



Luis Ospina (de su obra)

Por César Pérez y Santiago Andrés Gómez
Revista *Kinetoscopio*, No.

22,

nov – dic 1993,

Medellín.

Después de haber hecho en los años setenta un conjunto de películas que se volvieron, algunas de ellas, míticas para el cine colombiano, Luis Ospina dejó de hacer cine y desde hace siete años hace documentales en video, todavía en Cali, siempre en Cali... Siempre viviendo bajo los designios de sus gustos y de sus aberraciones. Así, Ospina ha transitado un camino apasionante y ha ido bosquejando un gran retrato de su ciudad, sus recuerdos, sus amigos. Ahora su obra en video también se ha convertido en fuente de inspiración para los jóvenes que intentan expresarse con una cámara, tanto en Cali como en el resto del país. Es un trabajo de especial relevancia en el contexto de todo el trabajo visual que la Universidad del Valle viene realizando desde hace varios años, pero que además tiene otras repercusiones que tocan a todo aquel que sienta el cine y lo quiera vivir en Colombia. Esta entrevista, que se realizó al calor del vodka en la casa de Luis, minutos después de haber terminado de ver su obra documental completa, es un diálogo sobre las motivaciones, los problemas y las alegrías que este veterano cineasta ha vivido en su oficio, en su amor: el cine.

P: Antes de hablar de tus películas, quisiéramos saber algo de tu vida, del origen de esas mismas películas que acabamos de ver, y empezar preguntándote por algo que hemos percibido desde hace mucho tiempo en ese grupo que se conoce como el Grupo de Cali, o por lo menos en Andrés Caicedo, Carlos Mayolo y Luis Ospina. Se trata de una especie de interés social, pero es algo que va más allá... Según sabemos y hemos visto en estos días, Cali es una ciudad donde las diferencias sociales son muy marcadas y, por ejemplo, en los cuentos de Andrés Caicedo uno siempre ve personajes de clase alta que desean, en cierto sentido, conocer otro mundo, por decirlo así el otro lado, el cual, por lo menos en estos cuentos de Andrés, parece más vital que el de la clase alta. En los comienzos de tu obra intuimos esa misma tendencia, una tendencia que trata de llegar al mundo urbano de Cali por medio de una estética muy definida y que tiene que ver con la literatura y el cine de horror, con Allan Poe, Roger Corman y las historias de vampiros o de zombis. Más allá de cualquier cuestión de cinefilia, ¿a qué crees que se deba esto? ¿Cuál era tu mundo en la niñez y cómo crees que te haya influido?



R: Bueno, obviamente todos nosotros éramos chicos del Norte, por decirlo de alguna manera...Porque en Cali las clases sociales estaban divididas en Norte y Sur, hasta cierta época. La gente del Norte eran familias de clase media para arriba y ya en el sur había más influencia de clases populares y ni hablar de lo que está al otro lado de la carrilera, que ya es la marginalidad. Entonces los tres sí teníamos eso en común: los tres fuimos educados por jesuitas, nos gustaba mucho Buñuel, quien también fue exalumno de los jesuitas, y compartíamos una fascinación por el horror, una fascinación que se nos ha tildado a veces de forma derogatoria, como si estuviéramos fascinados por el horror y la marginalidad gratuitamente. Yo no lo veo así. La fascinación por el horror, si nos vamos bien para atrás, viene desde la fundación de la ciudad de Cali: Si uno lee las crónicas de Juan de Castellanos, en la Elegía a al muerte de Sebastián de Belalcázar, ve como él describe la fundación de la ciudad de Cali, una ciudad que hubo de fundar varias veces porque los indios que habían aquí –los indios gorriones,– eran caníbales. Entonces todo este pasado de canibalismo sigue perdurando, porque nosotros hemos visto un poco la lucha de clases como el canibalismo: las relaciones de poder están muy claras en las historias de horror, en las historias de Drácula, de zombis, de usurpadores de cuerpos; porque, ¿qué es el poder? El poder llevado a su extremo es, como lo hizo Pasolini con *Saló*, el poder de un cuerpo sobre el otro. O como lo hizo Fassbinder también con *Querelle*, otra película de muertos... Yo a *Saló* y a *Querelle* las asimilo mucho porque, así como *La edad de la tierra*, de Glauber Rocha, son películas en las que uno no puede saber para donde van a coger después; son películas de muertos. Son casi testamentarias esas películas, ¿no?

P: Y en realidad son las últimas de ellos, sí... Nos acabas de decir que estudiaste con los jesuitas aquí en el San Juan Berchmans, pero no toda tu educación fue allí...

R: Yo estudié más que todo en colegios norteamericanos: en un colegio norteamericano que había aquí en Cali y que se llamaba el colegio Bolívar y en donde tuve una formación anglosajona. Inclusive yo aprendí a leer y a escribir primero en inglés que en español, porque así lo enseñaban en la escuela .La única experiencia que tuve en colegios colombianos fue, primero, en el Berchmans, en donde estude año y medio y del cuál me echaron por sostener “muy malas conversaciones” –así dice en el certificado de expulsión - ; yo tenía más o menos trece años en esa época y después estuve en colegio Nuestra Señora del Pilar, en donde también estudió Andrés, y que era un colegio donde aceptaban a todos los expulsados de los otros colegios de Cali. Luego volví al colegio Bolívar y después hice los dos últimos años de bachillerato en Chauncy Hall, un colegio de Boston.

De ahí pasé a estudiar cine a la universidad del Sur de California...Entré a arquitectura y al primer día me cambié de carrera –a mí nunca me había interesado un plano de arquitectura y en cambio los planos de cine, sí-. Luego de estar un año allí en la Universidad del Sur de California, me pasé a la universidad de California, que se conoce como la UCLA y ahí hice tres años y terminé en 1972. Y o estuve en una etapa muy privilegiada, digámoslo así, que



fue desde el año 68 hasta el 72: en los Estados Unidos había todo un movimiento muy grande, político, contracultural. Estaban los hippies, estaba la revolución de la droga, la psicodelia, la lucha de minorías norteamericanas como los chicanos...Entonces había mucho movimiento con el que uno se podía identificar, así no fuera norteamericano.

P: En los Angeles esa fue la época del esplendor de The Doors, ¿no?

R: Sí casualmente Jim Morrison estudió en la UCLA pocos años antes de que yo estuviera allí. El estudió cine y algunos de mis profesores fueron profesores de él.

P: Volvamos a tus primeros años. Tu interés por el cine debió ser algo anterior a esa época, a tu encuentro con tus amigos del grupo de Cali, muy anterior a los años setenta. ¡Porque no cualquiera se sale de arquitectura desde el primer día para entrar a estudiar cine!

R: Yo conocí al cine desde muy niño, la prueba es que no recuerdo cuál fue la primera película que ví. Tengo vagos recuerdos de películas como *El mago de Oz*, por ejemplo. Y es que mi papá filmaba, él hacía filmaciones familiares en 16mm –ien color y en esa época, en los años cincuenta...! – Y él mismo hacía una especie de montaje de estas películas y no las exhibía en la casa y en la finca. Incluso a veces en el patio de mi casa se invitaba a la gente del barrio a ver películas, películas de Richard Torpe , por ejemplo que le gustan mucho a Luis Alberto Alvarez, como *Scaramouche*, y el le ponía un encabezamiento al rollo que se iba a presentar y el encabezamiento decía: “El Teatro Ospina presenta...” Entonces yo conocí el cine desde muy niño y para mí fue una pasión desde que yo me acuerdo y siempre íbamos a cine continuo, una función de dos películas que valía dos pesos con cincuenta...Cuando ya conocí a Andrés Caicedo –lo conocí precisamente en una proyección de *Ocho y medio* de Fellini, en 1970, – me di cuenta de que él había visto muchas de las mismas películas en los mismos teatros que yo y nunca nos habíamos conocido. Habíamos llevado dos vidas paralelas y Andrés también estaba muy maravillado con eso y decía que por fin había conocido a alguien que se había visto más películas que él. El tenía un afán de ser muy exhaustivo, decía que el cine era el único arte en el que uno lo podía conocer todo si se lo proponía, porque era un arte que tenía menos de cien años.

P: Decís que conociste a Andrés en 1970, ¿en esa época no estabas estudiando en Los Angeles?

R: Yo venía aquí cada verano, en las vacaciones, y en una de esas vacaciones lo conocí.



P: ¿A Mayolo cuándo lo conociste?

R: A Mayolo lo conocí después de la Explosión de Cali, o sea en ...¿en 1956 fue?
¹. Nosotros vivíamos cerca, en el barrio Versalles, y la Explosión nos tumbó parte de la casa. Inclusive las escenas de la explosión en la película de Mayolo² son un poco basadas en lo que yo le relaté de lo que ocurrió en mi casa, que se cayó parte de la casa y nos metimos al carro a oír qué era lo que estaba pasando. Entonces nosotros nos fuimos a vivir a la casa de mi abuela, que era en el barrio Centenario, y al frente vivía Carlos Mayolo. Yo tenía siete años en esa época y recuerdo que una de las primeras cosas que hicimos cuando nos conocimos fue prenderle candela al cerro de las Tres Cruces. Comenzamos como incendiarios, ojalá no terminemos como bomberos, como les pasó a los neorrealistas, que decían eso.

P: O sea que a él sí lo conocías desde pequeño. Volviste a Colombia en 1972 y ya habías hecho *Acto de fe*.

R: *Acto de fe* la hice en el 70. Fue el primer proyecto que hice en la Universidad. En la Universidad uno estudiaba dos años básicos en los cuáles no se estudiaba ningún curso técnico. Uno podía ver cursos de apreciación o de historia del cine, pero ningún curso práctico. Al final de los dos años se agarraba a toda la gente que quería estudiar cine y todos tenía que hacer un proyecto que se llamaba *Proyecto Uno*, un proyecto en super 8. Esto servía para depurar la escuela, porque éramos muchísimos, cada promoción tenía como 150 alumnos y de ahí había que deshacerse más o menos del setenta por ciento. Con este *Proyecto uno*, los profesores decidían quién se quedaba en la escuela y quién no, basados un poco en eso de que la gente debe tener su talento nato. De ahí la razón por la cuál no se daban cursos técnicos, sino que uno, de entrada, ya tenía que saber algo de hacer cine.

P: Antes habías hecho otra película aquí en Colombia...

R: La primera película que yo hice la hice como a los catorce años. Se llamaba *Vía cerrada* y la hice con la cámara de mi papá. Fue una película muy adolescente y muy... Cuando la hice yo no conocía la edición y creía que las películas se filmaban por pedazos en orden, que la edición la hacía uno filmando y no después. Fue filmada en la finca de mis abuelos, en el cementerio de la finca, porque esta película era sobre un tema relacionado con la muerte: era de un personaje joven que está en Cali como aburrido, sale a ver la ciudad y coge

¹ La Explosión de Cali sucedió la noche del 7 de agosto de 1956, cuando varios camiones del ejército cargados con dinamita estallaron y volaron una parte de la ciudad, cobrando centenares de víctimas. La Explosión de Cali es uno de los tantos traumas ignorados de nuestro país cuyas causas siguen siendo desconocidas y cuyas consecuencias se han olvidado casi por completo.

²² *Carne de tu carne* (1983).



un tren –el Ferrocarril del Pacífico que iba a Buenaventura- y se baja en esta finca, llega al cementerio y se encuentra una tumba con el nombre de él. Esa es básicamente la historia, un poco ridícula...

P: Pero sintomática...¿con quién la hiciste? ¿O la hiciste solo?

R: Yo hacía la cámara, un amigo era el actor y Hernando Guerrero, el fundador de Ciudad Solar, me ayudó como asistente de la película. Fue hecha por un equipo de tres personas. La película era muda.

P: ¿Y en Estados Unidos con quiénes trabajaste en *Acto de fe*?

R: En *Acto de fe* actuó David Hamburger, quien después se volvió el asistente de dirección de Hal Ashby y fue el productor ejecutivo de *Indian Runner*, la primera película dirigida por Sean Penn. Yo nunca volví a tener contacto directo con él ni con el camarógrafo, que era Morgan Renard y cuyo nombre vi después en los créditos de un disco de Bob Dylan como foto-fija. Con el personaje que hacía el papel de la víctima, quien se llamaba Herbert Di Gioia, sí me vi hace unos tres meses en el National Film School de Londres. El estaba dirigiendo el Departamento de Documental allí y fue un encuentro muy emocionante, después de 23 años de no vernos.

P: ¿Y se reconocieron de inmediato?

R: De inmediato, sí.

P: Bueno, ya aquí la primera película que hiciste con Mayolo fue *Oiga, Vea* ...

R: *Oiga, vea* fue la primera que hicimos y fue el *Proyecto dos* que yo hice en la Universidad. Yo vine aquí a fines de 1971 e iba a suceder lo de los Juegos Panamericanos y entonces Mayolo me dijo: “¿Por qué no hacemos una película de esto? Esto va a ser muy importante, va a cambiar la ciudad...” Antes ya habíamos conversado para hacer una película sobre la visita del Papa, de la cuál también pensamos que iba a ser un evento muy importante, pero para esa época no logramos conseguir las cámaras...Eso había sido a finales de los sesenta...Entonces dijimos: “Pues sí, hagamos esta película, sobre los Juegos Panamericanos”. Mayolo trabajaba en publicidad y decidió robarse la cámara, por decirlo así... Fernell Franco nos prestó una grabadora y la película se llamó *Oiga, Vea* un poco también porque yo manejaba la grabadora, el oído, y Mayolo hacía el ojo, la cámara. Eramos un equipo de dos personas con una cámara Bolex de cuerda. Rodamos la película sin ningún guión, sólo con un punto de vista de partida: el punto de vista de la gente que no pudo entrar a los juegos .



P: Lo opuesto al cine oficial...

R: Sí, porque en ese momento se estaba haciendo una película de largometraje, en 35mm, sobre los Juegos Panamericanos, pero era sobre la competencia deportiva. A nosotros nos importaba era el impacto social que iba a tener esto en la ciudad. Cali cambió completamente después de los Juegos panamericanos. Fue un cambio urbanístico grandísimo, la cara de la ciudad cambió. Es cuando yo creo que Cali dejó de ser el pueblo que siempre había sido y trató de ser ciudad. Y ahora no sabemos si esto es un pueblo o es una ciudad.

P: Andrés Caicedo decía que Cali debía ser vivida sólo por adolescentes. Esta frase que se ha convertido casi en un estribillo, parece encerrar un verdad más compleja. Uno sigue viendo en tu obra una confusión adolescente que permite que esa vitalidad juvenil permanezca.

R: yo también creo con Andrés que ésta es una ciudad para adolescentes. Es una ciudad donde los adolescentes se sienten más a gusto. Ya después entran en conflicto porque entran al universidad o se van a estudiar al exterior y se confrontan , digamos, con lo cosmopolita. Entonces pierden las raíces : la gente ya una vez sale de Cali no quiere volver porque aquí ya no hay trabajo y menos si uno está en una actividad artística o audiovisual. Es muy difícil quedarse en esta ciudad. Antes no existía por ejemplo la televisión regional, ahora hay más incentivos para trabajar en medios audiovisuales, pero en esa época no había nada: cuando nosotros hicimos *Oiga, vea* el único cine que existía era tal vez el Cine Oficial del que nos burlamos un poco en la película y que era básicamente documentales comisionados por empresas o por instituciones... Pero no había cine expresión personal . Y ni hablar de cine ficción. Por eso es muy importante , aunque esté inacabada, *Angelita y Miguel Angel*³ porque era la primera película de ficción sobre adolescentes que se hacía en este país.

P: En Angelita y Miguel Angel se ve también una pareja del Norte y una pareja del Sur. Y el universo del Norte se ve como más encerrado, como más autodestructivo... Es algo que se asocia más con el rock, mientras que en la pareja y en el mundo del sur se mira más a una fuerza vital. Precisamente así iba a terminar esa película y así termina tu documental sobre Andrés , con la pareja del Sur bailando salsa en una especie de explosión de vida. Esa escena final si se logró filmar, pero no toda la película. ¿Cuáles fueron las diferencias que hubo entre Mayolo y Andrés? ¿Por qué se dieron?

R: Las diferencias se dieron, primero, porque la película estaba basada en un guión de Andrés que manifestaba un mundo interior muy privado, mientras que la visión de Mayolo, tendía más hacia el documental, entonces la película se fue

³³ *Angelita y Miguel Angel*, de 1971, es la película dirigida por Andrés Caicedo y Carlos Mayolo que jamás se pudo concluir por "diferencias" entre los directores.



bifurcando. Al aparecer los personajes marginales, Mayolo quiso hacer un poco de documento social con esta pareja, alejándose de lo que le interesaba a Andrés, que eran el personaje principal y la protagonista. Además, esta era una época muy politizada y a veces se mostraban los copiones en el TEC o en sitios así, politizados, y se hacían especies de foros y se criticaba lo que se había hecho. En esa época se criticaba mucho a la expresión individual y a los mundos privados. En esa época, Andrés decía irónicamente que el deber de todo latinoamericano era hacer documental, así como el Che Guevara decía que el deber de todo latinoamericano era hacer la revolución social. El no estaba de acuerdo con eso, él pensaba en el cine de ficción, no en el cine documental.

P: ¿En esa época Mayolo y vos no se interesaron por hacer cine argumental?

R: Pues yo hice ficción, pero en Los Angeles. Yo comencé haciendo ficción. Es muy importante enfatizar que esa época era muy politizada, entonces era la realidad inmediata lo que se debía captar. Y estaban todas las influencias del cine cubano, de películas dogmáticas como *La hora de los hornos*, las películas de Gerardo Vallejo, todo este cine que se llamó el tercer cine en esa época. Entonces era considerado casi una herejía hacer películas sobre mundos privados o inclusive oír rock and roll era considerado reaccionario o consumir droga también era considerado reaccionario. Y nosotros vivíamos en un mundo donde había consumo de droga, oíamos rock and roll, y como dice Wenders, parte del subconsciente nuestro estaba colonizado por el cine americano y la cultura americana. Entonces en esa época hubo una ruptura en la juventud que fue lo que se llamó la salsa. La salsa sólo se vino a llamar salsa como en 1965, entonces coincidió con este momento y se hizo una división: rock-gente rica, salsa-pueblo. La música también se politizó: había una tendencia a politizarlo todo.

P: Pero el final que se filmó era el que Andrés quería, el de la pareja marginal bailando salsa.

R: Sí, por eso yo incluí en el texto de la película⁴ esa frase del guión que dice que la película termina con la juventud que baila, que este es el mundo de ellos... Eso es muy importante. Porque en *Angelita y Miguel Angel* se ve que la clase a la que pertenece Miguel Angel es la clase de la oscuridad, la clase condenada a la muerte y lo otro es la vida, el baile, la caleñidad, o sea ir al río, bailar, todo eso...

P: Cuando se hizo Angelita y Miguel Angel tú estabas en Estados Unidos. Fue cuando filmaste Autorretrato-dormido.

R: Esa película no la hice para la universidad sino como un experimento para mí solo, un poco como respuesta a la película de Warhol del hombre dormido.

⁴⁴ Andrés Caicedo: *Unos pocos buenos amigos* (1985), primer documental en video de Luis Ospina, sobre Andrés Caicedo y el recuerdo que dejó en sus *pocos buenos amigos*.



Cuadré el obturador de la cámara para que tomara un fotograma de mi sueño cada diez segundos y así quedó una película más o menos de tres minutos en las que están varias horas de sueño.

P: Y después hiciste otro experimento...

R: Pero ese sí lo hice para la Universidad . Se llamó *El Bombardeo de Washington*, muy influenciado por las teorías de Vertov de crear una ilusión a través de imágenes pre-existentes. Aquí trate de crear la ilusión de que el Capitolio de los Estados Unidos era bombardeado, basándome en material encontrado, un poco como la teoría surrealista del objeto encontrado que se saca de contexto y se vuelve una obra de arte en otro contexto . Eso lo hice para una clase de diseño en la que cada alumno tenía que hacer una película de un minuto. Hay que indicar que yo me pasé de una universidad a otra porque en UCLA había más libertad. Yo creo que era una universidad casi anárquica, donde el alumno podía hacer lo que le diera la gana. En cambio USC era una universidad más orientada hacia la disciplina: si uno quería ser guionista o camarógrafo se orientaba por ahí. En cambio en UCLA uno era el creador y uno si iba a hacer una película veía a quien escogía de camarógrafo y no había censura, realmente. La prueba es que yo hice una película rodada fuera de Los Angeles y en español y así fue aceptada.

P: Esa fue Oiga, vea. ¿Cali de película fue hecha más o menos con la misma inspiración de Oiga, vea?

R: *Cali de película* fue la primera película que hicimos patrocinados por alguien. La Industria de Licores del Valle nos comisionó para hacer una película sobre la Feria de Cali. Yo creo que *Cali de película* es la precursora del cine de sobrepeso porque se llegó a proyectar antes de los largometrajes que se daban en salas comerciales, aunque no recuerdo si recibió la subvención que después se dio a los cortometrajes de sobrepeso. El punto de partida nuestro para el documental era la película *A propos de Nice*, de Jean Vigo, la película que él hizo sobre el carnaval de Niza. Era tratar de mostrar un carnaval sin texto, sin narración, lo cual ha sido una constante en mi obra y en la de todos los cineastas y videístas caleños que hacen documental: hacer sus trabajos sin narración, sin voz en off, siempre dejar que la película cree su propio discurso, dando la palabra a la gente. Por eso también el título de *Oiga, vea* era eso: a pesar de rodar con equipos que no eran sincrónicos, hicimos el intento den encontrar una sincronía , por ejemplo empezábamos un plano filmando el rostro de la persona hablando y cuando ya sabíamos que se iba a desincronizar bajábamos a las manos o cortábamos. Era el intento de hacer cine directo, pero sin las cámaras Eclair o las Nagras que ya en otros países se utilizaban con esos fines. La idea nuestra era dar al pueblo su voz.



P: Esto lo facilita un poco no tener tampoco guión.

R: Sí, es que yo no sé cómo puede uno hacer un guión para un documental, me parece un poco mentiroso. Por lo general los guiones para documentales se hacen para convencer gente que le financie a uno la película. Generalmente es una cantidad de mentiras.

P: A parte del patrocinio que hubo para Cali de película, ¿cómo hicieron ustedes para financiar sus películas en aquella época?

R: Las películas nuestra se han hecho casi siempre gracias a la generosidad de los amigos. Por eso en *Nuestra película* la producción aparece como de unos pocos buenos amigos. Generalmente trabajamos es así, con la ayuda de los amigos. *Oiga, vea* se hizo con una cámara robada-prestada y con una grabadora prestada y, por ejemplo, para películas como *Agarrando pueblo*, que es una película independiente que se hizo sin ninguna salida comercial porque en esa época no había espacio para películas en 16mm de veintisiete minutos de duración, trabajábamos con la ayuda de amigos: los amigos pintores nos regalaban una pintura y la vendíamos, la gente nos daba revelado gratis o metían por debajo de cuerda en su empresa. Se hicieron realmente con las uñas.

P: ¿En todo esto tuvo algo que ver Ciudad Solar?

R: Ciudad solar tuvo que ver con *Oiga, vea*. Porque Ciudad Solar era una casa cultural que fundó Hernando Guerrero en una casa de era de su familia y era una especie de comuna: ahí vivió Andrés, ahí vivió otra gente que hacía teatro, que actuaba, o caminantes que pasaban y se quedaban ahí... Había una galería de arte que manejaba Miguel Gonzáles... Y entonces era un centro de reunión que todos estábamos necesitando. Ahí se presentaban películas, el Cine Club de Cali tenía proyecciones de 16 mm en la Ciudad Solar- las proyecciones de 35mm eran en el teatro San Fernando-. Era como un centro de amigos, una especie de comuna. Después, la Ciudad Solar se fue orientando más como hacia mi casa. Yo tenía una casa muy grande y ahí teníamos una salita de cine en 16mm. Ahí se filmaron algunas escenas de películas nuestras, por ejemplo la escena que supuestamente es un hotel, en *Agarrando pueblo*, o el video de Andrés⁵⁵. En Ciudad Solar había un cuarto oscuro y en mi casa también. Ahí trabajaba Eduardo Carvajal. Además, Hernando Guerrero se fue para París a mediados de los años setenta, entonces todo el grupo nuestro se fue reuniendo más en mi casa. Ahí teníamos las oficinas del Cine Club, ahí hacíamos la diagramación de la revista *Ojo al cine*... Andrés también vivió en mi casa, Eduardo Carvajal también vivió en mi casa.

⁵⁵ *Angelitos empantanados*, un video realizado por Andrés Caicedo en 1975.



P: Asunción se hizo en esa época...

R: En 1975. *Asunción* la hicimos Mayolo y yo en Bogotá, en la casa de la mamá de él, con la empleada del servicio de él. Fue hecha para el sobreprecio, pero estuvo prohibida más de un año por la Junta de Calidad, alegando razones técnicas, pero yo creo que fue una censura que se hizo a la película por hacer una apología del delito. El dictamen de la Junta nunca lo pudimos entender; decía que el laboratorio era “insuficiente” y que el montaje era “abrupto”.

P: En Asunción hay diferencias con otra películas de Mayolo y vos: por un lado es ficción y por otro, hay actores de la televisión nacional de esa época... Pero la intención aquí es mucho más claramente de rebelión social...

R: La idea nuestra era que el enemigo de clase habita en casa, que la lucha de clases está ahí, en la casa de uno, y que uno siempre tiene la duda de si le van a escupir en la sopa o no.

P: Esta película si fue hecha más que con la ayuda de unos pocos buenos amigos...

R: *Asunción* una accidentada historia ...Fue financiada por una empresa en Bogotá y nosotros tuvimos una pelea con el productor y terminamos arrebatándole la película y consiguiendo otros productores que terminaran la película. Fue filmada en 16mm y se amplió a 35. Se hizo con una cámara que yo compré, una Eclair, y fue la primera película en la cuál filmamos con sonido directo. Siempre habíamos tratado, pero no podíamos porque las cámaras eran muy ruidosas... Y en *Asunción* fue la primera vez que tuvimos una cámara silente sincrónica. Con esa misma cámara se rodó después *Agarrando pueblo*.

P: Dos años después, es un bache grande. Cuando se filmó Agarrando pueblo ya había muerto Andrés.

R: *Agarrando pueblo* se hizo seis meses después de la muerte de Andrés, que fue en marzo. La película al hicimos en el verano del 77 y después yo me fui a vivir a París, en donde edité la película. Allí unos amigos franceses nos prestaron unas salas y unas moviolas y así se pudo terminar.

P: Y después viene un bache aún más grande... De ahí en adelante no volvieron a hacer nada hasta los largometrajes de cada uno.

R: Sí, porque cada vez se volvía más caro hacer cine, una película como *Oiga, vea* se hizo por 38 mil pesos de esa época. Cada vez era más caro, la película virgen era carísima. Hubo proyectos que nunca se realizaron. Yo escribí un largometraje en 1970 que tuvo dos títulos: *El chivo expiatorio* y *Home movie*, que por cierto ganó un premio de guión en el primer concurso de guiones que



hubo en Colombia. Esa película nunca se realizó. Había muchos proyectos escritos, inclusive *Agarrando pueblo* era parte de un proyecto más grande que era hacer una especie de película total-en esa época estábamos muy influenciados por Vertov-, una película muy grande que se iba a llamar *El corazón del cine*, un poco inspirada en un guión de Maiakovski, quien era uno de los ídolos de Mayolo--una de las películas inacabadas de Mayolo se llamaba *Corrida*, basada en un poema de Maiakovski sobre las corridas de toros--. Hay otra película que no he mencionado y que fue hecha en mi casa en Bogotá, una película que nunca edité, un poco experimental. La revelamos en la casa y salió tan mal el revelado que nunca se terminó. Ya ni recuerdo su nombre⁶.

P: Mayolo si hizo más cosas en esos años...

R: Sí. YO después de Asunción quedé un poco curado con la censura. Pero Mayolo sí hizo más películas de sobrepeso que fueron: *La hamaca*, *Rodillanegra* y algunos documentales, no recuerdo bien cuáles...Yo trabajé en *La hamaca* y en *Rodillanegra* hice el primer desnudo frontal masculino del cine colombiano. En estas películas yo trabajaba como sonidista y como editor.

P: En 1981 rodaste tu primer largometraje, Pura sangre. ¿Desde cuando venías siguiendo esta película?

R: La idea de *Pura sangre* puede decirse que comenzó hace mucho tiempo, por ahí en 1963, cuando hubo una serie de crímenes en Cali y se comenzó a hablar del Monstruo de los Mangones. Una tarde yo me asomé a ver una aglomeración de gente a cuadra y media de mi casa. Allí había un niño desnudo, aparentemente violado y con un hueco a la altura del corazón. La leyenda popular era que el Monstruo de los mangones mataba niños, les sacaba la sangre por ese hueco y los violaba. Desde ahí me quedó trabajando eso, pues para una persona de mi edad , en ese momento, el Monstruo de los Mangones era el equivalente al Coco. Y si uno se descuidaba, literalmente se lo comía a uno el Coco. De ahí me quedó el germen de la idea y después, cuando escribí el guión con Alberto Quiroga, reuní mucho material sobre casos de vampirismo y de violación de niños y sobre el Monstruo de los Mangones hice toda una investigación en los periódicos de la época. Esto coincidió con el crimen del Monstruo de Los Andes, en Ecuador, que era un colombiano que había matado no sé cuántos niños. Cada vez que se hablaba de un asesino de niños se volvía a sacar a la luz a este monstruo, el Monstruo de los Mangones. Ese material documental, se unió a una leyenda popular muy reciente que decía que el Monstruo de los Mangones era un señor de una familia adinerada de Cali que sufría una extraña enfermedad y necesitaba sangre para sobrevivir. <además, esta leyenda yo la combiné con la historia de Howard Hughes, el millonario norteamericano, quien pasó los últimos años de su vida totalmente recluido, nada más viendo películas en un cuarto, aislado del mundo, comiendo basura, pues era microbiano. Se rumoraba que tenía las uñas largas y el pelo larguísimo

⁶⁶ La película se iba a llamar *Iguazos*.



y que no se bañaba. De ahí salió la idea que luego Alberto Quiroga y yo desarrollamos en el guión.

P: ¿Cómo te sentiste en el rodaje?

R: En el rodaje me sentí cansado. Porque en esta película yo traté de desempeñar demasiadas funciones y eso yo creo que actuó en detrimento de la película. No sólo fui el guionista y director sino además el productor, ola gente vivió en mi casa durante la filmación, yo era la secretaria-porque no había secretaria-,yo era el mensajero, mi mujer era la directora artística y la asistente del director...Yo mismo tuve que hacer todos los trámites con Focine, ir a Nueva York a conseguir los equipos, porque en esa época no se conseguían equipos...Yo mismo contraté al camarógrafo en Francia, que era Ramón Suárez, el director de fotografía de *Memorias del subdesarrollo*...También contraté al sonidista, un gringo que se llamaba Phil Pearle...Entonces cuando llegué a dirigir la película sentí que estaba bastante agotado. Claro está que la película se rodó con un plan previo muy detallado, hasta el punto de que Karen Lamassonne y yo ideamos un storyboard para hacer toda la película. O sea que toda la película se dibujó de antemano, como si fuera un comic, y después se rodó.

P: ¿Puede decirse que en tu filmografía esta película fue el climax de tu fascinación con el horror?

R: No tanto un climax sino un punto de convergencia. Tanto *Carne de tu carne* como *Pura sangre* existían como ideas de Andrés Caicedo. El había escrito un primer guión para *Carne de tu carne* y también había escrito una historia, que yo nunca leí en esa época, inspirada en la historia del millonario que necesitaba sangre para sobrevivir. Entonces realmente son películas que nacieron un poco de esta fascinación de Caicedo con el tema del horror.

P: ¿Después de Pura sangre también quedaste curado?

R: Quedé curado en el sentido de que estuve inhabilitado para hacer cine legalmente. Como la película no se pudo pagar, yo le quedé debiendo al Estado ni sé cuántos millones de pesos. Entonces quedé inhabilitado para seguir haciendo cine y fue una etapa de mucha frustración y realmente se me apareció la virgen cuando encontré el video. En esa etapa, en la que hay un gran bache, entre *Pura sangre* y *En busca de "María"*, yo me volví editor de muchas películas. Hice el montaje de dos largometrajes: *Carne de tu carne* y *La Mansión de Araucaíma*. También hice la edición de *Las aventuras de Juan Máximo Gris* y *Valeria*, de Oscar Campo; de *Aquel 19*, de Carlos Mayolo; de *Atrapados*, de Juan José Vejarano; de *Momentos de un domingo*, de Patricia Restrepo y de varios medimetrajes de Focine. Así me gané la vida en esa época, como editor. Fue un momento de mucha actividad cinematográfica aquí en Cali, un período muy prolífico de Mayolo...



P: Antes de llegar al video hiciste *En busca de “María”*. ¿Cómo llegaste a esta película?

R: Yo llegué a *En busca de “María”* porque yo siempre he estado muy preocupado por la conservación del patrimonio fílmico colombiano. Entonces, después de *Pura sangre*, Jorge Nieto, Enrique Ortiga y yo , además de otras personas, tratamos de hacer realmente una cinemateca, o un centro de restauración de películas y comenzamos a acumular películas de toda la gente que nos las quisiera donar y las íbamos restaurando en un apartamento que teníamos Jorge Nieto y yo en Bogotá. Esto se puede decir que fue el germen de lo que después sería la Fundación Patrimonio Fílmico. Fue una cosa a nivel privado, no estatal, pero si existía esa inquietud de Jorge Nieto y yo por recuperar el patrimonio fílmico colombiano. Cuando surgió la idea de hacer *En busca de “María”*, eso fue un proyecto que hicimos cuando Claudia Triana estaba dirigiendo la Cinemateca Distrital y ella le propuso el proyecto a Nueva Era, una empresa publicitaria que tenía Cine Colombia, para que financiara este documental y lo sacara en sobreprecio. Obviamente eso me interesaba a mí muchísimo porque era sobre la primera película rodada en Colombia y la primera película rodada en Colombia fue rodada aquí en el Valle, en 1921, por Alfredo del Diestro y Máximo Calvo. Jorge Nieto, con su paciencia, fue investigando materiales y encontró los cuatro planos que sobreviven de la película, e investigando más allá, con la ayuda de Marta Elena Restrepo, encontramos a actriz, Estela López, quien todavía vivía aquí en Cali. Con esto se fue haciendo un guión--este documental si se hizo con un guión,-- y con testimonios de otra gente como Hernando Salcedo Silva, quien tenía un vago recuerdo de la película, cuando la vio en su niñez , y con el testimonio de gente de Buga que fue testigo de la filmación y con el testimonio de Fly, quien trabajó de niño en la película *María*. Fly había sido El Monstruo de los Mangones en *Pura sangre*. De cierta forma *En busca de María* es mi canto del cisne del cine, o mi canto del cine...Es mi última película en cine, sobre la primera película que se hizo en Colombia. Y también responde a ese afán mío por recuperar la historia de algo. Yo de cierta forma digo que *En busca de “María”*, *Andrés Caicedo: Unos pocos buenos amigos* y *Antonio María Valencia: Música en cámara* constituyen una especie de trilogía vallecaucana, sobre tres personajes un poco olvidados de la cultura de esta ciudad. Además trágicos, ¿no?

P: Precisamente la película que continuó fue *Andrés Caicedo: Unos pocos buenos amigos*, realizada ya en video.¿Cómo te enfrentaste al video por primera vez?

R: La primera vez que yo trabajé en video fue en *Agarrando pueblo*. Un amigo nuestro Hernán Nicholls, que tiene una compañía de publicidad, trajo uno de los primeros videos a Cali. Los ensayos de la película se hacían en video, para escoger los ángulos y ahorrar la película. Utilizamos el video como un apoyo para el cine. Esto después se volvió cosa muy normal en Hollywood, cuando hubo el sistema del video-assist, en el que uno puede ver en video lo que está



rodando en cine. Nosotros tratamos de hacer eso de una forma muy elemental. Ese fue el primer encuentro con el video, que en esa época era en blanco y negro. El video de Andrés, *Angelitos empantanados*, fue hecho con la misma cámara de Hernán. Ocho años después, mi primera experiencia de grabar algo en video fue en *Andrés Caicedo: Unos pocos buenos amigos*. Yo de esto no sabía...nada. Y todavía sigo siendo como un ignorante del video... En cine yo sabía hacer todo, yo sabía como editar, cómo sincronizar, como cortar, En cambio en video yo me propuse nunca a aprender ni siquiera como se manejaba una editora ni a saber lo que es un pedestal ni nada de eso, porque después de *Pura sangre* yo me di cuenta de que uno tiene que aprender a delegar el asunto técnico y así uno se quita angustias de encima. Entonces siempre me he tratado de rodear de gente muy profesional, gente como Oscar Bernal, Erik Bongue o Diego García, que manejan ese lenguaje del video y esa técnica y me he sentido mucho más a gusto que haciendo cine. También yo veo que el video es el medio más útil para realizar documentales, que es lo que a mí me interesa hoy. Yo me he dedicado exclusivamente a hacer documentales.

P: ¿Sí? ¿No has vuelto a pensar en ficción?

R: De ficción se quedaron varios guiones escritos. Uno estuvo a punto de rodarse hasta que se desbarató Focine. Iba a ser una comedia que se llamaba *El pobre Lara*, una comedia que escribí con Sandro Romero.

P: ¿Cuándo la ibas a hacer? ¿Hace poco?

R: Esto se iba a hacer por la misma época de *Visa USA*. Focine escogió el guión de *Visa USA* en lugar del mío para comedia porque dijeron que la comedia nuestra era un poco intelectual. También escribí otro guión de largometraje con Sandro Romero que se llamaba *Colombia Pictures*, una especie de thriller tropical, sobre un actor que viene a filmar una película aquí--es un actor muy grande, como Robert De Niro,-- y la historia está un poco basada en la experiencia de *La misión*- y es secuestrado por un grupo que no sabe qué es, si es del narcotráfico, si es de la guerrilla...Es como la historia también de esa película *Romancing the stone*, como de norteamericanos en un medio que no conocen. Esa se quedó sin realizar. Después de eso, yo me olvidé y me sigo olvidando del cine, porque yo creo que el cine ha muerto en este país. Por lo menos por este milenio que es el que me ha tocado. Y me siento mucho más a gusto trabajando el documental, realmente...Cuando encontré el video, lo primero que me llamó la atención es la posibilidad de rodar muchísimo material. Yo cuando ruedo documentales en video ruedo muchísimo material, precisamente porque no hay guión, entonces yo grabo y grabo y grabo y esto sale muy barato en el video, mientras que en el cine sería prohibitivo. También hay otra razón y es que el cine aquí se ha vuelto un espectáculo de quinta categoría, donde las películas se ven en su peor estado, en donde los teatros no pueden estar peores, el sonido es pésimo, la luz se filtra a la pantalla, los sistemas de sonido son pésimos, de manera que las películas en español están condenadas...



Muchos de los problemas de comercialización que tuvieron las películas colombianas fue que los teatros nunca estaban habilitados para las películas en español, porque los teatros estaban orientados hacia los subtítulos. Finalmente me di cuenta de que toda la gente que hacía películas en cine, terminaba mostrándoselas a uno en betamax en su casa. Entonces, ¿Cuál era la diferencia de rodar en video y gastarse un a cantidad de plata en cine? Además yo pienso que las ideas mías no son tan caras. Una idea mía no vale medio millón de dólares. Y eso es lo que vale hoy hacer una película en Colombia, medio millón de dólares.

P: De todas maneras a medida que se perfecciona, el video se acerca más al cine y uno ve que ahora alguien como Greenaway trabaja mucho en video. Video de alta definición, claro, pero de todas formas... Parece que, después de todo, video y cine serán una misma cosa. O elementos de una misma cosa. En todo caso, tu primer documental en video, sobre Andrés Caicedo, ¿coincide con la recopilación y el estudio que hiciste con Sandro Romero sobre los cuentos de Andrés?

R: Ahí yo me metí en un trabajo muy grande que se demoró...Yo creo que más de un año. Era un proyecto muy ambicioso, hacer un largometraje. El único punto de partida era... los amigos. Por eso se llama *Unos pocos buenos amigos*. Y también la película inacabada de Andrés , que yo utilicé como una columna vertebral para estructurar todo este discurso. El documental sí se hizo más o menos por la misma época de la publicación de *Destinitos Fatales* en la colección de literatura colombiana de la Oveja Negra. Como Sandro y yo hemos estado encargados de la publicación de las obras de Andrés, realmente llegamos a conocer mucho de lo que se sabía de él y de lo que no e sabía de él. Entonces se compaginaba todo, ¿no? Por eso la película saca información de múltiples fuentes, de películas, de canciones, de obras de teatro, de testimonios de todo el mundo...Es una película donde uno se trata de explicar un suicidio, que es una cosa que nunca se puede explicar.

P: Sí... Es muy dolorosa. Hay como un afán por entender qué pasó, no sólo con Andrés sino con todos, con esa época... y es como un exorcismo...

R: También. También era un exorcismo. A mí constantemente me están llamando, gente que está haciendo una tesis sobre Andrés, y me dicen que hable sobre Andrés y yo les doy el cassette y les digo: “Si ustedes quieren saber algo de él, ahí esta el cassette”. Ahí está todo lo que yo quería decir. Ya lo otro son las publicaciones de Andrés que poco a poco las hemos seguido sacando, Dentro de poco saldrá el libro de *Ojo al cine*, una recopilación de la obra cinematográfica de Andrés, artículos críticos, entrevistas, reportajes, cartas y ficciones cinematográficas. Es un libro muy grande.



P: Dices que Andrés Caicedo es un personaje desconocido. Por lo menos en Medellín sí se le conoce mucho.

R: Lo que pasa es que en Medellín eso se siente más que en Cali. Los jóvenes de Cali no saben quién es Andrés Caicedo. La prueba es que el principio de la película. A mí me gustó que eso fuera un punto de partida.

P: De quien sí no sabíamos nada era de Antonio María Valencia.

R: Y Antonio María Valencia es el personaje más importante en la cultura de Cali. El fundó la Escuela de Bellas Artes, él fundó la Escuela de Teatro, él fundó la Orquesta Sinfónica, él hizo la cultura en un momento en que Cali era un desierto cultural.

Además, fue alguien que se sacrificó por esta ciudad...Por que una cosa que tiene Cali es un poco como Medea, que se come a sus propios hijos...Es una cosa muy trágica que los grandes artistas de aquí terminan trágicamente. Se mueren por la ciudad pero la ciudad no hace nada por ellos. Antonio María Valencia fue expulsado de su propio conservatorio y fue eso lo que lo mató, no fue la morfina, sino eso...Una pena moral. Además era una persona muy rara para esa época, era homosexual, era adicto a las drogas, era un afrancesado en una ciudad que no sabía sino de fincas.

P: ¿Ese documental no tuvo nada que ver con Telepacífico?

R: No, y nunca ha salido en televisión nacional. Sólo salió una versión más corta en Telepacífico, muchos años después. *Antonio María Valencia* se hizo gracias a la Corporación para la Cultura, con el único fin de hacer una exhibición en Teatro Municipal. Así se presentó en un Video-beam en pantalla grande. La película prácticamente es inédita. Hablando del paso al video es muy importante hablar de los canales regionales. El documental *Ojo y vista: Peligra al vida del artista* se hizo en un día de descanso del rodaje de *Antonio María Valencia: Música en cámara*. Ahí también prestamos las cámaras que teníamos y rodamos un documental en un día con este personaje que ya había salido en *Agarrando Pueblo*. Yo edité este documental sin saber que destino iba a tener y resulta que coincidió la finalización de este proyecto con la fundación de Telepacífico y con la aparición del espacio Rostros y Rastros, de la Universidad del Valle. Entonces, *Ojo y vista: Peligra la vida del artista* fue el piloto, el primer documental de Rostros y Rastros.

P: Tú relación con el personaje de Ojo y vista tenía un antecedente de diez años, cuando el apareció también en una escena de Agarrando pueblo .

R: Una constante en mi obra es que siempre tiene el referente del cine, porque es mi pasión. Entonces yo siempre estoy haciendo películas sobre el cine, a veces sobre el cine que he hecho, o sobre el cine en general, como lo es



Slapstick: La comedia muda norteamericana, una película hecha con materiales de archivo, que es algo que me interesa mucho también. Además, es una película didáctica. Y en mis películas los personajes van saltando de una hacia otra, los decorados, algunos objetos y músicas... *Agarrando pueblo* nació de *Oiga, vea*, porque ahí sale Luis Alfonso Londoño como un personaje un poco al margen del documental. El fue el que nos gritó una vez: “¡Ajá!, ¿Con que agarrando pueblo?” Como seis años después lo buscamos a él para que interpretara su papel cuando escribimos el guión de *Agarrando pueblo*. Lo mismo sucedió con el fakir que salió en *Agarrando pueblo*: yo lo veía en la calle y me decía a mí mismo que quizá él nunca vio el material en el cuál salía. Porque también hay una responsabilidad muy grande que uno siente con la gente que uno filma. ¿Qué pasa con esa gente? Porque el cine tiene toda esa ilusión de estrella y a veces uno filma a la gente y la vampiriza, ¿no?, y el cine muchas veces deja abandonada mucha gente que queda marginada. Personajes como Evaristo Márquez, por ejemplo que trabajó en *La quemada* y ahora vive solo, en la miseria en Palenque, en Cartagena. Esta tendencia tiene que ver mucho con la responsabilidad con el sujeto filmado, con que el sujeto no se vuelva un objeto, como le digo yo a Lorenzo en *Nuestra película*.

P: ¿ Todos los temas de tus películas han sido escogidos por ti?

R: Sí. Todos los trabajos que yo hago ahora son generados por mí mismo. Es una gran libertad que he tenido.

P: Tú dices ser tímido, pero uno en tus película ve algo que sorprende y es que la gente se emociona ante tu cámara, se emociona y empieza a comportarse con total espontaneidad. Si se piensa esto y se considera cuál es la temática de tus películas, que, como decís, es escogida por vos siempre, se percibe un interés muy especial por los trabajos, los oficios de la gente, vistos casi como lo que nos dejan ellos. Tú te interesas mucho por los artistas, pero casi podría decirse que para ti todo el mundo es un artista en el sentido de que su trabajo lo refleja y de algún modo le hace trascender, o sea no caer en el olvido...

R: Sí, porque no sólo me preocupo por artistas como Antonio María Valencia o gente así, sino también por el arte de la gente de la calle, el arte popular, como en el dictamen de Andy Warhol que dice que todo el mundo es una estrella. Entonces puede ser una estrella un embolador, un peluquero, quien sea.

P:¿ Para llegar a eso sigues un camino básico, conversas antes con ellos, o te dejas guiar por la intuición en cada caso particular? Porque uno ve distintos grados de confianza en cada película y no es lo mismo Arte sano que Ojo y vista.

R: *Arte sano* fue completamente improvisada, a eso se debe el primer plano ,un plano en el que se reconoce el terreno, un dolly que dura bastante y que recorre



todo el lugar, toda la Avenida Sexta. Yo dije: "Aquí tengo toda la película, en estas dos o tres cuadras está todo mi material, entonces me quedo aquí a ver que pasa". Y la gente va apareciendo. También está la malicia de uno que le dice con quién quedarse y a quien abandonar, como una dote que uno desarrolla en eso. En los otros trabajos, por ejemplo en la trilogía⁷⁷, ya hay un trabajo previo en el sentido de que se hizo una especie de casting. Por ejemplo, yo me metí en las empresas de taxis y los comencé a llamar, a preguntar quién tenía una historia de violencia, quien tenía una historia de burundanga...Y así yo iba conociendo a todos los personajes. También fui a todas las peluquerías y miraba y decía: "Este nos sirve, éste no nos sirve, este nos puede hablar, éste no..." Así como en un casting, como en el cine de ficción. Y siempre corro con la suerte de que me sale un loco en todas las películas. Porque, ¿que sería *Arte sano* sin el punkero de Medellín? Ese es el personaje que da más vida a todo el asunto, el que pone en contradicción un montón de cosas. En *Al pelo*, al único peluquero que yo conocía era Gonzalo Echeverri, mi peluquero. Yo cronometraba una peluquiada mía con él y vi que duraba veinticinco minutos y pensé que esa sería la estructura del documental, una peluqueada mía. Eso da pie para poder armar un discurso, porque en esa trilogía cada una de las partes tiene una forma distinta de aproximarse al tema.

Al pie, la de los emboladores, es una película muy semejante a *Arte sano* en el sentido de que es muy rastrera, muy de la calle; *Al pelo*, la de los peluqueros, es muy testimonial y prácticamente es sólo diálogos, reflejos, jugar con las imágenes de los espejos...La de los taxistas, *A la carrera*, mezcla un poco la puesta en escena y la ficción con los testimonios, con un tipo de montaje ya más dramático que documental, está montada como una película de ficción.

P: Fotofijaciones tiene también alguna relación con el tema de los artistas, pero además se trata de una amistad muy cercana...

R: *Fotofijaciones* fue otra de esas películas hechas en un solo día. Yo estaba rodando otra cosa al mismo tiempo... A veces me hago el reto de hacer una película en un día, grabarla en un día. Pero me demoro mucho tiempo montándola. Ese fue el caso de *Ojo y vista*, que la rodé en un día pero la vine a montar como un año después de asimilar el material. En *Fotofijaciones* me interesó hacer una película sobre un amigo, así como Martín Scorsese hizo una película sobre un amigo de él, el muchacho vendedor de armas de *Taxi driver*. ES que hay un elemento muy importante en mis películas, el elemento autobiográfico. Yo estoy orientando más las cosas hacia la autobiografía en el sentido de que ya aparezco más en los documentales, no como antes. En ese sentido, una película muy autobiográfica es *Adiós a Cali*, en donde parto de una experiencia personal, la destrucción de mi casa, de mi colegio, de todo...Y eso es parte de una destrucción de la ciudad. Entonces utilicé elementos autobiográficos como las películas que filmaba mi papá, las referencias al cine,

⁷⁷ La trilogía de los buenos oficios, como la llama su director, está conformada por tres documentales sobre oficios populares: *Al pie*, sobre lustrabotas; *Al pelo*, sobre peluqueros; y *A la carrera*, sobre taxistas.



Johnny Guitar, la película de Wim Wenders...A mí me interesan mucho los documentales de Wim Wenders...se me hacen muy cercanos por ese elemento autobiográfico.

P: ¿Tu película sobre el slapstick⁸ fue escogida por ti o hecha por encargo?

R: Las dos cosas, Porque coincidió con una muestra que trajo Enrique Ortiga del Museo de Arte Moderno de Nueva York con todas estas películas, entonces yo le propuse a Claudia Triana hacer un documental sobre el slapstick, para pasarlo por Cadena 3 como un documental didáctico. De modo que fue mitad encargo, mitad deseo.

P: ¿Esa es la única que has hecho para televisión nacional?

R: Para televisión fue hecha la trilogía, que fue una coproducción entre Colcultura y Telepacífico. De resto las demás fueron hechas para Rostros y Rastros, excepto la de Andrés Caicedo y la de Antonio María Valencia.

P: ¿Y Cámara ardiente la hiciste mientras tanto, mientras hacías todo el resto?

R: Había un programa aquí que se llamaba *Rayuela*, dirigido por Astrid Muñoz, quien fue asistente mía en el documental de Antonio María Valencia. Ella tenía ese programa y a mí me dieron carta blanca para hacer tres o cuatro minutos de cada emisión del programa. Yo opté por hacer un experimento que era trabajar con cámara fija, no poniéndole el micrófono a la gente sino dándole el micrófono a la gente. El punto de partida que tomé fue más o menos el que utilizó Jean Rouch en el documental hace muchos años⁹, cuando le preguntó a la gente en París si era feliz. Inclusive yo le hice la misma pregunta a la gente aquí en Cali. Cuando esas grabaciones salían, como parte de un programa, era simpático y todo, pero ya una vez que lo reuní todo vi que allí había algo muy sólido, que eso expresaba en cierto sentido la idiosincrasia del ser caleño.

P: Y ahora, después de haberla mencionado ya varias veces, llegamos a Nuestra película.

R: *Nuestra película* nace un poco de Antonio María Valencia: *Música en cámara* y de Andrés Caicedo: *Unos pocos buenos amigos*. Yo había conocido a Lorenzo Jaramillo, lo había visto como dos veces...Lo había visitado en París, yo soy muy amigo de su hermana. El ya cuando estaba enfermo me pidió prestada la película de Andrés para mostrársela a sus alumnos de arquitectura de la

⁸⁸ *Slapstick* es el término con el que se definió el estilo desbocado y delirante con el cual se hizo famosa la comedia muda norteamericana. Al género slapstick pertenecieron en sus inicios artistas como Búster Keaton y Charles Chaplin.

⁹⁹ Se trata de *Crónica de un verano* (*Chronique d'un été*, 1960 -1).



Universidad de los Andes. Le gustó mucho la película y ya cuando estaba más enfermo me pidió prestada la película de Antonio María Valencia, le gustó mucho y me dijo: “Yo quiero que hagamos una película. Usted y yo”. Y yo lo entendí así, como una colaboración entre los dos. El se sintió muy identificado con Antonio María Valencia por el hecho de que había cosas afines: ser artistas, haber vivido en París...y tener una muerte abrupta.

P: En todas tus películas, pero sobre todo en ésta, hay una preocupación muy fuerte por la muerte.¿Para ti qué es la muerte?

R: Para mí la cámara y la muerte siempre han estado relacionadas. Uno puede leer el artículo de André Bazin sobre la ontología del cine, donde él dice que la preocupación del cine ya estaba en la mente de los egipcios, por ejemplo con la momificación y ese tipo de cosas...

Y, como decía Cocteau, si uno se para frente a un espejo, uno ve la muerte trabajar. Lo mismo puede decir uno de la cámara, con la cámara uno puede lograr eso. De ahí por ejemplo que en esta película a veces hay un ritmo muy pausado y se deja...se deja a la persona elaborar sus ideas, se deja ...a la cosa trabajar frente a la cámara. La muerte es la ausencia de memoria. Entonces, si me preguntaran cuál es el tema más importante de mi obra yo respondería que es la memoria. A mí lo que más me interesa es conservar la memoria que se va a perder, sobre todo la memoria de la gente que ha trabajado en el campo cultural. Y también la memoria de una ciudad, la ciudad que conozco, que es Cali. Y no tanto porque la conozco, sino porque tengo necesidad de conocerla cada vez más. Yo soy una persona bastante tímida y a veces la única forma de comunicarme con gente de otras clases sociales o de otros mundos es a través de una cámara. Por eso yo digo que el trabajo mío es un trabajo investigativo, siempre. Yo nunca parto de un preconcepción, sino que la misma cámara me sirve a mí como un instrumento de investigación. Por eso yo trabajo generalmente sin guión y dejo que la descripción y la misma investigación vayan generando algo que al final uno le da un orden dramático, en la edición. Yo hago guiones de montaje. En todo caso, todos los documentales que yo he realizado, excepto éste, *Nuestra película*, han sido realizados en Cali.

P: ¿De dónde era Lorenzo?

R: Lorenzo Jaramillo era bogotano. El nació en Alemania, vivió en Inglaterra, en Francia...Realmente era un hombre de mundo.

P: Lorenzo al hablar de sus pinturas decía que uno no quiere a los hijos por igual, que eso es mentira. ¿De tus hijas habrá una preferida?

R: Yo lo que siempre trato es que la última que haga sea la que más me satisfaga. Pero también hay hijos bobos, que uno también quiere mucho por muchas razones y esa podría ser *Pura sangre*...



P: ¿Pero en este momento sí es la que más te impacta la de Lorenzo Jaramillo?

R: Pues yo creo que sí porque yo nunca había estado tan cercano a la muerte, en una situación tan clara de ver a la muerte trabajar. Ahí realmente lo sentí, porque sabía que Lorenzo no iba a durar, que la película iba a ser póstuma. Además por eso la película es una especie de meta-película, en el sentido de que se habla, de que se ve que es una película que está en proceso. Porque yo tenía que sacarle a Lorenzo la información para terminar la película y para saber cómo quería él que yo la hiciera. Por ejemplo toda la gente que sale entrevistada es porque él me dijo que la entrevistara. Ya después yo tenía más de veinte horas de material y la fui estructurando de acuerdo con mi propio punto de vista...Un día tuve una epifanía en la ducha: la película se debía dividir en los cinco sentidos. En ese momento sí me sentí capaz de poderla editar. Porque Lorenzo fue una persona que en realidad disfrutó de los cinco sentidos.

P: ¿Qué proyecto tienes ahora en tus documentales?

R: Yo tengo ahora un proyecto que se llama *Mucho gusto*, que es una especulación en torno al sentido del gusto en Colombia, si tenemos buen gusto o mal gusto... Pero también es una película sobre el sentido gustativo, o sea la comida. Es realmente una cosa que me está interesando mucho ahora: no el documental sobre personajes o situaciones, sino sobre ideas, más orientado hacia lo que es para la literatura el ensayo. Esta película sería más una investigación, o una especulación. Tengo este proyecto parcialmente financiado por una beca de Colcultura, y otro muy grande para el año entrante que es la historia de Cali en diez documentales, que es realmente lo que yo he estado haciendo toda la vida: una historia de esta ciudad. Yo a veces pienso que en la vida uno está haciendo una sola película. Uno podría pegar todo eso y vería que es una sola película que se llamaría... Luis Ospina, o algo así. Para este documental de la historia de Cali ya hay una gran riqueza audiovisual gracias al programa Rostros y Rastros, para el cuál se han hecho más de cien documentales sobre la ciudad. La película entonces va a utilizar mucho material de archivo, porque aquí ya se han hecho muchas películas sobre pintores, sobre locos, sobre emboladores, sobre vendedores ambulantes, sobre la plaza de Caicedo...Además esta película va a ser financiada por la Universidad del Valle, entonces tengo a mi disposición todo este gran archivo de imágenes. Y además yo voy a ir rodando cosas para estructurar todo esto en una sola cosa que irá dividida en diez capítulos. Una cosa que a veces siento es que uno a ratos quiere cambiar. Yo con mis documentales caleños y los que hice para Rostros y Rastros vi que me estaba ya repitiendo, que había encontrado un estilito...Y además un estilito que se fue como filtrando a otras personas que trabajaban en Rostros y Rastros. Oscar Campo, por ejemplo, dice a veces: "Es que eso es de la escuela de Luis Ospina". El documental que se hace aquí en Cali es muy del estilo mío en el sentido de que son películas muy callejeras, de testimonio y sin narrador en off. Además, por la falta de formación, otros directores aquí en Cali no tiene acceso a películas de documentalistas tan importantes como Wiseman, Jean Rouch o



los hermanos Maysles, entonces sólo tienen como referencia los documentales míos. Por eso uno siente la necesidad de cambiar...Y una película genera la otra película. Por ejemplo, la película que quiero hacer ahora sobre el gusto, nace de unos de los capítulos de *Nuestra película*, el capítulo dedicado al sentido del gusto. De ahí me surgió el interés de hacer una película sobre el gusto...cómo el gusto de comerse una pizza se convierte en el gusto por el cine, el gusto por Rossellini y por toda una cantidad de cosas. Es una cosa muy amplia. Ya lo de la historia de Cali es como una compilación de todo este trabajo que hemos hecho los documentalistas aquí en Cali.

P: En Nuestra película se ve lo autobiográfico en un nivel muy alto , además porque es algo que el mismo Lorenzo te propuso...Y se ven, físicamente, las mismas dudas que tienes cuando haces un documental...Eso tiene mucho que ver con todo, todo de lo que hemos hablado, la película de Wenders¹⁰, el sujeto filmado...Lo más probable es que la siguiente película sea un nuevo final, como todas. A una distancia de más de veinte años, ¿Cómo ves ahora *Acto de fe*? ¿Sientes un cariño especial por esa película?

R: Sí, por eso hice una versión restaurada con la banda sonora y subtitulada... Es una película a la que yo creo que voy a volver en un proyecto que tengo por ahí, un proyecto de ficción de un personaje en esta casa, una película más o menos autobiográfica. Un video, Me interesan mucho los trabajos sobre una persona sola en un espacio. Es que en el fondo creo que siempre he querido hacer ficción en algún momento...Ahorita tuvimos la oportunidad con Raúl Ruiz de hacer una cosa de ficción. Y fue un trabajo de codirección, pero yo no escribí ninguna de las escenas. Las escenas eran escritas o por el mismo Raúl o por la misma gente que participó en el seminario. Pero yo terminé codirigiendo este proyecto, que es una cosa que se va a llamar *Capítulo 66* porque quisimos hacer como una telenovela gótica, el capítulo 66 de una cosa que viene de alguna parte y no se sabe para donde va. Como un ejercicio. Después de esa experiencia, tengo más ganas de volver a la ficción y de revivir este proyecto que parte de *Acto de fe*. Es una idea que algún día retomaré, porque *Acto de fe* la hice a mis veinte años y yo creo que todavía tiene una fuerza y una especie de nihilismo que siempre ha tenido mi personalidad.

¹⁰¹⁰ *Relámpago sobre el agua* (*Lightning over water* o también conocida como *Nick's movie*, 1980). Documental que Wim Wenders realizó con su amigo, el cineasta Nicholas Ray, sobre los últimos días de vida de éste.