laFuga

Entrevista a Luis Ospina

Por Juan E. Murillo

Tags | **Archivos | Cine documental | Cine político | Crítica cinematográfica | Estética del cine | Representaciones sociales | Lenguaje cinematográfico | Colombia**

Entrevista realizada durante el BAFICI 2008.

Luis Ospina nació en Cali, Colombia, en 1949. Además de las tres películas que se exhibieron este año en Bafici, ha dirigido *Pura sangre* (1982) y *Soplo de vida* (1999). En su ciudad natal fundó el "grupo de Cali", y formó parte de la generación "Caliwood", junto a los desaparecidos Carlos Mayolo y Andrés Caicedo, acaso el crítico de cine más influyente de Sudamérica. Alejado ideológica y estéticamente del cine social que refundó la cinematografía de muchos países en los sesenta, irónico y liviano de equipamiento, Ospina se escapa de cualquier clasificación temática y de género (hasta hizo el making of de *La virgen de los sicarios* (2000) de Barbet Schroeder). Cine torcido, provocador e irreverente, no hay que creerle ni a los subtítulos que le pone a sus entrevistados.

Juan Eduardo Murillo: ¿Qué películas tuyas se están exhibiendo en Bafici?

Luis Ospina: *El tigre de papel* (2008), el cortometraje *Agarrando pueblo* (Carlos Mayolo & Luis Ospina, 1978) y *La desazón suprema: retrato incesante de Fernando Vallejo* (2003).

J.E.M.: Me gustaría que hablaras un poco del concepto "porno miseria", nombrado en *El tigre de papel* **y, según entiendo, cristalizado en** *Agarrando pueblo***. ¿Fue idea del crítico Andrés Caicedo?**

L.O.: Bueno, lo de la porno-miseria no tiene nada que ver con Andrés Caicedo, realmente surgió a raíz de *Agarrando pueblo*, que fue una película que se filmó en 1977, en una época en que en Colombia proliferaban cortos de exhibición obligatoria. Esto dio pie a que mucha gente se especializara en filmar pobres en las calles, resultando películas bastante baratas y malas. También en el cine latinoamericano estaba de moda el cine social, donde mucha gente se aprovechaba de nuestras miserias y penurias haciendo películas para el paladar y los festivales y la mala conciencia europea. Nosotros, que veníamos de la crítica de cine escrita decidimos hacer la crítica de cine "en cine", y de ahí viene *Agarrando pueblo*.

Yo creo que ahí se comenzó a ventilar este término de la porno-miseria, hasta el punto que ya no sé si nos lo inventamos con Carlos Mayolo o no.

J.E.M.: ¿Había en Colombia un cine social más comprometido, con manifiesto, programa político, etc.?

L.O.: Sí, hubo en Colombia un cine que se inscribía mucho en la línea de lo que se estaba haciendo en Latinoamérica en ese momento. Por un lado estaban las películas de Jorge Silva y Marta Rodríguez, que era un cine documental más antropológico de izquierda. También estaban las películas de Carlos Álvarez, que se identificó mucho con las teorías del "tercer cine" (Getino y Solanas) y el cine imperfecto (Julio García Espinoza)...

J.E.M.: ¿Y a lo Glauber Rocha?

L.O.: No, no tanto Rocha, Álvarez iba más por el lado del cine de izquierdas de agitación, de denuncia, sin la poética de Rocha. Realmente herederos de Rocha en Colombia difícilmente podría decir que hay, quizás en algunos aspectos Carlos Mayolo, pero el "cinema novo", por lo menos el de Rocha, que era el que más nos interesaba, no tuvo mucha influencia en Colombia.

Hubo también una película política pionera, que fue *Camilo*, de Diego León Giraldo, sobre Camilo Torres, que yo creo que fue la que inició este cine político en Colombia, en 1966. También una película que hice con Carlos Mayolo en 1971, *Oiga vea*, puede inscribirse en el cine de denuncia y contrainformación.

Pero ya con *Agarrando pueblo* nosotros trazamos otra línea, un cine más anarquista si se quiere. No fue bien recibida en su momento, y a muchos cineastas, quizás porque se sintieron aludidos, no les gustó nada. A los círculos del cine izquierdista tampoco les cayó bien. Fue como una papa caliente en el cine latinoamericano.

Es una película que creo está teniendo una segunda vida, se exhibió este año en el mismo cine donde se presentó hace 30 años, y ahora en el Bafici... cada vez que se muestra genera un debate, precisamente porque con esa película nosotros quisimos producir la reflexión a través de la provocación. Yo creo que mi cine se basa en la provocación.

J.E.M.: Entonces partiste como crítico...

L.O.: Bueno, nosotros comenzamos como cinéfilos. Yo empecé a hacer cine muy temprano, hice mi primera película a los 14 años, la segunda la hice ya en la escuela de cine, en la UCLA. Cuando regresé en el año 72, me vinculé a lo que se llamaba el cine-club de Cali, fundado por el famoso crítico y escritor Andrés Caicedo, una figura mítica. Ahí creamos la revista Ojo al cine, de la cual salieron muy pocos números pero fue muy importante, porque le dimos mucha cobertura al cine colombiano, rescatando las cosas buenas que se habían hecho y que estaban olvidadas, y entrevistando a realizadores que pensábamos que había que tener en cuenta.

Guardando las proporciones, pues éramos un grupo parecido a lo que surgió en la nueva ola en los años sesnta.

J.E.M.: ¿Y ese cine-club continuó?

L.O.: No, la revista y el cine-club murieron prácticamente con el suicidio de Andrés Caicedo en el año 1977, a los 25 años, el mismo día que salió su novela *¡Que viva la música!*

J.E.M.: En *El tigre de papel***, ficcionas un personaje, Pedro Manrique Figueroa, para documentar la historia política y cultural reciente de Colombia. ¿Cómo surgió ese dispositivo?**

L.O.: Este personaje fue creado hace casi 10 años, por 13 estudiantes de arte de la Universidad de los Andes. Ellos crearon el personaje y le hicieron una exposición. Luego, en la revista que dirige uno de ellos, Lucas Ospina (sobrino), fueron creándole una biografía a Manrique Figueroa. A mí me interesó mucho esto de crear un falso artista para decir otras cosas.

Y entonces pensé que yo también lo podía usar como pretexto para hablar de temas desde el punto de vista de mi generación, pues los chicos que crearon a Manrique son mucho más jóvenes que yo.

Entonces tomé este pretexto falso para hablar de un contexto real. Y lo focalicé en la generación que vivió en los sesenta y setenta, más vinculada al partido comunista, que era la principal fuerza política de la izquierda en esos años.

J.E.M.: Al menos para mí, la película parodia el lenguaje visual del videoarte, el collage, etc., en ciertos recursos de textos, juegos de composición, o cuando a un director entrevistado le haces plano y contraplano "flipeando" su misma imagen... estos recursos ¿son más del personaje, o es una propuesta visual tuya?

L.O.: Bueno, al ser una película sobre el supuesto pionero del collage, yo pensé que la película en sí debía ser un collage. Además, para meter todos los elementos que quería tocar la película necesitaba una estructura así, para apropiarse de todo tipo de materiales, textos y recursos. Tomé cosas del video

arte, del cine de agitación, parodiando un poco el cine revolucionario, y obviamente utilizando los mecanismos tradicionales del documental, como la entrevista, materiales de archivo, etc. Porque precisamente uno de los propósitos principales de la película es demostrar que los mismos dispositivos utilizados para decir la verdad se pueden usar para decir la mentira. Esto se ve claramente en el cine de propaganda, donde las mismas imágenes con un orden o texto distinto pueden cambiar completamente su mensaje o ideología.

Entonces, la película es una reflexión sobre el género mismo del documental, cuestionándolo y burlándose también. Todos los carteles que aparecen en la película, como "cinéma vérité/cinéma mentiré", "kino pravda", todo es un discurso alrededor de la verdad y la mentira.

J.E.M.: Después de la proyección dijiste que los subtítulos de algunos de los entrevistados no tenían nada que ver con lo que estos decían.

L.O.: Sí, en la entrevista al señor ruso los subtítulos se acomodaron a lo que yo quería decir. Eso pues también demuestra cómo se puede engañar con el cine documental. Claro, yo suponía que era muy poco probable que alguien en el público sepa ruso y se de cuenta…

J.E.M.: Y los rusos que la vean tampoco se darán cuenta porque los subtítulos están en español…

L.O.: Jajaja, claro. La película juega constantemente con eso, las locaciones son falseadas, nunca fueron filmadas en los países que se dice que se filmó, el tipo hindú se filmó en Nueva York, el mismo ruso que se muestra como en Odessa se grabó en el barrio ruso de Nueva York. Pero por ejemplo la entrevista al hindú, el primer plano que aparece es de la India, lo filmé en unas vacaciones, y solo por introducir la escena con ese plano, el público ya cree que está en la India.

Lo mismo el chino, que supuestamente está en Pekín, eso lo grabé en la casa de una amiga en Atlanta, que tenía varios adornos chinos por ahí. Lo de Transilvania si fue grabado en Transilvania.

J.E.M.: ¿Por ti o por encargo?

L.O.: Por encargo. Lo que pasa es que cuando estaba haciendo *El tigre* viajaba mucho por mi película anterior, así que me propuse filmar un fragmento de la película cada vez que me invitaban a un sitio. Pero también tenía gente que me hacía corresponsalías, como un director de foto que ha trabajado mucho conmigo, Rodrigo Galindes, el me avisó que iba a Rumania, así que le pedí que me filmara allá una escena con la supuesta hija de Pedro Manrique Figueroa. Lo mismo la entrevista con el falso agente FBI, lo grabó otro amigo, Miguel Salazar. Él también fue al Amazonas y filmó las dos entrevistas con unos indígenas que dicen que conocieron a Figueroa durante el rodaje de *Holocausto caníbal* (Ruggero Deodato, 1980).

J.E.M.: ¿Esa película existe?

L.O.: Sí, sí, es una película muy famosa.

J.E.M.: *El tigre de papel* **la crítica un poco.**

L. O.: Es que *Holocausto caníbal* es una especie de falso documental también. Fue filmada en Colombia en el año 1977 más o menos, y es sobre unos cineastas que van al Amazonas, donde se los comen unos caníbales, pero dejan atrás unas latas de película que luego se recuperan. Por cierto, es el punto de partida confeso de **La bruja de Blair** (Eduardo Sanchez & Daniel Myrick, 1999).

J.E.M.: Me voy acordando de otros elementos de la película y quiero saber si son o no verdad; esa escuela de arte en Alemania, que "educaba" políticamente, ¿existe?

L.O.: Ah, la escuela de cuadros políticos, esa existió, yo tuve conocimiento de esa escuela porque Jaime Osorio, productor y director que sale en la película fue miembro del partido comunista y fue enviado a esa escuela para ser entrenado como cuadro político. También es cierto que la escuela quedaba en los predios de Joseph Goebbels, asi que aproveché para introducir su famosa frase que dice que si uno repite una mentira tantas veces termina siendo verdad. Son cosas mágicas que suceden, que uno va encontrando en el camino, coincidencias.

También es verdad la anécdota que cuenta Jaime Osorio, que en la escuela le cambiaron su identidad por un pasaporte falso, donde figuraba como Diego Ruiz, ciudadano costarricense. Es que el *Tigre de papel* es una película que miente con la verdad.

J.E.M.: Te quiero preguntar por el uso que das al material de archivo audiovisual presente en la película. Tú dijiste que en Colombia hay muy poco material conservado, y parece como si Pedro Manrique Figueroa apareciera en todas las imágenes que sobreviven.

L.O.: Bueno, yo he sido una persona que se ha interesado mucho por la conservación del cine, he hecho películas sobre el tema, como un documental sobre *María* (Máximo Calvo Olmedo, 1921), una película del cine mudo muy importante y que ya desapareció. Me interesa mucho la memoria audiovisual y lo que pasa es que en Colombia hay muy poco material de archivo. Los más importantes cineastas, o filmadores que existieron desde la época muda hasta los cincuenta fueron los hermanos Acevedo, ellos cubrieron, a través de noticieros, lo acontecido entre los años veinte y los cincuenta y pico, y sin embargo solo son 40 horas de material. Hay otros archivos, pero el de ellos es el más importante.

Cuando yo empecé a hacer *El tigre de papel* me metí a investigar que material de archivo existía de la época sesenta-setenta y vi que era bastante limitado. Por lo tanto, tuve que obrar a la inversa de cómo suele hacerse en un documental, es decir, tuve que buscar el material de archivo existente y alrededor de este creaba la anécdota.

Y bueno, la mayoría de las imágenes de archivo internacionales son de dominio público, que bajé de internet. Son películas huérfanas.

J.E.M.: En tu película Chile también aparece como uno de los tantos proyectos de Pedro Manrique Figueroa; defender el gobierno de Allende. ¿Tienes una relación particular con ese tema, o nuevamente solo se trata de Manrique?

L.O.: Pues Pedro Manrique supuestamente creo unas brigadas para defender el gobierno de Allende…

J.E.M.: Pero llegó un día tarde…

L.O.: Si, de hecho no alcanzó a irse a Chile, así que fue uno de sus tantos proyectos frustrados. Yo ahí utilicé imágenes de una película real que hicieron dos de los entrevistados, Jaime Osorio y Juan José Vejarano, llamada "Chile no se rinde carajo", para el partido comunista colombiano.

J.E.M.: No sé si estás de acuerdo, pero creo que esa ubicuidad y desdoblamiento "oportuno" a la vez que fracasado que caracteriza a Manrique Figueroa es un rasgo muy chileno también.

L.O.: Yo viví en París en los setenta y todo chileno que uno encontraba decía que era del MIR, que era perseguido y uno comenzaba a dudar si era cierto o no, o si habían varios Pedros Manrique que para conseguir sus pláticas decían que eran perseguidos políticos. Y bueno, Ruiz fue el primero en darse cuenta de esto cuando hizo **Diálogos de exiliados** (Raúl Ruiz, 1974), una película que cayó muy mal en ese momento, porque era muy inmediato después del golpe, pero el ya sabía que podía haber mucho oportunismo detrás de esto y lo dijo con humor e ironía.

Cuando estrené *Agarrando pueblo* invité a muchos cineastas latinoamericanos que estaban en París, y uno de los pocos que asistió fue Raúl Ruiz. Luego nos volvimos a ver varias veces, y cuando hizo un taller en Colombia co-dirigimos una película con los alumnos del taller, que se llama **Capítulo 66** (1994).

J.E.M.: Bueno, el año pasado se organizó en Chile una "Ruizton", con la mayoría de sus películas…

L.O.: Si, y esta no estuvo. Sí la presentaron en la retrospectiva integral de Ruiz que hicieron en Francia. Me la pidieron porque se trata de un objeto volador no identificado dentro de su filmografía meteórica, apenas un pie de página. Cuando estuve en Chile le dejé *El tigre de papel* con su esposa. Creo que se divertiría mucho viéndola. A propósito de Raúl, este lunes murió uno de sus tantos montajistas, Claudio Martinez, el fue muy amigo mío.

J.E.M.: Tú haces referencia a Venezuela, ¿qué te parece su proceso actual?

L.O.: Venezuela está viviendo lo mismo que muchos países vivieron en los setenta, los mismos tipos de slogan, de arte, de demagogia izquierdista. En la película yo logré meter eso de ladito cuando se habla del grupo ABA, Asociación Bolivariana de Artistas, y Juan José Vejarano dice en la película que ahora que está de moda Chavéz volvería a sacar la bandera del grupo.

El tigre de papel no se ha dado en Venezuela. En Cuba por ejemplo fue rechazada por el festival de La Habana. En Chile si se dio en Fidocs. A Patricio Guzmán le gustó mucho. Yo no pude estar, pero cuando me encontré con Patricio en Francia me dijo que había tenido una muy buena recepción. Y eso es importante, porque mi película tiene cierto grado de ironía sobre procesos que acá fueron mucho más serios que en Colombia, es decir, recién hoy en Colombia tenemos quizás los mismos niveles de violencia y desaparecidos que durante los 70 en las dictaduras de Argentina y Chile. Quizás por eso el relato de *El tigre de papel* termina en el año 1981, cuando muere Manrique Figueroa, porque explicar de ahí en adelante la historia política colombiana es muy complicado; está el surgimiento del M-19, la narco-guerrilla, los paramilitares, etc. Tal vez todo eso está demasiado cerca como para mirarlo con la distancia e ironía con lo que yo miré los procesos anteriores.

Como citar: E., J. (2008). Entrevista a Luis Ospina, *laFuga*, 8. [Fecha de consulta: 2025-12-13] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/entrevista-a-luis-ospina/6