



ATELIER

Cinéma genre et politique

TALLER

Cine, género y política

En 2017, les invités sont les réalisateurs colombiens Luis Ospina et Óscar Campo dont plusieurs de leurs films ont été programmés dans le FOCUS 2017 de Cinélatino, “Calliwood : hier, aujourd'hui et demain”

En el 2017, los invitados al taller fueron los realizadores colombianos, Luis Ospina y Óscar Campo cuyas películas estaban programadas en el FOCUS 2017 de Cinélatino, “Caliwood: ayer, hoy y mañana”

Luis Ospina empieza hablando de sus primeras obras, a partir de una secuencia de **Agarrando pueblo** (1977)

Luis Ospina: La película responde a dos factores: en Colombia, en los años 1970, una de las primeras ayudas al cine que hubo fue un corto de exhibición obligatoria antes de las películas de largometraje. Allí comenzaron a proliferar películas sobre la miseria porque era más barato y más fácil que hacer ficción. En un país en el que había como mucho 15 cineastas, surgieron los cineastas como hongos. Salían a la calle, filmaban sin sonido todos los aspectos de la miseria y, después, en la postproducción le ponían una musiquita clásica y una voz bien pensante hablando sobre los problemas de esta pobre gente. Por otro lado, había una proliferación de películas con temas sociales, filmadas en el tercer mundo y, en especial, en Latinoamérica que pasaba por un momento político muy convulsionado. Y muchas teorías respecto al cine, algunas dogmáticas, además de una avidez de los festivales de cine y cadenas de televisión europeos que querían películas sobre miseria en el tercer mundo. Lo que de alguna manera tranquilizaba la mala conciencia de los países coloniales. Creo que algunos cineastas actuaron de una forma demagógica y también con un ánimo de lucro, de allí que hayamos sacado un manifiesto que se titulaba “¿Qué es la pornomiseria?”

Luis Ospina commence par parler de ses premières œuvres, à partir d'une séquence de **Agarrando pueblo** (1977)

Luis Ospina: Le film répond à deux facteurs : en Colombie, pendant les années 1970, un des premiers soutiens au cinéma existants a été l'obligation de passer un court-métrage avant chaque film. C'est là qu'ont commencé à proliférer les films sur la misère, parce que c'était moins cher et plus facile que de faire de la fiction. Dans un pays dans lequel il n'y avait guère plus de 15 cinéastes, il en a poussé comme des champignons. En général ils allaient dans la rue, filmaient sans le son les aspects de la misère et ensuite, à la postproduction, ils y collaient une petite musique classique et une voix bien-pensante qui parlait des problèmes de ces pauvres gens. De plus, il y avait une prolifération de films à thèmes sociaux, tournés dans le tiers monde, et en particulier en Amérique latine car elle traversait un moment politique de fortes convulsions. Et bien des théories à propos du cinéma, dont certaines dogmatiques, en plus d'une certaine avidité des festivals de cinéma et des chaînes de télévision européennes qui voulaient des films sur la misère du tiers monde. C'était en quelque sorte une façon pour les pays coloniaux d'apaiser

El primer documental que hicimos con Mayolo, *Oiga vea*, era una película de denuncia que se inscribía dentro de lo que estaba de moda en ese momento. Pero es metacinematográfica porque no se oculta nunca que estamos haciendo una película. En nuestra segunda incursión en el documental, hicimos una película de ficción que simula ser un documental. En esa época no existía el término de falso documental, llegamos a eso intuitivamente. La primera parte es documental, inspirada en el *happening*: se asalta a la gente con unas cámaras y se la filma. En su parte central, la película se vuelve ficción, todos los diálogos son escritos y fueron ensayados. El actor que irrumpe en la escena lo habíamos descubierto en el documental precedente, mientras filmaba, había oído a un señor gritar “¡con que agarrando pueblo!” cosa que no comprendí. Me dijo que estaban cansados de que vinieran reporteros extranjeros a filmarlos, y que ellos nunca sabían dónde iban a parar esas imágenes, y especialmente ese año, 1971, cuando se hicieron los juegos panamericanos, hubo varios reporteros mundiales cubriendo el evento y filmaron algunos de estos barrios. Cuando escribimos con Mayolo el guion, pensamos que él podía ser el actor de la película, lo fuimos a buscar, y seguía en el mismo rancho. Le dijimos que si quería hacer una película, y él dijo “sí, claro”, le dimos las páginas del guion, y se puso a ensayar hasta que se aprendió los diálogos. Después, la película se vuelve completamente documental: le hacemos una entrevista improvisada, sobre él reflexionando sobre lo que acaba de pasar, sobre el cine, y él dijo unas cosas muy lúcidas. Terminé de montar esta película en París en 1978, y después del estreno, tuvo una carrera controvertida, fue atacada en algunos festivales y en otros fue premiada. A nivel local nos ganamos la enemistad de cineastas que se sentían identificados. Porque la película es sobre la ética de filmar al otro. Dejarse filmar es uno de los actos de mayor generosidad que pueda hacer un ser humano porque él no sabe con qué objetivo se va a usar su imagen. Y al cabo de estos cuarenta años es una película que

Julie Amiot, Luis Ospina et Marion Gautreau lors de l'atelier



leur mauvaise conscience. Je crois que certains cinéastes ont agi de façon démagogique et pour gagner de l'argent aussi, c'est pourquoi nous avons fait un manifeste qui s'intitulait : *Qu'est-ce que la porno-misère ?*

Le premier documentaire que nous avons fait avec Mayolo, *Oiga vea*, était un film de dénonciation qui s'inscrivait dans ce qui était à la mode. Mais il est méta-cinématographique parce que nous ne cachons pas que nous faisons un film. Dans notre seconde incursion dans le documentaire social, nous avons fait un film de fiction qui simule le documentaire. À cette époque-là, le terme de faux documentaire n'existait pas : nous y sommes parvenus intuitivement. Sa première partie est tout à fait documentaire, inspirée du happening : on prend les gens d'assaut avec une caméra et on filme. Dans sa partie centrale, le film devient fictionnel, tous les dialogues sont écrits et ont été répétés. Nous avons découvert l'acteur lors du précédent documentaire : pendant que je filmais, j'avais entendu un monsieur qui criait “Alors comme ça vous prenez le peuple !”, ce que je n'avais pas compris. Il m'a dit qu'ils en avaient assez de voir venir des reporters étrangers pour les filmer, et qu'ils ne savaient jamais ce que ces images devenaient. En particulier cette année-là, en 1971, lors des jeux panaméricains, il y a eu plusieurs reporters qui ont couvert l'événement et ont filmé ces quartiers. Quand nous avons écrit le scénario avec Mayolo, nous avons pensé qu'il pourrait être l'acteur du film, nous sommes allés le chercher, et il était toujours dans sa cabane. On lui a demandé s'il voulait faire un film, et il a dit : “Oui, bien sûr”, nous lui avons donné les pages du scénario et il s'est mis à répéter jusqu'à apprendre tous les dialogues. Ensuite, le film redevient complètement documentaire : nous lui faisons un entretien improvisé, à propos de lui-même réfléchissant sur ce qui vient de se passer, sur le cinéma, et il a dit des choses très lucides. J'ai fini le montage de ce film à Paris en 1978, il a eu une carrière controversée, il a été attaqué dans certains festivals et dans d'autres il a reçu des prix. Au niveau local aussi nous avons gagné l'inimitié de cinéastes qui se sentaient identifiés. Ce film traite de l'éthique pour filmer l'autre. Se laisser filmer est un des actes les plus généreux que puisse faire un être humain parce qu'il ne sait pas dans quel but on va utiliser son image. Et au bout de quarante ans, c'est un film qui a pris l'envergure : le thème de la porno-misère ne s'applique pas qu'au cinéma mais aussi aux arts plastiques et à d'autres manifestations artistiques, il est toujours en vigueur.

Julie Amiot : *Oiga vea* m'a fait penser à *Tire dié* de Fernando Birri : on voyait ce cinéma-là à Cali ? Il y avait des échanges avec d'autres cinéastes latino-américains ? C'est que vous avez vite pris vos distances, et vous avez même mis en question cette tendance du cinéma militant latino-américain pour réfléchir sur le besoin de mise en scène du cinéma documentaire...

ha ido teniendo cada vez más trascendencia: el tema de la pornomiseria no se aplica solo al cine sino también a las artes plásticas y otras manifestaciones artísticas, sigue siendo vigente.

Oiga vea me hizo pensar en *Tire Dié* de Fernando Birri, ¿es un cine que se veía en Cali? ¿Había intercambios con otros cineastas latinoamericanos? Porque ustedes rápidamente se distanciaron, e incluso cuestionaron esta tendencia del cine militante latinoamericano para reflexionar sobre la necesidad puesta en escena del cine documental...

Nosotros estuvimos influenciados para hacer nuestro cine por no haber visto ciertas películas ni haber leído sobre ellas. Sobre todo Mayolo que nunca había salido de Colombia donde era muy limitado lo que uno podía ver. Había leído un artículo en el que salía una foto de un niño que va pidiendo plata persiguiendo un tren y cuando estábamos filmando él decía “hagamos eso como *Tire Dié*” pero nunca habíamos visto la película. La primera vez que vi esa escena del tren, fue dentro de otra película que se titula *La hora de los hornos*, una película muy larga, muy dogmática, pero se volvió el modelo a seguir. Sus realizadores fueron endiosados por toda la crítica mundial cuando en realidad era una película de propaganda peronista. Leíamos mucho en las revistas de cine cubano, peruano, en revistas españolas, sobre esta película cumbre. Poco a poco el cine militante fue llegando a Colombia por medio de circuitos como el Partido Comunista y curiosamente por unas monjas paulinas. Y así pudimos ponernos al día con ese cine latinoamericano que era motivo de discusiones en las revistas de cine, en los festivales importantes como Pesaro o Viña del Mar.

Pasando a la parte ficcional de tu cine, y en particular al cine de género con *Pura sangre* (1982) cuyo argumento fue sacado de un suceso real, nos volvemos a plantear la relación entre ficción y documental ... ¿Cómo se te ocurrió esta película?

He hecho muy pocas películas de ficción, pero casi siempre están basadas en hechos reales. Para esa película, me basé en una serie de crímenes que ocurrieron cuando era niño. Incluso un día yo iba caminando a dos cuadras de mi casa y vi que había una aglomeración de personas, me asomé a ver y era uno de estos cadáveres. Eso me impactó muchísimo, y también ver las noticias sobre este supuesto *serial killer*. La imaginación popular fue tejiendo una leyenda alrededor de estos crímenes y circuló el rumor de que un señor de los más ricos de Cali sufría de una extraña enfermedad y que necesitaba sangre joven. Este señor vivía como enclaustrado en una casa muy misteriosa en el sur de la ciudad, y la gente comenzó a creer que efectivamente él era esta persona. Por otro lado, Andrés Caicedo en una conversación me mencionó que él estaba haciendo unos apuntes para hacer un guion sobre un millonario azucarero que literalmente vivía de la sangre de sus obreros y me contó de unas escenas donde unos obreros iban a un sitio y les sacaban la sangre para inyectársela a él.

En la primera secuencia se ve un crimen de carácter homosexual: eso está basado en un famoso crimen donde fueron asesinados dos jóvenes de clase alta. Uno de ellos era del colegio en

Nous avons été influencés pour faire notre cinéma par le fait de n'avoir pas vu certains films ni lu à leur sujet. Surtout Mayolo qui n'était jamais sorti de Colombie où ce qui était accessible était limité. Il avait lu un article avec une photo qui montrait un enfant faisant la manche en courant après le train et quand on était en train de filmer il disait : “On fait ça comme dans *Tire dié*” mais nous n'avions jamais vu le film. La première fois que j'ai vu cette scène du train, c'était dans un autre film intitulé *L'Heure des brasiers*, un film long, dogmatique, mais qui est devenu le modèle à suivre. Ses réalisateurs ont été encensés par toute la critique mondiale alors qu'en fait c'était un film de propagande péroniste. Nous lisions dans les revues sur le cinéma cubain, péruvien, dans des revues espagnoles, sur ce film culte. Peu à peu, le cinéma militant est arrivé en Colombie à travers les circuits du parti communiste et curieusement grâce à des religieuses paulines. C'est ainsi que nous avons pu nous mettre à jour avec ce cinéma latino-américain qui était sujet de discussions dans les revues de cinéma, dans les festivals importants comme Pesaro ou Viña del Mar.

Pour passer à la partie fictionnelle de ton œuvre, et en particulier au cinéma de genre avec *Pura sangre* (1982) dont l'argument est tiré d'un fait réel, le rapport entre fiction et documentaire se pose à nouveau... Comment as-tu eu l'idée de faire ce film ?

J'ai fait peu de films de fiction, mais ils sont presque toujours fondés sur des faits réels. Pour ce film, je me suis basé sur une série de crimes qui ont eu lieu quand j'étais enfant. Un jour je passais à deux rues de chez moi et j'ai vu qu'il y avait un attroupement. Je me suis approché pour voir et c'était un de ces cadavres. J'ai été très choqué, et aussi de voir les nouvelles sur ce qu'on supposait être un *serial killer*. L'imagination populaire a tissé une légende autour de ces crimes et la rumeur a couru qu'un des hommes les plus riches de Cali souffrait d'une étrange maladie et avait besoin de sang jeune. Cet homme vivait en reclus dans une maison mystérieuse dans le sud de la ville, et les gens ont commencé à penser qu'il était vraiment cet homme-là. En outre, Andrés Caicedo m'avait mentionné qu'il était en train de prendre des notes pour écrire un scénario sur un millionnaire du sucre qui vivait littéralement du sang de ses ouvriers et il m'a raconté des scènes où des ouvriers allaient à un endroit où on leur prélevait du sang pour le lui injecter à lui. Dans la première séquence on voit un crime à caractère homosexuel : celui-ci est basé sur un crime célèbre où deux jeunes gens de famille huppée ont été assassinés. L'un d'entre eux était dans le collège où je faisais mes études. J'étais influencé par un film qui m'avait frappé, le meilleur film d'horreur qui s'est fait en France : *Les Yeux sans visage* de Georges Franju. J'ai aussi grandi en voyant les films de la Hammer Films, des films comme *Dracula* ou *Nosferatu*. Et ce film est le premier film de vampires, mais pas d'horreur,

el que yo estaba estudiando. Yo estaba muy influenciado por una película que me impactó muchísimo, la mejor película de horror que se ha hecho en Francia: *Les Yeux sans visage* de Georges Franju. También crecí viendo las películas de la Hammer Films, películas de vampiros como *Drácula* o *Nosferatu*. Y esta película viene siendo la primera película de vampiros, mas no de horror porque había habido una anteriormente que se llamó *Funeral siniestro* de Jairo Pinilla, *le Ed Wood colombien*. Tratamos de hacerle una lectura política al vampiro. Porque ¿qué es a final de cuentas el mito de Drácula? Es un gran señor que vive literalmente de la sangre de sus súbditos. Porque bien lo dice Pasolini que el poder más grande que tiene un hombre sobre el otro es el poder sobre su cuerpo.

Lo que se observa a lo largo de tu filmografía es una voluntad constante de documentar, archivar la huella audiovisual de cierta realidad colombiana y al mismo tiempo la incursión en distintos géneros que se convierte en las últimas películas en algo mucho más íntimo, hablando en primera persona. ¿Cómo te definirías como cineasta ahora?

C'est difficile à dire... Yo soy una persona que canibalizo mis propias películas y tengo temas recurrentes, sobre todo en la última *Todo comenzó por el fin* donde toda mi obra anterior se vuelve el material de archivo para hacer esta nueva película, resignificando los archivos. Yo creo que a medida que he avanzado en mi obra, he llegado a lo que podría llamar un film de *collage*, sobre todo en la película *Un tigre de papel* donde el personaje es supuestamente el pionero del collage en Colombia. Entonces decidí hacer la forma de la película como si fuera un *collage*, tomando imágenes de archivo, manipulando textos, fragmentos de otras películas... es una mezcla de materiales. Asimismo, mis películas siempre han tenido un contenido autobiográfico, aunque no tan explícito. En el caso por ejemplo de la película sobre Fernando Vallejo, *La desazón suprema*, encuentro un personaje con el cual yo siento que me identifico en muchas cosas, o en *Nuestra película* sobre el pintor Lorenzo Jaramillo. Pero ya en la última película hubo un giro inesperado porque si bien era una película sobre el grupo de Cali, el primer día del rodaje me enfermé gravemente y entonces decidí que ya la película no iba a ser solamente sobre el pasado sino que debía incorporar el presente que yo estaba viviendo, cuando se me diagnosticó un cáncer. De manera que el film tiene un prólogo y un epílogo que son mi historia clínica durante esos cinco años que tardé haciendo la película. Mientras yo la estaba haciendo no sabía si iba a vivir para terminarla. De alguna forma es una película testamentaria y de carácter épico porque cubre mucho, quería decir muchas cosas antes de desaparecer. Yo estuve muy influenciado por una frase de Jean Cocteau que dice que el cine filma a la muerte trabajar. Entonces, en mi última película la cámara se está fijando en mí porque los documentalistas siempre estamos filmando algo que está en tránsito de cambiar o desaparecer. Inevitablemente los documentalistas trabajamos con la memoria, y para mí la muerte es la ausencia de memoria. ■

parce qu'avant il y en avait eu un qui s'appelait *Funeral siniestro* de Jairo Pinilla, le *Ed Wood* colombien. Nous avons essayé de faire une lecture politique du vampire. Parce qu'en fin de compte, qu'est-ce que le mythe de Dracula ? C'est un grand seigneur qui vit du sang de ses sujets. Car comme le dit bien Pasolini, le plus grand pouvoir d'un homme sur un autre est le pouvoir sur son corps.

Ce qu'on observe le long de ta filmographie c'est la volonté de documenter, d'archiver la trace audiovisuelle d'une certaine réalité colombienne et en même temps l'incursion dans plusieurs genres qui devient dans les derniers films quelque chose de bien intime, où tu parles à la première personne. Comment te définirais-tu en tant que cinéaste à présent ?

C'est difficile à dire... Je suis quelqu'un qui cannibalise ses propres films et j'ai des thèmes récurrents, surtout dans le dernier, *Todo comenzó por el fin*, où toute mon œuvre antérieure devient images d'archives pour faire un nouveau film, en resignifiant les archives. Je crois qu'à mesure que j'ai avancé dans mon œuvre, je suis arrivé à ce que je pourrais appeler un film de collage, surtout dans le film *Un tigre de papel* où le personnage est le pionnier du collage en Colombie. Alors j'ai décidé de faire la forme du film comme si c'était un collage, en prenant des images d'archives, en manipulant des textes, des fragments d'autres films... C'est un mélange de matériaux. De la même façon, mes films ont toujours eu un contenu autobiographique, quoique pas aussi explicite. Par exemple, dans le cas du film sur Fernando Vallejo, *La desazón suprema*, je rencontre un personnage avec lequel je m'identifie sur bien des points, ou dans *Nuestra película*, au sujet du peintre Lorenzo Jaramillo. Mais le dernier film a pris un tour inattendu : il s'agissait bien d'un film au sujet du groupe de Cali, mais le premier jour du tournage je suis tombé gravement malade et j'ai donc décidé que le film ne traiterai pas seulement du passé mais devrait incorporer ce présent que j'étais en train de vivre, où on m'avait diagnostiqué un cancer. De sorte que le film a un prologue et un épilogue qui sont mon histoire clinique au long des cinq ans que j'ai mis à faire le film. En le faisant, je ne savais pas si j'allais vivre assez pour le finir. D'une certaine façon c'est un film testamentaire et au caractère épique car il a une large portée, je voulais dire beaucoup de choses avant de disparaître. J'ai été très influencé par une phrase de Jean Cocteau qui dit que le cinéma filme la mort au travail. Alors, dans mon dernier film, la caméra me vise parce que nous autres documentaristes filmions toujours quelque chose qui est en train de changer ou de disparaître. Inévitablement, nous, documentaristes, nous travaillons avec la mémoire, et pour moi la mort est l'absence de mémoire. ■

TRADUIT DE L'ESPAGNOL (COLOMBIE) PAR ODILE BOUCHET

Atelier sur le film *Cuerpos frágiles* en présence du réalisateur Óscar Campo

Amanda Rueda : Dans *Cuerpos frágiles* (2010), la voix off à la première personne du réalisateur s'assumant en tant que regardeur d'images se relie au travail de montage d'archives des images médiatiques pendant la période qui va de mars 2008 à 2010 (des images de journaux télévisés, de vidéos et des photos trouvées sur Internet sur le conflit armé, des spots de propagande du gouvernement d'Alvaro Uribe, de l'extrême-droite, des spots de l'armée nationale). *Cuerpos frágiles* n'est donc pas un film tourné. Le terrain du tournage est l'écran d'un ordinateur. Travaillant avec une économie réduite, il n'était pas possible pour Óscar Campo d'envisager d'obtenir les droits de ces images. Il a donc effectué du "piratage". Cette action de "voler" ces images officielles répondait à une posture politique en accord avec le discours que le réalisateur développe au long du film.

À travers l'agencement de ces images et sa voix off, il révèle le caractère de mise en scène de la guerre. Il devient un cinéaste-artisan et joue la figure d'un archéologue des médias. Il déconstruit le discours médiatique sur la guerre, qui n'appartient pas uniquement aux médias colombiens, mais à l'ensemble des médias à l'heure de la globalisation.

Óscar Campo : En Colombie, les trente ou quarante dernières années, il y avait une génération qui produisait des textes et des documents sur le conflit armé installé depuis longtemps dans les villes et dans les campagnes colombiennes. Nous étions plusieurs à travailler dans le champ du film documentaire et nous avons essayé de trouver d'autres voies fondées sur le témoignage pour rendre compte de ce qui arrivait. Nous considérons que les seules personnes pouvant réellement parler du conflit d'une manière juste étaient les personnes directement impliquées. On retrouve ce genre de démarche dans le cinéma mondial traitant la problématique des conflits : le film *Shoah* de Claude Lanzmann est une référence. Il utilise les témoignages et les voix de ceux qui ont vécu cette histoire.

Cependant à la fin des 1990 il y a eu une grande suspicion envers le témoignage, car il pouvait être fragmenté et adapté à un texte qui pouvait être utilisé de diverses manières. Il a été utilisé par les médias pour créer des victimes convenant à une ou l'autre partie en conflit. Dans les versions officielles des chaînes de télé colombiennes, ces témoignages servaient à attester les versions officielles du gouvernement colombien, alors que des chaînes comme Telesur au Venezuela les utilisaient pour donner une version opposée.

Il surgit d'autres suspicions quant au témoignage parce que la parole de ceux qui parlent n'est plus dans la situation de départ, celle où ils ont été des témoins et se situe dans le présent. Dans mon cas, j'ai essayé de résoudre cette contradiction en faisant une version bien plus ample du témoignage, qui irait au-delà de l'opinion, qui serait presque celle du monde mental des gens avec lesquels je travaillais. J'avais des références

Taller sobre la película *Cuerpos frágiles* en presencia del director Óscar Campo

Amanda Rueda : En *Cuerpos frágiles* (2010), la voz en off del director en primera persona, en la que se asume como un observador de imágenes, se articula al trabajo de montaje de archivos de imágenes mediáticas recogidas entre marzo 2008 y 2010 (imágenes de noticieros de las cadenas oficiales de televisión de Colombia, videos y fotos encontradas en Internet sobre el conflicto armado, propaganda del gobierno de Álvaro Uribe presidente en ese momento de extrema derecha, y propaganda del ejército nacional). *Cuerpos frágiles* no es una película rodada. Las locaciones son las pantallas de un computador. El presupuesto reducido no le permitía a Óscar Campo la obtención del derecho de esas imágenes. Campo efectúa entonces la "piratería". Esta acción de "robar" esas imágenes respondía a una postura política que a su vez correspondía con el discurso desarrollado a lo largo de la película.

A través del agenciamiento de estas imágenes y la voz en off, Campo revela el carácter de puesta en escena de la guerra, convirtiéndose de esta manera en un cineasta-artesano, próximo de la figura del arqueólogo de los medios, deconstruyendo el discurso mediático sobre la guerra, propio no solamente de los medios colombianos, sino también del conjunto de medios en la era de la globalización.

Óscar Campo : En Colombia en los últimos 30/40 años hay toda una generación de personas que han producido textos sobre un conflicto armado que lleva tiempo en las ciudades y en el campo colombiano. Muchos documentalistas van a lugares de conflicto y buscan el testimonio tratando de encontrar la verdad de lo que pasa. Se considera que las únicas personas que pueden hablar de una manera justa acerca de lo que está sucediendo, son las personas que están implicadas directamente en el conflicto. Esto también ha sucedido en el cine mundial que ha hablado de conflictos : las películas de Claude Lanzmann, por ejemplo *Shoah*, son un referente de películas hechas con la voz de aquellos que han estado allí directamente viendo lo que ha sucedido.

Sin embargo, a finales de la década de los años 1990, hubo una sospecha fuerte hacia testimonio porque estaba fragmentado y podía ser utilizado de diferentes maneras por los bandos en conflicto. En las cadenas de televisión colombianas, habían testimonios que servían para respaldar las versiones oficiales del gobierno colombiano y en el caso de Venezuela, en Telesur, se utilizaban



Amanda Rueda, Óscar Campos et Alexis Yannopoulos

comme les films d'Alain Resnais et *Memorias del subdesarrollo* de Tomas Gutiérrez Aléa pour essayer de construire un film où je tentais d'inclure des personnages qui réfléchissaient au conflit, d'aller vers leur subjectivité et d'introduire davantage de formes d'écriture audiovisuelle qui allaient au-delà du cinéma direct et du registre du réel.

Il fallait regarder les personnages dans leurs histoires singulières et les replacer dans une Histoire avec H, la grande Histoire qui agissait aussi sur eux. Cela impliquait la nécessité d'étudier plus à fond, d'un point de vue théorique, ce qui arrivait avec la guerre. La dernière décennie est celle de la déclaration de guerre contre le terrorisme de Bush. Il s'agissait donc d'une scène devenue globale. Ce n'était plus une scène ni une seule nation, mais une confrontation générale définie par les paramètres du gouvernement de Bush.

Faire des récits centrés sur des personnages uniquement rend le récit et la compréhension des faits très limités. Là entrent en ligne de compte d'autres propositions esthétiques, par exemple celles de Chris Marker du cinéma-essai ou du cinéma de Jean-Luc Godard, cinémas qui vont au-delà des sensations vers un cinéma de la pensée. Le système de montage dans les films que je fais maintenant est donc différent, ma voix est incluse, je dis des choses et je propose un montage qui va de l'ouïe à la vision.

Dans *Cuerpos frágiles* il s'agissait de regarder et de collecter des matériaux au moment où ils ont été produits en faisant du *zapping* sur les chaînes de télé, et de construire un récit à partir de ces matériaux. Je commençai à enregistrer quand Raoul Reyes fut assassiné. J'ai suivi les informations concernant ce corps pendant deux ans et demi, durée de sa décomposition. Un corps qui n'a pas été enterré mais qui a été conservé dans les frigos de l'armée colombienne sans doute, un corps médiatique qui apparaissait, disparaissait et réapparaissait sans cesse. On a retrouvé un de ses ordinateurs qui a révélé de

testimonios similares para respaldar una versión distinta a la del gobierno colombiano.

También surgen sospechas sobre el testimonio porque por lo general las personas que hablan ya no están en la escena inicial, y se sitúan en la actualidad del campo de fuerzas político. En mi caso yo intenté solucionar estas contradicciones tratando de hacer una versión más amplia y que fuera más allá de la opinión para meterme en el mundo mental de aquellas personas con las que trabajaba. Tenía referentes en ese momento como las películas de Alain Resnais y *Memorias del subdesarrollo*, de Tomás Gutiérrez Alea, para tratar de construir una película donde había gente pensando en el conflicto e introducirse en la subjetividad de los personajes más allá del testimonio, apelando a formas de escritura audiovisual que fueran más allá del cine directo y del registro del real.

Se trataba de mirar los personajes en sus historias particulares y en una historia con "h" mayúscula, la gran "Historia", que de todas maneras estaba actuando en ellos y en sus subjetividades. Eso implicó tener que estudiar más a fondo, desde el punto de vista conceptual, lo que estaba sucediendo con la guerra. En la década pasada declara la guerra contra el terrorismo por Bush. Esa escena de la guerra era una escena global, ya no era una escena ni de personas ni de una nación, sino una escena de todo el mundo, una confrontación con unos parámetros definidos por el gobierno de Bush.

Hacer relatos centrados en personajes solamente hace muy limitada la comprensión de lo que está sucediendo. Allí entraron a actuar otras propuestas estéticas que he estado analizando, por ejemplo las de Chris Marker y del cine de ensayo, las propuestas de Jean-Luc Godard, de un cine de pensamiento. En las películas que estoy haciendo ahora, yo trato de hablar y decir cosas, planteando un montaje que va del oído al ojo.

En el caso de *Cuerpos frágiles*, se trataba de mirar materiales y coleccionarlos en el momento en que se producían, haciendo *zapping* por los canales de televisión, pero tratando de armar un relato de esos materiales. Comencé a grabar en el momento en el que se produce el asesinato de Raúl Reyes y seguí el derrotero de esa noticia y de ese cuerpo durante dos años y medio, que es un período de descomposición de ese cuerpo. Un cuerpo que no fue enterrado, sino que se conservó en los refrigeradores del ejército colombiano, supongo, pero que era un cuerpo que mediáticamente aparecía y desaparecía muchas veces. Se encontró un computador suyo en donde se revelaban muchos secretos y se utilizó para inculpar a supuestos auxiliares de la guerrilla. Comencé a interesarme por algo que sucedía más allá de las noticias y era el cómo se organizaba el campo político por fuera éstas. No era un análisis semiológico lo que me proponía, sino un análisis sobre lo que no se veía en la noticia, es decir, el campo de fuerzas generado por los actores de la guer-

nombreux secrets qu'on a longtemps utilisés en Colombie pour inculper et arrêter de supposés acteurs de la guérilla. J'ai commencé à m'intéresser et à observer ce qui se passait au-delà des informations, comment s'organisait le champ politique en dehors des informations. Ce n'était pas une analyse sémiologique, mais une analyse de ce qui ne se voyait pas dans les informations, c'est-à-dire le champ de forces entre les acteurs de la guerre, l'insurrection et la contre-insurrection.

Par le collage des images TV confrontées à mes lectures, je voulais produire un choc entre ces deux textes et le collage a produit des choses auxquelles je n'avais pas pensé auparavant. J'ai ressenti un sentiment d'infériorité eu égard à ma voix puisque, confrontée à celle des acteurs de la guerre, Alvaro Uribe, Hugo Chavez, les guerrilleros, elle paraissait très efféminée. Les voix de la guerre sont très puissantes, très fortes, les gens crient, et la mienne s'entendait faiblement. Au final, il m'a semblé que c'était très bien ainsi.

Peux-tu nous parler de ce passage dans lequel tu declares : "Ce n'est pas moi qui parle". Alors donc, qui parle ?

J'assume un *je* dans le film qui est celui de la personne qui regardait les infos à la TV. C'était le *je* le plus accessible pour moi. Mais pour arriver à comprendre ce que je voyais, j'ai dû lire énormément, consulter les nombreux théoriciens sur la guerre contre le terrorisme mondial, donc j'ai assumé le *je* de tout le monde, un *je* qui était une espèce de collage ambulante que nous sommes tous devenus. Dans ces circonstances il est très difficile de dire *je* avec certitude. Peut-être pouvons-nous dire moi et pas *je*, le moi étant une dimension plus intime, le *je* représentant la raison et pour moi la raison est un collage.

Ton travail ne consiste pas seulement à stocker et à monter ces images que tu as qualifiées d'obscènes, aussi bien celles des cadavres que celles des hommes politiques qui les regardent. Il s'agit de la déconstruction du discours médiatique et d'une dénonciation de la politique de la guerre. Veux-tu ajouter quelque chose à ces remarques?

Pendant le montage d'une séquence du film, j'ai pensé à Antigone, figure de la tragédie antique qui parle de l'ordre d'une autorité qui interdit d'enterrer le cadavre d'un guerrier. Toute la tragédie est construite autour des limites du droit d'enterrer son frère. *Antigone* est une des tragédies où l'on parle des limites du pouvoir face aux corps. Voyant ce qui arrive avec le cadavre de Reyes, je dis que le gouvernement colombien dépasse toutes les limites et voilà l'obscénité, celle d'aller au-delà de l'admissible. Ces cadavres sont exhibés à la TV, sur les réseaux sociaux. Ce que je fais c'est m'opposer à la version officielle du gouvernement qui prétend détruire ces corps pour maintenir l'ordre social et son agenda véritable, qui n'est pas celle de la paix, mais qui veille à la poursuite des affaires et à soutenir les intérêts économiques qui conduisent à ces excès. Je pense que tout ce qui arrivait alors en Colombie se déroulait de la même façon sur le plan mondial, pensons aux images montrant Sadam Hussein exécuté, qui apparaissent au début

ra, entre insurgencia y contra-insurgencia.

El resultado lo hice confrontando el collage de noticias con lo que había surgido de esta investigación; trataba de poner en un solo texto las imágenes que venían de la televisión y lo que venía de mis lecturas teóricas y producir un choque entre esos dos textos. De ese choque iban apareciendo cosas que yo no había pensado antes. Siempre he tenido un sentimiento de inferioridad con mi voz, porque al lado de la voz de los actores de la guerra, de Uribe, de Chávez y de los guerrilleros, mi voz era una voz muy afeminada. Las voces de la guerra son muy potentes, son gritadas, la gente grita y la voz mía siempre sonaba muy débil al lado de esas otras voces, pero al final decidí que estaba bien que fuera así.

Podrías hablarnos del pasaje en el cual declares "No soy yo quien habla". ¿Quién habla entonces?

Yo asumí un "yo" en la película, que era la persona que estaba viendo noticias frente a la televisión directamente; ese era el "yo" más asequible para mí. Pero para poder entender lo que veía, tuve que leer mucho, tuve que consultar los principales teóricos sobre la guerra contra el terrorismo a nivel mundial. Entonces me asumí, asumí un "yo" que era un collage, como el "yo" de casi todas las personas, la mayoría de nosotros somos como un collage ambulante. Es muy difícil en esas circunstancias decir "yo" con mucha certeza, tal vez se puede decir "moi" pero no "je". El "moi" es una dimensión más íntima, el "je" es un poco la razón y para mí la razón es un collage.

Tu trabajo no consiste solamente en almacenar y editar esas imágenes que calificas de obscenas, tanto las de los cadáveres como la de los políticos que las observan. Se trata de deconstruir un discurso mediático y de denunciar la política de la guerra.

Cuando monté algunas secuencias pensaba en *Antígona*, la tragedia griega, que habla de un orden de la autoridad mediante la cual se prohíbe enterrar el cadáver de un guerrero, y toda la tragedia se construye en torno a los límites del derecho de enterrar a su hermano. *Antígona* es una de las tragedias más importantes donde se habla de los límites del poder frente a los cuerpos. Viendo lo que sucedía con ese cadáver, constatábamos que el gobierno colombiano estaba superando todos los límites, y eso es la obscenidad. La obscenidad de ir más allá de lo que debe ser visible. Estos cadáveres se mostraban por televisión y por redes. Lo que hice fue oponer esta versión del gobierno que destrozaba para mantener la paz del país y al mismo tiempo su agenda real, que no era la de la paz sino la que trataba de mantener los negocios. El discurso de Uribe es de sostener los negocios y así se llega a esos excesos. Por lo demás, creo que eso mismo estaba sucediendo en la televisión mundial cuando se muestra la ejecución de Sadam Hussein, que aparece al comienzo de

de mon film, ou encore les images de l'opération de Ben Laden et celles d'Obama regardant en direct depuis la Maison blanche. Les gouvernements dans la guerre contre le terrorisme sont devenus obscènes et cyniques dans leurs actions puisqu'ils reconnaissent que seul l'impératif économique a justifié ces assassinats.

On arrive, à la fin du film, à la chambre de ton appartement où tu as installé une table de montage, on passe du corps médiatique au corps assis devant l'écran. En espagnol le jeu de mots est plus poétique : *medias y miedos*. Tu vas travailler sur l'idée de corps fragiles. Nous aurions pu penser à des corps mutilés, violentés, victimes de la guerre mais ce sont plutôt nos propres corps voués à disparaître ou à se placer devant un écran. La logique de ton analyse n'est donc pas celle de la contestation, mais celle du déplacement du regard, non seulement sur les médias mais sur la guerre colombienne et globale.

Il y a quelque chose qui surgit de ces fragments, ce sont des ruines, des fragments du passé qui sont filmés au présent. C'est peut-être le seul contact que nous avons avec cette histoire et ces événements qui nous hérissent dans nos quotidiens. J'ai voulu en quelque sorte regarder ces ruines et essayer de trouver une logique à ces fragments filmés par d'autres, les regarder à travers la pensée académique universitaire contemporaine très influencée par la bio-politique.

La conception de la souveraineté de l'État moderne surgit pour désigner quelles vies protéger et quelles vies supprimer. Ce que nous voyons dans l'actualité, c'est une ligne changeante où certaines vies peuvent continuer et d'autres être liquidées sans générer ni faute ni punition.

Actuellement en Colombie se déroule un processus de paix qui parcourt cette ligne des personnes à assassiner et cette ligne a tendance à s'élargir vers un nombre de plus en plus large de personnes protégées par l'État. La même chose arrive dans la politique mondiale où le triomphe des extrêmes-droites va rendre plus précaire cette ligne de partage. Les médias aident à définir, normaliser et nommer ceux qui sont au-dedans ou au-dehors et ainsi établissent une logique du phénomène. Ils fabriquent un consensus entre ceux qui peuvent vivre et ceux qui doivent être exécutés et cela est montré très schématiquement comme une lutte entre bons et méchants. Alors que ce qui arrive est beaucoup plus complexe.

Considérons ce qui se passe en Europe aujourd'hui vis-à-vis du Moyen-Orient. Les médias sont en train d'établir un consensus pour indiquer quels sont les groupes humains qui devraient disparaître, c'est un regard simpliste bien sûr, mais très utile pour les pouvoirs impérialistes. ■

esta película. Lo vemos también en las secuencias del asesinato de Bin Laden, al mismo tiempo que vemos a Obama siguiendo el asesinato en directo desde la Casa Blanca. Los gobiernos en la guerra contra el terrorismo se han vuelto obscenos y cínicos en sus procedimientos, porque casi que directamente reconocen un imperativo económico para hacer este tipo de asesinatos.

Al final de la película estamos en un cuarto de tu apartamento donde habías instalado un equipo de edición. Pasamos del cuerpo mediático al cuerpo sentado frente a la pantalla. En español el juego de palabras es más poético : *medios y miedos*. Ahí trabajas sobre la idea de cuerpos frágiles. Hubiéramos podido pensar en cuerpos mutilados, violentados, víctimas de la guerra, pero se trata sobre todo de nuestros cuerpos, que corren el riesgo de desaparecer frente a la pantalla. La lógica de tu análisis no es la de la contestación, sino la del desplazamiento de mirada, no solamente sobre los medios, sino también sobre la guerra en Colombia y la guerra global.

Hay algo que sucede con estos fragmentos y es que son ruinas, son fragmentos del pasado que nos llegan a pesar de que han sido filmados en el presente. Tal vez es el único contacto que tenemos con esa historia, con esos eventos que de todas maneras nos estremecen en nuestra vida cotidiana. Yo he querido mirar esas ruinas y tratar de encontrar algún tipo de lógica en esos fragmentos que he visto filmados por otros, y mirarlos un poco desde el pensamiento académico-universitario actual que está muy influenciado por la bio-política.

La concepción de soberanía del Estado moderno surge de una decisión acerca de qué vidas deben ser protegidas y qué vidas no merecen ser protegidas. Lo que vemos en la actualidad es una línea cambiante sobre qué vidas pueden seguir viviendo y sobre qué vidas existe el derecho para liquidarlas sin que haya culpa ni castigo.

En Colombia se vive en este momento un proceso de paz que lo que hace es correr la línea de los asesinables; parece que con el proceso de paz se amplía la lista de personas que pueden ser protegidas por el Estado, pero lo mismo está sucediendo en la política mundial: el triunfo de las derechas extremas en todo el mundo va a hacer más precaria esa línea de división. Los medios de comunicación ayudan a definir qué está adentro y qué está afuera y a normalizarlo, y fabrican consensos acerca de quien debe vivir y quien debe ser ejecutado. Por lo general esto es mostrado como una lucha entre buenos y malos. Deberíamos darnos la posibilidad de pensar que lo que está sucediendo es mucho más complejo.

Este mismo momento se está viviendo en Europa en relación con lo que está sucediendo en Medio Oriente. Los medios están tratando de generar un consenso acerca de qué grupos humanos deberían desaparecer. Pienso que es una mirada simplista pero bastante útil para los poderes imperiales. ■

TRADUIT DU FRANÇAIS PAR AMANDA RUEDA