

AGARRANDO EL ESTILO DE UNOS ALUCINADOS

Ricardo Andrés Pérez

Profesor de planta, Facultad de ciencias Humanas y Artes

Universidad del Tolima

Todos somos zombies

Diálogo de un personaje de “Capítulo 66”

Dir. por Luis Ospina y Raúl Ruiz

Desde una ciudad custodiada por farallones, que tiene el arrebatado de un vivir sensual, con el cuerpo y la fiesta como trono de cadencias, con la estadística de ser la tercera ciudad más poblada de Colombia y con la herida de la violencia subcutánea presente, así como en muchas otras ciudades colombianas; proviene un grupo de artistas que en los años 70 del siglo pasado germinaron para presentar su visión abigarrada desde Cali para el mundo. Entre ellos uno que con el arte audiovisual ha sido capaz, con suficiencia, de establecer una visión alucinada y colectiva del país a lo largo de sus más de 30 películas hechas en video o cine, para salas oscuras o señal televisiva, de corto, medio, largometraje o en series; y con maravillosos híbridos de documental, ficción y experimental. Porque ha sido un trashumante de la creación audiovisual desde la tierna infancia cuando hacía películas en super 8, un devorador de cine y un caníbal (porque el mismo es cine) que escribe sobre cine y creación, que enseña y aprende porque ese es el camino creativo, que sin sus amigos artistas -unos de ellos ya están en otro mundo- no hubiese empezado y completado su alucinación; en el cine colombiano él es tiraje de comienzo, medio y fin en los albores de sus 70 años de vida.

El caleño Luis Ospina ha hecho toda clase de películas en las que las motivaciones e historias son personales o concebidas en dialéctica amistad conflictiva y creativa, pero que se vuelven colectivas, porque lo cierto es que han revelado un espíritu de Cali, del Valle del

Cauca y/o del país. Ospina, con sus pocos buenos amigos, ha hecho milagros con el cine, ese milagro de hacer visible lo invisible y de conjugar ideas en colectivo.

“Todo comenzó por el fin” (2016), es su película más reciente por la cual se ruega a la diosa Kali y a Santa Lucía que no sea la última del alucinado director. En ella se hace un retrato del grupo de Cali, de la vida, del encuentro de ese grupo artístico y sus creaciones que nacen y se sumergen en un país en el que, en los años 70 y 80 del siglo XX, ellos están de rumba creativa mientras todo se derrumba.

Luis Ospina enfermó de cáncer al estar realizando “Todo comenzó por el fin”, por lo cual la obra se ve imbuida de la situación de inminente riesgo de muerte del director, además de que en las líneas narrativas los otros difuntos, que están vivos en las imágenes, son Andrés Caicedo y Carlos Mayolo; es el juego creativo contra la muerte a la que se resiste y se enfrenta para terminar la obra, así como ocurrió en otra de sus películas: “Nuestra película” (1993) con el pintor Lorenzo Jaramillo, que en su enfermedad terminal nos relata vivencias anteriores y últimas desde los cinco sentidos que se han transformado con la enfermedad. Esta película nace de “Relámpago sobre el agua. La película de Nick” (1979), realizada por Wim Wenders y Nicholas Ray, sobre el director Nicholas Ray y la película de vida que directamente juntos construyen paso a paso a pesar del cáncer terminal que consume a Ray, entonces se observan sus manías, amores, creaciones y el legado que deja mientras se acerca la muerte. Además de la inminencia de la muerte, de la coincidencia del cáncer, también hay un cierto sentido necrofílico en las tres películas mencionadas, pero no hay explotación en ello, tal vez lo que hay es la perversidad necesaria para que la memoria y la obra de los que mueren, perviva.

Necrofilia y vampirismo están presentes en la obra de Luis Ospina, pero cómo podría ser eso diferente, cuando todo el grupo de Cali y Cali misma estaban tan cercanos a la muerte y a las expresiones que desde el cine, la literatura, la plástica y en general la creación artística, devoraban y continúan devorando a la realidad y, dentro de ella de alguna forma, a las personas.

Desde la casa artística de Ciudad Solar, iniciada en 1971 por Hernando Guerrero y Pakiko Ordóñez, se empezó a devorar la ciudad de Cali y a expandirse el virus del arte y la

transgresión con exposiciones poderosas como las de los artistas, nóveles en aquellos años 70, Fernell Franco y Óscar Muñoz, el primero con sus fotografías que a lo largo del tiempo han contado la ciudad de barrios populares con los oficios en los que hay que rebuscarse los clientes, como el oficio más antiguo del mundo, y en los que la visión multiplicada y subencuadrada remarca de manera poderosa el ámbito cotidiano de la sobrevivencia para expandir los imaginarios de lucha dura y alegre por la existencia.

Y Óscar Muñoz que a lo largo de su trabajo y a partir de las experimentaciones con los negativos y los químicos de revelado fotográfico de Fernell, desarrolla una visión de un tipo de fotografía anterior. Un tipo de memoria anterior a la efímera experiencia de la percepción que llega a la mente para luego desaparecer sin vacilar, mientras queda en la incierta parte del cerebro en la que aún se recuerde, siempre durante un tiempo de incierta longitud, pero que puede llegar hasta la muerte como ocurre en la mente de tantos colombianos con sus familiares desaparecidos de los que no se sabe si algún día dejarán de ser vívidas imágenes del recuerdo para ser una realidad material que (en la mayoría de los casos) será un costal con unos huesos que luego serán polvo. De ahí la manera de trabajar materiales que efímeramente forman figuras que son retratos en cemento con agua, con tinta, con cortinas de baño, con grafito y con luz que es proyección y pixeles; porque se va y se vuelve a los principios y los finales en la fotografía a través de estas obras que enseñan lo posible sobre nuestra presencia física imponderable e incierta.

En “Todo comenzó por el fin” tenemos el retrato en movimiento de un grupo de artistas y de amigos que tuvieron un frenesí creativo irredimido, que convergió en esa casa cultural y artística de Ciudad Solar, llena de luz y de vida arrebatada que sólo se detendría con la muerte. Entonces, el escritor Andrés Caicedo (1951- 1977) le daba a su máquina de escribir “Pepita metralla” sin parar, claro está, hasta su suicidio con barbitúricos a los 25 años que desde entonces deja todo un legado en un baúl de cuentos, novela y comienzos de novela, poesías, obras de teatro, guiones, críticas de cine y sobre todo su presencia poética, hipercreativa y flacucha que marcó a una generación y a otras subsiguientes a través de sus obras. Una obra en la que se junta la Cali del norte y del sur, en la que se junta el rock y la salsa para manifestar cómo la juventud busca su desborde y del desborde intelectual se pasa al corporal, porque se quiere encontrar un sentido para la vida, una manera de vivir y no

seguir en desesperación y los personajes están imbuidos de esa Cali de contrastes, de pobreza y riqueza en la que alguien puede acechar en la noche por lo cual hay que aguzarse, además manifiesta la identidad caleña como la que puso en un famoso cartel:

“El pueblo de Cali RECHAZA a los Graduados y a los Hispanos y demás cultura de sonido paisa hecho a la medida de la burguesía y su vulgaridad porque no se trata de *sufrir me tocó a mí en esta vida*, sino de *agúzate que te están velando*.”

Y Carlos Mayolo (1945-2007) guionista, actor y sobre todo director de cine y televisión que entraba en delirios creativos al dirigir porque un rodaje es una fiesta colectiva en la que todos cocinan el banquete, y muchas veces el chef puede estar borracho, todo por buscar la potencia del sabor de los alimentos. Y si bien, Caicedo estaba obsesionado con el hecho de que no valía la pena vivir más allá de los 25 años e hizo lo necesario para que así fuera, Mayolo siguió viviendo hasta cuando los excesos se lo permitieron, pero en ambos casos siempre estuvo presente la necesidad de coquetear con la muerte a través de la autodestrucción. Y la autodestrucción se presenta a través de hechos inesperados como el cáncer, como el de la sociedad colombiana que ha sido el de la violencia, cuya madre es la injusticia, que también atraviesa por la película. Caicedo, Mayolo y Ospina estuvieron juntos en la película inacabada de “Angelita y Miguel Ángel”, la cual está presente en “Todo comenzó por el fin”, en reconstrucción hecha a partir del material recuperado de la misma que hizo Ospina en 1.991, con la narración de los personajes que participaron en ella como actores. Es así como el cine devora al cine y las películas anteriores de Ospina (y fragmentos de cine de distintos orígenes), alimentan a la última. Una estrategia narrativa que utiliza Ospina es la de hacer una reunión-sancocho-fiesta, con sobrevivientes del grupo de Cali y más amigos que se juntan en el apartamento de Ospina (ahora en Bogotá en distancia de Cali y del pasado) a cocinar, departir, compartir y recordar, porque lo que está siempre presente es la amistad como fiesta de la vida que una y otra vez, roza la muerte. Es el cocinar de los recuerdos que siempre podrán darle el sabor a la vida de lo que ya no está presente físicamente, pero que por siempre estará en la memoria vital, la del movimiento, la del cerebro cinematográfico.

En esa múltiple obra de Ospina está por ejemplo: “Pura Sangre” (1982), largometraje de ficción en el que un viejo millonario empresario del azúcar, lo mantienen vivo con transfusiones de sangre que provienen de jóvenes de barrios pobres de Cali que son asesinados por una banda conformada por un fotógrafo de primera comunión y otros sagrados oficios (Carlos Mayolo), un chofer (Humberto Arango) y la enfermera (Florina Lemaitre) que despliega frialdad y belleza en el cumplimiento de la misión de cuidar y mantener la sangre fresca que necesita el decrepito viejo, ya que desde antes del viejo la banda mataba y violaba jóvenes. De ahí se recrea el misterio real de los asesinatos, por parte de quién la prensa denominó como el monstruo de los mangones en los años 60. Un asesino cuyas víctimas eran niños y jovencitos en los barrios pobres y que eran dejados en los terrenos baldíos de Cali. El caso es que en la película, se explica desde un rico industrial azucarero que sobrevive con la sangre de los pobres perpetuando una oligarquía que consume y explota a los desposeídos y al proletariado. La película tiene esa historia de crimen y vampírica, como proveniente del cine serie B (cine de bajo presupuesto y de géneros como terror, crimen, fantástico, ciencia ficción), pero incrustada en la realidad de una ciudad industrial y, en aquel entonces, con preponderante clase obrera como Cali; y con un manejo de iconografía religiosa que devela como alienante al sacrificio y la explotación. El viejo vampírico ve viejas películas como *Johnny Guitar* (1954, Nicholas Ray), *El ciudadano Kane* (1941, Orson Welles) y devora también las imágenes de la cámara con la que espía a la enfermera. La cinefilia, la fotografía y las historias que parecen un cuento de terror fantástico, pero que provienen de la realidad, siguen presentes en la filmografía de Ospina. En esta película la artista Karen Lamassone hizo el storyboard, trabajó en el rodaje y a partir de allí trabajó mucho en cine con sus amigos caleños que complementaron su formación y expresión artística que ya había descollado desde 1979 cuando su exposición de acuarelas titulada “Baños” fue colgada en el salón cultural del club de ejecutivos de Cali y fue descolgada por la arbitrariedad de un tipo que dio una conferencia en el mismo salón y no aguantó ver las escenas cotidianas de lo que existe en un baño con una mujer en él. En estas acuarelas de fragmentos de cuerpo, de planos cenitales, puntos de vista angulados, de subjetivas en las que se ven las piernas y otras partes, la desnudez es natural; las composiciones y colores presentan una intimidad cotidiana llena de intensidad en la que los objetos (también el cuerpo es un objeto) están, tienen una presencia y con ellos se conforma

la pregunta por el sentido simple de esa cotidianidad. El baño y las actividades en él, como las deposiciones, son íntimas pero también son coloridas y tranquilas por lo cual al final no son ocultas y la vida de los bidones, los rollos, los sanitarios, continúa cuando un cuerpo no está ahí. A la inversa pasa en su serie de acrílicos de “Homenaje a Cali”, en los que los momentos de contacto físico-sexual de las parejas se desperdigan en escala de gigantes por la ciudad, en la que lo privado se vuelve público en tamaño magnificado y hay definitiva ironía en la arquitectura de Cali poblada por las parejas gigantes que se abrazan, se besan, copulan y transforman la ciudad en su refugio con intensidad y pasional colorido, quedando como unos “superhéroes” del amor en un cómic de una ciudad criminal.

Volviendo a Ospina, su filmografía atina en la crítica social con mucho humor como en: “Oiga, vea” (1972, en codirección con Carlos Mayolo), en la se expone de manera poderosa el ocultamiento y la exclusión que ocurre cuando en grandes eventos (como lo son los Juegos Panamericanos de 1971), se quiere mostrar sólo una clase social y una cara “linda” de la ciudad pero en este punzante documental muestra la ciudad que se quiere ocultar; también en el cortometraje “Asunción” (1975), en el que sin censura se muestran las pequeñas grandes venganzas que pueden ejercer los oprimidos con quienes les maltratan y explotan; en sus documentales como “Andrés Caicedo: Unos pocos buenos amigos” (1986), o “Al pelo” (1991), “A la Carrera” (1991). También la crítica a la realidad y a las visiones académicas del arte con “Un tigre de papel” (2007).

Con Mayolo hubo una poderosa y fructífera colaboración y un diálogo, sólo interrumpido por la muerte, pero por ello mismo es que en este escrito se hace pertinente el análisis extenso de una de las películas latinoamericanas más importantes, dirigida por los dos y hecha por el grupo de Cali en colectivo, como es “Agarrando pueblo” (1978), que debiese siempre ser presentada en los colegios para realizar una verdadera educación audiovisual, que pueda descolonizar la mirada. Al final de ella se dice en off una lista extensa de agradecimientos sobre la cara juguetona de Luis Alfonso Londoño y entre otras se nombra a Karen Lamassone y Hernando Guerrero.

Pues bien, con la invitación a observar “Agarrando pueblo” (que se puede conseguir en internet) adentrémonos en ella, como ejemplo poderoso del arte del grupo de Cali y de

obras que imperdurablemente nos dejan huellas de su estilo, con un análisis de su propuesta:

Empieza con la cámara a blanco y negro que avanza caminando entre la gente que va por la calle, hasta que ve a un camarógrafo y a un “director” que le guía hacia un viejo mendigo a las puertas de una iglesia. La cámara a blanco y negro, como un transeúnte más, se fija en esos dos hombres que filman al mendigo, y, calmadamente, observa. Será la testigo de cuando el Director, este hombre que conduce al camarógrafo, increpe al mendigo para que “mueva el tarro”; y allí pasamos a la visión en color de esa filmación que hacen los dos personajes que son observados por la cámara testigo a blanco y negro.

“Agarrando pueblo” nos presenta estas visiones a blanco y negro y a color, nos revela el mundo a través de las dos miradas con la cámara monocromática que da testimonio y la de color, que es la que expone el trabajo que hacen los personajes del director y camarógrafo. Este director es personificado por Carlos Mayolo, que literalmente asalta a indigentes, mendigos, cirqueros, gaminos, habitantes de la calle y ordena a su camarógrafo, personificado por Eduardo Carvajal (partícipe como motor y testigo en foto fija de las obras del grupo de Cali y de otras tantas obras del cine nacional que requirieron de su espíritu gozón y creativo en las tropas de los rodajes) que les filme en película con un sentido amarillista, superficial, morboso y limitado que les deja como muñecos sufrientes, pobres ignorantes que no tienen ninguna alternativa a merced de su destino que es el mismo que se dictamina para los denominados países en vías de desarrollo. Los personajes de Mayolo y Carvajal no hacen ningún acercamiento delicado, ni una investigación verdadera. Luego de un buen tiempo ejerciendo estos disparos abusivos en la calle, vemos cuando la cámara a blanco y negro está en un encuadre fijo en la escena del hotel en la que vemos al director hablando por teléfono con alguien que financia desde el extranjero la película y luego con el periodista-presentador (personificado por Ramiro Arbeláez, profesor actual de la Universidad del Valle, perteneciente a esta tropa del grupo de Cali) de ese documental que están haciendo para público de Europa o Estados Unidos. Este periodista escribe un texto para el final del documental y se lo lee al director, que en todo caso no le puede poner mucha atención, luego entra una mujer con unos niños que van a conformar la familia del final del documental, además traen el vestuario con el que van a salir, aunque el director les

dice que mejor desnudos. Entonces se devela el artilugio de contratar personas para que hagan el papel de “pobres” en el documental. Este ha sido el estilo en la realización de ese documental por parte del director y el equipo que vemos; los pobres de la calle son “verdaderos” pero son filmados de manera abusiva y limitada, y los pobres que hablan son contratados para este producto que va a los países “desarrollados”.

La película nos ha llevado por esa jornada de capturas abusivas del director y su camarógrafo de la gente de la calle y, adicionalmente, el público que mira (también nosotros) puede sentir indignación o repudio por esta práctica. Luego se nos revela el propósito y los métodos de la práctica y aparentemente no quedaría más que concluir la luego de este clímax conceptual en que se revela la farsa.

Estos documentales a los que alude la película son los que se realizaron, con financiación europea o de Estados Unidos, en Latinoamérica y otros países del denominado “tercer mundo” o “subdesarrollados” en las décadas del 50, 60, 70 y 80 del siglo pasado; claro que aún continúan las producciones en televisión o cine que mantienen el propósito de exhibir unas condiciones de pobreza, delincuencia o violencia de manera sesgada, espectacular y/o cuidadosamente construida para sembrar en la mente del público la claridad de que se mantiene una especie de orden mundial en el que la gente de unos países trata de sobrevivir con la ley del más fuerte, el más suplicante o el más rebuscador, mientras que en los países que dictaminan el orden mundial (con los entes como la ONU, el FMI o el Banco Mundial) se tiene un nivel de vida digno, inteligente y solvente.

Volviendo a la película, esta ha sido mucho más que la revelación de cómo hacer un documental de pornomiseria, porque siempre en las calles están los transeúntes que también miran lo que mira la cámara a blanco y negro. Y se acciona en vivo; es decir Mayolo y Carvajal actúan haciendo un performance en el que no saben cómo va a reaccionar mucha de la gente de la calle que filman espontáneamente. Se arriesgan para construir su película y la dramaturgia está signada por las reacciones espontáneas de la gente que filman. Se lanzan a la calle con una idea en la mente y con la actitud de su papel para ver qué pasa.

En la escena de la fuente de la Rebeca en Bogotá, en la que el director les tira monedas a los niños gamines para que naden desnudos y no le importa si se cortan o se resfrían, hay

un público cautivo que observa y uno de ellos empieza a reaccionar ante lo que ve y otro le contradice, pero al final le apoya. Ese personaje actúa enfrentando al espectáculo de explotación que está viendo, entonces dice cosas como:

“como es posible que hagan esto... esto no es la realidad... aquí vienen todos los gringos a vivir de ellos... van a llevarse esto a otros países para ganar plata...”

Y se le enfrenta al director para establecer ese germen de reacción y de protesta que la película va a sustentar definitivamente hacia el final.

En la escena en que están concluyendo el documental en una casa en la que no pidieron permiso para entrar y con las personas que contrataron para que hicieran de familia pobre, hay varios planos en que se ve a la gente que se agolpa en las tablas de la entrada, que miran por las rendijas, sus ojos se asoman por resquicios (como la inmensa mayoría que observa pasivamente sin actuar frente a los abusos); de pronto en una esquina del cuadro entra un personaje, dueño de la casa, al que primero vemos en la cámara a blanco y negro, y que luego se va a atravesar con toda la intención en el plano de la cámara a color que hace el documental y lo va a interrumpir, vendrá el productor del mismo a ofrecerle dinero y encontrará la respuesta del personaje de limpiarse el culo con los billetes y de sacarlos a planazos de machete. Mientras todos corren, queda el dinero tirado y el “actor” que hacía de pobre queda rezagado; entonces el dueño de la casa le dice:

“y vos qué Charles Bronson... abrí los ojos que te están filmando...”

Y lo saca de su vivienda también para quedarse a tomar la lata de película, abrirla y velar el rollo del documental, para luego envolverse en la película de celuloide como el dueño de ella con toda la propiedad. Al finalizar la destrucción va a decir:

“...quedó bien?”

Es en definitiva el pueblo haciendo justicia poética, es el público que si reacciona y que no se come el cuento con el que lo quieren engatusar (así también, como el personaje de la fuente), que se adueña del relato y que no va permitir que lo muestren cómo lo que no es. Tiene su propia visión y su propia dignidad y no es pasivo ni cómplice de los discursos de

poder. Es este uno de los personajes más dicentes del cine latinoamericano por su poderoso contradiscurso, el momento en el que lo dijo y su no rendición al dinero, ni a la supuesta autoridad, ni al poder. Además está el hecho de que “Agarrando pueblo” construye su relato de manera tal que utiliza y satiriza los métodos de realización de las producciones pornomiseras; crea un choque con el público, no es complaciente, ni fácil de digerir al principio, practica una dialéctica en esa relación con los espectadores que están en la calle al momento de la filmación y con los que están en la sala o salón viendo la película. Amplía las dimensiones de la realidad, al romperla.

Entonces, podríamos decir que la película presenta tres visones; una es la de la cámara a blanco y negro que está haciendo un papel de público testigo de lo que ocurre en las calles con el director y su camarógrafo, también a continuación es la cámara “detrás de”, que evidencia el proceso de una filmación artificial y farsante que hace todo un equipo de nacionales comprados desde y para vender el documental en otros países. La segunda visión, en orden de aparición, es la de la película documental a color que alcanzamos a ver construida y editada en la escena en la que el periodista-presentador dice el último texto del documental con la falsa familia a sus espaldas. El uso de estas dos películas, se sustenta porque cuando en Colombia, en los años 60 y 70 del siglo XX, se hacía un cine propositivo y crítico a blanco y negro (debido a que el uso y revelado a blanco y negro, era y es más barato); también se hacía un cine con recursos del estado y de entidades extranjeras con la idea de mostrar un país creciente, “desarrollado” y feliz. Una definitiva mentira a color.

Y la tercera visión es la del público que tiene distintas reacciones frente a lo que presencia. Unos son testigos pasivos, entre chismosos y asombrados de lo que ven que filman y cómo lo filman; otros son los que alientan o hacen bulla sin ninguna conciencia de para quién colaboran, sino simplemente tratando de tener un poquito de protagonismo, mendigando un minúsculo reconocimiento. Y está el público que reacciona frente a lo que pasa, que no es indiferente y actúa en contra si observa una injusticia o que se están aprovechando de alguien.

Este último público está presente con el personaje que protesta en la fuente y también con Luis Alfonso Londoño, nombre real del que saca a planazos al equipo de filmación de su

casa. A manera de epílogo, al final los dos directores entrevistan a Luis Alfonso sobre qué película hacer y por qué filmar; y el mismo equipo de realización de “Agarrando pueblo” muestra su rostro al final mientras los créditos son dichos en voz en off, con el nombre de cada uno, también subrayando el rostro del héroe reivindicador del cine latinoamericano, Luis Alfonso Londoño.

El personaje de Luis Alfonso, une las dos visiones, o mundos; aparece hacia el final a blanco y negro como un observador, que va a entrar en la película en color para hacer lo que se debería hacer con ese tipo de cintas sesgadas, amarillistas y hechas por encargo (que es también lo que se debe hacer con cualquier tipo de intervención extranjera): destruirlas con un accionar digno, pleno y convencido. Establece su propia (para este caso la tercera) visión o mundo, la del que hace algo frente a lo que le presentan y a las injusticias que ocurren, para revelar, ahí sí, la verdad.

El uso de la película a blanco a negro para exponer la realidad, tiene en grandes cineastas como Andrei Tarkovski o Wim Wenders un sustento. Wenders dice “La vida es en color, pero la realidad en blanco y negro”. Tarkovski por su parte: “Por muy extraño que nos parezca, aunque el mundo que nos rodea tiene color, la película en blanco y negro reproduce su imagen con mayor cercanía a la verdad psicológica, naturalista y poética, correspondiendo, por tanto, mejor a la naturaleza de un arte que se basa en las características de la visión”.

Nosotros, normalmente en nuestra cotidianidad vemos a color y en “Agarrando pueblo” vemos más, vemos la verdad a blanco y negro.

Y para nosotros entonces, la película nos deja las preguntas siempre resonantes de: ¿qué tipo de público somos?; ¿cómo es que vemos?; y más importante aún, si dejamos la poltrona cómoda de espectadores para actuar y reaccionar frente a lo que es sesgado, conducido por intereses económicos de dominación, o fomentador de la ignorancia y la ignominia.

Y bien; ¿qué tipo de público somos?...

Aguardénsen y verán...

Luis Alfonso Londoño, antes de sacar a los míseros cineastas a planazos, en “Agarrando Pueblo”

Dir. por Luis Ospina y Carlos Mayolo

Epílogo:

El grupo de Cali nació en el siglo pasado y una buena parte de las películas de Luis Ospina también, pero las situaciones que exponen y su postura crítica continúan absolutamente vigentes. Por ejemplo con cineastas como Óscar Campo, quién de adolescente también estuvo con el grupo de Cali, y con otros más jóvenes como Jorge Navas, César Acevedo o William Vega; o en el arte plástico con los mencionados Óscar Muñoz, Karen Lamassone o el curador Miguel González.

A Ospina le tocó ser un sobreviviente, el representante actual que dibuja con fuerza el grupo en “Todo comenzó por el fin”. En esa película se demuestra, cómo las obras hechas son un cúmulo de declaraciones que vistas en perspectiva tienen unidad y conforman un manifiesto. Él nos dá el manifiesto y el testamento de los alucinados de Cali, del Valle del Cauca y de Colombia; lo demás... es loma.