

"El cine que trabaja con material de archivo es un cine de resistencia". Entrevista a Luis Ospina

Por Pablo Lanza

Uno de los puntos fuertes de esta edición del Visible Evidence en Buenos Aires fue la visita del realizador colombiano Luis Ospina, quien presentó su último documental, Todo comenzó por el fin, y ofreció una charla sobre el uso de materiales de archivo en la historia del cine. Afortunadamente pudimos tener una charla con él sobre el film, los problemas de trabajar con archivos, las obligaciones con los protagonistas de sus documentales y varios otros tópicos.

Quería comenzar preguntándole cómo se inició el proyecto de Todo comenzó por el fin (2015). El film abre con usted internado en el hospital, cuánto tiempo llevó el proceso y en qué momento decidió que la duración del film debía ser la que finalmente tuvo.

Para mí es difícil decir cómo comenzó el proyecto porque la película retoma algunos temas que yo he tratado en los últimos 40 años. Llevo 47 años haciendo cine. Retoma muchas de las cosas de la obra anterior y las reinterpreta, trata de ponerlas en otro contexto. Pero realmente decidí, un poco a partir de la muerte de [Carlos] Mayolo, que tenía una especie de deuda con mis amigos que creía haber saldado con la realización de *Andrés Caicedo: unos pocos buenos amigos* (1986).¹ Pero también porque vi que tanto Caicedo como Mayolo se empezaron a mitificar de algunas formas que yo pienso no eran las correctas. Incluso se llegaron a manosear a estas figuras, en especial la de Caicedo: se veían a gente con tatuajes de él, clones con el mismo pelo, las mismas gafas, escritores no tan buenos imitando su estilo, graffitis... toda clase de productos. Incluso un día estaba viendo televisión y había una telenovela llamada *La sucursal del cielo*, donde no sólo aparecían ellos sino yo también... pensé "¿hasta qué punto se puede llegar?". Entonces escribí el proyecto y lo



Cine Documental



presenté a una convocatoria el año 2012 y salió favorecida. Colombia tiene una modalidad de largometraje documental dentro del fondo de cine Proimágenes.

Empecé a investigar muchísimo y, sobretodo, a organizar lo que ya tenía. Yo había estado guardando cosas toda mi vida sobre mis amigos, mis películas, las películas de mis amigos. Toda clase de cosas, cartas, fotos, etc. Y también a investigar en archivos, qué entrevistas de televisión había, todo lo que podía encontrar. Comencé a revisar una cosa que no había hecho anteriormente: 36 horas de material HI-8 filmado por nuestro fotógrafo de cabecera, Eduardo "la Rata" Carvajal. Durante los años ochenta, sin ningún propósito realmente, Eduardo se dedicó a filmarnos a nosotros, tanto en fiestas, escenas de películas, cosas privadas, locuras. Eso fue un material muy rico. Fue un proceso de organización muy largo en el cual trabajé con dos montajistas, sólo en subir el material y convertir los diferentes soportes para que pudieran trabajar en ellos; ese fue un proceso muy largo.

Decidí aprovechar el regreso de mi ex pareja, Karen Lamassonne, a Colombia para hacer un almuerzo en mi casa, donde ella y Ricardo Duque, otra persona que había trabajado con nosotros, cocinaran y esta sería una forma de reunir en Bogotá a algunas de las personas que pertenecían a este grupo. Siempre tuve en mente mostrarles a ellos material, como usualmente he hecho en otras películas como *La desazón suprema: retrato incesante de Fernando Vallejo* (2003). Una vez que hice todo eso decidí que no iba a ser sólo archivo, sino que también había que filmar cosas aparte de esta reunión, ya que no pudo asistir toda la gente. Fui a Cali a grabar a las personas que no pudieron ir a la reunión y esas son las escenas que están en blanco y negro en el film. Pero todo cambió el primer día de rodaje, que es cuando comencé a enfermar y a perder sangre. Ese día de rodaje duró unas 14 horas y al día siguiente tuve que ir a la clínica a ver qué era lo que pasaba. Ahí comenzaron exámenes tras exámenes, me internaron y me dijeron que había que hacer una biopsia. Se me diagnosticó un cáncer que es muy raro llamado tumor de estroma gastrointestinal en el duodeno. Obviamente cuando a uno le dicen

"cáncer", siempre uno asocia eso con la muerte y decidí que la película ya no sólo se iba a ocupar del pasado, sino del presente que estaba viviendo en ese momento; una especie de historia clínica porque además yo tenía el temor que quizás no iba a poder terminarla. Por eso hay una escena en la que trato de delegar a unas personas la terminación de la película.

Yo sabía que la película iba a ser larga, que iba a ser de más de dos horas, pero al existir esta circunstancia de la enfermedad y de la mirada que eso produjo -existe el cliché que cuando uno va a morir ve toda la vida como si fuera una película, un poco como el cuento de Ambrose Bierce-,² eso me hizo hacer un repaso sobre mi vida. Cuando escribí el proyecto, lo hice como si fuera la historia de un sobreviviente, pero cuando sucedió esto me di cuenta que era la película de un moribundo. Era una película hecho con un pie en la tumba por así decirlo. Desde luego esto hizo más obsesiva una obsesión constante mía que es la muerte. La muerte que siempre he asociado con el cine; no soy el único que lo dice, lo ha escrito André Bazin en su famoso artículo de la ontología del cine, también Jean Cocteau que dice que el cine filma a la muerte trabajando. De alguna manera todos lo que hacemos documentales estamos filmando, registrando las cosas que están en tránsito de cambiar o de morir, sea una ciudad, una persona. Entonces la película se fue haciendo por etapas: primero fue esa gran recopilación de material, luego la filmación del almuerzo que sucedió en mi casa, después algunas cosas adicionales (ir a Cali a filmar) e incluso se filmó en el último año que estaba terminando el montaje una escena en la que salgo yo con mi compañera, en la que me recuerda qué fue lo que pasó en la Unidad de cuidados intensivos, porque yo de eso no tenía sino un vago recuerdo y un delirio, como si fuera un amnésico. También por las condiciones de salud es que tuvo que ir filmándose poco a poco. No es una de esas películas donde uno llega a un corte de nueve horas, después pasa a seis, pasa a cuatro... No, la película siempre estuvo más o menos en las tres horas y media. A veces acomodaba o reacomodaba algunas cosas, pero fue una película en la que yo no le pedí la opinión a nadie,

cosa que sí había hecho en otras ocasiones. Quería hacer exactamente lo que me diera la gana, como dice Ignacio Agüero, *Como me da la gana*. Y bueno, si uno piensa que es lo último que va a decir, uno se tiene que extender. En ese sentido, es una película testamentaria.

Justamente esa es una sensación clave ante la película: la idea de testamento fílmico.

Yo siempre me refería a ella como "mi última película", ahora digo que es mi película más reciente (risas). Entonces sí tiene ese carácter testamentario. Creo que una de las grandes cosas que tiene el documental es ese elemento del azar, que te puede cambiar el proyecto. Por eso yo nunca escribo un guión, uno no puede prever lo que va a pasar cuando está trabajando con la "realidad objetiva", por llamarla burdamente de alguna manera. Ese giro que tomó la película la favoreció mucho, le dio más fuerza y la tornó más autobiográfica desde luego. Ya no era una película sobre el pasado, ni una visión nostálgica sino que se volvió una "nostalgia crítica", en la que nos vemos con nuestras virtudes, nuestros defectos. Me tomo mi tiempo en algunas escenas para que la persona hable o lllore. Me gusta dejar que la cámara se tome su tiempo; me molesta mucho el cine actual, en el que los planos no duran más de siete segundos, como en las películas de Hollywood.

En la charla que ofreciste dijiste que te sentías "un retratista que intentaba meterse en los ojos de los personajes". ¿Te resultó difícil conseguir distancia con aquello que querías contar, con este intento de desmitificación que mencionabas?

En el caso de Andrés no fue tan difícil, porque ya había habido un proceso largo: a los nueve años de su muerte realicé la película, a los ocho años publiqué su libro de cuentos junto con Sandro Romero³ y ha sido una constante de mi vida. Es un duelo, por así decirlo, que tuvo su tiempo de elaboración. Creo que el cine está relacionado no solo con la muerte, sino con el duelo. En el caso de Mayolo sí era más mediato y me planteaba otro reto.



Cine Documental



La película, entre otras, cosas, es sobre la autodestrucción. La autodestrucción a corto plazo, que fue la vida de Andrés Caicedo, y la autodestrucción a largo plazo que fue el caso de Mayolo. Yo vi su proceso de deterioro por las sustancias y el alcohol. Él había sido mi amigo desde los siete años y habíamos tenido una relación larga de trabajo que tuvo su primera crisis cuando hicimos *Agarrando pueblo* (1978). Yo decidí irme por mi lado y él por el suyo, aunque seguimos siendo muy buenos amigos y yo trabajé en sus películas, editando casi todas las que hizo posteriormente a esa ruptura: Desde luego rumbeábamos mucho y era una persona genial, muy fuerte, atractiva. Eso se puede ver en la película. Carlos ejercía un poder muy fuerte sobre las mujeres y fue un hombre que nunca pudo estar solo.

En ese sentido, resulta increíble que haya compartido pantalla justamente con Klaus Kinski.

Sí (risas). Como la película cubre tantos años, hay un proceso que permite ver cómo los rostros van cambiando. Tal vez esto se refiera más a la pregunta anterior, pero haciendo esta película tuve la sensación de que todo mi trabajo anterior era un *work in progress* para llegar a esta película. Consideré que todo lo que había hecho yo, y el grupo, podrían ser los *rushes* de una película que fue esta.

La distancia fue más difícil con Mayolo porque era una situación, sobre todo en los últimos diez años, de ver el proceso de autodestrucción y sentir que la muerte estaba muy próxima. Ciertamente era una persona con mucha vida y que le tenía miedo a la muerte. También estaba el hecho de haber perdido su trabajo; hizo otras cosas, obras de teatro y poesía. Era una persona que siempre estaba creando y dejó muchas cosas sin terminar. Además era una persona muy fuerte; yo no he visto una persona que haya aguantado tanto: [Rainer Werner] Fassbinder, que llevaba un ritmo de vida similar, murió a los 37 años (risas).

También yo veía al film como una película de provincia, porque nosotros éramos un grupo de provincia con todo lo que eso propicia: te puedes ver todos los días, se confunde la vida, el

trabajo, la rumba... Teníamos ciertos grupos anteriores, o contemporáneos al nuestro, que nos sirvieron de inspiración, como el de Andy Warhol que se concentraba en The Factory. Mi casa era una especie de Factory porque ahí había de todo: piscina, un laboratorio, una sala de montaje. Entonces me di cuenta que si bien la película era muy larga y muy personal, que podría comprenderse en otras latitudes porque movimientos y pandillas de cinéfilos así han existido en todas partes del mundo. Se me viene a la cabeza grupos como el de *Cahiers du cinéma*, que fueron cineclubistas, editaron una revista, fueron amigos, hubo rencillas entre ellos. Algunos escogieron un camino y otros por otro.

De todas formas, lo realmente interesante es que ninguno de ellos encaró un proyecto como el tuyo.

Misteriosamente no. Quizás sea una deuda que tenga Jean-Luc Godard, que es el único que queda con Agnès Varda... probablemente no sea muy benévolo con sus amigos. Por mucho que lo admiro, mientras más sé de su vida personal, lo encuentro más reprochable. Esas amistades son tan fuertes que después... La deriva que tomó Godard fue única y anti todo: anti-cine, anti-amigos.

Exhibiendo la película en otros países tan remotos como Japón, veo que la gente siente afinidad con la película y entiende a los personajes. Lo mismo pasa en España, en Barcelona y París. Estos pequeños grupos cinéfilos han existido en todos los países, y hacen que la provincia se vuelva universal. Hay un texto de Mayolo muy breve que se llama "Universo de provincia o provincia universal"⁴ (risas).

También me llamó la atención que Sandro Romero publicó un libro sobre la misma temática titulado Memorias de una cinefilia al que él mismo define como un "apéndice" a tu película.

Sí, yo creo que es un *bonus track* de la película (risas). Él también llevaba mucho tiempo documentándonos a nosotros, porque era de una generación más joven y su acercamiento al cine fue a



Cine Documental



través de nosotros. Cuando nosotros comenzamos a producir, en Colombia casi no había cineastas. Sobre todo en la región de Cali que fue pionera del cine: allí se hizo la primera película muda en largometraje que fue *María* (Máximo Calvo, 1921), se hizo la primera película sonora que fue *Flores del valle* (Máximo Calvo, 1941), se hizo la primera película a color que fue *La gran obsesión* (Guillermo Ribón Alba, 1955), se filmaron las primeras imágenes de Colombia... Eso desapareció con el advenimiento del sonido y no se hizo cine nuevamente en Cali hasta finales de los sesenta cuando llegó Mayolo primero y después yo. No había referentes, no había identidad audiovisual en la ciudad. Cosa que fue cambiando a mediados de los ochenta, porque ya había un canal de televisión en el que trabajamos todos los de este grupo, y los hijos de este grupo y los nietos de este grupo... Había un programa semanal de documental titulado "Rostros y rastros" que tenía la Universidad del Valle, de la cual yo fui el primer profesor en 1979. En ese sentido digo que tiramos la primera piedra y que ahora hay distintas generaciones. Efectivamente se han hecho varias muestras que dan cuenta de eso: en Busán se hizo una gran muestra del cine caleño en el que están los veteranos, los "medianos" y los "nuevos nuevos". En Río de Janeiro también me han hecho la retrospectiva más grande mi trabajo, que incluyó 29 películas más más otras del grupo.

En un momento del film, aparece el listado de la filmografía del grupo.

Yo hice 34 películas. No había caído en la cuenta de eso hasta que me puse a contarlas. Es una cantidad y la pregunta era ¿cuándo las hicimos si estábamos en tanta fiesta y tanta cosa? Pero eran los años ochenta con otro ritmo... esa mezcla de cocaína y cine. Pero no solo nosotros, gente como Fassbinder. Era una etapa en la que prácticamente no se dormía. Los que trabajábamos en el montaje lo hacíamos durante la noche, como vampiros. Éramos jóvenes y teníamos la resistencia. Eso de alguna forma se paga. Todos fuimos precoces: yo hice mi primera película a los 14, Andrés comenzó a escribir a los doce años, Mayolo también

era muy joven.

En el prólogo de la película utilizás las home movies de tu familia y mostrás tu internación. Después delegás la voz a los participantes, pero quería preguntarte si considerás que la película es un documental en primera persona.

Todas mis películas, de alguna forma u otra, son autobiográficas. No porque yo aparezca frente a cámara o utilice la voz en *off*. Han sido autobiográficas con personas interpuestas. Busco personajes con los cuales me identifico mucho y ellos dicen o yo, por medio del montaje, hago que ellos digan lo que quiero (risas). Mi trabajo ha sido en base a la palabra y la entrevista. Hay mucha manipulación de textos y la gente termina diciendo lo que yo quiero. Suena un poco cruel eso, pero siempre siéndole fieles a ellos.

Probablemente esto fue más sencillo con Pedro Manrique [protagonista del falso documental Un tigre de papel (2007)].

Sí sí (risas). Hacer un falso documental es una de las cosas más divertidas que hay: le atribuí datos biográficos míos, de mis amigos, anécdotas. Volviendo a *Todo comenzó por el fin*, he tenido también un problema que es que no me gusta mi voz. Fue un problema que se me planteó cuando la película se volvió tan autobiográfica; en un momento pensé en contratar a alguien que hiciera mi voz pero eso no es lo mismo, es un filtro. Por eso recurrí a la técnica del cine mudo: en las *home movies* recurrí a una narración casi *naïf*, como si fuera narrada por el niño que se ve en la pantalla: "esta era mi casa", "este era yo", "mi papá hacía estas películas"... Ahí está mi voz, pero muda por así decirlo, y establece una voz que ya no se necesita. Las otras voces ajenas son lecturas de diagnósticos médicos, que hace Sandro Romero Rey, quien en varias películas mías ha sido el que narra los textos de Caicedo o Fernando Vallejos. Ha sido mi *alter ego*, así como Mayolo decía que Manrique había sido el *alter vago* de todos nosotros.

Quería preguntarle con respecto al material de archivo, cómo fue el proceso de organización y si consideraste la cuestión de los derechos de autor, tema que aparece sobre el final del film, cuando contás que en el delirio en el hospital tenías miedo que te fueran a buscar por este tema.

Debo confesar que he sido un gran violador de los derechos de autor porque en Colombia no se hablaba de estos temas cuando comenzamos a hacer nuestras películas. En la televisión colombiana, que era una industria, una cosa mucho más establecida, no se preocuparon de eso. Recuerdo una telenovela que se llamaba "La abuela" en la que toda la música era de los Beatles, o la serie "Azúcar", que hizo Mayolo, tenía un musicalizador que utilizaba toda la salsa del momento, Richie Ray, sin pagar un peso. Por ese motivo la serie nunca se pudo vender.

La pregunta justamente apuntaba a eso. Existen múltiples películas, como Los Angeles Plays Itself (Thom Andersen, 2003), que no han podido editarse por ese motivo.

Sí sí. Sobre todo cuando comencé a trabajar en video y la posibilidad de apropiarse se volvió mucho más fácil: salió el Betamax y yo usaba extractos de Betamax en mis películas y nunca llegó un abogado a mi casa a notificarme. Ahora es más difícil, sobre todo cuando uno trabaja con fondos del Estado, y tiene que tener los *clearances*. Por eso, para esta película, tuve que tenerlo en consideración. Hice el intento de conseguir una canción de The Rolling Stones que cantaba mi ex mujer y eso generó un laberinto y hubiera costado más que toda la película. Cuando se hizo la adaptación de *¡Que viva la música!* al cine,⁵ se encontraron con ese problema. Una novela que está anclada en la música de los Stones no tiene una sola canción de ellos. Realmente creo que el cine que trabaja con material de archivo es, de alguna forma, un cine de resistencia porque a final de cuentas llegamos a esto: ¿a quién le pertenece la historia?, ¿a quién le pertenece la información? Ahora con Internet estamos viviendo eso. Lo que ha hecho realmente que se alarguen los

términos de los derechos de autor ha sido el mundo anglosajón que, a partir de las industrias de la música y del cine, se dieron cuenta que se manejan unos presupuestos muy altos y que pueden cobrar mucho por los derechos de reproducción de sus cosas. Pero también hay que tener en cuenta todos los escándalos de los músicos negros bluseros que estafaron y cuyas canciones terminaron en manos de otra gente: el caso de Jimmy Scott que terminó limpiando inodoros hasta que lo redescubrió Lou Reed y muchos otros músicos engañados. Es que muchas veces los derechos de autor no son del autor, sino del intermediario. Para mí, el cine siempre ha sido una profesión de asaltantes de caminos: te asaltan en cada etapa del camino. En Hollywood está lo que llaman *creative accounting*, una contabilidad creativa, y uno ve que los grandes actores demandan a los estudios porque no le dieron suficiente plata... siempre existió una estructura mafiosa en el cine norteamericano.

Sí, es algo que se puede rastrear hasta los comienzos del cine con Edison y la guerra de las patentes.

Una de las razones por las que Hollywood se afincó donde lo hizo es porque podían ir a la frontera, a México como los bandidos de las películas de Sam Peckinpah (risas). El cine y el crimen han estado muy relacionados. Pero sobre todo los países del tercer mundo que hemos estado bajo el dominio de Estados Unidos, sobre todo, y Europa, nos han colonizado el cerebro, como dice Wim Wenders. ¿Por qué no tenemos derecho de recurrir a la memoria? Si a me marcó una canción, ¿por qué no la puedo usar? Hay directores que desafían esto: Godard, Mark Rappaport. Pero también ha habido grandes películas que se han parado durante años por estos problemas. Tal es el caso de mi compañero en UCLA, Charles Burnett, y *Killer of Sheep* (1978) que estuvo detenida por muchos años, y es una de las grandes grandes películas del cine norteamericano. También pasó recientemente con Nicolás Guillén Landrián que en *Coffea Arábica* (1968) metió [la canción de The Beatles] "The Fool On the Hill" cuando sale Fidel Castro, y cada vez que la suben a internet la bajan porque tienen

problemas de derechos de autor. En fin, yo soy muy crítico de eso porque es muy caprichosa la forma en que se hace. En el caso de los artistas plásticos ha habido mucha más tolerancia. Hacen un video arte o una instalación y utilizan películas. Yo no sé cómo ha hecho Christian Marclay con su instalación de 24 horas [The Clock], no sé si habrá pagado los derechos de todo. Es una cosa impuesta por los norteamericanos y con Internet se exacerbó y no sabemos adónde nos llevará. Una vez que se puede hacer una copia igual al original... Nadie puede ocultar que en su casa hay películas truchas: ¡somos todos delincuentes! (risas)

Para finalizar quería hacerte una pregunta más general. Considerando que has trabajado con formas un tanto límite del documental (films de material encontrado, falsos documentales), quería saber si has podido llegar o encontrado alguna definición de la forma que te satisfaga. Lo pregunto también porque me llamó la atención que en tu sitio web⁶ la entrada sobre Agarrando pueblo la cataloga como un cortometraje ficcional, y se trata de una película que suele ocupar un lugar importante en las historias del cine documental en América Latina. Por otro lado, Un tigre de papel sí está presentada como un documental. Cuando hicimos Agarrando pueblo no se usaba ese término de falso documental o mockumentary. Eso fue más un fenómeno de los ochenta que se popularizó con This is Spinal Tap (Rob Reiner, 1984) y Zelig (Woody Allen, 1983). Entonces yo puse en ese momento "película de ficción que simula ser un documental" y no había muchos referentes. Estaba el principio de El ciudadano (Citizen Kane, Orson Welles, 1941) o La guerra de los mundos en la radio, también por Orson Welles, y posteriormente F for fake (1973). El falso documental siempre ha existido. En los inicios del cine, cuando no podían filmar alguna batalla la recreaban en un estudio, siempre ha habido falsedad. Por eso, esta relación que existe entre documental y verdad, u objetividad, es falsa. Para mí la mejor definición es la fundacional que hizo John Grierson cuando realizó la crítica de Moana (Robert Flahery, 1926): "creative interpretation of actuality". Actuality no es

lo mismo que realidad pero en esa pequeña frase se da cuenta que la realidad pasa por una interpretación, una mirada. Que no es la realidad como creía Dziga Vertov, el Cine-ojo, Cine-verdad, Kino-Pravda. Después el *cinema vérité*, del que me burlo diciendo *cinema mentiré*. Todo ese debate ya se ha resuelto y en el cine actual los límites son tan finos que uno no sabe si está viendo una ficción o un documental. Uno podría decir que las películas de John Casavettes son documentales sobre actuaciones por ejemplo, o las de Abbas Kiarostami o por hablar de un caso local, las películas de Lisandro Alonso. Afortunadamente ya eso se acabó: cine-verdad, cine directo, todo eso. Aunque haya todavía gente como Frederick Wiseman, o los hermanos Maysles de alguna forma, pero todos manipulan el material. El solo concepto de decidir qué está dentro del cuadro y qué no, el solo concepto de quitar e incluir material que es el montaje, significa que hay un tamiz por el cual se está pasando y se cambia la realidad.

¹ Muchos de los films de Ospina se encuentran disponibles en su cuenta de Vimeo: <https://vimeo.com/luisospina>

² Se refiere al clásico relato "El incidente del Puente del Búho". Disponible en: <http://ciudadseva.com/texto/el-incidente-del-puente-del-buho/>

³ *Destinitos fatales* (1984). Bogotá: Editorial Oveja Negra.

⁴ Disponible en: <http://revistavisaje.com/wp-content/uploads/2014/06/Universo-de-provincia-o-provincia-universal-Carlos-Mayolo-Revista-Visaje-.pdf>

⁵ La adaptación al cine fue dirigida por Carlos Moreno y estrenada en 2015.

⁶ <https://www.luisospina.com>