

Al pie, Al pelo y A la carrera: comentarios a una trilogía documental de Luis Ospina

Gastón Alzate
Arizona State University

Si con Jean Rouch (pág. 69) creemos que la etnografía es la ciencia de los sistemas de pensamiento de los otros, podemos afirmar que la obra filmica de Luis Ospina es una aventura etnográfica, una travesía permanente de un universo conceptual a otro, una gimnasia acrobática en la que se salta al vacío de un mundo visto desde los ojos del otro. Esto, desde luego, no deja de tener su problemática. ¿Es posible ver desde los ojos del otro? ¿Con qué intención me acerco a él? Estas preguntas están en el interior de cualquier teoría del conocimiento. Voy a usar el ejemplo de Jean Paul Sartre para hacer una primera aproximación al dilema del documental.

En *El idiota de la familia*, Sartre intenta comprender a Flaubert, dedicándole casi más páginas de todas las que Flaubert escribió en su vida. Estos cuatro tomos son un desafío en el cual se embarcó Sartre por espacio de quince años, intentando entender a un hombre, intentando identificarse con Flaubert. Así, Sartre analiza el mecanismo psíquico del novelista que debe ser cómplice con sus personajes y no debe explicarlos. Sartre se pregunta cómo alguien que explica puede comprender a los demás, y esto lo decía haciendo referencia explícita a Freud en su profundo deseo de explicar al otro. Para Sartre, un novelista que no comprenda a sus personajes, que no tenga por ellos un margen de simpatía no puede hacer más que ponerlos como un ejemplo de una clase que detesta o que apoya. Así, la explicación y la comprensión en su obra se pelean entre sí, y esa pelea es su tragedia y la cruz de su pensamiento filosófico (Zuleta, pág. 1). Sartre pensaba que la única manera de comprender a alguien era siguiendo hasta el fondo sus intenciones, incluso aquellas que no había explicado. En este ejemplo puede verse, desde el ángulo de

la creatividad literaria, parte del problema del cine documental: la intencionalidad; ¿cómo puedo ser cómplice del otro?, ¿cómo, de alguna manera, termino por explicarlo?, ¿cómo el cineasta es parte de ese otro, de esa marginalidad que explora?, ¿cómo el proceso de hacer conciencia de la existencia de los otros es el proceso del ojo, de la cámara al mirar, al hacerse cómplice? Intentaremos mostrar la obra cinematográfica de Luis Ospina como exploración de estas inquietudes.

Luis Alfonso Ospina nació en Cali, Colombia, estudió cine en la Universidad de California. Con Carlos Mayolo pertenece a una de las tendencias más importantes en el cine colombiano de mediados de los años sesenta, la de quienes tienen en común la pasión por el documental, sin que esto quiera decir que no hayan hecho trabajos de largo metraje. Esta pasión se debe en parte a las dificultades financieras para realizar proyectos de largo alcance. Hay que recordar que sólo hasta finales de los años setenta el gobierno colombiano creó una política estable con respecto al cine, fundando una compañía, Focine (1978), establecida como parte del Ministerio de Comunicaciones, para desarrollar trabajos en esa área (Martínez-Pardo, pág. 237). Así, a mediados de los años setenta el documental, pese a las dificultades financieras, se presentaba como una posibilidad, poco más o menos, viable de hacer cine. Estos trabajos se realizan además en un momento de gran expectativa política en el país y en Latinoamérica. A partir de los años setenta ocurre una reacción en contra de un exagerado optimismo que prevalecía en las naciones llamadas tercermundistas, después de la revolución cubana. Y aunque, como afirma Roy Arnes, continuaron ocasionalmente desarrollándose movimientos de *genuine political progress* (pág. 94), como el fin de la dic-

tadura portuguesa en África, la independencia de Zimbawe y la consolidación de la revolución nicaragüense, el así llamado Tercer Mundo sufrió una oleada fuertemente reaccionaria con las alzas en el precio del petróleo (Armes, pág. 95). De esta manera, los aires de libertad de los años sesenta, la sindicalización, la libertad de expresión y de asociación política fueron sistemáticamente negados. En Colombia, la mayoría de los directores eran militantes o trabajaban muy cerca a los partidos políticos de izquierda. Una de las primeras directoras mujeres, Martha Rodríguez, por ejemplo, había trabajado con el padre Camilo Torres en la Universidad Nacional de Bogotá, cuando era estudiante de antropología (King, pág. 209). Siete años después, con base en este trabajo en el barrio Tunjuelito, produjo el documental *Chircales* (1968), realizado en compañía de su esposo Jorge Silva.

He mencionado a esta directora por dos motivos. Primero, *Chircales* es uno de los documentales colombianos más reseñados en la historia del cine latinoamericano de la década de los setenta (Chanan, pág. 33). Este positivo reconocimiento se ha convertido en la cruz de otros documentales colombianos, que la crítica no ha reseñado. Por mencionar un ejemplo, Peter B. Schumann, en su conocida *Historia del cine latinoamericano*, sólo se refiere a *Chircales*. Dentro de estos documentales olvidados, hay uno que realizaron Luis Ospina y Carlos Mayolo, su nombre es *Oiga-vea* (1971), y que a mi parecer es de igual importancia. Ambos documentales, *Chircales* y *Oiga-vea*, tienen la virtud de haber extendido la etnografía dentro de un análisis político sistemático.

Segundo, Martha Rodríguez estudió cine con Jean Rouch, en Francia, y algunas de sus ideas son perceptibles no sólo en Luis Ospina sino en todo el panorama del cine latinoamericano del momento. Rouch fue una de las figuras pioneras del "cine verdad", en el que hizo una gran contribución tecnológica. Junto con Michel Brault y Raoul Coutard, trabajó en el diseño de la primera cámara portátil. Esta cámara le permitió penetrar profundamente en la vida de los sujetos que estaba estudiando y, de esta manera, cambió drásticamente la forma de realizar los documentales (Rouch, pág. 81). Aunque René Vautier, uno de los fundadores del cine argelino, señalaba que los filmes antropológicos sobre África —incluyendo los de Rouch— eran filmes de propaganda contra un pueblo colonizado (Vertov, pág. 63), casi todos los directores latinoamericanos de esta década intentaron establecer una posición en torno a las ideas de usar el cine sin violar la vida de la gente, filmando sin alterar sus costumbres (King, pág. 209).

Para Ospina, en ese momento también es determinante su amistad y colaboración con Andrés Caicedo en la revista *Ojo al cine*. Esta revista contribuyó a la discusión sobre la realidad del cine colombiano y planteó nuevos caminos en contra de la tendencia que proclamaba la claridad como criterio básico para llegar a las masas. Esa revista demostró que la significación compleja y esencialmente cinematográfica no sólo no es contradictoria con el cine político, sino que le da "su verdadero sentido como expresión artística enriquecedora del conocimiento de la realidad" (Martínez-Pardo, pág. 289).

En estas circunstancias da luz al mundo cinematográfico el trabajo de Ospina. Su primer documental, al lado de Carlos Mayolo, es precisamente *Oiga-vea*, sobre los VI Juegos Panamericanos que se llevaron a cabo en la ciudad de Cali, en 1970. Me detengo en esta "opera prima" porque ya en ella aparecen muchas de las obsesiones temáticas y la manera de desarrollar el montaje que serán tan propios de Ospina. En estos dos documentales se da un progreso sustancial en la historia de la cinematografía colombiana. "Lo político deja de expresarse directa y exclusivamente en lo argumental y, por primera vez, se construye [en Colombia] en niveles creados por su estructura" (Martínez-Pardo, pág. 241).

Oiga-vea es una investigación de la conciencia popular sobre los VI Juegos Panamericanos en la que abiertamente se plantean dos tipos de cine, el cine oficial y el cine marginal. El análisis más profundo de *Oiga-vea* lo hizo Andrés Caicedo, quien organizó la obra alrededor de dos ejes: dentro-fuera y cineastas-pueblo. Caicedo propone un punto de articulación en el documental en la idea de que el pueblo y los cineastas quedaron excluidos de los juegos viviendo una realidad que no es la oficial. El documental, concebido como una doble exclusión, resuelve en gran parte el problema del conocimiento del otro del que hablábamos al principio en nuestra comparación con Sartre. Al ser marginados, cineasta y pueblo son cómplices de una visión del mundo, de un ojo y una cámara. Caicedo afirma:

Se nos muestra (en tele) el momento en el cual una clavadista se prepara a su salto ornamental: salta al aire y *zoom* hacia atrás antes de que caiga al agua. El *zoom* nos ha bajado de las alturas del último trampolín, nos ha sacado del recinto de las Piscinas Olímpicas para ponernos detrás de las espaldas del pueblo, frente a los muros. Un procedimiento mecánico (*zoom*, el más común) resulta, en el movimiento, plenamente ideológico. Trabaja con el sentimiento de frustración, a dos niveles: 1) impide que la clavadista dé término a su acción, que es llegar al agua (y por lo tanto, que el público admire, complaciente, la

segura impecabilidad del clavado), y 2) se coloca en la posición 'real' de frustración de ese pueblo que no puede entrar a los sitios del evento (Caicedo, pág. 52).

Este análisis puede servir de marco para analizar la trilogía documental *Al pie, Al pelo y A la carrera*. En esta trilogía el director colombiano se propone explorar el sistema de pensamiento de las personas que habitan tres microespacios muy determinados de la sociedad colombiana. Los lustrabotas, los peluqueros y los taxistas. Esta aventura etnográfica intenta explorar, como en los trabajos anteriores de Ospina, un saber popular (Foucault, pág. 83).

En líneas generales, el director utiliza la técnica del "cine-ojo" con algunas particularidades que intentaremos señalar. La gran diferencia de esta técnica con el cine convencional está en que, desde el momento en que se elige el tema hasta la salida de la película definitiva, el filme es una constante metamorfosis. Esto quiere decir que la película está en montaje durante todo el proceso de fabricación del film. Como lo afirma el director vanguardista Dziga Vertov, el "cine-ojo" es un movimiento que se intensifica incesantemente a favor de la acción por los hechos contra la acción por la ficción (pág. 61). Esta técnica es una relación visual basada en un intercambio incesante de hechos vistos, de cine-documentos, que se oponen al intercambio de representaciones cine-teatrales. Así, en el caso de la trilogía de Ospina, desde las primeras tomas comprendemos que no estamos ante una representación teatral o cinematográfica en la que alguien representa a otro. En este trabajo, los lustrabotas son lustrabotas, los peluqueros son peluqueros y los taxistas son taxistas. A este tipo de espacio, que genera una particular relación visual entre la cámara y los supuestos actores y posteriormente entre los espectadores y los actores, Vertov lo llama el "espacio vencido". Vencido porque se ha doblegado a la representación.

Paralelo a este espacio vencido se presenta el "tiempo vencido", esto es, la relación visual entre unos hechos alejados en el tiempo. De esta forma, el documental es la concentración y la descomposición del tiempo. Los procesos de la vida de los emboladores, por ejemplo, aparecen en la película en un orden y, sobre todo, a una velocidad, inaccesible al ojo humano. Esto, en parte, se debe a las yuxtaposiciones entre las tomas que no siguen un orden temporal, y que utilizan todos los medios del montaje posibles ligando entre sí cualquier punto del universo del microespacio en cualquier orden, violando, si es preciso, todas las leyes y hábitos que presiden la construcción del film. En el caso de Ospina,

puede decirse que existe una tendencia muy fuerte al montaje por fragmentación, pero éste nunca llega a los extremos propuestos por la vanguardia de Vertov. Conserva, eso sí, su fundamento teórico del montaje, en el que se organiza el film mediante las imágenes rodadas. Ello entra en conflicto con el cine en el que se eligen fragmentos filmados para hacer escenas, que Vertov denomina desviación teatral; o con el cine en el que se eligen fragmentos filmados para hacer textos —desviación literaria (pág. 65).

La trilogía de Ospina es un documental dividido en pequeños fragmentos, enunciados en forma de capítulos aparentemente desordenados. En el caso de *Al pie*, cada capítulo lleva un título. En el caso de *Al pelo y A la carrera*, el fragmento es enunciado por el tema del que hablan los entrevistados. Enunciaré la lista de los capítulos de *Al pie* para dar una idea de la pluralidad y de las intenciones humorísticas que el director ha querido introducir: "Los pasos perdidos", "Como un zapato", "Al pie del oído", "Historias y lustradas", "Pie con bola", "El embolador Julio César", "Los elementos de Euclides", "De mujeres ilustres", "El hábito del oficio", y "La lengua del zapato". En esta enumeración puede encontrarse la utilización de las expresiones populares para estructurar la narración cinematográfica. Se han usado expresiones culturales que son familiares al mundo de los emboladores, pero que han sido unidas o desplazadas semánticamente para producir la hilaridad. Así, por ejemplo, "Historias y lustradas" juega con las palabras "lustrar" e "ilustración"; "De mujeres ilustres" es usado para presentar la historia de dos lustrabotas mujeres; "La lengua del zapato" es el capítulo que se refiere a lustrabotas mudos que cuentan su historia por medio de su sistema particular de signos; "Los elementos de Euclides" juega con el nombre del embolador y el hecho de que dicho embolador tiene una filosofía muy particular de la vida tomada de un catecismo agnóstico. A través de esta enumeración, también puede percibirse cómo el film no tiene un guión o una estructura previa. En un primer momento, se parte de una idea muy general y, dependiendo de los datos documentales que se obtienen, se elabora un plan temático. El plan de rodaje es el resultado de la selección y la clasificación de las observaciones realizadas por el ojo humano en este primer momento. Por último, se agrupan los fragmentos-imágenes, hasta que estén colocados en un orden rítmico, donde todos los encadenamientos de sentido coincidan con los encadenamientos visuales. El documental de Ospina está construido sobre la correlación de unas imágenes con respecto a otras. La música tropical y la introducción de fragmentos de otras

películas, especialmente de *El bolero* de Cantinflas, ayudan en la construcción de este encadenamiento. De esta manera, el sentido último del film sólo es alcanzado en la medida en que el sentido visual adquiere una coherencia.

Al pie es la exploración del microespacio del lustrabotas del centro de la ciudad de Cali. En esta exploración la película recupera un saber popular que puede ser entendido como una cultura de resistencia. Uno de estos saberes se refiere a la historia de la palabra *bolero*, en el capítulo "Los pasos perdidos", que da comienzo al documental: "Se llamaba bolero porque el betún venía en bola". Esta pequeña recuperación del origen de la palabra es la introducción de una serie de recuperaciones de saberes populares. El cambio de las formas de las cajas de los emboladores a través de los tiempos, la historia de los emboladores de la calle cuarta y su relación con la música de Richie Rey, quien hace mención de esa calle en una de sus canciones más famosas: "Allá en la cuarta con quince donde mi gente gozó ese ritmo que trajeron de Nueva York"; una filosofía popular sobre la vida que es narrada por el embolador Euclides Biafra, en la parte final del documental, y que articula, de alguna manera, todas las historias anteriores.

En el caso de *Al pelo*, el microespacio analizado comienza con una toma de un peluquero viejo que recupera otro saber, el de la historia de la peluquería desde los años sesenta hasta la actualidad. El peluquero hace un paralelo entre la crisis de los años sesenta, cuando los jóvenes durante diez años dejaron de ir a la peluquería y se dejaron el pelo largo, y el momento presente en el que van a la peluquería pero para que los arreglen. Otros temas tratados de igual manera son: la belleza, el *glamour*, la vanidad, la feminidad, la masculinidad, la moda. Este tipo de contrapunto se convierte en el eje del documental, presentando las múltiples interpretaciones como parte de un complejo cultural tramado alrededor de la peluquería. A los peluqueros viejos siempre se oponen entrevistas con peluqueros jóvenes, la mayoría de ellos homosexuales. Esto termina convirtiéndose en el estudio social de la peluquería como un microespacio homosexual de resistencia, especialmente para aquellos peluqueros que provienen de barrios marginados y que han logrado establecer un negocio en los de clase alta. De esta manera, paulatinamente el documental se va convirtiendo en otra cosa. El espacio de la peluquería, de lugar conocido se convierte, para el espectador, en un enigma por descifrar. Así, el director compromete al espectador a que resuelva el enigma.

Ospina empieza haciendo un juego con las dos versiones de la peluquería, una tradicional, claramente mas-

culina y otra "moderna", claramente "unisexo" (para usar el término que los peluqueros emplean), en la que el ambiente es predominantemente femenino. Y esto se sabe por la gran diferencia entre los ambientes de los distintos establecimientos. Luego la cámara empieza a guiar al espectador hacia los diferentes elementos y rostros, analizando más detalladamente este microespacio homosexual para terminar mostrando uno travestista. Es difícil reconocer la sexualidad de la mayoría de los peluqueros. Son hombres pintados como mujeres, con voz gruesa que, mientras van hablando, están pintando o peinando a sus clientes. Es interesante cómo el cambio brusco de las secuencias, por ejemplo de un peluquero viejo ecuatoriano que lleva treinta años en Cali, a un peluquero travesti que estudió en Nueva York, lleva la intención de que el espectador comprenda la multiplicidad del microespacio, los diversos matices que puede tener una respuesta, la diferencia de comentarios frente a temas como el *glamour*, la moda, las formas de peinados, o respuestas a preguntas como ¿Qué hace los domingos?

El último corto, *A la carrera*, es, tal vez, el menos sorprendente para el espectador colombiano, porque es un microespacio muy utilizado por el periodismo "tradicional" en sus crónicas rojas, ya que son muy comunes el robo y el asesinato de taxistas. Sin embargo, el final no deja de asombrar: presenta el entierro de un taxista que murió durante la filmación del documental; el rito religioso se alterna con la intervención un grupo de mariachis que toca las canciones que más le gustaban al occiso. El documental muestra cómo esta costumbre se ha convertido en una tradición y cómo los taxistas hacen una gran recolecta y pagan el mejor grupo musical, como forma de expresar su solidaridad con el fallecido. Esta hibridación de la religión católica con los mariachis, al lado de la historia de un espíritu que se le aparece a algunos taxistas, conforma una especie de eje en el que se intenta explorar la religiosidad y la superstición popular. Sin embargo, este eje no resulta tan fuerte como el de los dos cortos anteriores.

Es importante señalar que esta trilogía hace parte de un trabajo encargado por la televisión regional del departamento del Valle del Cauca (Telepacífico) y que el director pensó estos documentales como parte del proceso de descentralización que ha implicado este tipo de televisión desde su fundación. Recuérdese que durante treinta años la televisión fue emitida desde Bogotá, cumpliendo un importante papel de universalización de la identidad cultural colombiana, en el sentido de presentar el dialecto, las costumbres, la geografía (tanto urbana como rural), la vida cotidiana, la cultura colom-

biana como una sola: la cultura de Bogotá. Esta empresa imposible, debido a la diversidad de culturas y a la accidentada geografía del país que aísla al centro de la periferia y a las diversas zonas entre sí, hizo que gran parte de los sectores rurales cerrara sus puertas a la televisión. Lo cual, entre otras cosas, ha servido para que la penetración de la cultura dominante se haya dado irregularmente en ciertas zonas, como la costa Atlántica, la costa Pacífica, el Magdalena Medio, la Amazonia o los Llanos Orientales. Y para que ciertas formas culturales tradicionales se ejerzan como resistencia a este sistema ideológico homogeneizante. Con los canales regionales se ha intentado disminuir esa distancia, al presentar telenovelas, noticieros, programas de cocina, de concurso, de folclore con elementos de la cultura de la región. En el caso de Telepacífico, se trata de la televisión regional que se emite desde Cali para el occidente del país. De todas formas, el sistema centralista sigue siendo el mismo, sólo que ahora la capital regional (Cali) es la que determina esos parámetros ideológicos universales de la cultura dominante.

Jugando con todos esos aspectos, Ospina se propuso un trabajo que explora lo que la televisión regional no muestra, aspectos subalternos de la cultura de la ciudad de Cali. Así visto, el documental es un poderoso género de resistencia, especialmente en una cultura como la colombiana, en donde los elementos ideológicos de la dominación están tan enmascarados. El país vive una prosperidad económica al lado de la violencia generada por la búsqueda de los grandes capos del narcotráfico. Una de las frases que más han hecho carrera en los últimos tiempos es la de uno de los presidentes de la ANDI (Asociación Nacional de Industriales): "La economía va bien pero el país va mal". La sociedad colombiana es una sociedad con muy baja participación electoral, causada en parte por los años del Frente Nacional (1956-1976), en los que se alternaron el poder los dos partidos tradicionales. Este apoliticismo se presenta al lado de una guerrilla que ha perdido todo liderazgo ideológico y, sobre todo, el respeto y el apoyo popular, pero que, sin embargo, está cumpliendo cuarenta años de existencia en ciertas zonas del país adonde el ejército no puede llegar. Así, la sociedad oscila entre un escepticismo apolítico y un compromiso político extremista. Sin este pequeño marco histórico sería difícil entender algunas declaraciones del documental de Ospina.

Al preguntarle a los emboladores si existe racismo o discriminación en la población negra, contestan: "Aquí no hay racismo, aquí lo que hay es complejo del negro con el mismo negro". En el documental sobre los peluqueros, se les pregunta si han sentido discriminación de

parte de la sociedad y contestan: "Todo lo contrario, trabajo con gente muy culta y no recibo más que satisfacciones, me miman mucho".

Esto puede deberse a dos causas. Primera, en Colombia no existe el racismo como es entendido en Norteamérica o en Europa. Pero entre la clase social a la que se pertenece sí existe una diferenciación de los distintos integrantes de la sociedad. La posición social es la que desempeña el papel dominante. El narcotráfico, por su parte, ha invertido grandes sumas de dinero en el desarrollo de la ciudad, hecho que hace que el conflicto dominado-dominante se enmascare aun más. Particularmente, en Cali no es posible identificar con claridad la forma de hablar de las personas por su clase. El acento es relativamente el mismo. En la capital, por ejemplo, puede saberse a cuál sector de la ciudad se pertenece, sólo por el dialecto.

En el caso de *Al pelo*, la mayoría de los peluqueros, homosexuales y heterosexuales, pertenecen a una clase popular. No obstante, en el documental los homosexuales son los que presentan estabilidad económica más sólida. El oficio de la peluquería, en ellos, puede entenderse como la lucha por consolidar un microespacio económico y social. De este modo, la conquista de este microespacio se convierte en la posibilidad de legitimar su condición sexual ante la sociedad. Al mismo tiempo, esta legitimación va acompañada de un ascenso en la escala social, tener su negocio propio, codearse con la alta burguesía: aprender modales, *glamour* y gustos de la cultura dominante.

Ospina intenta involucrar al espectador en este proceso de legitimación. Para ello se vale de ciertos recursos discursivos que podrían llamarse de "naturalidad". En los tres cortos todo parece natural, nadie actúa, las equivocaciones, las dudas de los entrevistados no se cortan, gran parte de las tomas se realizan en los sitios de trabajo, mientras los entrevistados están realizando sus labores. En el caso de los peluqueros, el mismo director se hace cortar el cabello mientras realiza la entrevista. Omitir la pregunta es otro recurso utilizado en gran parte del documental. De esta forma, se deja la respuesta como si fuera una conversación amena, lejos de la tradicional pregunta-respuesta. Otro recurso de "naturalidad" es la constante participación del público que pasa en el momento de la filmación y que no tiene que ver expresamente con la entrevista, pero que, en muchos casos, opina de lo que se está hablando o de otras cosas. En el caso de los peluqueros, se incluyen comentarios de los clientes. Esta estrategia le permite al director subjetivizar el microespacio analizado, para que, de alguna manera, se interrumpa la abstracción/ge-

neralización que la cultura dominante ha construido socialmente en el espectador. El espacio de la peluquería y de la homosexualidad deviene en un espacio problemático.

Por las preguntas puede comprenderse que Ospina está indagando acerca de posibles conflictos sociales. Pero al no encontrarlos, el director plasma en su documental lo que encuentra. Una sociedad apolitizada o que no participa en el conflicto político. Una provincia en la que los conflictos no han llegado a polarizarse como en la capital. Unos microespacios en donde todavía es posible encontrar ciertos saberes populares que no han desaparecido frente a la penetración de la cultura centralista.

El cine de Ospina se acerca al cine testimonio, en el sentido de que lo coloca al servicio de grupos sociales que carecen de acceso a los medios de comunicación masivos y que por ello no pueden hacer público su punto de vista. Pese a todo, el documental no hace parte de un proceso de liberación del grupo concerniente, porque de parte de Ospina no hay una dirección hacia la que quiere se dirijan las conciencias del grupo de emboladores, de peluqueros o de taxistas.

El cine de Ospina intenta mostrar las contradicciones internas de la realidad. De esta forma, los testimonios se presentan casi completos y el criterio para cortarlos o prolongarlos depende del mismo ritmo de la película, del encadenamiento de las imágenes. No se pretende ni entender, ni explicar al otro, sólo mostrarlo.

Ahora bien, el hecho de mostrar estas realidades no ocurre aislado de su intención. Lo que se materializa en la pantalla no es precisamente la realidad o la imagen de la realidad que tiene el director; como en todo texto cultural, es un signo, una construcción social. La imagen cinematográfica, al impresionar la realidad en el celuloide, tal como es vista por el ojo de la cámara, tiende a hacer creer al espectador que está viendo verdades fragmentadas. Pedazos de una unívoca verdad de la que ha sido extraído el film. Pero el film, por el contrario, es un sistema de signos que ocurren paralelos a esa realidad, la cual podría denominarse como la totalidad del lenguaje (Chanan, pág. 44). Esta totalidad, a su vez, es análoga a cualquier estructura organizada que exista en el mundo de la realidad, ya que, como se sabe, no hay nada fuera de los límites de la cultura.

Así, Ospina organiza una estructura paralela a la realidad de los emboladores, los peluqueros y los taxistas. Aquí el problema de la verdad depende de la relación con la audiencia, por cuanto el significado último depende de la posición del espectador. Como afirma Chanan, los nuevos directores latinoamericanos han estado

menos preocupados sobre la manera como el discurso fílmico ve al espectador, y más acerca de la posición real del espectador (pág. 46). De esta forma, el director quiere ser parte de un proceso más amplio en el que está envuelta la cultura subalterna que se presenta en el film. El film se convierte en un elemento auxiliar de todo un proceso que permite realizar una dinámica social de conciencia.

The aim of a cultural text is to provide the opportunity for detached observation, the dynamic that we have come to call 'consciousness-raising' (Foster, pág. 75).

Esta dialéctica propone una actitud muy diferente con respecto a la idea y al criterio de la "verdad". No tanto porque las masas no son vistas como depositarias de la verdad. La verdad del Euclides Biafra repitiendo su catecismo agnóstico, la verdad de los peluqueros enunciando que no existe discriminación, o la verdad del taxista que narra la historia de un fantasma que tuvo de pasajero no son "verdades" que necesariamente llevan a un proceso de liberación. Pero sí hacen parte de un proceso de concientización en el cual el director se encuentra inmerso, un proceso en el cual la "verdad" se redefine constantemente. Realizador y espectador se encuentran en el mismo proceso de conocimiento: entender la realidad. El documental testimonio, tal como lo entiende Ospina, no es otra realidad paralela. Es un proceso de conciencia creciente, una herramienta para entender la propia cultura desde los testimonios de la marginalidad.

Lo que el espectador está viendo es, por otro lado, la construcción de un lenguaje cinematográfico en el que se le ha dado prioridad a los elementos orales y visuales, puesto que se trata de entrevistas. Estos registros conforman los diversos fragmentos de una cultura urbana de los distintos microespacios filmados. Ospina se acerca así a una cultura popular viva, especialmente a la lengua. De esta manera, redefine las convenciones de la cultura televisiva dominante que se esfuerza en presentar un lenguaje "pulido", lejos de las expresiones populares. Teshome Gabriel señala, en lo que se refiere al llamado Tercer Cine o a las películas filmadas en el Tercer Mundo que rechazan el punto de vista de la distribución masiva de Hollywood, que:

The spatial concentration and minimal use of the conventions of temporal manipulation in Third World practice suggest that Third World cinema is initiating a coexistence of film art with oral traditions (pág. 355).

De este modo, las imágenes al lado de la oralidad son elementos del Tercer Cine que están muy cerca de

la cultura popular. Los argentinos Fernando Solanas y Octavio Getino, en su artículo "Hacia un tercer cine" (1969), afirman que este Tercer Cine debe hacer parte de un proceso de descolonización de la cultura que atenta contra los viejos moldes en los que ha sido concebido el cine y construye, al mismo tiempo, nuevas técnicas cinematográficas (Armes, pág. 99).

La obra de Ospina viene así a ser parte de un movimiento más amplio en el que se reestructuran las prácticas filmicas legitimadas, produciendo una especie de cinematografía emergente que refleja la lucha por ganar espacios cinematográficos dentro de la cultura dominante. El rescate de la oralidad hace parte de la contribución del Tercer Cine, no sólo a las sociedades del Tercer Mundo, sino al mismo universo cinematográfico (pág. 357). Este movimiento más amplio tiene sus raíces teóricas en los años sesenta, en los que Ospina prácticamente se formó. Un director y teórico cinematográfico, que es especialmente significativo y que hace eco a las teorías del Tercer Cine, es el cubano Julio García Espinosa, en su artículo "Por un cine imperfecto" (1970). Para García Espinosa, la verdadera tarea del cineasta (espectador-realizador) es convertirse en agente, en coautor, borrando los límites entre creador y público (Armes, pág. 97). Esta concepción alimenta gran parte del trabajo de Luis Alfonso Ospina. Para el director colombiano, el documental no es un modelo de la obra de arte perfecta, con una estructura redonda, en donde todos los elementos están en constante tensión y equilibrio, de acuerdo con los parámetros de una tradición cinematográfica. Por el contrario, el documental es un combate contra el "buen gusto", contra la homogeneidad, contra el cine perfecto de la cultura burguesa.

El rescate de una cultura oral es una manera de despertar la conciencia de esta tradición en la cultura dominante, de formas canónicas que oprimen al espectador y al creador. Este despertar de la conciencia no sólo es una reacción contra la opresión: también es una completa reevaluación del mundo social, su reorganización con nuevos conceptos desde el punto de la opresión (Wittig, pág. 18). Esta operación de entender la realidad la emprende el cineasta como una práctica de conocimiento. Así, ese movimiento hacia adelante y hacia atrás de los distintos niveles o microespacios de la realidad social es emprendido por medio de un lenguaje cinematográfico. Los problemas, si pudiera decirse privados, de cada microespacio devienen en realidad en problemas sociales, problemas de clase. Ospina, al analizar estos microespacios rompe ese esquematismo de realidades aparte con el que constantemente la cultura dominante

aísla y privatiza los conflictos. Mediante una táctica discursiva, en la que se despiertan en el espectador la simpatía y la complicidad por estos microespacios, los documentales *Al pie*, *Al pelo* y *A la carrera* convierten la esfera privada del microespacio de los peluqueros, los emboladores y los taxistas en asunto público. Después de ver el documental, al espectador le queda difícil verlos como diferentes. Se recuerda que la función de la diferencia siempre es enmascarar todo nivel de conflicto de intereses. Ospina desenmascara el otro y lo *re-presenta* como un individuo problemático. Así el sujeto embolador, el sujeto peluquero, el sujeto taxista deja de ser una abstracción de la cotidianidad de la ciudad y deviene en sujeto ideológicamente conflictivo, sujeto problemático, sujetos que no hablan de lo que normalmente hablan cuando nos servimos de ellos (cuando nos peluqueamos, nos lustramos o tomamos un taxi). Es decir, no hablan en los términos en que la cultura dominante los ha homogeneizado. Hablan en los términos de una subalternidad en la que, aunque no se tiene una conciencia clara de opresión, la sola posibilidad de contar sus saberes vivos como culturas marginales permite que ellos (cineasta-pueblo-espectador) rompan con la tendencia de la cultura dominante de verlos/verse como un "otro" abstracto universal.

BIBLIOGRAFÍA

- Armes, Roy. *Third World Film Making and the West*. Berkeley: University of California P., 1987.
- Caicedo, Andrés. "Oiga-vea". *Ojo al cine* 1 (1970): 51-56.
- Chanen, Michael. "Rediscovering Documentary: Cultural Context and Intentionality". *The Social Documentary in Latin American*. Pittsburgh: University of Pittsburgh P., 1990.
- Colombres, Adolfo. *Cine, antropología y colonialismo*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1985.
- Foucault, Michel. *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta, 1991.
- Foster, David William. *Contemporary Argentine Cinema*. Columbia: University of Missouri, 1992.
- Gabriel, Teshome H. "Towards a Critical Theory of Third World Films". *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: a Reader*. Patrick Williams and Laura Chrisman, eds. New York: Columbia University P., 1994, 340-358.
- Georgakas, Dan, Udayan Gupta y Judith Janda. "Antropología visual". Colombres, 81-103.
- Rouch, Jean. "El cine del futuro". Colombres, 69-79.
- Sartre, Jean Paul. *El idiota de la familia*, 4 vols. Buenos Aires: Losada, 1964.
- Schumann, Peter B. *Historia del cine latinoamericano*. Buenos Aires: Legasa, 1985.
- Vertov, Dziga. "El 'cine ojo' y el 'cine verdad'". Colombres, 61-68.
- Wittig, Monique. "One is not born a woman". *The Straight Mind*. New York: Harvester Wheatsheaf, 1992, 9-20.
- Zuleta, Estanislao. *El discurso psicótico*. Medellín: Percepción, 1988.

FILMOGRAFÍA COMPLETA DEL AUTOR

- Via cerrada* (1964), ficción, 16 mm, color, 5 min.
Acto de fé (1970), ficción, Super 8, blanco y negro, 17 min.
Autorretrato (dormido) (1971), experimental, super 8, color, 3 min.
Oiga-vea (1971), documental codirigido con Carlos Mayolo, 35 mm, color 27 min.
El bombardeo de Washington (1972), experimental, 16 mm, blanco y negro, 1 min.
Cali: de película (1973), documental codirigido con Carlos Mayolo, 35 mm., color, 14 min.
Asunción (1975), ficción codirigida con Carlos Mayolo, 35 mm, color, 16 min.
Agarrando pueblo (1978), ficción codirigida con Carlos Mayolo, 16 mm, 27 min.
Pura sangre (1982), ficción, 35 mm, color, 96 min.
En busca de "María" (1985), documental codirigido por Jorge Nieto, 35 mm, color y blanco y negro, 15 min.

VIDEOGRAFÍA COMPLETA DEL AUTOR

- Andrés Caicedo: unos pocos buenos amigos* (1968), documental, 3/4 de pulgada, color y blanco y negro, 86 min.
Antonio María Valencia: música en cámara (1987), documental, 3/4 de pulgada, color y blanco y negro, 87 min.
Ojo y vista: peligra la vida del artista (1988), documental, 3/4 de pulgada, color y blanco y negro, 26 min.
Arte sano cuadra a cuadra (1988), documental, 3/4 de pulgada, color, 25 min.
Fotofijaciones (1989), documental, 3/4 de pulgada, color y blanco y negro, 26 min.
Slapstick: la comedia muda norteamericana (1989), documental, blanco y negro, 56 min.
Adiós a Cali (1990), documental, 3/4 de pulgada, color, 53 min.
Cámara ardiente (1990-1991), documental, 3/4 de pulgada, color, 50 min.
Al pie (1991), 3/4 de pulgada, color, 25 min.
Al pelo (1991), 3/4 de pulgada, color, 50 min.
A la carrera (1991), 3/4 de pulgada, color, 25 min.
Nuestra película (1991-1993), documental, 3/4 de pulgada, color y blanco y negro, 96 min.
Capítulo 66 (1993-1993), ficción codirigida con Raúl Ruiz, 3/4 de pulgada, blanco y negro, 25 min.