

tener una subjetividad. Yo siempre he pensado que uno de los derechos del niño, es el derecho a tener una subjetividad. Porque ellos no la tienen. Ellos tienen una hiperactividad. Y es por eso que son películas muy hiperactivas. Porque la subjetividad que se da en nuestros jóvenes populares es a través de esa hiperactividad, de esos acontecimientos que van marcando la vida y llevándola para los lugares más imprevistos. Son vidas que casi ni dejan formularse un deseo de lo que quieren ser, sino que son llevadas. Pero, obviamente, esa tumultuosidad, esos acontecimientos que ocultan la subjetividad, van a estar acompañados de todas maneras por una consciencia de una persona que va a mostrar su subjetividad a través de pequeñas cosas. Por ejemplo, a través del recuerdo de la abuelita, como en *La vendedora...*, o como en *Rodrigo D.*, en la búsqueda de la madre. Son pequeñas subjetividades que son casi documentales también. No son grandes subjetividades hacia la profundidad. Son subjetividades que apenas se anuncian. Por eso es que cuando trabajo con estos actores, siempre quiero saber quiénes son ellos, como personas concretas, y tratar de seguirlos en esa subjetividad que está casi siempre como dispersa, como disuelta en otras cosas. Porque estas subjetividades anunciadas son elaboradas, construidas, a partir de elementos mínimos, como el de una persona que no duerme. Pero yo no sé por qué no duerme. Es decir, no se indaga mucho sobre eso, sobre toda una consciencia que se crea en el insomnio.

—¿Como si la película no se aplicara a explicar esos comportamientos que estamos viendo?

—Como si no pudiéramos explicarlos tampoco. Pero sí sabemos que están ahí, los podemos constatar y podemos acompañarlos. Cuando trabajo con estos muchachos, sé que no es fácil que me expliquen qué les pasa, porque, digamos, en un cierto sentido, no hay palabras para explicar las cosas. Sí, son silencios, son miradas, son momentos, deseos de estar en una parte, o de ver a alguien. En *Rodrigo D.* era el insomnio del protagonista. O por ejemplo la conversación con el papá, cuando el papá le dice «váyase a descansar que usted está como muy cansado, váyase a la finca que le prestan».

—¿En la escena en la que él está tocando las baquetas en la terraza de su casa?

—Sí. Entonces son subjetividades que están anunciadas pero no están desarrolladas. Por ejemplo en *La vendedora...* son esas subjetividades de

la droga. Me cuenta a mí una niña que ella cuando se droga con pegante, o la amiguita, empieza a ver a la otra niña que está con ella como un osito de peluche. Yo no sé muy bien qué significa eso, pero sé que ahí está la subjetividad de esa niña y lo incluyo como un episodio. Hay episodios que tienen mucho que ver con cómo yo veo a una persona, aunque ella no sabe quién es, ni tampoco yo: se trata de acompañarla en lo que es. Hay tramas de la película que no son solamente el argumento, que son esas cosas que pasan por el personaje, que tienen que ver más con la persona que es el personaje y lo que es su subjetividad, pero que en el fondo sería muy bueno que la gente las oyera, que escuchara ese vacío que es la subjetividad de una persona.

—¿Usted se siente parte de una generación? ¿de un grupo? ¿Cómo ve usted a esta generación que está haciendo cine ahora en Colombia?

—Yo formo parte de la generación que se formó con FOCINE, personas que ahora estamos entre los 40 y 45 años. Antes había otros realizadores, por ejemplo, Carlos Mayolo y Luis Ospina habían hecho una gran obra antes de empezar FOCINE. Luego parte la generación que aprendió con FOCINE a través de su programa de medimétrajes para televisión, en el que se hicieron casi 250 películas como premios de producción. En ese momento había realmente una política de fomento, que ahora cambió. En este programa yo realicé tres medimétrajes: *Los músicos*, *La vieja guardia* y *Habitantes de la noche*. Y luego, *Rodrigo D.*, en un programa de premios de financiación de largometrajes, donde participaron otros directores como Sergio Cabrera, por ejemplo. Luego viene otra generación ya más nueva, que empieza a hacer sus primeros largometrajes, de la que forman parte directores como Harold Trompetero y Ricardo Coral, entre otros. Una generación que ya hace cine, verdaderamente, y que está produciendo películas más sencillas en términos de producción. Porque nosotros aspirábamos a un realismo más complejo que, sin comprometer los resultados, suponía mayores dificultades en términos de producción. Lo interesante de esta nueva generación es que hace cine a pesar de las dificultades, con nuevos esquemas de producción, con un control mayor del guión y una economía tremenda a nivel de locaciones y personajes. En ese sentido *Diástole y sístole* de Harold Trompetero es una película muy linda y muy cinematográfica, a pesar de que está hecha con encuadres y cámaras fijos, que casi no hay movimientos.

*—¿Como si esta generación inventara una gramática que se adecuara mejor a las condiciones de producción?*

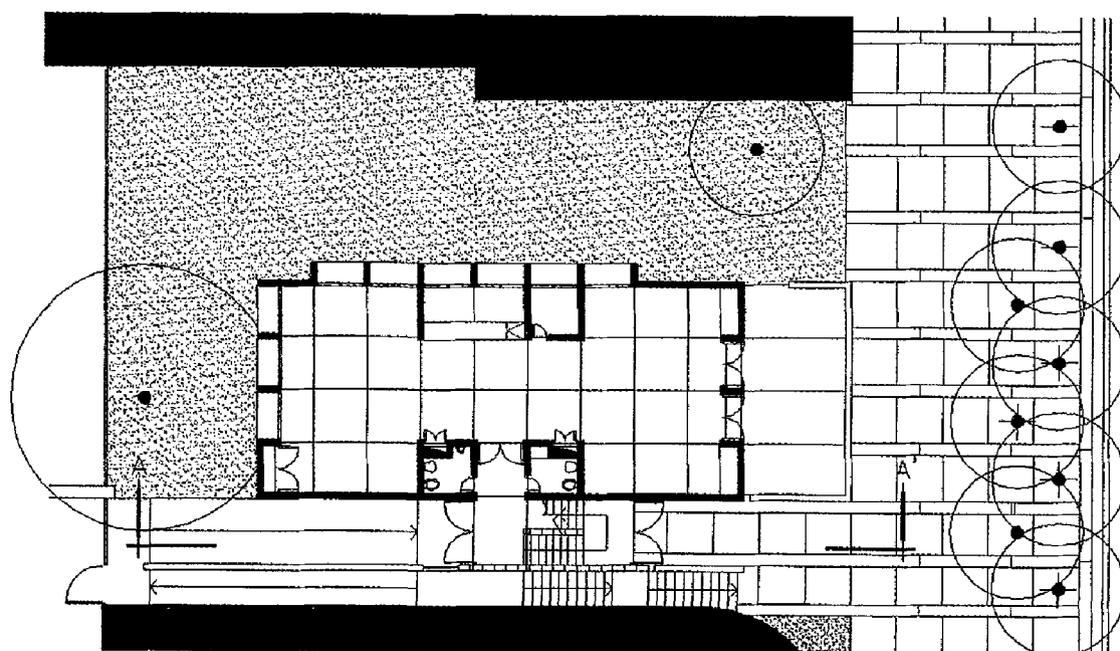
—Sí. Yo creo que en ese sentido también nosotros, los que llamo la generación de FOCINE, donde se incluyen también Felipe Aljure, Jorge Echeverry y otros, vamos a terminar haciendo películas más baratas, con guiones más sencillos y rodadas con otras formas de producción. Yo creo que eso va a tener que crear un estilo de cine. Esto también ocurrió en la Nueva Ola francesa, aunque no sé si por condiciones de producción. Pero, en todo caso, uno ve la primera película de Rohmer, *El signo del león*, que es de una generosidad en las locaciones, en los personajes, en los extras, incluso, que semeja ese cine extraordinario y hermoso del Fellini de *Los inútiles*. Después las películas de Rohmer son ya minimalistas. Yo creo que nosotros tenderemos hacia ese minimalismo. Y, en fin, existe aún una tercera generación, la de los más jóvenes, que se mueven sobre los 24 años, que están haciendo películas que incluso exploran otros medios como el digital y el vídeo, además de la economía de producción antes señalada. En Medellín hay un grupo de esta gente nueva, donde destaca Santiago Gómez, alguien muy joven que era como el discípulo de Luis Alberto Álvarez en los últimos años, y que es un excelente crítico y ha empezado a demostrar que es un excelente realizador.

*—Usted cita al crítico Luis Alberto Álvarez, quien fue un poco como la cátedra del cine tanto para realizadores como para espectadores en Medellín, y en gran medida también en Colombia. Encuentro que es una excelente evocación para cerrar nuestra conversación.*

—Luis Alberto exigía del cine una alta dosis de humanismo. Él concebía el cine como un arte donde se apreciaban las ideas de un autor, donde se veía la mano invisible de una persona. Él insistía en que las películas tenían dos sistemas: o eran unas películas vacías, hechas por nadie, donde se sentía el frío de la industria, de la moda, del dinero: películas hechas por el demonio, donde estaba la mano fría de nadie. Y otras películas donde se sentía la mano de alguien, la presencia de alguien que había pasado por ese mundo, de quien lo único que nos quedaba eran esas imágenes: películas que eran la posibilidad de un diálogo. Yo creo que nosotros seguimos tratando de hacer películas de alguien, que fue lo que aprendimos de él.

–¿La película como un diálogo?

–Como un diálogo, como la huella de alguien que permanece. Él contaba una anécdota: como era también sacerdote, una familia que no lo conocía como crítico, con ocasión de la muerte del padre, le pidió dejarlos proyectar unos rollos de 16 mm. que habían encontrado en la casa, sin saber qué contenían. ¿Qué era la película? Imágenes del padre corriendo en un parque de su barrio, era sólo eso. Y estas personas cuando vieron al papá se pusieron a llorar. Luis Alberto se emocionó mucho. Cuando me contó la historia, me decía: «¿Ves Víctor? eso es el cine, es la huella de alguien». Eso era el cine para él. Eso nos enseñó.



Planta primer piso

Edificio Álex Cobo, Cali. Arquitecto: Jaime Beltrán