a los tres temas que más le obsesionaron: “la ciudad, la memoria y la muerte” (Ospina en Chavarro 2011, 179). Con esto pasó, además, a convertirse en un teórico visual dispuesto a redactar una fenomenología propia sobre la necesidad de entender las variables a que le llevaría el asumir su pulsión/intervención como investigador, y así saber-calcular/saber-responder a las consecuencias derivadas de las representaciones que propusiera de ahí en adelante sobre la realidad sociohistórica que quisiera analizar.

En este punto, es necesario volver a la noción de cinefilia como productora de lazo comunitario y señalar que, en la obra de video de Ospina, este factor incrementó la producción de niveles de sentido. Por ejemplo, en la grabación de su biografía o la de amigos cercanos, en la redacción de una historia visual para su ciudad natal o, más tardíamente, para su país. También, porque a partir de ahí comenzó (de nuevo) a tramitar préstamos, influencias e intercambios creativos con otros autores para (re)organizar su propio universo conceptual. Es así como puede leerse la manera en que le sugiriera a Augusto Bernal un posible rastreo del origen del *Grupo de Cali* y las reiteraciones temáticas de él y otros realizadores de esa comunidad, a partir de las filias de uno de sus integrantes más destacados: Ospina destacaba que Andrés Caicedo influenció el guion de *Pura sangre*, al haber escrito “sobre un magnate azucarero que [...] tenía un ingenio [donde] a los empleados los colocaba en fila todos los días para sacarles sangre y poder vivir” (Ospina en Bernal 1987), asegurando que:

por eso en el documental sobre Andrés, se meten insertos de películas nuestras, de esta forma se aprecia el paralelismo

de ciertas cosas que estaban incipientes. Incluso música de películas nuestras se la hemos prestado a [la obra inconclusa de Caicedo y Mayolo] *Angelita y Miguel Ángel*, y dan la impresión de haber sido escritas para escenas de esta película. (Ospina en Bernal 1987).

Con ello, elaboró una práctica del favor y el canje entre colegas —exótica en un campo artístico como el nuestro, generalmente egoísta e inseguro con sus propios logros—; estableció un uso en toda regla de la teoría de la apropiación postmoderna —a partir del principio del remontaje de la imagen/película encontrada—; puso la política del autor al servicio de la biografía necesaria —llegando a alterar su propio rol como realizador—; y, casi como en una acción surrealista, permitió el ingreso del azar institucional para su conclusión: nueve años después de haber intentado la reconstrucción de *Angelita y Miguel Ángel* fue encargado, por parte de la entidad que cumplía la labor del Ministerio de Cultura en esos momentos, de hacer un largometraje sobre Caicedo. Con esto, confirmó la serie de decisiones creativas que había venido tomando, reorganizó la investigación que había adelantado, la complementó con la grabación de varias entrevistas en Bogotá y Cali y comenzó a sacarle partido a la economía visual del video para transformarla en una etnografía-de-la-amistad-ante-la-muerte-de-una-amistad (por etapas):

1. La de los encuentros agradables y su gusto por repetirlos: “...fue fascinante para mí filmar [sic] a mis amigos y hacerlos hablar. Esto se lo envidio al video, el hecho de poder tener a la gente hablando y hablando. No me canso de oír a la gente hablando por TV” (Ospina en Bernal 1987).

2. La del análisis del discurso: “...la película es un poco una filmación en cámara ardiente: todos en el salón de mi casa hablan de tiempos pasados, oyen discos que nos gustan, y recuerdan al muerto. A veces dicen cosas buenas sobre él, a veces cosas malas, a veces cosas contradictorias, todo muy parecido a un velorio” (Ospina en Bernal 1987).

3. La de la construcción de una teoría propia sobre el documental, que podría, a su vez, subdividirse en tres componentes:

a.- El del estatuto del entrevistador:

“Me gusta mucho entrevistar gente... no me gusta que me entrevisten... en mis trabajos me interesa partir de cero e ir investigando algo hasta que crezca. Esto le permite a quien investiga sentirse como un psicoanalista que indaga continuamente hasta llegar a algo oral que es muy valioso y que solo las personas que están vivas lo pueden hacer: utilizar el video para recuperar la memoria perdida.” (Ospina en Bernal 1987)

b.- El de su profundidad monográfica:

“Otra cosa de los documentales es la capacidad de obsesión que se alcanza al crear, esto lo digo por el documental del maestro Antonio María Valencia [que estaba realizando en ese momento, [N. d. E.]], del cual solo sabía que había sido un niño

prodigio, un gran músico y uno que otro dato curioso. Solo haciendo la película me he ido documentando sobre él, por eso nunca hago documentales con guion, sino que me guío por la intuición...” (Ospina en Bernal 1987)

c.- O el de las connotaciones de su elaboración:

“El montaje [...] es lo que más me gusta y atrae. Las filmaciones nunca me han gustado, ni las de los otros, ni las mías... Por ejemplo, en los documentales he ido encontrando que un documental se alimenta del siguiente. En el documental sobre la película de *La María* yo utilicé fragmentos musicales de Antonio María Valencia. Existe una relación de las cosas que es premotorio, canibalista [sic], sicofante...” (Ospina en Bernal 1987)

Como ya se ha dicho, su tránsito al video significó el ingreso de Ospina a la deconstrucción del relato histórico, aunque no solamente. Luego de realizar *En busca de María* y *Andrés Caicedo: unos pocos buenos amigos*, se comprometió con el largometraje documental dedicado al músico y gestor cultural caleño Antonio María Valencia (Ospina 1987). Con ello concluyó la que luego se vendría a llamar *Trilogía vallecaucana*, donde se dedicó a estudiar la vida de “tres personajes un poco olvidados de la cultura de esta ciudad. Además, trágicos...” (Ospina en Pérez, Gómez en Chavarro 2011, 212).¹⁶

Al tomarlas como una serie, es posible notar en esas propuestas una evolución del enfoque que le diera el director al género de la biografía como proceso de construcción de conocimiento ligado no solo a la descripción en clave de historicismo positivista sobre las vicisitudes de sus protagonistas, sino a la inclusión de sus propias ideas audiovisuales. Fue así como, por ejemplo, empezó a pasar con creciente desenvoltura del acercamiento empático al analítico; de la introducción de comentarios visuales mediante la elaboración de capítulos individuales dentro de sus películas a la fabricación de escenas completas para insertarlas como contrapunto argumentativo o a la construcción de núcleos dramáticos mediante rodeos narrativos que combinaban testimonio, fuentes literarias, correspondencia personal, intercambios telefónicos o notas periodísticas. El *collage* postmoderno al servicio de la memoria.

Así mismo, también logró cotas de alta expresividad en propuestas como la detenida contemplación del avance de la muerte que abordó en la

16 Ya antes, *En busca de María* había marcado un punto de quiebre en su carrera, puesto que le reencauzó por la vía de la investigación histórica que iniciara con *El bombardeo de Washington*, aunque de modo ciertamente paradójico, pues, como señalara el mismo realizador, fue “mi última película en cine sobre la primera película que se hizo en Colombia” (Pérez, Gómez 2011, 212).

obra llamada *Nuestra película* (1993).¹⁷ Iniciada por un encargo que parece en sí mismo un argumental, Ospina recibió, de parte de personas allegadas al pintor Lorenzo Jaramillo —que en esos momentos se encontraba enfrentando la fase final de su enfermedad—, la tarea de hacer un documental sobre los últimos días del artista. Accedió, pero poniendo como condición que “fuera una colaboración entre los dos” (Ospina en Chavarro 2011, 179). A partir de ahí configuró una narración alrededor de los cinco sentidos para mostrar diferentes facetas de la vida de Jaramillo, las cuales enumeró según “sus gustos y sus obsesiones, [o] 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...” (Martínez 1993, 151).

Así mismo, y sin desatender la perentoriedad en la conclusión de la obra impuesta por la situación del protagonista, no dejó de introducir reflexiones que superaban el anecdotario individual para ponerlas a disposición del hecho videográfico: multiplicó las elecciones formales evitando que, por la elección del tema o el estado mismo de salud del protagonista, la obra terminara convertida en un lamento patético. De ahí que elaborara insertos a partir de imágenes de la obra del artista o se inmiscuyera de pleno en la narración para romper la diégesis. Como lo constata Fabio Martínez, a medida que avanzaba la película, Ospina le iba haciendo a Jaramillo “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?’” (Martínez 1993, 151), a manera de interrupciones que permitieran aflorar otras dimensiones del entrevistado. Jaramillo —comenta Martínez—, “con el humor mordaz que no lo ha abandonado, se queja del aire horrido que circula en la televisión nacional y recomienda que para que no masacren el trabajo con los comerciales, van a tener que ponerse en seguida a grabarlos” (Martínez 1993, 151).

De igual manera, Ospina intercaló fragmentos de películas de otros autores en el largometraje¹⁸, o le pidió a Rosario Jaramillo, hermana del pintor, dramatizar la lectura de dos cartas redactadas por él. Finalmente, para concluir el documental el director hizo un dictamen sobre la dignidad en la agonía mediante un ejercicio de edición presentado de forma que transmitiese el tránsito del que había sido testigo y del cuidado dirigido hacia

17 De hecho, el director declaró en su momento que, a medida que fue haciendo el documental, no dejó de ponerse frente a la constatación de “la sentencia de Jean Cocteau, cuando dijo que la cámara ve a la muerte trabajar” (Ospina en Chavarro 2011, 180).

18 *Barbarroja*, de Akira Kurosawa; *La novia vestía de negro*, de Truffaut; *Alemania, año cero*, de Rosellini; *Una historia de Tokio*, de Ozu; *Relámpago sobre el agua*, de Wenders; *Los caballeros las prefieren rubias*, de Hawks; *La Ronde*, de Ophüls.



Fig. 10. Luis Ospina, *Nuestra película*. Diálogo con Lorenzo Jaramillo. Fotograma.

el diálogo que tanto él como su protagonista produjeron a lo largo de todo el encuentro. En palabras de Juan Diego Caicedo,

la mayor parte del tiempo, los entrevistados distintos a Jaramillo son presentados en el virado del video, que consiste en los tonos primordiales del blanco y negro, mientras Jaramillo es objeto del color. Hacia el final, la relación se trastoca e invierte hasta el punto de que es Jaramillo quien aparece en blanco y negro, yuxtapuesto a las imágenes de sus amigos en color, [con esto] el hechizo se rompe. El pintor es absorbido por la inexorabilidad del ayer y los demás ganan la categoría más realista (también, más engañosamente realista) del cromatismo. (Fig. 10) (Caicedo en Chavarro 2011, 157)

*

Tratándose de la ciudad de Cali, y hasta *Todo comenzó por el fin* (2015), las mayores apuestas de Ospina por ese territorio/comunidad de interés cultural fueron *Adiós a Cali! Ah, diosa Kali!* (1990) y *Cali: ayer hoy y mañana* (1994-1995)¹⁹. Ambas atravesadas por un incuestionable tono de elegía

19 Serie producida por la Universidad del Valle y Colcultura, compuesta por los siguientes capítulos: 1. *La muy noble y leal ciudad de Cali*; 2. *A toda máquina*; 3. *El ser caleño*; 4. *¡Que viva la música!*; 5. *Al pie de la*

sobre la contemplación de las transformaciones que sufriera esta importante capital tras el auge de la economía del narcotráfico.

La primera era un ensayo dividido en dos partes: una constituida por un testimonio exclusivamente visual, sin diálogo y dedicado a una minuciosa exploración de la arquitectura más emblemática de la ciudad y que había logrado permanecer hasta ese momento —redactado sobre todo como una declaración del pesimismo del realizador ante el futuro—; mientras la segunda constituía un encuentro de los testimonios intercalados como pares antitéticos entre obreros y jefes de cuadrillas de obreros y fotógrafos y artistas, quienes mostraban —mediante un montaje que privilegiaba el debate dialéctico— visiones opuestas sobre la idea del desarrollo urbano según sus propias distinciones intelectuales y/o de clase.

Por su parte, *Cali: ayer hoy y mañana* fue realizada durante el agravamiento de la situación económica de la ciudad tras la finalización de la primera guerra contra el narcotráfico. En ese momento, el Estado colombiano, con ayuda del ejército estadounidense, derrotó al brazo armado del Cartel de Medellín y capturó a los jefes del Cartel de Cali, a mediados de la década de los noventa tras haber manipulado toda la política del status quo, llegando incluso a tener presidente propio.²⁰ Básicamente, Ospina estaba desarrollando, una extensa despedida mediante un ejercicio de revisión de la historia de la ciudad a través del testimonio de especialistas y sus habitantes.²¹

Para terminar esta revisión del re-nacimiento de Ospina al video, es necesario hablar de *Capítulo 66* (1993), *Mucho gusto* (1996) y *Video(B) art(h)es* (2003), pero yendo de atrás hacia adelante. *Video(B)art(h)es* fue realizada después de *Soplo de vida* (1999), reincursión del director en el cine

letra; 6. *Ojo vivo*; 7. *Caliwood*; 8. *Oiga, mire, lea*; 9. *Ocio y medio*; 10. *¡Oh, diosa Kali!*

20 Asunto que se dio a conocer en un entramado judicial denominado por la prensa de la época como Proceso 8000 y que consistía, básicamente, en la compra de la lealtad del liberal Ernesto Samper Pizano una vez llegara a la primera magistratura del país. Como era de esperarse, el político traicionó y extraditó a los jefes del Cartel de Cali hacia los estados Unidos, pero a su vez, fue traicionado por las cúpulas de sus iguales en Bogotá que jugaron a juzgarlo pero no lograron evitar que al pobre se le retirara la visa para ingresar a los Estados Unidos. Véase, Comisión Ciudadana de Seguimiento, 1996.

21 “Cali, que para mí siempre había sido una fuente continua de inspiración, se había convertido ahora en un paraíso perdido que tenía que atrapar antes de que se me escapara de las manos. Finalizado este trabajo me sentí vacío, quemé las velas y emigré a Bogotá”. “Entrevista con Luis Ospina”, Sandra Chavarro, *Oiga/vea: sonidos e imágenes de Luis Ospina* (Cali: Universidad del Valle, 2011), 180.

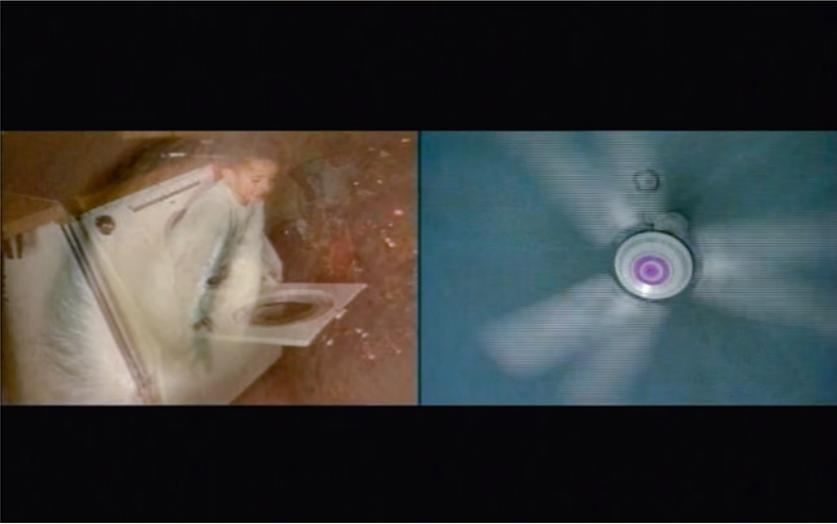


Fig. 11. Luis Ospina, *Video(B)art(h)es*. Fotograma.

de ficción y de la cual salió, nuevamente, enfermo y endeudado. Por esto, pareciera que este regreso a la técnica del video fuera más una segunda reconciliación donde el autor decía haber descubierto la posibilidad de reducirse a un equipo de grabación en su más mínima expresión (Ospina en Chavarro 2011, 180), y donde el amor fue un hecho fundamental: tras enamorarse de una actriz, decidió utilizar su cámara digital para jugar con el dispositivo. Según comenta, “todo lo grababa sin importar cuál sería su destino final”, es decir, como un entrenamiento visual y de manejo de la edición en caliente que le sirvió luego para postular un ensayo videográfico que sería incluido en la curaduría *Fragmentos de un video amoroso*, del artista José Alejandro Restrepo.²²

Constituido a partir de tomas en clave intimista, el video comienza con el plano secuencia de un río para adentrarse luego en una habitación

22 Esta fue la tercera versión de un proyecto a mediano plazo de este artista e investigador, quien presentó en la Galería Santa Fe del Planetario Distrital de Bogotá una película de una hora y 48 minutos, compuesta por videos realizados por artistas plásticos, cineastas, documentalistas y antropólogos, con base en el libro de Roland Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*. En esa oportunidad, Restrepo invitó, entre otros a Jaime Ávila, Carolina Caycedo, Giles Charalambos, María Margarita Jiménez, José Horacio Martínez, Juan Mejía, Pablo Mora, Mario Opazo, Luis Ospina, Miguel Ángel Rojas, Marina Valencia o Giovanni Vargas. (*El Tiempo*, 4 de abril de 2003).



Fig. 12. Luis Ospina, *Video(B)art(h)es*. Secuencia final.

donde hay una mujer durmiendo. Mientras lo hace, se van intercalando las palabras “video”, “art”, “es” y “eros”, para configurar los vocablos “videobarthes” y “eróstrato”. Luego, sobreimprime el corte en primerísimo primer plano de un ojo cerrado al que le sigue la toma de un ventilador girando. A partir de ese momento, el ruido del motor de la máquina será la banda sonora. Después, hace un *fade in* sobre el ojo para poner la misma filmación suya de cuando era niño y quedó atrapado dentro de una lavadora que empleará luego en el prólogo de *Todo comenzó por el fin* (Fig. 11). A continuación, sobre la toma del ventilador, sobreimprime la escena final de su película *Acto de fe*. Luego, introduce un texto en francés y español que dice “por la menor herida tengo deseos de suicidarme...” El video concluye con un primer plano de los lentes de sus gafas sobre su rostro, en uno de los cuales se refleja la mujer despertando, desperezándose y enviándole un beso con la mano (Fig. 12).

Mucho gusto es la incursión, con propiedad, de Ospina en la videoinstalación. Adicionalmente, esta pieza de larga duración, por las decisiones de exhibición tomadas por el realizador el día mismo de su estreno, quedó ubicada a medio camino entre el largometraje y el documental. Formalmente, se desprendía de *Nuestra película*, es decir, mantenía una estructura argumental basada en el análisis de la percepción sensorial, solo que ahora concentrada en el sentido del gusto, con el objetivo de explorar los cambios de esa categoría tras la llegada de la cultura material narco a la sociedad colombiana (Fig. 13). Según el autor, se trataba de “una especulación alrededor del

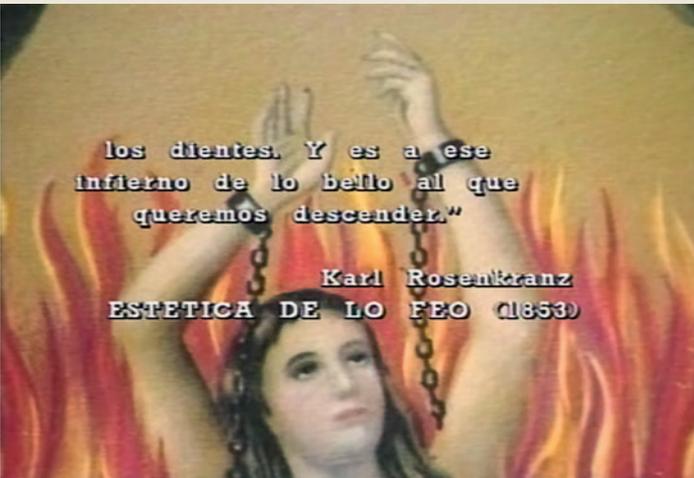
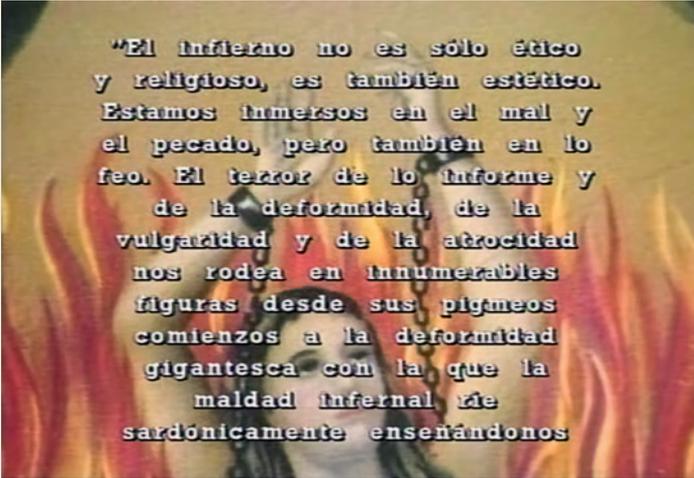


Fig. 13. Luis Ospina, *Mucho gusto*. Secuencia de créditos iniciales.

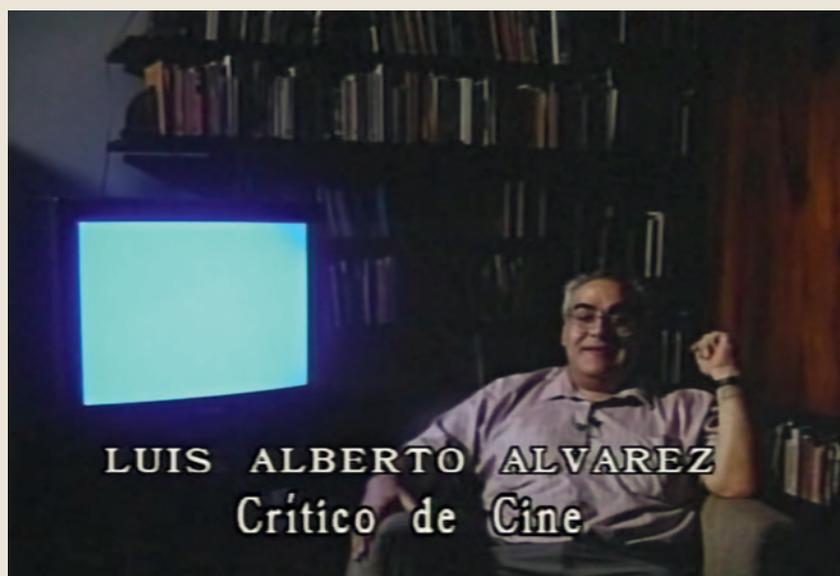


Fig. 14. Luis Ospina, *Mucho gusto*. Entrevista a Luis Alberto Álvarez. Fotograma.

buen gusto, el mal gusto y el sentido del gusto” (Ospina en Chavarro 2011, 199) que, al trasladarse al universo social de ese momento, quería reflejar, según indicaba en entrevista con Santiago Andrés Gómez,

el cambio que había tenido el gusto en Colombia a partir del narcotráfico, un cambio que era tan evidente que se veía. Yo fui a varias ciudades de Colombia y filmé lo que pensaba que era de mal gusto o *mañé* como dicen ustedes en Antioquia, y filmé cantidades de imágenes: casas de mafiosos, edificios, cuadros espantosos, todo lo que me parecía que era de mal gusto en este país, que es infinito. (Gómez 2019)

Posteriormente, localizó a especialistas relacionados con alguna de las nociones de gusto que trabajaría y eliminó toda imagen que pudiera ilustrar las afirmaciones que fueran haciendo. Su idea era la de no extender a la voz autorizada sus prejuicios como director de la obra y evitarse así pontificar sobre lo que era o *debería ser*, el buen y el mal gusto en ese momento. Configuró entonces una obra en varios capítulos e ideó una minivenganza: sabiendo que, por su duración y por el hecho de que al carecer de tomas de apoyo y banda sonora la película sería “una especie de *harakiri* cinematográfico de más de dos horas de cabezas parlantes” (Fig. 14), el día de su estreno en la Cinemateca de Bogotá encerró a la audiencia. “Aprovechando que afuera llovía a cántaros y previendo que más de un espectador iba a

abandonar la sala, decidí colocar en el *lobby* un gran televisor en simultánea con el *videobeam* de la sala para tener un público cautivo, atrapado sin salida” (Ospina 2007, 77).

No obstante, el ejercicio videoinstalativo había comenzado mucho antes: para la invitación al evento el realizador mandó imprimir una tarjeta con un texto del director de fotografía, Néstor Almendros, donde se decía “que era mentira eso de que una imagen vale más que mil palabras. Que a veces era lo contrario. Que esa era una película de mil palabras y sin ninguna imagen” (Gómez 2019). Por su parte, la investigadora María Lucía Castrillón defendió que esa propuesta era en sí misma un videoensayo donde

a través del discurso de unas veinte personas, sin otras imágenes de apoyo y sin sacrificar el nivel conceptual, [Ospina] plantea un tema complejo en términos claros y es categórico en su juicio: entre gustos sí hay disgustos (qué tal que no).

El problema está en cómo se expresan los gustos [y en cómo Ospina llevó] a cada espectador a armarse sus propias imágenes en la cabeza. (Castrillón 1996, 223)

En el caso de *Capítulo 66*, y según el modo como Ospina la produjo, pueden establecerse líneas de amarre con otros dos videos que realizara anteriormente: *Ojo y vista: peligra la vida del artista* (1987), y *Fotofijaciones: retrato hablado de Eduardo Carvajal* (1989): fueron grabados en uno o dos días.



Fig. 15. Luis Ospina, Raoul Ruiz, *Capítulo 66*.



Fig. 16. Luis Ospina, *Ojo y vista: peligra la vida del artista*. Secuencia donde el director le señala a Dudman Murillo su aparición en *Agarrando pueblo*.

Respecto a la primera, hay que decir que fue la que encerraba las mayores preocupaciones existenciales y formales del director para ese momento. Por una parte, Ospina había comenzado a albergar un creciente sentimiento de nostalgia en diferido respecto al modo en que había ido cambiando la Cali en que había crecido y que realmente conocía. Por esto pensó tomar un taller con el cineasta Raoul Ruiz. En medio del intercambio académico, terminó proponiéndole producir la que vino a ser, según sus propias palabras, su última película de ficción. Durante el encuentro perdió su —siempre invocada, pero poco creíble— timidez, y le sugirió a Ruiz “que pasáramos [...] de la teoría a la práctica” (Ospina 2007, 77). De lo que resultó un interesante ejercicio surrealista consistente en “un episodio de una telenovela gótica grabada “en dos días y en $\frac{3}{4}$ de pulgada” por dos directores, como si fuera un cadáver exquisito, escrito sobre la marcha y desconociendo el principio y el final” (Ospina 2007, 77) (Fig. 15).

Con esto confirmó el experimento que emprendiera seis años antes con *Ojo y vista: peligra la vida del artista*, cuando decidió aprovechar al equipo de producción del largometraje dedicado a Antonio María Valencia para imponerse un reto de desempeño físico más que de experimentación visual, puesto que, como él mismo lo había reconocido, tras la grabación de ese metraje, “el período de reflexión después [fue] muy largo” (Ospina en Chavarro 2011, 196). Esta última situación dependió de una constante visualización del material para someterlo a un riguroso proceso de edición, que terminó por convertirse en un comentario-homenaje-examen sobre modos de producción de sentido, a partir de *Agarrando pueblo: Ojo y vista* es una grabación elaborada, sobre todo, mediante la inversión de la relación del cineasta con uno de los personajes de la película inicial: con la idea de alterar su localización discursiva y desprender de allí una reflexión sobre el rol que el protagonista habría de cumplir, le dejó pasar de ser observado a observador, configurando un diálogo sostenido frente a una visualización de la primera película, donde “Dudman Adolfo Murillo, más conocido como el Fakir caleño, nos da sus opiniones sobre la televisión, la política, la economía, los desaparecidos y el cine” (Fig. 16) (Ospina en Chavarro 2011, 119). Política de autor en manos del pueblo.

Tácticas documentales creíbles

Juan José Vejarano: Él había fundado un movimiento que se llamaba Sociedad de Artistas y Trabajadores [Unidos] por la Liberación Eterna [...] En ese momento, con su tal Sociedad de Artistas para la Liberación Eterna, el tipo quería hacer una película...

Carlos Mayolo: [...] con cosas encontradas en la calle. Él recogía todos los pedacitos. Se iba a los teatros y a las cabinas de proyección. Se volvía amigo de los proyccionistas y recogía los pedacitos que habían censurado o que habían cortado para seguir la proyección...

Jaime Osorio: Porque él iba a inventar un género [...] iba a desarrollar la idea de hacer un *collage* cinematográfico.

Vejarano: Ese primer *collage* del cine colombiano, como un *collage* cinematográfico, en donde creaba la ilusión de que Washington, el corazón de Washington, el Capitolio y la Casa Blanca habían sido bombardeados desde el aire. Y efectivamente el tipo lo lograba. Yo no sé si me acuerdo [...] era bastante machetera la cosa, pues no era muy, muy pulido. Pero, en todo caso, la impresión de que Washington había sido bombardeado desde el aire se daba perfectamente. Es una lástima no poderla ver ahora, porque podría ser como la premonición de Osama Bin Laden.

Juan José Vejarano, Carlos Mayolo y Jaime Osorio
en *Un tigre de papel*

Efectivamente, los tres realizadores se estaban refiriendo a *El bombardeo de Washington* y, a medida que lo iban haciendo, no solo introducían su narración dentro de otra película rodada por Luis Ospina, con el objetivo de materializar un arquetipo a partir del personaje de Pedro Manrique Figueroa, sino que reforzaban la idea de atribuirle a este último, entre otras cosas, la autoría de obras realizadas por el director caleño. Mediante la repetición de este bucle, que articulaba vínculos entre realidad y ficción, metaficción y olvido, humor y memoria, Ospina terminó elaborando la que puede considerarse como la obra más lograda de su repertorio (Fig. 17).

Para hablar de *Un tigre de papel* (2008) hay que seguir varios de los indicios ofrecidos por el mismo Ospina en diferentes contextos y entender esta obra como un compromiso adquirido por el director ya no con el incremento de un acervo creativo como con la ontología de la producción de imagen en movimiento. En primer lugar, porque esta película fue una de las primeras relecturas exhaustivas que ensayara el director sobre asuntos clásicos en su trabajo: a través de ella volvió a la apropiación de la imagen en movimiento, insistió en su reflexión sobre los límites de la ética cinematográfica al emplear material de archivo, puso a prueba los límites de la coherencia narrativa ejecutando sucesivos actos de autoapropiación sobre su propia trayectoria y midió la capacidad de la ficción para alterar la potencia del relato histórico. Además, con ella buscó relativizar la pérdida del sentido de la ironía —y por ese camino, de la noción de realidad— en nuestra estúpida época, burlándose/deconstruyendo la estructura operacional de ese curioso fenómeno comunicativo conocido hoy como *fake news*, consistente en que ahora todo el mundo cree a pie juntillas cualquier estupidez que lea en cualquier pantalla.

En el artículo “Apuntes para un falso documental”, el director comentaba que la idea de la película surgió tras conocer un proyecto de deconstrucción biográfica producido por los artistas Francois Bucher, Bernardo Ortiz, Lucas Ospina y la escritora Carolina Sanín. A partir de ahí pensó en la posibilidad de revisar la vida sociocultural y el clima político de la Colombia de las décadas de 1960 y 1970, al tiempo que indagaba “sobre las relaciones que existen entre el arte y la política, entre la realidad y la mentira, entre el documental y la ficción” (Ospina 2007, 99).²³ Así mismo, comprendió que con esta obra podría oponerse eficazmente a la postura sesgada/ingenua de quienes consideran negativamente que los recursos de la manipulación de los relatos ficcionales son la vía directa para la construcción de versiones alternativas de la historia, negándose a entender que

23 Esta misma referencia es ampliada en otro documento por el director, pero acercándola muchísimo más a la política de autor, propia del pensamiento postmoderno barthes-foucaultiano: “yo partí de esa

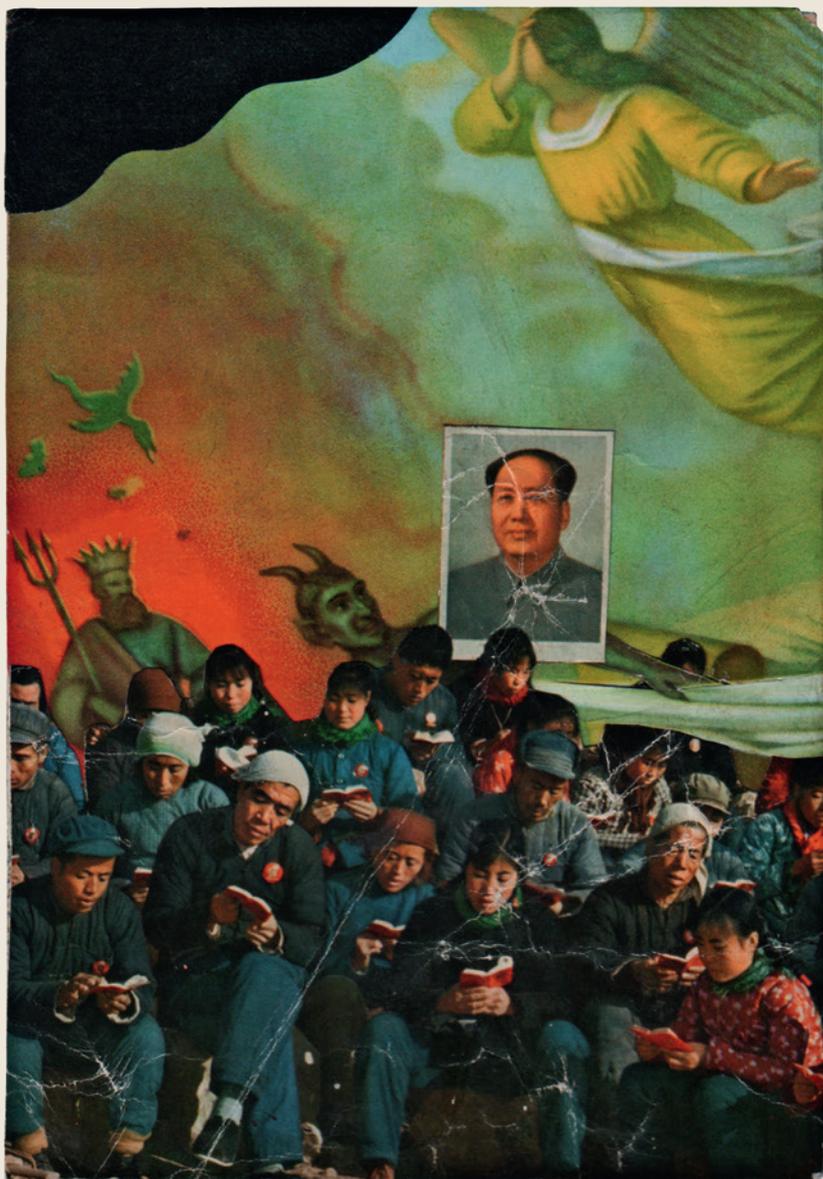


Fig. 17. Pedro Manrique Figueroa, *Al diablo con Mao*. Collage.
Cartel promocional de la película *Un tigre de papel*.

el relato histórico es, en sí mismo, una narración manipulada impuesta con base en la canonización.

Adicionalmente, Ospina veía que su trabajo podría convertirse en una defensa/exigencia explícita sobre la labor interpretativa del espectador, quien cuando deja de ser considerado un absoluto imbécil (como lo hace habitualmente, y por decir cualquier cosa, nuestra televisión comercial de mierda), puede evaluar con competencia los niveles de complejidad que subyacen en la elaboración de una idea, entre muchas, de su propia realidad.

“Los falsos documentales”, decía el director, “ayudan a desarrollar estrategias reflexivas, que los convierten ya no en distintivos de la ficción sino en marcadores de la realidad; forman parte de una dialéctica histórica nutrida por lo verdadero y lo falso”.²⁴ O, yendo más lejos, ayudan a abrir espacio para empezar a preguntarse “¿de quién es la realidad y por qué debemos suponer que alguien nos la narra?”. Para esto consideraba que al crear un vínculo entre un artista ficticio y el devenir político del país, hacía más fácil relativizar la validez de los “acontecimientos históricos documentados, proyectando una sospecha sistemática sobre las capacidades técnicas, prácticas e institucionales de la creación de realidades verdaderas y su credulidad” (Ospina en Chavarro, 309). Y, en términos formales, no dejaba de recordar que, para hacer creíble su estrategia, debía dar buena cuenta de las convenciones del lenguaje documental y ponerlas en entredicho mediante su acumulación y traslape. Sobre todo, porque buscaba que la suya fuera

investigación como material de base para trabajar. Lo que hice fue agarrar ese material y utilizar lo que me servía para mis propósitos, aumentando y adaptando esa materia prima a mi generación y mis amigos, ya que los creadores de Manrique Figueroa, por ser más jóvenes que yo, no vivieron los años sesenta y setenta de primera mano. [...] Una de las intenciones que había detrás de este proyecto es que Manrique Figueroa fuera un vehículo para contar otras cosas; es un intento de unos artistas de esconderse detrás de otro artista para decir y hacer cosas, es sobre la desaparición del concepto de artista como tal” (Henaó, Gómez en Chavarro, 2011, 322).

24 En esto coincidía con la forma en que su colega Carlos Mayolo defendía la necesidad de construir relatos sobre el pasado histórico a partir de las herramientas de la ficción más que del acercamiento positivista de las ciencias humanas: “[...] los sociólogos, los antropólogos y hasta los periodistas, sobrevuelan sobre la verdad, la usan, la sistematizan, la vuelven fugaz, pero no son capaces de detenerse y comprometerse con lo que está ahí. El cineasta, con otro método, mitifica las conjeturas, tiene que convertir la realidad en verdad. Usa todos los mecanismos médicos para poder devolver esa enfermedad, que es enfrentarse con la miseria de la ignorancia” (Mayolo 2008, 199).



Fig. 18. Anónimo, volante promocional del Restaurante Rosa.

una obra que engañara deliberadamente al espectador para que este entre en relación con la obra como si se tratase de un documental; todo esto mediante la utilización de códigos cinematográficos, habitualmente considerados como de tipo “documental”: testimonios, materiales de archivo, reconstrucciones, recortes de prensa, textos, etc. Pretendemos, pues, crear una historia convincente a través del uso de tácticas documentales creíbles. (Ospina en Chavarro, 300)

A la llegada de Alemania, me vuelvo a encontrar a Manrique Figueroa en un restaurante al frente de la Universidad Nacional. Se llamaba el restaurante Rosa. (Fig. 18) Y los sábados y los viernes por la noche se hacían [...] las primeras peñas [...] antes de las peñas de La Candelaria, [...] al mismo tiempo, en la parte de arriba del restaurante, manejaba allí todo un centro de las Juventudes [Comunistas], en el sentido de que tenía mimeógrafo para sacar volantes, una torcedora de alambre, que era como una fábrica de puntillas, de esas grapas que uno tiraba y quedaban con una parte puntuda para arriba, que era lo que se usaba en la calle para poder parar el tránsito. (Jaime Osorio en *Un tigre de papel*)

De otra parte, en el artículo que escribiera para la edición 25 de *Cuadernos de Cine Colombiano-nueva época*, Ospina presentó su más profunda reflexión

sobre el modo en que la imagen en movimiento encontrada se había convertido en uno de los recursos técnicos preferidos de su producción documental. Al contrastar este artículo con *Un tigre de papel*, se refuerza el acuerdo tácito que estableciera el autor con aquel idealizado espectador paranoico-crítico, dispuesto a trabajar cada vez que observa un relato audiovisual cuestionando las definiciones de verdad que se le propusieran (Ospina 2016).²⁵

Ospina recordaba que el primer largometraje documental que se hizo en el país estuvo dedicado a ilustrar las circunstancias que rodearon la muerte del General Rafael Uribe Uribe, e incluía el falseamiento de algunas escenas “como la del entierro [donde] se insertan tomas [...] para hacernos creer que corresponden a los funerales del político asesinado” (Ospina 2016, 198). Pasando luego referirse a su propia obra, comentaba que parte del afán coleccionista que le caracterizó estaba alimentado por la esperanza de utilizar la información recopilada en algunas de sus producciones. De hecho, este asunto fue confirmado por él en varios de sus largometrajes, donde para cumplir con mayor efectividad su rol de biógrafo e historiador, tramitó imágenes producidas por otros bajo un procedimiento que él mismo denominó “imposición de un punto de vista” y cuyo resultado vendría a ser el *collage film*. De la misma forma, con absoluta conciencia de la cercanía de este método respecto a algunos de los más importantes logros del campo artístico moderno, Ospina sostenía su apego a los mismos principios “de los artistas del cubismo y el surrealismo cuando incorporaron materiales dispares (objetos, imágenes, recortes, etc.), que en su conjunto crean una nueva forma de arte por yuxtaposición”. Al referirse al inventario de materiales de los que echó mano para afianzar sus narraciones, afirmaba:

el *collage film* es una continuación de ese proceso. Pietaje que no necesariamente estaba pensado para ser parte de un *collage* se incorpora para crear un nuevo significado, una nueva obra de arte. Para ello se apropia de elementos diversos como el metraje encontrado, animación, imágenes fijas, noticieros, películas institucionales e imaginería de la cultura popular. Como todo arte de la apropiación, en el *collage film* a menudo se usa material preexistente con la intención de subvertir las asociaciones que el espectador tiene con esas imágenes. (Ospina 2016, 202)

25 Así mismo, en una conversación sostenida con el director Everardo González hacia 2018, declaraba que ese acuerdo preexistía en todo encuentro con la narración audiovisual, puesto que, sostenía, cuando uno entra a una sala de proyección todo lo que ve en ella cabe en la posibilidad de ser tomado como verdadero (Biblioteca Luis Ángel Arango 2018).

De otro lado, destacaba a Bruce Conner como el autor que le mostró la riqueza expresiva del metraje encontrado, y dentro de su filmografía mencionaba *A Movie* (1958) como pieza fundamental en su propia evolución creativa puesto que llegó a representar *el viraje* de su formación profesional: fue la influencia definitiva de *El bombardeo de Washington*.²⁶ Y hablando sobre otro autor que también consideraba nodal en este proceso aclaraba:

***Scorpio Rising* (1963), del satánico y lenguaraz Kenneth Anger, [quien] se apropia de la película educacional cristiana *The Living Bible: Last Journey to Jerusalem* (Eddie Dew, 1952), que llegó por error a la casa de Anger, es [...] un auténtico metraje encontrado, donde el montaje blasfemo de Anger se entrecorta con ritos de iniciación homoeróticos de motociclistas californianos al son de canciones de rock de Elvis Presley, Ricky Nelson, The Angels, Ray Charles, Martha and The Vandellas, The Crystals y la famosísima canción *Blue Velvet*, de Bobby Vinton, que David Lynch incorporaría en el filme homónimo, entre otros. (Ospina 2016, 203)**

Al analizar las consecuencias más mundanas del empleo del metraje encontrado, Ospina describía el cúmulo de problemas que se habrían de presentar a los practicantes de un método de aparición relativamente reciente en el universo cultural de Occidente cuando enfrentaran las siempre desventajas —para el autor— leyes de derechos de autor o la proliferación de plataformas digitales de circulación de contenido audiovisual. Volviendo a *Scorpio Rising*, la tomaba como ejemplo para denunciar los límites impuestos por una legislación miope frente a las posibilidades del *collage film*. Según él, se trató de la “primera película en usar música *pop* como un recurso artístico en lugar de un dispositivo para atraer al público joven”, y de no haber sido en sí misma un reto contra la jurisprudencia vigente, ni esa, ni muchas de las obras de Conner hubieran podido ser producidas.

Respecto a la llegada y popularización de internet y del *collage film*, el director planteaba que una vez la multimedia interactiva se convirtió en un recurso de fácil acceso, pasó a ser el estándar de las plataformas digitales. De lo que derivaba que, ahora mismo, lo que más se estaría produciendo vendría a ser cierta forma de “*arte ilegal*”, no tanto subversivo “por su mensaje político, sino a causa de su moralidad, ya que el uso y el reúso sin

26 Entre otras obras que destacaba del estadounidense se encontraban *Cosmic Ray* (1962), “con música de Ray Charles, precursora de lo que luego se llamó *videoclip*”; *Report* (1967), “en la que [Conner] repite una y otra vez planos del asesinato de Kennedy”; *Marilyn Times Five* (1973), “filme de material porno encontrado, con una actriz idéntica a Marilyn Monroe desnuda en sugestivas poses tomando Coca-Cola” (p. 203).

permiso es considerado un crimen con penalidades grandísimas” (Ospina 2016, 204). Solo por esta razón, plantea Ospina, es necesario interceder por este procedimiento tanto a nivel político como jurídico, puesto que

[...] debido a impedimentos legales impuestos por el mundo anglosajón, que hacen casi prohibitivo el uso debido al pago de derechos musicales y de imagen, los cineastas que hacemos cine de metraje encontrado nos vemos abocados a trabajar en la ilegalidad o limitados a usar sonidos e imágenes que están en el dominio público. Hasta el derecho a la cita y el uso justo (*fair use*) se nos han negado en el campo audiovisual. ¿A quién le pertenece la historia? ¿A quién le pertenece la información? (Ospina 2016, 204)

Pero otra cosa es trabajar con imagen en movimiento encontrada en un país con tan reducida consciencia de su memoria audiovisual como Colombia. Refiriéndose específicamente a *Un tigre de papel*, Ospina destacaba que, al contrario de la práctica internacional de grabar testimonios en el presente para luego anadarlos al material de archivo, en su caso debió revisar “todo el material documental que existía en la Fundación Patrimonio Fílmico sobre los años en cuestión (1934-1981) y luego construi[r] las anécdotas del falso documental con base en ese material” (Ospina 2016, 206).

Con relación al efecto que tuvo la obra luego de su estreno, es necesario indicar que esta fue objeto de paradójicas distinciones respecto a su propia naturaleza: en 2007 recibió el Premio Nacional de Documental del Ministerio de Cultura en Colombia y en 2008 el Segundo Premio al Mejor Documental Latinoamericano en el Festival de Lima. Ese mismo año obtuvo el Premio TeleSur – EDOC Encuentros del Otro Cine de Ecuador y el Premio de la Revista *Revolución y Cultura* al Mejor Documental-Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana (Biblioteca Luis Ángel Arango 2018) (Fig. 19). Sobre esto, el autor comentaba en 2018, que uno de sus anhelos había sido el de estrenarla en el contexto político de la China actual. Finalmente lo hizo y encontró que allí terminaron creyéndose la narración por completo, lo cual le llevó a concluir que los miembros de la audiencia “entre más de izquierda [eran] más se la creían”. Radicalismo y credulidad.²⁷

27 Aserto confirmado poco después cuando Ospina comentaba las prácticas de manipulación de la imagen en los regímenes totalitarios y su efecto en la consolidación de un relato histórico que se quería fijar por momentos, pero que se readaptaba a conveniencia para justificar actuaciones —generalmente chambonas— en el presente: “aunque *Un tigre de papel* sea una película delimitada en el tiempo, pues va hasta el 81, estamos viviendo lo que esa película plantea: que la historia es un producto, una fabricación, una ficción, de quien la

Revolución y Cultura

Calle 4 # 205 e/ Línea y 11, Vedado, Ciudad de La Habana Teléfonos: 830-3665 / 832-8141

ACTA DE OTORGAMIENTO DEL PREMIO DE LA REVISTA REVOLUCION Y CULTURA

En el 30 FESTIVAL INTERNACIONAL DE NUEVO CINE LATINOAMERICANO celebrado en la Habana, la revista *Revolución y Cultura*, con un jurado integrado por Jaime Sarusky, Concepción Díaz-Páez y Gilberto Padilla Cárdenas ha decidido, por decisión unánime, otorgar el premio en la categoría documental a

Un tigre de papel del realizador colombiano Luis Ospina

por la calidad estética de un discurso que asume desde su plasticidad, el riesgo y la provocación en sí que constituye la vida y obra de un artista total como Pedro Manrique Figueroa. Así como por la eficacia y profesionalidad demostrada en el manejo de los recursos visuales y narrativos que revela una total correspondencia con los presupuestos estéticos del precursor del *collage* en Colombia.

Dado en La Habana, a los 11 días del mes de diciembre de 2008.

Jaime Sarusky
Concepción Díaz-Páez
Gilberto Padilla Cárdenas



Fig. 19. Acta de premiación 30 Festival Internacional de Nuevo de Cine Latinoamericano.

Además de saber que parte de la metodología de parte de su trabajo se ha movido tan cerca de las artes visuales como para considerarla obra artística en propiedad, en esta película Ospina reforzó sus vínculos con ese universo gremial y se puso en contacto con varios de sus miembros más representativos, no tanto para jugar a los préstamos narrativos (“tú me das a Pedro Manrique, yo te ofrezco mi contexto generacional”), como para convertir a ese campo un elemento integral del relato: desde el comienzo de la producción Ospina ya lanzaba una declaración de principios que habría de seguir al pie de la letra durante todo el metraje: sin el arte —y sus refriegas internas— habría sido muy difícil —y aburrido— ilustrar el contexto sociopolítico de la época donde iba a centrar su mirada.

De ahí que abriera con la conocida frase de la crítica de arte argentina Marta Traba respecto a nuestro equívoco carácter nacional (“Colombia es un país que vive en cámara lenta”); siguiera con la entrevista al director de teatro Santiago García, quien hablaba del ambiente que contribuyó a crear la crítica de arte argentina al llegar al país y contrastar su postura estética con la que le antecedió; para continuar con una breve digresión de la pintora Beatriz González, donde afirmaba que en medio de un panorama cultural caracterizado por el desprecio hacia la formación visual del público de los “grandes” medios colombianos a “Marta [Traba] le sale una vocación de maestra que ella no sabe ni siquiera de dónde le salió, y empieza a enseñar a la gente a ver [arte en televisión]...”; y, finalmente, concluir intercambiando dos *collages* de Manrique, *Choachí* (1954) (Fig. 20) e *Invidente* (1957) (Fig. 21), con la declaración sobre el valor de uso del arte que publicara la misma Traba hacia 1976:

De alguna manera, mi propósito es hacer un análisis, más que inductor, provocador. Decirle al público: estas imágenes son tuyas, poséalas. Lo representan: cúbrase con ellas como los brujos con sus mantos. Lo explican por encima de las apariencias: tenga fe en esta explicación simbólica. Lo exaltan: deje que el artista, único capaz de adelantar esta operación revaluadora,

escriba. La historia no es inamovible, no, la historia va avanzando. Y, sobre todo, si nos referimos al proyecto marxista puesto en práctica, ellos reescribieron la historia a su gusto, inventaron el *photoshop*, sacaron a Trotski [de la historia eliminándolo de las fotografías en que aparecía luego de haber sido proscrito por el régimen estalinista], cada vez que iban matando a alguien lo iban sacando de la foto. Y todos los regímenes lo han practicado: el cine cubano borró muchos cineastas de los créditos o de la historia del cine cubano. Nicolás Guillén Landrián fue un tipo que estuvo olvidado; todos los que se exiliaron cayeron en desgracia. La historia no es una, y es un producto del poder” (Ospina en Gómez 2019).



Choachi

(1954) Es uno de los primeros collages conocidos del autor. Hace referencia a su pueblo, donde dada la violencia y difícil situación económica, sus padres decidieron mandarlo donde un tío en la capital (1946). Allí, en la gran ciudad, trabajaría junto a su tío en el mantenimiento del tranvía, labor que incluía pegar y despegar los avisos publicitarios. Bucher aduce a dicha labor el “engolosinamiento abrumador” que Manrique siente por las imágenes. Dicho trabajo en el tranvía, por razones obvias, sólo duraría hasta el 7 de abril de 1948.

Fig. 20. Pedro Manrique Figueroa, *Choachi*, 1954. Collage.



Invidente

(1956) La boca, la nariz, y las orejas corresponden al General Rojas Pinilla, los ojos a una fotonovela. Manrique sugiere que a pesar de que el militar inauguró la televisión esta ciego para verla. Sus ojos reposan entre visceras y un niño negro, indicios que según el libro de los sueños, sólo indican mala suerte. Rojas caerá en parte por el incidente de la muerte de los estudiantes, el infierno.

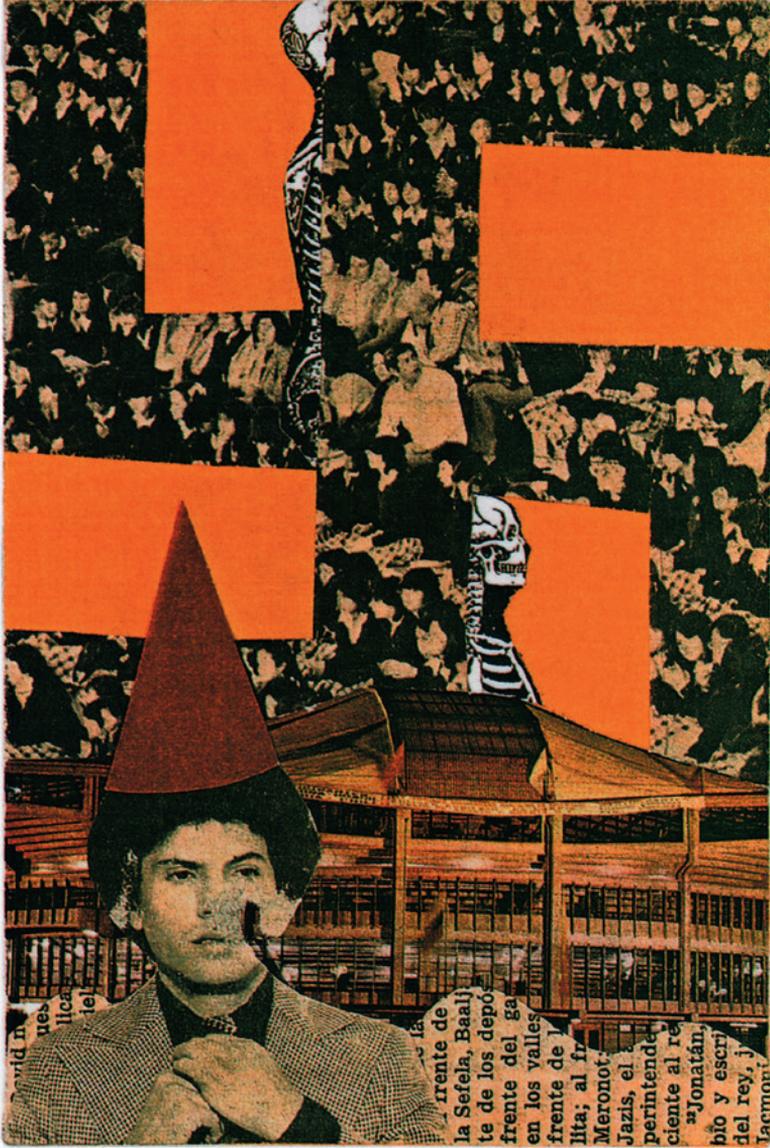
Fig. 21. Pedro Manrique Figueroa, *Invidente*, 1957. Collage.

sin intereses creados ni espíritu demagógico, ni deslizamientos hacia la retórica, lo proyecte fuera de sí mismo, en una materia y sustancia memorables. (Traba en Betancur 1994, IX)

Además, a lo largo de toda la película Ospina decidió lanzar un duro enjuiciamiento contra cualquier tipo de intervención política, ideológica o teórica dentro de la producción intelectual, burlándose primero de las ceremonias propias de la crítica de arte nativa, y señalando después los abusos a que conducían las interpretaciones doctrinarias sobre el acto creativo. Precedido de una aparición del artista Lucas Ospina, quien, bajo el apelativo de curador, interpretaba la dificultad para encontrar imágenes de Manrique o el constante uso de pseudónimos en su producción en clave vilamatiana (“creo que hay una versión más interesante [sobre este asunto] y es el afán de la persona por desaparecer, por hacer las cosas, pero desaparecer”), el director monta una secuencia de *collages* acompañados de afirmaciones redactadas según la retórica de la crítica de arte de la época dejando que las firmaran autores tan, pero tan, pero tan, pero tan falsos como “Gloria Serrano, crítica de arte”; “Luis Ángel Duque, curador”; “Luis Olsig, crítico de arte”; el personaje creado por el español Max Aub, “Jusep Torres Campalans, curador”; semificticios, como el propio Manrique o verdaderos, como Joe Broderick. Luego, articuló una entrevista al director de cine Francisco Norden, donde se le preguntaba sobre una asonada que tuvo lugar durante la presentación de su película *Camilo, el cura guerrillero* (1974) en la ciudad de Cali, mientras Ospina dejaba en el aire la idea de que Manrique podría haber sido el responsable de este hecho, para comentar, en boca del director Jaime Osorio, la desastrosa reiteración de los ejercicios de censura que provenían del interior de los movimientos revolucionarios en Colombia durante ese mismo período. Sin embargo, su juicio se relativizaba cuando le daba la palabra a Juan José Vejarano, dejando percibir cierto aire de justicia poética sobre los ires y venires de ese tipo de actuaciones:

El partido comunista quería armar una serie de células de trabajo cultural, y se le encargó a esa célula de trabajo cultural hacer parte de la campaña electoral. [Manrique] presentó un proyecto de *collage* para un afiche del partido donde era evidente la esvástica de Hitler sobre las masas, y metió a este tipo con el capirote, no sé mezclando qué en su cabeza [...] el hecho es que se la presentó al partido pa’ que el partido hiciera un afiche con eso. Inmediatamente, los dirigentes del partido, todos los viejos, los antiguos combatientes, montaron en cólera y en ira santa porque cómo así que el tipo iba a presentar eso para la campaña del partido cuando tenía un símbolo fascista en la cosa. El hecho fue que fue expulsado. (Juan José Vejarano, *Un tigre de papel*) (Fig. 22)

Reiterando el doble enfoque de ese fenómeno, Ospina ponía a la actriz Vicky Hernández a leer el poema *Me despidieron de la fábrica*, atribuido



San Benito o Mame nene que yo ta mame

Fig. 22. Pedro Manrique Figueroa, *San Benito o mame nené que yo ya mamá.* Collage.

a Manrique, subrayando la agresividad de varios miembros de la dirección del Partido Comunista Colombiano para intervenir en la actividad estética de sus asociados. En un giro adicional, intentaba matizar esta lectura contraponiendo las opiniones del director y actor Santiago García y el político Alberto Rojas Puyo, sugiriendo que desde la dirigencia de esa agrupación fueron emitidas ordenanzas encaminadas a coordinar la producción —e interpretación— de arte desde ese movimiento hacia fines exclusivamente proselitistas. Sin embargo, al final de la secuencia Ospina estableció con claridad su posición. Volvió a Rojas Puyo y le permitió explicar en detalle el modo como se dio el debate generado en el seno del Partido Comunista Colombiano tras haber publicado un artículo de su autoría sobre la obra escultórica de Edgar Negret:

Mi publicación era, en el fondo... no tengo por qué ocultarlo... una provocación a la discusión polémica en el partido. Para la edición 119 [de la revista *Documentos políticos*], había ya una carta muy dura de un grupo de militantes-artistas, en contra de lo que yo había escrito [donde] más o menos decían que yo estaba haciendo, dentro del Partido, el juego a unas concepciones reaccionarias, imperialistas en materia estética. Exigían, dentro de esa concepción conservadora del arte, considerar la figuración como la savia del pueblo. Pero, como decía Gramsci, a la obra de arte no hay que pedirle más que arte. (Alberto Rojas Puyo, *Un tigre de papel*)

Finalmente, se señalaba, desde el Comité Central del Partido se decidió acabar con la polémica estableciendo “como Iglesia fuera de la cual no hay salvación, el Realismo socialista”, y amenazando al intelectual con su inmediata expulsión. Mientras hablaba, su digresión iba siendo acompañada con imágenes de las purgas estalinistas que se establecieron en este régimen desde 1936. Canibalismo (visual) de izquierdas.

Voz en off de Lara: *Todo comenzó por el fin*

Puesto que no tienes que imitar, como los pintores, escultores, novelistas, la apariencia de personas y de objetos (las máquinas lo hacen por ti), tu creación o invención se reduce a los vínculos que estableces entre los distintos pedazos de realidad captados. Está también la elección de estos pedazos. Tu olfato decide.

Robert Bresson (1979, 69-70)

Ya se ha dicho que un componente primordial de *Todo comenzó por el fin* es la cinefilia de Ospina y su generación. Sin embargo, para ampliar esta idea es necesario entender la película como parte de dos revisiones: la ajena (de Caicedo, Mayolo y el Grupo de Cali) y la propia (que le correspondió al propio director y se mostró en su prólogo y epílogo).

La película está construida a partir de una estructura dependiente de la comprensión del valor de uso de variados formatos de imagen en movimiento para insertar referencias históricas dentro de la narrativa. De esta forma, se comprueba una renovación de votos por parte de Ospina respecto al apropiacionismo y el ejercicio de intercalar citas de su propio trabajo y el de otros. De igual forma, al incluir una amplia cantidad de autocitaciones, proyectos no realizados, video inédito, entrevistas y material de archivos institucionales, se conformó un inventario con el que el director quiso fijar una lectura interpretativa sobre su carrera. Probablemente por esto, en uno de los capítulos de la película no dejó pasar la oportunidad de explicar su título y su comienzo, mediante la inserción de un corte en video donde el director de teatro Sandro Romero Rey leía parte del proyecto inconcluso *El pobre Lara* (1984), como guion escrito *ex profeso* para una película que terminó configurando otra. (Fig. 23):

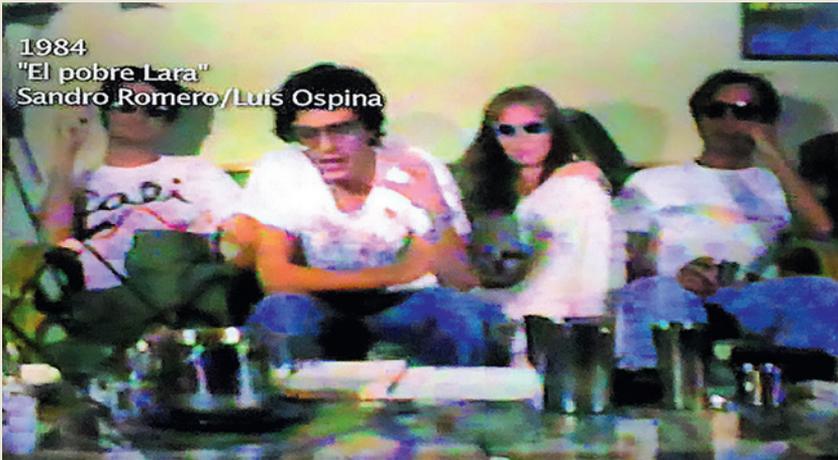


Fig. 23. Luis Ospina, *Todo comenzó por el fin*. Lectura del comienzo del guion de *El pobre Lara*. Sandro Romero aparece en compañía del director, Carlos Mayolo y María Isabel Borrero.

Primerísimo primer plano de la palabra “Fin”, la cual es tecleada con una máquina de escribir. Luis Fernando Lara retira la hoja del rodillo de la máquina y la observa satisfecho. Lara lanza un suspiro de alivio. Voz en off de Lara: *Todo comenzó por el fin*.

El largometraje comienza mostrando una estructura que se repite tres veces: al principio pone la palabra “Fin”, acompañada de una fanfarria de vientos, seguida por videos de la implosión del mítico restaurante Los Turcos, en Cali, mientras se repite el comienzo de la famosa frase de T. S. Eliot: “así es como termina el mundo, no con una explosión, sino con un lamento.” Luego repite la estrategia poniendo la palabra en cirílico y mandarín, para concluir con el mismo fotograma que contiene la expresión “The End”, y que había usado para *El bombardeo de Washington*.

Como ya se ha destacado, Ospina narraba su encuentro con el cine apelando a la recuperación de filmaciones familiares para establecer una línea conceptual entre esta técnica y su propio ejercicio de memoria, lo cual sería el amarre más fuerte de toda la propuesta.²⁸ Del mismo modo, y para subrayar la contemporaneidad de ese vínculo, inmediatamente después decidió traerla al presente y comentar, sobre una filmación que le hicieran a los dos años y medio durante un viaje a Washington para ser operado de

28 Hablando de su vida infantil comentaba en el metraje, “no recuerdo nada antes de los cuatro años. Si no fuera por estas películas, diría que yo nunca tuve esa edad”.

una hernia inguinal: “ahí fue cuando comenzaron mis problemas de salud”. Con lo que marcaba una relación directa entre su estado de salud y el desarrollo de la película.

Por esto es que después cambiaba de formato, iniciando una emisión de guiños metacinematográficos no tanto para enfocarse en la crítica del cine de ocasiones anteriores como para explorar las condiciones de producción de la propia película: acostado en una cama de hospital leía de su computador una declaración donde calculaba las decisiones a tomar en caso de que muriera mientras estaba en el trance de realizarla. Dirigiéndose a los responsables de la beca que le había sido otorgada con motivo de ese proyecto, pedía amablemente,

que se consulte con el Departamento jurídico para afrontar esta eventual e inusual situación, para encontrar la forma de llevar la película a feliz término en caso de mi fallecimiento. En tal caso, autorizo que la finalización del proyecto sea supervisada por mis amigos Sandro Romero Rey y Rubén Mendoza, conocedores de mi obra y métodos de trabajo, para terminar la película en mi ausencia.

Mientras iba leyendo, se introducían grabaciones de una tomografía de su abdomen. A continuación, en medio de una valoración médica intercalaba imágenes de una biopsia en cámara rápida. Finalmente, mantenía un intercambio con dos enfermeras donde sacaba a relucir su actividad profesional, mientras en edición se añadían comentarios audiovisuales extraídos de su propia obra para reiterar el carácter irónico/premonitorio de la escena seleccionada:

Enfermera: ¿Y ustedes de dónde son?

Luis Ospina: Yo soy caleño, pero vivo en Bogotá. Ella [corte a Lina González, quien le acompañaba en ese momento] es de Bogotá. Yo soy cineasta y ella es artista.

E: ¿Qué películas ha grabado para verlas, buscarlas?

L O: Es muy fácil encontrar películas mías: tripledoubleluisospinapuntocom. Ahí encuentra como veinte películas mías.

Enfermera 2: ¡Uy!

L O: He hecho películas de vampiros, de amor...

E 2: Ay, ¡qué chévere!, ¡súper!

L O: Hice una película sobre un señor que siempre está en una cama, recibiendo transfusiones.



Fig. 24. Luis Ospina, *Todo comenzó por el fin*.

E: No diga... [corte a escena de la enfermera Flor masajeando los pies de Roberto Hurtado en *Pura Sangre*] Yo lo conozco... [plano de Lina González, repitiendo la actuación de Florina Lemaitre] (Fig. 24).

Finalmente, Ospina hacía un monólogo donde explicaba el devenir del proyecto a partir de la evolución en su tratamiento:

[esta] ha sido una película de suspenso. Cuando llegué ayer al hospital se hizo la endoscopia [y] se me dijo que se tenía que operar ¡ese mismo día! O sea, yo entré preparado para que me extirparan algo... y no fue así [...] con lo que está pasando ahora, la película da un vuelco, es decir, no es seguro que yo me vaya a morir. Pero si no me muero, la película tiene que cambiar [...] entonces, lo que quiero es tener suficiente tiempo para terminarla.

Este afán se retomaba en el epílogo, cuando un médico comenzaba preguntándole por la grabación, mientras el director introducía extractos de la película *Cancer*, de Encyclopedia Britannica Films Inc., para enfatizar así las partes más emocionales de la escena. Posteriormente Lina González, quien terminó constituyéndose en poderosa contraparte del director en estos segmentos, lo grababa dentro de la sala de cuidados intensivos, mientras le preguntaba “¿algo qué decir?” Él la miraba, sin poder hablar, pues tenía insertos varios tubos en su tráquea, al tiempo que una enfermera les prohibió seguir usando la cámara en el lugar (aunque luego se incluyeron videos de celular grabados subrepticamente y donde aparecía el director postrado) (Fig. 25).



Fig. 25. Luis Ospina, *Todo comenzó por el fin*. Imágenes postoperatorias.

Tras su salida del quirófano, a través de un diálogo que Ospina mantenía con González, se supo que tuvo varias recaídas y dos delirios luego del procedimiento. En lo que perfectamente podría leerse como un giro de libreto, el director no dudó en aprovechar ese hecho para seguir subrayando su simbiosis ideológica con el cine, al tiempo que recuperaba su tan querida práctica de usar el video como venganza: como su interés era destacar que se vio sometido a un sufrimiento terrible, al modo de un mártir contemporáneo de la realización cinematográfica en este mundo infestado de tejemanajes judiciales, contaba que en la primera de las alucinaciones que tuvo durante ese período, mezcló dos de las peores lacras de la producción televisiva (un noticiero y un *reality*) con un género menos parasitario (una serie policíaca). Luego, añadió que en el segundo delirio hizo operativa la desgracia existencial de asumir la malagradecida labor de negociar los derechos de uso de una obra ajena en un audiovisual. Con base en ello, imaginó ser perseguido por haber resuelto insatisfactoriamente la negociación de los derechos de autor de la banda sonora de una película perteneciente al afamado director colombiano, Jairo Pinilla. No obstante, la ilustración del relato era un fragmento del video promocional de un festival bogotano de cine de Serie B (Zúñiga, 2012), donde ambos directores actuaban como científicos locos (Fig. 26).

A la luz de las narrativas audiovisuales forjadas en Hollywood, siguiendo estos segmentos podría llegarse fácilmente a una identificación con el dolor del director-paciente y declarar con rapidez que toda la película era un circunloquio en torno al tema de la muerte. Sin embargo, por la manera en que fueron construidas ambas secciones, así como por algunas



Fig. 26. Erik Zúñiga, *Zinema Zombie Fest*, video promocional, 2012.



No recuerdo nada antes



es de los cuatro años.

alusiones veladas que hizo el mismo director en varias de las presentaciones de la película, la cuestión aquí vendría a ser más un análisis sobre la necesidad de repensar la construcción de sentido en la actualidad, por medio de procedimientos cinematográficos cercanos a lo digital.

A grandes rasgos, muchas de las tomas grabadas en el hospital e incluidas en el metraje, no dejaban de poseer un componente de hiperrealismo que llegaba a conmover por momentos. Incluso su secuencia dentro del relato mayor permitía verificar el ya mencionado activismo por parte del realizador respecto al hecho de que solo la imagen en movimiento podría dar buena cuenta de lo que estaba viviendo. Articulando esto con el video de Washington a sus dos años y medio de vida, podría decirse que *solo* esas grabaciones podrían *contener*, o *ser*, la *verdadera*, o la única memoria de una situación como esa (Fig. 27).

El hecho de que integrara a esta narración grabaciones de los procedimientos quirúrgicos a que se vio sometido, videos de los aparatos en funcionamiento con que fue tratado y fotografías de los diagnósticos que iba encontrando mientras navegaba por internet, demuestra una actualización del repertorio de sus trabajos anteriores. Con ello transmutó la noción tradicional de archivo para construir nuevos arcos diegéticos a partir de miradas no necesariamente memorísticas, sino eminentemente técnicas. Con lo que elevó el valor conceptual de la imagen encontrada como recurso para ponerla al servicio del relato. A la vez, evaluó la proliferación de dispositivos y pantallas productoras de imágenes en el universo social, sin limitarse a la queja sociológica que las acusa de ser aparatos de alienación. De hecho, al acelerarlas, enmarcarlas o mostrarlas en simultáneo con los diálogos, las convirtió en tema de reflexión dotado de características formales autónomas.

Así mismo, se dio un tratamiento diferencial de los diálogos que aparecían en cada capítulo dependiendo si se daban entre el director y las mujeres que le rodeaban o si lo hacía con los varones con quienes tenía contacto. Jugando con el montaje, en cada caso Ospina planteaba un tipo de vínculo distinto. A las primeras las ponía a una distancia menor, que podría identificarse como empática, mientras que a los segundos no. En lo que bien podría ser una respuesta inconsciente frente a lo que venía pasando, mientras ellas aparecían amables y atentas al cuidado del director, los varones aparecían de forma esquemática, matizada con diálogos limitados a unas pocas frases protocolarias (cuando las había) (Fig. 28). A fin de cuentas, a partir de lo que se presentaba en la narración, fueron los doctores quienes se encargaron de intervenir físicamente su cuerpo. De otra parte, en los momentos donde aparecía hablando con una mujer, el director permitía que sus propias intervenciones aparecieran de forma más espontánea, dejando incluso entrever su propia vanidad profesional. Como en aquella conversación donde la enfermera le preguntaba por su profesión y la de su acompañante y él pasaba a explicarle lo que hacía o dónde podría encontrar “como veinte películas” suyas.



Fig. 28. Luis Ospina, *Todo comenzó por el fin*.

Hay un esguince respecto a la cuestión recurrente del estatuto de la verdad en la obra ospiniana que vale la pena recuperar como conclusión de esta obra. En una conversación sostenida entre el director colombiano y el español José Luis Guerín, ambos dejaban caer, como quien no quiere la cosa, la posibilidad de que toda la obra podría ser una ficción. Mientras el primero señalaba la honda carga existencial de la narración apelando al recurso del apremio por el condicionamiento impuesto a partir de la enfermedad, el segundo concluía sonriendo con un “podría ser un falso documental...” Ante lo que Guerín ripostaba:

[la] película explícitamente testamentaria, pero con *happy end*. Tiene un tono de [...] “se me acaba el tiempo y hay que contarlo todo” [...] “y no hay tiempo para ello” [...] y entonces el camarada Luis sobrevive [...] básicamente por dos motivos, porque está Lina [González] que es su ángel que le salva... y por el cine. Porque él tiene la obligación moral de hacer una película, y por tanto no se puede ir a ninguna parte sin hacer la película. Finalmente, pienso que es una trampa para que la película haya sido más interesante [...] (Guerín con Ospina 2015)

Es decir, el largometraje podía haber sido gestado como un guion de varios planos, donde se privilegiaría la representación de una agonía acompañada por una biografía de grupo, soportadas por una documentalización dramatizada de los —quizá— últimos momentos de un director aquejado de cáncer en un país en vías de subdesarrollo (valga decir, donde este tipo de enfermedades habrán de conducir necesariamente a la ruina económica y/o a la humillación de agonizar en una sala de espera). Ante esto, la obra sería

entonces una elaborada teatralización de los afectos, de la cual debería desprenderse un final ya no convincente, sino coherente mediante decisiones de montaje. Con ese intercambio se retrotraía al observador hasta aquellas hipótesis sobre los orígenes de la obra de arte, que la consideraban la intuición representada de un autor y su aceptación como mediación dentro de la comunidad donde se la exhibía. Es decir, como un objeto mágico. Como, y siguiendo el breve comentario de Ospina en ese intercambio, simular una enfermedad grave y, siguiendo la adenda de Guerin, dotar de mayor impacto a la narración.

Pero no hay que olvidar que esta digresión sobre el alcance de la verdad en la descripción cinematográfica de una autobiografía realizada “por persona interpuesta” fue rápidamente interrumpida durante el encuentro, para dejar en claro que perfectamente podría tratarse de un falso documental, porque, según Guerin, Ospina iba a “hacer más películas”. O, siguiendo con las consecuencias de la propia narración, podría tratarse de un documental de doscientos ocho minutos cuya finalización terminó dándose en la realidad alternativa de un festival de cine programado dentro de una ciudad especializada en vivir en una realidad alternativa propia, entre balnearios y casas sin acueducto pero hipercostosas, mientras le da la espalda a sus habitantes.

Epílogo

En 1987 el diario parisino *Libération* encuestó a varios cineastas del mundo con la pregunta “¿Por qué filma usted?” Ante esta solicitud, Luis Ospina respondió:

¿Por qué hago cine?

Porque soy muy nervioso para robar,
porque detrás de la cámara, oculto mi timidez.

Hago cine por terquedad,
por la persistencia de la visión.

El cine es una fijación
de emociones en emulsiones.

El cine es una revelación
de lo negativo a lo positivo.

Para hacer cine hay que tener fe.
En el cine, fe es creer en lo que no se ha revelado.
El cine es un misterio gozoso, es la alquimia, la bolsa negra.
Es el oficio de tinieblas del siglo XX.

Para hacer cine hay que tener vocación
porque produce hábito.

El cine es creación y re-creación.

Tomando esas respuestas como premisa, esta investigación intentó —nunca mejor dicho—, reenfocar el interés por identificar los procedimientos de un autor que configuró, pensó, elaboró, filmó, describió, escribió e influyó a una gran cantidad de artistas y cineastas a lo largo de su trayectoria. Y para hacerlo se valió de dos estrategias. La primera, subrayar la singularización de su obra para comprenderla como resultado de un esfuerzo de autorrevisión continua. La segunda, la de evitar la perpetuación de aquellas revisiones propuestas desde el campo artístico nativo, que se han especializado en interpretar su obra sólo a partir del trabajo que hiciera junto con Carlos Mayolo, en una suerte de relación cuasiumbilical de donde ha terminado por desprenderse una descuidada, superficial y rutinaria valoración de sus propuestas, a despecho de la profusión de experimentos que hizo a lo largo de su carrera.

En este sentido, la cuestión aquí no fue la de repetir la entronización de los componentes de humor, ironía y crítica social que se desprenden de las obras cumbre de este par de autores (*Oiga, vea* y *Agarrando pueblo*), sino adelantar una lectura específica sobre la obra de este autor. Se buscó ir más allá de su participación en la exitosa acuñación de los conceptos Pornomiseria y Gótico tropical. Se buscó autonomizar su trabajo para delimitar su influencia en un campo artístico que no ha dejado de volver, una y otra vez, a su producción bajo la forma de parodias, pseudodocumentales, iniciativas de gestión con fracasos calculados.²⁹ De igual manera, se buscó reelaborar la pregunta que parecía acuciar a los periodistas del diario francés para adaptarla como eje doble dentro de este proyecto. En vez de preguntarle “¿por qué filma usted?” al autor, se buscó que su obra respondiera a los interrogantes sobre el hecho de hacer imágenes en movimiento o reconocer cuáles elementos de su obra han sido los que más han interesado a tantos artistas colombianos durante varias generaciones.

Luis Ospina fue un autor que trasegó por varias actividades creativas a fondo. Hizo experimentación filmica a fondo, cine argumental a fondo, documental a fondo, crónica a fondo, creó revistas a fondo, realizó entrevistas a fondo, armó cineclubes a fondo, organizó festivales de cine a fondo y curó a fondo. Y, sin embargo, hasta este momento no ha sido objeto de una curaduría individual que desde las artes visuales le dé alcance suficiente

29 Procedimiento que ha sido aplicado, entre otros, por parte de artistas como Víctor Albarracín, Jaime Ávila, Elkin Calderón, Colectivo Maski (Camilo Ordoñez, Juan David Laserna, Jairo Suárez), Colectivo 7-28 (Michele Faguet, Eduardo Consuegra, Alejandro Volovinsky, Simón Hernández), David Escobar, Wilson Díaz, El Vicio Producciones (Simón Hernández, Richard Decaillet, Simón Mejía, Santiago Caicedo, Carlos Franklin, Elkin Calderón), Juan Mejía, María Isabel Rueda, Lucas Ospina o Edwin Sánchez.

como para comprender la amplitud de su indagación. Así, esta curaduría quiso iniciar una reivindicación del autor como artista visual intentando complementar el perfil de su trayectoria y revisar los múltiples acercamientos que intentó en este particular: desde las arborescencias iniciales warholianas de sus años universitarios, hasta su manera de comprender el *collage film* como procedimiento efectivo al momento de poner al subconsciente histórico a hacerse oír, vía el surrealismo francés; desde su revisión crítica del documentalismo paternalista de la época del cine colombiano de sobreprecio, hasta su particular manera de hacer historia social del arte y la literatura, vía extensos documentales sobre pintores y escritores; desde su personal mirada hacia el *mockumental*, vía la creación de/acompañamiento a un artista que “promovió” el *collage* en Colombia como procedimiento político; desde su actividad como archivero de su propia obra en medio de la existencia del Grupo de Cali, hasta su eterna curaduría sobre la figura de Andrés Caicedo, vía recopilación y edición de memorias incesantes.

Con base en ese modelo fue posible encontrar elementos que permitieran comprenderlo como promotor de modos de ver bastante cercanos a las artes visuales. Por supuesto, no se agotó la mirada sobre su obra; quedó mucho por decir y más por hacer. Desde este punto de vista, *el corolario es casi inevitable*: a la constelación ospiniana todavía hay mucho que aprenderle.

Películas del director a partir de las cuales se organizó la curaduría “Luis Ospina: El corolario es casi inevitable, 1970-2019”

- Acto de fe.* Cortometraje argumental. Dirección, producción, guion, montaje, sonido: Luis Ospina. Fotografía: Morgan Renard. Asistente de dirección: Bill Coker. Reparto: David Hamburger, Herbert Di Gioia. Soporte original: Super 8, b/n. 17 minutos. 1970.
- Autorretrato (dormido).* Cortometraje experimental. Dirección, producción, fotografía: Luis Ospina. Muda. Formato original: Super 8, color. 3 minutos. 1971.
- El bombardeo de Washington.* Cortometraje experimental. Dirección, producción, montaje, sonido: Luis Ospina. Formato original: 16 mm, b/n. 1 minuto. 1972.
- Oiga, Vea!* Cortometraje documental. Dirección, guion: Luis Ospina/Carlos Mayolo. Producción: Luis Ospina/Carlos Mayolo/Ciudad Solar. Fotografía: Carlos Mayolo. Montaje, sonido: Luis Ospina. Script: Ute Broll. Soporte original: 16 mm, b/n. 27 minutos. 1972.
- Asunción.* Cortometraje argumental. Dirección, guion: Luis Ospina/Carlos Mayolo. Producción: Producciones Caligari. Productores: Luis Ospina, Sergio Dow, Octavio Cruz. Diálogos: Andrés Uribe. Fotografía: Roberto Álvarez. Cámara: Enrique Forero. Montaje: Luis Ospina. Sonido: Luis Ospina. Asistente de dirección: Patricia Restrepo. Reparto: Marina Restrepo, Mónica Silva, Vicenta Carabalí, Genaro de Gamboa, Pablo Martínez. Fotofija: Viki Ospina, Patricia Restrepo. Script: Teresa Saldarriaga. Soporte original: 35 mm, color. 15 minutos. 1975.

Agarrando pueblo. Cortometraje argumental. Dirección, guion: Luis Ospina/ Carlos Mayolo. Producción: SATUPLE (Sindicato de Artistas y Trabajadores Unidos para la Liberación Eterna). Fotografía (b/n): Fernando Vélez, Enrique Forero, Oswaldo López. Fotografía (color): Eduardo Carvajal, Jacques Marchal. Montaje, sonido: Luis Ospina. Asistente de dirección: Elsa Vásquez. Reparto: Luis Alfonso Londoño, Carlos Mayolo, Eduardo Carvajal, Ramiro Arbeláez, Javier Villa. Fotofija: Eduardo Carvajal. Soporte original: 16 mm, color, b/n. 27 minutos. 1978.

Pura sangre. Largometraje argumental. Dirección, producción: Luis Ospina, con el apoyo de la Compañía de Fomento Cinematográfico Focine. Productor asociado: Rodrigo Castaño. Producción ejecutiva: Héctor Buitrago. Producción de campo: Rocío Obregón. Asistentes de dirección: Karen Lamassonne, Alex Martínez. Guion: Alberto Quiroga, Luis Ospina. Director de fotografía: Ramón Suárez. Montaje: Luis Ospina, Rodrigo Lalinde. Dirección artística: Karen Lamassonne. Storyboard: Karen Lamassonne. Reparto: Florina Lemaitre, Carlos Mayolo, Humberto Arango, Roberto “Fly” Forero, Luis Alberto García. Soporte original: 35 mm, color. 98 minutos. 1982.

En busca de María. Cortometraje documental. Dirección, guion: Luis Ospina/Jorge Nieto. Producción: Nueva Era/Cinemateca Distrital. Producción ejecutiva: Claudia Triana de Vargas, Jaime Cifuentes. Productor de campo: Diego Rojas. Investigación y Asistencia de dirección: Marta Helena Restrepo. Fotografía: Víctor Morales. Montaje: Luis Ospina. Pre-edición en video: Fernando Revollo. Dirección artística y Asistencia de montaje: Karen Lamassonne. Sonido: Luis Ospina. Asistente de dirección: Elsa Vásquez. Script: Andrés Marroquín. Asistencia de cámara: Juan Ríos. Tramoyista: Gilberto “Fly” Forero. Reparto ficción: Elsa Vásquez, Sandro Romero Rey, Adriana Calero, Carlos Mayolo, Luis Ospina. Fotofija: Eduardo Carvajal. Formato original: 35 mm, color, b/n. 15 minutos. 1985.

Andrés Caicedo: unos pocos buenos amigos. Largometraje documental. Dirección, guion, montaje: Luis Ospina. Producción: Colcultura/Focine. Producción ejecutiva: Mónica Gutiérrez, Ricardo Alonso, Fundación Cali-gráfica (Luis Ospina). Fotografía: Olmedo Cardozo, Diego Villegas, Erik Bongue, Mauricio Monsalve. Locución: Sandro Romero Rey. Dirección artística: Karen Lamassonne. Actuación especial: Ana María Aristizábal, Carmina Lago, Julio Ardila. Reparto: Carlos Mayolo, Patricia Restrepo, Óscar Campo, Carlos

Alberto Caicedo, Enrique Buenaventura. Formato original: U-matic, color, b/n. 86 minutos. 1986.

Antonio María Valencia: Música en cámara. Largometraje documental. Dirección, guion, montaje: Luis Ospina. Producción: Corporación para la Cultura de Cali/Banco de la República/Colcultura/Universidad del Valle. Producción ejecutiva: María Isabel Caicedo. Fotografía: Diego García, Erik Bongue. Locución: Joelle Coquerie. Reparto: Mario Gómez-Vignes, Susana López, Mary Fernández, Luis Carlos Figueroa, Jesús María Espinosa. Formato original: U-matic, color, b/n. 87 minutos. 1987.

Ojo y vista: peligra la vida del artista. Cortometraje documental. Dirección, producción, guion, montaje: Luis Ospina. Fotografía: Diego García. Asistente de cámara: Mauricio Monsalve. Editores: Hernando León Moreno, Pablo Antonio Leal. Sonido: Hernando Tejada. Ingeniero de video: Erik Bongue. Reparto: Dudman Adolfo Murillo "El faquir caleño". Soporte original: U-matic, color. 26 minutos. 1987.

Fotofijaciones. Cortometraje documental. Dirección, guion, montaje: Luis Ospina. Producción: Universidad del Valle UV-TV/Corporación para la Cultura de Cali. Producción general: Alejandra David. Producción ejecutiva: María Isabel Caicedo, Doris Eder de Zambrano, Yolanda Bautista. Fotografía: Óscar Bernal. Iluminación: Luis Hernández, Edgar Gil. Editores: Antonio Dorado, Óscar Ágredo. Formato original: U-matic, color. 25 minutos. 1989.

Adiós a Cali (Cali plano x plano). Serie documental. Dirección, guion, montaje: Luis Ospina. Producción: Universidad del Valle UV-TV/Corporación para la Cultura de Cali. Jefe de producción: Alejandra David. Producción ejecutiva: María Isabel Caicedo, Doris Eder de Zambrano, Yolanda Bautista. Fotografía: Óscar Bernal. Soporte original: U-matic, color. 25 minutos. 1990.

Cámara ardiente. Cortometraje documental. Dirección, guion, montaje: Luis Ospina. Producción: Universidad del Valle UV-TV. Soporte original: U-matic, color. 50 minutos. 1990-1991.

La trilogía de los oficios (Al pie, Al pelo, A la carrera). Cortometrajes documentales. Dirección, guion, montaje: Luis Ospina. Producción: Telepacífico/Colcultura. Producción de campo: Gladys Arciniegas. Fotografía: Óscar Bernal. Sonido: César Salazar. Editores: Giovanni Agudelo, Jaime Salinas. Asistente de dirección: Gerardo Otero. Soporte original U-Matic, color. 75 minutos. 1991.

Nuestra película. Largometraje documental. Dirección, guion, montaje: Luis Ospina. Producción: Unos pocos buenos amigos/Galería

- Garcés Velásquez. Producción ejecutiva: Claudia Triana de Vargas. Fotografía: Rodrigo Lalinde. Fotografía adicional: Luis Ospina, Diego García. Locución: Rosario Jaramillo. Editor: Amparo Saavedra. Sonido: Rodrigo Lalinde, Luis Ospina. Formato original: Hi-8. Formato exhibición: Betacam SP, color, b/n. 96 minutos. 1993.
- Capítulo 66.* Cortometraje argumental. Dirección: Luis Ospina/Raoul Ruiz. Producción, montaje: Luis Ospina. Guion: Raúl Ruiz, Walter Rojas, Astrid Muñoz, Luis Roza, Víctor Guerrero. Fotografía: Rodrigo Lalinde, Óscar Bernal. Reparto: Ricardo Duque, Rolf Abderhalden, María Paulina de Zubiría, María Teresa Hincapié, Jimena Guerrero. 25 minutos. 1994.
- Mucho gusto.* Largometraje documental. Dirección, producción, guion: Luis Ospina. Producción ejecutiva: Beatriz Llano, Diana Jaramillo. Fotografía: Óscar Bernal. Sonido: Juan Fernando Franco, Javier Quintero. Soporte original: U-matic, color. 108 minutos. 1997.
- Soplo de vida.* Largometraje argumental. Dirección: Luis Ospina. Producción: EGM Producciones (Colombia). Coproducción: Hangar Films (Colombia), Mille et Une Productions (Francia). Producción ejecutiva: Efraín Gamba Martínez. Productor asociado: Sebastián Ospina. Producción de campo: Gloria Gamba. Con el apoyo de la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura (Colombia), Ministère de la Culture, Ministère des Affaires Étrangères, Centre National de Cinématographie-Fonds Sud (Francia). Guion original: Sebastián Ospina. Adaptación: Sebastián Ospina, Luis Ospina. Asistentes de dirección: Marcela Vásquez, Jorge Valencia. Dirección de fotografía: Rodrigo Lalinde. Cámara: Óscar Bernal. Música: Germán Arrieta, Gonzalo de Sagarmínaga. Montaje: Luis Ospina, Elsa Vásquez. Sonido: César Salazar. Afiche: Karen Lamassonne, Susana Carrié. Reparto: Fernando Solórzano, Flora Martínez, Robinson Díaz, César Mora, Constanza Duque, Álvaro Ruiz, Álvaro Rodríguez, César Badillo. Soporte original: Super 16. 110 minutos. 1999.
- Video (B)art(h)es.* Videoarte. Dirección, producción, guion, fotografía, montaje: Luis Ospina. Editor: Roberto Herrera. Reparto: Natalia Helo, Luis Ospina. Formato original: Betacam SP, color, b/n. 3 minutos. 2003.
- La desazón suprema: retrato incesante de Fernando Vallejo.* Largometraje documental. Dirección, producción, guion, fotografía, sonido: Luis Ospina. Fotografía adicional: Rodrigo Lalinde. Música original: Germán Arrieta. Montaje: Rubén Mendoza, Luis Ospina.

Locución: Sandro Romero Rey. Mezcla: Carlos Manrique. Asistente de mezcla: Vivianne Cárdenas. Graficación y efectos: Rubén Mendoza. Reparto: Fernando Vallejo, Barbet Schroeder, Carlos Monsiváis, Elena Poniatowska, Antonio Caballero. Formato original: Mini DV. 90 minutos. 2003.

Un tigre de papel. Largometraje documental basado en una investigación de Lucas Ospina, François Bucher y Bernardo Ortiz, con la colaboración de Carolina Sanín, con el apoyo del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico Proimágenes. Dirección, producción, guion, fotografía: Luis Ospina. Productores asociados: Congo Films, Efe-X, Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (Bogotá), Miguel Salazar (Nueva York, Ucrania, Amazonas), Andrés Mora (China), Rodrigo Lalinde (Rumania), Karen Lamassonne (Atlanta). Fotografía adicional: Miguel Salazar, Rodrigo Lalinde. Soporte original: Mini DV. Formato exhibición: Betacam Digital. 114 minutos. 2007.

Todo comenzó por el fin. Largometraje documental. Dirección, producción, guion: Luis Ospina con el apoyo del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico Proimágenes. Producción ejecutiva: Sasha Quintero Carbonell. Montaje: Luis Ospina/Gustavo Vasco. Director de fotografía: Francisco Medina. Fotografía adicional: José Luis Guerin Barcelona/Madrid), Luis Ospina (Madrid/Bogotá), Lina González, Rubén Mendoza, Margarita Peña, Miguel Salazar (Bogotá), Jaime Bonilla, Óscar Campo, Ramiro Arbeláez (Cali). Sonidista y Diseño sonoro: Isabel Torres. Sonidistas adicionales: Amanda Villavieja (Madrid/Barcelona), Carlos Rincón, Andrés Montaña Duret, Elkin Pérez, Juan Camilo Martínez (Colombia). Formato original: 16/9. 208 min. 2015.

El ojo del turista: 9 piezas fáciles. Videoarte. Dirección, producción, fotografía: Luis Ospina. Cámara y fotografía: Lina González. Montaje: Luis Ospina, Nelson Rodríguez Tequia. Soporte original: video digital. 3 min. 2019.





Bibliografía

- Ardila, P. 1983. "Luis Ospina", *Cuadernos de Cine Colombiano* N.º 10. Bogotá: Cinemateca Distrital.
- Arias, J. 2008. "El discurso nacionalista en el cine colombiano, 2005-2006", en *Versiones, subversiones y representaciones del cine colombiano. Investigaciones recientes. Memorias XII Cátedra anual de historia Ernesto Restrepo Tirado*, Zuluaga, P. (ed.). Bogotá: Museo Nacional de Colombia.
- Ayala, C. (s.f.) "Mucho ruido y pocas nueces. A propósito de la explotación política de la explosión de Cali en agosto de 1956", en *Revista historia y espacio*, N.º 6. Cali: Universidad del Valle.
- Bernal, A., Ortega, Enrique. 1982. "Entrevista a Luis Ospina", Bogotá: Departamento de Cine del Museo de Arte Moderno de Bogotá (inédito).
- _____. 1987. "Caliwood Babilonia, entrevista a Luis Ospina", *Arcadia va al cine*. En: <http://geografiavirtual.com/2016/06/caliwood-ospina/>
- Betancur, B. 1994. "Metafísica de la luz", en Marta Traba, *Arte de América Latina, 1900-1980*. Nueva York, Washington: Banco Interamericano de Desarrollo.
- Biblioteca Luis Ángel Arango. 2018. "Cine y verdad, una conversación entre Luis Ospina y Everardo González", *La paz se toma la palabra*. En: <https://www.youtube.com/watch?v=drwzMjFr9Hs>
- Boesen, K. 2011. *Jerry Rubin and the Youth International Party*. Copenhague: Universidad de Copenhague.
- Bounegru, L., Gray, J., Venturini, T., Mauri, M. 2017. *A Field Guide to "Fake News" and Other Information Disorders*. Amsterdam: Public Data Lab.

- Bressson, R. 1979. *Notas sobre el cinematógrafo*. Madrid: Ardora Ediciones.
- Chavarro, S. 2011. *Oiga/vea: sonidos e imágenes de Luis Ospina*. Cali: Universidad del Valle.
- Caicedo, J. 1979. "Cine de aquí y de allá". Bogotá: *El Espectador* (febrero 15).
- Castrillón, M. 1996. "Ensayo general sobre el eclecticismo infernal: *Mucho gusto*". Medellín: *Kinetoscopio* N.º 40, nov-dic.
- Castro, F. 2016. Presentación del libro *Estética a golpe de like*. Salamanca: Museo Da2, 16 de abril de 2016. En: <https://www.youtube.com/watch?v=P3dMUsvV8X4>
- Crary, J. 2013. *24/7. Late Capitalism and the Ends of Sleep*. Londres-New York: Verso.
- Comisión Ciudadana de Seguimiento, 1996. *Poder, justicia e indignidad: el juicio al presidente de la República Ernesto Samper Pizano*. Bogotá: Utópica Ediciones.
- Doane, M. 2008. "El instante y el archivo", en *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*, Hernández-Navarro, M. (ed.). Murcia: CENDEAC.
- Gómez, S. 2019. "Luis Ospina recargado / Un diálogo sobre su periodo en Bogotá (1995-2019) y la estupidez contemporánea", *Madera Salvaje*. En: <https://maderasalvaje2017.blogspot.com/2019/03/luis-ospina-recargado-un-dialogo-sobre.html?fbclid=IwAR1TCOGFfzpk4y4iGXsxSOQx0tgdxKsh0J4afZkUyhnPtqWSaORyA9OyiA>
- Guerín, J. 2015. Cartagena: 56 Festival Internacional de Cine de Cartagena.
- Henao, D. 2010. Comisión Nacional de Televisión, *Conversan-dos*. En: <https://www.youtube.com/watch?v=OuTEmpabVnk&ytbChannel=null>
- Issitt, M. 2009. *Hippies: A Guide to an American Subculture*. Santa Bárbara: Greenwood Press.
- Jaramillo Morales, A. 2008. "Violencia e identidades: el cine colombiano entre el fin y el inicio de dos siglos", en *Versiones, subversiones y representaciones del cine colombiano. Investigaciones recientes. Memorias XII Cátedra anual de historia Ernesto Restrepo Tirado*, Zuluaga, P. (ed.). Bogotá: Museo Nacional de Colombia.
- Lerer, D. 2017. "Cine político latinoamericano: Un camino lleno de trampas, contradicciones y nuevas búsquedas". *Retina Latina*. En: <https://www.retinalatina.org/cine-politico-latinoamericano-un-camino-lleno-de-trampas-contradicciones-y-nuevas-busquedas/>
- López, S. 2009. "¡Rayógrafos y centellas! Usos del *collage* en los primeros documentales de vanguardia", en *Piedra, papel y tijera: el collage en el cine documental*, López, S., Gómez, L. (eds.). Madrid: Ocho y medio.

- López, W. 2016. *El Espectador* (15 de enero), Bogotá. En: <https://www.elespectador.com/noticias/paz/el-perdon-condicion-construccion-de-una-paz-sostenible-articulo-610768>
- Mayolo, C. 2008. *La vida de mi cine y mi televisión*. Bogotá: Villegas Editores.
- Medina, M. 1984. *La protesta urbana en Colombia en el siglo XX*. Bogotá: Ediciones Aurora.
- Martín, A. 2009. "Cali, ciudad de cine: Entrevista a Luis Ospina". En: <https://www.luisospina.com/sobre-su-obra/entrevistas/cali-ciudad-de-cine-entrevista-a-luis-ospina-por-alejandromart%C3%ADn/>
- Navarro, A. 2011. "Entrevista con Luis Ospina", en *Oiga/vea: sonidos e imágenes de Luis Ospina*, Sandra Chavarro. Cali: Universidad del Valle.
- Ocampo, S. 2017. "Prólogo: posverdad", en *Periodismo y posverdad: de la perplejidad al escepticismo*. Colección 9 Encuentro Nacional de Periodismo. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Ospina, L. 1969. Carta a Hernando Guerrero (22 de octubre). Archivo Luis Ospina.
- _____ 1970. Carta a Sebastián Ospina (1 de marzo). Archivo Luis Ospina.
- _____ Mayolo, C. 1971. *Oiga vea*.
- _____ 1977. Carta a Martha Rodríguez y Jorge Silva (2 de agosto). Archivo Luis Ospina
- _____ 1977. Carta a Hernando Guerrero (26 de enero). Archivo Luis Ospina
- _____ 1977. Ficha enviada al Primer Festival de Super-8: "Primer premio, I Festival de Cine Super-8, Bogotá".
- _____ Mayolo, C. 1978. *Agarrando pueblo*
- _____ 1987. *Antonio María Valencia: música en cámara*.
- _____ 2007. *Palabras al viento. Mis sobras completas*. Bogotá: Aguilar.
- _____ 2015. *Todo comenzó por el fin*.
- _____ @luisospina49, <https://twitter.com/luisospina49/status/688190497672704001>
- _____ 2016. "Encuentros cercanos con el metraje encontrado: un viaje personal por los archivos cinematográficos". *Cuadernos de Cine Colombiano - nueva época: cine y televisión*. N.º 25. Cinemateca Distrital-Gerencia de Artes Audiovisuales. Bogotá: Cinemateca Distrital; IDARTES; Ministerio de Cultura.
- _____ 2018. Conversación con Yamid Galindo. *Luis Ospina. 40 años de Agarrando pueblo*. Bogotá: Cinemateca Distrital.
- Palacios, M., Safford, F. 2002. *Colombia, país fragmentado, nación dividida*. Bogotá: Editorial Norma.
- Pérez, C. 1983. "Pura sangre: drogas, sexo y violencia". Bogotá, *El Bogotano* (16 de abril).

- Pineda, G. 2015. *Cine político marginal colombiano. Las formas de representación de una ideología de disidencia (1966-1976)*. Bogotá: Instituto Distrital de las Artes.
- Pinilla, G., Barón, M., Ordóñez, C. 2018. *De la vía armada a la vía láctea. Monos e historietas de Joe Broderick*. Bogotá: IDARTES.
- Restrepo, L. 1985. "Niveles de realidad en la literatura de La Violencia colombiana", en Cárdenas, M. (ed.), *Once ensayos sobre La Violencia*. Bogotá: Fondo Cultural CEREC.
- Kwon, M. 2002. *One place After Another. Site-specific Art and Locational Identity*. Cambridge, Londres: MIT Press.
- Krauss, R. 2002. *Pasajes a la escultura moderna*. Madrid: Akal.
- Romero, S. 2012. "En primera persona". En: <http://sandroromero.com/1.html>
- _____ 2015. *Memorias de una cinefilia (Andrés Caicedo, Carlos Mayolo, Luis Ospina)*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores.
- _____ 2015. "Carlos Mayolo, de los muertos vivientes", en *Cuadernos de cine colombiano. Nueva época. Carlos Mayolo*, N.º 25. Bogotá: Cinemateca Distrital, Gerencia de Artes Audiovisuales, IDARTES.
- Sin firma. "Fragmentos de un video amoroso" 2003. Bogotá: *El Tiempo* (4 de abril).
- Triana, R. 2006. *Carlos Mayolo, de película*. Documental.
- Vanegas, G. 2018. Entrevista con Luis Ospina. Inédito.
- Wilder, B. 1950. *Sunset Boulevard*, Paramount Pictures.
- Zingoni, A. Glessi, A. 2001. *1968, una revolución mundial*. Madrid: Ediciones Akal.
- Zuluaga, P. (ed.) 2008. *Versiones, subversiones y representaciones del cine colombiano. Investigaciones recientes. Memorias XII Cátedra anual de historia Ernesto Restrepo Tirado*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia.
- Zúñiga, E. 2012. *Zinema Zombie Fest*, video promocional, <https://vimeo.com/52644402>



Alcaldía de Bogotá

reemplaz0