

REVUE DE PRESSE SÉLECTIVE

FOCUS CALIWOOD

FESTIVAL CINÉLATINO 17-26 MARS 2017



GRUPO DE CALI



AMÉRIQUES

CULTURE | CINÉMA | COLOMBIE

«Tout a commencé par la fin», le cinéaste colombien Luis Ospina raconte Caliwood

Par Isabelle Le Gonidec (/auteur/isabelle-le-gonidec/)

Publié le 25-03-2016 • Modifié le 26-03-2016 à 00:36

TUDO COMENZÓ POR EL FIN



Sur l'affiche du film, les trois silhouettes de Luis Ospina, Andrés Caicedo et Carlos Mayolo (de gauche à droite)

DR

Hollywood, Bollywood, Nollywood et, moins connue peut-être, Caliwood. Après le Festival de Carthagène où son film a remporté le prix du public, le Festival Cinéma du Réel rend hommage au réalisateur Luis Ospina. « Tout commence par la fin », un long documentaire choral, est présenté ce samedi 26 mars à Paris. Le réalisateur colombien raconte l'histoire d'une bande d'amis passionnés de cinéma originaires de Cali, ville du sud-ouest de la Colombie. Caliwood, c'est eux : réalisateurs, monteurs, comédiens et, au-delà, toute une génération d'artistes qui a émergé au début des années 1970, à la faveur de l'onde de choc du printemps 68 européen. Et ils ont imprimé une forte marque sur la vie culturelle de la Colombie. Hommage aux amis, hommage au cinéma.

Un « *reconstructeur de vies* ». Dans un récent article, paru en mars dans la revue *Arcadia* (<http://www.revistaarcadia.com/contenidos-editoriales/ficci-56-2016/articulo/luis-ospina-habla-sobre-su-nueva-pelicula-todo-comenzo-por-el-fin-ficci/47471>), c'est ainsi que **Luis Ospina** (<http://www.luisospina.com>) se définit. Selon lui, le cinéma documentaire est un art biographique par excellence et faire un portrait est un travail de mémoire. C'est à sa propre mémoire et à celle des amis que fait appel le réalisateur pour brosser ses personnages : lui-même d'abord et ses proches, au fil des chapitres de ce long film. L'un des chapitres, celui précisément consacré à Caliwood, s'ouvre sur cette citation en hommage au cinéaste américain Jonas Mekas : « *l'authentique histoire du cinéma est une histoire invisible : l'histoire d'amis qui se rassemblent et qui font cela même ce qu'ils aiment* ».



Les portraits se construisent en croisant témoignages et films, des années 1960 à 2012, les propres films d'Ospina et les films de ses amis puisque le cinéma était leur oxygène à tous, qu'ils se filmaient et se photographiaient continuellement les uns les autres, pour et hors leurs oeuvres. Ils étaient aussi tout à la fois acteurs, monteurs, réalisateurs, accessoiristes et critiques de cinéma.

Deux personnages se détachent dans ce groupe composite : le brillant touche-à-tout Andrés Caicedo, instigateur du cinéclub de Cali, tout à la fois cinéaste, homme de théâtre, écrivain, qui se suicida à l'âge de 25 ans, laissant derrière lui quelques oeuvres, comme le roman *Que viva la música*, considéré par le critique

Les cookies assurent le bon fonctionnement de nos services. En cliquant sur le bouton "Accepter" vous acceptez le placement de cookies. [En savoir plus](#) (Politique de confidentialité) [Conditions générales](#)

«Tout a commencé par la fin», le cinéaste colombien Luis Ospina...

<http://www.rfi.fr/ameriques/20160325-todo-comenzo-por-fin-luis...>

Andrés Caicedo (archives photo Luis Ospina)
DR

comme le premier roman urbain racontant la jeunesse colombienne. Un visage d'ange et une personnalité fascinante dont le groupe d'amis eut du mal à faire le deuil. Luis Ospina avait déjà rendu hommage à Andrés Caicedo dans un précédent

film, en 1986, *Unos pocos buenos amigos* (<http://www.luisospina.com/vidoteca/>). Autre figure majeure, le réalisateur Carlos Mayolo, lui aussi disparu prématurément en 2007, à l'âge de 60 ans, après de longues années de travail et de complicité avec Luis Ospina avec lequel il a réalisé de nombreux films. Tous les trois, Ospina, Mayolo et Caicedo fondèrent la revue de critique cinématographique *Ojo al cine*.



Luis Ospina est l'un des derniers témoins du groupe originel. « *C'est à toi de faire le film* [de notre histoire], lui dit l'une des compagnes de Carlos Mayolo, *parce que tu es ce qui reste de tout ce qui a été* ». Mais lorsqu'il commença la réalisation de ce film mémoriel, Luis Ospina apprit qu'il était gravement malade. Le documentaire s'ouvre sur sa première opération d'un cancer et son angoisse de ne pouvoir terminer le film, de ne pouvoir raconter ce qui fut, mettre en ordre de marche leurs images pour raconter une histoire dont il est l'un des derniers dépositaires. D'où le titre choisi, *Tout commence par la fin*, qui est aussi l'histoire d'un deuil.

« Rumba y cine »

De gauche à droite : Sandro Romero (qui sera à Paris pour Caliwood), Werner Herzog, Carlos Mayolo et Luis Ospina, pendant le tournage du film « Cobra Verde » de Werner Herzog en Colombie au milieu des années 1980.

Histoires de maladie, de suicide et de mort, mais aussi et surtout de « *rumba y cine* » dans une maison où tous vivaient en communauté, façon hippie, des années de très grande liberté, de fêtes et de création, abrités dans un lieu magique, la *Ciudad solar*, en référence à Cali, ville du soleil par excellence. Dans les années 70-80, Cali,

DR

c'est aussi la ville des cartels de la drogue. Le groupe goûte et touche à tout et pendant qu'il fait la fête, le pays se délite, racontent Ospina et son chœur. Images choc des frères Orejuela et de Pablo Escobar, de paquets de cocaïne, de déversement de défoliants sur les plantations, de corps démembrés, de violences.

Caliwood fait la fête mais rend aussi compte avec ses images des réalités sociales de la ville et de ses habitants, comme dans *Cali, calido, caliscopio* ou la série *Cali, hier, aujourd'hui et demain*. Un cinéma engagé - Carlos Mayolo fut un militant du parti communiste colombien - mais qui cherche une voie propre, loin de la « *pornomiseria* ». Parmi tout ce flot d'images, signalons aussi celles du photographe Fernell Franco, qui fait plusieurs apparitions dans le film d'Ospina. Images que l'on peut voir en ce moment à la Fondation Cartier dans l'exposition *Cali clair-obscur* (<https://www.youtube.com/watch?v=Mn9LKoopCic>).



Une partie du groupe de Cali avec, au centre, Luis Ospina et Carlos Mayolo, dans les années 1970.

DR

Film virtuose de montage, *Todo comenzó por el fin* est séquencé aussi par des scènes de repas, clin d'oeil au *Banquet de Platon* où chaque participant, identifié comme il se doit par des images, égraine ses souvenirs... d'amitié, d'amour et de tournage. Luis Ospina, qui a commencé à faire du cinéma en 1964, juste après que Rossellini ait déclaré que le cinéma était mort, a exhumé de la « cinémathèque de l'oubli » des images qui racontent une ville, une bande d'amis auxquels le cinéma, avec son « *apparente immortalité, avec son éternel présent* », (re)donne vie.

► Le film de Luis Ospina est présenté en séance spéciale samedi 26 mars au Festival Cinéma du réel. Voir plus... (/contenu/mentions-legales)

EL ESPECTADOR

Cultura | Mie, 11/09/2016 - 22:00

Cali: la capital del cine colombiano

Por: Jaír Villano

Hoy comienza el Festival de Cine de Cali. Recorremos parte de la historia, con la pornomiseria de Mayolo y Ospina, el cine de terror de Pinilla, y el registro del narcotráfico realizado por Dorado.

No es un secreto que la relación que ha tenido Cali con el cine ha sido fructífera. Sin asomo de regionalismo, hay que decir que la ciudad ha parido directores que se constituyen como referentes para la cinefilia nacional.

La pornomiseria de Mayolo y Ospina, el cine de terror de Pinilla, el registro del enquistamiento del narcotráfico realizado por Dorado, la crítica del discurso maniqueísta de los medios abordado en un documental de Campo. Y eso por no mencionar las producciones más recientes de un grupo de egresados de la escuela de comunicación de la Universidad del Valle, quienes volvieron a poner a la ciudad en boca de la fauna cinéfila.

La lista es larga, pero hay que decir que Carlos Moreno, Jorge Navas, Óscar Ruiz Navia, César Acevedo, William Vega, Johnny Hendrix, Ángela Osorio, Santiago Lozano, entre otros, han realizado una serie de largometrajes que han merecido el respeto nacional e internacional.

Lo más interesante es que convergen en sus apuestas, a saber, contenidos donde la realidad de los marginados se vuelve la protagonista. Sin caer en la militancia, la representación de escenarios y grupos de personas que han sido víctimas de los flagelos de un país con adversidades incrustadas en el diario vivir de su población.

En tiempos de crisis socio-políticas el arte cobra especial relevancia; no es sino recordar el debate que se estuvo llevando a cabo hace poco en España. El contratiempo económico condujo a que algunos escritores usaran su pluma como instrumento de representación de esa circunstancia. El conocido magazín *El cultural* reunió críticos, ensayistas, académicos y hacedores para tratar de hallar las líneas rojas entre literatura y militancia; Andrés Trapiello habló de una doble tentación, esto es, de escritores que “estetizan” la política y otros que

politizan la estética.

Colombia, como país en permanente crisis, no ha tenido una controversia alrededor de ello. O bueno, tal vez habría que remontarse a la *Secuencia crítica del cine colombiano* de Mayolo y Arbeláez (1974), quienes sostenían, entre otras cosas, que el momento de la denuncia estaba superado.

Tal vez nunca se superó. Tal vez lo que hacía falta era un cine que supiera “estetizar” los problemas sociales y, por ende, políticos.

En este sentido, el cine de Cali ha hecho un sustantivo aporte. Teniendo en cuenta que entre las cualidades de la imagen en movimiento está la de hacer memoria nacional, las producciones de este grupo han abordado temáticas necesarias para reconocer en ellas los errores que como sociedad se han cometido.

Largometrajes como *El rey*, *Perro come perro*, *El vuelco del cangrejo*, *Chocó*, *La sirga*, *La tierra y la sombra*, *Siembra*, entre otros, son ejemplos de cómo a través de esta narrativa se puede crear conciencia y sensibilización frente a la cotidianeidad de problemáticas ensombrecidas por la banalización del discurso mediático, promovido por los *mass media*; así como por la supremacía del individuo ante la sociedad, o el hombre posmoderno.

Y no se pueden soslayar otro tipo de apuestas, como el cine con intereses sociales, con *Petecuy la película* como ejemplo; o una narrativa explorativa, con *Destinos* de Álex Mejía, y, por supuesto, el formato documental, con el pertinente –y poco promocionado– trabajo de Moreno en *Guerras ajenas*, un interesante análisis del uso y las consecuencias del glifosato como mecanismo de erradicación de los cultivos de coca. (De *Todo comenzó por lo mismo* preferimos no hablar... total: es lo mismo. Pero habría que anotar que, a diferencia de la literatura, el cine –con todo y sus limitaciones– goza de exponentes con prestigio local, regional, nacional e internacional. Aprendan, literatos).

Iniciativas que promueven el cine

Además de las producciones, Cali cuenta con un importante número de proyectos que hacen fuerza por consolidar la ciudad como un epicentro cinéfilo.

Entre tantas, hay que mencionar el festival de cine universitario, que promueve e incentiva este arte: Intravenosa. Auspiciado por la Universidad Autónoma y otros centros educativos, el evento reúne lo mejor del cine de academia, en una programación amena y variada que se extiende por una semana y que el próximo año cumplirá su novena edición.

De igual manera, hay que señalar el regreso de Videonautas, el programa que en un principio contribuyó en la retransmisión de *Rostros y rastros*, el prestigioso formato que se dedicaba a promover el cine en los ochenta y cuya nueva apuesta es integrar todas las manifestaciones culturales por medio del cine.

Y cómo dejar por fuera la revista *Visaje*, el magazín virtual creado por el Cineclub Caligaria

de la Escuela de Univalle, y la Cinemateca. En esta, huelga decir, se encuentran artículos alrededor del séptimo arte.

Sin ánimo de vanagloria, hay que mencionar que desde *El Pueblo* de Cali hemos intentado hacer un especial donde se fomenta, a través de entrevistas, reseñas y otro tipo de artículos, las apuestas locales y nacionales.

Lo que hace falta

No obstante todo lo anterior, a la ciudad le hace falta una política que asegure el cine como industria cultural. Es lamentable, por decir algo, que se cuente con tan pocas salas de formatos alternativos y que los festivales sean tan exiguos, en comparación con la variadísima programación que ofrece una ciudad como Bogotá.

De la misma manera, hace falta difundir, de forma más estructurada, la relación de la imagen en movimiento con la ciudad, así como apoyar iniciativas que buscan hacer de esto una cultura menos “estilizada” o, en otras palabras, menos minoritaria.

Valdría la pena pensar qué es lo que hace falta para que se cree una industria alrededor de esto. Y por qué si la dirigencia caleña sabe lo importante que es el cine no hace mayores esfuerzos por volverlo una actividad común dentro de la oferta cultural, como en cambio sí ha pasado con la salsa.

No se puede negar que el Festival Internacional de Cine es importante y que la dirección de Ospina le dio mayor visibilidad.

Hace falta, entonces, aunar el ambiente que gravita en algunos círculos con las actividades del diario común de los caleños. Si se pudo con un género heredado de otro país, ¿por qué no hacerlo con un producto hecho en casa?

Pese a todo, los exponentes de Cali han hecho de la ciudad la capital del mejor cine del país. Esto sin desestimar las interesantes apuestas de realizadores de otras ciudades, como Mesa, Gaviria, Guerra, Guerrero, entre tantos otros.

La diferencia es que en la ciudad hay un grupo formado por una misma escuela y con características en común: hacer del cine una herramienta para pensar y mirarnos –con horror y simpatía– cómo sociedad. La misma que no ha podido cerrar sus grietas de odio y barbarie.

Dirección web fuente:

<http://www.elespectador.com/noticias/cultura/cali-capital-del-cine-colombiano-articulo-664631>

COPYRIGHT © 2016 www.elespectador.com
Prohibida su reproducción total o parcial, así como su traducción a cualquier idioma sin autorización escrita de su titular.
Reproduction in whole or in part, or translation without written permission is prohibited.

→Exposition Fondation Cartier - 6 février > 5 juin 2016
Photographe Fernell Franco – Cali Clair Obscur

Vidéos :

Visite de l'exposition : <https://www.youtube.com/watch?v=Mn9LKoopCic>



Caliwood | Les Soirées Nomades - avril 2016 : <https://www.youtube.com/watch?v=-Vk9zK6Vqrw>



LUIS OSPINA



2005 - 15 j
ISSN : 1267-4397
ISBN : 2-85816-778-8
code sodis : F277785

français
español
portugues



cinémas d'amérique latine

n°13

Brésil
Brésils

COLOMBIE
Luis
Ospina



PRESSES
UNIVERSITAIRES
DU MIRAIL
TOULOUSE

ENTRETIENS
PÉROU > Josué Mendez
ARGENTINE > Lisandro Alonso

VINI VIDEO VICI

El video como resurrección

La vidéo en tant
que résurrection

Luis Ospina



Fernando Vallejo, *La desazón suprema*
(Colombie, 2004) de Luis Ospina

Cuando yo estaba en la escuela de cine de UCLA, el departamento de televisión quedaba en el primer piso. Todos los estudiantes de cine entrábamos al edificio y subíamos a toda carrera al segundo piso sin mirar atrás, sin mirar para abajo. El video en ese entonces era algo deleznable, pesado y convencional. No se habían inventado todavía los casetes; los únicos equipos portátiles que existían eran pesadas *portapaks* Sony de media pulgada de carrete abierto en blanco y negro. Y ni hablar de los estudiantes de televisión. Eran unos nerds antes de tiempo, tenían el pelo corto, no consumían drogas, no oían rock & roll y no se les conocía novia alguna. Los evitábamos como a la peste. Se la pasaban iluminando sets como para talk shows o sitcoms. Y si se les preguntaba por el coreano Nam June Paik, era como si se les estuviera hablando en chino.

Mi primer encuentro con el video fue en 1972 cuando hicimos una travesura con mi amigo Carlos Mayolo. Trabajábamos para una agencia de publicidad en la que había una de las pocas *portapaks* de Cali. Acabábamos de hacer *Oiga vea* y la queríamos pasar a video. Entonces agarramos la primer cinta que encontramos y nos pusimos a ello, con tan mala suerte que borra-

Quando j'étais à l'école de cinéma de l'UCLA, la section de télévision était au rez-de-chaussée. Nous tous, étudiants en cinéma, entrions dans le bâtiment et montions à toute vitesse au premier étage sans regarder derrière nous, ni en-dessous de nous. La vidéo était alors chose détestable, pesante et conventionnelle. On n'avait pas encore inventé les cassettes, les seuls équipements portatifs existants étaient de lourdes *Portapaks* Sony, à rouleau ouvert en noir et blanc d'un demi pouce. Et ne parlons pas des étudiants en télévision. C'étaient des technocrates purs et durs avant l'heure, ils avaient le cheveu court, ne consommaient pas de drogue, n'écoutaient pas de rock & roll et n'avaient pas de copine. Nous les évitions comme la peste. Ils passaient leur temps à éclairer les installations comme pour un talk show ou un sitcom. Et si on leur posait des questions sur le Coréen Nam June Paik, c'était comme leur parler chinois.

Ma première rencontre avec la vidéo, c'était en 1972, quand avec mon ami Carlos Mayolo, nous avons fait une bêtise. Nous travaillions dans une agence de pub qui possédait l'une des rares *portapaks* de Cali. Nous venions de faire *Oiga vea* et voulions la formater pour la vidéo. Alors nous avons pris la première bande qui nous

mos el matrimonio de uno de los empleados de la agencia. No nos volvió a hablar y no sabemos qué pasó con ese matrimonio.

Cinco años después, cuando Mayolo y yo estábamos haciendo *Agarrando pueblo (Les vampires de la misère)* usamos la misma *portapak* para grabar en video los ensayos y las improvisaciones con el fin de darle “verosimilitud” a un falso documental (*mockumentary*) sobre cineastas oportunistas que explotan la porno-miseria. Llegar a la verdad a través de la mentira. El *cinéma vérité* al servicio del *cinéma mentiré*. Primero hacíamos los ensayos en video para no malgastar película. Luego, cuando creíamos que estábamos listos para rodar en cine, grabábamos simultáneamente en cine y en video para escoger la mejor toma. Todavía no se conocía en Colombia ese gran invento de nuestro amado Jerry Lewis: el *video assist* que, como su nombre lo indica, era un asistente. El video como esclavo del cine.

Luego vino el *Apocalipsis* de Coppola. En esa película el antiguo estudiante de UCLA propició el matrimonio indisoluble entre el cine y el video. Por primera vez se utilizó el video en la edición de cine, invento que se ha ido desarrollando a pasos agigantados desde entonces. Con esa terquedad y malicia indígena que nos caracteriza a los colombianos, intentamos inventar lo que ya se había inventado, pero con medios a nuestro alcance. Durante el montaje de *Pura sangre* se grabaron en betamax de la pantalla de la moviola las diferentes versiones de la película para luego revisarlas sin tener que montar rollo por rollo de celuloide. También grabamos el corte final para entregarles a los compositores de la película una copia para que pudieran trabajar con los tiempos exactos, ya que entonces se grababa el cuentapies de la moviola junto con la imagen. Pero este intento de fusión entre el cine y el video no se limitaba a la etapa de postproducción. En el rodaje de la película se grabaron algunas escenas en varios formatos de soporte magnético, incluido el betamax, que posteriormente se inflaron a 35 mm. *Pura sangre* fue la primera película colombiana que incorporó escenas grabadas originalmente en video. Este recurso también lo utilicé en 1985 cuando codirigí con Jorge Nieto *En busca de “María”*. Todas las entrevistas que se incorporaron en el documental fueron grabadas en video y luego ampliadas a 35 mm.

En cuanto pensé que el cine había muerto, por lo menos para mí, el video fue la resurrección. No hay mal que por bien no venga. Paradójicamente el video, y no el cine, se me presentó como una *revelación*. Ya no era un asunto de tener la fe del cineasta, que como bien sabemos los que tuvimos una educación religiosa reza: “Fe es creer en lo que no se ha revelad”. Se trataba, pues, de creer (y crear) en un nuevo cisma electrónico, sin película virgen, sin bolsa negra, sin cuarto oscuro. Un

est tombée sous la main et nous y sommes mis, avec assez de malchance pour effacer le mariage d’un des employés de l’agence. Il ne nous a plus adressé la parole et nous ignorons ce qu’il est advenu de ce mariage.

Cinq ans après, quand Mayolo et moi étions en train de filmer *Les vampires de la misère*, nous avons utilisé la même portapak pour enregistrer en vidéo les répétitions et les improvisations afin de donner de la “vraisemblance” un faux documentaire sur les cinéastes opportunistes qui exploitent la porno-misère. Parvenir à la vérité par le mensonge. Le *cinéma vérité* au service du cinéma mensonger. Nous faisons d’abord les répétitions en vidéo pour ne pas gaspiller de pellicule. Ensuite, quand nous nous croyions prêts à tourner en format cinéma, nous filmions en même temps en cinéma et en vidéo pour choisir la meilleure prise. On ne connaissait pas encore en Colombie cette grande invention du très cher Jerry Lewis : le *vidéo-assist* qui, comme son nom l’indique, était un assistant. La vidéo, esclave du cinéma.

Ensuite il y a eu l’*Apocalypse* de Coppola. Dans ce film, l’ancien étudiant de l’UCLA a parrainé un mariage indissoluble entre le cinéma et la vidéo. Pour la première fois on a utilisé la vidéo dans le montage cinéma, invention qui n’a cessé de progresser à pas de géant depuis lors. Avec l’obstination et la ruse indigène qui nous caractérise, nous Colombiens, nous avons tenté d’inventer ce qui l’était déjà, mais avec les moyens du bord. Pendant le montage de *Pura sangre*, on a enregistré les différentes versions du film en betamax à partir de l’écran de la moviola, pour les revoir ensuite sans avoir à remonter un rouleau de celluloïd après l’autre. Nous avons aussi enregistré le découpage définitif à donner aux compositeurs de la musique du film pour qu’ils puissent travailler avec les temps exacts, puisqu’à cette époque-là on enregistrait avec le compteur de la moviola en même temps que l’image. Mais cette tentative de fusion entre le cinéma et la vidéo ne se limitait pas à l’étape de post-production. Pendant le tournage du film on a enregistré quelques scènes en plusieurs formats à support magnétique, y compris de pouce et en betamax, qu’on a ensuite gonflées en 35mm. *Pura sangre* a été le premier film colombien à inclure des scènes d’abord filmées en vidéo. J’y ai aussi recouru en 1985 en co-réalisation avec Jorge Nieto pour *En busca de “María”*. Toutes les interviews incluses dans ce documentaire ont été enregistrées en vidéo puis gonflées en 35mm.

Dès que j’ai pensé que le cinéma était mort, au moins pour moi, la vidéo a été une résurrection. A quelque chose malheur est bon. Paradoxalement c’est la vidéo, et non pas le cinéma, qui s’est présentée à moi comme une *révélation*. La question n’était plus d’avoir la foi du cinéaste, qui, comme ceux qui ont reçu une éducation



Luis Ospina et Fernando Vallejo, 2003

paso de la alquimia a la electrónica. El video, con sus equipos livianos y sus bajos costos, se me convirtió en algo así como el cine sin dolor. El video vino, vio y venció. Cuando hacía cine siempre me sentía cohibido no sólo porque como buen cinéfilo y dedicado crítico de cine había visto películas perfectas, sino porque los procesos del cine eran muy caros. En cambio, con el video, utilizado ya no como un esclavo del cine, sentía la emoción y el estímulo de trabajar en un medio nuevo, menos codificado y menos estructurado. Al no estar sujeto solamente al lenguaje cinematográfico, sino a las nuevas posibilidades del video, pude solucionar una serie de necesidades expresivas. El video me permitía trabajar en una especie de collage postmoderno permanente, en el cual podía mezclar todos los formatos, incorporar textos y hacer efectos especiales que en cine tendrían costos prohibitivos.

Al haberseme cerrado todas las puertas del cine y careciendo de fondos para continuar, no me di por vencido; creí en la persistencia de la visión y emprendí una prolífica obra en video que, con la excepción de *Capítulo 66* (1994, codirigida por el cineasta franco-chileno Raoul Ruiz), ha sido exclusivamente documental. Para continuar con la metáfora religiosa, creo que mi verdadera vocación ha sido el documental. El cine de ficción, con toda la parafernalia técnica y sus altos costos, siempre ha sido para mí un estado de excepción, mientras que el documental es un estado de gracia. La diferencia, en otros términos, sería la que existe entre una querida muy costosa y caprichosa y un primer amor fiel y generoso. Nunca me interesó hacer ficción en televisión como a la mayoría de mis colegas, quienes ante una de las tantas muertes del cine colombiano optaron por las telenovelas. La televisión, para mí, es el medio ideal para el documental y el cine es el medio ideal para la ficción. Quizá por aquello que dijo McLuhan de que «el medio es el mensaje». La televisión mediatiza todo lo que pasa por ella. Todo lo que se transmite por televisión es un pretexto para hacer publi-

religieuse le savent bien, consiste en ceci : “La Foi c’est croire en ce qui n’a pas été révélé”. Il s’agissait donc de croire (et de créer) en un nouveau schisme électronique, sans pellicule vierge, sans sac noir, sans chambre noire. Un pas de l’alchimie à l’électronique. La vidéo, avec ses équipements légers et son faible coût, est devenue pour moi une sorte de cinéma sans douleur. La vidéo est venue, a vu et a vaincu. Quand je faisais du cinéma je me sentais toujours oppressé, non seulement pour avoir vu, en bon cinéphile et critique de cinéma sérieux, des films parfaits, mais parce que les processus cinématographiques coûtent fort cher. En revanche, avec la vidéo, utilisée autrement que comme esclave du cinéma, je ressentais l’émotion et la stimulation de travailler dans un milieu nouveau, moins codé et moins structuré. N’étant plus rivé au seul langage cinématographique, mais aux possibilités nouvelles de la vidéo, j’ai pu résoudre un certain nombre de problèmes d’expression. La vidéo me permettait de travailler dans une espèce de collage post-moderne permanent, dans lequel je pouvais mélanger tous les formats, inclure des textes et faire des effets spéciaux qui au cinéma auraient des coûts prohibitifs.

Les portes du cinéma s’étant toutes fermées à moi, et ne possédant pas les fonds pour continuer, je ne me suis pas avoué vaincu ; j’ai cru à la persistance de la vision et j’ai entrepris une œuvre abondante en vidéo qui, à l’exception de *Capítulo 66* (1994, co-réalisée avec le cinéaste franco-chilien Raoul Ruiz), a été exclusivement documentaire. Pour filer la métaphore religieuse, je crois que ma vraie vocation était le documentaire. Le cinéma de fiction, avec tout l’attirail technique et ses coûts élevés, a toujours été pour moi un état d’exception, alors que le documentaire est un état de grâce. La différence, en d’autres termes, serait celle qui existe entre une maîtresse très coûteuse et capricieuse et un premier amour fidèle et généreux. Faire de la fiction pour la télévision, comme la majorité de mes collègues, qui ont fini par opter pour le feuilleton face à une des



ciudad y vender. Más en Colombia, donde las únicas opciones que ofrece son las mismas telenovelas de siempre y las miniserias de la franja maldita, supeditadas a la tiranía del rating. La principal justificación que tiene el rating es la económica. El rating está basado en la misma falacia que dice que “si billones de moscas comen mierda, ¿por qué no usted?”. El rating no tiene nada que ver con la creatividad. Por eso, quizás, la televisión es más un medio de transmisión que un medio de expresión como el cine. Además, la televisión es un mueble. Quizá por eso es que Godard dice que para ver el cine hay que levantar la mirada mientras que para ver televisión hay que bajarla. El arquitecto Frank Lloyd Wright fue más radical todavía. Dijo que la televisión era el chicle bomba de los ojos. Esto se puede comprobar ahora con la proliferación de canales y las transmisiones satelitales y por cable. La televisión se ha convertido en una especie de canal séptico; para navegarlo hay que recurrir inevitablemente al *zapping*.

Pero una cosa es la televisión y otra el video. Gracias al video he podido expresarme de una forma más continua y con mayor coherencia, investigando con el documental, en más de una treintena de trabajos, tres temas que siempre me han obsesionado: la ciudad, la memoria y la muerte. Estas tres obsesiones fueron mi punto de partida para realizar mi primer documental de largometraje en video *Andrés Caicedo: unos pocos buenos amigos* (1986). En este caso me propuse rescatar la memoria del escritor maldito Andrés Caicedo. Él, como yo, había sido un muchacho cinéfilo de provincia enamorado de su ciudad y obsesionado con la muerte y el olvido. Nueve años después de su suicidio decidí hacer un documental con sus amigos, que eran también mis amigos, reflexionando sobre su vida, obra y muerte, reconstruyendo a la vez su película inconclusa *Angelita y Miguel Ángel* (1971). Este documental mezcla todos los formatos, incorpora textos por generador, incluye materiales de archivo, así como efectos especiales propios del video.

numerosas muertes del cine colombiano, no me he jamás interesado. La televisión es para mí el medio ideal para el documental, y el cine lo es para la ficción. Puede ser a causa de lo que decía McLuhan: “el mensaje, es el medio”. La televisión mediatiza todo lo que pasa por ella. Todo lo que se transmite por televisión es pretexto para hacer publicidad y vender. Incluso en Colombia donde los únicos posibles son los sempiternos feuilletons y las mini-series de marginales, sujetas a la tiranía del *audimat*. La justificación esencial del *audimat* es económica. El *audimat* se funda sobre este engaño: “Si miles de millones de moscas comen mierda, ¿por qué no tú?”. El *audimat* no tiene nada que ver con la creatividad. Es por eso que, tal vez, la televisión es más un medio de transmisión que un medio de expresión como el cine. Además, la televisión es un mueble. Tal vez por eso es que Godard dice que para ver el cine hay que levantar la mirada mientras que para ver televisión hay que bajarla. El arquitecto Frank Lloyd Wright fue más radical todavía. Dijo que la televisión era el chicle bomba de los ojos. Esto se puede comprobar ahora con la proliferación de canales y las transmisiones satelitales y por cable. La televisión se ha convertido en una especie de canal séptico, para navegarlo hay que recurrir inevitablemente al *zapping*.

Más una cosa es la televisión y otra el video. Gracias al video he podido expresarme de una forma más continua y con mayor coherencia, investigando con el documental, en más de una treintena de trabajos, tres temas que siempre me han obsesionado: la ciudad, la memoria y la muerte. Estas tres obsesiones fueron mi punto de partida para realizar mi primer documental de largometraje en video *Andrés Caicedo: unos pocos buenos amigos* (1986). En este caso me propuse rescatar la memoria del escritor maldito Andrés Caicedo. Él, como yo, había sido un muchacho cinéfilo de provincia enamorado de su ciudad y obsesionado con la muerte y el olvido. Nueve años después de su suicidio decidí hacer un documental con sus amigos, que eran también mis amigos, reflexionando sobre su vida, obra y muerte, reconstruyendo a la vez su película inconclusa *Angelita y Miguel Ángel* (1971). Este documental mezcla todos los formatos, incorpora textos por generador, incluye materiales de archivo, así como efectos especiales propios del video.

Una vez superada esta urgencia generacional, me embarqué en otro largometraje documental, *Antonio María Valencia: música en cámara* (1987), cuyo subtítulo era *Pieza para video en cinco movimientos*, sobre otro artista trágico de Cali. Al año siguiente, a manera de flashback en video sobre mi propia obra cinematográfica, revisité una película anterior (*Agarrando pueblo*), haciéndole un epílogo documental en el cual retomo diez años después a uno de los personajes de ese filme: un artista callejero que ha perseverado en su trabajo de fakir. Sus originales y divertidas reflexiones sobre el cine mismo y sobre su oficio quedaron plasmadas en *Ojo y vista: peligra la vida del artista* (1988), que se escogió como piloto para la serie de televisión documental *Rostros y rastros* de Telepacífico, el canal regional recién fundado. Para este programa realicé otros documentales sobre mi ciudad, sobre sus hippies-artesanos (*Arte sano cuadra a cuadra*, 1988), sobre sus fotógrafos (*Fotofijaciones*, 1989), sobre la destrucción del patrimonio arquitectónico (*Adiós a Cali / Ah, diosa Kali!*, 1990) y sobre las opiniones de la gente (*Cámara ardiente*, 1990-1991).

Luego vino una «trilogía de oficios» que llamé *Al pie, Al pelo y A la carrera* (1991). ¿Por qué escogí a los lustrabotas, a los peluqueros y a los taxistas como tema? Porque ellos desempeñan en la sociedad un papel similar al del documentalista. Ellos, a su manera, también son comunicadores sociales; en el desarrollo de su actividad reciben y transmiten información muy variada de un amplio espectro social. En estos tres oficios, casi siempre se establece un diálogo muy rico entre el trabajador y el usuario; con ellos no sólo se puede hablar del trabajo, sino también de política, deporte, moda y de temas actuales como la situación del país y la violencia que nos acosa. Por otro lado, ellos son una especie de psicólogos pop; a través de su oficio han adquirido una sabiduría popular que les permite interactuar con los clientes siempre cautivos.

Con el largometraje documental *Nuestra película* (1991-1993), mi obra dio un giro inesperado pero bienvenido. Se trataba de un encargo muy particular. El pintor Lorenzo Jaramillo, enfermo terminal de sida, me propuso que hiciera un documental sobre sus últimos días. Yo accedí con tal de que el documental fuera una colaboración entre los dos; de ahí el título. Utilizando como estructura narrativa los cinco sentidos, *Nuestra película* hace un recuento de la vida, muerte y obra del artista. Este trabajo significó un acercamiento a algo que siempre me ha obsesionado: la muerte. Al registrar el progreso de la enfermedad, por fin pude entender la sentencia de Jean Cocteau cuando dijo que la cámara ve a la muerte trabajar. Y así fue en efecto: la cámara de Hi-8 registró el paso inexorable de la muerte del artista, al mismo tiempo que mi madre agonizaba. El video me

un documental con sus amigos, que también eran los míos, en reflexionando sobre su vida, su obra y su muerte, todo en reconstruyendo su película inacabada *Angelita et Miguel Ángel* (1971). Este documental mezcla todos los formatos, incluye textos generados, incluye imágenes de archivos, así como efectos especiales particulares a la video.

Una vez superada esta urgencia de generación, me embarqué en un otro largometraje documental, *Antonio María Valencia : música en cámara* (1987) cuyo subtítulo era *Pieza para video en cinco movimientos*, sobre otro artista trágico de Cali. El año siguiente, a la manera de un flash-back en video sobre mi propia obra cinematográfica, revisité uno de mis anteriores filmes (*Les vampires de la misère*), en el que estaba haciendo un epílogo documental en el que retomaba diez años más tarde uno de los personajes de ese filme : un artista de calle que ha perseverado en su trabajo de fakir. Sus reflexiones originales y divertidas sobre el cine mismo y su oficio están conservadas en *Ojo y vista : peligra la vida del artista* (1988), que fue escogido como piloto para la serie documental televisada *Rostros y rastros* de Telepacífico, el canal regional que estaba empezando. Para esta emisión yo hice otros documentales sobre mi ciudad, sobre sus hippies-artesanos (*Arte sano cuadra a cuadra*, 1988), sobre sus fotógrafos (*Fotofijaciones*, 1989), sobre la destrucción del patrimonio arquitectónico (*Adiós a Cali / Ah, diosa Kali*, 1990) y sobre las opiniones de la gente (*Cámara ardiente*, 1990-91).

Una «trilogía de oficios» me siguió, yo la llamé *Al pie, Al pelo et A la carrera* (1991). ¿Por qué escogí para temas los lustradores de zapatos, los peluqueros y los taxistas? Porque ellos juegan en la sociedad un rol similar al del documentarista. A su manera, ellos también son comunicadores sociales; durante el desarrollo de su actividad ellos reciben y transmiten la información más variada de un amplio sector social. En estos tres oficios, casi siempre se establece un diálogo muy rico entre el trabajador y su cliente; con ellos no sólo se puede hablar del trabajo, sino también de política, deporte, moda y de temas actuales como la situación del país y la violencia que nos amenaza. Por otro lado, ellos son una especie de psicólogos pop; a través de su oficio ellos han adquirido una sabiduría popular que les permite interactuar con los clientes siempre cautivos.

Con el largometraje documental *Nuestra película* (1991-93), mi obra dio un giro inesperado pero bienvenido. Se trataba de un encargo muy particular. El pintor Lorenzo Jaramillo, en fase terminal de sida, me propuso de hacer un documental sobre sus últimos días. Yo acepté a condición que el documental sea una colaboración entre los dos; de ahí el título. Usando como estructura narrativa los cinco sentidos, *Nuestra película* hace un recuento de la vida, de la muerte y de la obra del artista. Este trabajo significó un acercamiento a algo que siempre me ha obsesionado: la muerte. Al registrar el progreso de la enfermedad, por fin pude entender la sentencia de Jean Cocteau cuando dijo que la cámara ve a la muerte trabajar. Y así fue en efecto: la cámara de Hi-8 registró el paso inexorable de la muerte del artista, al mismo tiempo que mi madre agonizaba. El video me

hizo aceptar el paso inevitable de la vida a la muerte. De nuevo el video como resurrección.

Agobiado con la realidad de mi ciudad y con la realidad de la muerte, me fui para Bogotá a tomar un taller con el director Raoul Ruiz, a quien había conocido años atrás en París. Prestidigitador cinematográfico por excelencia, Raoul nos cautivó a todos con su sabiduría y su generosidad, a tal punto que no sentí ningún reparo al proponerle que pasáramos en el taller de la teoría a la práctica. El resultado fue un video de ficción, grabado en dos días que codirigimos con el título de *Capítulo 66* (1993), un episodio de una telenovela gótica grabada por dos directores como si fuera un cadáver exquisito, escrito sobre la marcha y desconociendo el principio y el final. Pero la fantasía llegó hasta ahí. Ante la influencia cada vez mayor del narcotráfico en Cali y el creciente desencanto con el rumbo que tomaba la ciudad, emprendí un proyecto documental de largo aliento: *Cali: ayer, hoy y mañana* (1994-1995), una serie de diez capítulos monográficos. Cali, que para mí siempre había sido una fuente continua de inspiración, se había convertido ahora en un paraíso perdido que tenía que atrapar antes de que se me escapara de las manos. Finalizado este trabajo me sentí vacío, quemé las velas y emigré a Bogotá.

Al encontrarme sin oficio, me vi en la obligación de cambiar. Ya no quería hacer más películas sobre mi ciudad, ni sobre personas ni eventos, sino sobre algo más abstracto, sobre un concepto: el gusto. Aunque este tema siempre lo había tenido en la punta de la lengua, sólo ahora, a raíz de la influencia nefasta del narcotráfico y su narcocultura, me vi en la obligación de investigar este fenómeno. Después de haber recorrido con mi cámara todo el país en busca del «mal gusto», en el montaje final eliminé todas estas tomas de «apoyo» para remontarme al discurso de los clásicos, es decir, a los griegos y dejar sólo los diálogos alrededor del gusto de diferentes personalidades de la cultura colombiana. Este “ensayo documental” fue una especie de harakiri cinematográfico de más de dos horas de cabezas parlantes, que se llamó *Mucho gusto* (1996) y que quería interpretar todos los significados del gusto en Colombia después del narcotráfico. El documental nunca fue emitido por la televisión y tuvo una sola exhibición pública en la Cinemateca Distrital de Bogotá, en la que le hice una encerrona al público. Aprovechando que afuera llovía a cántaros y previendo que más de un espectador iba a abandonar la sala, decidí colocar en el lobby un gran televisor en simultánea con el videobeam de la sala para tener un público cautivo atrapado sin salida. El video como venganza.

El cine siempre ha sido para mí como una piedra en el zapato; cargo penosamente con ella y nunca me la puedo quitar de encima. Para los que nos criamos con

l'œuvre de l'artiste. Ce travail a signifié que j'approche quelque chose qui m'a toujours obsédé : la mort. En enregistrant les progrès de la maladie, j'ai enfin pu comprendre la phrase de Jean Cocteau disant que la caméra voit la mort au travail. Il en a été ainsi en effet : la caméra Hi-8 a enregistré le passage inexorable de la mort de l'artiste, au moment même où ma mère agonisait. La vidéo m'a fait accepter le passage inévitable de la vie à la mort. A nouveau la vidéo en tant que résurrection.

Accablé par la réalité de ma ville et de la mort, je suis parti à Bogotá suivre un stage avec le cinéaste Raoul Ruiz, que j'avais connu à Paris des années avant. Prestidigitateur cinématographique par excellence, Raoul nous a tous captivés par son savoir et sa générosité, au point que je n'ai pas eu la moindre hésitation à lui proposer de passer, pendant le stage, de la théorie à la pratique. Le résultat en a été une vidéo de fiction, filmée en deux jours que nous avons co-réalisée sous le titre de *Capítulo 66* (1993), épisode d'un feuilleton gothique filmé par deux réalisateurs comme s'il s'agissait d'un cadavre exquis, écrit au fur et à mesure sans en connaître le début ni la fin. Mais la fantaisie s'est arrêtée là. Face à l'influence grandissante du trafic de drogue à Cali, et à mon désenchantement croissant envers l'évolution de la ville, j'ai entrepris un projet documentaire au long cours : *Cali, ayer, hoy y mañana* (1994-95), une série de 10 chapitres monographiques. Cali, qui avait toujours été pour moi une source constante d'inspiration, était à présent devenue un paradis perdu qu'il me fallait attraper avant qu'il ne m'échappe des mains. Ce travail fini, me sentant vidé, j'ai brûlé mes vaisseaux et émigré à Bogotá.

Me retrouvant sans métier, je me suis vu dans l'obligation de changer. Je ne voulais plus faire des films sur ma ville, ni sur des gens, ni sur des événements, mais sur quelque chose de plus abstrait, sur un concept : le goût. Quoique j'aie toujours eu ce thème sur le bout de la langue, c'était seulement alors, à partir de l'influence néfaste du trafic de drogue et de sa narco-culture, que je me suis retrouvé contraint de faire une recherche sur ce phénomène. Après avoir parcouru avec ma caméra tout le pays à la recherche du “mauvais goût”, au montage final j'ai éliminé toutes ces prises de “soutien” pour revenir au discours des classiques, c'est à dire des grecs, et ne laisser que les dialogues sur le goût des différentes personnalités de la culture colombienne. Cet “essai documentaire” a été une sorte de harakiri cinématographique de plus de deux heures de têtes parlantes, sous le titre de *Mucho gusto* (1996), qui voulait interpréter tous les sens du goût dans la Colombie du trafic de drogue. Ce documentaire n'a jamais été émis à la télévision et n'a été montré au public qu'une fois à la Cinemateca Distrital de Bogotá, où j'ai piégé le public. Profitant d'une pluie diluvienne au dehors et prévoyant



en los años 50 y 60, el cine fue nuestro primer amor. Nadie olvida el primer amor. El cine es el eterno retorno; siempre volvemos a él. Ya lo había dicho Dziga Vertov: los cineastas nos la pasamos soñando con la luna del largometraje. Sí, el cine es un sueño, pero en la mayoría de los casos, especialmente en Colombia, se convierte en una pesadilla sin fin. Dicen que el cine es la fábrica de sueños. Mentiras. Es una fuente permanente de insomnio. Después de recorrer de La Meca a La Ceca del cine buscando infructuosamente el millón de dólares que le hace falta al colombiano para filmar un largometraje, tomé la decisión de grabar *Soplo de vida* en video digital para su posterior transferencia a cine. Pero quince días antes del rodaje, gracias a SINCINCO (Sindicato de Cineastas Colombianos), una entidad fantasma creada por mí y que cobija a todos mis amigos y colaboradores, conseguí los medios para rodar en Super 16. A pesar de que se trataba de un largometraje de ficción en cine, el video estuvo presente de todas formas. La escena de los créditos -construida con base en materiales de archivo de la tragedia de Armero y los flashbacks de algunos de los personajes- fue originalmente grabada en video y posteriormente transferida a cine. En la postproducción también se recurrió al video puesto que, por primera vez, edité con un sistema no lineal, prescindiendo totalmente de la engorrosa moviola.

Al año siguiente se estrenó en Colombia con buena crítica pero con poco éxito comercial, en gran parte debido a las pésimas condiciones de distribución y exhibición. Seguidamente se distribuyó comercialmente en Francia, donde atrajo más espectadores que en Colombia. Después de los largometrajes *Pura sangre* y *Soplo de vida*, tengo la satisfacción de haber hecho dos películas: la primera y la última. Dudo que en los años que me quedan de vida le dedique tanto tiempo y tanto sacrificio a entretener al pueblo. Que los divierta su madre.

que plus d'un spectateur quitterait la salle, j'ai décidé de mettre dans le hall un grand téléviseur simultané avec la vidéo de la salle pour garder captif un public sans issue. La vidéo en tant que vengeance.

Le cinéma a toujours été pour moi comme un caillou dans le soulier ; je le traîne péniblement avec moi sans pouvoir jamais m'en débarrasser. Pour nous qui avons grandi pendant les années 50 et 60, le cinéma a été notre premier amour. Nul n'oublie son premier amour. Le cinéma, c'est l'éternel retour ; nous y revenons sans cesse. Je l'avais bien dit à Dziga Vertov : nous autres cinéastes passons notre temps à rêver à la lune du long métrage. Oui, le cinéma est un rêve, mais dans la plupart des cas, et particulièrement en Colombie, il devient un cauchemar sans fin. On dit que le cinéma est l'usine à rêves. C'est faux. C'est une source intarissable d'insomnie. Après avoir couru par monts et par vaux à la recherche vaine du million de dollars qu'il faut à un Colombien pour filmer un long métrage, j'ai décidé de filmer *Souffle de vie* en vidéo numérique pour le gonfler plus tard au format cinéma. Mais quinze jours avant le tournage, grâce à SINCINCO (Syndicat des Cinéastes Colombiens), une entité fantôme que j'ai créée et qui abrite tous mes amis et collaborateurs, j'ai trouvé les moyens de tourner en super 16. Même s'il s'agissait d'un long métrage de fiction en format cinéma, la vidéo y a été présente de toutes façons. La scène du générique – construite sur la base d'images d'archives d'Armero et les flash-backs de certains personnages – a été filmée en vidéo et gonflée après. A la post-production aussi on a eu recours à la vidéo puisque, pour la première fois, j'ai édité sur un système non linéaire, me passant complètement de l'encombrante moviola.

L'année suivante il est sorti en Colombie, avec une bonne critique mais peu de succès commercial, en grande partie à cause des très mauvaises conditions de distribution et de projection. Tout de suite après il a été

Después de trabajar en un largometraje con un equipo que oscilaba entre las treinta y sesenta personas, decidí, en un acto de humildad, reducirme a mi más mínima expresión y opté por volverme un equipo de una sola persona. Me enamoré de una actriz que tenía una cámara digital y me propuse volverme camarógrafo a la edad de cincuenta años. Comencé desde cero. Mis primeros escarceos de cámara se limitaron a grabarla a ella en planos fijos, editando en cámara y gradualmente procedí a narrar en planos móviles. Todo lo grababa sin importar cuál sería su destino final. Esta educación sentimental videográfica de cámara (y recámara) me llevó a varios países y a varias locaciones, desde la sórdida Nueva York, pasando por los paraísos artificiales de la India y Tailandia, hasta llegar al embrujo de Venecia. Y hasta allí llegó ese amor. Venecia sin ti. Pero de toda esa educación sentimental quedó un videoarte que titulé *Video(B)art(h)es*, como contribución a la convocatoria “Fragmentos de un video amoroso”.

Cuando el director francés Barbet Schroeder, me propuso hacer el *making of* de *La Virgen de los sicarios*, creo que yo ya tenía la idea secreta de hacer *La desazón suprema* (2003), un documental sobre Fernando Vallejo, personaje que me había cautivado con su saga autobiográfica *El río del tiempo*, con sus biografías de los poetas malditos colombianos José Asunción Silva y Porfirio Barba Jacob y con sus películas colombianas hechas en México. Al sentirme ya camarógrafo y autosuficiente, compré una cámara digital Sony VX2000 y le propuse a Vallejo hacer un documental sobre su vida y su obra. Él accedió, y yo inmediatamente tomé un avión y fui a México en su búsqueda. Lo grabé en la intimidad sin luz artificial y con todos los controles automáticos de la cámara, es decir, con foco, sonido y exposición automáticos. No por nada los japoneses se han gastado tanto dinero inventándose estos dispositivos. Pienso que el video plantea su propia estética y hay que aprovecharla. Sentí que por fin se cumplía el sueño de la *caméra stylo* propuesto por Alexandre Astruc en 1948. La cámara como estilógrafo, el autor total, sin ningún intermediario durante el rodaje. Todo el montaje se hizo en mi casa en un computador G4 y con el programa Final Cut, hábilmente operado por Rubén Mendoza, mi único colaborador en la realización del documental, además del músico Germán Arrieta.

Después de la proyección privada de *La desazón suprema* en Bogotá se me acercó un exhibidor de cine muy emocionado y me dijo que quería exhibirla en las salas de cine; desde 1977 no se proyectaba en los cines un documental de largometraje colombiano. Yo le dije que quizá no era posible porque el documental sólo existía en video y yo no tenía los medios económicos para pasarlo a 35 mm. Él me dijo que no importaba, ya que él tenía algunas salas equipadas con proyección en

distribuí en France où il a eu plus de spectateurs qu'en Colombie. Après les longs métrages *Pura sangre* et *Souffle de vie*, j'ai la satisfaction d'avoir fait deux films, le premier et le dernier. Je doute que dans les années qu'il me reste à vivre je consacre autant de temps et d'énergie à distraire les bonnes gens. Qu'ils aillent se faire voir.

Après avoir travaillé à un long métrage avec une équipe de 30 à 60 personnes, j'ai décidé, dans un acte d'humilité, de me réduire à ma plus simple expression en choisissant de devenir une équipe d'une personne. Je suis tombé amoureux d'une actrice qui avait une caméra numérique et je me suis proposé de devenir caméraman à 50 ans. J'ai commencé à zéro. Mes premiers tâtonnements à la caméra se sont contentés de la filmer en plans fixes, en éditant à la caméra, et peu à peu j'ai commencé à raconter en plans mobiles. J'ai tout filmé sans envisager de destination finale. Cette éducation sentimentale vidéographique à la caméra (et en chambre) m'a mené dans plusieurs pays et à plusieurs endroits, du sordide New York, en passant par les paradis artificiels de l'Inde et de la Thaïlande, pour arriver à l'ensorcellement de Venise. Et cet amour-là a duré jusque là. Venise sans toi. Mais de toute cette éducation sentimentale est sorti un vidéo-art que j'ai nommé *Video(B)art(h)es*, comme contribution au concours “Fragments d'une vidéo amoureuse”.

Quand le cinéaste français Barbet Schroeder m'a proposé de faire le *making of* de *La vierge des tueurs*, je crois que j'avais déjà dans l'idée de faire *La desazón suprema* (2003), un documentaire sur Fernando Vallejo, personnage qui m'avait subjugué avec sa saga autobiographique *El río del tiempo*, avec ses biographies de poètes maudits colombiens José Asunción Silva et Porfirio Barba Jacob et avec ses films colombiens faits au Mexique. Comme je me sentais alors caméraman et autosuffisant, j'ai acheté une caméra numérique Sony VX2000 et j'ai proposé à Vallejo de faire un documentaire sur sa vie et son œuvre. Il a accepté et j'ai immédiatement pris un avion pour aller le voir au Mexique. Je l'ai filmé dans l'intimité, sans lumière artificielle, c'est-à-dire avec les réglages d'objectif, de son et d'exposition automatiques. Ce n'est pas pour rien que les Japonais ont tant dépensé d'argent à inventer ces dispositifs. Je pense que la vidéo a sa propre esthétique et qu'il faut la mettre à profit. J'ai senti qu'enfin le rêve de *caméra-stylo* proposé en 1948 par Alexandre Astruc prenait corps. La caméra en tant que stylo, l'auteur total, sans aucun intermédiaire au cours du tournage. Tout le montage s'est fait chez moi sur un ordinateur G4 avec le logiciel Final Cut, adroitement utilisé par Rubén Mendoza, mon seul collaborateur pour réaliser ce documentaire, en plus du musicien Germán Arrieta.

Après la projection privée de *La desazón suprema* à Bogotá, un exploitant de salle s'est approché de moi,

video. Estudiamos la nueva Ley de Cine y encontramos que no había ningún impedimento legal para proyectar video en las salas de cine. Entonces lanzamos *La desazón suprema* comercialmente e inauguramos en Colombia la proyección en DVD en los circuitos de cine tradicionales.

Los alcances de este logro pueden ser muy grandes puesto que eliminamos al celuloide como intermediario entre nuestro trabajo y el público cinematográfico. Abrimos las puertas para que otros cineastas y videastas de ficción y documental puedan exhibir comercialmente sus obras en video, sin tener que pasar por el costoso transfer a celuloide. La prueba es que poco después se exhibió, también en DVD, el documental de Marc de Beaufort *Los archivos privados de Pablo Escobar* con un éxito rotundo, mucho mayor al de *La desazón suprema*. Era de esperarse pues *La desazón suprema* es sólo sobre un escritor que hasta hace poco era casi un desconocido y *Los archivos privados de Pablo Escobar* es sobre un personaje que se hizo famoso por haberle “enseñado las primeras líneas” al mundo entero. Nadie sabe para quién trabaja.



Fernando Vallejo, 2003

RESUMEN Biografía laboral de un cinevideasta, desde el aprendizaje en que la televisión le parecía despreciable, hasta el placer de poder hacer lo que le parece pese a una gran carencia de medios financieros, gracias al video.

PALABRAS CLAVES video, cine, televisión, documental, expresión.

fort ému, et m'a dit qu'il voulait le montrer dans les salles ; depuis 1977, aucun long-métrage documentaire colombien n'était montré en salle. Je lui ai dit que ce ne serait peut-être pas possible puisqu'il n'existait qu'en vidéo et que je n'avais pas les moyens de le gonfler en 35mm. Il m'a dit que ça n'avait pas d'importance, qu'il avait quelques salles équipées pour la vidéo. Nous avons étudié la nouvelle Loi du Cinéma et n'y avons pas trouvé d'empêchement légal à projeter de la vidéo en salle de cinéma. Alors, nous avons lancé *La desazón suprema* commercialmente en inaugurant en Colombie la projection en DVD sur les circuits traditionnels de cinéma.

La portée de cette réussite peut être grande puisque nous avons éliminé l'intermédiaire du celluloïd entre notre travail et le public cinématographique. Nous avons ouvert des portes pour que d'autres cinéastes et vidéastes de fiction ou de documentaire puissent montrer commercialement leurs œuvres en vidéo, sans avoir à procéder au coûteux gonflage celluloïd. La preuve, c'est que peu après, on a montré, en DVD aussi, le documentaire de Marc de Beaufort *Los archivos privados de Pablo Escobar* avec un franc succès, bien plus grand que celui de *La desazón suprema*. Il fallait s'y attendre puisque *La desazón suprema* ne traite que d'un écrivain encore presque inconnu il y a peu de temps, alors que *Los archivos privados de Pablo Escobar* montre un personnage qui est devenu célèbre parce qu'il a “appris à faire des lignes” à la terre entière. Nul ne sait pour qui il travaille.

TRADUIT DE L'ESPAGNOL (COLOMBIE)
PAR ODILE BOUCHET

RÉSUMÉ Biographie de travail d'un ciné-vidéaste, de l'apprentissage où la télévision lui semblait méprisable, au plaisir de pouvoir faire ce qu'il veut malgré un grand manque de moyens financiers, grâce à la vidéo.

MOTS-CLÉS vidéo, cinéma, télévision, documentaire, expression.

SITE : <http://www.luisospina.com/archivo/grupo-de-cali/>

→ **Fiches du cinéma**

<http://www.fichesducinema.com/spip/spip.php?article63420>es Rencontres des Cinémas d'Amérique latine de Toulouse

mercredi 14 mai 2008, par Cédric Lépine

ÓSCAR CAMPO



2002 - 19 €

ISSN : 1267-4397

ISBN : 2-85816-612-9

code sodis : F276124



cinémas d'amérique latine

français
español
portugues

BRESIL

Lavoura arcaica



>> Juan Orol : cinéma populaire (Mexique)

>> Art video : José Alejandro Restrepo (Colombie)

>> José Mojica Marins : cinéma fantastique (Brésil)

>> Entretiens >> F. Solanas et L. F. Carvalho >> L. Chamie et L. Bodanzky >> G. Pauls

PRESSES
UNIVERSITAIRES
DU MIRAIL,
TOULOUSE

n°10

OSCAR CAMPO



La ciudad de los fanáticos (Cali, 2001), Juan Carlos Galeano, Harold Pardey et Andrés Blanco

los documentos de la universidad de Valle

MEMORIAS ELECTRÓNICAS DE
LA REALIDAD COLOMBIANA

Hoy nos encontramos en Colombia en una situación que ya había descrito el documentalista chileno Patricio Guzmán para su país: “Ningún cineasta imaginó hace 15 años que el formato video y no el formato de cine llegaría a ser el medio clave de comunicación nacional, el espacio imprescindible de reencontro con sus espectadores naturales” [...] “La falta de estímulos para la producción nacional y el cierre sistemático de numerosas salas de cine, colocaron al formato cinematográfico en un nivel de absoluta inferioridad frente al imperio televisivo”.

les documentaires de l'université del Valle

MÉMOIRES ÉLECTRONIQUES DE
LA RÉALITÉ COLOMBIENNE

Nous nous trouvons aujourd'hui dans une situation qu'avait déjà décrite le documentariste chilien Patricio Guzmán dans son pays : “Aucun cinéaste n'imaginait il y a quinze ans que le format vidéo et non le format cinéma deviendrait le moyen clé de communication nationale, l'espace indispensable de retrouvailles avec ses spectateurs naturels” [...] “Le manque de soutien de la production nationale et la fermeture systématique de nombreuses salles de cinéma ont placé le format cinématographique en position d'infériorité absolue face à l'empire de la télévision”.

A finales de los años 80 cuando agonizaba la compañía estatal de fomento al cine colombiano FOCINE, un grupo de cineastas y de profesores de Comunicación Social de la Universidad del Valle crearon en la ciudad de Cali un espacio de experimentación con el documental, *Rostros y Rastros*, que trece años después continúa emitiéndose por el canal de televisión regional Telepacífico y por Señal Colombia, el canal cultural nacional.

Durante la década de los noventa y en este trágico comienzo de siglo en nuestro país, el espacio ha ofrecido para muchos creadores audiovisuales y estudiantes, la posibilidad de trabajar de una manera más constante en su ilusión de hacer cine, que a menudo ha significado elaborar un texto audiovisual más complejo estéticamente y temáticamente que los programas habituales de la televisión comercial.

Para comprender la situación del documental colombiano en estos años es necesario dar un mínimo de contexto sobre la envergadura de las transformaciones por las que ha atravesado el país en la última década.

El país está desgarrado social y políticamente. Su realidad está hecha de violencia, exclusión social, desigualdades de poder, Estado corrupto, guerrilla y paramilitares. En una perspectiva cultural, por una parte, debido al movimiento de globalización, el país entra en la cultura mundo. Pero por otra se revalorizan las culturas regionales y locales. En este doble movimiento estalla la llamada cultura nacional, en un Estado que no ha terminado de ser nación. Lo local se revaloriza, así como los movimientos culturales étnicos, raciales, regionales, de género, que reclaman el derecho a su propia memoria y a la construcción de sus propias imágenes.

El documental se constituyó en un género privilegiado para hablar de la transformación dolorosa y violenta de las realidades urbanas, así como de aspectos antropológicos y de memoria regional de los que no se había ocupado la TV nacional.

A la fin des années 80, quand agonisait de la compagnie d'État de soutien au cinéma colombien FOCINE, un groupe de cinéastes et de professeurs de communication sociale de l'Université del Valle ont créé dans la ville de Cali un espace expérimental pour le documentaire, *Rostros y rastros*, qui treize ans après, est encore diffusé par la chaîne régionale Telepacífico et par Señal Colombia, la chaîne culturelle nationale.

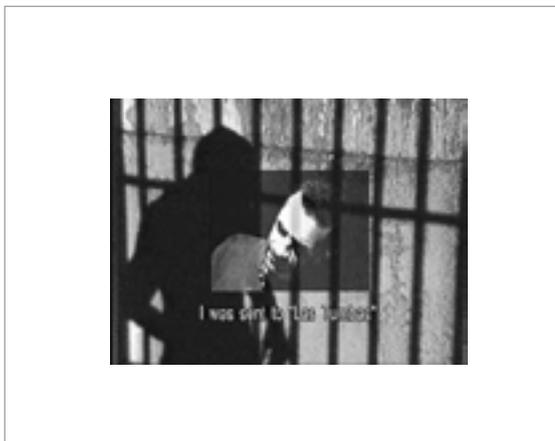
Pendant les années 90 et en ce tragique début de siècle dans notre pays cet espace a offert à bien des créateurs et étudiants en audiovisuel la possibilité de travailler de façon plus constante à leur illusion de faire du cinéma, ce qui est souvent revenu à élaborer un texte audiovisuel d'une esthétique et d'une thématique plus complexes que ceux des programmes habituels des chaînes commerciales de télévision.

Pour comprendre la situation du documentaire colombien pendant ces années, il convient de donner un minimum de notions sur l'envergure des transformations subies par le pays dans la dernière décennie.

Le pays est déchiré socialement et politiquement. Sa réalité est faite de violence, d'exclusion sociale, de pouvoir inégal, d'État corrompu, de guérilla et d'armée parallèle. Dans une perspective culturelle, d'une part, à cause du mouvement de globalisation, le pays entre dans la culture mondiale. Mais d'autre part les cultures régionales et locales sont revalorisées. Sous ce double mouvement, la culture appelée nationale éclate, dans un État qui n'est pas encore devenu une nation. Tout ce qui est local est revalorisé, ainsi que les mouvements culturels ethniques, raciaux, régionaux, de genre, qui réclament le droit à leur propre mémoire et à la construction de leurs propres images.

Le documentaire s'est constitué comme un genre privilégié pour parler de la transformation douloureuse et violente des réalités urbaines, ainsi que des aspects d'anthropologie et de mémoire régionale que la télévision nationale n'avait pas abordés.

El proyecto del diablo (2000), Óscar Campo





Manual inconcluso para el silencio (Cali, 2000), Andrés Sánchez et María Fernanda Luna

La propuesta documental de la Universidad del Valle se ha desarrollado permanentemente en este marco histórico cultural. El proyecto, que consideramos estético político, ha tenido como objetivo descentralizar la televisión, de forma que la gente ignorada por los medios tenga su propia voz. Este proceso ha sido posible por estar insertado en una lógica de pensamiento académico. Las investigaciones son largas y cuidadosas, buscando compensar los pocos días de rodaje y edición, pero también, intentando escapar a la lógica de la información obtenida rápidamente en los medios periodísticos.

Cada semana se pasa un documental de un realizador diferente. La identidad del espacio se da por determinados tratamientos: oposición a los narradores autoritarios; fusión de imágenes derivadas del directo o de otras estéticas cinematográficas con video-arte y reportaje; reto a la llamada objetividad del periodismo a través de obras personales o con la participación de diferentes voces distintas a las de los informadores de televisión; obras que pueden adoptar la forma de biografías, o autobiografías o ensayos, en las que cabe el ensueño, el delirio, el absurdo e incluso la ausencia de búsqueda de la verdad.

La proposition documentaire de l'Université del Valle s'est toujours développée dans ce cadre historico-culturel. Le projet, que nous considérons esthétique-politique, a eu comme objectif de décentraliser la télévision, de sorte que les gens ignorés par les médias aient leur propre voix. Le fait qu'il s'insérait dans une logique de pensée académique a rendu possible ce processus. Les recherches sont longues et soigneuses, pour tenter de compenser le peu de jours de tournage et d'édition, mais aussi pour échapper à la logique d'information instantanée des médias journalistiques.

Chaque semaine nous passons un documentaire d'un réalisateur différent. Certains partis pris donnent son identité à l'émission : le refus des narrateurs autoritaires, la fusion d'images dérivées de la prise directe ou d'autres esthétiques cinématographiques avec le vidéo-art et le reportage, le défi à la fameuse objectivité du journalisme grâce à des œuvres personnelles ou la participation d'autres voix, différentes de celles des présentateurs de télévision, des œuvres qui peuvent prendre la forme de biographies, d'autobiographies ou d'essais, dans lesquelles on peut trouver du rêve, du délire, de l'absurde et même l'absence de recherche de la vérité.

A finales ya de la década del 90 ha surgido una generación nueva de videístas jóvenes, que están realizando el registro de las realidades de Colombia. Muchos de ellos sin anteriores experiencias cinematográficas y formados en su mayoría por realizadores de cine y críticos más activos en décadas pasadas.

Eclécticos y pragmáticos, los nuevos activistas del video documental incorporan todo lo que pueda servir en sus cintas: mezclan la sofisticación del video-clip musical con la cobertura en directo de fragmentos de vida en los diferentes escenarios urbanos, yuxtaponiendo la calidad del betacam con otros equipos de video casero, apropiándose de toda una gama de estéticas de la ficción, el documental, el video-arte.

Mirado desde otro ángulo, el documental realizado en video actualmente en la Escuela y mostrado en todos estos nuevos escenarios televisivos, sugiere hibridaciones y cambios en la representación documental, paralelas a las transformaciones que está sufriendo la ciudad colombiana que documenta. A la ruptura de la coherencia urbana, a los recorridos fragmentados por avenidas mercantilizadas, centros comerciales interminables, condominios asfixiantes, suburbios de miseria, la tensión permanente de la guerra, correspondería unos textos audiovisuales en los que formas tradicionales de la estética documental como la cámara participante y la entrevista se mezclan con el video-clip espectacular o la dramatización de acontecimientos, en los que la voz autorial queda desplazada por otras voces o desempeñando la función de un editor o cronista de acontecimientos públicos o de la vida cotidiana.

Tout à fait à la fin des années 90, a surgi une nouvelle génération de jeunes vidéastes, qui est en train de procéder au registre des réalités de la Colombie. Beaucoup d'entre eux n'ont pas d'expérience cinématographique antérieure, et sont formés par des cinéastes et des critiques qui ont été plus actifs dans les décennies antérieures.

Eclectiques et pragmatiques, les nouveaux activistes de la vidéo documentaire incorporent dans leurs travaux tout ce qui peut leur être utile : ils mêlent la sophistication du vidéo clip musical avec la couverture en direct de tranches de vie dans différents milieux urbains, en juxtaposant la qualité de la bétacam et d'autres équipements de vidéo domestiques, s'appropriant ainsi toute une gamme d'esthétiques de la fiction, du documentaire et du vidéo-art.

Vu sous un autre angle, le documentaire réalisé en vidéo actuellement à l'Ecole et montré sur tous ces nouveaux espaces télévisuels, suggère des hybridations et des changements dans la représentation documentaire, parallèles aux transformations que subit la ville colombienne qu'il montre. A la rupture de la cohérence urbaine, aux parcours fragmentés par des avenues mercantilisées, des centres commerciaux interminables, des propriétés collectives étouffantes, des banlieues misérables, la tension permanente de la guerre, correspondraient des textes audiovisuels dans lesquels les formes traditionnelles de l'esthétique documentaire telles que la caméra participante et l'interview se mêlent au vidéo clip spectaculaire ou à la dramatisation d'évènements, où la voix de l'auteur est déplacée par d'autres voix ou joue le rôle d'un éditeur chroniqueur de faits publics ou de la vie quotidienne.

TRADUCTION : ODILE BOUCHET

RESUMEN

La Universidad del Valle, Cali, Colombia, por su programa de video documental en televisión, permite preservar ese cine, que se realiza gracias a las nuevas tecnologías, y los jóvenes videístas mezclan técnicas para dar parte de las terribles realidades colombianas.

PALABRAS CLAVES

Colombia, video, documental, nuevas tecnologías, nuevos videastas

RÉSUMÉ

L'Université del Valle, Cali, Colombie, par son programme de vidéo documentaire à la télévision, permet de préserver ce cinéma, rendu possible par les nouvelles technologies, et les jeunes vidéastes mêlent les techniques pour rendre compte des terribles réalités colombiennes.

MOTS CLÉS

Colombie, vidéo, documentaire, nouvelles technologies, nouveaux vidéastes

Cinémas d'Amérique latine

17 | 2009 :
Varia

La paranoïa comme fin de l'histoire

Le réalisateur colombien Óscar Campo

PEDRO ADRIÁN ZULUAGA

Traduction de Emmanuelle Hamon

p. 129-134

Cet article est une traduction de :

La paranoia como fin de la historia

Résumés

Español Français

Recorrido por la obra del director colombiano Óscar Campo, desde sus primeros documentales de comienzos de los noventa hasta *Yo soy otro* (2008), su ópera prima en el largometraje de ficción. Se analiza especialmente el último periodo del director a través de un conjunto de obras que coinciden con la intensificación del conflicto interno colombiano, y que hacen una lectura de las huellas de ese conflicto en el cuerpo individual y social.

Parcours à travers l'œuvre du réalisateur colombien Óscar Campo depuis ses premiers documentaires du début des années 1990 jusqu'à *Yo soy otro* (*Moi je suis un autre*, 2008), son premier long-métrage de fiction. Analyse de la dernière période du réalisateur à travers un ensemble d'œuvres qui coïncident avec l'intensification du conflit interne colombien, et qui offrent une lecture des conséquences de ce conflit sur l'individu et la société.

Entrées d'index

Mots-clés : Óscar Campo, Colombie, cinéma colombien, Cali, essai audiovisuel

Palabras claves : Óscar Campo, Colombia, cine colombiano, Cali, ensayo audiovisual

Notes de la rédaction

Traduit de l'espagnol (colombie) par Emmanuelle Hamon

Texte intégral

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
T. S. Eliot, *The Hollow Men*, 1925

- 1 L'œuvre du réalisateur colombien Óscar Campo (Cali, 1956) est restée étonnamment cohérente, depuis ses premiers documentaires du début des années 1990 jusqu'à ses travaux les plus récents, y compris son premier long-métrage de fiction : *Yo soy otro* (*Moi je suis un autre*, 2008). Ce qui est troublant dans cette continuité, c'est autant son goût pour le délire et la folie, les cloaques et les sectes, les milieux marginaux et les conspirations, que l'absence d'un récit rassurant qui neutraliserait finalement l'anormalité des ambiances et des personnages, à la manière du cinéma *mainstream*. Au contraire, dans les documentaires et la fiction, Campo superpose un discours critique, intellectuel et distancié à la fois, afin d'éviter l'émotivité et le sentimentalisme des narrations conventionnelles, qui reposent aujourd'hui, selon lui, sur des catégories illusoire de la grande famille bien-pensante : la réalité, l'identité, le progrès.

***Yo soy otro* (2008), de Oscar Campo**



- 2 Mais cette cohérence ne signifie pas pour autant que l'œuvre de Campo soit restée inaltérable au passage du temps ; elle a pris des détours, approfondissant sa vision apocalyptique d'une époque comme la nôtre, où la succession des

événements s'enchaînent à une rapidité déconcertante, peut s'avérer être un défi qui fait vaciller la pensée, triompher la condescendance et l'anti-intellectualisme. À partir de *El proyecto del Diablo (Le projet du Diable, 1999)*, les travaux de Óscar Campo donnent une lecture esthétique-politique de la société colombienne, en recourant à la construction de métaphores et d'allégories qui troublent les codes de communication. Cette dernière étape de son œuvre coïncide avec l'intensification du conflit armé dans le pays pendant le mandat présidentiel d'Andrés Pastrana (1998-2002) et avec le processus de paix du gouvernement avec la guérilla de gauche, les FARC (Forces armées révolutionnaires de Colombie), dont l'échec a favorisé, à n'en pas douter, l'autoritarisme actuel, auquel la société a confié la gestion de ses peurs et de son anxiété.

- 3 Les documentaires *Tiempo de miedo (Temps de peur, 2000)*, *Informe sobre un mundo ciego (Rapport sur un monde aveugle, 2001)*, *Noticias de guerra en Colombia (Nouvelles de guerre en Colombie, 2002)* et la fiction *Yo soy otro* peuvent être perçus à travers le prisme de cette conjoncture politique, qui est bien entendu plus nuancée (en particulier en ce qui concerne le rôle central que joue le narcotrafic dans la vie sociale, économique et politique du pays depuis la fin des années 1970)□; mais les travaux mentionnés sont particulièrement précieux pour comprendre la pensée du réalisateur et les cadres qu'il utilise pour saisir cette réalité opaque et fuyante : c'est sa biographie intellectuelle. Campo lui-même le voit ainsi : "Nous sommes entrés ces dix dernières années dans un tourbillon d'événements qui bouleversent nos vieilles certitudes ; les signes sont mouvants, les éléments qui nous étaient familiers sont en train de se transformer en quelque chose de perturbateur et menaçant"¹.

Un récit générationnel

- 4 Óscar Campo était encore très jeune lorsque le Groupe de Cali, appelé plus tard Caliwood, a fait irruption, au début des années 1970, sur la scène endormie du cinéma colombien. Les réalisateurs colombiens les plus intéressants de cette période (José María Arzuaga, Julio Luzardo, Francisco Norden, Marta Rodríguez, Jorge Silva) n'étaient pas étrangers aux discussions ardues sur le caractère que devait avoir le Nouveau Cinéma d'une région marquée, dans le contexte latino-américain, par une histoire de domination qui n'en finissait pas. Face à ces débats, où le cinéma était peu abordé, le Groupe de Cali a assumé d'entrée une position qui, bien qu'elle ne soit pas en opposition en termes politiques, dépassait les cadres idéologiques d'alors. Les réalisateurs Luis Ospina et Carlos Mayolo et l'écrivain Andrés Caicedo, principales figures du groupe, étaient surtout d'impénitents cinéphiles qui pouvaient défendre un large panel de productions cinématographiques, de Bergman à Roger Corman. Plutôt qu'une production propre, cette cinéphilie a débouché sur la création du Ciné-club de Cali et de la revue *Ojo al cine* qui a publié cinq numéros emblématiques entre 1974 et 1976, un an avant le suicide de Caicedo. Ospina et Mayolo ont eu beau vouloir faire un cinéma de transformation sociale, avec un regard critique sur leur environnement immédiat, comme on peut le voir dans des travaux tels *Oiga vea* (1971) et *Agarrando pueblo* (1977), le fondement idéologique est resté soumis à des procédés d'énonciation plus sophistiqués. Dans ces deux courts-métrages, la conscience du dispositif filmique se différencie d'une simplification grossière trop répandue dans le cinéma politique de ces années-là.

***Yo soy otro* (2008)**



- 5 Campo, assistait aux séances mémorables du Ciné-club, où il a connu Caicedo, baignait ainsi dans une atmosphère intellectuelle où l'on "respirait", à la fin des années 1970 et au début des années 1980, non seulement le cinéma mais aussi un "dangereux" mélange d'influences culturelles. L'influence de Caicedo et son énergie démesurée et chaotique avaient été remplacées par les lectures critiques de la psychanalyse et du marxisme conduites par Estanislao Zuleta, la nouvelle histoire de Germán Colmenares et les théories de la communication de Jesús Martín Barbero, entre autres. "Ils étaient très éloignés – se souvient Campo, faisant référence à ces intellectuels – de la cinéphilie totale du Groupe de Cali. [...] Dans les universités, la culture savante et l'essai étaient beaucoup plus importants"². L'essai, par sa capacité argumentaire, est devenu alors le modèle rhétorique d'expression pour analyser les phénomènes sociaux et culturels.
- 6 Campo, une fois professeur à l'Université del Valle et à son École de Communication, a relevé le défi de produire des essais audiovisuels, des textes envisageables une fois "perdues les illusions de l'objectivité et du réalisme analogique de l'image cinématographique [...], un texte fondé sur une logique différente de celle de la fiction [...], un discours sur le monde qui propose des réflexions et des démonstrations qui, pour certains, égale l'essai écrit, le rapport scientifique ou le reportage. Un texte où le *logos* prime sur le *mythos*"³. Et il l'a fait dans un contexte où il avait peu d'options. A la fin des années 1980, la disparition de la Compagnie de Promotion Cinématographique (Focine), principal promoteur du soutien de l'État à la production de films depuis 1978, était imminente et inévitable. C'est grâce à cette entité que des réalisateurs de Cali, comme Luis Ospina avec *Pura sangre* (*Sang pur*, 1982), et Carlos Mayolo avec *Carne de tu carne* (*Chair de ta chair*, 1983) et *La mansión de Araucaima* (*La Demeure de Araucaima*, 1986), sont passés au long métrage ; et Óscar Campo lui-même a dirigé les moyens-métrages *Valeria* (1986) et *Las andanzas de Juan Máximo Gris* (*Les aventures de Juan Máximo Gris*, 1987).
- 7 Mais à la fin des années 1980, et dans une situation similaire à celle de nombreux pays latino-américains, les politiques néolibérales s'imposent et les subsides de l'État sont regardés avec suspicion. En 1992, la liquidation de Focine est entérinée après de nombreuses années. Parallèlement, depuis le milieu des années 1980, des chaînes régionales de télévision se sont créées et la vidéo a commencé à être considérée comme une alternative d'expression appropriée, offrant des possibilités de perfectionner un nouveau langage. Ces deux paramètres ont permis la création d'un espace documentaire, *Rostros y rastros*

(1988-2001), produit par UV-TV, le programmeur de l'Université del Valle, et diffusé par la chaîne régionale Telepacífico.

El proyecto del Diablo (1999)



Le regard des autres

- 8 Dans *Rostros y rastros*, Óscar Campo a trouvé un moyen idéal pour analyser et exprimer les nouvelles dynamiques urbaines, jusqu'alors pratiquement ignorées par un cinéma axé sur la réparation symbolique du passé traumatique, pétri de mémoires rurales et prémodernes, et une télévision qui persistait à montrer essentiellement des visions codifiées du pays. Influencés par Luis Ospina, qui avait réalisé en 1986 la vidéo *Andrés Caicedo : unos pocos buenos amigos* et qui deux ans après, avec *Ojo y vista peligra la vida del artista*, inaugurait les émissions de *Rostros y rastros*, les documentaristes ont perfectionné un nouveau style dans la production de ce genre dans le pays, qui était jusqu'alors incarné par l'œuvre indigéniste et rurale de Marta Rodríguez et de Jorge Silva. Dans *Rostros* on relève "des entretiens où ont été évacués la question et le narrateur omniscient. Développement thématique par bloc, jeux visuels entre chaque bloc et plus tard des vidéo-clips. Ensuite d'autres éléments importants sont apparus telles les théories culturelles en vogue chez les professeurs en communication sociale. L'anthropologie urbaine, les histoires de vie sur la représentation et l'écriture"⁴.
- 9 Pour Ramiro Arbeláez, professeur à l'Université del Valle et l'un des premiers membres du Groupe de Cali : "*Rostros y rastros* doit être reconsidéré comme

une expérience esthétique. [...] Tout a commencé avec l'héritage de Luis Ospina, lui-même influencé par le documentaire étatsunien et par le *cinéma vérité* français : le respect de l'autre. Cela signifie qu'on donne la parole à l'autre pour que ce soit lui qui s'exprime et qui raconte son histoire. Il s'agit avant tout d'une nécessité sociale (celle d'être entendu) et ensuite d'une éthique (celle de céder la parole) qui a une répercussion dans la structure du documentaire"⁵.

- ¹⁰ *Recuerdos de sangre (Souvenirs de sang, 1990)* et *Un ángel subterráneo (Un ange souterrain, 1991)* sont deux documentaires réalisés par Óscar Campo dans cette phase initiale de *Rostros y rastros* qui annonçaient les orientations de sa production à partir de *El proyecto del Diablo*. Les figures de la violence comme pulsion répétitive et celles de la perturbation mentale comme état du monde, sont présentes respectivement dans l'un et l'autre travail. Bien que ce soit aussi l'époque où Campo recourt à des processus de création artistique et de production de pensée en vogue alors à Cali : *Óscar Muñoz: retrato* (1992), *Fernell Franco: escritura de luces y sombras* (1995) et *Jesús Martín Barbero: una mirada sobre la ciudad en América Latina* (1996). Ces travaux sont produits juste avant que la transformation urbanistique et culturelle de Cali, traversée par les feux croisés du conflit politique et du narcotrafic, ne provoque l'exode de nombreux artistes et intellectuels et qu'une sensation de pessimisme apocalyptique s'empare de ceux qui restent, et parmi eux Óscar Campo. La ville construite comme un rêve tropical autour d'un fleuve s'évanouit, et le paradis éphémère de la mafia se lève, imposant et arrogant.

Le regard de l'autre

- ¹¹ Et ce paradis éphémère était déjà un autre paradis perdu lorsque Campo, en 1999, règle ses comptes avec le passé récent de la ville avec *El proyecto del Diablo*. Ce documentaire est un monologue de Fernando 'La Larva' Córdoba coécrit à quatre mains par le personnage lui-même et Campo. Le discours de cet ange souterrain évoque les souvenirs de sang de sa génération, devenus des figures de la violence : "Je suis issu d'un sang impur / des gens de la terre / obscurs, courbés sur la terre / étrangers à toute forme d'art hormis celle des balles ou de la machette. / Ils disent que mon père en a tué quelques-uns à l'époque de Laureano"⁶. / Ce pour cela que j'ai le sang chaud." Le personnage dit aussi de lui-même qu'il est un cancer de 56, en référence à l'année où douze camions de l'armée ont été explosés à Cali. Sur l'épisode, non élucidé, il existe diverses versions que 'Larva' Córdoba remet en question dans son monologue : c'était un attentat, mais qui a pu également servir de prétexte pour tuer des gens du peuple, des paysans qui étaient venus à Cali pour fuir la violence et qui menaçaient avec leurs corps "autres" la précaire tranquillité bourgeoise"⁷. Finalement, dans l'un de ses rêves, le personnage croit qu'on lui a tiré dessus et qu'on l'a jeté dans la rivière Cauca ; le spectateur éclairé du cinéma colombien se souvient immédiatement des cadavres de *El río de las tumbas* (Julio Luzardo, 1965) et de *Cóndores no entierran todos los días* (Francisco Norden, 1984) et du cliché des corps jetables"⁸ que personne ne réclame et que l'eau efface du souvenir. Ces trois allusions, réparties dans un discours aux multiples références culturelles – qui vont du rock au premier Vargas Llosa –, servent le propos de montrer le cercle de la violence, son *pathos* répétitif. En même temps, c'est une histoire de l'autre Cali, celle des bandes et des toxicomanes que cherchaient les personnages de Andrés Caicedo, mais qui au fil du temps perdraient tout caractère romantique pour se convertir en chair à canon du narcotrafic et du conflit armé.

- 12 Dans *El proyecto del Diablo*, réapparaît la référence au monde souterrain et à l'abominable, à ce qui se passe dans les profondeurs et loin du confort des villes, les cloaques et leurs gardiens qui déjà s'insinuaient dans *El ángel subterráneo* y *El ángel del pantano* (1997). On relève aussi le caractère définitivement allégorique d'un style ayant abandonné les dernières et fausses présomptions d'objectivité : les virus, les sectes, les conspirations font leur entrée sur la scène gouvernée par la paranoïa et le soupçon, devenant à la fois une accusation du monde et une fascination pour ses flux. L'intérêt pour le témoignage et pour les histoires de vie capables de créer l'illusion d'un sujet, cède le pas à un type de documentaire beaucoup moins transparent dans son énonciation.
- 13 *Informe sobre un mundo ciego* franchit un pas de plus dans cette crise. Suivant une tradition qui renvoie à Kafka, Saramago, Sábato ou encore Fernando Vidal Olmos, le narrateur du documentaire s'exprime cette fois depuis un futur incertain à la fin du XXI^e siècle, dans une Cali qui a disparu sous un nuage de radiation en 2065, et nous montre, au travers d'images provenant des archives visuelles de l'Université del Valle, ce qui reste de la vieille ville de la fin du XX^e et début du XXI^e siècle. "[...] J'ai abordé le faux documentaire, la fausse fiction, le *found footage* et un arsenal de recours qui proviennent du documentaire critique qui se réalisait dans le monde entier, tentant d'ouvrir une brèche à une fausse objectivité instrumentalisée et commercialisée par les moyens les plus traditionnels et de plus grande influence"⁹ □, dit Campo.

Yo soy otro (2008)



- 14 C'est la même instrumentalisation des contenus et des témoignages que le réalisateur analyse dans *Noticias de guerra en Colombia* □: "[...] ce n'est pas nécessaire d'aller si loin pour questionner le récit réaliste de témoignage dans la Colombie de ces années noires, marqué comme il a été par une dynamique d'instrumentalisation, qui a converti ce récit en une marchandise fluctuante au service de différents propos : dans certains cas, le fait de démasquer, la dénonciation, le jugement politique du terrorisme d'état ; dans d'autres, la dénonciation de la lutte armée soutenue par les groupes insurgés"¹⁰. Dans ce documentaire sur la couverture du conflit par les journaux télévisés, on voit bien de surcroît, parmi les stratégies de la guerre, combien celle-ci a besoin de corps : des corps "autres" qui permettent sa propre survie. Nous sommes à un pas de

l'univers désintégré de *Yo soy otro*.

Le double, le masque et les multiples

- 15 En mai 2002, une majorité de Colombiens élisaient Álvaro Uribe Vélez, un politique régional qui est monté dans les sondages et a gagné la reconnaissance du public grâce à un discours centré de façon obsessionnelle sur la sécurité et la lutte frontale avec la guérilla des FARC, qui, pendant le mandat présidentiel de Pastrana, non seulement avaient bafoué le processus de paix mais avaient obtenu d'importants triomphes stratégiques et militaires. C'est aussi en mai 2002 que José et ses doubles, protagonistes de *Yo soy otro*, se donnent rendez-vous dans une discothèque de Cali pour s'assassiner.
- 16 L'écriture du scénario du film avait été initiée bien des années avant, en 1991, après l'explosion d'une bombe que Campo a vécue comme un "événement" qui menaçait sa propre stabilité mentale. Le scénario a été rejeté dans divers concours, car, selon l'opinion des jurés, il n'y avait pas en Colombie les ressources suffisantes pour obtenir les effets adéquats que l'histoire requérait : "Ce scénario – disait le projet – prétend être en premier lieu une parodie de la citation de Rimbaud '*Je est un autre*', qui a donné lieu à un nombre infini d'interprétations tout au long de ce siècle ; en second lieu, une parodie de la thématique du double qui a inspiré une mythologie et un genre fantastique [...] Dans le scénario que vous avez entre les mains, l'intention est d'utiliser le thème du double comme un alibi pour aborder la Colombie actuelle, comme un corps social possédé par des forces obscures qu'il a lui-même créées [...] Mais le projet expose aussi une série de préoccupations sur cette époque dite postmoderne, où nous assistons à l'échelle de la planète à la désintégration des identités, des valeurs sociales et morales. [...] Mais à cheval sur la thématique du double, on prétend travailler sur une autre déjà ébauchée dans les films sur des clones et des répliques : celle du MULTIPLE"¹¹.

Noticias de guerra en Colombia (2002)





- 17 Dans *Yo soy otro*, José González est un ingénieur de systèmes qui a un emploi bien payé mais précaire et qui vit jour et nuit comme un nomade, soutenu par l'illusion du confort grâce à l'usage des drogues et des corps qui lui rendent l'équilibre perdu dans l'humiliation quotidienne. José commence à ressentir les symptômes d'une maladie inconnue et à se retrouver avec d'autres doubles dans une ville menaçante secouée par la violence. Campo utilise le monologue sur la ligne déjà explorée dans *El proyecto del Diablo*, non pas comme une évidence du sujet intégré mais comme une démonstration de son évaporation en de multiples mouvements que le personnage ne contrôle pas : José est un homme sans attributs. Les permanentes insertions d'images de journaux de guerre télévisés ne prétendent pas fonctionner comme les évidences d'une réalité, mais comme autant d'autres manifestations d'un réseau de discours incompréhensibles.
- 18 Si le réalisateur flirte avec les structures et les conventions du genre, *Yo soy otro* s'écarte du récit classique qui demande à un sujet de rendre compte de son identité et de ses transformations. José, en revanche, est une force à la dérive. Au lieu d'une narration régie par la causalité, Campo choisit à nouveau la création de métaphores et l'expression allégorique qui lui permet de se défaire à la fois de l'objectivisme et du subjectivisme : l'analogie entre les virus et la violence, la descente dans les profondeurs, les sectes et les conspirations, les allusions à la légende de Faust pour parler d'une génération qui a vendu son âme aux chimères du succès et du développement.
- 19 L'intérêt de Campo était d'aller au-delà de l'anecdote, "en recourant à des stratégies habituelles dans ce genre d'œuvres : regarder à travers le regard des autres, interruption du dispositif narratif conventionnel, usage des modes rhétoriques du langage, c'est-à-dire des figures qui dans *Yo soy otro* sont nombreuses : répétition / variation, accumulations, métaphores, interpénétrations, altérations iconiques, comparaisons, hyperboles, séquentialisation et juxtaposition, dialectique des fragments"¹².
- 20 *Yo soy otro*, sorti courant 2008, n'a pas été bien accueilli par le public colombien. Les spectateurs ont fait payer à Campo son renoncement à s'exprimer dans une forme plus "canonique" et transparente. Le film révèle ses préoccupations théoriques actuelles orientées vers une pensée qui questionne l'identité, dont Vattimo situe les origines dans la philosophie de Nietzsche et de Heidegger à travers leur critique radicale de la notion de sujet héritée de Descartes. Celui qui parle n'est pas un sujet mais un masque. Mais pour un public majoritairement pris dans une vague de nationalisme dénué de sens critique (l'envers de l'essentialisme identitaire), ce discours est resté étranger et obscur.
- 21 Óscar Campo tombe dans une contradiction idéologique : il renie son intérêt dans le vieil idéal de l'auteur mais fait un film entièrement autoréférentiel et construit un univers où le spectateur ordinaire a peu de possibilités d'entrer.

Même si Campo affirme que son objectif n'était pas de toucher le grand public, il est important de se laisser à penser qu'il y a de nombreux problèmes dans le passage du scénario à la mise en scène, délibérés ou répondant à la logique du film à thèse : la construction dramaturgique est faible, il n'y a pas d'identification possible avec les personnages et les idées sont trop explicites.

Yo soy otro (2008)



- 22 *Yo soy otro* est une tentative émouvante de produire une pensée critique à travers le cinéma dans un monde raréfié et exalté où règne le consensus et où la majorité des réalisateurs s'est consacrée à produire des pamphlets sociologiques convergents avec les intérêts du pouvoir. Son éventuel échec est proportionnel au défi relevé : celui de penser en temps de crise et au beau milieu des explosions.

Notes

1 Entretien de Óscar Campo par José Urbano, "Un cine sin sol", *Kinetoscopio* n° 83, vol. XVIII, Medellín, Centro Colombo Americano, 2008, p. 71.

2 *Ibid.*, p. 72.

3 Óscar Campo, "Nuevos escenarios del documental en Colombia", *Kinetoscopio* n° 48, vol. IX, Medellín, Centro Colombo Americano, 1998.

4 Entretien de Óscar Campo par José Urbano, *art. cit.*, p. 73.

5 Ramiro Arbeláez, "Rastros documentales", *Cuadernos de cine colombiano* n° 4, *Rostros y rastros*, Nueva época, Bogotá, Cinemateca Distrital, 2003, p. 15-16.

6 Laureano Gómez a été président de Colombie (1950-1953) et leader historique du parti conservateur. Il a été accusé d'inciter à la violence de parti qui s'est installée dans la campagne colombienne, dans les années qui ont suivi l'assassinat en 1948 du leader libéral Jorge Eliécer Gaitán.

7 Cet épisode peut être considéré comme un mythe d'origine pour le cinéma de Caliwood ; Carlos Mayolo le reconstruit comme toile de fond de *Carne de tu carne* ; Luis Ospina lui aussi rappelle que cette explosion lui a permis, lorsqu'il était tout petit, de rencontrer Carlos Mayolo.

8 Dans *Pura sangre*, Luis Ospina fait une effrayante démonstration de comment les corps deviennent jetables, cette fois à travers le cas d'enfants qui sont égorgés, violés et assassinés, et dont le sang sert à maintenir en vie le propriétaire terrien de la région.

9 Óscar Campo, "La crisis de las ficciones del yo", exposé présenté lors de la rencontre "Estéticas y narrativas en el audiovisual colombiano", Biblioteca Luis Ángel Arango, 22-24 octobre 2008, disponible sur www.extrabismos.com.

10 *Ibid.*

11 Óscar Campo, "Notas sobre *Yo soy otro*. 'Fue como abrir una caja de Pandora'", *Kinetoscopio* n° 83, vol. XVIII, Medellín, Centro Colombo Americano, 2008, p. 78-79.

12 Entretien d'Óscar Campo par José Urbano, art. cit., p. 74.

Table des illustrations

	Titre	<i>Yo soy otro</i> (2008), de Oscar Campo
	URL	http://cinelatino.revues.org/docannexe/image/1692/img-1.png
	Fichier	image/png, 618k
	Titre	<i>Yo soy otro</i> (2008)
	URL	http://cinelatino.revues.org/docannexe/image/1692/img-2.png
	Fichier	image/png, 447k
	Titre	<i>El proyecto del Diablo</i> (1999)
	URL	http://cinelatino.revues.org/docannexe/image/1692/img-3.png
	Fichier	image/png, 46k
	URL	http://cinelatino.revues.org/docannexe/image/1692/img-4.png
	Fichier	image/png, 58k
	Titre	<i>Yo soy otro</i> (2008)
	URL	http://cinelatino.revues.org/docannexe/image/1692/img-5.png
	Fichier	image/png, 791k
	Titre	<i>Noticias de guerra en Colombia</i> (2002)
	URL	http://cinelatino.revues.org/docannexe/image/1692/img-6.png
	Fichier	image/png, 77k
	URL	http://cinelatino.revues.org/docannexe/image/1692/img-7.png
	Fichier	image/png, 65k
	Titre	<i>Yo soy otro</i> (2008)
	URL	http://cinelatino.revues.org/docannexe/image/1692/img-8.png
	Fichier	image/png, 447k

Pour citer cet article

Référence papier

Pedro Adrián Zuluaga, « La paranoïa comme fin de l'histoire », *Cinémas d'Amérique latine*, 17 | 2009, 129-134.

Référence électronique

Pedro Adrián Zuluaga, « La paranoïa comme fin de l'histoire », *Cinémas d'Amérique latine* [En ligne], 17 | 2009, mis en ligne le 06 novembre 2015, consulté le 14 novembre 2016. URL : <http://cinelatino.revues.org/1692> ; DOI : 10.4000/cinelatino.1692

Auteur

Pedro Adrián Zuluaga

Spécialiste en communication sociale, titulaire d'une maîtrise de littérature il est également journaliste et critique de cinéma. Éditeur de la revue *Kinetoscopio*. Actuellement éditeur de la revue sur Internet *Extrabismos* et professeur universitaire.

Articles du même auteur

El cine de Julián Hernández [Texte intégral]

En busca de la otra mitad

Paru dans *Cinemas d'Amérique latine*, 18 | 2010

Le cinéma de Julián Hernández [Texte intégral]

À la recherche de l'autre moitié

Paru dans *Cinemas d'Amérique latine*, 18 | 2010

Droits d'auteur



Cinemas d'Amérique latine est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.