

EL CINE
DE ÓSCAR
CAMPO
O LA
PARANOIA
COMO
FIN DE LA
HISTORIA*



Por Pedro Adrián Zuluaga

*This is the way the world ends
This is the way the world ends
This is the way the world ends
Not with a bang but a whimper*

*De esta manera el mundo termina
De esta manera el mundo termina
El mundo termina de esta manera
No con una explosión sino con un
lamento*

T.S. Eliot, The Hollow Men, 1925

La obra del director colombiano Óscar Campo, desde sus documentales de comienzos de los noventa, hasta *Yo soy otro* (2008) y *Cuerpos frágiles* (2010), es ensayística y especulativa. También puede leerse como una biografía intelectual. A partir de la intensificación (y degradación) del conflicto interno colombiano en las últimas dos décadas, su cine se empeña en una lectura, singular en el contexto del cine nacional, sobre las huellas de ese conflicto en el cuerpo individual y social.

La obra del director colombiano Óscar Campo (Cali, 1956) ha mantenido una perturbadora coherencia, desde sus documentales de comienzos de los noventa hasta sus trabajos más recientes, que incluyen su opera prima en el largometraje de ficción, *Yo soy otro* (2008), y el documental de archivo *Cuerpos frágiles* (2010). Lo que incomoda en esta continuidad es tanto su gusto por el delirio y la locura, por las cloacas y las sectas, por los submundos y las conspiraciones, como el hecho de que estas elecciones de atmósferas y personajes no estén acompañadas por un relato tranquilizador donde la anormalidad sea al fin neutralizada, a la manera del cine *mainstream*. Al contrario, en sus documentales y en el largo de ficción, Campo sobrepone un discurso crítico, intelectual y distanciado, para separarse de la emotividad y el sentimentalismo de las narraciones convencionales, que reposan sobre categorías que el director hoy considera ilusiones de la gran familia bienpensante: realidad, identidad, progreso, yo estructurado, biografía posible de ser plasmada en un relato.

Pero la coherencia de la que hablamos no significa que la obra de Campo haya permanecido inalterable al paso del tiempo; esta ha tenido giros y profundizado en su visión apocalíptica de una época como la nuestra, donde la sucesión de los hechos, que ocurren con asombrosa velocidad y cuyo registro mediático es manipulado, aparece como un mayúsculo reto frente al cual el pensamiento tiende a claudicar y donde triunfa la condescendencia y el anti intelectualismo. A partir de

El proyecto del Diablo (1999), los trabajos de Óscar Campo hacen lecturas estético-políticas de la sociedad colombiana apelando a la construcción de metáforas y alegorías que impiden la transparencia de los códigos comunicativos. Esta última etapa de su obra coincide con la intensificación del conflicto armado en el país durante el periodo presidencial de Andrés Pastrana (1998-2002) y con el proceso de paz de ese gobierno con la guerrilla de las FARC, cuyo fracaso favoreció, sin duda, el autoritarismo de los dos mandatos presidenciales de Álvaro Uribe Vélez (2002-2010), en quien buena parte de la sociedad confió la gestión de sus miedos y ansiedades.

Los documentales *Tiempo de miedo* (2000), *Informe sobre un mundo ciego* (2001), *Noticias de guerra en Colombia* (2002) y *Cuerpos frágiles*, y la ficción *Yo soy otro*, pueden verse desde esta coyuntura política, que tiene por supuesto muchos más matices (entre ellos la centralidad del narcotráfico en la vida social, económica y política del país desde finales de los años setenta); pero los trabajos mencionados son también, en altísimo grado, una ruta para entender el proceso de pensamiento del propio director y los marcos que usa para entender la opaca y huidiza realidad: son su biografía intelectual. El propio Campo lo describió así en 2008: “hemos entrado en los últimos diez años en un torbellino de acontecimientos que trastornan nuestras antiguas certezas; los signos rotan, y en los lugares en que podíamos reconocernos, encontramos elementos familiares que están mutando en algo que puede ser perturbador y amenazante”.ⁱ

UN RELATO GENERACIONAL

Óscar Campo era todavía muy joven cuando el Grupo de Cali, después llamado Caliwood, irrumpió en la adormecida escena del cine colombiano, al comienzo de los años setenta. Los directores más interesantes de esa época (José María Arzaga, Julio Luzardo, Francisco Norden, Marta Rodríguez, Jorge Silva) no eran ajenos a las arduas discusiones que se daban en el contexto latinoamericano sobre el carácter que debía tener el Nuevo Cine de una región marcada por una historia de dominación que aún no terminaba. Frente a esos debates, donde no pocas veces el gran ausente era el cine, el grupo de Cali asumió de entrada una posición que si bien no era opuesta en términos políticos sí desbor-

dó los marcos ideológicos al uso. Los directores Luis Ospina y Carlos Mayolo y el escritor Andrés Caicedo, principales figuras del grupo, eran sobre todo impenitentes cinéfilos que podían valorar un amplio rango de producciones filmicas, de Ingmar Bergman hasta Roger Corman. La salida de esa cinefilia, antes que la producción de películas propias, fueron el Cineclub de Cali y la revista *Ojo al cine*, que publicó cinco emblemáticos números entre 1974 y 1976, un años antes del suicidio de Caicedo. Por mucho que Ospina y Mayolo quisieran también hacer un cine de transformación social, con una mirada crítica de su entorno más inmediato como queda claro en trabajos como *Oiga vea* (1971) y *Agarrando pueblo* (1977), la matriz ideológica fue sometida por ellos a unos procedimientos de enunciación más sofisticados. En estos dos cortos, precisamente, la conciencia del dispositivo filmico hace la diferencia frente a la no pocas veces grosera simplificación del cine político de aquellos años.

Campo asistía a las míticas sesiones del cineclub, donde conoció a Caicedo, y se vinculó rápidamente a una atmósfera intelectual que al final de los setenta y comienzos de los ochenta no sólo respiraba cine sino una “peligrosa” mezcla de influencias culturales. La ascendencia de Caicedo, con su desmesurada y caótica energía, había sido reemplazada por las lecturas críticas del sicoanálisis y el marxismo emprendidas por Estanislao Zuleta, la nueva historia de Germán Colmenares y las teorías de la comunicación de Jesús Martín Barbero, entre otros. “Estaban muy distantes –recuerda Campo refiriéndose a estos intelectuales– de la cinefilia total del Grupo de Cali. [...] En las universidades es mucho más importante la cultura letrada y el ensayo”.ⁱⁱ El ensayo, por su capacidad argumentativa, se convirtió entonces en el modelo retórico de expresión para analizar los fenómenos sociales y culturales.

Campo, una vez vinculado a la Universidad del Valle y a su Escuela de Comunicación, aceptó el nuevo reto de hacer ensayos audiovisuales, textos posibles una vez “Perdidas las ilusiones de la objetividad y del realismo analógico de la imagen cinematográfica [...] un texto fundado en una lógica distinta a la de la ficción [...] un discurso sobre el mundo que ofrece reflexiones y pruebas, que para algunos está en posición de igualdad con el ensayo escrito, el informe científico o el reportaje. Un texto en el que prevalece el logos sobre el *mythos*”.ⁱⁱⁱ Y aceptó hacerlo en un contexto donde

había pocas posibilidades de elección. Eran los años, a finales de los ochenta, en que resultaba inminente e inevitable la desaparición de la Compañía de Fomento Cinematográfico- Focene, entidad que había liderado el apoyo estatal a la producción de películas desde 1978. Dentro de ese marco legal, directores caletos como Luis Ospina con *Pura Sangre* (1982) y Carlos Mayolo con *Carne de tu carne* (1983) y *La mansión de Araucaima* (1986) dieron su salto al largometraje; y el mismo Óscar Campo dirigió los mediometrajes *Valeria* (1986) y *Las andanzas de Juan Máximo Gris* (1987).

Pero a finales de los ochenta, y en una situación que fue similar en muchos países latinoamericanos, las políticas neoliberales se impusieron y los subsidios estatales fueron mirados con sospecha. En 1992 se decretó el fin definitivo de Focene tras muchos años de estar muerto en la práctica. Pero al mismo tiempo, desde mediados de los ochenta se crearon canales regionales de televisión y el video empezó a ser considerado como una alternativa válida de expresión, con posibilidades de perfilar a su vez un nuevo lenguaje. Estas dos variables permitieron la creación del espacio documental *Rostros y rastros* (1988-2001), producido por UV-TV, la programadora de la Universidad del Valle y emitido por el canal regional Telepacífico.

LA MIRADA DE LOS OTROS

En *Rostros y rastros*, Óscar Campo encontró un vehículo ideal para analizar y expresar las nuevas dinámicas urbanas, hasta entonces prácticamente ignoradas por un cine volcado a servir de reparación simbólica del pasado traumático, lleno de memorias rurales y premodernas, y una televisión mayoritariamente empeñada en ofrecer visiones codificadas del país, con identidades regionales estereotipadas y simplificadoras. Influidos por Luis Ospina, que en 1986 había realizado en video *Andrés Caicedo: unos pocos buenos amigos* y que dos años después con *Ojo y vista peligra la vida del artista* inauguró las emisiones de *Rostros y rastros*, los documentalistas que trabajaron en este espacio perfeccionaron un estilo nuevo en la producción de ese género en el país, que tenía sus clásicos en la obra indigenista y campesina de Marta Rodríguez y Jorge Silva. En *Rostros* se destacaban: “entrevistas en las que se eliminaba tanto la pregunta como el narrador omnisciente. Desarrollo temático por

bloques, juegos visuales entre cada bloque y más tarde video clips. Despues aparecieron otros elementos importantes como las teorías culturales en boga entre los profesores de comunicación social. La antropología urbana, las historias de vida, las reflexiones sobre la representación y la escritura”.^{iv}

Para Ramiro Arbeláez, profesor de la Universidad del Valle y uno de los primeros miembros del Grupo de Cali: “*Rostros y rastros* debe ser rescatado como experiencia estética. [...] Y todo empezó con la herencia de Luis Ospina que tiene a su vez antecedentes en el documental estadounidense y en el *cinéma vérité* francés: el respeto por el otro. Esto implica otorgarle la palabra para que sea el quien se exprese y cuente su historia. Se trata primero de una necesidad social (la de ser oído) y luego de una ética (la de ceder la palabra) que tiene repercusión en la estructura del documental”.^v

Recuerdos de sangre (1990) y *Un ángel subterráneo* (1991), son los dos documentales dirigidos por Óscar Campo en esta fase inicial de *Rostros y rastros* que mejor anuncian las coordenadas en las cuales se orientará su producción a partir de *El proyecto del Diablo*. Los tropos de la violencia como pulsión repetitiva y de la perturbación mental como estado del mundo, están presentes en uno y otro trabajo, respectivamente. Aunque estos son también los años del acercamiento de Campo a procesos de creación artística y de producción de pensamiento que ocurrían en la Cali de la época: Óscar Muñoz: *Retrato* (1992), *Fernell Franco: Escritura de luces y sombras* (1995) y *Jesús Martín Barbero: Una mirada sobre la ciudad en América Latina* (1996). Estos trabajos son posibles justo antes de que la transformación urbanística y cultural de Cali, atravesada por el fuego cruzado del conflicto político y el narcotráfico, provocara el exodo de no pocos artistas e intelectuales y de que una sensación de pesimismo apocalíptico se apoderase de algunos de los que se quedaron, entre ellos Óscar Campo. La ciudad construida como un sueño tropical en torno a un río se desvanece, y se levanta imponente y soberbio el paraíso efímero de la mafia.

LA MIRADA DEL OTRO

Y ese paraíso efímero era ya otro paraíso perdido cuando en 1999 Campo realizó un ajuste de cuentas con el pasado reciente de la ciudad en *El*

proyecto del *Diablo*. Este documental se sostiene en un monólogo de Fernando ‘La Larva’ Córdoba coescrito a cuatro manos por el propio personaje y por Campo. El discurso de este ángel subterráneo evoca los recuerdos de sangre de su generación, convertidos en tropos de la violencia: “Vengo de mala sangre / de gente del campo / oscura, encorvada sobre la tierra / ajenos a cualquier arte que no sea la bala y el machete. / De mi padre dicen que mató a algunos en la época de Laureano. / Será por eso que tengo la sangre caliente”. El personaje también dice de sí mismo que es un cáncer del 56, en referencia al año en que explotaron en Cali doce camiones del ejército con dinamita. Sobre el episodio, no del todo aclarado, existen varias versiones que el propio ‘Larva’ Córdoba pone en entredicho en su monólogo: que fue un atentado, pero que pudo ser también una disculpa para matar a alguna “gentuza”, campesinos que estaban llegando a Cali huyendo de la violencia y que amenazaban con sus cuerpos “otros” la precaria tranquilidad burguesa.^{vi} Finalmente, en uno de sus “sueños”, el personaje cree haber sido abaleado y arrojado a las aguas del río Cauca; el espectador ilustrado del cine colombiano inmediatamente recuerda los cadáveres de *El río de las tumbas* (Julio Luzardo, 1965) y de *Cóndores no entierran todos los días* (Francisco Norden, 1984), entre otros filmes, y el tópico de los cuerpos desecharables^{vii} que nadie reclama y que el agua borra del recuerdo.^{**} Estas tres alusiones, dispersas en un discurso plagado de referencias culturales –que van desde el rock hasta el primer Vargas Llosa –, sirven al propósito de demostrar la circularidad de la violencia, su *pathos* repetitivo. Al mismo tiempo, son una historia de la otra Cali, la de las pandillas y los ‘drogos’ que buscaban los personajes de Andrés Caicedo, pero que con el paso de los años perderían todo carácter romántico para convertirse en la carne de cañón del narcotráfico y el conflicto armado.

Aparece de nuevo en *El proyecto del Diablo* la referencia a lo subterráneo y ominoso, a lo que ocurre en las profundidades y a espaldas del confort de las ciudades, las cloacas y sus guardianes que ya se insinuaban en *El ángel subterráneo* y *El ángel del pantano* (1997). También el carácter decididamente alegórico de un estilo que abandona lo poco que tenía de las falsas presunciones de la objetividad: los virus, las sectas, las conspiraciones hacen su entrada a un escenario gobernado por la paranoia y la sospecha, que se vuelve acusación al mundo, pero al mismo tiempo fascinación por

sus flujos. El interés por lo testimonial y por las historias de vida capaces de crear la ilusión de un sujeto, cede el paso a un tipo de documental mucho menos transparente en su enunciación.

Informe sobre un mundo ciego es un paso más en esa crisis. Siguiendo una tradición que remite a Kafka, Saramago, Sabato o Fernando Vidal Olmos, el narrador del documental nos habla esta vez desde un incierto futuro a finales del siglo XXI, en una Cali que ha sido sepultada bajo una nube de radiación en el año 2065, y nos conduce a través de las imágenes recuperadas del archivo visual de la Universidad del Valle, lo único que sobrevive de la vieja ciudad de finales del siglo XX y principios del XXI. “[...] me aproximé el falso documental, la falsa ficción, el *found footage* y un arsenal de recursos que provenían del documentalismo crítico que se realizaba en todo el mundo, tratando de hacer mella en una falsa objetividad que estaba siendo instrumentalizada y mercantilizada por los medios más tradicionales y de mayor influencia”,^{viii} dice Campo.

Es la misma instrumentalización de los contenidos y los testimonios que el director analiza en *Noticias de guerra* en Colombia y, con un mayor arsenal teórico, en *Cuerpos frágiles*. “[...] no es necesario ir tan lejos para cuestionar el relato realista testimonial en Colombia durante estos años oscuros, marcado como ha estado por una dinámica de instrumentalización que ha convertido este relato en una mercancía fluctuante que sirve a diferentes propósitos: en unos casos, de desenmascaramiento y denuncia, de juzgamiento político del terrorismo de estado; en otros, de denuncia de la lucha armada sostenida por los grupos insurgentes”.^{ix} En *Noticias de guerra en Colombia*, documental sobre el cubrimiento del conflicto por los noticieros de televisión, se hace visible además, entre otras estrategias de la guerra, como ésta necesita cuerpos: cuerpos “otros” que permitan la supervivencia de lo mismo. Estamos a un paso del universo desintegrado de *Yo soy otro* y de la reflexión biopolítica de *Cuerpos frágiles*, donde interroga y cuestiona el cubrimiento mediático a la muerte del líder de las FARC, Raúl Reyes.

EL DOBLE, LA MÁSCARA Y LOS MÚLTIPLES

En mayo de 2002, una mayoría de votantes colombianos eligió como presidente a Álvaro Uribe Vélez,

otorgándole un cheque en blanco a un discurso obsesivamente enfocado en la recuperación de la seguridad y la lucha frontal contra la guerrilla de las FARC, que en el periodo presidencial de Pastrana no sólo se había burlado del proceso de paz sino que había obtenido importantes triunfos estratégicos y militares. También en mayo de 2002 José y sus dobles, protagonistas de *Yo soy otro*, se dan cita para asesinarse en una discoteca de Cali.

El guion de la película se había empezado a escribir muchos años antes, en 1991, después de la explosión de una bomba que Campo experimentó como un “acontecimiento” y que amenazó su propia estabilidad mental. El guion fue rechazado en varios concursos, porque, según la opinión de los jurados, no había en Colombia los recursos suficientes para lograr los efectos adecuados que la historia requería: “El presente guion –decía el proyecto– pretende ser una parodia, en primer lugar, de la frase de Rimbaud ‘Je est un autre’, que ha sugerido infinidad de interpretaciones a lo largo de este siglo; en segundo lugar, de una temática, la del doble, que ha inspirado una mitología y un género fantástico [...] En el guion que usted tiene en sus manos, la intención es retomar el tema del doble como coartada para hablar de la Colombia actual, como un cuerpo social poseído por fuerzas oscuras que él mismo ha creado [...] Pero también plantear una serie de inquietudes sobre esta época llamada post-moderna, en la que asistimos planetariamente a la desintegración de las identidades, de valoraciones sociales y morales. [...] Pero a caballo de la temática del doble, se pretende trabajar otra ya esbozada en las películas sobre clones y replicantes: la del MÚLTIPLE”.^x

En *Yo soy otro*, José González es un ingeniero de sistemas que tiene un empleo bien pagado pero de precaria estabilidad y que vive sus días y sus noches en una suerte de no-lugares, sostenido en la ilusión del confort por el uso de drogas y de cuerpos que le restituyen el equilibrio perdido en la “humillación diaria” del trabajo. José empieza a experimentar los síntomas de una enfermedad desconocida y a encontrarse con otros yoes en una ciudad amenazante sacudida por la violencia. Campo utiliza el monólogo en la línea ya explorada en *El proyecto del Diablo*, pero no como evidencia del sujeto integrado sino como prueba de su evaporaación en múltiples flujos que el personaje no controla: José es un hombre sin atributos. Los permanentes insertos de noticieros con imágenes

de guerra, no pretenden funcionar como evidencias de una realidad, en singular, sino como otras tantas manifestaciones de una red de discursos incomprensibles.

Si bien el director coquetea con las estructuras y convenciones del género, *Yo soy otro* se separa del relato clásico que necesita de un sujeto que dé cuenta de su identidad y sus transformaciones. José, en cambio, es una fuerza a la deriva. En vez de una narración gobernada por la causalidad, Campo elige de nuevo la creación de metáforas y la expresión alegórica que le permite separarse, a la vez, del objetivismo y el subjetivismo: la analogía entre los virus y la violencia, el descenso a las profundidades, las sectas y las conspiraciones, las alusiones a la leyenda fáustica para hablar de una generación que cambió su alma por las quimeras del éxito y el desarrollo.

El interés de Campo era ir más allá de la anécdota, “utilizando estrategias que son usuales en este tipo de obras: mirar a través de la mirada de otros, interrupción del dispositivo narrativo convencional, uso de modos retóricos del lenguaje, es decir, tropos que en *Yo soy otro* son muchos: repetición / variación, acumulaciones, metáforas, interpenetraciones, alteraciones del iconismo, símiles, hipérboles, secuencialización y yuxtaposición, dialéctica de fragmentos”.^{xi}

Yo soy otro fue estrenada a mediados de 2008 y tuvo poca suerte con el público colombiano. Los espectadores le cobraron a Campo su renuncia a expresarse en una forma más “canónica” y transparente. La película reveló las preocupaciones teóricas de Óscar Campo, en ese momento, orientadas a un pensamiento que pone en entredicho la identidad. Vattimo, sitúa los orígenes de esa sospecha en la filosofía de Nietzsche y Heidegger a través de su crítica radical a la noción de sujeto heredada de Descartes. Quien habla no es un sujeto sino una máscara. Pero para un público mayoritariamente montado en una ola de nacionalismo acrítico (otra cara del esencialismo identitario), este discurso resultó ajeno y abstruso.

En *Yo soy otro*, Campo pudo caer en una contradicción ideológica y estética: negar su interés en el viejo ideal del *auteur* y, al mismo tiempo, hacer una película enteramente autorreferencial, donde el espectador común y corriente tenía pocas posibilidades de entrar. Aunque Campo afirme que llegarle al gran público no era su interés, es

importante permitirse pensar que muchas cosas fallaron en el tránsito del guion a la puesta en escena, así hayan sido deliberadas o respondan a la lógica de un filme de tesis: la construcción dramaturgica es endeble, los personajes no despiertan solidaridad y las ideas son demasiado explícitas.

Yo soy otro fue un valeroso intento de producir pensamiento crítico a través del cine en un ambiente enrarecido y exaltado. Una película contra el unanimismo y la ingenuidad de creer que el arte repara las fallas sociales. Y contra la pulsión de hacer obras maestras que se percibe en ese “cine de calidad”, donde los márgenes llegan al centro a costa de complejas simetrías con los intereses del poder. El desigual resultado del único largometraje de ficción de Campo, fue quizás el precio que su cine hubo de pagar por pensar en tiempos de crisis y en medio de explosiones. *Cuerpos frágiles*, por el contrario, significó un retorno a la especulación y el ensayismo documental donde el director parece sentirse a sus anchas: un terreno en el cual ha construido un cine denso en sus significados, abierto en sus métodos y arriesgado ética y estéticamente.

*Este texto es una actualización del original publicado en el número 17 de revista *Cinémas D'Amérique Latine* (Toulouse, 2009).

** Una tumba a cielo abierto, el trabajo documental más reciente de Óscar Campo, aborda de manera directa la presencia de muertos en el río Cauca.

Notas:

ⁱ Entrevista a Óscar Campo por José Urbano, “Un cine sin sol”, *Kinetoscopio* No 83, Vol. XVIII, Medellín, Centro Colombo Americano, 2008, p. 71.

ⁱⁱ *Ibid*, p. 72.

ⁱⁱⁱ Óscar Campo, “Nuevos escenarios del documental en Colombia”, *Kinetoscopio* No 48, Vol. IX, Medellín, Centro Colombo Americano, 1998.

^{vi} Entrevista a Óscar Campo por José Urbano, *Art. Cit.* p. 73.

^v Ramiro Arbeláez, “Rastros documentales”, *Cuadernos de cine colombiano* No 4, *Rostros y rastros*, Nueva época, Bogotá, Cinemateca Distrital, 2003, pp. 15-16

^{vi} Este episodio puede ser considerado un mito de origen para el cine de Caliwood; Carlos Mayolo lo reconstruye como telón de fondo de *Carne de tu carne*; a su vez, Luis Ospina recuerda que esta explosión permitió su encuentro, siendo muy niño, con Carlos Mayolo.

^{vii} En *Pura sangre*, Luis Ospina ofrece una pavorosa ilustración de

cómo los cuerpos se vuelven desecharables, esta vez en el caso de los niños que son desangrados, violados y asesinados, y cuya sangre sirve para mantener con vida al terrateniente regional.

^{viii} Óscar Campo, “La crisis de las ficciones del yo”, ponencia presentada en el encuentro “Estéticas y narrativas en el audiovisual colombiano”, Biblioteca Luis Ángel Arango, 22-24 de octubre de 2008.

^{ix} *Ibid*.

^x Óscar Campo, “Notas sobre Yo soy otro. ‘Fue como abrir una caja de Pandora’”, *Kinetoscopio* No 83, Vol. XVIII, Medellín, Centro Colombo Americano, 2008, pp. 78-79.

^{xii} Entrevista a Óscar Campo por José Urbano, *Art. Cit.* p. 74.

OSCAR CAMPO: LA INQUIETUD VISUAL ANTE LA SOSPECHA DEL ÉXITO

Entrevista con Juana Suárez

Desde su trabajo como Profesor de la Escuela de Comunicación de la Universidad del Valle, Óscar Campo ha desempeñado un papel modesto pero muy significativo en la renovación de lenguajes audiovisuales y teóricos y en los diversos giros que se evidencian en el cine colombiano. Por sus clases y ciclos de cine han pasado cineastas, productores, cine clubistas y gestores como Jorge Navas, Carlos Moreno, César Acevedo, Óscar Ruiz Navia, Ángela Osorio, Gerylee Polanco y Luisa González, nombres que han sido motor de cambios, renovaciones y nuevas direcciones en la producción y divulgación audiovisual. Cineasta también, en esta entrevista Campo habla desde ese terreno y desde la docencia para sopesar el papel de la universidad en el escenario cinematográfico, la sonada herencia de Caliwood y el momento actual del cine colombiano.

JS: En el estado de las cosas del cine colombiano actual, tú has jugado un papel muy importante como profesor de la Escuela de Comunicación de la Universidad del Valle. Por tus clases han pasado directores como Óscar Ruiz Navia, Carlos Moreno, William Vega y César Acevedo. ¿Cuál ha sido el papel de la universidad?

OC: El trabajo de la universidad siempre ha estado asociado con dos cosas: el trabajo de reflexión académica y a las posibilidades que brinda el Estado. El Estado abre los canales públicos, regionales y nosotros tomamos esos pequeños recursos y empezamos a ensayar cosas. Después se acaba esa posibilidad porque el Estado cierra casi todas las ventanas para el documental, a comienzos del 2000. Viene la década de Uribe, una de las más represivas en la historia del país y aparece también la Ley de Cine. No obstante, Cinematografía tiene cierta independencia y no hay censura, incluso en los peores momentos del periodo uribista. El mercado no ha sido una vía pues no abre posibilidades. Cuando Caracol y RCN abren puertas es para documental tipo Pirri, donde siempre hay un presentador. A nosotros nos interesa fuertemente el amateurismo.

Nos apuntamos entonces al Fondo de Desarrollo Cinematográfico y eso genera el siguiente camino. Hay un primer momento, por ejemplo las películas de Antonio Dorado que tienen que ver con lo que se estaba haciendo en Bogotá para entonces. Se trata de películas muy orientadas a la televisión cuyas características principales son los elementos de *thriller*, melodrama y comedia. Son las películas que se hacen al comienzo de la Ley de Cine, del corte de Jorge Alí Triana, de su hijo y de Peto Restrepo, por ejemplo. Después viene una línea un poco más manierista donde cabe mi película *[Yo soy otro]*, que coge el personaje clásico para hacerlo mucho más complejo. Es un personaje que no responde a una sola psicología sino que está insertado en un pensamiento social más amplio. Aparecen también los trabajos de Carlos Moreno que son farsas de cine negro. Está el trabajo de *[Jorge] Navas* que de pronto está más conectado con Víctor Gaviria por la presencia Carlos Henao.

Después arranca una etapa que corresponde a cierta modernidad cinematográfica que se hace posible gracias a los cine clubes, sobre todo el de Lugar a Dudas. Empezamos a ver una cantidad de cosas que no se habían visto en Colombia: Bresson, Cassavetes, Kiarostami, Angelopoulos, películas recientes argentinas; empezamos a ver todo eso. Esta modernidad cinematográfica se entiende como un periodo que empieza con el neorrealismo para algunos teóricos, un momento que confronta al cine clásico de Hollywood y empiezan a aparecer nuevas posibilidades de hacer un cine que se plantea problemas que ya estaban delineados en la novelística y en la dramaturgia moderna. Películas donde no hay acción, o películas de subjetividad desbordada como las de Bergman que se acerca a Strindberg o el Tarkovski de *El espejo*, o el cine más postbrechtiano vinculado al teatro posdramático.

Trabajando el guión de *El vuelco del cangrejo* con Óscar Ruiz Navia, optamos por apostarle a ese tipo de modernidad mediada por el realismo y distanciarnos de ese lenguaje *thriller*-melodrama.

Pedro Adrián Zuluaga es periodista y crítico de cine. Actualmente es jefe de programación del Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias-FICCI, columnista de la revista Arcadia y bloguero en www.pajareradelmedio.blogspot.com.co. Ha sido curador de exposiciones (“¡Acción! Cine en Colombia”, Museo Nacional de Colombia, 2007), festivales de cine (Sinfronteras del Valle de Aburra 2009 y 2010 / Barichara 2011), de colecciones audiovisuales y del canal público Señal Colombia. Ha escrito sobre cine en medios nacionales e internacionales como International Film Guide (Londres), Cahiers du Cinéma-España y Revista Caimán (España) y fue editor durante siete años de la revista colombiana *Kinetoscopio*. Fue asesor del Ministerio de Cultura de Colombia y de la Cinemateca Distrital de Bogotá. Es autor de los libros *Literatura, enfermedad y poder en Colombia: 1896-1935* (Bogotá, Universidad Javeriana, 2012) y *Cine colombiano: cánones y discursos dominantes* (Bogotá, Idartes, 2013) y es coautor de los libros colectivos *El estado de las cosas. Cine latinoamericano en el nuevo milenio* (Madrid /Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2015), *Cómo se piensa el cine latinoamericano. Apuntes epistemológicos, herramientas, líneas, fugas e intentos* (Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2011) y *¿Quién le teme a la belleza?* (Medellín, Universidad de Antioquia, 2010).

Se logra pues esa película termina recibiendo el Premio de la Crítica en el Festival de Berlín. Luego Ruiz Navia abre su productora, Contravía, y se hacen otros trabajos como *La sirga* [William Vega] y *Los hongos* [Ruiz Navia], ya direccionalizados hacia ese tipo de propuestas donde el melodrama queda aislado, enfocándose más bien en relatos mínimos. Se rechazan también trabajos centrados en la violencia, en asesinatos, en muertos y se plantean personajes que recuerdan la primera época de Polanski, personajes que flotan, que no tienen asidero. Esto se ve también en la película de César Acevedo, *La tierra y la sombra*, son personajes muy lejanos de una dramaturgia aristotélica.

Se dice mucho que estos directores le han apuntado a una línea de festivales; yo creo que no. Quizás hay algo de eso pero hay algo más importante: empieza a consolidarse en Colombia un público amplio universitario que empieza a pedir otro tipo de cosas y que quiere hacer algo muy distinto a lo que se venía haciendo en el cine colombiano convencional. Ahí sin duda hay un aporte, una producción universitaria que ha intentado varios caminos y como resultado evidencia dos tendencias. Por un lado, una tendencia a un cine minimalista, naturalista, presente en esas películas y, por otro lado, al ensayo cinematográfico que se beneficia mucho de la influencia de nuestros diplomados internacionales. Gracias a ellos, estamos teniendo gran contacto con lo que se produce en otras partes del otros lados del mundo y nos centramos menos en lo que pasa en Colombia.

JS: Cuando tú mencionas este momento actual de modernidad cinematográfica como novedad, ¿quieres decir que no hay un cine colombiano en esa línea que le preceda?

OC: Creo que en la época de Focine, de pronto las películas de Mayolo y de Ospina pero más los documentales que las ficciones. Es sus ficciones ellos se acercan más al cine de género de Estados Unidos, con todos los problemas que eso implica. El cine de género lo han hecho muy bien los estadounidenses pero es una cuestión de recursos; aquí cuando no hay carencia de dinero, hay carencia de historias, de actores... eso hace imposible hacer bien ese tipo de cine.

Y fuera del escenario del Valle del Cauca, ¿no ha habido asomos a esa modernidad?

De lo que hemos visto dentro de la Ley de

Cine, diría que el cine de Ciro Guerra y de Rubén Mendoza. Antes de eso, de pronto las películas de Víctor Gaviria, tanto *Rodrigo D* como *La vendedora de rosas*. En todo caso las películas de Gaviria no son decididamente modernas; a pesar de que se rompe la estructura y planificación aristotélica, son películas muy ligadas al *thriller* y a una racionalidad cercana al cine negro. Yo siento más que en casos como *Rodrigo D*, a Gaviria se le estalla la escritura dramática aristotélica. Desde el punto de vista clásico, *La vendedora* es una película más lograda.

En el caso de las películas caleñas que yo reiero, me parece que son decididamente más cercanas a ese cine de la modernidad, tal como pasó con el cine argentino de la década pasada. Hay un viraje hacia el cine europeo cuando los trabajos latinoamericanos empiezan a tener resultados.

En el caso del documental sí me parece que ha habido trabajos—incluso desde Marta Rodríguez—que se han acercado más a lo que se hace en otras partes del mundo. Los documentales de Ospina y Mayolo son muy modernos en ese sentido. Hay un desfase en la Universidad que corresponde un poco a eso; tomemos el caso mío. Por 10 años yo venía haciendo documental, hice una maestría en España y me empapé mucho del tema. Cuando decidí volver a hacer ficción, mis conocimientos eran los de comienzos del 80, ya estaba muy metido en el documental, me había ganado el documental. Eso se nota de nuevo en *Yo soy otro*, en el cuerpo de la película; se me estalla además por todo lado la estructura aristotélica, de pronto deliberadamente. Esa herramienta técnica del cine clásico no me servía para contar; no me interesaba hacer algo centrado en el crimen y la muerte. Eso tiene que ver con cambios de época y con caducidad fórmulas. Los cambios históricos exigen renovación, afinación de herramientas para contar. La agudización del conflicto en la década pasada exigía renovación en los cineastas para poder contar. Desde la modernidad cinematográfica, estos chicos dan resultados interesantes a nivel de mercado y a nivel de festivales que es importante revisar.

JS: ¿Cuál ha sido tu papel en todos estos cambios?

OC: Yo he estado encargado de las escrituras, sobre todo en la década de los 90. Mi trabajo durante todo este tiempo ha sido ver que está pasan-

do en el documental, en la ficción. Después del máster en España, monté una especialización en la Universidad del Valle para poder estar en contacto permanente con guionistas internacionales. Eso a finales de los 90 cuando no se había dado ese gran viraje en el cine argentino. Después nos toca acceder a estas nuevas escrituras, desarmarlas, ver cómo funcionan estos modelos. Tratar de adecuar esos contenidos que van surgiendo desde el pensamiento académico a esas posibilidades expresivas. Ahí es donde yo he estado mediando: esa relación entre escrituras y el material que surge de mirar la realidad colombiana de una manera compleja, a través de la antropología, de los estudios culturales. El trabajo ha consistido en estar atento a los que se produce intelectualmente, a sus avanzadas, ayudar a renovar bibliografías (que ya el profesorado lo hace por su cuenta también) para poder encajar una cosa con otra. Eso ha generado una serie de monstruos visuales pero de tanta ensayadera se han logrado un par de cosas.

JS: Cali se precia mucho de su tradición cineclubista; eso hace parte del aura, del mito que han creado como la ciudad del cine. Tú la has actualizado con la versión de *Lugar a Dudas*, has cambiado el formato y el espacio. Hemos tocado esto tangencialmente. Hablemos un poco más de la importancia de esa contribución para la movida filmica actual en Cali.

OC: El cineclub ha tenido dos momentos importantes. Esta la primera época del Cineclub de Cali y está el de ahora, por fuera de la academia. La academia es el lugar de la racionalidad, más ligada a procesos argumentativos en función de producir bienestar común, social. El proyecto de *Rostros y Rastros*, por ejemplo, fue un proyecto netamente académico, pensado dentro de los postulados de Jesús Martín-Barbero en el cual él veía la televisión como una tribuna pública para discutir desde la universidad, muy ligada a ese pensamiento habermasiano, a lo que Alexander Kluge llama “la esfera pública”: argumentar para producir consensos o disensos sobre lo que es importante socialmente. En el caso del Cineclub de Cali había una dinámica diferente que buscaba un acercamiento al cine europeo, al cine norteamericano, también muy cercano a las vanguardias, a un tipo de modernidad anterior. Se basa en una racionalidad que no es la universitaria, que es pensar para la buena vida pero hay una respuesta vanguardista: destruir las formas burguesas, des-

truir los materiales con los que se hace el arte, favorecer el “malditismo”. De algún modo ese cineclub tenía esa característica. El mismo suicidio de Andrés Caicedo deja un legado contra la vida burguesa; es un enfrentamiento, una respuesta muy cercana a manifestaciones de vanguardias del siglo XX, confrontando el arte, el museo, las instituciones. Ese cineclub estaba muy ligado a lo que se estaba haciendo en otros cineclubes, desde la cinemateca francesa pero también de cierta vanguardia que pone en cuestión varias cosas.

El cineclubismo ahora surge a partir de toda esa posibilidad de materiales que se pueden conseguir a través de nuevos medios, de Internet, de todo ese archivo que se ha hecho público por las nuevas tecnologías. Y en el caso de Cali, ya no está ligado a ese malditismo de la primera generación: Caicedo, Mayolo y Ospina en cierta forma. Está vinculado al pensamiento de un artista que se piensa más en función del bien social; ya no están esos rasgos de la generación anterior como la drogadicción y la excentricidad. Es un grupo que quiere aprovechar todo ese material que se puede de ver y que no podíamos ver hace 30/40 años. También la cantidad de material escrito que está apareciendo y que permite acceder a cinematografías que eran completamente desconocidas. Es un fenómeno global, también está pasando en Taiwán y Corea, por ejemplo, pero favorece el amateurismo. Es la posibilidad del encuentro de grupos de cineastas, de aficionados que en gran parte vienen de universidades con una serie de materiales que antes sólo podía conocerse en fotografía. No está sesgada directamente a la estética artística sino a otro tipo cosas. Eso se refleja en las películas que estamos viendo; son películas que hablan sobre la guerra, que construyen relatos mínimos sobre las cosas que han sucedido, que tratan de entender lo que ha pasado en estos años por medio del medio cinematográfico. Esa mentalidad también la tienen los cineclubistas.

JS: En una entrevista reciente a César Acevedo usaban algo que se ha vuelto una especie de cliché. La periodista describe la formación del cineasta de este modo: “Pero en esa escuela de periodismo se encontró con maestros como Antonio Dorado, Ramiro Arbeláez y Oscar Campo, quienes tenían –tienen– a la Cali de Caicedo y Mayolo impregnada en la piel.”¹ ¿No crees tú que hay ya una especie de agotamiento

de todo esto? ¿Realmente todo el cine de Cali tiene que remitir a ese momento de los 70/80?

OC: Pienso que es un momento agotado. El llamado Caliwood cada vez es más autorreferencial; cada vez aparecen más materiales que evidencian que es un momento que ha quedado atrás. La misma película de Luis Ospina *Todo comenzó por el fin*, me parece que hace un balance de esa historia trágica y divertida gracias al humor de Luis. Pero ya viene cerrando el capítulo. Es muy sintomático que al mismo momento estemos estrenando *¡Qué viva la música!* en versión de Carlos Moreno. Cada generación que llega tiene la necesidad de inventarse, destruyendo los referentes anteriores. Lo hizo el neorrealismo, lo hizo la nueva ola, el nuevo cine alemán el nuevo cine chileno, el nuevo cine argentino..

JS: Pero en esa medida ¿no te parece que esa insistencia de los críticos de cine, de los analistas culturales y de los periodistas de rotular todo el cine del Valle del Cauca como "Caliwood" se va convirtiendo en una insistencia insulsa, vacía de contenido?

OC: No; es como un relumbrón final. Una luz fuerte que se da al final del túnel. No quiere decir que esa gente que era tan fuerte en ese grupo, los que quedan—Ospina es prácticamente el que sobrevive—no va a seguir haciendo obra. Pero se trata de un momento ligado a un tipo de valores que ya no se tienen: el artista excéntrico, el artista suicida, el malditismo; también ligado a temas como el vampirismo, el cine negro, a ciertas cosas que no son los valores de la nueva cinematografía que estamos viendo. Indudablemente en algún momento va a ser retomando pero ya por una nueva generación. Por ejemplo, en el caso de Moreno, *¡Qué viva la música!* (no la he visto) imagino que va a ser una película muy alejada de los valores de nuestra generación, de la obra de Mayolo. Y esa destrucción de lo que ya estaba sentado por un grupo anterior es lo que permite un nuevo cine.

Ese cine que ha aparecido de Óscar Ruiz, William Vega, César Acevedo ya está en otra cosa y en un momento distinto.

Puede que ese aire de nostalgia, ese "estar impregnado en la piel", se refiera a Ramiro Arbeláez, a Toño Dorado y a mí, a cierta cinefilia que está pero nosotros [los profesores] somos la transición.

Nosotros fuimos los que nos quedamos en Cali y somos los que estamos ligados a la universidad. A mí me pasa algo particular; yo estuve muy metido en ese Cineclub de Cali en ese primer momento. Luego entré a la universidad y aparecen otros referentes: la semiología de Christian Metz, el psicoanálisis, más adelante los estudios culturales; todo eso hace que ese primer momento quede al lado de otra cosa, de un pensamiento universitario teórico. Eso hace que nosotros como profesores no estemos tan plegados a ese primer momento del cineclubismo. Es decir, nosotros gestamos todo lo que está pasando ahora; somos la transición pero también la provocamos; no es sólamente un trabajo de los nuevos directores sino un trabajo en conjunto, que surge de recoger materiales, juntar cinematografía y cosas que están sucediendo y dan un resultado diferente al anterior. No creo que nosotros somos los portadores del legado del Cineclub de Cali; para algunos podemos ser eso pero somos muy cercanos a un pensamiento teórico y a los estudios culturales que se dieron en las universidades en la década del 80 y del 90.

JS: Tú has jugado un papel especial dentro de todos esos cambios como profesor, lector y asesor de guión. El texto que acompaña esta publicación, escrito por Pedro Adrián Zuluaga dice al respecto de tu obra filmica: "Lo que incomoda en esta continuidad es tanto su gusto por el delirio y la locura, por las cloacas y las sectas, por los submundos y las conspiraciones, como el hecho de que estas elecciones de atmósferas y personajes no estén acompañadas por un relato tranquilizador donde la anormalidad sea al fin neutralizada, a la manera del cine mainstream." ¿Crees que tienes herederos en el cine colombiano?

OC: No, no creo que tenga herederos. Yo no he visto gente que esté haciendo cosas similares a las mías, no porque crea que las cosas mías son muy importantes. De hecho los estoy volviendo a ver y creo que mis trabajos son una locura muy particular; son películas *underground*, rayadas, llenas de granos, a veces mal contadas. Creo que ese es su valor; surgen de cierta premura, de cierta necesi-

¹Ver "Terminá la historia y después si te suicidas." Tras el olor de la caña en el cine de César Acevedo." Reportaje de Mariángela Urbina Castilla. *Revista Credencial*. Julio 2015. <http://www.revistacredencial.com/credencial/noticia/cine/termina-la-historia-y-despues-si-te-suicidas>

dad de decir cosas. En una época sentí un poco de paridad con lo que estaban haciendo en Bogotá, películas como *Pepos* [Jorge Aldana] o incluso *Rodrigo D.* de Gaviria me gustaba su valor inicial en esta película, meterse en ese mundo pero nuestros impulsos morales son muy distintos. Siento que sus películas son muy católicas. Yo soy de otro ánimo. Además yo trabajaba con video amateur a diferencia del dinero que conseguía Gaviria para sus películas.

Yo pienso que tengo una línea muy cercana a Andrés Caicedo; varios de los trabajos que he hecho como *El ángel del pantano* y *El proyecto del diablo* los pensaba como prolongaciones de *El atravesado* de Caicedo, obra que me gusta mucho. El tipo de relación que yo tuve con Caicedo fue a partir del *underground*; diferente del caso de Ramiro Arbeláez, por ejemplo, que lo conoce de niño, por los curas, el colegio, el niño genio. Yo me acerco en el momento en que estaba leyendo a William Burroughs, tenía mucho interés en los psicótropicos, estaba leyendo otro tipo de cosas que tenían que ver con rupturas fuertes. Mis primeras películas son muy cercanas a ese *underground* caicediano, lleno de drogadictos o drogos. Era la gente que yo conocía, de la que podía hablar; pasé mi adolescencia entre grupos de drogos y me interesaban ese tipo de narrativas cercanas a la ruptura, al punk, a lo sucio, a lo marginal, a lo delirante.

JS: ¿Eso ha cambiado en tus proyectos recientes o en los que estás realizando ahora?

OC: Si. Sobre todo en la década pasada cambia cuando la guerra se intensifica en Cali y uno empezaba a sentir cosas. Por ejemplo, toda esa generación mía que fue alimentada por la imaginación caicediana termina siendo los cuadros medios del Cartel de Cali; muchos de ellos terminan asesinados o son asesinos, el narcotráfico es la gran empresa que surge en Cali. Junto a eso aparecen las guerrillas; el M-19 tuvo una importancia muy fuerte en el campus de Univalle, igual que las FARC. Y una gran parte de mi generación apunta a esas guerrillas y a esas empresas criminales.

Hasta cierto punto yo pienso que muchos jóvenes de mi generación se drogaron e insensibilizaron para la tarea que venía después, estar en esas grandes empresas criminales y empresas de destrucción. Cuando llega la efervescencia del

conflicto armado en la década pasada es un punto de contradicción muy alto; se viene toda esa masacre. Yo empiezo a hacer un trabajo a partir de las colas de los noticieros [*Noticias de guerra en Colombia 2002*], de los descartes y veo más de 150 horas de material noticioso, con unas imágenes terribles. Me doy cuenta de que aquí ha pasado algo muy fuerte, que para mí no podía ser desconectado de esos años 70. Están en una relación causa y efecto muy amplia y no podía ser ya la apología de esa vida desordenada como la hace Andrés Caicedo en su esa época. Era una especie de revolución fracasada que había que mirar de una manera completamente diferente.

JS: En una conversación separada, manifestabas que no te llamaba la atención cines como el de Franco Lolli. En relación a cierto hiperrealismo que dominó el cine colombiano de los años 90, ¿no crees que hay cierta profusión de nuevos realismos?

OC: Sí. Uno encuentra propuestas como las de Rubén Mendoza; *Tierra en la lengua* está muy cercana a construir una historia naturalista; ese gran tema del siglo XIX y de ese gran realismo de la novela de este siglo, están ahí. Toma la casa como primer lugar para pensar. Es una tendencia ahora, la casa de *La Sirga*, la de *La tierra y la sombra* y parece que hay una serie de casas en el cine colombiano que se acercan a la modernidad literaria y cinematográfica. Eso prueba que no es una línea solo caleña. En el caso de Lolli, me interesan algunos momentos de *Gente de bien* como la piscina, pero es un poco melodramática al comienzo, muy de lenguaje de televisión. Hay momentos de revelación realista. En los trabajos experimentales van apareciendo otras líneas, sobre todo entre los jóvenes colombianos que están por fuera del país, más mezcladas con el documental, con el cine artístico y que pueden generar algo, incluso diferente a lo que se llamó video arte porque son otro tipo de fusiones, alejadas de lo que se hacía en los 90.

JS: El cine que has hecho hasta ahora está basado en una desconfianza del testimonio; pareces partir de que éste impone una razón al sujeto mientras que a ti te interesa exigirle a las imágenes que siempre sean cuestionadas. ¿Eso ha cambiado? ¿El momento político determina tu acercamiento a las imágenes?

OC: Hay un primer momento que empecé a tra-

bajar testimonio, a finales de los 80 por influencia de Mayolo, Ospina y Gaviria. Sus documentales de esa época eran de corte urbano, contados a través de testimonios para poner actores distintos, gente que no aparecían en pantalla contando sus historias. En la universidad tomamos eso también en la década de los 90. En el 2000 cuando se acentúa el conflicto armado, esas fórmulas ya no servían. El testimonio empezó a ser fuertemente manipulado por la derecha. Yo venía además trabajando un gran eje subjetivo subterráneo, mis trabajos sobre Fernando Córdoba "La Larva", con Guillermo Lemus, mi trabajo sobre Fernell Franco. Era un cine de gran subjetividad que iba más allá del testimonio para acercarme a lo que esas personas podían pensar, más de lo que podían decir. Me parecía que el testimonio se había vuelto un instrumento para dar opiniones, para dar pruebas. En ningún momento el realizador lograba exponerse en las formas o en los planteamientos que deseaba, siempre eran perspectivas de los que estaban hablando.

Cuando se acentúa el conflicto, hay consensos y lógicas muy fuertes que hacen que esas no sean las fórmulas para el documental. Eso hace sospechar del testimonio y de las imágenes que se producían sobre el conflicto. Casi todo lo que se hacía a nivel de cine o de la vida cultural en la década pasada era para apoyar una de las ideologías, sin que los realizadores se dieran cuenta de cómo estaban siendo aprovechados por la extrema derecha. Nadie sabía lo que estaba pasando; las protestas que se hacían participaban de alguna forma de ese consenso de la derecha. Para mí era muy importante desconfiar de las imágenes. Por eso acudí para mis trabajos a los descartes; me interesaba cuestionar esa construcción de un enemigo al que se podía asesinar. *Cuerpos frágiles* cuestiona la manera cómo se construye el enemigo al interior de los medios; me importaba cuestionar los personajes de las ficciones y de los documentales, cuestionar el testimonio. No sólo hice las películas sino que escribí varios textos que cuestionan el testimonio, cuestionan los mismos sujetos de los documentales y las ficciones y las formas de hacer llegar esto a varios públicos.

JS: Tu cine tiene una carga teórica muy espesa; tu manera de llegar a esas aproximaciones se deriva de teorías académicas y visuales, de esa proximidad que mencionas con los estudios culturales. ¿No hace eso que tu cine

sea muy saturado y lo vuelve un poco "capítulo aparte"?

OC: En un momento me preocupó mucho esto, sobre todo después de hacer *Yo soy otro*, una película muy sobrecargada. Pero he estado estudiando mucho las dramaturgias postdramáticas, que se caracterizan precisamente por eso; por la necesidad de saturar a nivel textual y visual y de producir roce entre los materiales, buscando cierto espesor que no sé definir con una primera mirada. Me ayudan también ciertas lecturas de Adorno y de Benjamín para intentar producir textos que no sean capturados ideológicamente, que no puedan ser utilizados por los campos en contienda.

Y también una negativa al éxito mediático y a los festivales que me parecía muy sospechoso. Me parecía que era una forma de trabajar en las líneas de lo institucional; cualquier éxito en ese momento, dentro de un orden fascista, me parecían terrible. Incluso ahora me siguen pareciendo terribles. Cada vez que un estudiante mío hace una película a partir de un guión que he asesorado y aparecen en esa cantidad de periódicos o se gana muchos premios, me pregunto "¿dónde la hemos cagado?, ¿qué hicimos mal?". En un país donde todo el mundo anda mal, esa exhibición de triunfo, esa forma de mostrarse como ganadores, me produce mucha desazón, me parece obsceno.

JS: ¿Pero eso puede ser reversible? Todo el marco del cine en Colombia está dado ahora para que esos sean los medidores del éxito y de una supuesta calidad cinematográfica.

OC: Bueno, se ha logrado una vía para visibilizar cosas y en unos círculos muy amplios de movimientos de materiales audiovisuales. Eso me parece bien. Pero por otro lado surge la sospecha sobre cierto éxito que es cuestionable desde todo punto de vista. En particular porque la función del arte en este momento debería ser cuestionar, provocar la discusión, provocar la disfunción con respecto a los consensos ideológicos. Seguro estoy planteando el cine de una manera completamente diferente pero si, me produce sospechas que les vaya tan bien con sus películas.

JS. ¿Hasta dónde crees tú que va a ser elástico este aparente momento saludable del cine colombiano? ¿Dónde puede haber un giro?

OC: Yo no lo veo saludable; hay una serie de éxitos en festivales. Pero no creo que estemos en un momento de libertad creativa, de grandes cuestionamientos, de grandes apuestas formales por construir unas formas de acercarse a lo que ha sucedido en este país que sean mucho más intensas, más militantes. Creo que hay cierta complacencia con los premios y ese tipo de cosas. Me parece que se necesita un arte más radical. De pronto eso está pasando en el teatro; allí la gente se está proponiendo hablar del país desde apuestas diversas que no se ven en el cine. El cine ha sido muy tímido, esos pequeños cambios son importantes porque hacen que los cineastas tengan otros referentes, hagan cine con premisas diferentes a las televisivas, distinto a una primera época. Pero no se ha avanzado mucho; ese trabajo le queda a la siguiente generación de cineastas ya que se avizora un campo nuevo que va apareciendo. Es necesario que surjan jóvenes que acentúen la contradicción, el disenso con formas y sensibilidades establecidas; hay la necesidad de superar una gran noche de la conciencia del país y yo creo que nadie está en eso.

Juana Suárez es Magíster y Doctora en Literatura Latinoamericana (Arizona State University, 2000) y Magíster en Archivo y Preservación de la Imagen en Movimiento (New York University, 2013). Es autora de *Sitios de Contienda. Producción Cultural y el Discurso de la Violencia* (Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2010) y *Cinembargo Colombia. Ensayos críticos sobre cine y cultura colombiana* (Cali, Universidad del Valle, 2009), publicado en inglés por Palgrave Macmillan en 2012; es co-editora de *Humor in Latin American Cinema* (Palgrave Macmillan 2015). Es Directora Asociada de Second Run Media Preservation compañía que presta asesorías y servicios a archivos. Al mismo tiempo adelanta un proyecto de investigación titulado *Film Archives, Cultural History and the Digital Turn in Latin America* y una investigación sobre cineastas colombianos y movilidad transnacional. @cinembargo





Arts
Collaboratory



lugar a dudas
arte y facilaciones.

Esta publicación se realiza en el marco del 10º aniversario de *lugar a dudas*

Dirección del cineclub: Oscar Campo

Investigación: Comité editorial Revista Visaje

Textos de: Pedro Adrián Zuluaga y Juana Suárez

Diseño y diagramación : Stephanie Montes

Corrección de diseño y diagramación: Johnattan Ríos