

LA IMAGEN RECUPERADA  
DE UN ÍCONO LITERARIO EN EL  
DOCUMENTAL *ANDRÉS CAICEDO:  
UNOS POCOS BUENOS AMIGOS*

DOCUMENTARY TAKES A LITERARY ICON IN *ANDRÉS  
CAICEDO: UNOS POCOS BUENOS AMIGOS*

LINA MARÍA BARRERO BERNAL

Universidad de Talca  
Instituto de Estudios Humanísticos Juan Ignacio Molina  
2 Norte 685  
Talca  
Chile  
lbarrero@utalca.cl

RESUMEN

La obra del escritor colombiano Andrés Caicedo es abordada a partir de la pasión por el cine por quien fuera su amigo de juventud, el cineasta Luis Ospina, en el documental *Andrés Caicedo: Unos pocos buenos amigos*, de 1986. El cine se presenta como el motor del imaginario literario de Caicedo y a la vez como motivo y razón de ser de su día a día. El presente artículo analiza la forma en que la *cinéfilia* se hace presente en la obra literaria de Caicedo y, cómo esto le permite al cineasta, Ospina, elaborar una estética de autor desde el ámbito personal de su historia de juventud, sus amigos y su ciudad.

Para dar cuenta de la intermedialidad como marca estilística común entre Caicedo y Ospina, el artículo conjuga el análisis audiovisual del filme con elementos literarios y contextuales.

*Palabras claves:* Cinefilia, juventud, narrativa urbana, intermedialidad.

### ABSTRACT

In the documentary *Andrés Caicedo: Unos pocos buenos amigos (1986)*, filmmaker Luis Ospina reviews Andres Caicedo's literature from his passionate interest on cinema. In this film, Ospina, as a close friend, presents cinema as Caicedo's main interest and activity. This article analyzes *cinephilia* as main source in both, Caicedo's literature imagery and Ospina's esthetic based on personal aspects: his youth, his friends and his town. The article combines visual, literary and historical analysis to show how intermediality characterizes Caicedo and Ospina's works.

*Key words:* Cinephilia, Youth, Urban Narrative, Intermediality.

---

Recibido: 6/3/2015

Aceptado: 2/8/2015

*“Sé que soy pionera, exploradora única y algún día, sacaré la teoría de que el libro miente, el cine agota, quémenlos ambos, no dejen sino la música”*  
María del Carmen Huerta (¡Que viva la música! 243)

*Memorias de una cinesífilis* fue el título escogido por el escritor colombiano Andrés Caicedo para el conjunto de sus diarios, proyecto que, no obstante, revela rasgos transversales de su obra: su ojo cinéfilo, de montajista y el carácter introspectivo de su mirada autobiográfica. *Memorias de*

*una cinesfílis* es también uno de los intertítulos utilizados por el cineasta Luis Ospina en el documental *Andrés Caicedo: unos pocos buenos amigos* (1986), homenaje fílmico que relata la historia de una amistad a partir de la pasión por el cine, causa y motor del movimiento cultural rupturista, juvenil y urbano de los años setenta en la ciudad de Cali.

El presente artículo se enfoca en el relato biográfico del documental, asumido por su autor como una estrategia para rescatar del olvido la propuesta estética de un amigo muerto y, a su vez, consolidar su propia mirada audiovisual, es decir, su estilo.<sup>1</sup> Para ello, el documentalista, se sitúa en la cinefilia como un estado compartido con el escritor, pues el cine, tal como lo presenta, constituyó la fuente fundamental y razón de ser tanto de su narrativa como de su escritura crítica.

## I. LAS MEMORIAS

En 1986, Luis Ospina sale a las calles de Cali, su ciudad natal, para indagar por el recuerdo de un amigo muerto, quien negado a asumir la vida adulta, se suicidara a los 25 años, en 1977. *Andrés Caicedo: Unos pocos buenos amigos*, tiene claro su objetivo: recuperar la memoria de Caicedo, registrar su huella y dimensionar su obra mediante la restitución de sus

---

<sup>1</sup> Cabe aclarar que uno de los principios estilísticos de la cinematografía de Ospina es la problematización del género documental y la incorporación de elementos propios de la ficción como fuentes de conocimiento y acceso a una realidad determinada, es decir, el trabajo con la docu-ficción. Desde un comienzo, la experimentación fue una motivación principal para su desarrollo creativo, lo cual imprimió un carácter transgresor a su cinematografía. La obra de Ospina se introduce como problematización de las formas tradicionales de representación, como alternativa a la estructura documental reiterativa y estandarizada del cine latinoamericano, marcando un movimiento de dislocación y renovación gracias a su constante actitud de autocrítica y acción de parodia. Desde los años de su adolescencia, hasta hoy, ha dirigido casi treinta películas entre cortometrajes, documentales, largometrajes argumentales y series para televisión. Su trayectoria ha sido ininterrumpida desde 1964, cuando realiza su primer cortometraje, *Vía cerrada*, hasta la actualidad con *Todo comenzó por el fin*, película en la que rememora los años del Grupo de Cali.

escritos como legado imprescindible para las letras nacionales. Ante la ausencia del cuerpo del amigo, Ospina acude al presente del cine para dar vida a los rastros en que su huella persiste: sus relatos, sus ideas, y más cerca de su cuerpo, sus cartas y fotografías. En fin, una subjetividad desplegada mediante material íntimo, restos de un archivo personal al que se suma un poderoso imaginario cinematográfico que, como referente inevitable, constituye la clave de lectura de la obra de Caicedo. Rostros del cine, tramas, temas, personajes y directores dan cuenta de los amores de Caicedo en el séptimo arte, de las obsesiones que nutrían sus escritos, tanto para su narrativa ficcional como para su labor crítica.

La empatía entre el cineasta y el escritor se asienta en trabajo artístico, es decir, en la convergencia de sus obras. Como marca autoral común de Luis Ospina y Andrés Caicedo, encontramos una acción de empoderamiento del lenguaje artístico para definir una posición de enunciación autónoma, arriesgada y provocadora. En el caso concreto de Ospina hablamos de una apropiación de la cámara de video como medio legítimo para la construcción del discurso visual.

Ante los costos inalcanzables de producción en el formato tradicional de 35mm, Ospina decide que su opción es el video.<sup>2</sup> *Unos pocos buenos amigos* es la primera película que realiza en soporte de video de 3/4 pulgada, más conocido como U-matic. En ese sentido, puede considerársele una película fundacional de su estilo, pues además se articula en torno a temáticas que serán centrales a lo largo de su obra: la muerte, la ciudad de Cali y la memoria. Dilemas y tópicos que son a su vez motivos de escritura compartidos con Caicedo.

---

<sup>2</sup> Ospina se refiere al video como un descubrimiento fundamental para la consolidación de su estilo: “Pero el video me solucionó una serie de necesidades expresivas: me permitió trabajar en una especie de collage permanente, en donde yo puedo hacer citas en cine o en texto o en lo que sea, puedo cambiarle el color a las cosas, o hacer ciertos efectos que en cine tendrían costos prohibitivos. En video son fáciles... sí, sentía como la emoción de trabajar en algo nuevo” (Sandro Romero, “Luis Ospina: el video como forma de resurrección” s.p).

En contra de todo purismo, el formato de video le proporciona a Ospina la flexibilidad técnica necesaria para la mezcla. Un diálogo entre textos, fotografías, material de archivo y efectos propios del video le permiten plantear un estilo personal que valida su mirada como registro de identidad. Es el lugar único e irrepetible desde el cual el cineasta habita el espacio.

La intermedialidad característica de su cine es resultado de la libertad con la que Ospina adhiere a su contexto histórico; su discurso a modo de *collage* es señalamiento de la red de relaciones que se entreteje alrededor de sí. Su avidez en cuanto consumidor cultural se traduce en la búsqueda de un formato que visibilice sus descubrimientos cinéfilos y literarios. Coincide en este ímpetu<sup>3</sup> con Caicedo, quien sin salir del universo textual, construye un imaginario a partir de sus influencias, incorporando el repertorio de sus ficciones favoritas, es decir desde la posición lectora que ocupa.

Este es un documental en que persiste la imagen adolescente de Caicedo como respuesta de duelo frente a su deceso, pérdida que representa el final de la vida cándida. Siendo el video el mecanismo escogido para perpetuar una amistad de juventud interrumpida, el dispositivo se convierte en promesa de supervivencia, en reiteración de los valores que fundamentaron aquella época. Ospina mismo se refiere al rescate de la memoria de Caicedo como una “urgencia generacional”:

---

<sup>3</sup> María del Pilar Melgarejo (2010) identifica la pulsión caníbal como marca generacional, metáfora que le sirve para explicar la avidez de ambos autores como resultado de la necesidad de “satisfacer un vacío al mismo tiempo íntimo y colectivo”. Esta actitud deseante es la que, según la autora, explica la imbricación entre vida y escritura que hallamos en Caicedo, la cual genera a su vez la superposición entre la pasión de cine y su legado netamente literario: “En la poética del deseo el acto creativo es producido y movilizado por fuerzas internas aparentemente oscuras. Este acto creativo es en Caicedo la escritura, pero no sólo como instrumento de expresión de ideas, emociones y pensamientos sino como un acto tan potente e intenso que lo agota mental y físicamente, se le va la vida en ello” (280).

En este caso me propuse la tarea de rescatar la memoria del escritor maldito Andrés Caicedo. Él, como yo, había sido un muchacho cinéfilo de provincia enamorado de su ciudad y obsesionado con la muerte y el olvido. Nueve años después de su suicidio decidí hacer un documental con sus amigos, que eran también mis amigos, reflexionando sobre su vida, obra y muerte, reconstruyendo a la vez su película inconclusa *Angelita y Miguel Ángel*. (Entrevista a la revista *El Malpensante*, 1999)

El filme se constituye como un viaje de retorno, es decir, se articula mediante una dinámica de reconstrucción. El autor nos hace partícipes de su búsqueda identitaria y auto reconocimiento dentro de una historia: se afirma como parte de un grupo, presente en el lugar preciso y en el momento indicado. Desde una perspectiva muy próxima a la experiencia adolescente de Caicedo, legitima su apropiación del personaje. A partir de entrevistas a algunos de sus amigos, Ospina se remonta en el tiempo para descubrir cómo subsiste la presencia de Caicedo, el proceso de encuentro consigo mismo implica una vuelta al momento de encuentro con el otro, a quien reconoce como compañero.

El otro como compañero, según Michel Foucault (“El pensamiento del afuera” 1966), representa un atractivo perturbador en la medida en que amenaza la identidad propia, generando un efecto de doble que compromete al yo, pues entra a formar parte de aquel mundo que se identifica como propio, al punto de volverse referencia necesaria cuando se quiere hablar de uno mismo. “En efecto, no es un interlocutor privilegiado, otro sujeto hablante cualquiera, sino el límite sin nombre contra el que viene a chocar el lenguaje” (316).

El lugar de encuentro con el compañero, es un lugar innombrable, afuera de toda palabra y de toda escritura, donde sucede la vivencia compartida. La ausencia del amigo es, precisamente, el motivo de esta película y su narrativa documental aparece como la estrategia escogida por el autor para desplegar un mundo inasible, los fantasmas del pasado. Hablar del amigo muerto y enclaustrado en un momento determinado es al mismo tiempo hablar del yo, de un fantasma propio que pierde corporalidad para

instalarse en el relato histórico. El autor, el amigo, los compañeros del Grupo de Cali<sup>4</sup> (colectivo en el que ambos eran figuras centrales) se presentan como personajes, sus memorias reconstruidas, en suma vivencias que pasan por el aparato de la ficción para poder ser registradas y trascender en el tiempo.

El empleo del discurso del yo es identificado por Pablo Piedras como un rasgo característico de la consolidación del documental latinoamericano durante las últimas décadas del siglo veinte. En el caso concreto del documental sobre Caicedo, nos enfrentamos a la exposición de la subjetividad de Ospina como autor que relata la historia de vida de su amigo sin necesidad de aparecer frente a la cámara o dejar oír su voz. Este film entra en la categoría que Piedras denomina “relatos de experiencia y alteridad” (“La cuestión de la primera persona en el documental latinoamericano contemporáneo”, 2010) para hablar de aquellos documentales en que la subjetividad del documentalista se involucra y retroalimenta con la del sujeto retratado, “observándose una contaminación entre ambas instancias, resultando la experiencia y percepción . . . profundamente conmovida y el objeto del relato resignificado al ser atravesado por una mirada subjetivizada” (s.p.).

La narración encarna la carencia en la medida en que implica la desaparición de la dimensión presencial. La necesidad de nombrar —determinar— al yo o al él evidencia el no lugar de la experiencia. El compañero no es un actor hablante, sino una presencia que involucra al yo obstinadamente. Ante la temprana muerte de Caicedo y la consecuente precipitación de la edad adulta, manifestaciones letales del tiempo, el cineasta se entrega a las posibilidades del audiovisual para apropiarse de lo que

---

<sup>4</sup> Colectivo de jóvenes cineastas y escritores colombianos conformado en la ciudad de Cali, Colombia a finales de los sesenta. El Grupo de Cali fue pionero de un movimiento cultural y estético urbano que se distancia del costumbrismo y la representación localista tradicional. Mediante una propuesta cultural en que comienzan a dialogar el cine, la música, la literatura y las artes visuales, este grupo de jóvenes busca renovar el imaginario local, abriendo un lugar para las nuevas generaciones, sus historias y sus voces. Entre sus integrantes destacan los nombres de Andrés Caicedo, Carlos Mayolo, Luis Ospina y Hernando Guerrero.

ha quedado y construir, a partir de los despojos, su particular dimensión histórica. La textualidad se convierte a la vez en homenaje y corroboración de lo que se ha ido para siempre. Vista así, la película se presenta como negativo de una época, recreando a partir de los vestigios.

En *La cámara lúcida* (1980), Roland Barthes habla de la fotografía como indicio de muerte y anhelo de eternidad. Barthes reflexiona sobre la emotividad que implica la fotografía, sobre la punzada —*punctum*— que nos llama a fijar la atención. En este ensayo el autor se refiere a fotografías que nos afectan personalmente, que comprometen nuestros recuerdos y vínculos familiares y, con ellos, nuestra identidad. La fotografía, como un intento de fijar el instante presente que pronto será desgastado hasta llegar a la muerte, es manifestación de nuestra necesidad de filiación; el álbum familiar es un objeto con el que afirmamos nuestra pertenencia a la historia de un grupo particular.

Así, el repertorio de fotografías de Caicedo expuesto en la película se convierte en marca inminente de su ausencia. Imágenes de infancia —parte del archivo familiar— y otras posteriores que nos enseñan diversos ángulos de un muchacho de lentes gruesos y pelo largo son complementadas con los fragmentos de textos que, a modo de susurros, ayudan al documentalista a construir una mirada de homenaje al amigo. En este documental, Ospina expone la intimidad de su juventud y la de su amigo para registrar una historia que amenaza con desaparecer de la memoria colectiva.

Estamos ante un documental biográfico que como catarsis de una muerte súbita, registra la afectividad del realizador. La historia de Caicedo, personaje público, es contada sin grandilocuencia, sino desde el lugar liminal<sup>5</sup> que ocupó el escritor dentro de su círculo social. Entonces, al rastrear

---

<sup>5</sup> Rosario Caicedo (1985) da cuenta de la enorme brecha que separa al Andrés marginado de la vida real y la figura del autor, recuperada casi diez años después de su muerte: “Cuando Andrés se murió él no era famoso. Al menos, no en la misma forma en la que lo es ahora, ocho años después, cuando parece como si su popularidad creciera cada vez más . . . Señores de saco y corbata discuten su obra y para esta hermana, todavía teniendo en mente las muchísimas veces en las que Andrés fue catalogado persona non grata, este cambio de valores ha sido bastante sorprendente”. Publicado en el diario *El Pueblo*, Cali, 6 de Octubre 1985, 10- 12.



la biografía de su amigo, Ospina compromete parte de su historia personal, unificando las figuras del director de cine como personaje, y el autor.

*Unos pocos buenos amigos*, se inscribe en lo que Efrén Cuevas denomina el “cine doméstico” (2010) para nombrar cierta la tendencia del documental contemporáneo por el trabajo con el archivo familiar. El cine doméstico está, además, determinado por una mirada autobiográfica, lo cual se condice con el empleo de dispositivos técnicos que acceden a la intimidad, como lo es claramente la video cámara.

## 2. LOS AMIGOS DE “CALLIWOOD”

La narración que nos propone Ospina busca captar el espíritu juvenil de Caicedo, detenido ahora en el tiempo como símbolo de renovación y rebeldía. Guiado por los testimonios de quienes conocieron y vivieron cerca del escritor, el cineasta recupera y ensambla los fragmentos que alentaron la psicodelia del Grupo de Cali, también conocido como “Caliwood”. *Andrés Caicedo: Unos pocos buenos amigos*, es una cinta que reivindica la desbordante energía de adolescencia para elaborar la figura de Caicedo como gestor de un nuevo lenguaje.

Para comprender la propuesta estética de Caicedo, pensemos por un momento en la dimensión y forma de su obra escrita. Se trata de un panorama diverso y desbordante, que incluye tanto textos publicados en libros y revistas como aquellos distribuidos entre amigos o circuitos más próximos. Entre relatos breves, críticas, comentarios, cartas, guiones y novelas, nos encontramos con un universo textual que nos da cuenta de cómo la palabra se convierte en vehículo de acceso al mundo, en vivencia. Más allá de constituir una elaboración artística, la escritura se materializa como experiencia.

En la medida en que registrar en el papel implica la toma de posesión de una realidad externa, podemos pensar en una necesidad de Caicedo por llevar sus vivencias intelectuales y emocionales a un lugar más estable y, al menos durante el momento de la escritura, poseerlas.

Estamos ante un caso en que vida y obra resultan inseparables, puesto que se sustentan mutuamente. La literatura fue la forma de vida de este autor, el lugar que le permitió indagar en sus obsesiones y fantasías; pensar en sí mismo y su entorno social; asumir un rol receptor activo, indagar en el efecto que le suscitaban las películas, los libros, las noticias. Su apremiante necesidad de abordar el mundo con la pluma fue justamente el motor del *Cine club*, lugar alrededor del cual se consolidó el grupo de amigos como red de agentes culturales.

La escritura de Caicedo determina una experiencia específica respecto a su ciudad. Es su versión de Cali la que Ospina intenta reconstruir para la película, acudiendo a lo familiar, al mundo íntimo de los padres, los conocidos y los lugares de convergencia con sus pares. La cámara capta detalles de un andar en la ciudad, de la subjetividad que brinda el plano medio de resquicios materiales, puertas, superficies, rincones, o bien, interiores de las casas de los amigos, tomas en las que alcanzan a aparecer muebles, rincones, salas de estar, en fin, fragmentos del cotidiano, recortados del cuadro total. El ojo de la cámara se fija mediante planos cerrados, en insinuaciones de pasajes, fragmentos de parques, ruidos a los que se superpone la musicalización de la película, temas de salsa que complementan el andar de Ospina y su cámara, simulando la Cali de Caicedo.

En ese sentido nos referimos a una representación de la ciudad escrita por Andrés Caicedo. Michel De Certeau, (“Andar en la ciudad” 1980), expone el proceso escritural implícito en el acto de recorrer la urbe. Contrariando la visión panorámica y la ilusión de totalidad, De Certeau se enfoca en los caminantes ordinarios que construyen con su paso un imaginario o narrativa de ciudad fragmentaria, “Un texto urbano que escriben sin poder leerlo” (1). Según esta orientación de la mirada, la imagen de ciudad que proyecta el documental se inscribe en una estética realista, apoyándose en su propia condición de ciudadano y resistiendo al discurso de poder y su mirada totalizadora: “El lenguaje del poder se urbaniza, pero la ciudad está a merced de los movimientos contradictorios que se compensan y combinan fuera del poder panóptico” (5).

La cámara de Ospina, a ritmo de quien anda, privilegia el devenir como situación temporal determinante para la representación de la ciudad en la película. En el corazón de “Caliwood” y sus allegados, *Unos pocos buenos amigos*, nos lleva a la ciudad de Cali, epicentro fundamental para la constitución del grupo. La ciudad en este caso es recorrida a través de las anécdotas, de los lugares abandonados y de la música como marca ineludible de los sitios más tradicionales. Cali es presentada como una ciudad que invita a pasear, es decir experimentar el placer propio del caminar. En lugar de intentar definir la ciudad, el documental nos acerca a una experiencia de divagación, testimoniando cartografías personales. La ciudad es así elaborada como una red de sujetos y elementos en constante desplazamiento. En una actividad continua de construcción y deconstrucción de sus propios recorridos y puntos de encuentro. La ciudad es la morada de un yo comprendido en la yuxtaposición de temporalidades y espacios, en las múltiples formas de la subjetividad, esto es, en la forma particular en que se reconoce y habita un mundo.

En uno de los testimonios, Carlos Pineda, amigo de Caicedo desde la época de colegio, piensa en la ciudad de Cali como lugar de tensión entre la violencia y el paraíso. El peso de la historia versus la placidez del entorno tropical. En pocas palabras elabora un relato de la ciudad a partir de la alternancia entre períodos de violencia y de formación de comunidad, motivada principalmente por los movimientos musicales juveniles. A través de la enumeración de los distintos géneros que fueron llegando a la ciudad, explica la constitución de grupos.

La perspectiva del entrevistado asocia el fenómeno cultural con el social en pos de un relato histórico integrador. Nos da cuenta desde la llegada del rock and roll al hippismo, pasando por encuentros multiculturales hasta el surgimiento de grupos de fascismo y limpieza social que emergen junto a las políticas de liberalismo económico.

El relato sobre Cali enunciado por los testimoniantes, se complementa con la articulación audiovisual de los espacios públicos, rasgo específicamente documental. En los paneos exteriores, la cámara se desvía hacia el registro de lo excéntrico. Planos abiertos sobre la ciudad se van

cerrando sobre presencias materiales adversas, grietas o personajes que la mirada tiende a evadir. Ejemplo de lo anterior es la secuencia de un mendigo que atraviesa el parque, harapiento y cabizbajo. Este enfoque, en apariencia desviado, —desenfocado—, refuerza el registro de la ciudad periférica.

En cuanto a las vivencias urbanas alejadas de las representaciones tradicionales, Camilo Hernández, en su texto “Caminando la ciudad” (2009), caracteriza acertadamente al tipo de caminante que encarna el narrador de Caicedo. Identifica un distanciamiento respecto de los prototipos modernistas para entregar una nueva propuesta, menos pretenciosa y más cercana a lo casual, al deseo de experimentación:

Distanciándose de los dos modelos más sobresalientes de la subjetividad urbana, el *flâneur* y el detective, el narrador de Caicedo no es ni un meticuloso observador de la vida urbana, ni busca racionalizar evidencias ocultas en la ciudad . . . El lector no se encuentra frente a la narrativa de un espacio urbano coherente y racional . . . sino frente a la constatación de una fragmentación irremediable que se corresponde con aquella del sujeto adolescente. (167)

La imagen de Cali, creada por Caicedo y perseguida por Ospina, está centrada en este joven peatón que descubre, se maravilla y aterriza con lo que encuentra afuera de su hogar. No es en ningún caso una ciudad total sino, todo lo contrario, inestable, emotiva. En el andar intencionado de este joven que desea conocer su ciudad, Hernández identifica “un carácter profundamente cinematográfico, una estructura que es asimilable a las características del Thrill . . . la constante argumental y espacial de Caicedo viene acompañada por principios cinematográficos de movimiento, contraste visual y velocidad” (170).

Describe cómo los cambios de luminosidad acontecidos en los relatos están sujetos a un cambio de posición, entre la seguridad del hogar y la adrenalina de la calle. Los protagonistas de estas historias para jovencitos salen de día, por lo general, hacia lugares oscuros e inhóspitos, movidos por el deseo de aventura. Son “personajes arrojados a experimentar el

placer de lo desconocido, la adrenalina del peligro, es decir, el trayecto más que el destino” (171).

Es justamente mediante este caminar que se hace posible el acto de enunciación de Caicedo. De Certeau lo explica como un gesto de apropiación de la urbe: “El acto de caminar es al sistema urbano, lo que el acto de enunciación (*speech act*), es a la lengua o a los enunciados realizados. Al nivel más elemental, hay en efecto una triple función enunciativa: es un proceso de apropiación del sistema topográfico por parte del peatón (del mismo modo que el locutor se apropia y asume su lengua)” (6).

Visto así, el lugar se presenta como afirmación de estabilidad y el espacio como constructor del enunciante/caminante, pues se configura a partir de las prácticas, usos o acontecimientos del lugar. Para la película de Ospina, el espacio se constituye en la búsqueda de la experiencia literaria. Se trata por lo tanto de un espacio sujeto al tiempo; al tiempo recreado y al tiempo propio de la proyección. Es un espacio que se hace posible mediante el recorrido, la escritura, en síntesis, la significación que escoge el director.

### 3. CINEFILIA Y NARRACIÓN

El estilo crítico de Andrés Caicedo es manifestación de su preferencia por la comunicación textual y, por ello mismo, inseparable de la creación y la ficción literaria. Luego de más de diez años de trabajo de compilación y edición de sus artículos críticos, Luis Ospina y Sandro Romero Rey logran publicar en 1999 el libro *Ojo al cine*. Se trata de un volumen de más de 700 páginas mediante el que Ospina y Romero rescatan la escritura referente a las películas como una actividad fundamental en la vida de Andrés Caicedo. Son textos a través de los cuales se desarrolla el genio del escritor; son testimonios de su experiencia; indicios de su habitar el mundo como espectador.

Tal cinefilia irremediable, es también motor de sus cuentos y novelas. Una narrativa en que se despliega el imaginario traído de la literatura

gótica, en primer lugar, y de una visualidad propiamente cinematográfica, que emparenta con el cine negro y de terror. Son relatos que perfilan un mundo de horror mediante historias de suspenso y descripciones detalladas de escenarios violentos o grotescos. Hay en su estilo un especial interés por la escenificación, explícito en la detallada descripción de la perspectiva narrativa. Tenemos a un narrador que nos invita a movilizarnos por el mundo retratado a partir de puntos de vista señalados, lo cual genera un movimiento equivalente al cambio de cámara. Asimismo, hay en sus elaboraciones, una fijación por la luz, como elemento determinante en la atmósfera del espacio habitado. La intermedialidad comprendida como una relación diversa de superposición y cruzamiento entre los medios artísticos y sus técnicas (Silvestra Mariniello), es un rasgo estético común entre la obra de Caicedo y Ospina. Para profundizar en dicho diálogo en el que se constituye un aspecto central de la estética del Grupo de Cali, es interesante ahondar tanto en la apropiación de los recursos literarios que hace Ospina para el montaje del documental, como en la presencia de lo audiovisual en la obra de Caicedo.

Desde una perspectiva operativa, el alto contenido visual de la literatura de Andrés Caicedo se refleja en la propensión de sus cuentos a ser convertidos en guiones cinematográficos. Tal es el caso de “Angelita y Miguel Ángel” (1971), relato adaptado a guion para una película fallida de Andrés Caicedo y Carlos Mayolo e incorporado en el documental *Andrés Caicedo: Unos pocos buenos amigos* a modo de metraje encontrado. La película, inconclusa, nos cuenta de una pareja de jovencitos enamorados que viven el drama de la incomunicación familiar y el encerramiento en el estilo de vida burgués de sus hogares. Esto, en contraste con la vida nocturna y aventurera de los barrios populares de la ciudad de Cali, donde se combinan el peligro y el fervor de la fiesta.

Dicha disyuntiva, entre el goce por las letras, la energía e ídolos del rock y la euforia por la salsa, por sus ritmos, orquestas y danzas, es elaborada por Caicedo en *¡Que viva la música!*, novela en la que María del Carmen Huerta, su protagonista, encarna la ciudad contrastante, las pasiones divididas. Es una jovencita rubia de barrio alto que vive un

proceso de transformación al entrar en contacto con el ámbito nocturno de la salsa. Encantada, en un principio, con la música en inglés que traen sus amigos de Estados Unidos, comienza un recorrido por aquella otra ciudad, la mulata y la obrera y se inserta en ella, se entrega al baile, a la noche y su lógica invertida, a la ley de la calle y sus personajes.

Uno de los aportes capitales de la literatura urbana de Caicedo es, justamente, la preocupación por el contraste socio económico como un elemento propio de la modernización en Colombia. Caicedo construye una estética de ciudad que exterioriza el mundo psíquico del grupo social adolescente que entre los años sesenta y setenta nació y creció en la ciudad. La marca generacional que los distingue de sus antecesores es la pérdida del contacto con el campo. Tienen un imaginario rural construido por referencia y no en la experiencia directa. Sus padres y abuelos provienen del grupo de latifundistas que industrializaron la región en pos del afianzamiento de la urbe como centro principal de comercio y flujo de capitales.

La juventud de los angelitos empantanados es, justamente, la que Ospina busca con su lente y a través de la búsqueda de los recuerdos de sus amigos y en su visita a las esquinas olvidadas de la Cali de entonces. Su historia es la de una primera generación educada en la ciudad elegida por sus padres como lugar de constitución y morada familiar. Es Caicedo, al darle voz y espacio al punto de vista de los adolescentes, quien plantea una nueva identidad para las letras nacionales, una narrativa que no se limita a hacer mención de los más jóvenes sino que además se apropia de su lenguaje, de sus inseguridades y temores como estados propios para el despliegue de una ficción irreverente, inquieta y experimental.

Esto se materializa en la elaboración de una perspectiva voyerista que caracteriza a sus narradores, emparentada evidentemente con la mediación de la cámara, lo cual implica una incorporación de la técnica de montaje fílmico en el relato literario. Por otra parte, en un nivel temático, están los cuentos que nos hablan directamente de la experiencia del cine. El caso más concreto es, incluso en su título, “El espectador” (1969), cuento que recrea la experiencia cinéfila y solitaria del joven Ricardo González:

Pero si yo tuviera una persona amiga que gustara el cine, las cosas serían mucho más fáciles. Sí, yendo al cine todos los días, sin importarnos que el teatro estuviera vacío, y conversaríamos después caminando por esta ciudad. Sería muy bueno para mí, sobre todo en los días de ente semana, cuando no va caí nadie a los teatros. Es triste estar sentado sin nadie alrededor, pero si no voy a cine, ¿qué otra cosa me pongo a hacer después de todo? Muchas veces, un lunes, he pensado en salirme del teatro, cuando junto a mí no hay sino tres o cuatro personas de mirada amarga. Pero un día de estos voy a salir a la ciudad a buscar gente que sí le gusta el cine, a los que encuentro todos los sábados en tal o cual teatro. (744-745)

La historia de Ricardo es la del espectador aislado, quien encuentra la sala de cine como refugio del que le es imposible salir una vez mitigada en ese lugar la ausencia de su tiempo vacío. La voz de este narrador es solitaria e invasiva, es un mundo creado y habitado por él y su deseo; habla solo, recorre solo, imagina, observa a las parejas que lo atraen como los inalcanzables objetos proyectados en la pantalla:

Tú lo sabes amor, el hombre que vaga por la ciudad y observa el cuadro tan bello que forman dos enamorados, está allí presente ante el amor, a modo de fotografía . . . y el hombre no quiere que eso se le vaya de las manos porque es lo único importante que le ha sucedido en la puerca vida, pero te digo que no se puede, amor, allá no se puede subsistir, es mejor unirse a los felices que tienen la bienaventuranza de no pensar, para poder sobrevivir hay que quedarse jugando tenis sin pelota ni raqueta. Así, existe la ciudad y yo habito en la ciudad y veo cine y soy feliz. (744)

El narrador nos habla del cine como sustituto de la experiencia azarosa e indomable. La representación le permite pasar el tiempo observando existencias planificadas que no transgreden los límites de una duración y un tiempo determinados. Temeroso al fracaso, Ricardo González prefiere refugiarse en la trama de las películas, sujeto al simulacro busca evadir el compromiso emocional y, de este modo, el sufrimiento.



Pero el cine no solo representa una posición de aislamiento e in-comunicación sino también una actividad grupal, que marca social y generacionalmente al grupo de amigos de Cali. En “El tiempo de la ciénaga” (1972), tercera parte del libro *Angelitos empantanados o historias para jovencitos*, tenemos a un narrador que cuenta como el clan de jovencitos aficionados a las letras y a las películas, adquiere progresivamente una mirada distanciada y crítica sobre su propio entorno: “. . . y de tanto leer poesía y de tanto ver cine nos fuimos volviendo muy progresistas, por ejemplo, dejamos de ver con buenos ojos, como cosa normal, que para todas las fiestas tuvieran que alquilar policía para defendernos de la gente del Sureste, y tanta pelea en la calle y la policía en toda parte” (199).

Al margen de que el cine llega a Cali, principalmente, por vías de la industria pop norteamericana, este lenguaje se presenta como una nueva plataforma de encuentro y comunicación para estas juventudes marginadas. En la medida en que el cine permite la convergencia de puntos de vista múltiples, abre las posibilidades de observar y presentar la realidad, es un medio en el que se sienten representados.

#### 4. CAICEDO: CINÉFILO Y CRÍTICO DE CINE

La plataforma textual que compromete la vida del escritor le devuelve un papel central a la afición como forma de apropiarse de un espacio cultural. La prolífica obra de Caicedo nos entrega a sus lectores la literatura como una posibilidad creativa que no pasa por el rigor del intelectualismo, sino que se constituye como forma de existencia, como filtro de visión y modo de habitar la realidad. En ese sentido hablamos de un autor más cercano a la experiencia de la cotidianidad y el consumo cultural que al arte academicista o institucional.

Andrés Caicedo escribe devorando las películas que consume y, a su vez, retroalimenta la inquietud cinéfila de otros adolescentes que él supone disconformes y solitarios. Su ejercicio crítico no solo reproduce su experiencia como observador sino que también encuentra una estrategia para

comunicarse con el mundo sin tener que establecer un diálogo directo, situación que le resultaba incómoda y engorrosa debido a su tartamudeo y a su carácter susceptible y emotivo. La escritura crítica, por lo tanto, aparece como forma de supervivencia ante una insoportable incomunicación directa con el medio. Si bien, los relatos de ficción cumplen esta función, el caso de la crítica es peculiar, por cuanto su dinamismo e interacción directa con los espectadores del Cine club.

Es decir que la crítica de Caicedo es materia viva, producto de su biorritmo. La escritura, distribución, lectura y retroalimentación de comentarios, reseñas o ensayos sobre películas consignaban el vivir cotidiano de Andrés Caicedo, determinado en gran parte por las películas que veía a diario y las que proyectaba semanalmente. La crítica de cine, en síntesis, le permite empatizar con su entorno y sobrellevar el yugo de las ataduras sociales, construyendo una dinámica alternativa de diálogo con su público y con sus pares.

Se trata de un autor que no teme a la contaminación de la cultura masiva y que, en virtud de la experimentación y del goce, se deja tocar por esta: del arte pop al lenguaje popular. De hecho, sus escritos se convierten en puerta de entrada a un mundo influenciado por la experiencia del cine, por definición contaminada y moderna. Pero, incluso su proyecto estético, en esencia escenográfico, nos remonta al despertar artístico del autor en el teatro, género que lo cautivó cuando aún estaba en el colegio.

Al entender la literatura de Caicedo como una narrativa escenográfica, encontramos que no hay frontera entre la literatura, el cine y el teatro. Todas estas expresiones se manifiestan como lenguajes que pertenecen a una vivencia artística. Para evocar el universo simbólico del escritor en *Andrés Caicedo: unos pocos buenos amigos*, Ospina emplea como recurso articulador, todo tipo de material textual en que pervive su legado. Citas textuales, hojas mecanografiadas, números de la revista *Ojo al Cine*, folletos del cine club e incluso escenas de su filme inconcluso *Angelita y Miguel Ángel*, nos presentan una escritura que surge como estremecimiento ante el hecho mismo de la vida. El vivir para Caicedo era un acto perturbador, misterioso e incomprensible cuya ininteligibilidad supo expresar a través del arte narrativo.

Hay un mismo relato inconforme y doloroso que subyace toda la obra del caleño, no en un tono quejumbroso, sino como reclamo ante la penosa realidad social en la que vive. El escritor no soporta la situación de aislamiento pero menos aún las convenciones del entorno social. Es por ello que hablamos de un creador eminentemente rebelde, símbolo de desbarajuste y resistencia, frenesí juvenil que no acepta ser refrenado ni sometido a una conducta normativa.

Andrés Caicedo representa un modelo trasgresor en la medida en que hace de su afición una forma de vida. Su propuesta se aparta del ideal productivista del éxito. Por el contrario, el cine, como objeto en torno al cual giran las actividades de la vida del escritor, hace del trabajo y del placer instancias complementarias, pues se configuran de modo recíproco, como un engranaje que moviliza y dota de sentido el hacer cotidiano. El cine no se limita en este caso a llenar un espacio de ocio sino que, por el contrario, focaliza el trabajo creativo del grupo de jóvenes empeñados en legitimar su actividad como respuesta a los vacíos en la oferta cultural de su ciudad: “. . . paralelo a la fundación del Cine club, se publicaron algunos boletines llamados Ojo al Cine, en 1972, los cuales servirían de punto de partida para la creación de la revista que, con el mismo nombre, comenzaría a circular a partir de 1974” (Ospina y Romero *Ojo al Cine* 28).

En una ponencia titulada “Especificidad del cine”, presentada en la Universidad del Valle en 1973, encontramos los principales planteamientos de su política como crítico. El cine es tomado como un arte que, en su calidad espectacular, atrae a todos, a saber: “al espectador intelectual pequeño burgués, al espectador marxista, al espectador proletario, que viene del lumpen, a los hombres de letras y, por último, a los espectadores con pretensiones cineastas” (46), categoría en la que él mismo se adscribe.

El aislamiento social al que se arriesga el cinéfilo nos indica que, para el autor, la forma de ver cine revela una relación específica del receptor con el mundo. Para huir al fantasma de la soledad, Caicedo propone la organización política como un modo de identificación con otros a partir de intereses comunes y específicos del cine y su función o repercusión

social. Como un antídoto ante la alienación a la que podría conducir su particular modo de fascinarse con el cine, Caicedo buscará generar un esquema de trabajo colectivo y autoreflexivo desde el momento de la producción, hasta la distribución y exhibición y, finalmente, la crítica.

##### 5. ANDRÉS CAICEDO VAMPIRIZADO POR EL CINE

Al permitirnos captar la distancia física y temporal entre nuestro presente y aquellos fragmentos recuperados del archivo personal de Caicedo, *Unos pocos buenos amigos* se presenta como registro de la potencialidad de la imagen, de los diferentes contextos que la contienen, de las diversas reacciones y reflexiones que incita. Siguiendo el pensamiento de Walter Benjamin y Georges Didi-Huberman, podríamos afirmar que como indicio de deterioro, caída e irrupción —catástrofe— es un objeto histórico. La imagen, en el centro del torbellino de la historia es el fenómeno que reúne y a la vez hace explotar: “Porque en la imagen el ser se disgrega: explota y, al hacerlo, muestra —pero por muy poco tiempo— el material del que está hecho. La imagen no es imitación de las cosas sino el intervalo hecho visible, la línea de fractura entre las cosas” (Didi-Huberman 149).

La imagen dialéctica es aquella imagen reveladora, disipadora del ensueño, entendido como adormecimiento de la conciencia. Se trata, pues, de una imagen construida, para el caso concreto, producida mediante el montaje fílmico. La imagen de remonte histórico es una imagen política, que ilumina relaciones históricas subyacentes, es producto por tanto de la discontinuidad. La imagen recuperada y recontextualizada no funciona como eslabón en la cadena de acontecimientos sino que irrumpe la ilusión de continuidad.

Es la imagen del ahora, como momento en que surge o es revelada una articulación histórica. La elaboración de la figura del escritor amigo implica una apropiación del cuerpo de personaje —el cuerpo textual y la imagen de su cuerpo— para elaborar una política de la memoria minuciosa, inclusiva y, a la vez, subjetiva. La ocupación de la memoria de Caicedo

en pos de un proyecto estético de reivindicación es lo que identificamos como vampirización.

Cabe precisar que no nos referimos a un aprovechamiento del otro, en términos negativos, sino a la explotación de Caicedo como personaje cinematográfico. Es a partir del hallazgo que hace Ospina, junto a Romero Rey de “unos baúles misteriosamente intactos que contenían decenas de versiones de sus cuentos y el manuscrito inconcluso de su novela *Noche sin fortuna*” (“Caníbales por Cali van” 123), que surge la necesidad de rescatar y perpetuar la imagen de Caicedo.

Su vampirismo emparenta con un deambular por las sombras, con su fascinación por lo lúgubre, su obsesión con la muerte e inquietud por el horror. Nos referimos a una utilización del nombre de Caicedo a favor de su función autoral, de trasgredir el luto para rescatar las cualidades del espectro, y su potencialidad como cuerpo cultural. Ospina se apropia del legado como materia viva —absorbe su sangre— para incitar una respuesta activa del público: el conocer, recordar, reconocer, leer. La vida y obra de Caicedo bajo el lente comprometido de Luis Ospina, suscita nuevas apropiaciones de sus letras que, en adelante, le abren escenarios culturales, cruzando las fronteras de su Cali entrañable y proyectándolo en el tiempo.

## BIBLIOGRAFÍA

Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós, 1999.

Caicedo, Andrés. *Destinitos fatales*. Bogotá: Oveja Negra, 1984.

—. *Que viva la música*, Bogotá: Plaza & Janés, 1985.

—. *Angelitos empantanados o historias para jovencitos / A propósito de Andrés Caicedo y su obra*. Bogotá: Norma, 1995.

Cuevas Efrén. *El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid: Ocho y Medio, 2010

De Certeau, Michel. “Andar en la ciudad”. *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana, 1996.

- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.
- Foucault, Michel. *El pensamiento del afuera*. Valencia: Pre-Textos, 1997.
- Gómez, Felipe. "Caníbales por Cali van: Andrés Caicedo y el gótico tropical". *Ikala, revista de lenguaje y cultura*. 18, vol 12 (2007).
- Hernández, Camilo. "Caminando la ciudad". *La estela de Caicedo*. Felipe Gómez Ed. Universidad de Pittsburgh, 2009.
- Mariniello, Silvestra. "Cambiar la tabla de operación. El *medium* intermedial". *Acta Poética*. México, D.F.: Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 2009.
- Melgarejo, María del Pilar "Entre una poética y una política del deseo". *La estela de Caicedo*, Felipe Gómez Ed. Universidad de Pittsburgh, 2009.
- Ospina, Luis (dir.). *Andrés Caicedo: unos pocos buenos amigos* (1986). Largometraje documental.
- Piedras, Pablo. "La cuestión de la primera persona en documental latinoamericano contemporáneo". *Revista de cine documental* 1 (2010). 13/11/2013. <[http://revista.cinedocumental.com.ar/1/articulos\\_04.html](http://revista.cinedocumental.com.ar/1/articulos_04.html)>.
- Romero Rey, Sandro y Ospina, Luis. *Ojo al cine*. Bogotá: Norma, 1999.
- Romero Rey, Sandro. "Luis Ospina: el video como forma de resurrección". *Cinémas d'Amérique Latine*. Toulouse: 3, 1995.