laFuga

Conferencia Luis Ospina

Autorretrato incesante

Por Iván Pinto Veas

Tags | **Cine documental | Cine ensayo | Cine experimental | Memoria | Colombia**

Crítico de cine, investigador y docente. Doctor en Estudios Latinoamericanos (Universidad de Chile). Licenciado en Estética de la Universidad Católica y de Cine y televisión Universidad ARCIS, con estudios de Comunicación y Cultura (UBA, Buenos Aires). Editor del sitio http://lafuga.cl, especializado en cine contemporáneo. Director http://elagentecine.cl, sitio de crítica de cine y festivales.

El jueves 3 de septiembre del 2015, en el marco de la XXVII versión del Festival de cine de Viña del Mar, se realizó la conferencia de Luis Ospina en compañía de Claudio Pereira (director artístico) e Iván Pinto, contexto en que se le invitó a hacer un recorrido a lo largo de su obra y vida de forma libre, donde se abordaron algunos aspectos de su obra y también del movimiento de Cali en la década del setenta. Luis Ospina nos autorizó a publicar este homenaje sellando así una serie de encuentros que hemos tenido desde laFuga con su figura y su cine. Todo esto pareciera estar enmarcado en lo que podríamos llamar su summa autobiográfica *Todo comenzó por el fin*, que aún esperamos poder ver. Los dejamos invitados a revisar el completo sitio de Luis Ospina con mucho material para conocer: http://www.luisospina.com/

Claudio Pereira: Hoy tenemos la suerte de contar primero con uno de los cineastas, guionistas productores colombiano que produjo un giro en la escena cinematográfica latinoamericana. Lideró mucho tiempo un Cineclub y encabeza hoy un festival de cine en la ciudad de Cali. Ha realizado películas que uno podría catalogar como trabajos que empujan los límites del documental y de la ficción. Es un director que está totalmente activo, viaja constantemente y tiene una agenda bastante copada, muy generosamente aceptó la invitación a Viña del Mar y fue homenajeado en la Cámara de Diputados, así que estamos muy honrados

Iván Pinto: Luis Ospina para mí es una de las cinematografías más apasionantes que se ha redescubierto en los últimos años, al menos yo mismo desde hace pocos años me sumergí en el apasionante universo y contexto en el cual empezó a producir Luis Ospina y el desarrollo de su obra, una obra que tiene una infinidad de capas: desde trabajos experimentales a ficciones y documentales; documentales ensayo, retratos del campo cultural y artístico Colombiano, en fin, es una obra para sumergirse profundamente y de la cual creo que acá vemos un pedacito muy chiquitito porque es muy extensa.

Hoy día lo que vamos a hacer es un recorrido por parte importante de su cinematografía, así como también de algunos contextos en el cual él empezó a filmar. Evidentemente lo que mi me surge Luis es empezar como el nombre tu última película, *Todo comenzó por el fin* **(2015), que se estrena ahora pronto en Toronto y que es una especie de reflexión biográfica, ¿no? Todo comenzó por el fin y bueno preguntarte qué había en el comienzo; acá está Carlos Mayolo, Andrés Caicedo y Luis Ospina, lo que se llama del Grupo de Cine de Cali, y comencemos por ahí por esa escena de Cali.**

Inicios

Luis Ospina: Podemos contradecir el título de mi película *Todo comenzó por el fin* comenzar por el principio que es una foto. En esta foto el de las gafas a la izquierda soy yo, mis hermanos y el proyector. Mi padre, primero conocí el cine por mi padre, porque él hacía películas familiares, de estas que se filman en matrimonios, nacimientos, celebraciones. Pero él a su vez, pues compraba

películas en 16mm, generalmente eran seriales, Flash Gordon, películas del Oeste, pero también dibujos animados. Y para esto acondicionó el garaje de la casa, para que no solo la familia disfrutara de las películas sino que la gente de la cuadra, entonces desde muy temprano yo estuve vinculado al cine y a las cámaras, tanto es así que no recuerdo cuál es la primera película que vi, mucha gente sí se acuerda cual es la primera película que vio, yo no. Creo que me pasó lo que Gabriel Infante dice, que él comenzó viendo cine en el vientre de su madre porque su madre lo llevaba al cine cuando estaba embarazada, y entonces al ver pues a mi padre como él pegaba y cortaba, un día cuando yo era más o menos un adolescente, el filmó las últimas imágenes que filmó en su vida y me entregó la cámara y me dijo: "ahora le toca a usted" y en ese paseo familiar yo agarré la cámara, y traté de ser diferente y filmé todo patas arriba, unos ángulos feos absurdos y posteriormente a la edad de catorce años hice mi primera película que se llama *Vía Cerrada*(1964) , que afortunadamente la tengo relegada a la cinemateca del olvido. En *Todo comenzó...* incluyo un par de planos de esa película, pero claro, es una película muy de principiante que no sabía nada.

Aparte del aliado que tenía en mi padre por el cine, el segundo gran aliado del cine fue el servicio doméstico, porque todos los fines de semana nos llevaban a mí y a mis hermanos con la empleada del servicio a ver cine, que en esa época era en funciones dobles. Fue así que conocí a grandes directores, por puro azar, gracias a eso conocí, por ejemplo, los grandes meoldramas de Douglas Sirk por ejemplo.

Conocí muy tempranamente a Carlos Mayolo, quien fue un director de cine con el cual trabajé muy estrechamente, hicimos varias películas en co-dirección, yo edité casi todas sus películas, y un día nos encontramos en un Festival de Arte de Cali en el que a veces daban algunas películas. Ahí y vimos *El Gabinete del Doctor Caligari* (1920) que en esa oportunidad presentaba Marta Rodríguez, una reconocida documentalista colombiana de una generación un poco mayor que la de nosotros. Ahí empezamos a conversar con Mayolo.

Luego me fui a estudiar a Estados Unidos, a Boston a finales de los 60 y entonces ahí descubrí otro mundo porque descubrí que habían otras películas que nunca llegaban a las salas comerciales de Cali, sobretodo el cine Europeo, el cine Japonés, viviendo allá un profesor de física me regaló mi primer libro de cine, que fue el libro de cine de Donald Richie sobre el cine japonés y comencé a interesarme mucho por Mizoguchi, posteriormente por Kurosawa, y bueno vi todo lo que era el "cine arte". Además en Boston existían dos grande Cine Clubes, que eran el del MIT y el de Harvard, entonces iba yo frecuentemente allá y se daban las películas, muchas películas experimentales norteamericanas, las de Andy Warhol, entonces esto para mí abrió muchísimo horizontes, pero yo estaba en un colegio que era muy tecnológico, estudiábamos matemáticas puras, física, una cantidad de cosas porque estaba orientado hacia gente que después quería estudiar en estas escuelas Ivy League de Estados Unidos. Pero yo no me sentía muy bien en ese ambiente y en el momento de graduarme, yo me gradué en una fecha muy importante que fue Mayo del 68, no sabía qué hacer, en esa época era muy raro que alguien estudiara cine en Colombia, entonces para aliviarle el shock a mis padres, les dije que iba a estudiar arquitectura y me fui a la Universidad del Sur de California USC, y me inscribí en arquitectura y el primer día de clases me cambié de carrera, porque me dí cuenta que no me interesan los planos arquitectónicos sino los planos cinematográficos.

Entonces en USC estuve durante un año, que venía de esa tradición de George Lucas, John Milius, gente así, pero para mí era una Universidad muy orientada hacia el cine norteamericano de Hollywood, ellos querían que esto fuera la antesala de gente que quería trabajar en Hollywood, y yo tenía un amigo en la Universidad de California, la UCLA, y un día me invitó a ir allá a esa universidad a conocerla y dio la casualidad que ese día hubo una gran revuelta estudiantil, se quemaron carros, lo pasamos muy bien, el Gobernador de California era Ronald Reagan en ese momento y él estaba de visita en la universidad y no lo dejábamos salir del edificio y me dije "aquí es donde quiero estudiar, aquí es donde está la acción", así fue como vine a dar a UCLA donde estudié tres años. Mi primera película allá en UCLA fue una adaptación de un cuento de Sartre llamado *Acto de fe* (1971), es decir comencé yo por la ficción, un corto de unos 27 minutos, y posteriormente hice otra película que se llamó *Oiga Vea* (1971), que surgió cuando vine a unas vacaciones en Colombia y con Carlos Mayolo dijimos "¿por qué no hacemos una película sobre de los sextos juegos Panamericanos de 1971?". En ese momento pensamos que ese iba a ser un momento clave en la ciudad, y que iba a cambiar la ciudad, como efectivamente pasó, porque Cali que era una ciudad pequeña, casi un pueblo, decidió volverse una ciudad moderna, entonces destruyeron prácticamente todo el patrimonio arquitectónico

para crear una ciudad nueva que recibía a los países invitados. También decidimos hacer una película de contra información, porque al mismo tiempo se estaba haciendo un largometraje en 35mm a todo color, como se acostumbraba en las Olimpiadas y en ese tipo de eventos, y entonces nosotros teníamos que hacer la contraparte de eso como la otra cara de la moneda, no teníamos un peso, Mayolo trabajaba en publicidad y se robó una cámara en la agencia, nos fuimos a Cali e hicimos esa película. Como no nos dejaban entrar a los escenarios donde se celebraban los juegos, decidimos hacer la película desde el punto de vista de la gente que no podía entrar a los juegos, era una película sin guión completamente improvisada, pudimos filmar muy poco por asuntos de presupuesto, yo creo que el montaje de esa película es 1 a 3.

Esta película fue hecha en 16mm con una cámara de cuerda Bolex, no teníamos ningún mecanismo, sincronismo de sonido e imagen, entonces tuvimos que buscar recursos sobretodo contrapunto de imagen y sonido para cómo hacemos en esta escena que agarramos un discurso radial y televisado del presidente con las imágenes que nosotros filmamos.

Posteriormente en Colombia se dio una situación en la cual se podían dar cortos antes de las películas de largometraje como un apoyo al cine, fue la primera vez que el gobierno trató de alguna forma de apoyar el cine y uno podía hacer cortos ya fuera de ficción o de documental, la mayoría eran documentales, hicimos una película inspirada en Buñuel, porque Buñuel para nosotros era el gran referente cinematográfico, porque trabajó en muchos países, se pudo adaptar a todos los tipos de condiciones y para mí es el más grande cineasta que ha existido. Y entonces hicimos una película sobre la rebelión de una sirvienta, y la filmamos en la propia casa de Carlos Mayolo, ella había sido la empleada, en esa casa, pero ya la habían echado cuando filmamos, entonces mientras la madre de Mayolo se iba a trabajar, nosotros desbaratábamos la casa y filmábamos con ella ahí, salió una película que se llamó *Asunción* (1975), así se llamaba el personaje de la película, y entonces ella jugó su propio rol, tuvimos problemas de censura con esta película, porque dijeron que era una apología al delito porque la película, resumiéndola muy rápido, es una familia de clase media alta que se va para Cartagena y deja la casa en manos de la empleada de servicio y ella decide hacer una gran fiesta con las otras empleadas del barrio, con el vigilante, con todos y al final prende todos los electrodomésticos, prende un disco que es muy conocido en Colombia que se llama "La casa en el aire" y sale de la casa y deja la puerta abierta para que quede a merced de los ladrones.

Los del grupo Cali estábamos muy obsesionados con el vampirismo y el canibalismo y aquí se comienzan a delinear las primeras raíces de este vampirismo. Después de esa película hubo como un gran receso donde no pudimos hacer películas, no conseguíamos financiación, no había apoyo de parte del Estado, hasta que se dio la oportunidad de ir a hacer un largometraje, que fue el primero que hizo este grupo y que se llamó *Pura sangre* (1982). De nuevo, es una película digamos que subvierte el género de la película de vampiros, es una película de vampiros moderna ya no con vampiros con colmillos sino que con agujas hipodérmicas y cosas así. Para inspiración de esa película escogimos un caso de crónica roja, que fue el caso del monstruo de los Mangones. Mangones en Colombia es un terreno baldío, cuando yo era niño aparecieron 28 niños asesinados y en la mayoría de los casos violados y desnudos, a dos cuadras de mi casa, a mí me tocó ver eso, y era un misterio, no se sabía por qué esos niños aparecían así y la especulación popular empezó a crear historias sobre esto y empezaron a decir que se trataba de un millonario caleño dueño de un hotel, de un cine, gran empresario cafetero pero que vivía recluido en una casa, una especie de Howard Hughes Caleño, y que él necesitaba sangre para vivir, sangre de jóvenes varones. Entonces yo decidí juntar ese caso de crónica roja con el mito urbano del monstruo del señor millonario. Para obtener la sangre él utiliza a sus dos choferes y a su enfermera para que en incursiones nocturnas salgan y atraigan a los jóvenes, los drogan y los violan y les sacan la sangre. Es una película muy terrible, y como Colombia es el país de la impunidad nunca se supo quien fue el verdadero criminal del monstruo de los mangones, entonces ahí nosotros hicimos un giro, e inventamos un culpable que la sociedad acusa y para crear el discurso de este supuesto asesino yo tomé dos testimonios documentales, uno sobre el monstruo de los andes, que también fue un violador y asesino de niños, y las frases de un loco muy particular que había en Cali que se llamaba el loco Guerra que sufría el síndrome de Tourette, era de estas personas que están hablando común y corriente y después salen con unos exabruptos y cosas groseras, entonces les voy a mostrar solo esta escena muy documental de una película de ficción.

Posteriormente, bueno, esta película para mí fue un desastre, el público no acudió a los cines, incluso en Medellín destruyeron las butacas de los asientos porque era una película donde no había nadie

bueno, todos eran malos, y tenía todo este lado homosexual que le chocó mucho al público y fue un gran rechazo, lo que me produjo que tuviera una deuda con el Estado como por 6 años. Yo estaba inhabilitado para hacer cine, tenía que dedicarme a montar películas de los compañeros poder seguir haciendo algo en cine. Pero después llegó afortunadamente el video, entonces en 1986 hice un largometraje en video justamente sobre Andrés Caicedo, mi gran amigo, nueve años después de su suicidio y donde pues yo muestro cómo este suicidio nos afectó a todos, a este grupo y como también nos estimuló a ser más creativos por así decirlo porque él fue una persona que dejó una gran cantidad de obra, escribió teatro, dirigió una película, escribió muchísima crítica de cine, cuentos, de todo. Él decía que había que dejar obra y morir, pero también, bueno él murió el día que salió su novela *Que viva la música!* (1977), así que casi toda su obra fue publicada póstumamente. Yo fui uno de los encargados junto a Sandro Romero de publicar toda su obra. Pero me preocupó que ya en 1986 nadie se acordaba de este personaje entonces decidí hacer una película llamada *Andrés Caicedo, unos pocos buenos amigos* (1987). Ahora todo el mundo en Colombia sabe quién es Andrés Caicedo. Su novela *Que viva la música!* cada generación la lee. Guardadas las proporciones, es una novela como *El Cazador en el Centeno*, que cada generación se la apropia y se ha vuelto un mito, un mito que a veces también se ha sobreexplotado, hay gente que se hace tatuajes en la pierna de Andrés Caicedo, o tratan de parecerse a él físicamente, se han hecho toda clase de homenajes y cosas bastante grotescas alrededor de ese mito. Él se volvió por así decirlo, como dice Alberto Fuguet que escribió una autobiografía de Andrés Caicedo en base de textos de él, que él se convirtió en el Kurt Cobain de la literatura latinoamericana.

Por un lapsus, yo no sé si consciente o inconsciente, perdí la cronología y se me olvidó hablar un poco sobre quizás la película más conocida que hicimos Carlos Mayolo y yo que se llama *Agarrando Pueblo*, una película que hicimos en el año 77 y se estrenó en el año 78 en París. Es una película que era una respuesta a una proliferación de películas que se estaban haciendo sobre miseria, no solo en Colombia sino que en todo Latinoamérica, y tratamos de reaccionar contra ese tratamiento de la miseria como mercancía. Era también un momento muy politizado donde cada uno tenía sus teorías sobre cómo debería ser el cine, entonces nosotros hicimos esta película bastante anarquista y lanzamos un manifiesto que se llama *Qué es la Pornomiseria* que trata sobre ese tema. Así como el porno explota el sexo, el cine documental puede explotar la miseria y volverla mercancía. Además porque en esa época los festivales europeos estaban ávidos de ver este tipo de películas sobre pobreza, miseria, y todas nuestras desgracias, entonces nosotros salimos con esta película muy irreverente que nos causó muchos problemas y hubo mucho rechazo inicialmente a la película. La película se ha venido como a redescubrir 30 años después.

Una cosa que siempre me ha preocupado es cual es la suerte que corren las personas que uno filma. Porque pienso que uno de los actos de más generosidad que hay en el mundo es dejarse filmar, entonces por eso a mí me preocupa mucho la problemática de la ética que debe tener el documentalista con sus sujetos porque muchas veces en lo que son los noticieros los reportajes se utilizan a la gente, se les vampiriza. Por eso, como 6 años después de esta película me encontré a este faquir de nuevo, y decidí registrarlo. Tenía solo un día y dije hagamos una película sobre él, porque él nunca había visto la película. Entonces lo llevamos a mi casa a ver la película por primera vez y la película registra sus comentarios sobre esas imágenes que yo había filmado de él 6 años antes. El resultado fue *Ojo y vista, peligra la vida del artista* (1987)

Sí, esta es una película como yo diría, como un flashback a una de mis películas anteriores. Porque a mí me ha sucedido que yo corro con muy buena suerte cuando hago documentales. Yo trabajo sin guión, yo simplemente en este tipo de películas salía a la calle con la cámara, mi sonidista, un equipo de tres personas, cuatro máximo, y yo iba encontrando los temas. Y siempre tenía la buena suerte de encontrar personajes como este, por ejemplo. Entonces hice una trilogía que se llamó *Al pie, al pelo, a la carrera* (1991) que era sobre lustrabotas, peluqueros y taxistas, y fue una película rodada muy rápido escogiendo tres carreras que yo pensaba que tenían algo en común y es que ellos a su vez son como comunicadores sociales, ellos pueden establecer un dialogo con el cliente y también son tres oficios en los cuales la persona mientras desempeña el oficio se le puede filmar, entonces no los estamos interrumpiendo, encontré así al azar, porque para esta película "Al pie" salimos a caminar, ni siquiera con un coche, si no así recorriendo, a buscar en la ciudad.

Ficción / Documental

Bueno, en una escena, el personaje entra a hablar de la verdad y la mentira, que es un tema que me ha obsesionado con respecto al documental, pues el fragmento que vimos de *Agarrando Pueblo* es una película que está planteada como un falso documental que en el momento en que se hizo no se hablaba realmente casi del falso documental. Quizás el precursor del falso documental fue Orson Wells cuando hizo el prólogo de *El Ciudadano Kane*, cuando hace este falso noticiero. Porque durante mucho tiempo, o desde los inicios del cine, se trató de pretender que el documental era la verdad. En el documental existía la objetividad, que era un medio para mostrar la verdad. Y eso es un concepto que se ha reevaluado. Por eso yo me adhiero a la definición fundacional de la palabra documental que la utilizó John Grierson cuando él vio *Moana* (1926) de Flaherty. Fue la primera vez que se mencionó la palabra documental referida al cine, y dijo "el documental es la interpretación creativa de la realidad'. Desde esa definición fundamental ya está planteada la manipulación. Cuando uno dice 'interpretación creativa', pues ahí está la manipulación. El documental no puede ser objetivo porque hay cosas que están dentro del cuadro, cosas que están fuera del cuadro, la cámara genera una suprarealidad sobre la realidad que se está filmando, la cámara transforma las cosas, transforma el comportamiento de la gente. Entonces yo me interesaba mucho por este género del falso documental. Y tiempo después lo retomé con otra película que se llama *Un tigre de papel* (2007). ¿Cómo vamos de tiempo?

Iván Pinto: Hay tiempo todavía. Quizás podamos comentar algo sobre *Capítulo 66*, **la desconocida película que hiciste con Raúl Ruiz**

Luis Ospina: Bueno, aquí a Chile traje una película que co-dirigí con Raúl Ruiz durante un taller que él dictó en Bogotá el año 93 creo que fue. Él fue a dictar un taller meramente teórico pero estaba preparando *La poética del cine*, en ese momento entonces las charlas fueron un poco el preámbulo a la escritura de ese libro. Pero ya cuando terminó su cátedra sobró un día, un fin de semana. Y yo le dije a Raúl ¿por qué no nos enseñas a filmar rápido? Enseñarle a los alumnos, pues porque estos eran muchachos, alumnos, y él me dijo "Ah, es que la embajada de Francia me quiere llevar a hacer turismo y a mi esa parte no me gusta, así que hagámoslo". Yo le dije "bueno yo te consigo las cámaras y las luces y lo filmamos con los alumnos y que solo sea un recinto" , que era donde estaba dictando las conferencias. Un edificio francés ya bastante decadente. Y la filmamos a manera de un cadáver exquisito. Yo no sabía qué estaba filmando él, él no sabía lo que yo estaba filmando, los alumnos iban escribiendo sobre la marcha y entonces comenzamos a apostar carreras, él y yo, a ver cuál podía filmar más rápido. Obviamente Raúl me ganaba siempre, pero logramos filmar 98 planos en dos días y de ahí salió esta película que se llama *Capítulo 66* (1994), que es simplemente el capítulo de una especie de telenovela gótica sobre zombis y amnésicos de una escuela. Se llama 66 porque supuestamente venían 65 capítulos antes y podía seguir. Es una cosa muy loca que yo todavía no la entiendo. Voy a mostrar solo un pequeño fragmento. Aquí para darla en Chile la remastericé un poco porque es una película muy poco conocida de la infinita filmografía de Raúl Ruiz. Entonces les voy a mostrar sólo un pequeño fragmento. Era todo hecho con alumnos (Visionado)

En esa película, Raúl no participó en el montaje porque se tuvo que regresar a Francia, pero la noche antes nos fuimos a un restaurante y nos tomamos innumerables botellas de vino, porque él era un gran comedor y un gran bebedor, y anotó como en una servilleta más o menos lo que él pensaba que podía ser el orden de ese desorden que habíamos filmado. Y curiosamente yo cuando monté la película, era lo más lógico, lo que él había apuntado ahí. Fue una experiencia muy enriquecedora para todos nosotros, ver cómo una persona como él podía resolver cualquier problema, estar tranquilo. Él se paseaba por el set como un oso, así muy tranquilo, hablaba de todo, sus charlas eran maravillosas. Yo escribí un artículo que está en internet que se llama *Cenas y escenas con Raúl Ruiz* que fueron mis diferentes encuentros con él[1]. Lo escribí el día que murió y es alrededor de la comida y del cine.

Pasando a otro tema yo he hecho dos películas sobre escritores que para mí personalmente pues son los escritores que más aprecio de la literatura colombiana, que son Andrés Caicedo desde luego, y Fernando Vallejo. Les voy a mostrar el principio de la película que se llama *La desazón suprema. Retrato incesante de Fernando Vallejo* (2003), que es el 46.

No sé si lo conocen acá mucho, es un escritor muy polémico, muy políticamente incorrecto, muy divertido y gran prosista. Fernando Vallejo era un escritor bastante desconocido en Colombia. Él comenzó como cineasta en México, hizo tres películas que él considera muy malas y se volvió escritor a la edad de 40 años. Yo lo comencé a leer desde que comenzaron a salir sus novelas. No sé cómo llegó

un libro de él a mis manos, pero me impactó mucho su prosa, su rabia, su humor. Y seguí leyendo los libros de él, y me fui haciendo una imagen de él en mi cabeza como una persona tal vez un poco monstruosa, que me dejaba un poco fuera de base. Hasta que lo conocí personalmente y era todo lo contrario. Es la persona más dulce, con esa voz como tiene él ahí, lo más afable. Y entonces él se volvió famoso a partir del libro de *La virgen de los sicarios* que fue llevada al cine por el director francés Barbet Schroeder, que era un viejo amigo mío y que había vivido en Colombia en su niñez. Y siempre quería hacer una película en Colombia, pero quería encontrar un escritor con el cual él pudiera hacer una película, y cuando salió *La virgen de los sicarios* en francés, pues yo le dije "yo creo que este es el escritor que tú necesitas Barbet". Y leyó el libro y eso fue como un entendimiento perfecto. Yo los puse en contacto y hubo como la misma química que tuvo Barbet con Charles Bukowski cuando hicieron *Barfly* (1987). Entonces así fue como se hizo la película, que en Colombia fue muy polémica.

Haciendo otro salto mortal, vamos hacia la penúltima película que yo hice que se llama *Un tigre de papel* (2007) que es justamente una película que cuestiona todos los dispositivos que tiene el documental para decir la verdad y la mentira, y que demuestra que estos mismos dispositivos pueden usarse para decir la verdad o la mentira. Yo tomo como pretexto un artista que se llama Pedro Manríquez Figueroa, para hacer un recuento sobre las relaciones de arte y política en Colombia durante los años sesenta y setenta. Es una película sobre el desencanto y la desilusión que muchos de nosotros sentimos después de que pensamos que podíamos cambiar el mundo, y que la juventud podía cambiar el mundo, en fin. Aquí en Chile saben más que nosotros sobre ese tema. Entonces es un poco sobre ese desencanto. En el relato el artista desaparece en el año 81, entonces yo solo tengo testimonios de gente que lo recuerda y él fue un personaje muy ubicuo que estuvo en los países comunistas, en todas partes, en Nicaragua, en fin. Era uno de estos personajes, como muchos de los años sesentas que siempre estaban en todas, en los cocteles de arte, en las manifestaciones, en la universidad. Entonces esta es una parte de cuando él estuvo en Alemania Oriental en un centro de espías de la República Democrática Alemana. Él se llama Pedro Manríquez Figueroa, el personaje. (Visionado)

Iván: Bueno, muchas gracias Luis. Brindemos un aplauso tremendo. Vamos a abrir, por si hay alguna pregunta que quieran hacer… la idea es abrir un poquito la conversación, si alguien quiere preguntar algo.

Luis Ospina: ¿Y contradictores no hay?

Iván Pinto: Luis, si nadie pregunta, yo te quiero preguntar algo de orden muy general. Tú decías que una de tus obsesiones con el cine es este juego con la verdad y la mentira, y uno podría pensar que algo así, que la verdad del documental es ese juego, de algún modo. Está muy presente en *Un tigre de papel* **y en** *Agarrando Pueblo***. Qué sería en ese sentido el documental…**

Luis Ospina: Pues yo creo que el documental sobre todo en los últimos, desde los ochenta ha cambiado muchísimo y ya se ha vuelto como tan variado en géneros como la literatura, porque existe pues el documental de ensayo, existe el diario… Uno puede hacer todos los géneros de la literatura con el documental. Ahora puede ser un documental poético, en fin. Los límites del documental, al contrario de la ficción, se van abriendo cada vez más, en cambio la ficción se va estrechando cada vez más, por lo menos en el discurso hegemónico que ha establecido Hollywood a partir de la *Guerra de las galaxias* y *Tiburón,* ¿no? Los que ya nos tienen aburridos con este mismo tipo de narrativa, en que todas las películas son remakes de películas, ni siquiera ya son remakes de películas, ahora ya son remakes de comics y remakes de remakes, entonces el documental yo por eso pues lo aprecio muchísimo, porque no se ha codificado completamente. Se puede ser muy libre con el documental, y más después de la revolución tecnológica que permite que uno grabe en situaciones donde en las cuales era imposible grabar antes, en condiciones bajas de luz, en fin. Las cámaras tan portátiles, películas como *La desazón suprema* y *Tigre de papel*, las hice yo solo, no utilicé ni luces, ni sonidista, nada. Y eso pues me da una gran libertad. Lo que decía Alexandre Astruc, como en el año 47, que de la *caméra- stylo*, la cámara bolígrafo, ya es posible. Cuando él lo dijo no era tan posible porque en esa época las cámaras eran tan grandes y pesadas y engorrosas. Entonces el documental se ha vuelto un campo que todavía está creciendo. Y la gente está muy ávida de ver documentales. Quizás también porque pienso que la ficción en general ha decaído. Hoy nuestras cinematografías tiene un cierto miedo a narrar. Ahora existe esto que llaman el 'Slow Cinema' donde casi no pasa nada, y uno tiene que esperar y esperar un plano de 45 minutos en que entra el tipo y sale del cuadro, y luego hace una

milla caminando. Hay un miedo a narrar, por eso me gustó tanto *Los misterios de Lisboa* de Raúl Ruiz donde es la exuberancia de la narración. Fue como llevarle la contraria a ese cine que tiene temor a narrar.

Claudio Pereira: Ayer en el homenaje en el Congreso mencionaste que tu vínculo con Valparaíso partió con *À Valparaíso* (1963) de Joris Ivens y Chris Marker, que justamente representa fielmente todo lo que nos estás contando…

Luis Ospina: Sí, bueno para mí la película fundamental, que me hizo volverme documentalista fue *El hombre de la cámara* (1929), que la vi en la escuela de cine. Es una película que cambió completamente el documental, era ya un documental sin letreros, reflexivo, un documental que se veía como un "work-in-progress" todo el tiempo, tiene todos los recursos que puede dar el cine, la cámara lenta, reversar la acción, el congelado… es una película fundamental para el documental. Y ya pues posteriormente el trabajo de Chris Marker me marcó muchísimo. Ya el documental de ensayo, él también juega con esto de la verdad y la mentira, en *La carta de Siberia* (1957) él agarra una misma escena y le cambia el comentario y quieren decir tres cosas diferentes las mismas imágenes, ¿no? Entonces lo que me han enseñado gente como Chris Marker, el mismo Ruiz, es que hay que desconfiar de las imágenes, de que no creamos todo lo que vemos. Por ejemplo el hindú que sale aquí en la película, creo que está identificado que eso es filmado en Varanasi. Eso es mentira, yo lo filmé en un apartamento en Nueva York. Agarré una toma que yo hice en Varanasi hace años y con eso lo introduzco y pongo ese letrero ahí. Y ese es el tipo de cosas que la gente está acostumbrada a creer, que si uno le ponen un letrero de un sitio, ese es ese sitio. En la misma película yo tengo un ruso y le pongo Odesa y él habla, y realmente es filmada en el barrio ruso de Nueva York y lo subtítulos no corresponden a lo que él dice en ruso. Entonces todos estos dispositivos que se creen que son verdad pues se pueden subvertir completamente.

Iván: ¿Alguien quiere preguntar algo?

Daniel: Me gustaría que me hablaras de que convierte para tí a una persona en un personaje interesante de seguir, de grabar; qué hace que te interese…

Ospina: Pues yo siempre he dicho que yo hago autobiografía con persona interpuesta. Es decir a mí me interesa mucho encontrar personajes con los cuales yo me pueda identificar, los puedo querer, con los cuales yo tengo cosas en común. Yo no podría filmar una película sobre alguien que yo no respeto o que odio. Yo siempre escojo mis personajes por eso. Por el humor también, es muy importante el humor, porque pienso que el documental durante muchos años se olvidó del humor. Y siempre había, por lo menos cuando yo crecí, esta creencia que el documental era una cosa pues muy ladrilluda, con la voz de Dios, el narrador. Por ejemplo en ninguno de mis documentales hay narrador, siempre dejo a las personas hablar. Pero a final de cuentas esas personas están editadas de una forma que expresan mi punto de vista.

Iván: Yo te quería preguntar algo sobre la movida cinéfila de Cali en los setentas. Ustedes con Mayolo y Caicedo sacaban una revista, tenían el Cine Club… la revista "Ojo al cine" era una revista súper al día para la época, es como increíble lo aplicados y estudiosos que eran para el cine. Lo otro que me llamaba mucho la atención es que eran muy avanzados digamos en los conceptos. Por ejemplo el concepto de "cinesífilis" de Caicedo, o la defensa de una cinefilia como caníbal, como medio que va a todas, puede consumir pastiche, puede consumir modernismo ¿Nos querrías contar algo de eso, como de ese momento de cinéfilo?

Ospina: Sí pues, tuvimos la fortuna, o quizás la desgracia, de ser precoces; porque la precocidad se paga ¿no? Lo vi en el caso de Andrés Caicedo que murió a los 25 años y eso es muy impactante para uno que era prácticamente de la misma edad que él. Pero eran tiempos muy agitados. Nos gustaban mucho las drogas, el alcohol, el rock and roll. Era un momento post- 68 muy vital y había todo este proceso de desclasamiento porque todos éramos de familias más o menos acomodadas y decidimos desclasarnos y formar una familia entre nosotros más bien ¿no? Pertenecimos a una comuna que era como cultural hippie que se llamó Ciudad Solar donde algunos de nosotros vivimos y ahí había galería de arte, cuarto oscuro, se hacían artesanías, se publicaba una revista de literatura. Éramos realmente muy inquietos y en una ciudad muy pequeña que era Cali. Y tal vez porque éramos tan poquitos hubo mucha cohesión entre nosotros. Justamente la película que voy a estrenar en Toronto *Todo comenzó*

por el fin, es una recuperación toda esa memoria. Es una película muy larga, dura tres horas y media, con muchísimos materiales de archivo, donde yo trato de ver qué fue lo que pasó de nosotros. Es como un autorretrato de un grupo, si se puede decir algo así. También es una película, como muchas de las películas mías, que fue cambiando a medida que se hizo porque yo me enfermé muy gravemente a penas con el primer día de rodaje de la película. Me dio un cáncer muy severo y entonces, como estaba haciendo una película autobiográfica decidí incluir eso en la película. Porque la autobiografía no solo trata sobre el pasado, sino que también hay que llevar las cosas del presente. Entonces es una película que yo, que me consideraba el sobreviviente de este grupo, porque Mayolo también murió por exceso de drogas y alcohol, yo me di cuenta que yo también me estaba muriendo y que era... mientras estaba contando la historia como un sobreviviente me volví un moribundo que afortunadamente después de dos años y pico de operaciones y terapia logré sobrevivir y desde hace seis meses que estoy bien. Entonces es una película muy compleja, coral, con muchos archivos. Y pienso ahora que todo mi trayecto, toda mi carrera anterior, todas mis películas anteriores son los rollos de esta película que acabo de terminar. Como si toda mi carrera hubiera sido un work-in-progress y ahí, hasta que llegué a este punto y pude reunir todos esos fragmentos, así como aquí hemos reunido diferentes fragmentos para conformar entre ustedes en su cerebro una película, una obra.

Notas

1

El artículo puede encontrarse aquí http://cinelatino.revues.org/414 revisado 29/03/2016

Como citar: Pinto Veas, I. (2016). Conferencia Luis Ospina, *laFuga*, 18. [Fecha de consulta: 2026-11-24] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/conferencia-luis-ospina/779