

Hacia una imaginería legítima: una visión del cine colombiano a partir de la obra de Luis Ospina

Gastón A. Álzate / California State University, Los Ángeles

Abstract

This article offers a journey through the films of Luis Ospina. Since Ospina's filmwork spans several decades of Colombian filmmaking, this study simultaneously offers a panoramic view of this particular film industry in the last forty years (1970-2010). Ospina's work will also provide a foothold for the critical analysis of some of the most significant films in contemporary Colombian cinema. Its main hypothesis is that a truly Colombian visual world in filmmaking becomes established in the 90s through films like those of Víctor Gaviria. However, the productions of Luis Ospina, Marta Rodríguez, and Jorge Silva in the 70's achieved essential contributions towards that goal. Ultimately, the article aims to demonstrate that Ospina's work has been key in the plurality of the paths followed by Colombian filmmakers in their search for a legitimate visual imagery.

Keywords: Luis Ospina, contemporary Colombian cinema, Latin American film, Caliwood.

Resumen

Este artículo propone un viaje a través de la obra cinematográfica de Luis Ospina, al mismo tiempo que intenta ofrecer una visión general del cine colombiano de los últimos cuarenta años, pues la obra de Ospina cubre prácticamente la historia adulta del cine colombiano (1970-2010). Este será un punto de apoyo para un análisis crítico para parte de lo más significativo del cine nacional contemporáneo. Parto de la hipótesis de que, aunque el mundo visual colombiano se comienza a consolidar en los noventas con obras como las de Víctor Gaviria, las producciones de Luis Ospina, Marta Rodríguez y Jorge Silva, muy anteriores a la de Gaviria, establecieron desde los años setenta importantes avances en ese sentido y son cinematografías interdependientes. Finalmente, busco demostrar que en la pluralidad de caminos del cine colombiano hacia una imaginería legítima, ha sido fundamental la obra de Ospina.

Palabras clave: Luis Ospina, cine colombiano contemporáneo, cine latinoamericano, Caliwood

“Es una imaginería colombiana legítima lo que falta, un mundo visual que nos identifique, de un modo equivalente al que poseen México, Perú o Brasil.”

— Luis Alberto Álvarez

El presente artículo propone un viaje a través de la obra cinematográfica de Luis Ospina, al mismo tiempo que intenta dar una visión general del cine colombiano de los últimos cuarenta años. Se nos ha antojado hacer este recorrido por medio de ese hilo conductor debido a la extensión de la obra de Ospina—ya que cubre prácticamente la historia adulta del cine colombiano (1970-2010) gracias a su diversidad de géneros y medios—al igual que por la coherencia y calidad de su propuesta. Este será un punto de apoyo para un análisis crítico de lo más significativo del cine nacional contemporáneo, pues una de las características del mismo ha sido la falta de continuidad (con algunas excepciones).

El origen de este problema es múltiple aunque se desprende de las diversas muertes y nacimientos que institucionalmente ha sufrido el cine colombiano. Esto ha producido altibajos a nivel de la creación y la producción, lo cual, en mi opinión, no ha permitido el establecimiento de los parámetros cinematográficos necesarios para definir una narrativa cinematográfica, o cuando lo han intentado se han abierto caminos que no han sido desarrollados plenamente como para establecer un mundo visual. Esta afirmación puede parecer algo drástica teniendo en cuenta el creciente boom de producciones cinematográficas colombianas en la última década. Sin embargo creo que este esfuerzo de consolidación de un mercado ha quedado atrapado comercialmente en los aspectos más picarescos de la cultura y en los temas del narcotráfico/guerrilla, sin que ello haya implicado el desarrollo de lo que en este artículo analizaremos como una imaginería legítima. Hay obviamente excepciones a esta dinámica general que analizaremos más adelante y que confirman el hecho de la ausencia de una continuidad. Algo positivo de esta coyuntura es que ha beneficiado indirectamente al mundo de la telenovela. Esto se hace evidente si comparamos las telenovelas colombianas con las producciones mexicanas o venezolanas.

Parto de la hipótesis de que el mundo visual colombiano se comienza a gestar en los noventas con obras como las de Víctor Gaviria *Rodrigo D: No Futuro* (1990) y *La vendedora de rosas* (1998) en cuanto construyen una imaginería legítima y presionan a la producción cinematográfica colombiana a buscar la propia. Al mismo tiempo pienso que obras como las de Luis Ospina, Marta Rodríguez y Jorge Silva, muy anteriores a la de Gaviria, establecieron desde los años setenta importantes avances en ese sentido y son cinematografías interdependientes. Dadas las circunstancias históricas de nuestra cinematografía, la vieja clasificación largometraje vs. documental carece de sentido en este artículo. Estas cinematografías hacen parte de una lucha común de lo marginal por consolidar una imaginería propia y de esa manera fundar el camino para una imaginería nacional legítima.

Los inicios del cine adulto colombiano: El Nuevo Cine Latinoamericano

Luis Alfonso Ospina (1949) nació en Cali, Colombia. Estudió cine inicialmente en la Universidad del Sur de California (USC) y luego en la Universidad de California en Los Angeles (UCLA) en los años sesenta. Con Carlos Mayolo (1945-2007) y Andrés Caicedo (1951-1977) pertenece a una de las tendencias más importantes del cine colombiano al conformar en los años setenta lo que se conoce como el grupo Caliwood o grupo de Cali. Uno de sus rasgos comunes era la pasión por el documental, lo cual no desdice de sus incursiones en el largometraje. Hay que resaltar también que este grupo fundó el ya mítico Cine Club de Cali al igual que la revista *Ojo al cine*.

Al comienzos de los setenta, la producción del cine nacional se divide en dos: el cine marginal, con sus documentales independientes de contenido político y social, y el cortometraje de “sobrepeso” (a las entradas a los cines), apoyado en una ley de exhibición obligatoria. Se hicieron alrededor de 600, muchos de los cuales fueron de muy mala calidad. Como afirma Luis Ospina sobre esta época: “Muchos fueron los cineastas que se enriquecieron a costillas del Estado y del público colombiano” (“El fracaso de una ilusión”). Pese a lo anterior, esta ley abrió un camino a los directores independientes con la realización de documentales.

En esta época se produjo un importante movimiento en el que se destacaron dos directores colombianos, Marta Rodríguez y Jorge Silva, los cuales han sido considerados como pioneros del documental antropológico en América Latina. Su trabajo ha cubierto los movimientos agrarios, sindicales, estudiantiles, las comunidades indígenas y las culturas afrocolombianas, convirtiendo sus obras en testimonios vivos de la historia de Colombia. Esta pareja de documentalistas fue autora de *Chircales* (1966-1972), documental reconocido como uno de los más relevantes de lo que se llamó en los años 60 y 70 como el Nuevo Cine Latinoamericano. Este Nuevo Cine se desarrolló como resultado de una oposición radical a una cinematografía sometida a políticas coloniales o imperialistas (Pastor). De allí surgieron varios destacados cineastas y movimientos innovadores que intentaron armonizar la dimensión artística, la actividad revolucionaria y la movilización de las masas. En Colombia hubo una película política pionera, que fue *Camilo* (1966), de Diego León Giraldo, sobre el sacerdote Camilo Torres, que inicia este cine político, aunque fueron las películas de Carlos Álvarez (*Asalto* -1968- y *¿Qué es la democracia?* -1971-), las que se identificaron más con las teorías del “tercer cine” (Gettino y Solanas) y el cine imperfecto (Julio García Espinoza).

Oiga vea y *Agarrando Pueblo*

Dentro de los documentales de esta época, hay uno que realizaron Luis Ospina y Carlos Mayolo titulado *Oiga vea* (1971), el cual a mi parecer es de igual importancia a *Chircales*. Ambos documentales tienen la virtud de haber extendido la etnografía dentro de un análisis político sistemático. Otro aspecto que une a *Chircales* con la obra de Luis Ospina es el hecho de que Marta 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” (*cinema vérité*), en el que hizo una gran contribución tecnológica.

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. 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 de nuestro cine y planteó nuevos caminos en contra de la tendencia que proclamaba la claridad (política) como criterio básico para llegar a las masas (Martínez Pardo, 289).

Oiga vea, es una investigación de la conciencia popular sobre los VI Juegos Panamericanos que se llevaron a cabo en la ciudad de Cali en 1970 en la que abiertamente se plantean dos tipos de cine, el cine oficial y el cine marginal. En esta “opera prima” aparecen muchas de las obsesiones temáticas y la manera de desarrollar el montaje que serán tan propios de Ospina: la fragmentación del discurso narrativo, el humor, la autocrítica y un elemento de anarquía en el que el mismo proyecto se autodeconstruye.

Después de *Oiga vea*, Ospina y Mayolo harán otra cinta de igual importancia llamada *Agarrando Pueblo* (1979). Este documental es en realidad una película de ficción que simula ser un documental sobre los cineastas que explotan la miseria con fines económicos. Es también una respuesta a lo que se llamó en su tiempo la “pornomiseria”, término que se refería a aquellos cineastas que se valían de la miseria humana para hacer sus películas. *Agarrando Pueblo* es una crítica cinematográfica (no escrita) a través del medio cinematográfico mismo. Una de las películas más atacadas desde esta perspectiva fue *Gamin* (1978), de Ciro Durán, un documental sobre los niños de la calle que hacía tomas típicas, oportunistas de la pobreza; igualmente se valía de puestas en escena que recreaban situaciones de niños de la calle robando radios de automóviles. A pesar de ello la película obtiene el Miqueldi de Oro en el Festival de Cine de Bilbao y el Premio del Jurado “Colón de Oro” en el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva. Los europeos premiaron a *Chircales* y también a *Gamin*, probablemente como parte de la misma moda tercermundista que por oleadas azotaba y en ocasiones continúa azotando a Europa.

Ya desde la primera escena de *Agarrando pueblo* vemos a los protagonistas, un camarógrafo y un director filmando a un vagabundo en la puerta de la catedral de Cali al que le piden que “mueva el tarro” que usa para recoger la limosna para filmar la toma más convenientemente. La película de 28 minutos muestra a los protagonistas recorriendo la ciudad en un taxi mientras van enumerando los elementos de la miseria que les falta por filmar. Al taxista le dicen: “No nos queda faltando sino un loco ¿Vos sabés donde podemos buscar un loco?”.

En *Agarrando Pueblo* se da un progreso sustancial en la historia de la cinematografía colombiana. Como afirma Hernando Martínez Pardo “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” (241). Como afirma Isleni Cruz Carvajal el documental tiene un fundamento contra-cinematográfico que lo hace ir contra sí mismo (“*Agarrando pueblo*”). Esto lo podemos ver cuando en la mitad

de la escena final (una entrevista con una familia “humilde” que recita las respuestas adecuadas), aparece de la nada un personaje delirante que estropea el rodaje, se limpia el culo con los billetes que le ofrece el productor, amenaza a un asistente al que le dice: “abrí los ojos que te están filmando”, luego toma un machete y saca corriendo a todo el equipo de filmación. Finalmente toma los rollos de la película los devela y se los enrolla en el cuello. Cuando imaginamos que ya ha terminado su intervención, el personaje pregunta: “¿quedó bien?”.

El documental ganó el Premio Novais-Teixeira en el Festival Internacional de Cine de Lille (Francia, 1978), mención especial en el Certamen Internacional de Cine Documental de Bilbao (España, 1978) y El Premio Interfilm en el Festival Internacional de Cine de Oberhausen (Alemania, 1979). Hay que recordar, como afirma Luis Ospina, que la producción inicialmente “no fue bien recibida en su momento, y a muchos cineastas, quizás porque se sintieron aludidos, no les gustó nada. A los círculos del cine izquierdista tampoco les cayó bien. Fue como una papa caliente en el cine latinoamericano” (Murillo).

Los ochentas

Es una década en la que se hacen muchísimas películas en Colombia (alrededor de 65) aunque son pocas las que tiene una factura aceptable. Una de ellas es *Cóndores no entierran todos los días* (1984) de Francisco Norden, basada en la novela homónima de Gustavo Álvarez Gardeazabal sobre la violencia en el Valle del Cauca en los años 50. La película retoma con eficacia narrativa temas históricos con el objetivo de establecer un diálogo sobre los procesos vividos nacionalmente. Es probablemente el más logrado de los largometrajes nacionales hasta ese momento “con cualidades hasta entonces inéditas, dramática, visual y temáticamente” (véase Álvarez, *El cine en la última década del siglo XX*).

Otro de los directores interesantes de esa década es Lisandro Duque Naranjo cuya producción fue la única que pudo tener una significativa continuidad y coherencia en ese momento. *A Escarabajo* (1982) siguió *Visa USA* (1986), la cual ganó el premio compartido con *Tiempo de Morir* de Jorge Alí Triana al mejor largometraje de ese año. Con *Milagro en Roma* (1988), gracias a la ayuda de Gabriel García Márquez, Duque Naranjo pudo lograr un significativo nivel de internacionalización. Por su parte, *Tiempo de morir*, es una estricta puesta en escena muy ceñida al lenguaje literario de García Márquez que gana varios premios internacionales.

Proveniente de la generación de los medimetrajes producidos por FOCINE, aparece una película de la primera mujer en Colombia que incursionó en la dirección del largometraje. Se trata de Camila Loboguerrero quien estrena su segundo largo después de una exhaustiva investigación y con grandes dificultades (*María Cano*, 1989). Con esta cinta Loboguerrero pretendió hacer una película apologética de la vida de esta líder sindicalista colombiana en los años veinte. Infortunadamente las grandes ambiciones de *María Cano* concluyeron en un producto algo desequilibrado. Pese a ello el filme tiene una significación importante que los críticos no han querido otorgarle y que el tiempo se ha encargado de darle por el hecho de haber recuperado

un personaje completamente olvidado en la historia nacional. Como afirma Loboguerrero “María Cano es como el Simón Bolívar de las mujeres. Una luchadora que en los años 20 fundó el partido socialista, que conquistó la jornada laboral de 8 horas” (Del Valle).

Con respecto al documental, en esta década Jorge Silva y Marta Rodríguez vuelven con otro muy valioso: *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* (1982). El filme nace de la convivencia de cinco años con un grupo indígena del resguardo de Coconuco, en el suroeste de Colombia. Otra película regularmente lograda pero interesante es la de Luis Fernando “Pacho” Bottía (1985) *La boda del acordeonista*. El drama está basado en el mito de la Mohana, y es una historia sentimental de un cantor de la costa y su seducción por parte de La Mohana, diosa de las aguas. La película adolece de actuaciones desiguales y problemas de edición, sin embargo ganó “Mejor música” en el festival de Nantes y Mejor Opera Prima en el Festival de la Habana.

Los ochentas nos dieron una cinematografía en donde lo regional logró armar sus primeros relatos cinematográficos coherentes, es decir, relatos en los que la literatura entró a formar parte de los lenguajes cinematográficos sin subyugarlos, y donde la narración, a través de las imágenes, finalmente adquirió una madurez.

Los Góticos Tropicales

Después de *Agarrando pueblo* Ospina emprende, con Alberto Quiroga, la escritura del guión de *Pura sangre* (1982), una película de vampiros góticos y tropicales escenificada en la Cali de los 70s. No se trataba de recrear la figura legendaria del vampiro sino de subvertirla haciendo una adaptación a la ciudad de Cali.

Basado en un mito popular de un criminal de los años setenta conocido como el “monstruo de los mangones”, Ospina y Quiroga imaginaron un anciano magnate azucarero que regresa a Cali después de hacerse un examen médico en los Estados Unidos. El magnate, de aspecto monstruoso, padece una extraña enfermedad que exige transfusiones masivas de sangre de niños o adolescentes. La extraña desaparición de niños y la recurrente aparición de sus cadáveres desnudos en lugares deshabitados (“mangones”) crean un estado de terror y pánico en la ciudad. Pese a lo ingenioso del tema, *Pura sangre* no tuvo mucha audiencia de público. Para el espectador colombiano no entrenado en historias neo-góticas tal vez el problema fue que el buen nivel técnico de la película y los diversos guiños a la historia del cine, no encontraron un equilibrio con el humor morboso (Ospina lo llama “humor-bo”), reservado a los iniciados en el género vampiresco.

En busca de María

En la década de los ochenta Ospina realizará en compañía de Jorge Nieto Ospina el corto *En busca de María* (1985), un documental en el que estos directores intentarán explorar la memoria de la historia cinematográfica del país y la de las pocas personas que aún vivían y que habían participado en la primera película filmada en Colombia en 1922. El filme también resume mucho de los elementos característicos que hemos analizado

previamente en el cine de Ospina: exploración del género documental de una manera muy personal, con mucho humor y con una manipulación técnica de los materiales de archivo y los testimonios organizados de acuerdo a los puntos centrales del filme, en este caso, “la memoria” en un país desmemoriado, y el absurdo: la pérdida casi total de la película original (de ella apenas sobreviven cuatro planos que duran veinticinco segundos).

Es importante notar en esta película algo que Ospina ha utilizado en otros proyectos y que ejecuta a manera de collage. Esto es la inclusión de textos (palabras o letreros) que se integran a las imágenes para enriquecer el sentido de las mismas a manera de contrapunto. El cortometraje obtuvo diversos premios en Colombia y España.

Este tema del cine dentro del cine también será desarrollado en otros proyectos de Ospina como son: *Fotofijaciones* (1989), el cual es un retrato hablado de Eduardo Carvajal (La Rata) sobre su trabajo como fotofija y videasta de la trasescena del cine colombiano, y *Slapstick: la comedia muda norteamericana* (1989), programa sobre dicho género a propósito de una muestra que llegó a Colombia, el cual fue realizado con materiales de archivo. A estos habría que agregar también *Andrés Caicedo: unos pocos buenos amigos* (1986) en el que reconstruye la película inconclusa de Caicedo *Angelita y Miguel Ángel* (1971). Ospina entretiene testimonios con materiales de archivo intentando preservar su memoria en una ciudad que parece haberlo olvidado. El tema también está indirectamente en otros proyectos como *Ojo y vista: peligra la vida del artista* (1988), en el que revisa (revisita) *Agarrando pueblo*, haciéndole un epílogo documental. En este, retoma diez años después a uno de los personajes de ese filme: un artista callejero que hace parte del primer filme y que Ospina reencuentra después de muchos años en su trabajo de fakir callejero. Similarmente en *Antonio María Valencia: música en cámara* (1987), intenta recuperar la memoria de una figura pionera y trágica en el campo de la música colombiana (y caleña), quien ha sido también olvidado. Antonio María Valencia fue el fundador del Conservatorio Musical de la ciudad de Cali que lleva su nombre. Todos estos documentales establecen la importancia que Ospina le ha dado al cine como manera efectiva de preservar la memoria cultural y ciudadana en sus múltiples (e indivisibles) ámbitos sociales y estéticos.

Los años noventa

Dentro de este viaje hacia lo que hemos llamado “una imaginería legítima” podemos decir que es en la década del noventa cuando se comienzan a ver los resultados de un proceso de aprendizaje, experimentación y profesionalización que comenzó en los años ochentas en la era FOCINE (1979-1993). Los 90s no son muy productivos a nivel de cantidad (65 largometrajes en los 80s vs. 24 en los 90s). Pese a este limitado número, ya había un grupo de directores que estaban haciendo su segundo o tercer largometraje. Es también la época en la que ocurren dos de los más sonados éxitos internacionales, *La estrategia del caracol* (1993) de Sergio Cabrera y las películas de Víctor Gaviria *Rodrigo D: No Futuro* (1990) y *La vendedora de rosas* (1998). *La estrategia del caracol* es una divertida comedia con final políticamente correcto, construida en base a un hecho real: un grupo de familias de bajos recursos que viven como inquilinos

en una vieja casona de la que van a ser desalojados, burlan al aparato judicial gracias a su ingenio. Con respecto a *Rodrigo D*, es indudable que es la película que parte en dos la historia cinematográfica colombiana porque abre un camino propio. Gaviria es el primer director colombiano de cine de ficción (salvo ciertos balbuceos de José María Arzuaga y los primeros trabajos de Carlos Mayolo, según Luis Alberto Álvarez), en cuya obra es totalmente reconocible la vida del colombiano y de su entorno. Abandonamos finalmente nuestras muletas literarias, aunque no para siempre, ya que como un mal sueño nos visitarán de nuevo en *Edipo alcalde* (1996), *Ilona llega con la lluvia* (1996), *Rosario Tijeras* (2005) y *Satanás* (2007).

En los noventa también se estrenan películas de directores que comienzan y que son de una factura destacable, dos de ellas son *Confesión a Laura* (Jaime Osorio, 1990) y *La gente de La Universal* (Felipe Aljure, 1993). *Confesión a Laura* es una producción colombo-cubana sobre una modesta historia de amor que sucede un día después de la muerte del líder liberal Jorge Eliécer Gaitán el 9 de abril de 1948. La película es excepcional en su sencilla y equilibrada estructura dramática que se desarrolla en una atmósfera de enclaustramiento sugerido por un ritmo acorde a la evolución del tímido amor que se va manifestando lentamente en los personajes.

La gente de La Universal es una comedia negra, una cadena de deslealtades en un contexto en el que la corrupción y la burocracia son del cotidiano de los personajes. Con un manejo muy creativo de la cámara y actores de primera línea, el largometraje es una exploración de la idiosincrasia colombiana con respecto a la doble moral y la participación de todos los ciudadanos en una cultura del engaño. Como afirma Sandro Romero Rey, la obra de Aljure se sitúa en las antípodas del trabajo de Cabrera “irreverencia, humor negro, radiografía sórdida de la realidad bogotana, comedia de bajos instintos, erotismo de nuevos orificios, violencia descarnada y audacia visual en cada uno de sus planos” (44).

Soplo de vida

Soplo de vida (1997) es un trabajo conjunto de los hermanos Sebastián y Luis Ospina. Pese a que se estrenó con poco éxito de público (10.000 espectadores), la película se exhibió en más de 25 festivales internacionales y se estrenó comercialmente en Francia, en donde fue premiada e hizo más espectadores que en Colombia. La cinta es un *thriller*, sin embargo, como afirma Felipe Gómez, juega con otros géneros y estilos, como el *Road Movie* o la estética *kitsch* de algunas películas mexicanas (“Short Film and Documentary Third Cinema in Colombia”).

La trama de la película está armada con base en figuras estereotipadas (la prostituta maternal, el boxeador bruto, el ex-policía convertido en investigador, el político corrupto, el ciego perspicaz, el torero cobarde), que actúan como piezas de un ajedrez cultural. La idea subyacente es relacionar el crimen organizado y los políticos corruptos con el cine negro, en el contexto colombiano de impunidad absoluta. En este sentido, Ospina propone el tema del tráfico de drogas como una manera de propiciar el cine negro en Colombia. La película supera con creces a su anterior largometraje *Pura sangre*, sin renunciar a su predilección por ambientes sórdidos y temáticas oscuras.

Igualmente aparecen guiños cinéfilos a la historia del cine, por ejemplo *Sin aliento* de Jean-Luc Godard, *Psicosis* de Hitchcock, *Tráiganme la cabeza de Alfredo García* de Sam Pekimpah, películas de María Félix y Dolores del Río, especialmente *Las abandonadas* y las películas del famoso *blacklisted* Abraham Polonsky. Por otro lado, la frialdad en la narración que tiende a distanciar al espectador en su primer largometraje aquí continúa como parte de la estética de Ospina, pero se integra con mayor naturalidad al género mismo del *film noir*. Como afirma Camila Loboguerrero, la película está inteligentemente construida, es estéticamente hermosa (la fotografía es sobresaliente) y “como todo thriller, tiene una visión masculina del mundo. Un universo donde las mujeres--- incluidos quienes ansían serlo--- son víctimas de sus amantes, de sus maridos o de sus hermanos. Quizás la única venganza posible para ellas sea la de regalar sus favores a cualquiera” (“*Soplo de vida*”).

2000-2010

La década del 2000 al 2010 es la consolidación de muchos procesos. Por un lado, la Ley del Cine (2003) produjo una inusual abundancia en las producciones cinematográficas colombianas. Algunos consideran este fenómeno como algo muy significativo y promisorio, ya que nos hemos movido de 6 películas estrenadas en el 2002 a 13 en el 2007, según datos del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico (FDC). Otros lo siguen viendo con escepticismo ya que el número de películas no necesariamente ha implicado el aumento en la calidad de las mismas.

Por otro lado, ha sido la década de la aceptación de nuestra cinematografía, en el sentido en que sólo hasta que fueron aceptadas como imagerías del país los 50 años de conflicto armado, el narcotráfico, el narcoestado, la corrupción y la violencia indiscriminada, se dejó de discutir si reflejaban o no al país (no es extraño así que el escritor Fernando Vallejo sea tema de un documental de Ospina, pues su obra y pensamiento develan sin tapujos lo que muchos ven y no quieren aceptar). De alguna manera es el final de un proceso de lucha de clase de las imágenes. Hoy miramos como ridículas las críticas a *Rodrigo D* por el uso del lenguaje vulgar (*slang*) de las comunas de Medellín. Esa película destruyó cualquier argumento a favor de convertir el cine en un “deber ser” colombiano por parte de una minoría “cultura” que sólo pretendía seguir enmascarando la idea de un país tropical imaginario de los años sesenta, productor de café y esmeraldas, y que hablaba el mejor español del mundo. A partir de Víctor Gaviria esto ya no es posible y el cine se convirtió en lo que debe ser, un agudo y doloroso bisturí de la identidad.

En tercer lugar es la década de la internacionalización de nuestra narco-historia, ya que Colombia se ha convertido en sí misma en un género cinematográfico, con lo positivo y lo negativo que esto pueda implicar. Ejemplos de este nuevo género internacional, en los que, sea dicho de paso participan especialmente los no nacionales, son los de Joshua Marston con *María llena eres de gracia* (2004) y Barbet Schroeder con *La virgen de los sicarios* (2000). Esta película establece una relación muy estrecha con el tema de nuestro artículo ya que Ospina fue uno de los que sugirió a Schroeder la novela de Vallejo en la que se basa. Esta retrata el proceso de descomposición social

y moral de la ciudad de Medellín especialmente de jóvenes de barrios marginales, contratados por el narcotráfico como sicarios (asesinos). Tras un escándalo sin precedentes en la cultura colombiana, la película puso en evidencia a una gran parte de la juventud real colombiana, no la imaginada por las élites bogotanas administradoras de la imagen internacional del país. Otras películas con temas relacionados con el narcotráfico son *El rey* de Antonio Dorado (opera prima hecha en 2005), *Colombian Dream* (también de Felipe Aljure, 2005) y *Perro come perro* (de Carlos Moreno, 2008) con debilidades y aciertos. Entre todas, la que quizá sea más propositiva a nivel visual es la segunda aunque, paradójicamente, se malogra en la misma tecnología que usa (véase María Ospina. “*El Colombian Dream*”). *Perro come perro* tuvo mucho éxito y ganó varios premios internacionales, sin embargo repite hasta la saciedad la cámara y la estructura fragmentada de la película mexicana *Amores perros* por lo que es difícil hablar realmente de una propuesta original y las actuaciones son muy desiguales.

Pero la década también produce otro tipo de películas sin tanto éxito internacional pero de una calidad nada despreciable. Es el caso de *Bolívar soy yo*, (2002) de Jorge Alí Triana, un director que finalmente liberó sus ataduras literarias (aunque sólo momentáneamente) y produjo una historia delirante y con gran ritmo narrativo. Otra obra sobresaliente es *La sombra del caminante* (2004), la opera prima de Ciro Guerra con producción del veterano Jaime Osorio. Una película en blanco y negro que cautiva desde el principio por su equilibrio y belleza visual, con una historia sencilla pero llena de resonancias poéticas centrada en el encuentro de dos personajes “escupidos” por el país, desterrados en la ciudad gracias al conflicto armado. Uno de estos es cojo y humillado por serlo, el otro vive de transportar gente en una silla que lleva a la espalda en pleno centro de Bogotá, hecho que parece más propio de una zona rural pero que en la película casi corresponde a la expiación de una culpa, como luego vamos descubriendo. Otra hermosa película de Ciro Guerra titulada *Los viajes del viento* participó en el Festival de Cannes de 2009 y también apunta a un director con un lenguaje propio al que habrá que ponerle mucha atención.

La desazón suprema: retrato incesante de Fernando Vallejo (2003)

Luis Ospina intenta capturar a este atípico escritor colombiano, abiertamente gay y profeso anticatólico, quien con increíble valor civil ha denunciado no sólo a las élites políticas, económicas, intelectuales y religiosas del país como principales causantes del “desbarrancadero” narco-estatal colombiano, sino que ha apuntado a la dinámica cultural de la mayoría de los ciudadanos “respetables”, que no quieren llamar a las cosas por su nombre y se valen de sofismas de distracción para encubrir una realidad atroz. El documental consta de un prólogo con epígrafe y nueve capítulos (también con epígrafe cada uno) alrededor de diferentes episodios de la vida del autor. Crea así una habilidosa e “intensa” intertextualidad con obras de Vallejo y con entrevistas de prestigiosos escritores, familiares, amigos, intervenciones del escritor tanto en eventos literarios, como en entrevistas radiofónicas, al igual que fragmentos de *En la tormenta* (1980)

y *Crónica Roja* (1977) sobre la violencia colombiana en los años 50, realizadas por Vallejo en México y censuradas en Colombia, al igual que otros materiales que el escritor le confía al documentalista. *La desazón suprema* recibió el premio Radio France Internacional en las Rencontres Cinémas d'Amérique Latine de Toulouse en el año 2004.

La desazón suprema es una obra realizada con los mismos principios de otro documental que Ospina hiciera en 1993, *Nuestra película* (sobre el artista Lorenzo Jaramillo) en el sentido de que Ospina quiso usar el instrumento cinematográfico para escudriñar un rostro diferente al rostro público de dos figuras significativas—y de la cultura colombiana. En ambas la metodología empleada—fuera de la recopilación exhaustiva de materiales fotográficos y filmicos relacionados con los personajes y del uso de un equipo de filmación liviano—se trata de una experiencia de convivencia personal de la cotidianidad de los personajes durante el proceso de filmación. El resultado final es un retrato intimista, en el caso de Jaramillo con tintes más trágicos, ya que terminan con la muerte del pintor y en el caso de Vallejo más cálido, ya que devela un rostro no conocido por el público. Igualmente este proyecto sigue la línea en la que Ospina pone su cine al servicio de aspectos puntuales de la cultura colombiana que en su criterio ameritan una recuperación histórica (*En busca de María, Andrés Caicedo y Antonio María Valencia*).

Un tigre de papel

El último documental de Luis Ospina es un retrato de su generación y una desmitificación de la misma. A través de una historia narrada al estilo *Zelig* de Woody Allen, examina las relaciones entre arte y política, entre la verdad y la mentira, y entre el documental y la ficción. Nacido en Choachí en 1934, Pedro Manrique Figueroa es una suerte de revolucionario y reconocido pionero del collage en Colombia. Es un personaje multifacético, misterioso, que trabajaba en el tranvía de Bogotá y que fue testigo directo de la muerte de Jorge Eliécer Gaitán, un revolucionario crítico de todo dogma que viajó por todo el mundo y que finalmente desaparece en 1981 sin dejar rastro ni prueba de su existencia más allá de los rumores dispersos y de sus exóticos collages. En el documental aparecen un sinnúmero de reportajes sobre el paso de Manrique Figueroa por las vidas de reconocidos artistas, directores y escritores colombianos.

La verdad es que este contradictorio personaje fue recreado en 1997 por tres estudiantes de arte de la Universidad de los Andes. Los estudiantes además hicieron una exposición con “sus” obras. El propósito de Ospina es crear por medio de la reconstrucción de su biografía un pretexto para hablar de temas relacionados con el arte y el compromiso político de los años 60s y 70s, especialmente de las fuerzas políticas de la izquierda en esos años. A diferencia del documental tradicional, Ospina introduce un sinnúmero de ‘gags’ y guiños históricos que permiten al espectador entrever la falsedad del conjunto. Cada testimonio, cada momento histórico se ve apoyado por una imagen de archivo, ya sea publicitaria, noticiosa, de animación, “auténtica” o falsificada. Como afirma Elena Oroz: “Un recurso que sirve para evidenciar cómo desde los *mass media* y la institución documental las imágenes de archivo

se asumen como paradigma de objetividad y para explicitar el carácter maleable del archivo a la hora de construir cualquier discurso histórico” (“Un tigre de papel”).

Conclusión: *Cinéma vérité* y *cinéma mentirè*

Las obras de Luis Ospina, Marta Rodríguez y Jorge Silva establecieron desde los años setenta importantísimos avances en la consolidación de una imagería nacional, que la obra de Víctor Gaviria logró llevar a feliz término en sus largometrajes *Rodrigo D* y *La vendedora de rosas*. En ese sentido son cinematografías que hacen parte de una “lucha de clases” a través de las imágenes para desembarazarse del acartonamiento de una cultura centralista, aislada de la realidad nacional y muy pendiente de una (la) imagen colombiana; algo así como la Colombia profunda vs. la Colombia imaginaria, parafraseando al antropólogo mexicano Bonfil Batalla. Como parte de la creación de una “imagería legítima” (Álvarez) la obra de Ospina es muy clara en sostener que la historia es de quien la escribe y hoy más que antes se escribe con imágenes. Otro aspecto importante es el de García Márquez, ya que desafortunadamente su generosidad e indudable afecto por el cine no han tenido consecuencias fructíferas en la vida del cine nacional, con una que otra excepción. Críticos esenciales como Luis Alberto Álvarez lo han señalado como parte del problema de los directores y guionistas que abordan el cine desde la literatura, pues la necesidad de apoyarse en las palabras, en la retórica, lo cual muestra desconfianza frente a la imagen, arruinó en muchos la posibilidad de tener una memoria visual coherente y fluida durante gran parte de los años 80s. A este respecto es muy dicente lo que el mismo García Márquez afirma en una de las ediciones que se hicieron sobre los talleres de guión llevados a cabo en la escuela de cine de San Antonio de los Baños en Cuba:

Una de las confusiones más frecuentes, en cuanto al propósito del taller, consiste en creer que venimos aquí a escribir guiones o proyectos de guión. Es natural. Casi todos ustedes son o quieren ser guionistas, escriben o aspiran a escribir para la televisión y el cine, y como esta es una escuela de cine y televisión, precisamente, es lógico que al llegar aquí mantengan los hábitos mentales del oficio. Siguen pensando en términos de imagen, estructuras dramáticas, escenas y secuencias. ¿No es así? Pues bien: olvídenlo. Estamos aquí para contar historias. (García Márquez, 12)

Pensar en términos de imagen es precisamente el problema particular del lenguaje cinematográfico. Si bien construir historias hace parte del quehacer filmico, lo particular de esta actividad si se le compara con la literatura o con la tradición oral, es que se hace con imágenes. La palabra en el mundo filmico debería estar supeditada a la imagen y no al revés.

Por otro lado, lo que se ha llamado “el nuevo cine colombiano” es muy desigual y ameritaría un ensayo aparte. Sin embargo, podemos decir a modo general que un mayor número de producciones es un paso importante, aunque no el único, en la consolidación de la industria cinematográfica nacional, pues ya hay un espectro más diverso que va desde las tendencias más cercanas a las formas narrativas de la televisión (como

son algunos filmes de Dago García/Ricardo Coral o Harold Trompetero, por ejemplo), hasta la búsqueda de un lenguaje propiamente cinematográfico (Gaviria, Aljure y Guerra, por ejemplo). Igualmente se presentan casos como el de Luis Alberto Restrepo que se mueve tanto en el campo de las telenovelas (*El cartel de los Sapos*-2008), como en el del cine (*La primera*

noche-2003, *La pasión de Gabriel*-2009). En este artículo creo haber mostrado que en todo este periplo y pluralidad del cine colombiano hacia una imagería legítima, laberinto accidentado en el que seguimos y seguiremos transitando por un buen rato, ha sido arte y parte la obra de Luis Ospina.

Obras citadas

- Álvarez, Luis Alberto. "El Cine en la Última Década del siglo XX: Imágenes Colombianas". *Biblioteca virtual: Biblioteca Luis Ángel Arango*. <http://www.lablaa.org/blaavirtual/historia/colhoj/colo12.htm>
- Cruz Carvajal, Isleni. "Luis Ospina (Colombia)". *Cine documental en América Latina*. Paulo Ed. Antonio Paranguá, Madrid: Cátedra/Signo e imagen, 2003. 236-244.
- _____. "Agarrando Pueblo: Luis Ospina y Carlos Mayolo 1977". *Terra en Trance: El cine latinoamericano en 100 películas*. Eds. Alberto Elena y Marina Díaz López, Madrid, 1999. Tomado de:
<http://www.luisospina.com/Sobresuobra/reseñas/Agarrando%20pueblo%20-%20Cruz.pdf>
- Del Valle, Eufates. "Camila Loboguerrero termina su nueva película: entrevista". Blog publicado por Eufates del Valle at 6:00 AM. Noviembre 17 del 2008. <http://eufatesdelvalle.blogspot.com/2008/11/camila-lobo-guerrero-termina-su-nueva.html>
- García Márquez, Gabriel. *La bendita manía de contar*. Barcelona: Mondadori, 2004.
- Gómez, Felipe. "Short Film and Documentary Third Cinema in Colombia: the Case of Luis Ospina". En: *Rethinking Third Cinema*, ed. por Ekotto & Koh, 2009. Tomado de: *Luis Ospina: Centro de documentación digital*. <http://www.luisospina.com/Sobresuobra/articulos%20monograficos/thirdcinemaincolombia.pdf>
- Loboguerrero, Camila. "Soplo de vida". Revista *Cinamateca* 10, noviembre / enero, (2000) Bogotá, Colombia. Tomado de *Luis Ospina: Centro de documentación digital*. <http://www.luisospina.com/Sobresuobra/reseñas/Soplo%20de%20vida%20CLoboguerrero.pdf>
- Martínez Pardo, Hernando. *Historia del cine colombiano*. Bogotá: Editorial América Latina, 1978. 63.
- Murillo, Juan Eduardo. "Entrevista a Luis Ospina: Entrevista realizada durante el BAFICI (Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente) 2008". *La Fuga: revista de cine*. 5 de Junio de 2009. http://lafuga.cl/articulos/entrevista_a_luis_ospina/
- Oroz, Elena. "Un tigre de papel" Barcelona: *blogs&dogs*. <http://www.blogsandogs.com/?p=170>
- Ospina, Luis. "Una historia común y particular del Cine Colombiano". Texto de una conferencia de Luis Ospina en la Filmoteca de la Generalitat de Catalunya, Barcelona. 19 de marzo de 2002. Tomado de: *cinéfagos.net* http://www.cinefagos.net/index.php?option=com_content&view=article&id=431:una-historia-comun-y-particular-del-cine-colombiano&catid=30:documentos&Itemid=60
- Ospina, María. "*El Colombian Dream* y los sueños de un nuevo cine colombiano". *Revista de estudios colombiano* 33-34 (2009): 79-94.
- Pastor, Brígida. "Del Margen al Centro: Cuba y el Nuevo Cine Latinoamericano". *Razón y palabra* Agosto-Septiembre de 2005. <http://www.razonypalabra.org.mx/antiores/n46/bpastor.html#1>
- Romero Rey, Sandro. "1988-1999. "Cine colombiano ¿La dicha no alcanza?" *Boletín Cultural y Bibliográfico Banco de la República* 36.50-51 (1999): 37-51.