

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 les 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, entrons 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 celluloid 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 Mc Luhan 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-

religiosa 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 interesó. 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 folletos 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 puede ser, la televisión es más un medio de transmisión que un medio de expresión como el cine. De más, la televisión es un mueble. Es por eso que Godard dice que para ver el cine hay que levantar los ojos mientras que para ver televisión hay que bajarlos. El arquitecto Frank Lloyd Wright fue aún más radical. 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 más coherente, haciendo investigaciones documentales sobre más de treinta trabajos, tres temas que siempre me han obsesionado: la ciudad, la memoria y la muerte. Estos tres temas fueron mi punto de partida para hacer 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. Como yo, él también fue 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 cuadro a cuadro*, 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 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 película.

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. L'année suivante, à la manière d'un flash-back en vidéo sur ma propre œuvre cinématographique, j'ai revisité un de mes précédents films (*Les vampires de la misère*), en lui faisant un épilogue documentaire dans lequel je reprends dix ans plus tard un des personnages de ce film : un artiste de rue qui a poursuivi son travail de fakir. Ses réflexions originales et amusantes sur le cinéma lui-même et son métier sont conservées dans *Ojo y vista: peligra la vida del artista* (1988), qui a été choisi comme pilote pour la série documentaire télévisée *Rostros y rastros* de Telepacífico, la chaîne régionale qui démarrait. Pour cette émission j'ai réalisé d'autres documentaires sur ma ville, sur ses hippies-artisans (*Arte sano cuadro a cuadro*, 1988), sur ses photographes (*Fotofijaciones*, 1989), sur la destruction du patrimoine architectural (*Adiós a Cali / Ah, diosa Kali*, 1990) et sur les opinions des gens (*Cámara ardiente*, 1990-91).

Une «trilogie de métiers» a suivi, je l'ai appelée *Al pie, Al pelo et A la carrera* (1991). Pourquoi avoir choisi pour thèmes les cireurs de souliers, les coiffeurs et les chauffeurs de taxi ? Parce qu'il jouent dans la société un rôle semblable à celui du documentariste. À leur façon, ils sont aussi des communicateurs sociaux ; au cours de leur activité ils reçoivent et transmettent les renseignements les plus variés sur un large secteur social. Dans ces trois métiers, s'établit presque toujours un dialogue très riche entre le travailleur et son client ; avec eux, on peut ne pas parler que travail, mais aussi politique, sport, mode et thèmes d'actualité tels que la situation du pays et la violence qui nous harcèle. D'autre part, ils sont en quelque sorte des psys pop ; de par leur métier, ils ont acquis une sagesse populaire qui leur permet des interactions avec des clients toujours captifs.

Avec le long métrage documentaire *Nuestra película* (1991-93), mon œuvre a pris un tournant inattendu mais bienvenu. Il s'agissait d'une commande bien particulière. Le peintre Lorenzo Jaramillo, en phase terminale de sida, m'a proposé de faire un documentaire sur ses derniers jours. J'ai accepté à condition que le documentaire soit une collaboration entre deux ; d'où le titre. En utilisant les cinq sens comme structure narrative, *Nuestra película* fait le bilan de la vie, de la mort et de

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.