

## Filmar en desacuerdo:

# Disenso, ruina, afecto y recuerdo en el documental de Luis Ospina

Felipe Gómez / Carnegie Mellon University

*In memoriam*, Luis Ospina, 1949-2019

“Yo hago películas sobre muertos porque me interesa la memoria. La ausencia de memoria es la muerte”.  
—Luis Ospina<sup>1</sup>

“Evidentemente toda vida es un proceso de demolición”.  
—F. Scott Fitzgerald

“Here I lie in my hospital bed.”  
—“Sister Morphine”, The Rolling Stones<sup>2</sup>

### Cine, documental, posacuerdo

Desde el inicio del proceso de paz entre el gobierno y la guerrilla de las FARC en La Habana, Cuba, en septiembre de 2012, y a lo largo de más de un lustro, gobierno, medios y academias lideraron un empuje hacia la creación de un cine y documental del “posconflicto”. Sin querer insinuar que todo texto filmico surgido en este periodo que hable de memoria y que se pregunte por modos de tramitar el trauma haya sido necesariamente cooptado por la institucionalidad gubernamental, es de notar que estas iniciativas se enmarcaron dentro de las luchas por la representación del presente y del pasado por parte de diversos actores y a través de múltiples estrategias, incluidas aquellas surgidas a nivel institucional y estatal (v.g., Jurisdicción Especial de Paz, Comisión de la Verdad, etc.), y se basaron en la idea de que la memoria histórica de Colombia se fortalecería con miras a un futuro posible basado en el perdón y la reconciliación, haciendo cine que contara “historias de las víctimas, de lo cotidiano que la guerra ha destruido [...], lo que las balas no dejaron contar” (Gaviria, citado en Monsalve Gaviria 2017).

Las directrices institucionales tomaron los casos de Guatemala y Argentina como modelos latinoamericanos para pensar el rol del cine en la reparación de las víctimas (Rivera 2017), viéndolo como terapia contra el trauma, una manera de emplear las artes para “[t]ransmitir el duelo [...], construir memoria e informar sobre nuestro pasado a futuras generaciones para evitar la repetición de la violencia” (Martínez, citada en Rivera 2017). Con este objetivo se organizaron convocatorias, premios y festivales internacionales de cine cuyos ejes temáticos eran el conflicto y el rumbo que podrían explorar las nuevas producciones con esa materia.<sup>3</sup> El corpus de películas colombianas surgidas de esas iniciativas y que tratan el tema directamente es todavía incipiente, pero se puede contar entre ellas los largometrajes *Alias María*

(Rugeles 2015) y *Oscuro animal* (Guerrero 2016), historias relacionadas con personajes que lograron salir del conflicto y reorganizar sus vidas; así como películas que tratan el tema del conflicto armado desde otras perspectivas como *Violencia* (Forero 2015), *La impresión de una guerra* (Restrepo 2015), *Los colores de la montaña* (Arbeláez 2010), *Pequeñas voces* (Carrillo 2011) y *Siembra* (Osorio y Lozano 2015). En el ámbito del documental se pueden mencionar *A recomponer* (Ayala y Restrepo 2018),<sup>4</sup> *La negociación* (Martínez Escallón 2018), la serie comisionada por el gobierno *Vidas sin coca* (Guerra 2014) y *Cinco relatos peregrinos* (Ruiz 2016), realizada por estudiantes de la Escuela de Cine y Televisión de la Universidad Nacional.

La categoría “posconflicto,” lanzada de manera premeditada en simultaneidad con el inicio de los diálogos de paz entre el Gobierno Nacional y las FARC y usada desde entonces con insistencia por la institucionalidad oficial colombiana, la comunidad internacional, periodistas, algunos académicos y muchísimos colombianos, parece inadecuada para hablar del momento presente en Colombia. Tiene poco sentido y rigor en la actualidad cuando se sobrepone a la imagen de los desplazados que no dejan de llegar a las ciudades, los líderes sociales campesinos e indígenas asesinados selectivamente a diario, la continuación de los “falsos positivos,” los casos de desaparición, las amenazas, la violencia sexual y demás señales de un conflicto armado que no termina aunque organismos como el Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH) bajo su actual dirección se empeñen en desdibujarlo. En los sectores académicos parece haber preferencia por hablar de un “posacuerdo” como un término más preciso que reconoce que Colombia sigue en medio de la confrontación entre grupos armados ilegales que luchan por territorios y dominios de mercado y que producen centenares de víctimas (Cepeda 2016; Insuasty Rodríguez y Borja Bedoya 2016; “No se puede” 2017; Pizarro Leongómez 2017; Diario

de Paz 2018; “Posconflicto o posacuerdo” 2018; “Postconflicto - Universidad Del Rosario.” s.f.)

Hoy día, si bien el número de homicidios relacionados con la confrontación armada de larga duración entre el gobierno nacional y la guerrilla de las FARC se redujo por debajo de un umbral determinado que le otorgaba el estatus de conflicto activo, hay igualmente serias indicaciones de otros conflictos que, lejos de lograr la superación total o parcial, siguen “vivitos y coleando”. En un reciente texto etnográfico, Fattal (2019) ha revelado un escenario en el que militares, funcionarios y publicistas trabajaban juntos en *branding* y *marketing* de guerra. Su análisis arroja luces sobre las maneras en que los medios de comunicación, la publicidad y el mercadeo fueron empleados durante el proceso de paz para hacer un trabajo propagandístico que ya no se viera como formación ideológico-militar, sino como una campaña publicitaria de alto nivel. Las implicaciones de su análisis hacen que el Acuerdo Final de Paz firmado en 2016 cobre nuevas dimensiones al visualizarse como parte de una estrategia de *branding* diseñada en oficinas de agencias de publicidad, destinada a valorizar la “marca-país” y con el objetivo fundamental de transformar una masa de excombatientes en individuos neoliberales (Fattal 2019). Aunque esto exceda los propósitos del presente texto, parece urgente el desarrollo estudios que se propongan indagar por el aporte cultural y político de las obras audiovisuales del denominado cine del posconflicto colombiano y cabe preguntarse cuántas de ellas participaron, a sabiendas o no, como instrumentos de este espectáculo publicitario.

Es, sin embargo, igualmente productivo anotar que no todo el cine y el documental colombiano del periodo se amoldó a esas iniciativas dirigidas por la institucionalidad gubernamental. De hecho, algunos documentales realizados en este lustro decidieron tomar otros rumbos por completo. Cabría mencionar dentro de estas dinámicas audiovisuales por ejemplo *Noche herida* (Rincón Gille 2015) y *El laberinto* (Huertas Millán 2018), así como la *Señorita María* de Rubén Mendoza (2017), discípulo y editor de Luis Ospina. Como haciendo eco de las palabras de la directora bogotana María Gamboa, muchas de estas obras parecen comunicar la convicción de que “el cine no debe cargar con la responsabilidad del posconflicto en el país, pero sí debe retratar muchas de las miradas y realidades que viven miles de personas en el territorio nacional” (citada en Monsalve Gaviria 2017). Esta opinión es compartida por Aljure, para quien “[t]ampoco podemos pretender que el cine se dedique solamente [al] posconflicto o posacuerdo, el cine debe mantener su libertad y continuar escogiendo la temática que crea pertinente” (citado en Monsalve Gaviria 2017).

En este artículo propongo examinar *Todo comenzó por el fin* (2015), la última obra documental de Luis Ospina, como ejemplo destacado de los modos en que una veta importante del documental colombiano surgido desde las negociaciones del 2012 puede formar parte de aquello que Diana Kuéllar

llama “el documental del disenso” (2017). Al tomar la decisión ética y estética de deslindarse de los debates públicos que emergen de las negociaciones de paz, el documental de Ospina abre espacios alternativos de reflexión que nos invitan a abordar las complejas realidades de esta época actual.

Para Kuéllar, el documental del disenso es “un cine que busca desarticular el orden consensual de la narración histórica predominante en Colombia y se caracteriza por desarrollarse en la marginalidad y plantear la creación desde la comprensión de los acuerdos consensuados” (2017). En efecto, una parte de la producción documental reciente ha respondido al momento del posacuerdo con narrativas en las que se les resta protagonismo a los actores y los productos de la violencia, enfocándose en cambio en historias mínimas por caminos paralelos o ausentes de la historia oficial y en las que la violencia es apenas un telón de fondo: “si bien el documental del disenso plantea una manera diferente de pensar el país en el aquí y el ahora, también construye una memoria que en la distancia brindará lecturas que permitirán entender la realidad compleja de esta Colombia” (Kuéllar 2017). Se trata por lo general de trabajos hechos por una nueva generación que rechaza la tradición heredada del corpus de “cine de la violencia y el conflicto social y político” (Zuluaga 2013, 107), pero incluye también el trabajo de cineastas veteranos como Óscar Campo y Luis Ospina, que continúan el camino de una experimentación y un lenguaje propios desarrollados a lo largo de décadas, cimentados en la independencia de los procesos de producción y de pensamiento que discrepan de reacciones a las políticas del momento.

### Ospina y el Grupo de Cali

Entre las obras de Ospina, me interesa examinar cómo *Todo comenzó por el fin* enfoca su historia en los afectos y el propuesto legado de los miembros del Grupo de Cali, obviando en su mayor parte los temas de violencia, narcotráfico y paramilitarismo que suelen dominar la representación del presente y del pasado por parte de diversos actores y a través de múltiples estrategias en el relato histórico desde la segunda mitad del siglo XX. El recientemente fallecido Ospina se posicionó a lo largo de cinco décadas como uno de los directores más destacados en la historia del documental en Colombia.<sup>5</sup> Miembro fundador del Grupo de Cali, legendario colectivo generacional de artistas oriundos de esta ciudad en el suroccidente colombiano, y cuya genialidad estribó especialmente en la “capacidad de sedimentar la época que les tocó vivir” y de generar una enorme revuelta cultural que incluyó “la transgresión de las fronteras entre lo culto y lo popular, entre lo local y lo universal” (Zuluaga 2016b, parr. 2), Ospina realizó un papel fundamental junto al escritor Andrés Caicedo y al también cineasta Carlos Mayolo en la renovación del cine colombiano desde principios de los años setenta mediante la promoción de la cultura cinematográfica

con la proyección semanal de ciclos de películas en el Cine Club de Cali del Teatro San Fernando, la publicación de la revista de crítica *Ojo al cine*, y la creación de importantes obras documentales y argumentales.<sup>6</sup>

La primera etapa de la producción documental de Ospina la realizó trabajando casi exclusivamente a dúo con Mayolo y se enfocó en una crítica incisiva de la cultura y las instituciones oficiales, efectuada desde un posicionamiento subalterno de la cámara y recurriendo con frecuencia a un humor negro y ácido. Esta etapa tuvo su máxima expresión en el documental *Oiga vea* (Mayolo y Ospina 1971), que ofrecía una mirada de los Juegos Panamericanos realizados en Cali desde la perspectiva de los habitantes de los barrios locales excluidos de los estadios y coliseos e imposibilitados por tanto de ver las competencias;<sup>7</sup> y en el ingenioso documental/argumental *Agarrando pueblo* (Mayolo y Ospina 1978), que de forma urgente cuestionaba y modificaba “la pornomiseria,” es decir, los esquemas empleados por cineastas oficiales y alternativos para preservar y vampirizar los quebrantos del subdesarrollo en el mercado internacional (Cruz Carvajal 1999; Gómez Gutiérrez 2012).

En años recientes, y luego de obtener durante tres décadas premios nacionales e internacionales en reconocimiento de la variedad y el eclecticismo de su filmografía, Ospina volvió a recibir atención crítica con el estreno de *Un tigre de papel* (2007), un falso documental (*mockumentary*) sobre la vida de Pedro Manrique Figueroa, supuesto precursor del *collage* en Colombia.<sup>8</sup> El método empleado en este caso para la confección documental de la vida de un personaje a partir de la memoria de toda una generación de artistas, intelectuales y escritores es uno ya ensayado por Ospina en trabajos anteriores como *Andrés Caicedo: unos pocos buenos amigos* (1986). A este procedimiento recurrirá nuevamente en *Todo comenzó por el fin* (2015), su trabajo más reciente y en el que me enfoco en este artículo.<sup>9</sup>

### ***Todo comenzó por el fin***

*Todo comenzó por el fin* es un largometraje documental retrospectivo que se anuncia como el “autorretrato del Grupo de Cali.” En los materiales publicitarios se presenta también como “el relato de un sobreviviente” debido sobre todo a que su narrativa está enmarcada por un prólogo y un epílogo en los que se desarrolla el drama clínico del propio Ospina, enfermo de gravedad durante la filmación. En medio de estos dos extremos, la narración se estructura hábilmente en cinco secciones —“Itinerario de una cinefilia,” “Relaciones peligrosas,” “Caliwood,” “La celebración” y “No podemos regresar a casa”— en las que se exploran, con un método de edición que recurre a la asociación libre y el flujo de conciencia, los puntos generativos y devenires de la cinefilia en el Grupo y la manera en que este interés compartido por el cine cimienta

y consolida la pandilla o tribu de amigos. Si bien la película ha recibido críticas por proponer una visión culturalmente conservadora, “además de autoindulgente, recortada de lo que significó el Grupo de Cali” y por ser “un poco patriarcal” en “la manera como [...] rememora la participación de las mujeres dentro del Grupo,” también se ha reconocido su estructura, el virtuosismo de su montaje, y el conocimiento de la técnica y el lenguaje del documental (Zuluaga 2016a).<sup>10</sup> A continuación, me propongo forjar conexiones entre este documental de Ospina y sus trabajos anteriores mientras presto atención a preguntas subyacentes sobre cómo documenta en este trabajo a la nación colombiana en el lugar del posacuerdo: qué de ella elige documentar y cuál es su principal contribución al desarrollo del género documental en un país cuya historia reciente se suele reducir al de las causas de y los trastornos ocasionados por longevas guerras intestinas.

Me intereso especialmente por el papel que juega en este texto documental el afecto, o lo que Ahmed llama “the cultural politics of emotion” (2004). Como lo define Hawkins, “el afecto *es* una relación, no es un ser produciendo sentimientos, sino una manera distintiva de ser y participar de/en el mundo” (2001). Entiendo así al afecto como un conjunto de expresiones de la individualidad en su relación con los otros, una intensidad y una multiplicidad participativa que es anterior a las actividades clasificatorias y cognitivas de los sentimientos (Massumi 2000). Cuando hablo de “afecto documental,” entre tanto, me refiero a una manera de pensar en relaciones de multiplicidad en las que los espectadores de la obra filmica participan de y se conectan con ella (Hawkins 2001). Con base en estos conceptos, propongo que en *Todo comenzó por el fin* el afecto se consolida como eje temático y estructural y que en su construcción el recuerdo es fundamental. Entendida a través de éste, en la obra de Ospina puede hallarse instancias del denominado “giro hacia la memoria.” Para Huyssen hay en este giro un “impulso subliminal del deseo de anclarnos en un mundo caracterizado por una creciente inestabilidad del tiempo y por la fractura del espacio en que vivimos”, mientras se es consciente de la transitoriedad y parcialidad de este tipo de estrategias de memorialización (2002, 24). Mi argumento en lo referente al documental es que la narrativa hilada, articulada desde el lugar de la ruina, erige al cuerpo enfermo/cuerpo muerto como motor de la memoria en el proceso de construir un mapa afectivo en que tanto la ideología como la identidad nacional se disuelven para darle primacía al afecto entre los miembros del grupo regional y generacional, como elemento unificador e identitario.

Una de las preguntas que se formulan sobre el “documental del posconflicto” se refiere a las maneras de evocar a nivel simbólico y de ubicar en un marco de sentido los diálogos y las crisis emanadas de los acontecimientos relacionados con las negociaciones de paz. En el caso de *Todo comenzó por el fin*, esta pregunta se elude al tiempo que se contesta mediante los silencios y las resistencias adoptados frente al tema político del acuerdo y el conflicto. Se hace igualmente

al situarse el presente diegético de la narración en un tiempo posapocalíptico, proponiendo a las huellas y las ruinas como su lugar de enunciación y producción de afectos, en tanto final y en cuanto esperanza de lo que puede renacer. Esto se hace visible por ejemplo con la decisión de iniciar la película con una imagen de la palabra “FIN” en letras blancas sobre fondo negro, seguida a continuación por imágenes de explosiones usadas para la demolición de varias edificaciones—incluyendo la casa en la que durante décadas funcionó el Café de los Turcos, caro lugar de reunión de los miembros del Grupo de Cali a principios de los setenta.<sup>11</sup> Sobre estas imágenes se escuchará, en grave voz en *off*, la estrofa final del poema “The Hollow Men” de T. S. Eliot (1925): “This is the way the world ends/ This is the way the world ends/ This is the way the world ends/ Not with a bang but a whimper”.<sup>12</sup> En conjunto, las imágenes de destrucción y la reiterada aparición en la pantalla de la palabra “Fin” en diferentes idiomas, más la cita del poema de Eliot, uno de cuyos temas principales es la Europa “posconflicto” posterior a la Segunda Guerra Mundial, funcionan para consolidar a la ruina, en su relación con el cuerpo enfermo o muerto, como eje afectivo principal en el documental.

La ruina es para Roger Bartra uno de los temas visibles en la cultura de América Latina del siglo XX durante el periodo comprendido entre las transiciones a la democracia y la desaparición del bloque socialista en que se erosionaron los mitos nacionalistas. Además, es un tema al que se retorna en el momento actual de crisis de la izquierda en el que se efectúa una sustitución de las ideas por los sentimientos, y en el que las emociones son empleadas para paliar frustraciones (2012). La ruina, añade Bartra, constituye junto con las drogas y la contracultura hedonista de la celebración continua la visión romántica y orgánica de lo que llama “la cultura de la sangre” o la invocación de identidades basadas en la filiación tribal o de grupo (2012, 19; 28). En esa visión exaltadora de la pasión, lo local, “la sangre y la tierra,” se crea en un tipo de conocimiento que se logra en la medida en que se pertenece a la comunidad (2012, 28-9).

“Itinerario de una cinefilia” ofrece un ejemplo claro de esta lógica del lazo afectivo generacional, tribal o grupal. Esta sección del documental, la primera después del prólogo, se organiza alrededor de lo que uno de los personajes llama “El almuerzo desnudo,” una especie de Última Cena para la cual el director convoca a todos sus amigos en mayo del 2012. Los versos que se citan como epígrafe de esta sección pertenecen al poema “Todos nosotros” de Isla Correyero, poeta del posfranquismo español. Una de sus estrofas citadas dice: “Todos nosotros. / Generación, tribu, conjunto de perdedores que imaginamos/ que la ruina era el más alto honor.”

La conexión entre la ruina y el afecto la establece la filósofa española María Zambrano, quien llama a las ruinas “una metáfora de la esperanza”: “¿Qué son las ruinas? Algo venido a menos, desde luego, algo derribado. Mas todo derribo

no es una ruina. En la percepción de la ruina, sentimos algo que no está, un huésped ido: alguien se acaba de marchar donde estamos, algo flota aún en el aire y algo ha quedado también” (2007, 126). Para Ospina, la labor del cine en cuanto instrumento de la memoria sería entonces la de hallar entre la polvareda de la destrucción a los sujetos y objetos perdidos que se perciben con el sentimiento. Esto implica crear con la memoria el retrato de un mundo en el que los personajes postulan el “nosotros de rumba/ y el mundo se derrumba” de la letra de la canción “Descarga” del grupo de rock Bloque, el cual Ospina cita para recorrer mediante imágenes vertiginosas las décadas de narcotráfico, guerra y corrupción que sirven de telón de fondo a su biografía y la del Grupo. Implica además resistir el impulso de emplear el cuerpo enfermo y muerto como metáfora o analogía del país, de la nación o de la descomposición social.

La historia de la nación documentada no es la del conflicto según se ha definido desde la política y los medios, sino más bien la de la vitalidad que lo atraviesa desde lo afectivo, de lo producido y consumido en términos de arte y de cine en Colombia en medio y a pesar del llamado “conflicto”: no solamente Caicedo y Mayolo, *los amigos idos*, sino además los espacios devorados por la destrucción: la casa paterna, la edificación en el centro histórico que albergó la comuna de Ciudad Solar, las que fueron escenario de las filmaciones de películas como *Carne de tu carne* o *La Mansión de Araucaima*, el Teatro San Fernando donde funcionó el Cine Club de Cali, ahora convertido en templo de oración, y en fin, la destrucción y transformación de la ciudad de Cali en el mapa afectivo del Grupo, al punto de ameritar el título de la quinta sección del documental: “No podemos regresar a casa.” La tribu, el Grupo y los afectos han remplazado conceptos como nación o patria para definir la comunidad imaginada, mientras que el cine y el arte se revelan como su verdadera casa. Es decir, la función de la memoria cinematográfica en este documental es la de asegurar “que se haga la película,” que el cine y la vida sigan, que actúe como única arma para resistir y superar a la muerte más allá del final impuesto y otorgarles a los sujetos la posibilidad de seguir viviendo en un mundo cuyo acelerado cambio ha cerrado todas las demás opciones y cuyos relojes han marcado la hora final.

A partir de ese posicionamiento afectivo en el tiempo de la ruina posapocalíptica, a los espectadores se nos lleva directamente al motor narrativo del afecto documental en esta película: el cuerpo enfermo o el cuerpo frente a la muerte. En el prólogo, la autobiografía del director se configura a grandes trazos a partir de retazos de silentes películas familiares filmadas por el padre de Ospina que dejan ver su infancia y vida familiar en la casa en Cali, hasta el punto determinante cuando ese mismo padre le hace entrega de la cámara a un Ospina adolescente, para que sea él quien filme en adelante. Las imágenes que se nos confían de la primera película hecha por el director a los 14 años, *Via cerrada* (1964), exhiben morbo y necrofilia, y se nos presentan con el comentario de

haber sido hechas en el mismo año en que Roberto Rosellini declaraba la muerte del cine, trazando una imbricación entre estos dos elementos que se seguirá explorando a través de la historia del director con la enfermedad. Es además una imbricación presente a lo largo de la obra de Ospina, como puede verse por ejemplo en *Nuestra película* (1993), en la que literalmente filmó la muerte del pintor Lorenzo Jaramillo, con su participación como una especie de codirector (Zuluaga 2019). Ospina resume esta dirección de sus esfuerzos por bajar la memoria en una frase de Cocteau: “el cine es filmar la muerte haciendo su trabajo” (Zuluaga 2019).

En una especie de historia clínica que recorre *Todo comenzó*, Ospina postula una hernia inguinal diagnosticada a los dos años y medio de edad como el inicio de sus problemas de salud, e interpela a la audiencia conectando ese momento con el motor narrativo del afecto documental: muy pronto, luego de recibir una beca del gobierno colombiano para la creación de su largometraje sobre el Grupo de Cali, Ospina enfermó de gravedad: los resultados de unos exámenes arrojaron la prognosis de un “cáncer severo” en octubre de 2012. Eso cambió su visión sobre el proyecto y decidió incluir en la película parte de su hospitalización. Dice Ospina al respecto:

[La película] iba a ser sobre el pasado, sobre amigos, pero al estar confrontado ante una situación tan tremenda pensé que tenía que incorporar ese presente crucial en mi vida. No había por qué excluirla si la película era prácticamente biográfica. Por así decirlo, le dio un valor agregado. Si bien trata de la muerte y de la autodestrucción, además de cine [...], ya era la historia clínica de un sobreviviente. (Ospina, citado en Barrientos 2015)

Con su característico y mórbido humor negro, el director lee en pantalla, desde la cama del hospital, la carta dirigida al ente gubernamental encargado, describiendo su situación y solicitando buscar un espacio en las reglamentaciones jurídicas para “llevar la película a feliz término en caso de mi fallecimiento,” autorizando a amigos suyos conocedores de sus métodos de trabajo para supervisar la finalización de la misma. Esta sección del documental se va construyendo sobre todo a partir de narraciones de Ospina en planos medios, imágenes directas y relativas a su hospitalización obtenidas por distintos medios (v.g., imágenes médicas, cámara FLIP, microscopio) a menudo contrapuestas a secuencias de películas, propias y de extraños, a las que recurre para borrar la línea divisoria entre su vida y las películas hechas y consumidas, y para crear un ambiente autorreferencial en el cual el cine confecciona el eco tragicómico que acompaña la narración de su situación crítica. Por ejemplo, tras la narración visual de las transfusiones requeridas luego de perder mucha sangre en una biopsia de cirugía abierta en noviembre del 2012, empalma esta narrativa de su situación actual con secuencias de su película de vampiros *Pura sangre* (1982). En dichas secuencias, el protagonista, un atávico magnate azucarero,

recibe las transfusiones de sangre de hombres jóvenes que le mantienen vivo. Asimismo, empalma el momento de conocer el diagnóstico de su enfermedad con la secuencia en la que el antagonista en su película de detectives *Soplo de vida* (1999) anuncia la noticia de su cáncer.

El mensaje se refuerza en las secciones siguientes con la recuperación de la memoria de los cuerpos muertos de Caicedo y Mayolo. El retrato ofrecido de Caicedo es el de un joven que dedica su corta vida a crear obra hasta el momento de su suicidio a los 25 años. Mayolo, por su parte, es mostrado desde los años de la adolescencia hasta la imagen final de su envejecimiento entre los excesos del alcohol y las drogas, en una decadencia que es la imagen visual de la ruina. El documental se cierra en el epílogo con una secuencia en la que se ve a Ospina regresar a su apartamento luego de ser dado de alta del hospital. Paradójicamente, a pesar de ser un momento que daría para el júbilo del triunfo de la vida sobre la muerte, el eco tragicómico y melancólico lo impone desde la banda sonora el bolero “La palabra fin” en interpretación de Rolando Laserie: “Al fin llegamos al final de la película/ Es una pena que termine así. / Y sin embargo, amor, como en la vida real / No siempre debe terminar igual.”

La interpelación de los cadáveres de Caicedo, Mayolo y otros, así como el cuerpo gravemente enfermo de Ospina, inscriben la película dentro de aquello que Reber (2012) identifica como una tendencia hacia una narrativa emocional en la producción narrativa y documental cinematográfica latinoamericana más reciente, visible tanto en el desarrollo de la trama como en el despliegue de estrategias audiovisuales de representación. En apoyo de este argumento, Sánchez Prado (2012) considera que esa afectividad se constituye en respuesta al colapso de discursos tradicionales de la modernidad occidental, el cual ha creado espacios epistémicos para las emociones en el espacio público latinoamericano. Reiterando el concepto de identidad tribal de Bartra mencionado anteriormente, Reber argumenta que la emoción ha reemplazado a la razón como árbitro de la significación cultural, enarbolando el “siento, luego soy” como nuevo *cogito* (2012, 94). Es así como la afirmación y el cuestionamiento de la cultura hegemónica (en otras palabras, política, social, cinematográfica) se lleva a cabo en el lenguaje del afecto... “[que] ha eclipsado a la razón como el vehículo epistémico dominante para la delineación de la forma y los límites del conocimiento y la construcción de significados culturales” (2012, 94). Siguiendo estas ideas de Reber, podría decirse que en *Todo comenzó por el fin* la historia de la enfermedad del director y la muerte de sus compañeros del Grupo, arraigada en el progreso sentimental, hace avanzar el argumento narrativo, mientras las imágenes y los sonidos de cuerpos enfermos y ausentes ocupan el espacio tradicionalmente reservado para la orientación del espectador mediante el diálogo y la información de trasfondo (2012, 93), generando el afecto documental.

Para Reber, dentro de los parámetros del afecto, lo concebible se define entre los extremos del bienestar y el malestar, “expresiones de una condición somática densamente influidas por la emoción” (2012, 97). En su estudio de los documentales de Fernando “Pino” Solanas, Reber establece una trayectoria cronológica que inicia desde la crítica racional modernista de la injusticia y concluye con una imagen desgarradora de malestar que puede servir como denuncia del neoliberalismo (2012, 98). Entre los primeros documentales de Ospina y *Todo comenzó por el fin* puede hallarse un recorrido paralelo en el cual se parte de una crítica de la oficialidad mediante el absurdo y el sarcasmo (por ejemplo, *Oiga vea, Agarrando pueblo*) y se va consolidando a partir de la década de los ochenta alrededor de la imagen melancólica y nostálgica producida por el enfrentamiento con la enfermedad y la inevitabilidad de la muerte (como en el caso de *Andrés Caicedo: Unos pocos buenos amigos; Nuestra película; Todo comenzó por el fin*). Estos sentimientos enmarcan así al sujeto cultural, inscrito dentro de la globalización neoliberal, en un nuevo discurso político que no recurre a un segundo nivel de explicaciones racionalizadas (Reber 2012, 98), conformando en cambio un sistema completo y autónomo de significación afectiva. A pesar de no manifestarse como una película explícitamente política con referencia a la coyuntura de las negociaciones de paz, *Todo comenzó por el fin* articula propuestas en este tenor a través de un filtro afectivo en el cual el amor y la amistad grupal son elementos políticos y la ideología no existe de modo significativo más allá de los contornos de lo afectivo (Reber, 2012, 102). Más que denunciar el neoliberalismo o un sistema político y económico, mediante este gesto Ospina denuncia a la nación como una ficción constituyente, una comunidad imaginada que trasciende la familia nuclear y está definida por una filiación al Estado nacional, apoyada en cualquier tipo de fronteras que vayan más allá del grupo afectivo.

Además de trazar el eje narrativo, el afecto documental es la principal estrategia audiovisual de representación desplegada en *Todo comenzó por el fin*. Al tiempo que construye la memoria del Grupo de Cali, el documental va elaborando un “mapa afectivo” del pasado. El concepto de mapa afectivo con el que Flatley se aproxima a la literatura modernista—y que define como “the pictures we all carry around with us on which are recorded the affective values of the various sites and situations that constitute our social worlds” (2008, 78)—, puede ser una herramienta útil para aproximarse a muchos tipos de documental, dada la íntima imbricación de este género cinematográfico con el modernismo del siglo XX. En el caso de *Todo comenzó por el fin*, el motivo visual de mapa o itinerario autobiográfico es bastante explícito, como quizá se haya visto en el breve esquema narrativo ofrecido arriba. En ese trayecto las escenas de archivo familiar que constituyen el prólogo tienen como función cartografiar los afectos definidos en la infancia por los padres, para luego *in-corporar* sobre ellas las experiencias vividas por el director como sujeto, las cuales se irán conectando con las de otros personajes

del Grupo en el camino del contexto histórico y las formaciones sociales del individuo. El mapa afectivo del Grupo se traza así mediante la relación de la historia con la memoria, siendo la primera tratada como un ente persistente creado en capas, en procesos aditivos y escrituras palimpsésticas.

En las secciones subsiguientes del filme, el autorretrato se expande para incluir a todo el Grupo de Cali a partir del agregado de testimonios, más imágenes de películas y de segmentos *behind the scenes* de esas películas, clips de noticieros, fotografías, lecturas de correspondencia y una infinidad de materiales de archivo con los cuales se repasa una larga y en ocasiones hasta abrumadora colección de momentos y elementos de la historia del Grupo, incluyendo el papel fundacional que tuvieron coyunturas históricas como la explosión de los camiones del ejército en Cali el 6 de agosto de 1956 y el suicidio de Caicedo el 4 de marzo de 1977; la formación de la Ciudad Solar como útero gestor del Grupo; lo que ocurre en la tras-escena durante los rodajes en medio de un constante espíritu de celebración; las relaciones de amor y de amistad entre muchas de las figuras centrales y periféricas; las obras principales realizadas por el Grupo y su legado palpable sobre los que vinieron luego; y el éxodo o destierro definitivo de su ciudad y pasado. En el proceso, la narración se centra en (y retorna constantemente a) “los amigos muertos,” Caicedo y Mayolo, y se apoya siempre en las voces, los testimonios e incluso las historias de los protagonistas menores.

Si bien el documental convencional suele aproximarse a la representación histórica como lineal y cronológica, empleando estructuras de causa-efecto que sitúan el pasado como algo pasado, perdido y solo accesible mediante las trazas muertas que va dejando, *Todo comenzó por el fin* ofrece un mapa afectivo cuya concepción de la historia es una de capas, y es dolorosamente persistente en lugar de cómodamente distante. La arquitectura melancólica de la película resiste la lógica convencional y urge a la audiencia a regodearse en la nostalgia afectiva por un pasado que proyecta su larga sombra sobre el presente. Si el documental de Ospina elabora una tesis sobre el entorno social, lo hace amplificando la estructura afectiva y palimpséstica de ese mundo—una delimitada por fronteras artificiales y asolada por cuerpos ausentes e historias perdidas sobre los cuales se ha construido el presente. El mapa afectivo que crea Ospina evoca la especificidad histórica y geográfica del Grupo, pero le da prioridad a la circulación de sentimientos y resonancias afectivas que van dibujando líneas que no son rectas ni se narran de la misma manera en la que lo haría el documental expositivo o interactivo. Mediante ese mapa, el documental sugiere que el significado del pasado reside en cómo se siente y se vive todavía en el presente.

Sin embargo, *Todo comenzó por el fin* no se limita a invitar a la audiencia a quedarse atrapada en un remolino de nostalgia, o a regodearse en la disonancia de los cuerpos ausentes y el tiempo ido. En lugar de esto, el distanciamiento que genera a nivel del estilo y la estética, y especialmente el humor

mórbido y el tono casi satírico que logra mediante la presentación visual, el guion y el tipo de imágenes empleadas y editadas de manera asociativa, funcionan de tal manera que logran hacer un trabajo crítico productivo para los espectadores en torno a los intersticios de la existencia humana que exceden a las macro-narrativas del Estado y de la nación. Al mismo tiempo, el regodeo en la nostalgia sobre la pérdida y el espectro de la muerte no se hace necesariamente depresivo, y en cambio se convierte para el personaje-director en una forma de hacer contacto con los otros personajes (sus “pocos buenos amigos”) y los espectadores, posibilitando para todos ellos/nosotros el rehacer de modo productivo sus mapas afectivos con el mundo que les/nos rodea. La disonancia generada entre la nostalgia y el distanciamiento de ella sirve así como mecanismo retórico para darle sentido al presente en la medida en que la nostalgia afectiva hacia el pasado nos impulsa a recuperarlo. Es así como el documental, en tanto actividad estética, les ofrece a Ospina el personaje y a su Grupo, pero también a nosotros como espectadores, los medios para comprender y cambiar nuestra relación con la muerte y la pérdida.

El afecto, como eje temático y estructural de *Todo comenzó por el fin*, es usado para articular la narrativa de la memoria del cuerpo frente a la enfermedad y la muerte, eligiendo la metáfora de la ruina como su lugar de enunciación. El mapa afectivo construido a través de los testimonios y los fragmentos de la cinematografía del Grupo elude tanto el discurso ideológico como las construcciones simbólicas de la

identidad nacional en rápido declive, enfatizando en cambio al afecto entre el grupo de amigos como forma prioritaria de ensamblaje social. La coyuntura histórica, política, económica y social en la que el Grupo emerge y se desarrolla se deja ver desde el trasfondo como un espacio fuertemente delineado por elementos usualmente definitorios del conflicto, desde las políticas desarrollistas alentadas por la Alianza para el Progreso (visibles por ejemplo en la renovación de la ciudad de Cali de cara a los Juegos Panamericanos de 1971), las décadas de La Violencia, la cimentación y aplicación de modelos económicos neoliberales, y la posterior aparición de los carteles de la droga, el papel de las guerrillas, los paramilitares, el narco-Estado, etc. En ese contexto, favorecido por el impulso institucional hacia un cine del “posconflicto,” *Todo comenzó por el fin* decide contar una historia filmada a contraluz, contribuyendo así al documental colombiano del disenso y a la documentación de las políticas culturales y cinematográficas de la nación al enfocar en primer plano el papel crucial desempeñado por los afectos en algunos de sus puntos de intersección. La memoria, erigida desde el lugar de la ruina y documentada a través del afecto, se consolida como eje temático y estructural mientras se deslinda de los debates públicos emergentes de las negociaciones de paz, y se abre a espacios alternativos de reflexión que nos invitan a abordar las complejas realidades de esta época. Es con una mezcla de alivio y melancolía que tendremos que aceptar que esta será para siempre la última obra de Ospina, aquella que empezaba con “La palabra fin”.

### Obras Citadas

- Ahmed, Sara. 2004. *The Cultural Politics of Emotion*. New York: Routledge.
- Arbeláez, Carlos, dir. 2010. *Los colores de la montaña*. Colombia
- Ayala, Patricia, y Ricardo Restrepo, dirs. 2018. *A recomponer*. Colombia.
- Barrientos, Estefany. 2015. “Luis Ospina: ‘La vida me enseñó a ser pesimista’”. *La República*, marzo 4, 2016. Acceso dic. 8, 2015. <http://larepublica.pe/imprensa/ocio-y-cultura/724183-luis-ospina-la-vida-me-enseno-ser-pesimista>
- Bartra, Roger. 2012. La batalla de las ideas y las emociones. En *El lenguaje de las emociones: afecto y cultura en América Latina*, editado por M. Moraña e I. M. Sánchez Prado, 17-36. Madrid & Frankfurt: Iberoamericana Vervuert.
- Bernal Jiménez, Augusto. “Luis Ospina: Entrevista al desnudo. Caliwood Babilonia.” *Arcadia va al cine*. 17 (Nov 1987): 19-24.
- Caicedo Estela, Andrés. 1995. *Angelitos empantanados o historias para jovencitos*. Santafé de Bogotá: Norma. Edición original, 1977.
- Carrillo, Jairo E., dir. 2011. *Pequeñas voces*. Colombia: CD Systems de Colombia S.A.
- Cruz Carvajal, Isleni, “Agarrando pueblo”, en: Elena, Alberto, y Marina Díaz López (eds.), *Tierra en trance: el cine latinoamericano en 100 películas*, Madrid, Alianza Editorial, 1999. 279-83.

- Diario de Paz Colombia. 2018. “Hablar de posacuerdo en vez de posconflicto. Una precisión necesaria.” *Diario de Paz Colombia* (blog). October 2, 2018. <https://diariodepaz.com/2018/10/02/posacuerdo-no-posconflicto/>.
- Fattal, Alex L. 2019. *Guerrilla marketing: contrainsurgencia y capitalismo en Colombia*. Bogotá: Universidad del Rosario.
- Flatley, Johnathan. 2008. *Affective Mapping: Melancholia and the Politics of Modernism*. Cambridge & London: Harvard University Press.
- Forero, Jorge. 2015. *Violencia*. Burning Blue, Blond Indian Films, Interior13 Cine.
- Gómez Gutiérrez, Felipe. 2008. “Radiografía de una momia: la verdad y la mentira en Un tigre de papel de Luis Ospina”. *Tiresias* (2):111-27. figshare. doi:10.1184/R1/6490319.v1.
- . “La violencia y el horror: Vallejo, Ospina, Mayolo y la contracara del cine de la Violencia en Colombia,” *Horrofilmico: Aproximaciones al cine de terror en Latinoamérica y el Caribe*. Eds. Rosana Díaz Zambrana and Patricia Tomé. San Juan (Puerto Rico): Isla Negra Editores, 2012.
- Gómez Gutiérrez, Felipe y Margarita De la Vega-Hurtado. 2009. “Documentary Third Cinema in Colombia: The Case of Luis Ospina”. En *Rethinking Third Cinema: The Role of Anti-Colonial Media and Aesthetics in Postmodernity*. Editado por Frieda Ekotto y Adeline Koh, 53-80. Berlin: Lit Berlin,
- González Martínez, Katia. 2015. *Cali, Ciudad abierta: Arte y cinefilia en los años setenta*. 2a ed. Bogotá: Universidad de los Andes, Ediciones Uniandes & Ministerio de Cultura. Edición Original, 2012.
- Guerrero, Esteban, dir. 2016. *Vidas sin coca*. UNODC / Oficina para el posconflicto.
- Guerrero, Felipe, dir. 2016. *Oscuro animal*. Colombia, Argentina, Netherlands, Germany, Greece.
- Hawkins, Gay. 2001. “Documentary Affect: Filming Rubbish – AHR.” Acceso febrero 20, 2020. <http://australianhumanitiesreview.org/2002/09/01/documentary-affect-filming-rubbish/>.
- Huertas Millán, Laura, dir. 2018. *El laberinto*. Colombia y Francia.
- Huyssen, Andreas. 2002. *En busca del futuro perdido: cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Insuasty Rodríguez, Alfonso, y Eulalia Borja Bedoya. 2016. “Editorial. El papel de la comunidad universitaria en el pos-acuerdo o pos-conflicto en Colombia.” *Agora U.S.B.* 16 (2): 373. <https://doi.org/10.21500/16578031.2645>. Martínez Escallón, Margarita, dir. 2018. *La negociación*. Colombia.
- Kuéllar, Diana. 2017. El cine de Óscar Campo: memoria de la violencia en Colombia desde el documental del disenso. *Catedral Tomada* 5 (9). doi 10.5195/ct/2017.233
- Martínez Escallón, Margarita, dir. 2018. *La negociación*. Colombia.
- Massumi, Brian. 2000. “TOO-BLUE: COLOUR-PATCH FOR AN EXPANDED EMPIRICISM.” *Cultural Studies* 14 (2): 177–226. <https://doi.org/10.1080/095023800334869>.
- Mayolo, Carlos y Luis Ospina, dirs. 1971. *Oiga Vea* [Cortometraje documental]. Colombia.
- . 1978. *Agarrando Pueblo (Los vampiros de la miseria)* [Documental/Argumental 16 mm.]. Colombia: SATUPLE.
- Mendoza, Rubén, dir. 2017. *Señorita María, la falda de la montaña*. Colombia.
- Monsalve Gaviria, Ricardo. 2017. Lo que el cine podrá contar en el posconflicto. *El Colombiano*, 2 de enero de 2017. <http://www.elcolombiano.com/cultura/cine/lo-que-el-cine-podra-contar-en-el-posconflicto-CM5691646>



- NCI Noticias. 2015. *La verdadera historia de 'Caliwood'*. Disponible en <https://youtu.be/ZG9tzlUo6C8>. Recuperado abril 25 de 2016.
- “No se puede hablar aún de posconflicto sino de posacuerdo”: Comité Internacional de la Cruz Roja.” 2017. Noticias Caracol. Agosto 15, 2017.
- Osorio, Ángela y Santiago Lozano, dirs. 2015. *Siembra*. Colombia, Alemania.
- Ospina, Luis, dir. 1964. *Vía cerrada* [cortometraje argumental 16mm]. Colombia.
- . 1972. *El bombardeo de Washington* [cortometraje argumental 16mm]. Colombia: Luis Ospina.
- . 1982. *Pura Sangre* [Largometraje argumental 35 mm]. Colombia: Cine Colombia.
- . 1986. *Andrés Caicedo: unos pocos buenos amigos* [Largometraje documental]. Colombia: Instituto Colombiano de Cultura & Compañía de Fomento Cinematográfico.
- . 1993. *Nuestra película*. Colombia.
- . 1999. *Soplo de vida* [Largometraje argumental]. Colombia: Centro Nacional de Cinematografía.
- . 2003. *La desazón suprema: retrato incesante de Fernando Vallejo* [video documental]. Colombia.
- . 2007. *Un tigre de papel* [Largometraje documental/argumental]. Colombia.
- . 2015. *Todo comenzó por el fin* [Largometraje documental]. Colombia.
- Pizarro Leongómez, Eduardo. 2017. *Cambiar el futuro: historia de los procesos de paz en Colombia (1981-2016)*. Bogotá, D.C., Colombia Debate
- “¿Posconflicto o posacuerdo?” 3 de marzo, 2018. *El Colombiano*. Acceso febrero 20, 2020. <https://www.elcolombiano.com/opinion/editoriales/posconflicto-o-posacuerdo-LG8293638>.
- “Postconflicto - Universidad Del Rosario.” s.f. Acceso febrero 20, 2020. <https://www.urosario.edu.co/jurisprudencia/jurisprudencia-reconciliacion/ur/Postconflicto/>.
- Reber, Dierdra. 2012. “La afectividad epistémica: el sentimiento como conocimiento en *El secreto de sus ojos* y *La mujer sin cabeza*”. En *El lenguaje de las emociones: afecto y cultura en América Latina*, editado por M. Moraña e I. M. Sánchez Prado, 93-105. Madrid & Frankfurt: Iberoamericana Vervuert.
- Restrepo, Camilo, dir. 2015. *La impresión de una guerra*. Colombia y Francia.
- Rincón Gille, Nicolás, dir. 2015. *Noche herida*. Colombia y Bélgica.
- Rivera, Laura Isabel. 2017. El cine, un arte para construir memoria. *Arcadia*, 2017/07/26. <https://www.revistaarcadia.com/cine/articulo/cine-guatemala-colombia-memoria-conflicto-posconflicto/64773> 2017/07/26
- Rugeles, Jose Luis, dir. 2015. *Alias María*. Colombia.
- Ruiz, Manuel, dir. 2016. *Cinco Relatos Peregrinos*. Colombia.
- Sánchez Prado, Ignacio M. 2012. “Presentación”. En *El Lenguaje De Las Emociones: Afecto Y Cultura En América Latina*. Editado por Mabel Moraña e Ignacio M. Sánchez Prado, 11-16. Madrid & Frankfurt: Iberoamericana Vervuert.

- «Serie documental “Vidas sin coca” en el Festival Internacional de Cine de Cartagena». 2018. Accedido 16 de febrero de 2020. <http://www.posconflicto.gov.co/sala-prensa/noticias/2018/Paginas/20180302-serie-documental-vidas-sin-coca-en-el-festival-internacional-de-cine-de-cartagena.aspx>.
- “Todo comenzó por el fin, filme de Luis Ospina, tendrá su estreno mundial en Toronto”. 2015. Accedido 9 de noviembre de 2015. <https://comunicados.co/2015/09/todo-comenzo-por-el-fin-filme-de-luis/>
- “T.S. Eliot, the Poet, is Dead in London at 76,” *New York Times*, 5 January 1965, <http://www.nytimes.com/books/97/04/20/reviews/eliot-obit.html>, Julio 12, 2015.
- «Vidas sin coca». s. f. Accedido 16 de febrero de 2020. <http://especiales.presidencia.gov.co/Documents/20180129-vidas-sin-coca/vida-sin-coca.html>.
- Zambrano, María. 2007. Una metáfora de la esperanza: las ruinas. En *Islas*, 123-8. Madrid: Verbum.
- Zuluaga, Pedro Adrián. 2013. *Cine colombiano, cánones y discursos dominantes*. Bogotá: Cinemateca Distrital.
- . 2016a. «“Siembra”, una inocente mirada a la comunidad afrodescendiente». Accedido 16 de febrero de 2020. <https://www.revistaarcadia.com/opinion/critica/articulo/critica-pelicula-colombiana-siembra/48065>. 2016/04/17
- . 2016b. (17/04/2016). Re: “Todo comenzó por el fin, de Luis Ospina: una fina carta de amor” *Pajarera del Medio*. [Comentario en blog]. Recuperado <http://pajareradelmedio.blogspot.com/2016/04/todo-comenzo-por-el-fin-no-es-de.html?showComment=1460961231972#c584829657770396124>
- . 2019. «“La ausencia de memoria es la muerte”: una entrevista inédita con Luis Ospina». *Arcadia*, 27 de septiembre de 2019. <https://www.revistaarcadia.com/agenda/articulo/la-ausencia-de-memoria-es-la-muerte-una-entrevista-inedita-con-luis-ospina/78128>.

---

### Notas

1. Estas palabras, repetidas frecuentemente por Ospina a lo largo de los 45 años de su carrera, aparecen por ejemplo en la entrevista de Zuluaga (2019). Véase también por ejemplo la entrevista “La verdadera historia de ‘Caliwood’” (NCI Noticias, 2015).
2. Fragmento de la canción usada por Andrés Caicedo como epígrafe de la primera historia de su texto *Angelitos empantanados o historias para jovencitos* (1995, 9).
3. Para citar unos pocos ejemplos, el crítico de cine Oswaldo Osorio organizó un festival internacional de cine en el municipio de Jardín con miras al posconflicto (Monsalve Gaviria, 2017). La Universidad Panamericana de Bogotá realizó un encuentro con la peruana Gabriela Martínez, directora de *Tengan puestos los ojos sobre Guatemala*. En el documental se narran las masacres de los años ochenta, y también se muestra cómo actualmente las autoridades y la comunidad internacional ayudan a reconstruir los sucesos del pasado (Rivera, 2017). EL FICCI también ha abierto una sección sobre el tema en las ediciones más recientes. Es claro que el panorama fílmico colombiano después de la Ley del Cine es complejo y no se reduce a un esquema simplista en el que el Estado decide mediante la financiación la dirección y orientación de todo texto audiovisual que se produce o si se cuestionan o no las narrativas oficiales. Sin querer indicar que la totalidad del esfuerzo de creación de un cine y documental del posconflicto haya sido el producto de una alianza pactada entre academias, Estado y medios, o que la existencia de algunos festivales de cine sobre temas de memoria y posconflicto sean necesariamente indicadores de tal alianza, textos recientes como el de Fattal (2019) arrojan serios indicios sobre los extremos a los cuales se intentó durante este periodo el control de la narrativa mediante la creación de productos de propaganda para apoyar el proceso de paz y la reinscripción.
4. El documental de Ayala y Restrepo ganó la iniciativa Doctv para Colombia, y cuenta la historia de dos exguerrilleros que dejan sus armas para buscar otros caminos, principalmente dedicados a la música, durante el Proceso de Paz.

5. Su filmografía incluye los dos largometrajes de ficción, *Pura sangre* (1982) y *Soplo de vida* (1999). Entre sus siete largometrajes documentales, y una veintena de cortometrajes, se destacan *Agarrando pueblo* (Mayolo y Ospina 1978), *Andrés Caicedo: unos pocos buenos amigos* (1986), *La desazón suprema: retrato incesante de Fernando Vallejo* (2003), *Un tigre de papel* (2007) y *Todo comenzó por el fin* (2015). Su trabajo ha sido premiado en los festivales internacionales de Oberhausen, Biarritz, La Habana, Sitges, Bilbao, Lille, Miami, Lima y Toulouse. Hasta el momento de su fallecimiento dirigió el Festival Internacional de Cine de Cali – FICCALI.
6. En medio del contexto artístico, político y urbanístico particular de Cali que favoreció su desarrollo, Ospina se conectó con Caicedo en el vasto conocimiento del tema cinematográfico poseído por ambos, y juntos empezaron a trabajar en una variedad de proyectos, con la participación del también caleño Mayolo, quien a su vez había obtenido sus conocimientos fílmicos viendo películas y los había desarrollado de manera empírica a través del trabajo en una oficina de publicidad. Muchos de los individuos de la región relacionados con la profesión del cine han destacado el papel formativo tanto del Cine Club como de la revista en un medio local en el cual no existían las escuelas de cine. Igualmente se ha resaltado la función de la comuna hippie/ taller y galería de arte Ciudad Solar, que “apoyó la gestión del cine Club de Cali [...] de tal modo que cultivar la cinefilia implicaba además de ver, escribir y hacer cine, formar un público cinéfilo” (González Martínez 2015, 17).
7. Sobre *Oiga, vea*, véase por ejemplo Gómez Gutiérrez y De la Vega-Hurtado (2009).
8. Considerada una prolongación de *Agarrando pueblo* por la manera en que se propone iluminar la verdad a través del uso de la ficción, *Un tigre de papel* ofrece sin embargo una verdad que es “una construcción colectiva, precisando de una mentira mayor para desenmascararse y revelarse no ya como un ente puro y mesiánico sino como un espectro fantasmal hecho de jirones” (Gómez Gutiérrez 2008). Este trabajo marcó un hito por la manera en que recurre a los recuerdos de toda una generación de artistas, intelectuales y escritores para documentar aspectos de la vida del personaje creado por los artistas Lucas Ospina, François Bucher y Bernardo Ortiz.
9. La película fue ganadora en Colombia del estímulo del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico, y del Premio Nacional Cinemateca para Largometrajes de Especial Calidad y Valor Patrimonial del Programa Distrital de Estímulos del Instituto Distrital de las Artes (IDARTES) por “contar con un material nunca antes visto, que reconstruye y contextualiza un momento crítico en la historia del cine colombiano, donde se retrata más que una historia de una amistad con convicciones y cientos de ideas en común” (“Todo comenzó”). Su estreno se hizo a nivel internacional en septiembre del 2015 como parte del programa de la 40ª edición del Festival Internacional de Cine de Toronto (TIFF), considerado el festival de cine no competitivo más importante del mundo, y a nivel nacional en marzo del 2016 en el marco de la edición 56 del Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias, donde Ospina fue el primer director colombiano homenajeado con un tributo que incluyó la proyección de una selección de sus películas junto con las de varios directores que influyeron su vida personal y su carrera cinematográfica.
10. Los comentarios de Zuluaga aluden a una crítica posible de las limitaciones implícitas en la reiteración y celebración de la tribu/el grupo, de la comunidad imaginada cerrada y marcada por cierto privilegio de clase, raza y género. Por razones de espacio no ahondo en las posibilidades de esta crítica, aunque reconozco la necesidad de que se haga, especialmente de cara a un panorama cinematográfico colombiano que suele ser dominado por miradas e imaginarios masculinos.
11. Estas imágenes de destrucción van dibujando ecos conscientes de la demolición de las torres gemelas en Nueva York en 2001 e inscribiendo alguna relación tangencial con la política. Por razones de espacio en esta ocasión no me adentraré en esto. Apenas anoto por ahora que este tipo de imágenes son prefiguradas en la filmografía de Ospina en *El bombardeo de Washington* (1972) brevísima película de montaje ya reciclada en su película anterior, *Un tigre de papel* (2007). En ese largometraje hace su aparición como presunto found footage de la única película corta firmada por el artista Pedro Manrique Figueroa. *El bombardeo de Washington* es para Bernal (1987), un mini-filme inspirado en la teoría surrealista y en Dziga Vertov que pretende crear una ficción con material documental, una ilusión con materiales encontrados. Los puntos de contacto con la obra de Manrique Figueroa son más que evidentes.
12. Los versos de esta estrofa son considerados “probably the most quoted lines of any 20th-century poet writing in English” (“T.S. Eliot” 1965).