

**La memoria en el cine documental colombiano: un acercamiento a la propuesta documental de Luis Ospina en su obra *Adiós a Cali***  
*Memory in documentary cinema in Colombia: An approach to Luis Ospina's proposal in his work *Adiós a Cali**

Recibido el 15 de mayo de 2019, 11 de noviembre de 2019

Daniela Moreno Arriola\*

### **Resumen**

El presente artículo propone un análisis de la relación entre cine documental y memoria a partir de la propuesta del cineasta caleño Luis Ospina y su documental “Adiós a Cali” realizado en los años noventa. Se hace uso del concepto de ruina desde las propuestas de Ginsberg y Augé para analizar el acercamiento que hace Ospina a la memoria de Cali, desde la ruina<sup>1</sup> urbana, cotidiana, como uno de los testimonios más perceptibles del paso del tiempo y la transformación. Además de lo anterior, este documental ofrece una perspectiva de Cali, desde dos miradas opuestas: la de los artistas que quieren preservar lo viejo y la de los demolidores que quieren invitar a lo nuevo. Es en este orden de ideas, se busca articular esta relación de memoria de lo urbano con la imagen como una fuente histórica y de memoria.

**Palabras clave:** documental, Ruina, memoria, Cali, imagen.

---

\* Máster en Antropología, Investigación Avanzada e Intervención Social de la Universitat Autònoma de Barcelona, Daniela.moreno@javeriana.edu.co

<sup>1</sup> Este concepto no es utilizado por el director en ningún momento, es un concepto que desde el análisis se aplica para entender el trabajo que el director está realizando en torno a los vestigios arquitectónicos de la Cali histórica.

## Abstract

The present paper explores and analyzes the relationship between documentary cinema and memory on Luis Ospina's work "Adiós a Cali" made in the 1990's. For this purpose, the concept of ruin is used based on the proposals of Ginsberg and Augé, to analyze Ospina's approach to Cali's memory, from the urban ruin as one of the most perceptible testimonies of the passing of time and transformation. Besides, this documentary offers a perspective of Cali from two opposite looks: the artists who want to preserve the old, and the demolitionists who want to invite the new. In this sense, this article seeks to articulate the relationship between the urban memory and the image as an historical and memory source.

**Keywords:** documentary, Ruin, memory, Cali, image.

## Introducción

La historia del cine en América Latina ha sido la de un proceso de desarrollo de conciencia de lo nacional y de lo popular, que tiene sus comienzos con la experiencia en los años 20's y 30's del uso de prototipos cinematográficos norteamericanos y europeos, hasta los años sesenta donde se planteó el cine como producto desde lo local. En esa década se dio un quiebre importante en la manera de hacer cine; las propuestas de los distintos directores comenzaron a darse en el plano de un reconocimiento de las realidades sociales del pueblo latinoamericano, siendo el filme un espacio de denuncia, revolución, transformación y de ruptura con el favoritismo a lo extranjero: "Una nueva poética del cine deberá ser, sobre todo partidista y comprometida, un arte comprometido, un cine consciente y resueltamente comprometido, es decir, un cine imperfecto [...]"<sup>2</sup>. En este proceso del llamado Nuevo Cine, los directores se plantearon la producción cinematográfica a partir de las condiciones ya existentes en las realidades latinoamericanas, donde los cineastas veían el hacer del cine como lo planteaba Glauber Rocha "con una cámara en la mano y una idea en la cabeza". Más adelante, en los años 70 y con la situación de censura producto de la dictadura, el cine se vio estancado, y muchas de las producciones latinoamericanas se dieron en el exilio. Finalmente, lo que se intentó fomentar después de este largo proceso fue la creación de la conciencia de un cine por y para un público nacional, un cine que dialogara con el espectador y estableciera una relación con el mismo, cuestión que persistiría en los 80's.

En la historia del cine colombiano se puede afirmar que es solo hasta 1957, de acuerdo con la *Revista Ojo al Cine*, que comienza a haber un mayor nivel de producción cinematográfico tanto de cineastas colombianos como en coproducciones. Durante los años sesenta empezó a retornar una oleada de directores

---

<sup>2</sup> Jhon King, *El carrete Mágico* (Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1994), 102.

colombianos formados en el exterior (por ejemplo, Jorge Pinto y Francisco Norden), que producen un tipo de documental turístico publicitario financiado por empresas privadas extranjeras. En esta década, también se produjo un segundo momento caracterizado por las coproducciones (en las que el aporte colombiano era mínimo) donde directores españoles, cubanos y mexicanos (entre otros) participaron. Cabe recalcar que durante estos años la actividad en torno al cine se desarrolló en otros espacios, y el surgimiento de cine clubes como el de Cali, Medellín, el de la *Revista Guiones*, el de Palmira y el de Ibagué, tuvo un rol importante en el interés del público por el cine.

Posteriormente, el cine comenzó a mirar nuevos actores como el campesinado y los mineros, y empezó a tener una visibilización en espacios distintos a las salas de cine, como los cineclubes y lugares de debate. En general, lo que sucedió en la cinematografía colombiana fue la diversificación del discurso de la imagen, y la ampliación en términos de las maneras de hacer cine, sobre todo en lo que respecta al documental. Éste comenzó a tener una fuerza como medio de expresión de la realidad y de interpretación, como un espacio de descubrimiento y exploración que sacó a la luz historias cotidianas que se daban por sentadas. Lo que se dio después de los años sesenta en el contexto de revolución del cine en América Latina fue la creación de los nuevos cineastas en los años 70, que le apostaron a películas que rompieran con la oficialidad a la que se sometía la imagen, y que exploraran también otros modos de ver.

El cine fue entonces (y sigue siendo) una herramienta poderosa de comunicación que, desde que se creó con los Hermanos Lumiere, ha permitido a millones de espectadores asombrarse, soñar, maravillarse y sorprenderse. Ha sido el espacio en el que el público se acerca a lo que no ve comúnmente, o que si lo ve no lo reconoce. *La Luna* de Georges Méliès, *La llegada de un tren a la estación (L'Arivée d'un Train en Gare)* de Los Hermanos Lumière o las primeras películas colombianas como *La María*, fueron una ventana de creación, de comunicación, de nostalgia y de recuerdo. Por eso, muchos directores la escogieron para comunicarse con las colectividades, porque la imagen supuso también un lenguaje común entre el espectador y el creador.

La imagen fílmica permitió un espacio de diálogo, con concepciones de realidad y con temporalidades que apelaban a la historia, y de una manera novedosa que remitía también a la memoria. En Colombia, esto fue una sorpresa en la medida en que la visibilización de las historias no oficiales abrió nuevas oportunidades de dialogo con el público y, sobre todo, maneras para acercarse a la memoria a través de los espacios comunes de los espectadores. Fue así que varios directores en la década de los setenta, muchos tras haber estudiado en el extranjero, regresaron a Colombia para crear películas con nuevas narrativas y aproximaciones a la realidad.

En este panorama cinematográfico, que se dio a lo largo de los diferentes departamentos de Colombia, apareció en los años setenta —como producto también de las transformaciones culturales de las décadas anteriores— un grupo de jóvenes cinéfilos interesados en entender y comprender su ciudad, y en darle un espacio al

arte. Fue así como comenzó a gestarse lo que se conocerá comúnmente como “Caliwood” o el Grupo de Cali. Este grupo produjo un alto número de filmes innovadores tanto en la forma de contar historias como en su aproximación crítica a la realidad. De allí, personajes como Ramiro Arbeláez, Andrés Caicedo, Carlos Mayolo y Luis Ospina son muy reconocidos. Luis Ospina nació en junio de 1949 en Cali, Colombia, y fue uno de los cofundadores del famoso Grupo de Cali. Estudió en Estados Unidos y fue un cineasta muy importante en las décadas de los 70 y 80 e, incluso, continúa siéndolo.

Este último personaje, un cineasta caleño estudiado en la UCLA que regresó a Cali en pleno momento de convulsión social, llegó a la escena fílmica con una propuesta cinematográfica que se inauguró, en el plano documental, en el año de 1972 con el corto “Oiga Vea”. Momento desde el cual este director comenzó a realizar una serie de documentales que hacían énfasis en su ciudad como temática principal, y que se caracterizaban por poder dialogar, en términos técnicos, narrativos, y de contenido, con realidades cotidianas de la historia colombiana, visibilizando lo que el “cine oficial” había ignorado. Este cineasta inició entonces su carrera con una nueva dirección, distinta también, a las tendencias presentes en el cine colombiano en ese momento, aproximando en su hacer del cine una idea de memoria que involucró al espectador con la realidad que recorría el lente de la cámara y donde el cineasta se propuso a sí mismo como un explorador de la realidad más cotidiana.

Es por eso que, posteriormente en los 80’s, el cine de Ospina llevó a la audiencia por entre los escombros de los edificios de la antigua Cali, y por las historias de los artistas callejeros. Espacios que nos remiten como espectadores a una memoria de la ciudad, desde la reconstrucción colectiva e individual, que no responde necesariamente a un discurso como el del Nuevo Cine Latinoamericano, pero que no por ello deja de ser crítico e histórico. Es solo que la historia se narra desde las historias pequeñas y sobre todo desde la memoria.

Teniendo lo anterior en cuenta, en este artículo se propone hacer un análisis de la propuesta de memoria que tiene Luis Ospina desde la arquitectura, el vestigio, la ruina de la Cali histórica y cotidiana. Es en ese orden de ideas, el documental a analizar es “Adiós a Cali”, realizado en el año 1990 y con una duración de cincuenta y un minutos que se dividen en dos segmentos. El primero titulado “Cali plano x plano”, de veinticuatro minutos de duración, y el segundo titulado “¡Ah, diosa Kali!”, de veintisiete minutos. Específicamente, se va a analizar la segunda parte del documental que trabaja la memoria desde la intersección entre imagen, sonido y testimonio, donde Ospina propone una lectura de Cali y los procesos de demolición que se están llevando allí, desde dos visiones opuestas: la de los artistas y la de los demolidores.

**¡Ah, diosa Kali! Las imágenes de la ruina también hablan de la memoria**

En los años setenta en Cali se produjo una ola artística y cinéfila que dio como resultado una generación llamada Caliwood, de la que fue partícipe Luis Ospina. Esta generación se caracterizó por su exploración artística urbana en torno a Cali, y por haber iniciado, o más bien despertado, una vida cultural en esta ciudad, abriendo espacio para nuevas maneras de realizar el cine, la pintura, la escritura, la fotografía, las artes plásticas, entre otras. En materia de cine, esta generación comenzó a tener una mirada cinematográfica sobre la realidad urbana de Cali que tenía, por un lado, una convulsión y revolución social y, por otro, un crecimiento económico muy importante con relación al país. Es en este contexto que Luis Ospina se inauguró en el cine documental (aunque ya había tenido otros trabajos), con “Oiga vea”<sup>3</sup>, proponiendo entonces una mirada crítica a Cali, su cultura, sus artistas y su memoria. Proceso que seguiría a lo largo de los años ochenta, donde cambiaría por un lado al formato de video para realizar el documental, y por otro, comenzaría a explorar nuevos sujetos, objetos, narrativa y estética del documental, que apuntó al rescate de la memoria de Cali en tanto que lo reconocible y extraordinario de su cotidianidad en materia de arte, música, cultura popular, arquitectura, cine, muchas veces había sido olvidado.

Este documental y la propuesta de memoria que Ospina plasma en la imagen se van a trabajar partiendo del concepto de ruina de acuerdo con la propuesta de dos autores: Marc Auge y Robert Ginsberg. Entendiendo a esta última no como un vestigio de un lejano pasado que se manifiesta en forma de una arquitectura que aún se mantiene en pie, sino viéndola como una unidad viva que en la que se da la experiencia del tiempo puro, donde por lo mismo la estructura convive con el presente, en tanto que sigue siendo un producto del pasado. Partiendo de esta idea se busca entonces dialogar con la ruina arquitectónica de Cali —en tanto que sujeto documental— que Ospina problematiza y recuerda.

## **Cali y el cine**

Cali, como se dijo anteriormente, ha sido entonces el foco creativo de muchos artistas que han hecho de este lugar en el Valle del Cauca, un espacio de creación, de invención y reinención, y el cine no fue ajeno a esto. Mucho antes de la generación de Luis Ospina, en el Valle aparecieron también las primeras imágenes de los Hermanos Lumière que reflejaban la llegada del tren a la estación, la feria en una aldea suiza y corridas de toros. Principalmente, imágenes traídas de Europa que para inicios del siglo XX eran la manera en que los habitantes de Cali se sorprendían y veían al mundo desde un nuevo lente. Paso a paso, las imágenes documentales que

---

<sup>3</sup> Este trabajo es una mirada crítica a los VI Juegos Panamericanos que se realizaron en Cali en 1971, donde los directores Mayolo y Ospina se sitúan desde la otra realidad: la de aquellos que no pudieron ingresar a los estadios.

reproducían actividades cotidianas se fueron tornando en historias cada vez más complejas, incluso fantásticas (como aquellas del francés Georges Méliès).

Paulatinamente, viajeros por territorios aledaños a Cali fueron incorporando testimonios de lo que recorrían en formas de imágenes, grandes personalidades, poblaciones etc., tanto así que en 1909 en un programa de exhibiciones cinematográficas en el Teatro Municipal de Bogotá se presentaron algunas de las siguientes filmaciones: “Vista del Bajo Magdalena en su confluencia con el Cauca”, “Subiendo el Alto Magdalena”, “Puerto Cambao”, entre otros. Posteriormente en 1926, Cali también sería el epicentro de la filmación de la película “Garras de Oro”, a cargo de la productora Cali Films, cuyo argumento se basaba en el robo realizado por el presidente Roosevelt a Colombia referente a Panamá, película que fue censurada y poco exhibida en su momento.

¿Por qué hacer esta breve introducción del cine en Cali? Cali, como se dijo anteriormente, fue uno de los lugares que representó un momento de transformación muy importante en el cine colombiano, y supuso, además, un espacio que fue foco de la cámara de varios viajeros y documentalistas que buscaron retratar y preservar sus paisajes y su gente a lo largo del siglo XX. Las transformaciones económicas, políticas, sociales y culturales que tuvo ya entrada la década de los sesenta, comenzaron a hacer de este departamento un centro también de la cultura cinematográfica colombiana, mostrando que no era solo en la capital donde se producían filmes importantes. Es así como este espacio comienza a gestar también su propia memoria audiovisual, en tanto que va, con el paso de los años, teniendo una transición que responde a llamados e intereses financieros. Cambios que hacen que artistas como Luis Ospina vean en la ruina de la ciudad de Cali su memoria audiovisual. Porque si algo caracterizó el trabajo de los artistas caleños de los años 70 desde diferentes esquinas del arte, fue la necesidad de rescatar la ciudad y sus escombros y rincones inexplorados y recorridos, como un combate de la imagen (y no solo la imagen cinematográfica) al desarrollo de la “modernización”. Es así como la figura de ruina comienza a tener una importancia en torno a la memoria para el cine, y sobre todo para Luis Ospina, que va a hacer de los escombros materia de memoria.

### **Cali: El crecimiento económico, la modificación urbana**

La historia del cine de Cali muestra la ciudad como un centro de recepción e inmigración, y también como un centro de atención en la mirada de varios viajeros y personajes locales. Esto se da en el contexto de la importancia que comienza a tener la región del Valle del Cauca a lo largo del siglo XX para Colombia. La producción azucarera, sumada a la del café y otras, promovió un desarrollo industrial y económico que cambió el panorama urbano de Cali. Durante este siglo, la ciudad fue el epicentro de una transformación económica en el departamento y este desarrollo estuvo marcado fundamentalmente por la actividad cafetera (producción,

transporte, trilla, exportación), por la producción azucarera, y por la producción de insumos para la agroindustria. Todo esto posicionó a la ciudad como un centro industrial determinante, que comenzó a configurarse desde el año 1910 cuando fue designada capital. El hecho de ser un centro administrativo del sector público-regional y su ubicación como nexo entre la región y el pacífico fueron fundamentales para su fortalecimiento.

Cabe mencionar que Cali —como resultado del comercio apoyado por la élite local, y el surgimiento de empresas manufactureras— comenzó a tener un impulso urbano importante en la década de 1930. De acuerdo con Edgar Vásquez, lo anterior se complementó con la influencia de la mentalidad modernizante y comercial de paisas y extranjeros de los que ésta fue receptora. En este orden de ideas, y de acuerdo con Vásquez, el número de viviendas acumuladas paso de 3.185 en 1922 a 5.302 en 1928<sup>4</sup>:

La construcción de nuevos edificios, la creación de barrios nuevos y la ampliación de los existentes, dinamizaron la actividad constructora en la tercera década del siglo XX, cuando se construyeron barrios como El Obrero y El peñón, que ampliaron y dieron continuidad espacial al “viejo” casco de la ciudad.<sup>5</sup>

Es importante tener en cuenta que durante las primeras cuatro décadas del siglo XX, en materia de desarrollo urbano, el impulso económico que toma Cali no solo se traduce en la creación de una decena de nuevos barrios que expanden su perímetro, también, la arquitectura de las casas —principalmente caracterizada por las supervivencias coloniales— da paso al estilo neocolonial y la ciudad se comienza a transformar. Algunas construcciones importantes a mencionar de 1940 son: La ermita nueva, la remodelación del parque Caicedo, la plaza de Toros de Belmonte, la fachada de la Nueva Catedral, el teatro Isaacs, entre otros. La década posterior, con relación al crecimiento urbano y económico en Cali, se caracterizó por un acelerado aumento demográfico a causa de las inmigraciones, y por un acelerado crecimiento industrial que continuó la construcción urbana y que dejó atrás la estructura de cuadrícula heredera de la Colonia.

Sin embargo, todo proceso de crecimiento trae consigo repercusiones sociales y económicas que en Cali, para este período, se tradujeron en invasiones a causa de la presión demográfica, los problemas de vivienda y de títulos de tierras. El desarrollo urbano que estaba teniendo Cali comenzó a delimitar la segregación social en el espacio y a puntualizarla aún más. De acuerdo con Vásquez, entre 1946 y 1952 Cali pasó de tener 780 a 1.920 hectáreas y la población creció alrededor de 1.6 veces. La vía férrea también jugó un papel determinante en la localización industrial, pues a su alrededor se crearon una serie de centros industriales. Por ejemplo, en el centro las

---

<sup>4</sup> Edgar Vásquez Benítez, *Historia de Cali en el Siglo 20. Sociedad, economía, cultura y espacio* (Santiago de Cali: Emerald, 2001), 130.

<sup>5</sup> *Ibíd.*

actividades nuevas en torno al comercio comenzaron a desplazar edificaciones anteriores a otros sectores:

El centro comenzaba a ser ocupado por aquellas actividades terciarias propias del nuevo desarrollo económico de Cali y la región, con nuevas edificaciones en altura que empleaban nuevos sistemas de construcción (Edificio Garcés, Edificio Lloreda, Edificio Merchant, Banco de Bogotá, Edificio Aristi, Teatro Colón, Teatro Bolívar) [...] Este proceso de reubicación, de usos tradicionales localizados anteriormente en el centro, continuó después de 1950 [...].<sup>6</sup>

En términos urbanos, las décadas posteriores —como respuesta al crecimiento de los sectores sociales altos y medios vinculados al desarrollo industrial— dieron lugar a la ampliación de demanda de tierras de uso residencial para estos sectores. En los sesenta, Cali, aunque estaba teniendo un descenso en el crecimiento demográfico, persistió en su desarrollo industrial importante, que se tradujo en la expansión de la ciudad hacia el sur. En esta década se presentaron nuevos fenómenos económicos y sociales que influyeron en el aumento de la demanda por vivienda tales como un crecimiento rápido en el número de hogares producto de las fragmentaciones de la familia nuclear, expansión del sector informal como generador de ingresos, mejoramiento en el nivel de ingresos de algunos sectores de la población, y generación de empleo de las obras viales y de infraestructura, como, por ejemplo, la adecuación de la ciudad a Los Juegos Panamericanos.

En términos generales, Cali se vincula al desarrollo regional del Valle del Cauca partiendo del uso de la agricultura como motor de expansión, que posteriormente se traduce en un desarrollo industrial, comercial y urbano para la capital que la localiza como epicentro y que transformó su fisionomía. El espacio de la ciudad entonces se replantea, y se comienza, pensando en el desarrollo económico, a reestructurar las edificaciones en aras de la expansión comercial. Así se explican la cantidad de demoliciones que va a tener la capital, y el sin número de nuevos edificios que van a comenzar a protagonizar el paisaje.

## **Luis Ospina, el cine club de Cali y Ciudad Solar**

### ***La vanguardia de Cali en los años setenta***

Sobre la época de los años setenta en Cali, Ramiro Arbeláez, importante crítico de cine y miembro de la revista “Ojo al Cine”, comenta:

---

<sup>6</sup> Edgar Vásquez Benítez, “Historia del desarrollo económico y Urbano en Cali”, *Boletín Socioeconómico*: n° 20 (Abril 1990): 24 <http://cms.univalle.edu.co/socioeconomia/media/ckfinder/files/Historia%20del%20desarrollo%20historico%20y%20urbano%20en%20Cali.pdf>

Mientras sucedía todo esto en los barrios populares se cultivaba la música cubana, la antillana y la salsa, con las que se rumbiaba hasta el amanecer, configurando poco a poco una forma de bailar propia de los caleños [...] En algunos momentos Cali era una fiesta, en otros una lluvia de discursos políticos y piedra, una vocinglería de actores en escena, una sala oscura gozando de películas, la admirable contemplación de obras artísticas, un grupo de estudio serio y consecuente, la resaca y el desencanto de la lucha reprimida [...].<sup>7</sup>

En el libro “Cali, ciudad abierta. Arte y cinefilia en los años setenta”, la autora Katia González Martínez estudia y se plantea las preguntas ¿por qué la coincidencia de los diferentes ámbitos artísticos que se dieron en Cali en torno a la fotografía, la literatura y el documental? ¿cómo se entienden la confluencia de unas miradas críticas en torno a las realidades sociales y culturales de la ciudad con motivo de investigaciones estéticas? A estas preguntas, la autora plantea la cinefilia como respuesta, entendiéndola no sólo como un gusto por el cine, sino como desencadenante de un interés por la ciudad que llevó a los cinéfilos a conocer y consolidar un ojo en ella, por medio del cual la verían y escudriñarían. Es en esa instancia —por medio de las miradas de los artistas caleños plasmadas en sus obras y en la apropiación del espacio— que se logra tener un panorama que abarca la representación de lo que fue Cali en los años setenta.

En este sentido los artistas crearon un realismo que a través de la mirada cinematográfica reveló algo secreto o ignorado de la ciudad, su ojo aguzado, formado por la cinefilia, y su actitud como mirones errantes [...] A la mirada urbana subyace el acto de apropiación, que significa en este contexto sumergirse en una realidad, conocerla y removerla para hacerla propia [...].<sup>8</sup>

González Martínez en su texto nos lleva como lectores a recorrer la escena artística y cinéfila de los años setenta, y las manifestaciones que de Cali surgieron allí. Sin embargo, estos trabajos devinieron también en productos cinematográficos en los años ochenta, que persistieron en la introspección urbana de Cali. A lo largo de esta década, Luis Ospina, por medio del documental “Oiga, Vea” da un inicio a esta reflexión de los cineastas caleños a la Cali no oficial, es decir la Cali que no es vista a través del lente de los grandes poderes. En los años ochenta, continúa escarbando en los escombros de Cali desde una mirada crítica y urbana para presentarle al público también su memoria. Es decir que con el fin de la Revista “Ojo al Cine”, y la muerte de Andrés Caicedo, no se acaba por completo esta califilia<sup>9</sup>,

---

<sup>7</sup> Katia González Martínez, *Cali, ciudad abierta. Arte y cinefilia en los años setenta* (Cali: Ministerio de Cultura, 2012), 13.

<sup>8</sup> Katia González Martínez, *Cali, ciudad abierta*, 17.

<sup>9</sup> Término acuñado por Katia González Martínez en su texto “Cali, ciudad abierta. Arte y cinefilia en los años setenta”. Al respecto la autora anota: “Expresión recogida de la curaduría ‘Califilia Califobia. Pasaje sonoro’”, del colectivo Noísradio organizada por Lugar a dudas en el 2011.

sino que la mirada de Luis Ospina (y otros artistas) reenfoca la cámara y trabaja también desde lo que fue y lo que es Cali para el momento de realización del documental “Adiós a Cali”.

La ciudad de Santiago de Cali a lo largo de su historia ha recibido una larga lista de nombres, como por ejemplo, “Cali, ciudad deportiva de Colombia” en 1928 por la celebración de los I Juegos Atléticos Nacionales; “Cali, capital cultural de Colombia” por los festivales de arte de los sesenta; “Cali, ciudad de América” a raíz de la celebración de los VI Juegos Panamericanos en el año de 1971; “Cali, capital mundial de la salsa” en los ochenta, y “Caliwood” que fue el nombre que el movimiento cinéfilo le otorgó. Durante los años cincuenta y sesenta experimentó el surgimiento de eventos y espacios artísticos, paralelamente a la vivencia de un intenso conflicto social por la violencia política, las dinámicas económicas y la acelerada urbanización. Cali inicia los años sesenta con un crudo aumento de la violencia partidista, con el desplazamiento de los pueblos aledaños del Valle del Cauca, y con un importante crecimiento poblacional. En un territorio como Colombia, la ciudad comienza también a tener un protagonismo, el cine comienza a diversificarse de la capital y los directores vuelven a las provincias. Al respecto, el director caleño Carlos Mayolo en su texto “Universo de Provincia o Provincia Universal” comenta:

No es coincidencia que haya existido la escuela de Cuzco en el Perú, y que el Cinema Novo vaya hacia el desierto del Sertao y que la escuela de Santa Fe y la escuela del Litoral en Argentina sean en Provincia. Ese es el repliegue de hoy en busca de los valores ancestrales, tan adheridos a una cultura y el cuerpo de un pueblo, en donde la comunicación se hace por reconocimiento de estos valores a veces vejados, a veces olvidados o aplastados, relegados a un falso provincialismo, por una deforme realidad cultural social y hasta cinematográfica que mantiene alejado al espectador de sus propios valores vitales [...] El volver a casa es un repliegue estético que se hace sin sospechar en la serie de dificultades y avatares que pueda tener el “cineasta en su casa”, actitud que acarreará innumerables dificultades, con problemas absolutamente opuestos a los derroteros de esa fuerza estética que nos hizo regresar como elefantes viejos.<sup>10</sup>

Para los años sesenta, esta ciudad se convierte entonces en un centro de congregación de artistas en torno a espacios como *El Club de la Tertulia* fundado en 1957 para las artes el cine y el debate, y el *Taller*, abierto en 1955, lugar de reunión de dos vertientes artísticas: La figurativa y la abstracta. En este contexto, y teniendo en cuenta los logros de las revoluciones en América Latina, como por ejemplo la Revolución Cubana, en la capital del Valle también se comenzó a despertar una generación de intelectuales que responden al impacto social de la violencia con la

---

<sup>10</sup> Carlos Mayolo, *Universo de la Provincia o Provincia universal*, 2010, <http://textosblackmaria.blogspot.com/2010/04/universo-de-provincia-o-provincia.html>

militancia. Los artistas se volcaron a diferentes maneras de expresión en respuesta a la realidad que se les planteaba. Así surgió, por ejemplo, el Movimiento Nadaísta con el “Manifiesto Nadaísta” escrito por Gonzalo Arango en Cali en 1959 que incitaba a los jóvenes a “no dejar una fe intacta, ni un ídolo en su sitio”<sup>11</sup>.

La rapidez con la que esta ciudad se fue transformando no solo se manifestó en el plano cultural. En el año de 1971, al ser la Sede de los VI Juegos Panamericanos, tuvo una transformación urbana que fue demoliendo importantes edificios y lugares emblemáticos, tales como el *Club San Fernando*, el *Batallón Pichincha* y el *Palacio San Francisco*. Esta transformación urbana de Cali, para las décadas de los ochenta y los noventa, llevó a la destrucción del patrimonio, de acuerdo con Katia González Martínez, en pro de la “arquitectura mafiosa”. La metamorfosis que va teniendo este espacio se convierte entonces en una invitación a la creación y la transformación, donde la imagen se propuso como una manera de enfrentarse a la ruina, y también de dialogar con ella.



Imagen 1. Fotograma de “Oiga vea”

---

<sup>11</sup> Katia González Martínez, *Cali, ciudad abierta*, 42.



Imagen 2. Fotograma de “Cali de Película”

Fuente: [www.luisospina.com](http://www.luisospina.com)

A partir de 1965, de acuerdo con Ramiro Arbeláez, se organizaron festivales estudiantiles de arte con influencia del Grupo de Teatro Experimental de Cali (TEC), comandado por Enrique Buenaventura. Más adelante para 1971 y hasta 1973 el importante personaje Andrés Caicedo se independiza del TEC, y funda un cine club en el Teatro San Fernando donde se inició con funciones de Jean Luc Godard, siendo este un espacio de reunión de los jóvenes, que se acercaban para ver cine al que no podían acceder en la cotidianidad. Más adelante en el año de 1972, comenzó a funcionar también el Cine Club Nueva Generación, que tenía otro enfoque respecto a las películas que deseaba presentar.

Quando Caicedo creó el Cine Club de Cali en el teatro San Fernando ya era conocido por una breve experiencia en el Cineclub TEC [...] En abril de 1971, el Cine Club de Cali inició funciones con un ciclo de Jean-Luc Godard, en el que se proponía proyectar películas que habían pasado desapercibidas en la cartelera de cine, programar ciclos de directores, y sobre todo, como el propio Caicedo lo declaró “uno tiene un cineclub para poder ver todas las películas que por razones personales no ha podido ver”.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Katia González Martínez, *Cali, ciudad abierta*, 220.

En todo este momento de cinefilia y exploración, entró también la Casa cultural Ciudad Solar fundada en su primera etapa de 1971-1973 en el Barrio La Merced, y en su segunda etapa de 1973-1977 en el Peñol. Este espacio se concibió como una institución cultural fundada por Hernando Guerrero, un espacio de creación, exploración y exposición de los artistas y sus nuevos enfoques y maneras de expresarse. Era un lugar donde la ilustración y el sonido encontraron acogida en un grupo de conocidos y artistas, entre ellos Ospina, tras su llegada de EE. UU., y el conocido cinéfilo y literato Andrés Caicedo, que enfrentaron el gran número de transformaciones sociales, económicas, políticas y culturales de los sesenta y setenta y que buscaban nuevas formas de relacionarse con la sociedad.



Imagen 3. Ramiro Arbeláez, Andrés Caicedo, Luis Ospina, "Grupo de Cali"

Fuente: Fotografía tomada por Eduardo Carvajal,

<http://eduardocarvajal.info/gAC/gAC.html>

De estos espacios, la vida cinéfila de Luis Ospina comenzó a nutrirse después de su regreso de la UCLA en la cual había presentado como trabajo de grado su documental "Oiga Vea". Es en este momento donde Ospina también se encuentra con Andrés Caicedo, personaje muy importante en la vida cultural de Cali, poeta y también aficionado al cine. Es en este período de los setenta que empezó a gestarse lo que los cinéfilos denominaron "Caliwood"<sup>13</sup> (parte de los integrantes aparecen en la imagen 3) y éste fue un momento de explosión cinematográfica, que estuvo además acompañado de la fundación —a mediados de 1972— del folleto "Ojo al Cine", una guía analítica sobre las películas de gran interés del momento, tanto

---

<sup>13</sup> Entendiéndose este término como el momento y también movimiento cinematográfico que se dio en Cali en los años setenta.

nacionales como internacionales. Esta revista, fundada por el Cine Club de Cali, contó con cinco números. El grupo que lo componía estaba conformado por Andrés Caicedo, Luis Ospina, Carlos Mayolo y Ramiro Arbeláez, siendo la revista un trabajo que se discutía en conjunto. Tras la muerte de Caicedo en el 77, el proyecto poco a poco, junto con el Cine Club se fue apagando y Ospina prosiguió con otros proyectos. El desarrollo de la vida cinéfila en Cali continuó en el marco también de la televisión, donde esta idea regional se manifestó a través del canal Telepacífico, fundado en 1988, que transformó el ambiente audiovisual en el Valle del Cauca, y se caracterizó por el manejo del video, y la exploración de la riqueza cultural del territorio colombiano, donde varios documentalistas iniciaron trabajos que ahondarían en nuevas temáticas y maneras de trabajar el documental. En este período, Ospina también estuvo presente, tanto con documentales propios, de los que se hizo un recuento anteriormente, como con trabajos colectivos como la serie “Rostros y Rastros”.

Esta escena cultural contribuyó al trabajo de Ospina, a ese reconocimiento urbano que potenció la creación cinematográfica y creativa del director caleño junto con otros artistas. Fue un momento que vio a Cali en plena transformación, en plena lucha, en pleno cambio, fue el lugar donde para la generación del grupo de Cali se comenzaron a ver las ruinas de una ciudad que estaba andando a la velocidad de los cambios de la economía y de los requerimientos del capitalismo.



Imagen 4. Luis Ospina y cura Álvarez durante una filmación

Fuente: Fotografía tomada por Eduardo Carvajal,  
<http://eduardocarvajal.info/gAC/gAC.html>

## **Adiós a Cali**

El movimiento cinéfilo y artístico que se dio en los años setenta en Cali trajo como resultado un número importante de trabajos de diferentes vertientes de las artes sobre lo urbano. En este escenario, llega Ospina con una mirada urbana, sospechosa y nostálgica sobre su ciudad. Es también por esa necesidad de atraparla antes de que se le escape de las manos que en 1990 este director realizó el documental “Adiós a Cali”, dividido en dos partes “Cali plano x plano” y “¡Ah, diosa Kali!”, en donde va a mirarla a partir de su arquitectura y de cómo en ella se ve el paso del tiempo, de lo que fue y de lo que era para el momento.

Para los fines de este artículo, se va a trabajar la segunda parte del documental — como se había mencionado anteriormente— teniendo en cuenta que el trabajo que se realizó en este film es una visión de memoria que rescata la ciudad partiendo desde sus ruinas. Entonces, lo que es novedoso en este caso es cómo a través de la imagen Ospina destruye y construye la memoria de Cali, desde la ruina<sup>14</sup> urbana y cotidiana, que es tal vez uno de los testimonios más perceptibles del paso del tiempo y la transformación. Además de lo anterior, este documental ofrece una perspectiva de Cali, donde se oponen dos miradas sobre una misma ciudad con relación a los vestigios arquitectónicos de la Cali histórica o simplemente pasada: La de los artistas que quieren preservar lo viejo, y la de los demolidores que quieren invitar a lo nuevo.

### **¡Ah, diosa Kali!**

La contemplación de las ruinas nos permite entrever fugazmente la existencia de un tiempo que no es el tiempo del que hablan los manuales de historia o del que tratan de resucitar las restauraciones. Es un tiempo puro al que no puede asignarse fecha, que no está presente en nuestro mundo de imágenes, simulacros y reconstituciones, que no se ubica en nuestro mundo violento, un mundo cuyos cascotes faltos de tiempo, no logran ya convertirse en ruinas. Es un tiempo perdido cuya recuperación compete al arte.<sup>15</sup>

La segunda parte de este documental es precedida por un trabajo narrativo de una duración de veinticuatro minutos, que se construye a partir del diálogo, entre imágenes y sonido, sobre las construcciones que son patrimonio arquitectónico de Cali y sus procesos de demolición. En esta primera parte, sin necesidad de una explicación clara, este director nos cuenta una historia por medio de imágenes,

---

<sup>14</sup> Este concepto no es utilizado por el director en ningún momento, es un concepto que desde el análisis se aplica para entender el trabajo que el director está realizando en torno a los vestigios arquitectónicos de la Cali histórica.

<sup>15</sup> Marc Augé, *El Tiempo en Ruinas* (Barcelona: Gedisa, 2003), 9.

imágenes que son la memoria de Cali en términos de su arquitectura, y la memoria de la nueva Cali, en términos de las nuevas construcciones. Este documental, de una duración de 51 minutos, inicia con esta danza entre la imagen y el sonido, que lleva al espectador a observar realmente a Cali a través de la materia, de lo tangible.

Después del minuto veinticuatro, Ospina se presenta ante el espectador con ¡Ah, diosa Kali!, introduciéndonos nuevamente con unos planos de esculturas, iglesias, puentes, edificios de Cali, de su pasado, y llevándonos a un viaje por la ciudad. Estos primeros planos no son sino una mirada sobre aquello que permanece en medio de estas demoliciones. Esta segunda parte, sin embargo, tiene un elemento distinto a “Cali plano x plano”, y es que la arquitectura se entremezcla con el testimonio. Se despliegan así diferentes perspectivas sobre las construcciones de la ciudad partiendo de un elemento en común: La imagen de la ruina.

¿Por qué hablar de la ruina como una perspectiva de memoria cotidiana de este director? ¿Cómo entender este documental, en términos de la propuesta de memoria? A partir de la figura material o tangible: la imagen de la ruina. ¿Qué se puede entender cómo ruina? De acuerdo con la propuesta de Marc Augé, ésta se entiende como:

[...] el tiempo que escapa a la historia: un paisaje, una mezcla de naturaleza y de cultura que se pierde en el pasado y surge en el presente como un signo sin significado, sin otro significado al menos que el sentimiento del tiempo que pasa, y que, al mismo tiempo, dura.<sup>16</sup>

La ruina entonces es aquello que permanece en el paso del tiempo, y que también simboliza la transformación, es una manera de memoria, de dialéctica, que se presenta en espacios diversos, de maneras diferentes, con formas y materiales distintos. Una construcción que se relaciona con la naturaleza, con el paisaje urbano y con aquellos que van a observarla o a reconocerla.

En la ruina, de acuerdo con Robert Ginsberg, hay una unidad que se constituye a partir de los fragmentos, la ruina aún en su inmovilidad está viva. Ésta también es movimiento, es encuentro, y contiene en su misma forma símbolos:

Symbolic meaning emerges in the ruin, in contrast to the loss of significance of broken structures. The ruin joins us in assertion of values. It links past to a committed future by means of its presence [...] The symbolic ruin is key to the discovery and exploration of the common bonds of people.<sup>17</sup>

Si la ruina es movimiento es porque también en un momento dado tuvo un significado práctico en un contexto determinado para un grupo de personas. La ruina está ahí, porque está cargada de memorias, de tiempo, y por eso se previene su

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, 110.

<sup>17</sup> Robert Ginsberg, *The aesthetic of ruins* (New York: Rodopi, 2004), 159.

destrucción en lo posible. La imagen de ésta a través del documental propone entonces una nueva forma de encuentro que se da en un plano colectivo, en la medida en que las construcciones presentadas tuvieron una función reconocible para la sociedad, pero también en el plano subjetivo, en la medida en que estos espacios despiertan afecciones y emociones, recuerdan, rememoran, por eso también aparecen en la pantalla. La imagen 5 ilustra un momento del documental en el que los edificios se enfrentan a las máquinas demolidoras, es la materialidad de la confrontación, es la deconstrucción del espacio que Ospina captura en su documental.



Imagen 5. Fotograma de "¡Ah, diosa Kali!"

En Cali, con la acelerada transformación económica que se dio desde los años 60, la permanencia de la arquitectura no fue una prioridad y la mirada hacia el futuro vio en la innovación arquitectónica un eje fundamental. Se inició entonces un proceso de transformación del espacio, tanto material como visual, que produjo sensaciones diferentes en los caleños. En el minuto veintiséis de "¡Ah, diosa Kali!", Ospina introduce su primera entrevista con la artista Karen Lamassone sobre la transformación de la ciudad. Primer testimonio: la artista habla acerca de cómo Cali antes le pertenecía más, pues sitios antes conocidos para ella ya no están, ya no son parte de lo que solía conocer. Segundo Testimonio: Ever Astrudillo, pintor caleño que también tiene una visión de la transformación, donde la ciudad se va desapareciendo a medida que se le transita; sus dibujos son también una respuesta del arte a la pérdida del espacio. Estas perspectivas se complementan también con

las entrevistas a los artistas Óscar Muñoz y Fernell Franco, que ya no ven en Cali la fuente de creación que antes solía ser, sino que es una ciudad ajena. La noción que deja este momento del documental es la pérdida de la ciudad para los artistas, Cali ya no es Cali, aunque siga siendo Cali.

Esta combinación entre la imagen de las construcciones de la ciudad y las entrevistas llevan en el minuto veintisiete a “La parábola del retorno”, que inicia con el plano de una casa blanca en medio de la calle ¿un extraño en su propia casa? La siguiente imagen es acompañada de la cita de Wim Wenders: “Llevaba una cámara conmigo y filmé. Esas imágenes ahora existen y se han convertido en mi memoria. Pero pienso para mí: si hubiera estado allí sin la cámara, ahora podría recordarlo todo mejor”. A continuación, la cámara comienza a seguir a Ospina en la demolición de lo que solía ser su casa. El director entonces también se pone frente a la cámara para dar testimonio de esta ciudad que ahora parece tan ajena. Mientras él va caminando, el espectador se encuentra también con diferentes trabajadores realizando tal demolición.

La cámara cruza el umbral de la puerta, la imagen va a ser el ensamble entre el pasado y el presente de la casa. El recorrido nos lleva hasta un lugar con una piscina en desuso, con el agua negra, sucia. Aquí, el cine hace su magia: La imagen a través de un *fade in* comienza a disolverse en un video de niños pequeños jugando en esta misma piscina años atrás. A través de la imagen, el documental comienza a entablar una relación con la memoria del director sobre Cali y el espectador. Es a partir del recuerdo que se comienza a llenar de vida el espacio en destrucción. Luis Ospina hace partícipe su visión de Cali en el tiempo para hacer entender al observador la ruina, el por qué Cali ya no le pertenece. Este recurso técnico permite también ver cómo la narración del documental no pretende ser objetiva, sino que incorpora como parte importante la perspectiva urbana de Ospina sobre Cali, a través de su memoria y la de los otros personajes entrevistados. Este director entra nuevamente a su ciudad natal como un turista con su cámara, esperando que las ruinas le hablen y haciéndolas hablar también.

Uno de los elementos interesantes en el trabajo de la memoria en la imagen es aquel de la confrontación entre la experiencia del director y la del público, desde una mirada. En este caso, Ospina está llamando a la memoria de Cali a través de su enfrentamiento con el paso del tiempo, porque la ruina no solo se contempla para volver al pasado, sino también para entender el presente. Es una representación de ese paso del tiempo, de cómo se le escapan al director los espacios reconocibles,

The ruin finds in ourselves a new world. We, too, are filled with functions that pursue their processes even when our purpose falls in doubt or dissolves among life's difficulties. The still-functioning stairs stop us in our steps, removing us from pursuit of purpose, and carrying us to the purity of functioning for itself. We allow ourselves to live without direction in the ruin [...] The ruin restores the loss of our humanity.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> *Ibíd.*, 35.

Después del minuto treinta y dos, nos encontramos entonces en esta parábola del retorno, con una imagen de Ospina observando la demolición, acompañada del sonido de los martillos y las máquinas trabajando. A continuación, el film nos lleva a un momento denominado De-Construcción, y nos introducimos en el mundo de los demolidores. Se nos presenta un paneo de los ladrillos y comenzamos a conocer la cara de los diferentes trabajadores y sus herramientas, pero más importante aún, su testimonio. Las imágenes de las demoliciones se acompañan de las palabras de uno de ellos, que nos recalca la humanidad que hay en este trabajo, porque es el hombre con su herramienta el que se dedica a derrumbar. Demoler es parte de la ruina, de la nueva construcción de Cali, y es también un negocio que responde a la rapidez en la metamorfosis, para la compañía las demoliciones son un “hobby”, la parte romántica y no rentable del trabajo. Parte en la que se recuperan diferentes materiales, restos dejados en la casa, que se rescatan para reutilizarse. Se reutilizan los marcos, por ejemplo, se incorpora lo viejo en lo nuevo. Los demolidores hablan a la cámara mostrándole los diferentes materiales que son adquiridos por las familias pudientes de Cali, los demolidores tienen nombre. Las palabras de los demolidores en el documental proponen una nueva visión del acto de demoler o de conservar: la del beneficio que esto representa para la ciudad, porque como lo dice uno de estos personajes en el minuto cuarenta: “hay que dar paso a lo nuevo”.

¿Pero es acaso la ruina algo viejo?, ¿olvidado?, ¿parte solamente del pasado?, ¿e conserva acaso la ruina solamente en pro del turismo?, ¿por qué filmar las ruinas de Cali, sus muros? El siguiente segmento del documental en el minuto cuarenta y uno nos responde: Los muros también son testigos. Robert Ginsberg propone en su texto “The aesthetic of ruins”, una lectura de la ruina, viéndola no como un vestigio del pasado, sino como una unidad viva. Es por eso que todos sus componentes, como la forma y la materia, resultan relevantes para el ojo humano.

La materia de la ruina también está viva, animada, la ruina construye nuevas expectativas, y reclama para sí un espacio. Los edificios que filma Ospina son parte de ese espacio, y recalcan su presencia. En esta acción de confrontación, la memoria se activa de tal manera que responde a cuestiones subjetivas que la despiertan, y que la ponen en diálogo. La memoria de la ciudad que nos quiere mostrar Ospina desde su lente se despierta frente al espacio que reclama la ruina, que persiste en medio de la transformación, a través de los marcos, los ladrillos, los recuerdos y las fotografías. Las fotografías, por ejemplo, son una manera de los artistas de conservar la imagen de lo que fue, se les escapa el aura, tal y como la entendía Walter Benjamin, porque se pierde el aquí y el ahora, pero por lo menos queda el registro, queda parte de la esencia, es una manera de la memoria. Las ruinas de Ospina no nos están introduciendo en la imagen, sino que están recorriéndola y recordándola tanto en su pasado como en su presente a partir del diseño de su espacio y de la percepción subjetiva de los personajes que entrevista, incluyendo la suya.

Las imágenes que muestra el documental sobre la Cali derrumbándose y reestructurándose son la captura de la convulsión que atraviesa la ciudad, en la misma imagen cinematográfica se experimenta el movimiento del tiempo. Es desde la cotidianidad más cotidiana, más básica, que la memoria entra a jugar su rol en el cine documental.



Imagen 6. Demoliciones en la Ciudad de Cali 1990-1995

Fuente: Fotografía tomada por Fernell Franco. Serie Demoliciones, Cali 1990-1995, <http://fernellfranco.org/galeria.html>

Para el momento en el que Ospina está realizando el documental, Cali está entrando en una etapa de modernización urbana que está transformando el paisaje, está sacando lo “viejo”, para darle una nueva cara a la ciudad. A este respecto, Augé propone también una nueva realidad de la ruina, que parte del contexto de la transformación de lo urbano, producto también de la violencia del cambio de la cual éstas son testimonios. Para Augé “[...] sin duda es en la hora de las destrucciones más generalizadas, en la hora en que existe una mayor capacidad de aniquilamiento, cuando las ruinas van a desaparecer a un tiempo como realidad y como concepto<sup>19</sup>”. Es precisamente contra lo anterior que Ospina recorre minuciosamente la materialidad de las ruinas, desde su realidad, lo tangible, pero también desde su significado.

En este contexto, que por lo menos en términos de Cali se puede llamar urbano, lo que se busca entonces es facilitar la circulación económica, el espacio se asume en términos de su utilidad. Es allí donde la arquitectura se ve inmersa en lo que Augé propone como la sensación de deja-vú, deja-vú porque su estética no es sino la reproducción de lo reproducido en los medios de comunicación, una copia sin autenticidad, una imagen de la redundancia. Redundancia que pierde la esencia de

<sup>19</sup> Marc Augé, *El Tiempo en Ruinas*, 110.

Cali, que vacía el espacio, que destruye y por eso también se da su relación con la demolición: Porque las estructuras que se están abandonando, que se están perdiendo, como la casa de Ospina, se sacrifican para dar paso a materia sin forma, sin unidad, sin vida, sin pasado. El sacrificio verdadero lo hacen las ruinas, porque el espacio ya no dialoga con la memoria, sino con su inmediatez. Es en este sentido que la cámara busca rescatar y capturar esos pedazos de realidad que responden a la memoria y a la esencia del pasado de Cali, una memoria que en el documental se trae a través del concepto de destrucción de la ciudad, de Cali también.

Estas ruinas que están a la espera de la transformación urbana son para Augé un encanto anacrónico, ya que en contra del presente subrayan la presencia de un pasado perdido, son un instante que escapa a la arrogancia urbana del presente. En este contexto es que las obras en construcción o deconstrucción son estos espacios semivacíos, que llaman a los recuerdos y reabren la tentación de la historia, del pasado. Con las ruinas, en la ciudad, lo que se abre es la experiencia del tiempo puro, a través del encuentro con la unidad viva que propone Ginsberg, que abre la oportunidad a ese dialogo cotidiano con la historia y con la memoria:

Las ruinas existen por efecto de la mirada que les dirigimos. Sin embargo, entre sus pasados múltiples, y su funcionalidad perdida, lo que se deja percibir de ellas, es una especie de tiempo exterior a la historia, al que es sensible el individuo que las contempla, como si ese tiempo le ayudase a comprender la duración que transcurre en sí mismo.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, 51.



Imagen 7. Fotografía de una pared en proceso de demolición de Cali  
Fuente: Fotografía tomada por Fernell Franco. Serie Demoliciones, Cali 1990-1995,  
<http://fernellfranco.org/galeria.html>

Continuando con las ruinas de Cali que Ospina nos presenta en su documental, en el minuto cuarenta y seis éste nos confronta con la imagen de un hombre hablando acerca de la casa de su abuela Elvira Valencia, que fue adquirida en 1872 y demolida en 1974. Lugar cuyos recuerdos están plasmados en la fotografía, espacio que fue habitado por este hombre y su familia hasta que se terminó la demolición, y cuyos materiales originales fueron atesorados para construir la réplica de la casa, con el fin de poder transmitir los recuerdos de este espacio a las generaciones futuras. Posteriormente, en el minuto cuarenta y siete, casi finalizando el documental, Ospina nos presente el Epitafio; momento que se construye en la imagen con un paneo de tumbas en un cementerio y retazos de edificios en el suelo, acompañado del sonido de las picas trabajando en el cemento, y con la siguiente frase: “A medida que nos acercamos al final del ciclo, es decir, al cuarto y último “Yuga”, las tinieblas se espesan. El último “Yuga”, aquel en el que nos encontramos actualmente, se llama, por lo demás “Kali-Yuga”, la edad de las tinieblas”, de la autoría de Mircea Eliade. Esta frase nos empieza a llevar a nosotros como espectadores a tener la sensación de nostalgia por el fin de la época de Cali, de la Cali que vio la cinefilia, la explosión artística y el nadaísmo.

La ciudad de Santiago de Cali, a la que tantos nombres se le han adjudicado, corre a la velocidad de la nueva arquitectura, y esta visión se recalca en el minuto cuarenta y nueve durante una entrevista hecha a un demolidor que ve en el centro histórico de Cali un “rancherío”, algo que ya pasó y que vale la pena dejar para la historia. Cali entonces se nos presenta desde el lente de Ospina a partir de dos perspectivas: la de lo nuevo y lo viejo. La del encuentro con el pasado, la de la nostalgia, y la de la demolición, la del espacio vacío, la de la redundancia. El documental finaliza con un zoom de la cámara hacia unas tumbas en un cementerio, y este zoom es seguido de un paneo al cementerio en demolición y otros edificios históricos, acompañados de la frase: “Cuando hemos aniquilado el mundo y nos quedamos solos, orgullosos de nuestra hazaña, Dios, rival de la nada, aparece como una última tentación” de E.M Cioran. El último minuto del documental nos devuelve al plano de las tumbas, y con un paneo de la cámara, nos muestra a estas mismas cubiertas completamente por cemento donde no se ve ni siquiera el nombre de la persona allí enterrada. Después nos encontramos con esta frase de T.S Elliot.: “Así termina el mundo. Así termina el mundo. Así termina el mundo. No con una explosión, sino con un lamento”.

El final del documental nos plantea la pregunta ¿está perdida la ruina?, ¿se derrumbaron del todo los muros? La imagen captura estos espacios de los recuerdos, estos espacios de la confrontación. Ello hace que no se pierdan del todo los vestigios de su paso por la ciudad, y como la memoria es subjetiva, y no se ancla en los hechos, es la manera en la que el cine de Ospina dialoga con el tiempo y confronta la transición. En esas imágenes quedan recuerdos que se le transmiten al público, como un ejercicio en el que el cine ensambla la imagen y el sonido para crear la visión de lo que muchas veces ya no está, pero que por la potencialidad de la imagen permanece.



Imagen 8. Fotograma final de "¡Ah, diosa Kali!"

Este documental habla de la Cali de los años setenta —que es la Cali de La Ciudad Solar y de los cineclubes— que va desapareciendo. Es por esa razón que la imagen también se convierte en una ruina en el cine de este director, que escudriña la cultura popular y urbana de su ciudad natal. El cine, su imagen, supone movimiento, transformación, diversas temporalidades, y supone también un ejercicio de instante histórico que condensa. También es un mecanismo que aflora afectos, que propone símbolos culturales, que juega y, algunas veces, recupera los vestigios de otros tiempos. En la ruina, las imágenes y la narración de Ospina encuentran la excusa para hablar nuevamente de su destrucción, reconstrucción, su memoria, memoria de lo cotidiano, memoria de los espacios habitados, admirados, reproducidos y retratados. En este documental, el que habla no es un sujeto y su historia de vida. Son las paredes y las historias que les dieron formas las que nos remiten a la función de la ruina que se ejecuta en la imagen: la de la memoria, la de recordar y permitir retornar a la Cali de los años setenta, inclusive mucho antes.

Finalmente, en este caso, la imagen documental apela a un sentido de realidad pasada, que permite entablar y recuperar la memoria en tanto que un espacio colectivo y que se da en este caso en torno a la figura del edificio. Lo que se muestra entonces es la versatilidad de la memoria que se da en el marco de lo social y de la espacialidad. La memoria como lo propone Nora en su texto “Les lieux de memoire”

es también voluntad colectiva: “[...] es la vida siempre llevada por grupos vivientes, y a este título está en evolución permanente, abierta a la dialéctica del recuerdo y a la evolución inconsciente de sus deformaciones sucesivas [...] La memoria tiene su raíz en lo concreto, en el espacio, en el gesto, la imagen y el objeto [...]”<sup>21</sup>.

También, al poner el lente en la figura de la ruina se da una apropiación del tiempo, que a su vez es raíz de la memoria, de su movimiento en el plano social, histórico e individual, y que es un ejercicio histórico de la imagen para con el espectador. La imagen es un vestigio de la ruina, es un espacio para la reconstrucción de la memoria frente a la realidad demoledora. La historia se presenta así frente a un diálogo, y esta discusión permite entender a la memoria no solo como un ejercicio de recuerdo, sino como una fuente para la historia, como una herramienta de diálogo colectiva con un momento determinado, porque la memoria siempre está en constante reconstrucción.

## Fuentes primarias

### Filmografía

- Ospina, Luis. *Pura Sangre*. FOCINE, 1982.
- \_\_\_\_\_. *En busca de María*. Nueva Era/Cinemateca Distrital, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Andrés Caicedo: Unos pocos buenos amigos*. FOCINE, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Antonio María Valencia: Música en Cámara*. Colcultura, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Ojo y vista: Peligra la vida del artista*. 1987.
- \_\_\_\_\_. *Arte sano cuadra a cuadra*. Universidad del Valle, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Adiós a Cali, serie documental: Cali Plano X Plano, ¡Ah, diosa Cali!* Universidad del Valle, Corporación para la Cultura de Cali, 1990.
- Ospina, Luis y Carlos Mayolo. *Oiga Vea*. Ciudad Solar, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Cali de Película*. Cine al Ojo/Cinesistema, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Asunción*. Producciones Caligari, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Agarrando Pueblo*. SATUPLE, 1978.

### Bibliografía

- Álvarez, Carlos. *Sobre Cine colombiano y Latinoamericano*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1989.
- Arbeláez, Ramiro, Luis Ospina y Sandra Chavarro. *Oiga Vea. Sonidos e Imágenes de Luis Ospina*. Cali: Universidad del Valle, 2011.
- Arbeláez Ramos, Ramiro. *El cine en el Valle del Cauca*. 27 de marzo de 2014. <http://dintev.univalle.edu.co/cvisaacs>

---

<sup>21</sup> Pierre Nora, *Los lugares de la memoria* (París: Gallimard, 1984), 3.

- Ardila, Patricia. "Reportaje a Luis Ospina". *Cuadernos de Cine Colombiano*: n° 10 (1983).
- Augé, Marc, *El Tiempo en Ruinas*. Barcelona: Gedisa, 2003.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México D.F: Itaca, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Tesis Sobre la Filosofía de la Historia y otros fragmentos*. Bogotá: Ediciones Desde Abajo.
- Burton, Julianne. *The Social Documentary in Latin America*. Pittsburg: University of Pittsburg, 1990.
- Cruz Carvajal, Isleni. "Luis Ospina y el Documental". En *Valle de Película. Retrospectiva del audiovisual vallecaucano*, editado por Lugar a Dudas. [http://www.lugaradudas.org/publicaciones/02\\_luis\\_ospina.pdf](http://www.lugaradudas.org/publicaciones/02_luis_ospina.pdf)
- Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós, 1987.
- \_\_\_\_\_. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós, 1983.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el Tiempo. Historia del Arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editorial, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Murcia: CENDEAC, 2010.
- Durán Castro, Mauricio. "Luis Ospina en el cine colombiano ¿Independencia o Resistencia? En *Cine Independiente en América Latina*, editado por Eduardo Russo. Buenos Aires: 2007. <http://www.luisospina.com/sobre-su-obra/art%C3%ADculos/luis-ospina-en-el-cine-colombiano-independencia-o-resistencia-por-mauricio-dur%C3%A1n-castro/>
- Getino, Octavio y Fernando Solanas. *Hacia un tercer cine*. [www.cinéfagos.net](http://www.cinéfagos.net)
- Ginsberg, Robert. *The aesthetic of ruins*. New York: Rodopi, 2004.
- González Martínez, Katia. *Cali, ciudad abierta. Arte y cinefilia en los años setenta*. Cali: Ministerio de Cultura, 2012.
- King, Jhon. *El carrete mágico*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1994.
- León, Christian. "El cine de violencia urbana en América Latina". En *El Cine de la Marginalidad: Realismo sucio y violencia urbana*. Quito: Ediciones Abya-Yala/Corporación Editora Nacional, 2005.
- Manrique A., Jaime. "Entrevista a Luis Ospina". *Cuadernos de Cine Colombiano*: n° 10 (1983).
- Mayolo, Carlos. *Universo de la Provincia o Provincia universal*. <http://textosblackmaria.blogspot.com/2010/04/universo-de-provincia-o-provincia.html>.
- Martínez Pardo, Hernando. *Historia del cine colombiano*. Uruguay: América Latina: 1978.
- Merino, Gerardo. "La memoria colectiva en el cine latinoamericano. Continuidades y rupturas entre el 'nuevo cine latinoamericano' de los años 60 y el cine de finales

Moreno Arriola, Daniela. La memoria en el cine documental colombiano: un acercamiento a la propuesta documental de Luis Ospina en su obra Adiós a Cali Vol IX, No 9, julio-diciembre 2019

de los años 90". Tesis de Maestría en Estudios de la Cultura, Universidad Andina Simón Bolívar, 2009.

Nora, Pierre. *Los Lugares de la Memoria. Memoria e Historia. La problemática de los lugares*. Gallimard: Paris, 1994.

Nichols, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, 1997.

Ospina, Luis. "Vini, video, vici: el video como resurrección". *Revista El Malpensante*: n° 23 (1999).

\_\_\_\_\_. *Palabras al viento. Mis sobras completas*. Madrid: Aguilar, 2007.

Paranguá, Paulo Antonio. "Dos o tres cosas sobre la Historia del Cine en América Latina". En *Versiones, subversiones y representaciones del cine colombiano. Investigaciones recientes. Memorias 25 al 27 de octubre*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2007.

Patiño Ospina, Sandra. *Acercamiento al documental en la historia del audiovisual colombiano*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2009.

Radstone Susannah y Bill Schwarz. *Memory, Histories, Theories, Debates*. New York: Fordham University Press, 2010.

Revista Ojo al Cine. Revista de Ficción y crítica Cinematográfica. Números 1 (1974) y 2 (1975).

Ricoeur, Paul. *La lectura del tiempo pasado: Memoria y Olvido*. Arrecife: Universidad Autónoma de Madrid, 1999.

Rocha, Glauber. *Estética del hambre*, 1965. [www.cinefagos.net](http://www.cinefagos.net)

Traverso, Enzo. *El pasado, instrucciones de uso: historia, memoria, política*. Madrid: Marcial Pons, 2007.

Valverde, Umberto. *Reportaje crítico al cine colombiano*. Bogotá: Toronuevo, 1978.

Vásquez Benítez, Edgar. "Historia del desarrollo económico y urbano en Cali". *Boletín Socioeconómico*: n° 20 (1990): 6. <http://cms.univalle.edu.co/socioeconomia/media/ckfinder/files/Historia%20del%20desarrollo%20historico%20y%20urbano%20en%20Cali.pdf>

\_\_\_\_\_. *Historia de Cali en el siglo 20. Sociedad, economía, cultura y espacio*. Santiago de Cali: Emerald, 2001.