

sospecha o se le ocurre" (160). En la medida en que Mayolo era director, su perspectiva de la actuación está enmarcada en el engranaje de la producción cinematográfica en donde el actor y el director se juntan: "saber dirigir y actuar es una complicidad en busca de lo desconocido. Es inventar música que no existe" (160). En un apartado titulado "Material de apoyo," el libro presenta una sección consagrada a ideas que Mayolo tenía para elaborar algunos guiones, que según él pueden ser desarrollados ulteriormente. Se trata de cuentos que el cineasta fue acumulando durante su carrera, pero algunos de estos también salieron de experiencias personales que Mayolo quiso compartir con los lectores (237).

En las series de televisión dirigidas por Mayolo también hay una forma original de hacer televisión latinoamericana. Su experiencia en esta área es tan amplia como variada y se destacan las series que tienen que ver con el Pacífico negro: *¡Azúcar!* (1990) y *Litoral* (1992). Cuando Mayolo habla del Pacífico confiesa el apego y la deuda que tiene hacia esta cultura (215). Entre las series de televisión también se destaca: *La otra raya del tigre* (1993), que lleva a la pantalla la novela de Pedro Gómez Valderrama.

En la sección "La enseñanza del cine," Mayolo presenta abundante información de las conferencias que ofreció cuando enseñó en varias universidades colombianas. Después de un apartado en el que Mayolo se presenta más personalmente hay una "Biofilmografía" con fichas filmográficas de sus diferentes trabajos de cine y televisión, dirección y actuación. Sin duda, una información tan completa, resulta sumamente valiosa para los estudiosos de la obra de Mayolo.

La diversidad de experiencias de Mayolo explican lo multifacético de su formación como documentalista, publicista, actor, escenarista, guionista, editor, productor y director. Se podría decir que en el arte de Mayolo van de la mano la complicidad con la cámara y la transgresión de ésta para buscar lo insólito. En efecto, complicidad y transgresión, son dos tendencias o dos aproximaciones a la realidad que hacen de Mayolo una de las

personalidades más creativas que ha dado el cine colombiano del siglo XX. En conclusión, *La vida de mi cine y de mi televisión*, es un libro generoso que reúne un conjunto de materiales de gran interés para el conocimiento de la obra de Mayolo. En su conjunto, estas memorias son una pieza importante para una reflexión sobre un cine colombiano que continúa en el juego de *la lleva*.

María Inés Martínez
University of Manitoba

Ospina, Luis.

Palabras al viento: mis sobras completas.
Bogotá: Ed. Aguilar, 2007. 355 p.

Nos hallamos en un momento oportuno para volver a la obra de aquellos cineastas que coincidieron en el famoso Grupo de Cali y la Revista *Ojo al Cine*, en la década del setenta. La pérdida del cineasta Carlos Mayolo hace menos de un año, la vertiginosa producción reciente de Luis Ospina y los numerosos homenajes rendidos a ambos amigos invitan a una revisión minuciosa de sus filmografías y escritos, aspirando ahora también al deslinde: ¿Dónde se insertan estos directores dentro de la historia del cine colombiano? ¿Cómo se sitúan frente al auge reciente de la producción nacional? ¿Cómo dialogan con distintas tradiciones cinematográficas (de Europa, Sur y Norteamérica)? Sobre todo, frente a la uniformidad de los conceptos de grupo y generación, ¿cuáles son las particularidades de cada una de estas filmografías que confluyeron en proyectos comunes, pero que también siguieron caminos propios y, en ocasiones, antagónicos? ¿No es acaso posible establecer contrapuntos estéticos y valencias ideológicas dentro de lo que hemos unificado bajo el término de "Caliwood" o la *personae* Ospina-Mayolo? La compilación de crónicas, notas y correspondencia de Luis Ospina, publicadas bajo el punzante título de *Palabras al viento. Mis sobras completas*, constituyen una oportunidad espléndida para ir sumando los insumos fundamentales para esta exploración.

La ironía feroz y con frecuencia hilarante de este libro no debe distraernos; más allá del gusto con el cual leemos sus páginas, se presenta una posibilidad para indagar sobre documentos que permanecían hasta ahora dispersos. El autor ha reunido escritos publicados en la *Revista Número*, *El Malpensante*, *Ojo al Cine*, *Revista Cinemateca*, *Kinetoskopio*, *Revista Arcadia*, “El Semanario” del periódico *El Pueblo*, *Revista Cine*, *Revista Alliance Française* de Cali, *Revista Don Juan*; así como tres inéditos y una selección de su correspondencia con Andrés Caicedo y Carlos Mayolo.

Hay aquí, sin duda, el anecdótico. No obstante, uno de los aspectos más valiosos del libro se encuentra en la posibilidad de situar a Ospina no sólo como realizador de cine, sino también como espectador. En esta compilación de textos lo seguimos detrás de las cámaras y delante de la pantalla. En todo momento, verlo mirar es un festín. Su labor de corresponsal en Cartagena, Benalmádena, Bilbao y Cannes, así como la sección de notas de su columna “Sunset Boulevard,” aparecidas bajo el seudónimo Norma Desmond, revelan a un cinéfilo empedernido e implacable. No hay cinematografía que le sea ajena.

En su labor de corresponsal, en sus agudos comentarios y reflexiones, descubrimos aspectos tanto sobre la propia obra de Ospina, como sobre el cine que éste reseña. Cuando escribe sobre el “cine negro,” por ejemplo, intuimos su trayectoria dentro del género, tal como se materializó después en *Soplo de vida* (1999). Más tarde escribirá un texto (“Mi último soplo”), incluido en esta compilación, donde aborda la génesis de esta película, regalándonos también de paso una suerte de brillante autobiografía intelectual, sazónada siempre de humor ácido y frases ocurrentes:

No estoy de acuerdo con los que creen que el cine negro es algo ajeno a nosotros. Siempre he pensado que es lo más propio. Uno no necesita ninguna autorización para hacer cine negro. El film justifica los medios (...) Crimen organizado. Policía corrupta. Caos político. Prohibición de estancias. Ajustes de cuentas. Terrorismo.

Masacres. Paranoia. Impunidad total. Todos los colombianos conocemos esa historia. Vivimos todos los días una película de cine negro (38).

Por otro lado, las reflexiones (o incluso guiños) sobre el cine y los debates políticos de América Latina, permiten contextualizar obras como *Agarrando pueblo* (1977), *La desazón suprema: retrato incesante de Fernando Vallejo* (2003) y, más recientemente, *Un tigre de papel* (2007); pero sobre todo, abren ventanas para el estudio de la obra de Ospina, en el contexto de importantes debates sobre el cine latinoamericano. Por mencionar tan sólo alguno de estos temas: la vieja discusión sobre los usos del plano-secuencia y del montaje, el cine militante o la propensión a “la retórica tercermundista.” Por ejemplo, cuando describe la proyección de *La sangre del cóndor*, de Jorge Sanjinés, en el festival de Benalmádena, señala la contradicción que supone la voz *off* de un narrador (“su tono de misionero —portador privilegiado de la verdad y del marxismo-leninismo” [128]) que estructura la narrativa, frente a un proyecto de autonomía y poder popular. Significativamente, sin embargo, Ospina no deja de apuntar que “Lo más meritorio del último film de Sanjinés es la espectacular movilización de las diferentes comunidades indígenas” (128). Más polémicas quizás, en el ámbito colombiano, son las breves menciones a *Chircales* en su correspondencia con Mayolo (337, 338), o el hastío que le produce la proliferación de representaciones de la “pornomiseria” en *Gamún*, que ese año representó al país en el Festival de Cannes (1978): “La versión larga abarca todo: gamines, putas, marihuanos, ladrones, recogedores de basura, ¿qué más de miseria hay?” (340). Es precisamente en reacción a este tipo de cine que Ospina y Mayolo habían emprendido el proyecto de *Agarrando pueblo* (1977), iniciando un línea que se conectaría, en el caso del primero, con obras como *Un tigre de papel* (2007). Confluye aquí una crítica necesaria frente al consumo vicario de la marginalidad, con una reacción más compleja frente al “cine comprometido.” Se trata de una tensión que, simplificada de modo interesado y más allá de la voluntad de Ospina, termina por satisfacer el

apetito de audiencias formadas en la Colombia del sueño uribista, neoliberal y amnésico.

El interés de Ospina en los aspectos técnicos de la producción, vinculados siempre a asuntos de fondo, es recurrente. En una carta a Mayolo, objeta los cambios que éste realiza a una de las copias de *Agarrando pueblo*, la cual fue presentada y premiada en un concurso de Colcultura: “Lo de agregarle el texto con voz de ultratumba en *off* de Maiacovski tampoco me gusta (...) No es que me parezca malo el poema sino *la forma* en que está presentado” (336).

El tema de los costos de producción y las consabidas dificultades que supone hacer cine en América Latina aparece en varios de los textos y nos señalan una posible explicación de la progresiva (¿y definitiva?) transición de Ospina hacia el video. Un texto publicado en el 2003, “Vini, Video, Vici,” aborda el tema de modo explícito: “En cuanto pensé que el cine había muerto, por lo menos para mí, el video fue la resurrección. No hay mal que por bien no venga. Paradójicamente el video y no el cine, se me presentó como una *revelación*”

(71). De este modo, el formato digital con que realiza sus últimos trabajos le permite aliviar aquellas limitaciones que históricamente se han mencionado como impedimentos para el desarrollo de una industria cinematográfica en nuestro territorio, mientras explora nuevas posibilidades expresivas.

Esta posibilidad de establecer un diálogo con la propia trayectoria del director hace que *Palabras al viento* sea mucho más que una compilación de crónicas dispersas. Concluyendo con un juego de palabras, cosa que Ospina maneja con sobrada gracia y don, cabe decir que no hay desperdicio en *Las sobras completas*.

Luis Duno-Gottberg
Rice University