



Memorias de mi cine

Camila Loboguerrero



*Memorias
de mi cine*
Camila Loboguerrero



Ministra de las Culturas, las Artes y los Saberes

Yannai Kadamani Fonrodona

Viceministra de los Patrimonios, las Memorias y la Gobernanza Cultural

Saia Vergara Jaime

Viceministro de las Artes y la Economía Cultural y Creativa

Fabían Sánchez Molina

Secretaría general

Luisa Fernanda Trujillo Bernal

Jefe de la Oficina Asesora de Comunicaciones

Jaime Hernando Triana Ciodaro

Grupo Interno de Trabajo Editorial

Mario Jursich Durán

María Lucía Ovalle Pérez

Simón Uprimny Añez

Sara Abisambra Borrero

Laura Mercedes Herrera Mondragón

María José Castillo Ortega

Santiago Cembrano Escobar

William Martínez Hernández

Heidy Correa Osorio

Gian Carlo Vega Suárez

Leonardo Sánchez Vanegas

Andrés Ramírez Muriel

Johana Marcela Camacho Escobar

Primera edición: mayo de 2026

ISBN (impreso): 978-958-753-817-5

ISBN (digital): 978-958-753-818-2

Título de la publicación: *Memorias de mi cine*

Autores: © Camila Loboguerrero, Lucas Maldonado Loboguerrero, Matías Maldonado Loboguerrero, Beatriz Caballero, Juan David Giraldo

Fotografías: © Hernán Díaz, Ignacio Gómez Pulido, Viki Ospina, Gertjan Bartelsman, Lucas Maldonado Loboguerrero

Fotografía de portada: Hernán Díaz

Impresión: Imprenta Nacional de Colombia

© Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes

Las opiniones expresadas en este libro son responsabilidad de sus autores y no expresan necesariamente la posición del Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes ni de su sello editorial MiCaSa.

Está prohibida, sin la autorización escrita del editor, la reproducción total o parcial del diseño y del texto de esta obra por cualquier medio o procedimiento.

Está prohibida la venta de esta obra.

*Memorias
de mi cine*
Camila Loboguerrero



Para Elisa

Contenido

9	Este rayo que ni cesa ni se agota
13	Prólogo de huérfano
15	Prólogo de Chispa
19	Presentación de la autora
21	Las bellas artes
35	De chiquita
51	¡Prohibido prohibir!
77	Paso a paso
95	Los dorados ochenta
121	La Flor del Trabajo
145	La travesía del desierto
165	Vuelve y juega
187	Epílogo abierto
189	Cronología básica
195	Filmografía
201	Premios y distinciones
205	Camila, mi madre

Este rayo que ni cesa ni se agota

Juan David Giraldo

Al paladear estas *Memorias* de Camila Loboguerrero, se descubre que el testimonio de su cine, y de las mil y una noches de su vida extraordinaria, no se puede plantear simplemente con analogías como el tránsito entre piso y piso de un edificio —amaba filmar arquitectura—, ni como los compartimentos de un tren —esos trenes que tan importantes fueron en sus películas—. Este libro es un viaje contado por una cineasta, es un *travelling* a través de la construcción de una artista integral.

Camila nos descubre en su relato que somos estaciones, trayectos, desviaciones, correcciones de foco y de ruta. A medida que se avanza con esta cámara-sobre-ruedas por su propia vida, resuena de manera contundente una frase suya: “para mí lo importante es y ha sido el proceso, el sueño de lograr algo, el trabajo, la búsqueda, el oficio”.

Proceso que Camila nutrió con inteligencia recursiva, con inagotable capacidad de asombro y con su inmarcesible irreverencia, con su rebeldía gozosa, contundente, inexcusable, que la definió desde su infancia (“mamá entendió que lo mejor era dejarme ser libre”). Pensemos no más en su revoltoso paso por el colegio Sagrado Corazón, en donde trata de ser todo lo contrario del ideal obtuso de las monjas. Esta pulsión visceral la canaliza gracias a una constante creatividad pluridisciplinaria que aplicó a rajatabla a lo largo de su vida. De niña ya dibuja y hace caricaturas de las monjas; despincha, engrana cadenas, desbarata y vuelve a armar bicicletas, como décadas más tarde lo hará con las cámaras de cine mecánicas; inventa historias y mundos imaginarios para sus hermanos y, con ellos, fabrica un proyector de cine a partir de un bombillo, una caja de bocadillos y un lente sacado de unas gafas viejas. Y así, con el tiempo, se convertirá en la primera directora de cine de ficción del país.

Su pasión innata por la estética, por la cultura en el más amplio de los sentidos, es avivada por sus tutores Antonio Roda y Marta Traba en la Universidad de los Andes. Al graduarse, busca y rebusca

apoyos para cumplir el sueño de ir a París. Finalmente el Satrústegui, un navío vasco, la deposita en Cádiz. Peregrina por toda España para ver a El Greco —“ese pintor simbolista del siglo xvi”—, a Gaudí, al arte románico catalán... Llega a París becada para estudiar en el Instituto de Arte y Arqueología, en donde el profesor Pierre Francastel le ampliará su visión del arte. ¡Ah, esos encuentros que son epifanías! Viaja por Europa incansablemente, pasa los cinco veranos en Italia... pero “nunca se me ocurrió venir a Colombia un diciembre, ni sentí nostalgia de bambucos y buñuelos”. El arte dramático se le va revelando poco a poco, o mejor, ella se va adentrando en él desde los mil oficios, hasta que el cine se convierte en el medio que lo eslabonará todo. En un bar en Roma sobre la Piazza Navona, el documentalista Roberto Triana le presenta a los jóvenes Bertolucci y Cavani. Arranca “colada” como escenógrafa de teatro de Carlos José Reyes en Praga y Berlín y, como cuenta en este sabroso e iluminador relato, “quizás lo más importante que me pasó durante los años en que viví en Francia, por paradójico que parezca, fue descubrir América Latina. Fue solo en París que vi el cine que se estaba haciendo en Cuba o en Brasil: Gutiérrez Alea y el *cinema novo* de Glauber Rocha, de Carlos “Cacá” Diegues, de Nelson Pereira dos Santos... Los estaba descubriendo Europa y yo con ella. Cuando vi la película de Glauber *Dios y el diablo en la tierra del sol*, supe claramente que ese era el cine que teníamos que hacer en Latinoamérica. Para entonces no pensaba que yo, sino, lejanamente, nosotros. Lo que tenemos que contar, nuestra cultura”.

Su primera labor dentro del cine es ¡pedirle una cámara prestada a Jean-Luc Godard! Luego hace de traductora y de extra en una filmación de asuntos griegos y, terminado el rodaje, las protestas universitarias de Mayo del 68 la pillan donde debía estar: en el París revolucionario. Distribuye pasquines, diseña afiches y, con los ojos ardiendo, corea en las *manifs* “Prohibido prohibir” o “La imaginación al poder”, eslóganes que bien habría podido exclamar esa niña que fue ella en su finca Saucío, en Chía, en donde se le ocurrió pedirle al Niño Dios un submarino (finalmente se lo traerían los Reyes Magos, pues, según le explicó a Camila su madre, “al Niño Dios se le presentó un percance”).

Como en este libro Camila aborda la “ciencia” del cine, me aparto para que el lector bucee a sus anchas en esas aguas que son estas memorias y pasemos a un aspecto que es crucial en su vida y su filmografía:

el de la solidaridad. Solidaridad con los desarraigados que está presente en todos los ámbitos creativos en los que se movió. Solidaridad en el trabajo del cineasta como labor colectiva, como esfuerzo común —alguna vez un productor la regañó por estar comiendo con los técnicos y los extras—, como desfacedora de entuertos al ser asistente de dirección, ambientadora, guionista, sindicalista sin sindicato y promotora de la Ley Pepe Sánchez, que otorgó a directores y guionistas remuneración equitativa por la exhibición y retransmisión pública de sus obras. Solidaridad como autora en sus documentales sobre toda clase de *outsiders*: celadores que pintan a escondidas, ladronzuelos que hacen monólogos y, cómo no, los miles de chocoanos que, en medio de la miseria, extraen oro. La solidaridad de género Camila la practicó, sin saber sabiendo, en el colegio cuando subvertía el ritmo escolar con escapadas para disfrazarse con sus compañeras de “divas de cine”. No es casualidad que los personajes principales de su producción suelen ser mujeres. Uno de sus primeros cortometrajes colombianos es *Beatriz González I-Musa*, sobre su amiga y antigua compañera de estudios en Los Andes; en su primera película de ficción, *Soledad de paseo*, indaga en los sueños de Soledad, empleada de un inválido y prendada de un galán de telenovela; en el corto *Debe haber pero no hay*, una aseadora de un banco pasa de enamorada platónica a heroína que impide un atraco, y en *Por qué se esconde Drácula*, Solita, secretaria de una inmobiliaria, imagina que un cliente es el conde vampiro. El núcleo de su primer largometraje, *Con su música a otra parte*, es una historia familiar, un conflicto madre-hija al que, poco a poco, se le va adhiriendo lo divino y lo humano... “Cuando uno hace su primera película quiere abarcar el mundo entero”, reconoce Camila. Luego vendrá el trabajo en televisión con *Marina de noche* o *Cartas a Julia*... ¡Mujeres por todas partes! Hasta desembocar, por supuesto, en su monumental *María Cano*.

Basta de *spoilers*.

Digresión: durante una de las sabrosas relecturas de este que ahora es libro, recordé que, tras uno de los viajes de siete horas de carretera, de carreta y confesiones que hicimos “juntitos los dos” a Tipacoque, casa que fue hacienda de Beatriz Caballero, después de que me contara de sus hombres Maldonados, de las tías Vargas, de sus mujeres en el cine, después de compartirnos recetas, fobias, poemas y canciones, me propuse encontrar una frase, una estrofa que concretara a Camila

Loboguerrero, esta menuda gigante, esta efervescente “Napoleón” que dibujaba los bocetos de sus batallas visuales, y entonces vinieron a mi corazón unos versos de Miguel Hernández:

*Este rayo ni cesa ni se agota:
de mí mismo tomó su procedencia
y ejercita en mí sus furores.*

Bogotá, abril de 2026

Prólogo de huérfano

Lucas Maldonado Loboguerrero

Les voy a contar la historia de este libro desde el principio. Un editor de la Universidad Nacional me propuso escribir un libro sobre Mamá. Yo le dije: que lo escriba ella. Ella dijo que sí, pero que con Beatriz Caballero. Beatriz aceptó, pero se enamoró del editor y se pelearon. Mamá llamó a mi hermano y lo reescribieron de pe a pa. Duraron, por ejemplo, tres años. Tremenda terapia. Beatriz murió. Mamá reescribió el texto de presentación para contarlo. Tenía ochenta y tres años. Una semana después, por cuenta de un médico entusiasta, Mamá murió. Nos dejó esta versión que usted tiene entre las manos, impresa y corregida encima de su escritorio. Pero ella estaba perfecta la víspera. Lo digo a modo de consuelo. Pero no digo más, a partir de aquí hablan los muertos.

Barcelona, abril de 2026



~

Camila en la cámara y Beatriz Caballero, Chispa, al fondo, en el rodaje de *Con su música a otra parte*. Honda, 1982. Foto de Gertjan Bartelsman.

Prólogo de Chispa

Beatriz Caballero

“¡YO JAMÁS RENUNCIARÉ AL CINE!”

Eso dijo Camila una vez que le pidieron su renuncia como asistente de dirección en una película, porque la mujer del productor sentía que le estaba corriendo la butaca a su marido.

Este libro se trata de películas, de cine. De Camila y su cine.

Un día en mi casa —ella rara vez viene, yo siempre voy a la suya— me empezó a contar que la Universidad Nacional le había propuesto hacer parte de una colección de biografías de mujeres colombianas pioneras: en educación, ciencia, arquitectura y cine. Muy honroso. Pero que ella no sabía escribir. Que había pensado en alguna periodista que supiera interpretarla y no hallaba cuál. A una periodista joven (todas son jóvenes), habría que explicarle todo desde el principio: la crianza en el campo, el internado, las fiestas, la sexualidad, la manera de relacionarnos, sobre todo los del cine, en fin, todo, porque no entendería nada. O le daría risa. Le había echado cabeza y no encontraba a la indicada. Le había gustado mucho la entrevista que le hizo Silvia Galvis y que publicó en su libro *Vida mía...* Cuando de pronto pega el grito:

—¡Esa es usted, Chispa!

—Yo, ¿qué?

—La que me puede ayudar a escribir mis memorias, mi biografía, ¡la cosa esa!

A mí se me helaron las tripas y, mientras Camila desgranaba el rosario de mis virtudes, por dentro me preguntaba: “¿Seré yo, maestro?”.

Conocí a Camila en un avión yendo al Festival Internacional de Cine de Cartagena del 81. Me mandó Benjamín Villegas. Estábamos con Gustavo Nieto Roa preparando *Caín*, un guion que Celmira Luzardo y su marido le propusieron a papá [Eduardo Caballero Calderón] adaptar de su novela, pues ellos no habían sido capaces. Él miró el libro y les dijo:

—Es muy sencillo.

Y empezó a tachar páginas enteras.

—Mientras yo me demoro diez páginas contando una escena, ustedes lo hacen en un plano.

Me lo dictó íntegro en una sentada y yo luego lo organicé, pero esa es otra historia. Iba en el avión a Cartagena, con el tiquete que me dio Benjamín, diciéndome:

—Si usted va a hacer cine, tiene que ir al Festival.

Camila se me debió acercar en el avión porque me conocía y acabó sentada en la silla de al lado. Sabía que yo era hermana de Luis, con quien había estado en Bellas Artes y quien entonces convivía en “el Palacete” —como le llaman a la casa donde vive Camila— con su marido Rafael Maldonado, arquitecto, en el segundo piso; con Fernando Jiménez, también arquitecto, amigo de Rafael desde niño —los dos de Bucaramanga—, en el primer piso; con Ernesto Lleras, ingeniero poeta; y le habían convertido uno de los garajes en estudio a Luis, para cuando venía a Bogotá a escampar del verano y exponer sus últimos cuadros. Además, Luis decía que Camila se parecía a mamá [Isabel Holguín Dávila]. Y sí, nos la recuerda.

Camila terminó proponiéndome que le ayudara a escribir un guion para una película que quería hacer y que estaría basada en *Ella cantaba boleros*, de Cabrera Infante. Pensaba también en Matilde Díaz y quería que lo que ella cantara fuera *Salsipuedes*, *Carmen de Bolívar* y que tuviera una hija, quien también pretendía cantar, pero baladitas en inglés y con conflicto generacional.

Pues bueno. Yo no tenía sino que subir una escalera y ya estaba en la sala de Camila dado que yo vivía en el garaje-estudio mientras Luis no estaba. Al tiempo que nos inventábamos a Olga, la mamá, y a Mirta, la hija, nosotras nos íbamos conociendo y volviéndonos, poco a poco, Camila en la una y yo en la otra. Era muy emocionante.

Ahí fui dándome cuenta de lo fuerte que es Camila: papá y hermanos ingenieros (hombres); en el primer piso de su casa: hombres; dos hijos hombres; los amigos de sus hijos: hombres; en el cine: hombres. Le debió tocar duro. Nunca ha tenido pelos en la lengua: ni cuando desde los ocho años decidió no volverse a confesar, ni cuando “los chulos” (las monjas) la trataron de domesticar, ni cuando le reviró a un decano en la universidad, ni tantas otras veces en su vida de adulta.

Siguiendo con lo de “los chulos” y compañía: brinca su irreverencia cuando hace una película de su matrimonio, con novios y padrinos disfrazados. Y cuando no hace bautizar a sus hijos bebés sino cuando ellos lo pidieron, porque todos sus compañeros de clase iban a hacer

la primera comunión y ellos no querían ser distintos ni perderse la fiesta. Lo irreverente, en ella, se junta con lo abierta que es: hace amigos rápidamente, se interesa por lo distinto o nuevo. Haberse casado con Rafael, santandereano, tuvo que haber contribuido; la convivencia con Fernando, santandereano; las amigas de la universidad, también santandereanas; santandereanos por todos los costados. Fiestas maravillosas en su casa, con Rafael disfrazado de Carmen Miranda, bailando con un frutero en la cabeza, y en casas de otros santandereanos. Y luego, en sus viajes, formó muchos amigos de otras nacionalidades, duraderos: eso también fue definitivo para su actitud franca y directa, todo lo cual la lleva a tener una seguridad arrolladora en sí misma. Y todo eso rociado con humor, inherente a ella y también a Rafael; yo creo que el humor fue el pilar de ese matrimonio.

Para terminar con las lisonjas, está lo que el lector podrá constatar en estas memorias: la tozudez y la perseverancia con que Camila se ha aferrado al cine, sacando adelante lo que se propone hasta el final. En los últimos tiempos en que no ha podido rodar otra película, que es lo que más le gusta en la vida, se ha dedicado a otros oficios en el cine (asistente de dirección, directora de arte, ambientadora), así como en los documentales y las series en televisión, y se ha refugiado —no, se ha entregado— en trabajar por el cine, convirtiéndose en una verdadera activista: fue directora de Cinematografía en el Ministerio de Cultura, donde armó una red de exhibición con maletas de películas colombianas que incluían un folleto que enseñaba cómo manejar un cineclub en las casas de la cultura. Se repartieron por todos los municipios del país que las pidieron. También fue presidenta de la Asociación de Guionistas y de la empresa ML Ltda., productora de cine. Ha sido jurado de becas y estímulos de proyectos para escribir guiones o películas, en fin...

De Camila Loboguerrero sí se puede decir que su vida es una película.

Pero ¿cómo fue que le ayudé a escribir este libro? Empezamos conmigo haciéndole preguntas y grabando. Camila se envalentonó y, a medida que me iba contando, iba escribiendo, con bastante soltura; una niña de la universidad desgrababa y nos lo mandaba en papel, hasta que la niña no volvió a aparecer y no fue grave, porque nos estábamos aburriendo: avanzábamos a mucha más velocidad que ella, de modo que cambiamos de método. Con Camila, cada vez más suelta con el tecleo y con la cabeza en

“modo recuerdos”, avanzamos y profundizamos más rápido. Así duramos varios meses. Hubo una interrupción larga y después ella lo terminó sola y a saltos. Me lo dio a leer, acató e insertó las sugerencias. Todo un tiempo estuvo reuniendo fotos e insistiendo en que, si se trataba de un libro de cine, también tenía que ser visual. Lo trabajó con Lucas, su hijo mayor, y nunca lo terminó. Me lo dio a leer hace quince días: hablamos, almorzamos, yo le amplié mis comentarios, algunos “recorderis”, algo de gramática, de conjugación de verbos ¡y no más!

Ahorita ella está en su casa, a tres cuadras de la mía, sentada incorporando todo lo dicho mientras yo, en la mía, escribo este prólogo.

Bogotá, enero de 2025

Presentación

Camila Loboguerrero

Me enamoré del cine cuando estudiaba Bellas Artes y me dio apendicitis. Estuve una semana encerrada en mi casa y me devoré los dos tomos de la *Historia del cine mundial* de Georges Sadoul. Me fascinó esa expresión del siglo xx. Hoy, después de haber dedicado mi vida al cine, acuartelada durante la pandemia, convertida en feliz abuela y asustada con una posible guerra nuclear, ensayo a tientas narrar mis pasos por el oficio. Un camino hecho de tropiezos, dificultades e ilusiones por montón, uno que otro fracaso (los lectores perdonarán mis “vengancitas”) y, por supuesto, muchos logros: es la historia de mis películas.

Pero es también la del mundo en el que viví, un mundo en el que las mujeres éramos bichos raros dirigiendo cine. Quise que las mujeres fueran las protagonistas. En mis películas, he contado sus sueños; ahora, en este libro, cuento los míos. Porque, esta vez, la heroína seré yo.

Para escribirlo conté con la ayuda invaluable de Beatriz Caballero —Chispa—, mi amiga de toda la vida, escritora, guionista, titiritera y crítica implacable. Mientras buscaba editor, escribía una nueva versión con la ayuda de mi hijo Matías —esta que el lector tiene en sus manos— y buscaba las imágenes que ilustraran mi recorrido vital aconsejada por mi otro hijo, Lucas, pasaron los meses y Beatriz se me murió. Se fue rapidísimo, sin avisar avisando, pues estaba aburrida con la vida. Me quedan su maravillosa amistad, la alegría de sus carcajadas y los regaños por mis errores de sintaxis. Ojalá hubiera visto este libro publicado...



Camila con su pintura. Bogotá, 1962. Foto de Hernán Díaz.

Las bellas artes

La universidad

Fui llegando al arte poco a poco. Papá tenía una suscripción a la revista *Life en español*, en la que aparecían siempre unos dibujos con perspectiva, con punto de fuga, de los nuevos hoteles Sheraton que se estaban construyendo. Eran la modernidad de los años cincuenta y a mí me parecían lindos esos edificios: “El nuevo Sheraton en Shanghái”... Y, como me gustaba dibujar, los copiaba, los calcaba. Así, descubrí la perspectiva por mi cuenta, copiando cosas. Entonces, mis papás me comenzaron a pagar clases particulares de dibujo, y la profesora les recomendó que me matricularan en Bellas Artes de la Universidad Nacional.

En ese momento, a ellos les debió asustar la Nacional, con su fama de comunista, por lo que papá me quiso matricular en la Universidad Javeriana. Y alcanzó a inscribirme, pero cuando yo supe que la directora de Arte y Decoración en la Javeriana era una monja, le dije: “Papá, perdiste el tiempo, yo con monjas ni loca, yo ya pasé diez años entre esos chulos negros”. Descubrí, en cambio, que en la Universidad de los Andes había Bellas Artes y me matriculé; allá hice la carrera.

En la universidad, mis primeras amigas fueron Beatriz González y Gloria Martínez, que eran muy especiales: mayores que yo, nacidas en Bucaramanga, ya no vivían con sus papás —me moría de la envidia— y ya habían viajado a Europa. Gloria había estudiado en Bélgica y Beatriz había hecho unos años de Arquitectura en la Nacional.

Hena Rodríguez era la directora de la escuela: una artista que había sido importante en los años treinta con sus esculturas de bulto, pero ahora estábamos en los años sesenta. Estaba en pleno auge el arte moderno, el abstracto, el expresionista, el surrealismo y, aquí, la escuela estaba todavía en la academia, como la de Francia del siglo XIX. La veíamos como una mujer anclada en el pasado y, socarronamente,

nos burlábamos de su comportamiento inquietantemente masculino para la época.

Yo entré a estudiar Arte sin saber bien de qué se trataba, dije pintura porque tenía habilidad manual, pero en realidad no tenía idea de qué quería. Al principio, las clases de dibujo eran muy aburridas. Las dictaba Hena y nos ponía de modelo el infaltable bodegón de botella y manzana; más adelante, un busto en yeso de Beethoven.

En los años siguientes, tuvimos siempre una modelo indígena y una negra, hasta que, en tercer año, Carlos Rojas, nuestro profesor de dibujo, dijo que no sabíamos dibujar sino “curvas femeninas y carnes flácidas”. Así que, en la clase siguiente, al entrar al salón, en la mitad del espacio y sentado desnudo, encontramos a un fornido hombre, “mister Cundinamarca”, abierto de piernas, con el sexo al aire y la mano en la mandíbula, pensativo. Estoicamente y disimulando el nerviosismo, cada una —pues todas éramos mujeres— fue corriendo su caballete para ubicarse de espaldas al modelo y, así, no tener que medirle “sus proporciones”, estirando el brazo con el esfumino. Yo creo que Carlos Rojas, en su tumba, todavía se debe estar riendo de nosotras.

Aprender a ver

Quien llegó con ideas nuevas, digamos que a “alfabetizarnos en arte”, fue Marta Traba. Teníamos clase de Historia del Arte con ella los martes y los jueves, a las diez de la mañana. Después de clase, nos íbamos a tomar un café al Pam Pam, que quedaba en el triángulo de la plazuela, abajo de la universidad. Íbamos las cuatro o cinco alumnas que nos volvimos amigas de Marta: Gloria Martínez y Beatriz González, que eran las más parlanchinas, las más enteradas y las que hacían más preguntas, yo, y algunos de Arquitectura. En esa época, los de Arquitectura también tomaban su clase con nosotras, las de Bellas Artes.

En el Pam Pam fue donde más aprendí, porque, además del arte moderno y abstracto, Marta hablaba de cine, de política, de literatura. Y yo era solo orejas. Como sabíamos que Marta y su marido Alberto Zalamea, director de *La Nueva Prensa*, periódico de oposición, estaban mal de plata, nosotras invitábamos al café. Hasta que un día llegó Marta y dijo: “Bueno, hoy invito yo; mi hijo Gustavito rompió su marranito y me dijo: «Mamá, para que puedas invitar a tus amigas»”. En cuanto a Gustavito —Gustavo Zalamea, quien para entonces tenía once años—, a partir de ese momento lo comencé a adorar y, más tarde, se convertiría

en uno de mis mejores amigos y en el padre de los mejores amigos de mis hijos. Pero esa es otra historia.

Marta era mi heroína. Todas nos vestíamos como Marta, nos cortábamos el pelo con capul como Marta... Hernán Díaz, de quien pondré varias fotos en este libro, hizo una muy linda de Gloria, Beatriz y yo, sentadas en el piso y vestidas a la moda existencialista, que era con el suéter negro, mallas negras y el capul... ¡a lo Marta Traba! Éramos como tres “Marticas Trabas”, ninguna tan bonita como era ella, por supuesto, porque Marta, no sé si era bonita, pero sí muy atractiva. Nosotras nos creíamos distintas; éramos, simplemente, sus fans. ¡Y claro que aprendimos con las pasiones y los odios que ella tenía! Hoy en día, me siguen pareciendo odiosos los muralistas mexicanos, igual que a ella, y me sigue pareciendo horrible la pintura de Dalí. Soy igual de apasionada, digamos, pues así nos crío.

En sus clases, empezó como se empieza siempre: por Mesopotamia y el arte egipcio... Pero, a la segunda clase, nos mandó a ver una exposición de arte abstracto de Guillermo Wiedemann y a escribir un comentario: ¡a nosotras, que no teníamos ninguna herramienta de cómo mirar el cuadro y mucho menos escribir sobre él! Marta nos metió en el arte del momento. Después de Wiedemann fue Botero, vi sus primeras cosas en el año 61, el Botero empezando. Marta nos mandaba a las galerías que estaban mostrando el arte contemporáneo, de manera que, desde primer semestre, estuvimos empapándonos del arte de aquí, de Nueva York, de París y de donde fuera. Era una persona universal. Comenzamos a ver la distancia con Hena Rodríguez, que no era posible que concibiera la escultura de otra manera a la suya. Todas sus clases eran igual de académicas. Comenzó, así, a gestarse un movimiento de rechazo hacia Hena.

Para entonces, Antonio Roda llegó a la universidad. Roda era exilado, español republicano. La guerra había pasado hacía rato en España, pero todavía había mucha pobreza y mucha represión, así que Roda se vino para Colombia, como tantos otros, pero seguía muy conectado con Europa. En ese momento debía de tener unos cuarenta años, era muy buen mozo, inteligente y nos hablaba del arte moderno.

Al principio, les daba clases a los de Arquitectura, no a los de Bellas Artes. Beatriz o Gloria, alguna de las dos, se pillaron eso y me dijeron: “¿Por qué no vamos donde Roda y le decimos que nos deje asistir a sus clases?”. Las clases de dibujo de Roda eran al aire libre, en el Parque Nacional, todos por ahí, regados, dibujando lo que se nos diera la gana: un árbol, un caminito, la gente que pasaba. Era muy libre el dibujo y

empezamos a sentir el presente, lo moderno... Roda hablaba de los impresionistas, de los surrealistas y de lo que estaba pasando en pintura en ese momento. Así, comenzamos a ser del grupo Roda-Marta: ¡ambos eran la modernidad! Hena se enfureció cuando supo que íbamos a las clases de Roda. Nosotras, en realidad, no teníamos una pelea con ella, pero ella sí empezó a tener esa rabia de que le había llegado competencia.

Beatriz, Gloria y yo, junto con otras compañeras de clase, descubrimos un lugar abandonado, un salón enorme en la parte de abajo de la universidad, un viejo edificio subiendo por la calle 18 que había sido cárcel de mujeres. Nos robamos unos caballetes y, a la salida de clase, nos íbamos a pintar, pero a pintar abstracto, que era lo que estaba en su apogeo. Pintábamos obras como aquellas de las que nos hablaba Roda, quien comenzó a ir después de clase a conversar con nosotras. Bajaban, también, Enrique Grau, Armando Villegas, Luciano Jaramillo, el ya mencionado Carlos Rojas y Marta Traba, quien, para entonces, ya había puesto patas arriba el arte colombiano. Esos personajes, nuestros profesores, acabarían siendo muy importantes para la historia de la pintura colombiana. Charlábamos como hasta las ocho de la noche, cuando ya todo el mundo se iba para su casa.

Un día, Marta dijo que era muy simpático lo que estábamos haciendo, porque eran unas pinturas muy libres, y propuso que hiciéramos una pequeña exposición. Consiguió —con Hans Drews, el para entonces decano de Arquitectura— que expusiéramos extracurricularmente. Hicimos afiches y los pegamos en los árboles que había por toda la universidad. Al verlos, a Hena le dio una rabia enorme y los arrancó furiosa, dijo que eso no podía ser, y nos quiso echar. En la universidad decidieron bajarle el tono a la pelea y, en el siguiente semestre, hicieron una reforma académica: un año básico general para, luego, escoger escultura o pintura. Escultura era con Hena Rodríguez y pintura con Roda. Por supuesto, el 90 % se fue a pintura y con Hena quedaron solo tres niñas; a la universidad le tocó seguir con ellas, graduarlas y se le acabó su escuela. Fue un poco cruel. La universidad la fue sacando suavemente, cuando, en realidad, fuimos nosotras las que tumbamos a Hena. Hoy en día me duele nuestra crueldad. Una cosa era que ella se hubiera quedado en la academia, despreciando todo el arte del siglo xx, y nosotras, abanderadas de nuestra época, rechazáramos su enseñanza. Pero otra, muy distinta, era su orientación sexual. Hena, lesbiana vestida y peinada como un hombre, nos causaba un rechazo

mojigato, producto de los prejuicios heredados de la educación oscurantista que todas habíamos recibido.

En la exposición nos fue muy bien. Recibimos muchas felicitaciones; Marta llevó a José Gómez Sicre, el crítico de la OEA, quien, en programa de radio, habló elogiosamente de las tres “jóvenes promesas”. Y no estaba descachado, al menos no con Beatriz González, quien comenzaba su interpretación de *Las lanzas* de Velásquez. Yo vendí un pescadito, en azules —a lo “época azul” de Picasso—, que me compraron por treinta pesos: la primera venta de mi vida. Me pagaron con un cheque y, al salir del banco, me raparon la plata cuando me subía al bus. Llegué llorando a mi casa. Días después, encontré un sobre debajo de la puerta de entrada, con los mismos treinta pesos y un mensaje, que decía “los ladrones arrepentidos”. Tardé mucho en descubrir que el supuesto ladrón arrepentido era el Monito, mi tío, casado con una hermana de mamá —de quien hablaré después—, que de ladrón no tenía nada y, sí, una de las personas más generosas y detallistas que he conocido.

Roda nos quería mucho a sus tres alumnas favoritas, que éramos Gloria Martínez, Beatriz González y yo. Cuando íbamos a acabar el último año, dijo que nos iba a hacer de regalo un retrato. Se lo hizo a Gloria, se lo hizo a Beatriz y me lo hizo a mí, cosa que era muy emocionante... Era posando, sentada sin moverme, en la universidad, a la hora de clase, toda una tarde. En realidad, como tres o cuatro tardes. Me acuerdo de que, el primer día, estando yo quieta, quieta, mientras Roda pintaba, de repente se empezó a reír a carcajadas, solo. Le pregunté qué pasaba y él me contestó que nada, hasta que, al acabar la jornada, dijo: “Es que, mirando bien la forma de tu cara... ¿eres una Habsburgo! Si eres igualita al Felipe IV de Velázquez...”. Y me pintó un bigote rubio, enorme, igual al de Felipe IV. Yo no podía estar más desconsolada porque, sí, era igualita a mí, pero, a la vez, era Felipe IV y no yo, y este bobo riéndose a mares del bigote que me había puesto. Hasta que, ya en la tercera o cuarta sesión, pude volver a respirar cuando, al fin, lo borró.

Cuando me fui para Europa a estudiar, el retrato se quedó en la casa de mis papás y nunca fui capaz de pedírselos de vuelta, de manera que duré no sé cuántos años sin él. Una vez, Roda me regañó, que qué había hecho con el cuadro, me reclamó. Le dije: “Es que mamá me lo robó y no se lo he podido quitar”. Pasaron los años; papá y mamá muertos, desmontamos su casa y yo recuperé el cuadro que, aún hoy, está colgado en mi comedor, en un sitio muy importante. Durante un almuerzo en mi

casa, Roda, que había quedado sentado en la mesa, frente al cuadro, de repente me pidió un bolígrafo. Pensé que querría anotar algo, así que se lo alcancé, junto con un papel. Pero él se paró y, con el bolígrafo —con un bolígrafo ordinario, ¡un Kilométrico!—, le arregló un ojo al cuadro, un ojo mío, la pupila, que le molestaba, pues pensaba que había quedado mal. Y algo de razón tendría: hasta entonces mis hermanos solían burlarse de mí, diciendo que había quedado tuerta. Yo, en todo caso, ese día temblaba del susto, pero Roda le hizo una liniecita con el bolígrafo... ¡y lo arregló! Fue muy divertido.

Volviendo a la universidad, todas andábamos enamoradas de Roda. De Roda y de Marta. La universidad es, quizá, la época en que uno más absorbe, sobre todo viniendo de un colegio de monjas, de una cosa tan pobre, tan árida como es la enseñanza de las monjitas. Pero yo era muy muy lectora, ya había un terreno abonado. Y el mundo de estos dos me resultó genial, apasionante. A ambos los adoré. Me enseñaron a mirar, con ellos aprendí a ver. Hoy en día pienso que, incluso, observo con más interés el mundo de la pintura y del arte que el mundo del cine. No sé si seré una pintora frustrada, pues abandoné la pintura y me fasciné con el cine, pero con la pintura sigo teniendo una comunicación especial...

Cuando se murió Marta —en el accidente del avión de Avianca de 1984— yo estaba en Los Ángeles, terminando mi primer largometraje. Al otro día, precisamente, viajaba a Colombia, de modo que pude llegar al entierro. Lo recuerdo como uno de los entierros más tristes en los que he estado. Los de Arquitectura y los de Bellas Artes, que habíamos sido sus alumnos, estábamos ahí, bajo la lluvia, en el cementerio, veinte años después, llorando como huérfanos... Al recordar ese momento, mientras escribo estas líneas, vuelvo y lloro... Ahora lamento no haber podido hacer una película con ella, entrevistarla para algo de cine o, tan siquiera, mostrarle mis películas. ¿Qué habría pensado? ¿Le habrían gustado? Ay, Marta...

Rafael entra en escena

Fue en esa época que conocí a Rafael, el hombre de mi vida, Rafael Maldonado, mi futuro marido. Había ido al Teatro Colón con mi amiga Gloria Martínez al concierto de los viernes, al gallinero. Me encantó cuando ella me lo presentó; como Gloria, él también era de Bucaramanga y estudiaba Arquitectura en la Nacional. Lo vi más tarde, caminando por la séptima con algún amigo. Me acuerdo de mirarlo desde el carro, me gustó su caminar despreocupado y la forma de su cabeza plana,

no alargada como la mía, la de los Loboguerrero (¿y los Habsburgo?). Desde ese instante, sentí que iba a ser mi vida.

Rafael me invitó para el concierto siguiente, me imagino que con el celestinaje de Gloria. Salí tarde de clase y, por bajar a las volandas por el camellón empedrado de los Andes, me tropecé y caí de narices. Así llegué a la cita con las medias destrozadas, las rodillas sangrando y, en el codo, un hematoma tan grande como un huevo. Rafael había comprado palco de tercera, tocaban la obertura *Leonora* de Beethoven y no recuerdo más de esa, nuestra primera cita, salvo que Rafael, desde el primer momento, se burló de mis afanes, atribuyéndolos a la emoción de verlo.

Era verdad. No fue solo la forma de su cabeza o su modo de andar, fue su humor el que me conquistó.

Así empezó nuestro romance. Éramos muy esnobs, hacíamos comidas con amigos en las que preparábamos *fondue* de queso y tomábamos vino, porque eso de tomar vino era muy *chic*, como de París, aquí no se bebía vino. Creo que yo, incluso, ni tomaba. Bueno, para entonces las mujeres no tomábamos nada de trago, era como mal visto... Pero se hablaba de cine, se hablaba del mundo, eran reuniones de arquitectos, principalmente. Creo que yo no abría el pico en toda la comida. Dos años después, Rafael se fue a vivir a Bucaramanga y nuestro romance terminó. Lloré mis ojos y me gané una úlcera de puro dolor. Duré un mes en tratamiento, a punta de leche, puré de papa y huevo tibio. Y cambié de amigos.

El cine me ronda

Para airearme, junto con un par de amigos inventamos un cineclub. En la reciente convalecencia de una apendicitis, me había leído la *Historia del cine mundial* de Georges Sadoul y había quedado fascinada al entender el origen y las distintas corrientes y movimientos del cine en el mundo.

Marta Traba, que nos hablaba mucho de cine, nos había mostrado cine colombiano. Gracias a ella, vi las primeras películas de Jorge Pinto y de Francisco “Pacho” Norden, quienes acababan de llegar de estudiar en París, en el Instituto de Altos Estudios Cinematográficos, IDHEC, y eran las jóvenes promesas del cine colombiano. Con los años, ambos se convertirían en dos de mis más queridos colegas y amigos. De Pinto vi *Ella*; de Pacho, *Balcones de Cartagena*. Las de Pinto eran unas películas en blanco y negro, muy Antonioni por su interés en la arquitectura. Aunque para entonces no era consciente, el deseo de contar la

arquitectura desde el cine es algo que me ha acompañado a lo largo de todas mis obras.

Además de eso, para entonces yo iba mucho al cineclub de Hernando Salcedo Silva, el historiador de cine, quien fundó el primer cineclub que hubo en Colombia. El padrecito Salcedo, como le decíamos, hacía foro después de la proyección, en el auditorio de Radio Sutatenza. Hablábamos de la película, discutíamos y él hacía de moderador.

De niña, en Chía, el único cine que llegaba era el mexicano, unos dramones de charros machotes y mujeres llorosas, que no me llamaban mucho la atención. Por eso, las películas que nos pasaba “el padrecito” fueron, de algún modo, el descubrimiento de un arte al que acabaría por dedicarle mi vida. Esas, y las películas de la nueva ola francesa que daban en el Teatro Coliseo: Godard, Truffaut, Chabrol. Había una distribuidora internacional, me acuerdo de las letras gordas, rectangulares: “Francia Films”. El cine francés se divulgaba muchísimo, quizá más que ahora.

Fue también en el Coliseo que me vi todo el neorrealismo italiano de Rosellini y De Sica, de Visconti, y luego Fellini y Antonioni. El problema es que todas esas películas eran para mayores de veintiún años, y yo tenía apenas diecinueve. Me tocaba ir con cédula prestada, la de Rafael Gutiérrez, estudiante de Arquitectura, que era narizón como yo y así podía engañar al señor de la portería. Era una sociedad muy mojigata, que se escandalizaba con cualquier cosa, aunque, aun así, se respiraba una gota más de libertad que en provincia. Contaba Beatriz González que a ella le tocó venir a Bogotá a ver *La dolce vita* porque, en Bucaramanga, el obispo había decretado excomunión a quien osara ir a verla.

En el cineclub que organizamos, en la universidad, se trataba básicamente de ver las películas que no habíamos visto. Con Ernesto Lleras, futuro vecino, amigo y compinche, estudiante de Ingeniería, Sergio Acevedo, estudiante de Arquitectura y futuro director de orquesta, y un inglés que enseñaba literatura inglesa y estaba suscrito a la revista *Sight and Sound*, resolvimos armar el cineclub. Nos tomamos la capilla del Campito, en la universidad, la cual estaba abandonada después de haber sido un asilo de locas. En el balcón del coro se hacía el público y en el ábside del fondo, pusimos la pantalla. En esa época, las buenas películas se conseguían en copia de 16 milímetros (mm), que iban para los pueblos donde no había proyector grande, de 35 mm.

Las alquilaba Bello Films, del señor Bello, un pionero de la distribución de cine, en su modesta oficinita de la calle 23.

Comenzamos con un ciclo de *western*. Los intelectuales franceses de la revista *Cahiers du Cinéma* comenzaron a decir que el *western* era un cine muy interesante. Aquí se llamaban películas de vaqueros y eran un subgénero menor que no ganaba premios en festivales. Pero los franceses lo pusieron de moda y le dedicaron artículos muy serios.

Estrenamos con *El tren de las 3:10 a Yuma*, con John Wayne. Pasamos las de John Ford, como *La diligencia*, *El hombre quieto* y las que eran con Gary Cooper, como *La hora señalada*, *Veracruz* o *Por quién doblan las campanas*, que eran adaptaciones de la literatura norteamericana de Steinbeck, Faulkner, Hemingway y guiones de Dashiell Hammett.

Yo hice los afiches, en monotipo, como nos lo habían enseñado en Bellas Artes: con una papa. Eran unos sellos tallados en la papa, con los que se imprimía. Después los hacíamos en *screen* o serigrafía, una técnica más avanzada: en un bastidor de madera se monta una seda templada y se le pega encima película autoadhesiva, de la cual se recortan los espacios que tienen color. Luego se pasa el rodillo con la pintura.

Así, anunciamos nuestra primera película, con un afiche que decía algo como “Cineclub, hoy: *El tren de las 3:10* con John Wayne”. Y abajo: “Capilla del Campito 7:30 p. m.”. Salí como una hormiguita y pegué con cosedora los afiches, en todos los árboles, cuando, en esas, me llamaron alarmados: “Que la necesitan en la rectoría”. El rector me recibió con un regaño. Al parecer, yo, que después de graduarme trabajaba para la universidad como funcionaria del Centro Audiovisual (el “Centro Audiosexual”, como lo había bautizado Rafael Gutiérrez, el narizón de la cédula), había hecho algo gravísimo. ¡Cómo se me ocurría pasar películas en una capilla! Porque la capilla del Campito era eso, una capilla. Le expliqué que ya le habían quitado el ara, es decir el altar, donde se celebran los ritos religiosos. “¿Ah, entonces ya no es capilla?”, dijo aún dubitativo, a lo que respondí con la salomónica propuesta de agregarle la palabra “Antigua” a los afiches. “¡Claro! Eso sí es otra cosa...”, agregó él, ya del todo sosegado. Así que a cortar y a tallar papas para arreglar los afiches, con sellos que dijeran “Antigua capilla del Campito”.

Más adelante empezamos a pasar otras películas de los años cuarenta —que no habíamos visto en su momento, por ser para mayores de veintiún años—, con actores como Humphrey Bogart, Lauren Bacall,

Ingrid Bergman, Katherine Hepburn, de directores como John Huston y John Ford: *Casablanca*, *El halcón maltés*, *La reina africana*. Como se trataba de un cineclub o cineforo, es decir, de pasar una película y luego abrir un debate con el público, le propusimos a Germán Colmenares, un importante historiador, que moderara la discusión.

El cineclub tuvo tanto éxito que comenzamos a ganar mucha plata, y no sabíamos qué hacer con ella, pues no era un negocio nuestro con el que nos pudiéramos lucrar.

Resolvimos repartir perros calientes y bebidas gratis para toda la audiencia, lo cual resultó peor, porque la audiencia creció aún más, atraída ya no solo por el cine sino por la comida. Una vez, invitamos a un crítico costeño que me habían recomendado y, cuando me dio la cifra que cobraba por su charla, me tocó decirle: “Vea, yo más bien le pago el doble, porque la plata no es nuestra sino de la universidad, y hay que gastarla solamente en el cineclub”. Nunca, como entonces, volvería a tener un éxito tan avasallador con el cine...

La antesala de París

Cuando acabamos los estudios de Bellas Artes en los Andes, no teníamos dónde pintar, no teníamos taller. Con Gloria y Beatriz alquilamos un sitio donde, hoy en día, queda el centro de convenciones Gonzalo Jiménez de Quesada. Era un apartamento en un segundo piso de un barrio en decadencia, que tenía un espacio grande con buenas ventanas. Ahí siguieron esas tertulias con los amigos de los Andes, a las que iban Roda, Grau y otros cuantos grandes profesores, convertidos en amigos. Al caer la tarde, llegaban y charlábamos de teatro, de cine, de literatura... Recuerdo mucho que Grau, en ese entonces, estaba leyendo *El cuarteto de Alejandría* y, cada tarde, nos contaba lo que había pasado en la historia desde nuestro último encuentro. Nosotras lo esperábamos llenas de ansiedad y como es una tetralogía larguísima, nos tuvo así por meses, completamente enganchadas... Casi sesenta años después, decidí leerla por mi propia cuenta y, a decir verdad, no sabría decir si prefiero la versión de Durrell o la de Grau.

Mi sueño era irme a París. El primer año que apliqué a una beca en Francia, a través de Icetex, me rechazaron. Dijeron que el país lo que necesitaba eran técnicos, ingenieros y científicos. Y puede que el país lo necesitara, pero yo no, así que insistí al año siguiente. En esa ocasión fue para Historia del Arte, aprovechando mi experiencia en la

Universidad de los Andes, en donde había empezado a dictar unas clases cuyo propósito era ampliar los cursos llamados “de Humanidades”, obligatorios para todos los estudiantes. Se leía la *Ilíada*, la *Odisea*, la *Divina Comedia*, el *Quijote* y mi tarea era hablar del arte que correspondía a la época que se estaba estudiando.

Mientras seguía buscando la beca, me volví íntima de Felipe Martínez, un ingeniero de Michigan que había llegado a los Andes como profesor. También quería irse a Europa a hacer una maestría. Era muy gringo, en lo bueno de los gringos de ese momento, que era el año 65. Hablaba de los *happenings*, de no sé qué películas importantes, de música, de los Rolling Stones. Fue una época de muchas fiestas con Felipe: bailábamos *Satisfaction* toda la noche, una vez, y otra vez, y otra vez... Pero, sobre todo, fue el responsable de que yo hiciera mi primera —y casi única— apuesta teatral, un *happening* que fue famoso en su momento e hicimos en la capilla del Campito, o mejor, la antigua capilla, para no molestar al rector de marras.

La obra se llamó *Deshojando la margarita*. Eran varias escenas simultáneas: el amigo inglés del cineclub comía durante una hora un gran plato de espaguetis; un estudiante de pintura hacía el amor con un maniquí sobre un catre de enfermo, ubicado en un segundo piso; mi hermano, desnudo y envuelto en vendajes, prendía una fogata en el escenario; y yo, vestida de monja, brincaba por toda la escena, cantando en contra de la instalación norteamericana de unas bases militares: “Para Melilla marchaba un batallón de pintores, para pintar a la Virgen, la Virgen de los dolores...”. Y había unos angelitos, trepados en los nichos del ábside de la capilla: eran los gamines que cuidaban los carros a la salida de la universidad. Era irreverente, novedoso, y fue un éxito. Kepa Amuchástegui, más tarde gran director y actor de teatro, dijo al verla que éramos unos genios y estábamos a la vanguardia de lo que se hacía en ese momento en el mundo.

Leyendo por estos días una biografía de Susan Sontag, encuentro que en 1959 se realizó el primer *happening* en Nueva York, *18 Happenings in 6 Parts*, cuyo autor era un amigo de la Sontag. Yendo en contra de la concepción museística del arte, la obra pretendía provocar e incomodar al público, en una mezcla de teatro y expresión plástica, que era justamente lo que nosotros estábamos buscando. Así que, al parecer, estábamos a la moda.

Casi al tiempo, a Felipe le salió una beca para Lovaina y a mí otra para estudiar Historia del Arte en el Instituto de Arte y Arqueología

de París. El problema es que era poquísima plata, cien dólares mensuales, así que resolví pedir un préstamo en Icetex, que en esa época tenía programas de fomento. Exigían dos fiadores y papá no le jaló, de modo que recurrí a mi tío del alma, el Monito, el de los ladrones arrepentidos, que había sido siempre mi cómplice y lo seguiría siendo después, en mis películas, a cargo de los efectos especiales odontológicos.

¡Y me fui a París!



Sebastián Ospina y Rosa Virginia Bonilla en *¿Por qué se esconde Drácula?* Bogotá, 1980. Foto de Viki Ospina.



~

Camila en Saucío. Chía, 1944. Fotógrafo anónimo, presumiblemente su padre.

De chiquita

De donde vengo yo...

Papá fue mi héroe de infancia. Había trabajado toda su vida en el mundo de los mapas, desde cuando, a comienzos de los treinta en el Instituto Geográfico Agustín Codazzi, fue nombrado parte de la delegación colombiana en la Comisión de Límites con Venezuela, en la región del Catatumbo.

Durante varios meses vivió en un campamento en la selva, donde habitaban los indios motilones, considerados de alta peligrosidad, razón por la cual los ingenieros andaban acompañados por un destacamento de doscientos soldados del Ejército colombiano. Contaba que, en una travesía por el río, los atacaron desde la orilla. El cocinero que viajaba con ellos recibió una flecha en el hombro. El médico no se la pudo sacar, ni serruchar, y el pobre hombre murió en brazos de papá, vencido por el veneno. Papá había traído un arco y un par de flechas; las mostraba mientras nos explicaba que era muy difícil sacarlas por donde habían entrado, o cortarlas, debido a su madera fibrosa. Los arcos eran de una madera durísima que, de niños, nunca pudimos tensar para jugar a los indios.

Toda mi infancia tuve temor a los indios debido a las narraciones de papá. Eran algo lejano y exótico. Fue solo después que mi percepción cambió, al descubrir su importancia cultural, en parte gracias a mi hermano Miguel, quien estudió Antropología y terminó siendo un importante investigador de los indígenas del Orinoco, con muchos libros publicados sobre el tema.

De soltera, mamá fue siempre la jefa del hogar, pues mi abuela, Mamá Chichita, se había quedado viuda recién casada, a cargo de tres niñas y tía Hortensia, su hermana solterona. Un tío rico ofreció pagar el colegio a una de las niñas. La beneficiada fue Leonor, mamá, que ya se destacaba por su inteligencia. Estudió en el Sagrado Corazón, el famoso colegio del Sacré-Cœur fundado en la Francia posterior a la Revolución para educar a las hijas de la nobleza descabezada y traído a Colombia por el general Reyes para nuestras pretendidas aristócratas. Apenas se graduó, mamá se dedicó a dar clases particulares. Gozaba enseñando. Así mantuvo a su familia de cinco mujeres, hasta que cumplió treinta años y se casó con papá.

Mamá era bajita y sufría por tetona. Bobada, porque era preciosa, con unos ojos verdes grandes, almendrados, pelo muy negro y una gran sonrisa. Pero, sobre todo, tenía una dulzura especial y una facilidad para despertar cariño en toda la gente que la rodeaba.

Aunque católica ferviente y de moral estricta, en su gran inteligencia mamá entendió que lo mejor era dejarme ser libre. Cuando quise aprender a manejar, fue ella quien me pagó el curso, pues, contrario a lo habitual en una mujer casada, nunca renunció a trabajar y a tener sus propios ingresos. Quizá por eso mismo me apoyó a la hora de abrir mi primera cuenta bancaria, en contra de las protestas de papá, quien decía que las mujeres “giran y giran”, sin tener consciencia de que la plata se acaba.

Fuimos cuatro hermanos: yo la mayor; luego Manuel José, tres años menor, el del gran corazón, ingeniero mecánico de los Andes; y Gustavo, un año después, también ingeniero, sobreviviente de varios cánceres, accidentes, secuestros de la guerrilla...

Doce años después nació la cuba, el benjamín, Miguel, adorado y consentido de todos, antropólogo brillante y muerto prematuramente de un infarto, a los cincuenta y seis años.

En mi niñez y hasta 1950, vivimos en la calle 39a, frente al parque de La Magdalena, donde papá había construido una casa que estrenó recién casado y donde nacimos mis hermanos y yo. Mamá contaba que una noche, trabajando en su estudio que miraba hacia el parque, oyó los quejidos de un hombre. No se asomó para no ser impertinente testigo, pero, escondida, oyó hasta el último lamento de Mamatoco, un negro del Caribe, periodista, boxeador y policía de la secreta, a quien ajusticiaron en 1943 en oscuras circunstancias y que le dio nombre al parque. Decían las malas lenguas que había tenido un *affaire* con la mujer del presidente López, de quien era un feroz opositor.

Bogotá en llamas

Yo tenía seis años, y ese viernes 9 de abril de 1948, había ido con Milucho, mi primo, a jugar donde Mamá Chichita y, al caer la tarde, nos recogería alguno de nuestros papás. La abuela vivía en el centro, sobre la calle 22 abajo de la Séptima, con la tía Hortensia, una viejita chiquita y arrugadísima, muy consentidora y que hacía unos dulces deliciosos.

En esa casa me fascinaba el pequeño cuarto donde estaba el teléfono; uno descolgaba la bocina, decía un número y lo comunicaban con mi mamá. Ese día, Mamá Chichita no llamó —o no pudo llamar— para que nos recogieran. Con mi primo descubrimos al mujererío (la abuela, la tía y sus sirvientas) mirando por la ventana del segundo piso que daba a la calle. No se movían de allí.

Me acuerdo de habernos subido sobre los brazos de una silla para alcanzar a ver lo que sucedía afuera; abajo, en la calle, caminaba en ambas direcciones una multitud cargada con toda clase de objetos: mesas, asientos, colchones, baúles, jotos amarrados con cabuyas, archivadores, escritorios, paragüeros, armarios, bultos de ropa, abrigos de pieles... Al alzar la vista hacia la no tan lejana Plaza de Bolívar, recuerdo ver un cielo rojo y la ciudad en llamas. No entendíamos qué pasaba y nadie nos lo explicaba, pues estaban mudas. Acababan de matar al líder liberal Jorge Eliécer Gaitán, desencadenando la ira siempre silenciada de una turba embravecida por la muerte de quien mejor supo canalizar sus frustraciones.

No recuerdo haber sentido miedo, que sí tuve dos días después, cuando llegó papá por mí. Traía un mercadillo para las viejitas; a mí me cogió de la mano y dijo que nos íbamos para la casa. Nos fuimos a pie desde la calle 22 hasta la 39a, donde vivíamos entonces: casi dos kilómetros caminando por la zona central de la avenida Caracas, con francotiradores apostados sobre los techos, a un lado y otro. Papá debía tener mucho susto; no me habló ni una sílaba, ni yo pregunté nada, pero entendí que era grave lo que pasaba, por lo duro que me apretaba la mano. Y tan grave sería, que esa revuelta a la que se le llamó el Bogotazo partió en dos la historia del siglo xx y fue el comienzo de lo que llamaron la época de La Violencia, aunque muchas épocas de violencia hemos vivido.

Saucío

Después del 9 de abril, mis papás compraron una tierra en Chía, un pequeño pueblo al norte de la capital, y contrataron un arquitecto para el diseño y construcción de la casa, a la que llamaron “Saucío”, en recuerdo de la vereda del mismo nombre cerca de Chocontá, donde papá nació y pasó su infancia.

Durante la construcción tuve serios reparos, pues cuando supe cuál iba a ser mi cuarto, me pareció que no cabría mi cama y tendría que dormir de pie. Me la pasaba jugando en una pileta que los obreros habían hecho para tener agua para la obra y por eso, llegado diciembre, le pedí al Niño Dios un submarino, deseo que él seguramente desestimó por considerarlo impropio para una niña de cinco años. Fue tal mi llanto que, al amanecer del 6 de enero, desperté con un flamante submarino a los pies de mi cama. Según me explicó mamá, fueron los Reyes Magos quienes lo trajeron pues al Niño Dios se le presentó un percance... El caso es que yo hacía navegar mi submarino en la pileta de la obra: subiéndome sobre unos ladrillos, me paraba en el borde para moverlo hasta que un día, por tratar de alcanzarlo, me caí adentro. No hacía pie y no sabía nadar, gritaba y tragaba agua, hasta que apareció mi hermano Manuel José, que debía tener apenas unos tres o cuatro años. Me agarró de las manos contra el borde mientras gritaba pidiendo auxilio. Aún hoy se burla de mí, diciendo que le debo la vida.

Acabada la obra, nos fuimos a vivir a Saucío, para que los niños creciéramos en el campo. Crecí en un mundo de hombres, nadie me paraba bolas con las muñecas, así que me tocó aprender a jugar fútbol. Siempre me pusieron en la portería: “Usted hágase allá porque da muchas patadas”. Nunca salí del arco, ni entendí el fútbol. Nunca, hasta hoy. Solo me sé el nombre de los porteros.

Lo que sí adoraba era subirme a los árboles y montar en bicicleta. Íbamos de paseo de Chía a Cajicá y a Sopó y yo no podía ni quedarme atrás ni pedir ayuda, por eso aprendí a mecaniquear, a despinchar, a arreglar la cadena —porque la cadena se vive zafando en las bicicletas y cada rato toca volverla a meter—. De vez en cuando, por ahí cada seis meses, desarmábamos la bicicleta toda, la limpiábamos, le poníamos aceite y luego había que volver a armarla. Así, desarmando y armando mi cicla, fui entendiendo el funcionamiento mecánico de las cosas. Por eso más tarde, en el cine de las cámaras mecánicas, yo era reina.

En esos tiempos, la plaza de Chía era de tierra apisonada, bajo la sombra de tres enormes cauchos. En el centro, estaba la diosa muisca Chía, la luna, en piedra. Los domingos se instalaba el mercado. Los campesinos de ruana y sombrero y las mujeres de pañolón negro y también sombrero de fieltro ofrecían sus productos sobre costales puestos en el suelo; no vendían al peso, excepto la papa, que la pesaban con una romana. Tenían unas cajitas de madera para las medidas de alverjas, habas, habichuelas o ciruelas amarillas, y las mujeres se guardaban entre el seno los billetes de la venta.

En Chía mi terror eran los Socha, la familia dueña de las carnicerías del pueblo, de las famas, como se les decía, aunque la verdadera fama que tenían era la de ser unos conservadores sanguinarios y violentos. Yo les tenía pánico a las carnicerías y trataba de no mirar hacia allá cuando pasaba por el frente, camino a la plaza. Y es que a la plaza íbamos, no solo a la iglesia, sino a donde el doctor Navarro, el médico, a que nos vacunara, o por algún colutorio que él preparaba para tratarnos el dolor de garganta. Y a veces, también, a acompañar a Luisa a traer el pan.

Aunque papá fuera el único liberal en un pueblo ultraconservador —y hoy día pienso que fue, además, ateo y masón—, nunca le prestó mucha atención a la confrontación política. Los godos le permitieron que se quedara en el pueblo, quizá por considerarlo inofensivo, pero, sobre todo, porque les ayudó a calcular la altura de la base del tanque del acueducto, y podía serles útil más adelante. Lo recuerdo pegado a su radio Philips, oyendo discursos y noticias aterradoras, sobre todo en época de elecciones, mientras repetía para sí, desconsolado, “a este país se lo llevó el diablo”. En cuanto a mamá, jamás la oí hablar de política y mucho menos de la violencia, que solía minimizar. Fue solo espiando las conversaciones de las muchachas, nuestras empleadas domésticas, las tres hermanas Gómez, que me enteré de la macabra violencia liberal-conservadora que asolaba al país.

Luisa, la más joven de las Gómez, era muy asustadiza, pero a nuestra niñera Ester —Telita, como la llamábamos— le gustaba asustar y meter cuentos, mientras que Carmen, la cocinera, siempre escéptica, se limitaba a torcer la boca en señal de incredulidad. Con una mezcla de fascinación y terror, yo le escuchaba a Telita contar historias de campesinos que, por ser liberales y haber dicho vivas al Partido Liberal en una tienda con borrachos, o simplemente por llevar corbata roja o alguna prenda de ese color, acababan muertos y aparecían en los vallados del camino de subida a la iglesia de la Valvanera. Muertos que les achacaban a los Socha, los matarifes del pueblo.

Primeras hostias

Mi primera comunión fue el gran evento. Primero, vino a Chía Mana-Rosa, la medio hermana de Carmen, quien trabajaba con una señora de la alta sociedad que la llevaba con frecuencia a Estados Unidos. Así que ella vino como una especie de “directora de arte” del magno acontecimiento. Mana-Rosa hizo sorbete de guanábana, y con telas de “colapiscis” fabricaron un batido que pusieron a cuajar.

Cuando lo desmoldaron, al día siguiente, parecían unas enormes tetas blancas. Pusieron una mesa larga en el potrero de atrás, hecha con tablas montadas sobre burros y la cubrieron con manteles blancos.

A la fiesta vino mucha gente. En las carreras de encostados, los niños nos metíamos entre un costal de fique y corríamos a llegar de primero a la meta. Como había llovido mucho, el piso estaba encharcado. Mi vestido blanco de primera comunión, lleno de primorosas alforzas cada medio centímetro, quedó hecho jirones.

Años después escribí un guion para una película, de las tantas que me quedan por filmar. En la primera secuencia, describo la escena del sacrificio de los piscos para la fiesta de la primera comunión de la protagonista, Tina, mi *alter ego*. Les daban aguardiente para que se les subiera a la cabeza.

Ext. Hacienda "Saucío". Potrero - día, año 1951.

Tres piscos corren por un potrero de la hacienda. La niñera, de belleza campesina, los corretea vestida con uniforme azul celeste y blanco. Tina y sus dos hermanos menores corren detrás. Mana-Rosa, la madre de la niñera, observa. Al pie suyo hay baldes, lazos y un cuchillo grande de cocina. Los niños se pelean, y la vieja asume por su cuenta la corrida de los piscos, hasta que captura uno. Al oír los graznidos del animal, los niños se detienen y van hacia donde lo llevan.

Mana-Rosa sostiene el pisco con una mano, mientras con la otra le embute un trago de aguardiente. Lo suelta. El animal da vueltas, lento y aturdido, hasta que, totalmente borracho, cae dormido. Mana-Rosa lo agarra, le amarra las patas con un lazo que bota por encima de la rama del árbol, y lo iza. El pisco aletea mientras la mujer coge el cuchillo de cocina y lo degüella de un certero tajo. Tina grita aterrada. Mana-Rosa sostiene el animal por las patas y pone debajo el balde donde escurre la sangre.

Horrorizada, la niña observa al pisco, cuyos últimos aleteos hacen que la sangre que chorrea al caer al balde alcance a manchar el uniforme impecable de la niñera.

[Funde a negro].

Es el inicio de una película que llamaré *Saucío*, y que cuenta el despertar rebelde de una niña criada en un mundo rural de violencia política e intolerancias religiosas. Una especie de autobiografía.

Volviendo a aquel día, la mía fue una fiesta inolvidable. Por poco se arruina, pues esa mañana, al lavarme los dientes, tomé agua. Cuando me di cuenta fue el drama, me senté a llorar. El cura nos había advertido de no comer nada, pues si lo hacíamos el Señor no entraría en nosotros. O sería un pecado. ¡Había que anular la fiesta! Mamá me descubrió debajo de una mesa, escondiendo mi tragedia, y salvó la situación. Me enseñó lo de la relatividad de los mandatos, alegando que agua no es comida.

Pero mi devoción religiosa duró poco, pues una semana después ya había sido expulsada del templo. Pasó que en la primera comunión me regalaron un abrigo impermeable de doble faz, con capucha: por fuera azul oscuro y por dentro, forrado en dulce abrigo escocés, azul y naranja. Orgullosa, me fui estrenándolo a la misa del domingo siguiente, con mamá y las muchachas, muy temprano. Cuando me disponía a recibir al Señor con los ojos cerrados y toda la devoción posible, oí una perorata del cura. Al abrir los ojos, vi su mano con la hostia frente a mi boca, y su cara congestionada que hablaba a la multitud. Advertía que con ropas indecentes nadie se presentaría ante reyes o príncipes, y mucho menos ante Dios. Yo no entendía nada y seguía con la boca abierta hasta que mamá, que estaba a mi lado, me cogió del brazo y me hizo bajar las tres gradas que daban acceso al comulgatorio.

Los devotos campesinos se apiñaban para recibir la comunión y tratar de ver qué pasaba. Salimos de la iglesia y, ya por el camino, mamá me explicó que era un malentendido del cura, que él había creído que lo mío era una ruana, que en esa época tenían capuchas, y Tres Haches —como llamaban al cura Héctor Horacio Hernández— andaba en una campaña contra el uso de la ruana en la iglesia. Lo mejor fue cuando, más tarde, regresaron de la iglesia las muchachas y contaron el escándalo: al parecer, una mujer había ido descotada y vulgar a la iglesia y el padrecito la había tenido que sacar de la casa de Dios. Yo tenía siete años y la mujer de los descotes era yo.

Mi desapego por la religión continuó con la segunda confesión, unas semanas después. Hice la cola ante el confesionario, detrás de una fila de beatas que frecuentaban la iglesia, al contrario de los hombres que hacían la fila frente al padre, y por supuesto este les veía la cara. A mí me gustaba el anonimato, pues le había cogido miedo al cura después de mi expulsión de la iglesia. De modo que, llegado mi turno, me arrodillé y comencé la retahíla de “acúsome, padre, de haber peleado con mis hermanitos y haberle contestado mal a mi papá”, cuando oigo al mismo “Tres Haches”, a través de la rejilla, que nuevamente me increpa pidiendo “¡Mortales!, no más veniales. Pecados mortales”. Fue la segunda y última vez que me confesé en la vida. O bueno, tal vez lo hice de nuevo al escribir el guion de esa película. En él pude sacarme el clavo contra ese cura misógino y sectario y contra el mundo católico e intolerante de mi infancia, para el cual el cuerpo era pecado.

Isabel La Grande

Afortunadamente, la lectura me ayudó a escapar de ese mundo hostil. Quien abrió mis ojos a la literatura fue Isabel Vergara, la dueña de la finca frente a la nuestra y prima de mamá. Viuda hacía mil años, iba siempre vestida de negro, flaca y alta con falda angosta, zapatos planos de amarrar y una carterita con la plata y las llaves atada al cinturón. Isabel me daba libros de su biblioteca, todo Julio Verne, todo Tarzán, Salgari y luego los clásicos...

Fue ella quien animó a mamá a montar unos sainetes cómicos de Jardiel Poncela. La casa de Isabel tenía un cuartico, el cuarto de las bicicletas, que hacía las veces de escenario, al frente de un corredor ancho y grande. El público eran los papás, los tíos...

Y en cuanto a los actores, éramos los niños de esas fincas de Chía: mis hermanos y las nietas de Isabel, entre las cuales estaba María Cristina, Tina, una de mis mejores amigas a lo largo de la vida. Yo siempre fui la protagonista, porque era la más grande de los niños y también porque debía tener buena memoria. Mamá tuvo siempre un gusto por el teatro: después de los sainetes, montó con sus amigos cincuentones una obra de Alejandro Casona, en la que actuaba; cuando fue abuela, dirigió a sus nietos en pequeñas obras, durante las vacaciones de diciembre. Pienso ahora que, si le he dedicado mi vida a contar historias de ficción, se lo debo a esas representaciones infantiles promovidas por Isabel y por mamá.

Isabel había nacido en París, su familia era muy rica y ella aún lo era, pero vivía en total austeridad. En “la Alicia”, su casa en Chía, había un corredor ancho lleno de reproducciones de los dibujos de la Comisión Corográfica, que recorrió Colombia en el siglo XIX bajo la orientación de Agustín Codazzi. Me fascinaba mirarlos, me hablaban de un país extraño y cercano a la vez, de campesinos de ruana como los de mi Chía, pero con exóticos sombreros de copa muy alta. Luego, años más tarde, he vuelto a ellos una y otra vez en bibliotecas, buscando información visual para mis trabajos en cine.

Isabel fue siempre muy moderna de pensamiento, en ese empaque tan *sui generis*. Ya en su vejez, descubrí que era muy amiga del cura Camilo Torres, el ídolo de nosotros los jóvenes en ese momento, a quien yo había ido a escuchar varias veces a la Universidad Nacional. Un día me lo encontré en casa de Isabel, cuando fui a visitar a mi adorada tutora, por última vez, en su cama de enferma. A poco de ese encuentro, Camilo se fue al monte con la guerrilla del ELN, el Ejército de Liberación Nacional, y fue abatido por el Ejército. Alguien me contó que en alguna ocasión Isabel le ayudó a esconder armas para la guerrilla.

Los chulos negros

Hasta que entré a cuarto de primaria al colegio del Sacré-Cœur, pues yo también pasé por ahí, mamá fue quien me enseñó historia y geografía, además de multiplicar y dividir. Antes que nada, ella fue profesora y le encantaba enseñar. Se ponía un delantal y me daba sus clases con tablero, tizas y borrador. Teníamos un aula en el mezanine, encima del garaje. Me gustaba por su techo bajito y su gran ventana por donde, con mucha envidia, veía jugar en la pileta a mis hermanos chiquitos. Un día intentó también enseñarles a ellos, pero fracasó, pues se aliaban en su contra. Consideró, entonces, que ya había llegado el momento de mandarnos al colegio.

Los preparativos para entrar al colegio me llenaban de emoción: forrar los libros con un papel de cuadritos azules y blancos, conseguir el uniforme, ir por primera vez en la vida a que me tomaran una foto para la tarjeta de identidad, que era carmelita y en francés... Las monjas tenían al lado del colegio una escuelita para niñas pobres; entre las dos edificaciones quedaba “el obrador”, que era donde hacían los uniformes, pero mamá dijo que eran muy caros y, por eso, el mío lo hizo

Mamá Chichita. Era de paño azul oscuro y cuello blanco de quitar y poner. Hasta entonces, casi nunca me ponía falda, andaba siempre con overol, igual al de mis hermanos. Así que fue muy emocionante estrenar ese vestido.

Fue un gran desengaño: diez años que pasé tratando de ser todo lo contrario de lo que me pedían las monjas. Desde el primer día de mi vida escolar, con su frase de bienvenida “¿Y vas a ser tan inteligente como tu mamá? ¿Tan bonita y tan buena alumna?”, me marcaron para siempre en rebeldía contra ella, a pesar de que siempre la adoré. Pero sentía rabia; una rabia que era más bien contra el mundo, en abstracto, contra lo convencional, contra los que creían que yo tenía que superar el modelo. Por eso me empeñé en ser distinta, quizás para no tener que pelear con mamá. Nunca fui ni tan premiada, ni tan devota, ni tan aplicada como lo había sido ella y aspiraban las monjas a que yo lo fuera. Al contrario, pasé todo el colegio capando clases y misas y rosarios y viacrucis, dibujando caricaturas de las monjas, inventando historias y mundos imaginarios que les narraba a mis hermanos.

Teníamos que ir todos los días, desde Chía, al colegio en Bogotá, mis hermanos al Liceo de Cervantes y yo al Sagrado Corazón. Papá nos llevaba en su viejo Studebaker 36 y, más tarde, en el Opel 53. La ventaja de vivir lejos era que yo tenía permiso para llegar después de la misa diaria, pero esa prerrogativa se esfumaba apenas me castigaban con planas eternas por hablar en la fila o hacer lo que no tocaba, como rechazar lo que me servía la “presidenta de mesa” al almuerzo: pericos con cebolla y tomate, acelgas, hígado, torta de sesos...

Al comienzo, me parecieron rarísimas las costumbres del colegio. Había sido fundado en Francia por la madre Magdalena Sofía Barat con el fin de educar a las niñas de la nobleza que habían quedado en la miseria después de la Revolución. Pero como aquí no había nobles, el colegio se dedicó a las niñas “bien”: blanquitas, ni indias ni negras y, en todo caso, que no tuviesen padres separados ni, mucho menos, que fueran “hijas naturales”.

Los sábados recibíamos las notas, unas cartulinitas en francés: *très bien*, *bien*, *assez bien* (que era regular) y *pas de note* (eufemismo de pésimo). Como era de esperar, mis notas oscilaron entre regular y pésimo. Las alumnas de cada curso nos hacíamos en semicírculo ante la tarima donde estaban las monjas principales y el capellán, que tenía las uñas pintadas de esmalte transparente, cosa que a mí me impresionaba mucho. Al ser llamada, cada alumna se adelantaba a recibir su

nota, hacía una reverencia y regresaba a la formación, caminando de para atrás, sin darle la espalda a las autoridades, como en la corte de Luis XIV: “Alumna soy, por privilegio del Sagrado Corazón”, como decía el himno del colegio, que cantábamos por las mañanas.

La vida de colegio nunca me gustó. Teníamos una hora de estudio después del almuerzo y, recién entrada, yo veía que las niñas se levantaban del pupitre y le decían a la monja que nos cuidaba: “Permiso, madre, para ir a la tabla”. Como yo estaba en cuarto primaria y en aritmética estábamos en la multiplicación, pensaba que era que no se sabían las tablas de multiplicar. Me imaginaba que había un gran tablero con las tablas. Al tercer día, resolví pedir permiso “para ir a la tabla” y seguí a otra alumna. No encontré ninguna tabla, solo los baños, que así descubrí que llamaban “la tabla”. Aún hoy me pregunto por qué.

A veces se hacían en el colegio representaciones teatrales, unas especies de autos sacramentales. Al contrario de las comedias familiares de mamá e Isabel, en estos siempre me tocó de extra con parlamento: gendarme, soldado u otros papeles menores. La virgen era siempre Ruby, de mi mismo curso, cuyo rol protagónico podía deberse tanto a su preciosa cabellera roja, como al hecho de que su papá era el dueño de la tipografía donde les imprimían la papelería a las monjas. Mi papel se reducía a decirle a la virgen Ruby: “Somos hiedra, a ti adherida, de 5 a 7 hemos de estar”, pero por más extra que fuera, y por más incomprensible que fuera lo que debía decir, yo prefería la actuación a estar de público, porque al alumnado lo sentaban mirando hacia las directivas, ¡de espaldas al escenario! La víspera nos mostraban las representaciones de los demás cursos, en su ensayo general, pero en el estreno solo quienes actuábamos podíamos ver las obras.

Como permanentemente estaba castigada, comencé a desquitarme de las monjas, esos chulos negros, ridiculizándolas en caricaturas que circulaban entre mis compañeras. Una que era enorme, la convertía en un elefante; otra, mexicana, en una chanchita con corona de flores; y otra, en esqueleto, por lo flaca que era. El esqueleto era la que nos cuidaba en las clases de anatomía que nos daba un médico viejo, quien nos mostraba láminas del cuerpo humano, pero solo de la cintura hacia arriba.

De las pocas clases que recuerdo con gusto fueron las del profesor Matamala, un español, me imagino que republicano exiliado, porque lo veíamos pobremente vestido y con zapatos puntiagudos, pasados de moda. A él nunca le hice caricatura. Nos daba Física y Química, era

muy buen profesor y gracias a sus clases fabriqué con mis hermanos un proyector de cine con una caja de bocadillos y un lente hecho con las gafas viejas de papá. Dibujaba en papel mantequilla unos fotogramas para hacerlos pasar por delante del bombillo, aunque en realidad eran fijos, pues la imagen no se movía. Gracias a este precine, y a mis caricaturas, mamá me puso clases particulares de dibujo que me ayudaron a soltar la mano.

En mi último año de colegio, las monjas exigieron que lo hiciera como interna o, de lo contrario, me suspendían. Con todo el aburrimiento del mundo, me tocó aceptar. Me pusieron a tocar las campanas que marcaban el inicio y el final de unos recreos que, día a día, me encargué sutilmente de ir dilatando. Además de subvertir el ritmo escolar, organizaba escapadas a la bodega del colegio, en un zarzo donde guardaban el vestuario para los autos sacramentales: disfrazadas de reyes magos, vírgenes y pastores, jugábamos a fumar como divas de cine.

Fuimos la última generación que se graduó en el edificio de La Magdalena, que ocupaba los terrenos que van de la calle 36 a la avenida 39 y de la carrera Séptima a la Trece, donde después construyeron la embajada de los Estados Unidos, Ecopetrol, la Esso colombiana y el Ministerio del Medio Ambiente.

Los oscuros años sin cuenta

Cuando papá trabajaba aún en el Instituto Geográfico, en una ocasión se fue a San Andrés a levantar el mapa del archipiélago y el hidroavión en que viajaba se dañó. No existía sino un hidroavión y aún no había aeropuerto allá. De modo que tuvo que permanecer dos meses en San Andrés, mientras lo reparaban. No sé cómo sería la comunicación con él, pero a mamá no la recuerdo angustiada. De lo que sí me acuerdo bien es que papá llegó con maravillas del mundo desarrollado, que se podían adquirir allí por ser puerto libre. Trajo un rollo enorme de tela de *blue jean* americano, unas blusas de *nylon* para mamá (que nunca se las puso por ser muy transparentes) y unos quesos amarillos rarísimos, que venían en lata.

La felicidad colectiva de imaginar que tendríamos unos vaqueros iguales a los Levi's gringos con que presumían nuestros amigos ricos quedó opacada cuando una costurera de Chía, a quien mamá le comisionó la hechura, nos entregó unos mamelucos horrorosos, con peto y botones, más propios de un campesino cundiboyacense que de unos jovenzuelos fanáticos de James Dean.

A su regreso, papá nos mostró muchas fotos de sus excursiones a Providencia y Santa Catalina, de la roca enorme con la forma de la cabeza del pirata Morgan, del mar azul... Debía traer cuentos fantásticos, de los que nos perdimos mis hermanos y yo porque, en ese tiempo, a los niños los mandaban siempre a jugar afuera, para no molestar: “Vayan a tomar una agüita de tente allá”, nos decía mamá para alejarnos. Y es que sus conversaciones eran poco aptas para menores: se vivía en el país una gran zozobra, pues la violencia, que incendiaba todo el campo, había finalmente llegado a la ciudad. En Bogotá, comenzó con la quema de la casa de mi amiga María Inés Lleras.

María Inés, de mi curso, era hija de Carlos Lleras Restrepo, político liberal que más tarde fue presidente de Colombia. Yo cumplía años el 3 y ella el 6 de septiembre. Ese año, 1951, en que cumplíamos diez, ella hizo una fiesta en su casa de la calle 70. Como vivíamos en Chía, lo convenido era que esa tarde, después de la fiesta, una empleada me recogería a las 6 para ir a dormir donde Mamá Chichita, que vivía muy cerca de María Inés, en Chapinero. Como buena parte de los bogotanos acomodados, había abandonado el centro tras los incendios y el pánico que se apoderó de la ciudad el 9 de abril de 1948

Pero volvamos al 6 de septiembre de 1951. No sé qué hora sería, no habían servido aún las onces, cuando apareció doña Cecilia, la mamá de María Inés, y nos dijo que llamáramos a nuestras casas para que vinieran por nosotras. Poco a poco fueron llegando por todas, pero a mí nada que me recogían. La mamá volvió a insistir. Llamé de nuevo a mi abuela y le supliqué que le apuraran, que ya no quedábamos sino dos niñas y doña Cecilia insistía mucho en que nos fuéramos.

En ese momento la odié, me parecía amarga y regañona: ¡cómo alguien podía ser tan injusta de echarnos de una fiesta a la que estábamos invitadas! Solo más tarde entendí la dimensión de su angustia. La turba conservadora venía embravecida desde la calle 24, donde había quemado la casa de López Pumarejo, el otro jefe liberal. Mientras llamaba con impaciencia a mi abuela, recuerdo vagamente ver a los de esa casa pasando con maletas hacia la parte de atrás: empacaron lo que pudieron, subieron la tapia trasera y brincaron a la casa vecina, sin poder salir por el frente. En los días siguientes no se habló nada del asunto.

Después supe en el colegio que los conservadores habían quemado la casa de mi amiga María Inés y que toda su familia había tenido que huir. Se fueron a vivir a México. A María Inés nunca la volví a ver.

Un par de veces nos cruzamos en Roma, por pocos días de diferencia. Allí teníamos una amiga común, que curiosamente era la hija del jefe conservador que había decretado acabar con los liberales “a sangre y fuego”, en la época del frustrado cumpleaños. A pesar de la historia patria, ellas dos siguieron siendo amigas.

Dos años después llegaron los militares al poder, prometiendo acabar con la violencia. Cuando el golpe de Estado del general Gustavo Rojas Pinilla, en 1953, papá perdió su trabajo como ingeniero en el Instituto Geográfico. Como él, muchos ingenieros y científicos fueron remplazados por militares. Yo tendría doce años y él, que hasta ahora había sido mi héroe, se convirtió en un ser huraño e impenetrable. En adelante nos volvimos muy distantes, y en mi adolescencia fue peor. No lo quería. Le reprochaba en silencio las dificultades económicas en que nos encontrábamos.

Él, que en esos tiempos ya era considerado una persona vieja por tener más de cincuenta años, lo único que sabía era hacer mapas. Y, de repente, se quedó sin oficio. La pensión aún no le salía, de modo que comenzó una época de penurias económicas y de aventuras financieras llamadas siempre al fracaso.

Primero entró a dar clases en la Universidad Javeriana; duró poco, pues detestaba a los estudiantes, así que renunció al magisterio. Construyó una de las primeras casas en lo que hoy en día es el barrio El Lago, muy vanguardista y moderna, con unos cimientos muy sólidos puesto que eso efectivamente había sido un lago, por lo cual costó el doble y le tocó venderla por la mitad. Hoy en día todas las casas están torcidas, salvo la que había sido de papá, la única que aún hoy está derecha.

Otra desafortunada aventura fue la de los pollos con su amigo Oswaldo Duperly, a quien llamábamos Ovalito. Ingeniero como él, era un soñador que había fracasado en el cine, con la Ducrane Films, historia que descubrí muchos años después cuando lo entrevisté para una serie de televisión que hice en los años noventa. Pionero como era y desengañado del cine, había descubierto el negocio del futuro, la industria avícola.

Ahora los pollos venían muertos y desplumados. Antes, podíamos degustarlos en domingo o en grandes celebraciones, ahora eran accesibles para todo el mundo.

Convencido por Ovalito, papá construyó un galpón en Saucío con las más modernas especificaciones de higiene, ventilación y temperatura para albergar camadas de dos mil polluelos New Hampshire, que importaban directamente de los Estados Unidos. Los pollos llegaban en embriones, nacían a los pocos días y, al cabo de dos meses,

ya estaban listos para la venta. Había que vacunar a los animalitos, de lo cual se ocupaban Ovalito y papá personalmente, vestidos con batas de médico, muy científicos. Hasta que llegó la catástrofe: en una noche murieron miles de pollitos, casi todos por alguna vacuna que faltó y de la cual no tenían noticia. Fue la New Castle, en femenino, como todas las pestes. Para pagar las deudas, mamá vendió una casa en Chapinero que había heredado y de la cual me había correspondido, a los siete años, un precioso armario que todavía tengo en el comedor de mi casa.

Mamá poco nos contaba. Aparte de la venta de la casa, con la que estuve en desacuerdo, adivinaba las aulagas económicas por pequeños detalles, como cuando suprimieron la mantequilla para ahorrar o prohibieron usar el horno, pues gastaba mucho gas. Papá hacía mala cara cuando venía visita a tomar onces, mientras que mamá nos preguntaba sigilosamente a qué horas se irían nuestros amigos, porque eran un ejército voraz que llegaba siempre a la hora del almuerzo. Lo peor fue cuando papá y mamá decidieron arrendar la flamante casa de la calle 39a, a donde nos habíamos mudado hacía tan solo un año. Yo estaba muy triste de dejarla. Había intervenido en la escogencia de los colores. Mi cuarto me parecía precioso, de color rosa viejo; uno de los muros estaba forrado en papel de colgadura con ramos de flores rosadas y hojas verde madreselva. La colcha era de una cretona con los mismos motivos del papel de colgadura, como de la revista *House & Garden*.

Nos regresamos a vivir a Chía. Papá se volvió aún más taciturno, pasaba horas con Ovalito, jugando ajedrez, los dos en silencio. Le debo a él haber aprendido a jugar y haberme ganado años después una copa en una competencia de ajedrez en el barco Donizetti, al regreso de mis estudios en Europa.

Hoy me da mucho dolor por papá. Lo debía estar pasando muy mal y creo que fue un error suyo y de mamá no tenernos más al tanto para haberlos entendido mejor. Yo fui muy dura, le reprochaba los malos negocios que hacía, sin entender lo que debía estar sintiendo. Luego de haber sido un brillante ingeniero, pasó a ser marginado y maltratado por un régimen militar que, con poco más de cincuenta años, lo condenó al ostracismo.



~

Camila comiendo baguette. París, 1968. Foto de Ignacio Gómez Pulido.

¡Prohibido prohibir!

La Virgen del Satrústegui

Me fui en barco. La beca del Gobierno francés no pagaba el pasaje de ida y costaban lo mismo el barco o el avión; me pareció más emocionante irme en barco. Era el Satrústegui, Virgen de Satrústegui, un navío vasco que se tomó diecisiete días en llegar a Cádiz, un viaje maravilloso. Me enamoré de Román, un profesor vasco de literatura que regresaba a su tierra natal después de vivir dos años en Colombia y con quien tuve un largo romance durante mis primeros tiempos en Europa. Veinte años mayor que yo, fue mi guía en la entrada al Viejo Continente. La primera tierra firme que tocamos, una tarde al caer el sol, fue Santa Cruz de Tenerife, que solo pude ver de noche pues zarpamos a la madrugada. Tanto me quedó gustando viajar en barco que mi regreso, cinco años después, también lo hice por mar, en el Donizetti, un barco italiano.

Antes de llegar a París me quedé un mes en España, andando por entre las tiendas: Sevilla, toda Andalucía, Madrid, Toledo (a ver El Greco), Ávila y luego Barcelona.

Durante los quince días que pasé en Madrid iba a diario al Museo de El Prado a ver *Las meninas* y una sala cada vez: un día Zurbarán, otro Goya y así. No había colas, no era moda ir a los museos. Vivía en un hotelito en la Gran Vía que, en ese entonces, se llamaba avenida José Antonio Primo de Rivera, político fascista, hijo del fundador de la Falange.

Al lado del hotel había un barcito donde desayunar. Allí descubrí la maravilla que es desayunar sentada a la barra, cosa que no existía en la Bogotá provinciana de esa época, donde era impensable que una mujer estuviera en la barra, mucho menos hablando con un desconocido. Los cafés eran unos antros oscuros, “de mala muerte”, a los que solo entraban los hombres, atendidos por unas mujeres descotadísimas y medio putongas, las coperas, que se sentaban en sus piernas. Pero, sobre todo, no había barra, así que en ese Madrid, a pesar del clima en que se vivía, a pesar de la mojigatería y la represión de la dictadura franquista, ¡me sentía liberada e internacional!

La cartelera era horrible: cine americano como *El manto sagrado* y *El ladrón de Bagdad* —dobladadas al español madrileño— y las películas de Joselito, el niño cantante. Lo único rescatable eran las adaptaciones de las novelas de Hemingway, películas como *Sangre y arena* y *Por quién doblan las campanas*. A Berlanga lo vine a conocer muchos años después, pues en esos años sesenta, cuando Franco y su censura aún estaban en pleno vigor, tal vez andaba escondido. *La vaquilla*, *El verdugo* o *Bienvenido, Mr. Marshall*, películas que vi una y otra vez y que tanto me alimentaron como cineasta, no eran visibles en esa época.

En Barcelona, siguiendo recomendaciones de un amigo local, compré música en catalán, que estaba prohibida. De Guillermina Motta compré un disquito de 45 revoluciones por minuto; la oía todo el día, era mi heroína. Durante la dictadura del Generalísimo se prohibió ser vasco o ser catalán, se prohibieron sus lenguas, sus músicas, la educación toda tenía que ser en castellano. Me fasciné con Gaudí, recorrí con placer el parque Güell, los edificios de La Pedrera, la Casa Batlló y la Casa Milà. Pero, sobre todo, en el MNAC (Museu Nacional d'Art de Catalunya), descubrí el arte románico catalán y quedé maravillada con sus pantocrátors austeros y su imaginería medieval. Ahora que mi hijo Lucas vive en Barcelona, que tengo una nieta y una familia catalanas y paso casi la mitad del año en esa ciudad, aprovecho cada viaje para volver a visitar el MNAC. Las imágenes del románico me siguen produciendo la misma emoción de la primera vez.

Entonces vivía en un hotelito en el barrio El Raval. Me acuerdo del día en que partí en tren hacia París, caminando por la Vía Laietana con destino a la estación Francia. Llevaba dos maletas que, en esos tiempos, no tenían ruedas y pesaban un montón. Mamá me había hecho empacar muchas cosas que, decían, no había en París: desodorante, jabón Fab, panela... Alzaba una maleta, avanzaba treinta metros y me devolvía por

la otra. Era la más feliz del mundo, era libre. Algo de lo que debieron sentir esos “magníficos rebeldes” como los llama Andrea Wulf en un libro que estoy leyendo y me hacer revivir mis sentimientos de entonces: un grupo de jóvenes artistas, conocido como el Círculo de Jena, que descubren —o inventan— el “yo”. Como a mí al llegar a Europa, los transformó comprender que eran dueños de sí mismos y de su destino.

Y llegué a París

Hasta que al fin llegué a París, a la estación de Orleans. Dejé mis dos pesadas maletas en el hotelito de la calle Monsieur le Prince, y eché a andar, como si tuviera que constatar con mis propios ojos que las cosas estaban en su sitio: el Sena estaba en el Sena, Notre Dame, la Concorde, los Campos Elíseos, la Torre Eiffel, todo estaba en su lugar. Al llegar al Arco de Triunfo sentí que, al fin, había llegado a mi lugar. Me senté en una banca a contemplar este nuevo viejo mundo; me pareció lleno de gente preciosa, elegantísima, riquísima. Un mundo hasta entonces inalcanzable ahora era el mío.

El barrio latino era otra cosa, un hervidero de estudiantes venidos de todo el planeta. Yo, que venía de la exclusiva Universidad de los Andes, con tan solo mil estudiantes, descubrí que, en ese momento, la Universidad de París tenía 350 000. Me sorprendió la cantidad de árabes, marroquíes y argelinos, provenientes de la recién independizada Argelia; algunos de ellos acosadores, que lo tildaban a uno de racista si no les seguía el juego, hasta que aprendí a sacármelos de encima con el *¡foutez-moi la paix!* Tardé un buen tiempo en tener amigos franceses, pues yo, que había estudiado en la Alianza Francesa y hablaba como un personaje de Racine, estaba muy lejos del argot estudiantil, en el que toda palabra larga se parte por la mitad: *imper, sympa, la fac, apart...*

Hablando de *apart*, mi primer apartamento fue en una residencia estudiantil. En Bogotá decían que los franceses no se bañaban y entonces escogí una residencia moderna, con muchas duchas. Quedaba en las afueras de París, en Fontenay-aux-Roses, y se llegaba en tren, lo que me sonó a *déjà vu* de mis años en Chía (salvo por el tren que, aunque existía en mi infancia, poco usábamos). A la mañana siguiente de instalarme, después de una larga ducha, bajé a desayunar a un comedor inmenso, en donde solo vi dos comensalas. Cogí mi charol y me fui a sentar a la mesa de una de ellas. Muy entradora, me regué en mi mejor francés: le conté que era colombiana, para más señas de Bogotá, que venía a estudiar

Historia del Arte, que tenía una beca, que Marta Traba... Por toda respuesta obtuve un *et oui* precedido de una mueca de indiferencia. Pensé que era una antipática así que, sin desanimarme, hice lo mismo en los días siguientes, con diferentes comensales, pero con iguales resultados.

Para la segunda semana, encontré un papel debajo de mi puerta en el que se me preguntaba si es que estaba enferma por bañarme tanto y, en tal caso, se me invitaba a hacerlo más temprano, supongo que para evitar mi despliegue de simpatía matutina. Luego supe que allí vivían estudiantes de provincia, en su mayoría alumnas de Derecho o Medicina. Y que, efectivamente, los franceses no se bañan. Nunca pude hacerme amiga de ninguna: salía a las ocho de la mañana y regresaba en el último tren, después de medianoche. A los tres meses me fui a vivir a París, con Sonia Prieto, una brasilera compañera de estudios, paulista, simpática y alegre, que se bañaba a diario y no se extrañaba de conversar con desconocidos. *Vive l'Amérique latine !*

Mi beca era para estudiar en el Instituto de Arte y Arqueología, situado junto al Jardín de Luxemburgo. Fue una desilusión, pues se enfocaba más en la arqueología que en el arte; y lo importante era fechar las obras, a veces por la calidad del lienzo o la madera del marco, y no por el contenido mismo de las obras. Una de estas clases era la de Estética, dictada por *monsieur* Grenier, en un anfiteatro para mil personas en la Sorbona. Me sorprendió mucho el profesor, una cosita chiquitica allá abajo, un francés engolado, que el primer día de clase nos dijo “saquen papel y lápiz”, y nos dictó durante una hora máximas de pensadores famosos: un arsenal de epígrafes para nuestros futuros textos académicos, nos dijo. Me parecía que la enseñanza francesa era muy anticuada: yo venía de los Andes, una universidad muy influenciada por el sistema norteamericano, con trato muy directo con los profesores.

Hasta que descubrí que el profesor Pierre Francastel, quien había sido el maestro de Marta Traba, daba Sociología del Arte en la Escuela Práctica de Altos Estudios. Descubrí que mi interés estaba en el arte metido en su contexto social: época, costumbres, arquitectura, historia... Era un viejo como de ochenta años, chiquitico, e impartía su seminario en un salón-comedor con chimenea en la calle Vaugirard, para unos quince alumnos, investigadores de alto nivel, salvo yo, que iba de colada. *Madame* Francastel se hacía al fondo del salón, en una mesa de comedor que corrían para un lado, en la que instalaban un epidiascopio, un proyector de libros con un espejo en el que se reflejaba una imagen más bien opaca.

Monsieur Francastel le pasaba a *madame* Francastel los libros con un papelito marcando el número de la página con la lámina que ella debía proyectar. En una de esas clases sobre la pintura de los flamencos —hablando de la burguesía naciente en los Países Bajos, lo cual condujo a la diferencia de clases, mucha inseguridad, asaltos a los barcos, en fin, el capitalismo incipiente— pidió la lámina cuarenta y ocho mientras decía: “En esta obra de Pieter Brueghel, por entre los árboles del bosque, van huyendo los asaltantes”. Pero nosotros lo que veíamos era la huída a Egipto, la Virgen, san José y el Niño sobre el burrito. Entonces *madame* Francastel intervino: “No, Pierre, no son asaltantes, ¡son los tres reyes magos!”. Francastel quería contar cómo la burguesía contaba sus temores a través de la pintura.

Gracias a él entendí el rol de los donantes y cómo fue cambiando su representación. En el Medioevo, por ejemplo, a los pintores eran la iglesia o la nobleza, y más tarde la burguesía, quienes pagaban su trabajo. Tímidamente se empezó a pintar el burgués donante en una esquinita, disfrazado de mendigo o de santo o de pastor, y gradualmente se fue volviendo más importante dentro del cuadro, hasta que llegaron a mandarse retratar de cuerpo entero como los esposos Arnolfini de van Eyck, que marcan el triunfo de la burguesía.

Europa, Europa

A lo largo de los cinco años que estudié en París, no paré nunca de viajar por Europa. Aunque me sentía feliz, los franceses me sabían un poco a cacho. Así que viajé mucho, quería conocer todo el resto del continente. Nunca se me ocurrió venir a Colombia un diciembre, ni sentí nostalgia de bambucos y buñuelos. En la primera navidad me fui a esquiar a las Dolomitas, en el norte de Italia. Fueron unas vacaciones de invierno con un grupo de estudiantes de Lovaina. Gracias a mi prima Tina, que estudiaba Sociología allá por recomendación del cura Camilo Torres, me pude colinchar al grupo de viajeros, entre quienes estaba también Felipe Martínez, el del *happening* de los Andes, mi compañero a la hora de buscar becas.

Los viajes empezaron por el norte: Holanda y Bélgica. Felipe había comprado un Porsche verde oscuro y un día llegó a París diciendo: “Nos vamos de paseo, quiero conocer a mis abuelos”, un par de campesinos belgas, padres de su mamá. Más allá del paseo en busca de unos ancestros ajenos, mi interés era poder ver la pintura en vivo y no más a través

de dudosas reproducciones, la mayoría en blanco y negro. Soñaba con conocer la tierra de Van Gogh, mi adorado Van Gogh, a quien había estudiado por tantas horas para mi tesis en Historia del Arte, bajo la guía de Marta Traba. Me llevé a Felipe al Kröller-Müller, el Museo Van Gogh en Otterlo. He ido a miles de museos a lo largo de mi vida, pero ese de Otterlo es, hasta hoy, el que más placer estético me ha producido. Una maravilla de museo, una caja de vidrio en la mitad de un bosque, diseñada por Mies van der Rohe. Tenían todo Van Gogh, muchísimos de los pintores holandeses que lo precedieron y algunos Vermeer.

En el verano, dejaba de pagar arriendo, guardaba mis cositas en alguna parte y me iba para donde fuera. Los cinco veranos los pasé en Italia. La primera vez me fui en mi *Deux chevaux*, un Citroën chiquito que le había comprado por cien dólares a un colombiano. Iba con mis amigos los Guerrero, Alfredo y Cecilia, una pareja de pintores cartageneros que habían vivido el año anterior en Florencia y fueron mis guías por la Toscana, en el norte de Italia, tras las huellas del Giotto arquitecto y pintor.

Al siguiente verano fui a Roma con Ana María Montenegro, mi amiga del alma. Nos alojamos donde la “Gorda” Salcedo, una colombiana que estudiaba Bellas Artes. Vivía en la Piazza della Repubblica, al fondo de una panadería, en un edificio de portal renacentista del que no nos podía dar copia de la llave porque también la llave era del Renacimiento, gigantesca. Nos teníamos que encontrar con ella a la *mezzanotte*, en el Trescalini, un bar sobre la Piazza Navona, que a esa hora era un hervidero de gente. Allí conocí a nuestro documentalista Roberto Triana, que se paseaba con sus compañeritos de curso Bertolucci y Liliana Cavani, que todavía no eran famosos directores de cine.

Para mí entonces el cine era otro mundo, fascinante pero aún lejano. En la *prima matina*, después de apurarnos unos cuantos vinos, nos íbamos con la Gorda y, luego de atravesar la panadería y degustar sus olorosos panes para el *pranzo*, finalmente llegábamos a dormir a su casa. Ya se entiende por qué a la “Gorda” Salcedo le decían así, aunque después fue flaquísima...

Poco después perdí mi carrito. Me había ido a Londres con un amigo, Santiago Araoz, quien se ofreció galantemente de conductor. Olvidó que en Inglaterra se conduce por la derecha, en una esquina miró para donde no era y una camioneta repartidora nos embistió. Afortunadamente no nos pasó nada grave, pero el *Deux chevaux* fue

pérdida total. Extrañamente, sentí una inmensa alegría de desprenderme del Citroën, viviendo en una ciudad como París en donde un carro es un estorbo.

Los siguientes viajes tuvieron que ser en autostop; los de Italia, en el verano, fueron siempre con alguien, primero con mi Ana María, que estudiaba Geografía y Urbanismo, y con quien compartí apartamento muchos años. Otras veces viajé con otra prima que estudiaba Historia del Arte. Nos alojábamos en albergues de juventud y vivíamos con los cien dólares de la beca que cada una tenía del Gobierno francés. Eran viajes llenos de aventura, siguiendo las rutas de la infinita creatividad y gracia del arte italiano.

En diciembre del 67 me fui en barco a Grecia y a Egipto. Subir al Partenón era la culminación de mis años de estudio del arte griego y mi forma de comprobar que ahí seguían esas obras con su historia, desafiando los siglos. El día en que nos íbamos de Grecia nos metimos a un cafecito en Plaka donde sonaba el *sirtaki* (recién descubierto por los cinéfilos con *Zorba el griego*), y nos quedamos bailando con los parroquianos hasta que alguno nos bajó de la nube. El barco debía haber zarpado hacía rato, y estábamos a una hora del puerto del Pireo. Para fortuna nuestra, una estudiante dominicana, que se había hecho muy amiga, y se había embarcado temprano, al darse cuenta de que nos iban a dejar, cogió un cuchillo de la cocina, se lo puso al cuello al capitán y lo obligó a esperarnos. Ella había formado parte de los rebeldes cuando la invasión estadounidense a la República Dominicana y, para nuestra salvación, estaba entrenada.

Unos días después el barco nos dejó en Alejandría, y remontamos el Nilo hasta Luxor. Ya de vuelta, el guía nos dejó en la escalerilla del barco en Alejandría, listas para embarcar de regreso a París. Eran las once de la mañana y nos dijeron que saldríamos a las cinco de la tarde hacia Marsella. Le propuse entonces a la Montenegro que diéramos una vueltecita por la ciudad, yo con las ganas de ir a buscar los sitios por donde deambulaban mis héroes del famoso *Cuarteto de Alejandría*. A ella le daba temor ir sin guía, pero yo con gran seguridad le mostré que teníamos mapa y ella, que era estudiante de Geografía, quedó tranquila. Y nos metimos por las callejuelas, confiadas y alegres. Al cabo de un tiempo perdimos de vista el mar y los puntos de referencia iniciales y al sacar el mapa descubrimos, con horror, que estaba en árabe.

Comenzó entonces nuestro desasosiego, pues estábamos entrando en un barrio muy pobre, probablemente musulmán, donde la gente

nos gritaba cosas que no entendíamos. Éramos dos chicas vestidas parisinamente, con la cabeza descubierta y el pelo largo suelto, y seguramente offendíamos sus costumbres. No sabíamos cómo salir de allí. Se nos acercaban muchos niños pidiendo limosna, cada vez más, dándonos golpecitos por la espalda. En un descuido de la turba, un carro-mato estilo bicitaxi atropelló a uno de los chicos, lo que motivó a un enardecido grupo de viejas a acercarse para increparnos y gritarnos, amenazantes. Era una algarabía aterradora.

Montenegro y yo caminábamos rápido, pero tratando de aparentar una serena normalidad; de vez en cuando nos mirábamos haciéndonos las tranquilas para no asustar la una a la otra. Después de varios milenios, llegamos a un escampado, un peladero sin construcciones, donde vimos unos jóvenes jugando fútbol. ¡Al fin una imagen conocida! Los llamamos y se nos acercó uno que, por fortuna, hablaba inglés. Le dijimos que nos habíamos perdido y él nos acompañó a la terminal de buses, donde le dijeron que el próximo salía en veinte minutos. Nuestro salvador, a quien no le hacían caso los niños cada vez más agresivos, nos explicó que no nos podíamos quedar allí y nos llevó a una tienda cercana confiándonos al cuidado del tendero. Este nos encerró en su negocio con trancas, tablas y mesas reforzando la puerta, mientras llamaba al puerto en nuestro auxilio. Provisionalmente a salvo, con pánico de que la puerta acabara por ceder, escuchábamos los gritos de la turba, en una lengua que, aunque no entendíamos, no dejaba duda sobre la violencia de su amenaza.

A la media hora llegó en nuestro auxilio un Jeep con varios policías que nos sacaron de la tienda dando culatazos a la turba infantil. Llegamos al barco a las cinco de la tarde, cuando ya se disponía a zarpar. Esa noche era 31 de diciembre, y mientras todos celebraban la llegada de 1968, nosotras dos no podíamos hablar. Traumatizadas, estuvimos mudas toda la fiesta. Tal vez era un augurio de lo turbulento que sería para el mundo, y para mí misma, el año que empezaba.

Tras la cortina de hierro

En efecto, como si mi presencia fuera marcando la ruta de las revueltas, mis viajes me llevaron a Praga, en esa inolvidable primavera, poco antes de que los tanques soviéticos invadieran la ciudad y dejaran claros los riesgos que correrían aquellos que osaran apartarse de la égida de Moscú.

Mi amigo Carlos José Reyes, que en ese momento era un joven teatrero, había conseguido una invitación a Checoslovaquia para el grupo

de teatro de la Universidad Libre, el cual se encontraba de viaje gracias a su participación en el Festival de Nancy. En vista de que a varios de los actores les dio pereza ir a los países tras la cortina de hierro, Carlos José me coló como escenógrafa.

En Praga descubrí a Kafka *in situ* y me maravillé con una ciudad preciosa, llena de bares y cafés clandestinos en los que se oía jazz. Una urbe llena de vida, en plena ebullición de creatividad, rebosante de arte. Allí conocí a Jorge Alí Triana, quien estudiaba teatro y nos sirvió de guía. Debíamos regresar a París en autostop, tal como habíamos llegado. A la ida me había tocado como compañero de viaje un imbécil estudiante de Odontología con quien no paré de pelear, entre otras cosas porque quería que yo pusiera pose seductora al borde de la carretera, a ver si mis irresistibles piernas hacían parar a los carros. Por eso, al regreso decidí cambiarlo por Connie Salgado, la hija de mi querido Jean de Dieu —de quien hablaré más adelante—, una mujer tan linda que en Bogotá la apodaban “la Brigitte Bardot de los pobres”.

Por andar fascinado con ella, Jorge Alí nos sacó a la carretera tarde, al final del día, de modo que no lográbamos que nos recogiera ningún carro. Y teníamos que pasar la frontera ese día, pues no teníamos más alojamiento. Éramos patéticas: dos chicas, de *bluejeans*, venidas del mundo capitalista, perdidas en la carretera con un cartoncito que rezaba “París”... Al fin paró un camión y, a señas, el conductor nos explicó que iba para Pilsen (sí, claro, era un camión de cerveza). Nos dejó en medio de la nada, a las seis de la tarde de una fría primavera, a veinte kilómetros de la frontera.

A lo lejos distinguimos la luz de alguna casita y hacia allá nos encaminamos. Era un bar/cafetería donde unos cuatro o cinco parroquianos tomaban cerveza. No teníamos plata checa y, como pudimos, le explicamos al dueño que no teníamos dónde pasar la noche. Dijo (¿dijo? Ni idea qué dijo, pero eso fue lo que entendimos) que era prohibido por el Gobierno alojar gente, y que a las ocho de la noche cerraba su establecimiento. Explicamos mucho lo de que colombianas, estudiantes, pero no valió. Los de la tertulia acabaron por interesarse en nosotras y volvimos a explicar con mímica y señas nuestra situación. Cuando ya iban a cerrar, propusieron alojarnos, clandestinamente, cerca de allí.

Asustadas ante lo desconocido y temerosas de lo que nos pudiera pasar, Connie y yo sabíamos que era imposible quedarse a dormir en la intemperie, por lo que echamos a andar detrás de nuestros hombres, unos jóvenes más bien risueños. Después de una larga caminata,

llegamos a una barraca grande de madera, donde había unas doce camas. Nos hicieron entrar, nos sentamos en las camas y comenzamos a explicar, otra vez, quiénes éramos. Nos pidieron algún objeto de intercambio: yo di los esferos que llevaba y, a cambio, recibí una colección de seis postales de campos de concentración nazis (Auschwitz, Dessau...). A las doce de la noche, como cenicientas, nuestros hombres se fueron al trabajo: el lugar donde estábamos era una fábrica de caolín, y ellos tenían el turno que comenzaba a medianoche. A las seis de la mañana del día siguiente vino un hombre a avisarnos que salía un camión que nos podía dejar cerca de la frontera.

Pasado el susto, Connie y yo nos preguntábamos a qué obedecía el tan respetuoso trato que recibimos de parte de los obreros de caolín. Si era el temor a la represión estatal o si obedecía a un mayor grado de desarrollo en las relaciones entre hombres y mujeres. Evidentemente, contrastaba con el machismo de nuestra natal Colombia y con el asedio constante de los árabes en París.

Al poco tiempo de regresar a Francia, Carlos José me propuso disfrazarme nuevamente de escenógrafa del grupo de teatro de la Universidad Libre para ir, esta vez, a Berlín Oriental, en la República Democrática Alemana (RDA).

Aunque breve, fue una estadía muy interesante pues me permitió ver varias obras de Bertolt Brecht montadas por el Berliner Ensemble, dirigido ahora por su mujer. Como era de esperarse, las obras estaban en alemán, pero Carlos José, que se las sabía de memoria, me hacía una traducción simultánea personalizada.

Aparte de la felicidad que era ver todas las noches las obras de Brecht comentadas por Carlos José, mi recuerdo de la ciudad es muy poco grato. Un dolor de muela me agobió varios días hasta que tuve que acudir al dentista, dejando de lado mis temores de que pudiera tratarse de un agente encubierto de la Stasi.

La ciudad de Berlín Oriental me pareció horrible. La ventana del cuarto del hotel en el que nos alojábamos daba al muro con su aterrador alambrada, la famosa Alexanderplatz era desolada, sin un árbol y de luz mortecina; la gente se vestía de dril gris, hacía frío, era una primavera lluviosa. Por todos lados se respiraba la amenaza de la Unión Soviética en una República Democrática nada democrática.

A la visión de ese horror se me sumó el otro horror que fue ver en la prensa los tanques soviéticos, acabando con esa maravillosa primavera de la que fui testigo semanas atrás en Praga. Ambas cosas fueron, sin

duda, el comienzo de un largo desencanto con la izquierda comunista, tan dogmática y sectaria, la misma izquierda que décadas atrás se había ensañado contra María Cano, la líder socialista, de quien tiempo después haría una película.

La imaginación al poder

Para mí, el famoso Mayo del 68 francés empezó un día en que, saliendo de clase del Collège de France, en la calle Des Écoles, me topé de frente con una manifestación. Corrí, esquivando los gases lacrimógenos, a donde la Montenegro, mi nueva mejor amiga, con quien acababa de viajar a Egipto. Ella vivía muy cerca, en el Hôtel de Suez, sobre el bulevar Saint-Michel. Quería que me explicara lo que estaba pasando, tal vez ella supiera algo; ninguna de las dos entendía que pudiera haber una protesta estudiantil en Francia. Nosotras, que veníamos de países llenos de pobreza y desigualdad, sometidos permanentemente a los paros, las huelgas, las manifestaciones populares y la violencia de la policía, no podíamos entender que la gente protestara en este país que nos descreta con su confort y su riqueza.

Sentadas en un café, viendo pasar la *manif*, nos preguntábamos por qué protestaban si todo era de maravilla: la educación gratis, la universidad gratis, los servicios médicos para los estudiantes eran gratis, en el restaurante universitario el almuerzo costaba un franco y cuarenta centavos, una bicoca. Entonces comenzamos a ir a las asambleas para enterarnos de qué pasaba y entender por qué protestaban contra el sistema universitario. En efecto, la rigidez del sistema académico era absurda, muy viejo en su concepción. A mí, por ejemplo, me tocaban clases de mil personas en un anfiteatro de la Sorbona con palcos, como del Teatro Colón de Bogotá. Era una educación masiva y despersonalizada. Además de la distancia que había con los profesores, era muy difícil establecer relaciones con los compañeros, a quienes uno nunca volvía a encontrarse, pues éramos tantos y de tantas facultades...

Recuerdo por esos días haber descubierto con fascinación al filósofo Herbert Marcuse, el autor de *Eros y civilización*, e incluso haber asistido a una conferencia suya en la Unesco, a donde fui a oírlo en pleno estallido de Mayo del 68. Buscaba respuestas en uno de los mayores pensadores de la Nueva Izquierda y del movimiento rebelde que vivíamos. Poco a poco había ido descubriendo una Francia que desconocía, en boca de un movimiento estudiantil que no paraba de crecer como

la espuma. Yo estaba fascinada de ir a las manifestaciones y gritar los eslóganes: “Prohibido prohibir”, “La imaginación al poder”, “Hacer el amor y no la guerra”. Venía de la Universidad de los Andes donde hasta ese momento jamás había habido un movimiento estudiantil contestatario (eso era en la Nacional). Ese día de mayo en que empezó todo, recuerdo haberme encontrado con unos amigos colombianos que corrían a su casa, asustadísimos, rogándome que me alejara de la *manif*. Yo, por supuesto, hice lo contrario.

Por esos días me la pasaba con Eugenio Dittborn, un pintor chileno estupendo, gracias a quien descubrí *Cien años de soledad*, probé el hachís, salí del circulito colombiano y conocí a muchos chilenos que se convertirían en grandes amigos. Hacia el 6 o 7 de mayo, Eugenio me propuso que fuésemos al taller de Beaux-Arts (la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes de París) a diseñar afiches. Fue maravilloso. Pasábamos los días diseñando o imprimiendo los famosos carteles que inundaron las calles de París en ese mayo inolvidable. Un comité de estudiantes de Filosofía —franceses muy franceses— se encargaba de discutir y crear los eslóganes.

Por la mañana nos entregaban esas frases a los del comité gráfico para que las ilustráramos. En la noche los bocetos eran sometidos a la consideración de la asamblea general, conformada por todos nosotros. Se sugerían cambios, alguno cogía el boceto y lo transformaba. Nadie se molestaba, no eran obras de autor ni nadie firmaba su diseño. No existía la propiedad intelectual. De los bistrós y cafés del vecindario nos mandaban baguettes con queso, con atún, con rillettes o con jamón.

Éramos muy felices, nadie se peleaba. Oíamos a los Beatles y a George Brassens. Esa colectivización del trabajo, de la alimentación, de la vida, me hizo muy feliz.

Eugenio y yo vendíamos en la calle *Le Trac*, el periodiquillo del movimiento, gritando el eslogan a los transeúntes: “Démandez *Le Trac*... ou est-ce que vous préférez la matraque ?”¹. Un día, hacia mediados del mes, descubrí que había comisiones que salían a hacer “agitación” y pegar afiches. Me apunté y salimos esa misma tarde.

Éramos unos veinte que teníamos la consigna de encontrarnos en las salidas del metro y, mientras unos pegaban afiches en los postes, los otros suscitaban conversaciones con los transeúntes. Cosa inusitada,

¹ *Le Trac*, nombre del periódico, se refiere al miedo que invade a un artista antes de salir a escena. Una traducción libre del eslogan podría ser algo así como “Pida *El Culillo*... ¿o es que acaso prefiere el bolillo?”.

durante Mayo del 68, por primera vez en París, se veía a la gente hablar en la calle con desconocidos. Había una gran desinformación, no había metro, ni buses, no se recogían las basuras, los sindicatos se habían unido al movimiento estudiantil. La gente estaba intrigada y, cuando se hacían corrillos, todos se acercaban a enterarse de en qué iba la cosa. Y cuando ya se había formado un grupo grande, nos íbamos a la siguiente cita en la siguiente estación de metro. Mi labor era la de campanera, avisar si veía a los CRS, la policía antimotines. Pero, al regresar a Beaux Arts, uno de los líderes me llamó aparte y me dijo que no saliera en esos comandos, pues yo era extranjera y corría el riesgo de que me deportaran. De modo que volví al trabajo de “creación colectiva”.

Con frecuencia nos daban posada en la calle Dauphine, donde se reunía la izquierda chilena. Era un sitio emblemático para la época, a media cuadra de Beaux-Arts, en una casa del escritor Régis Debray, quien estuvo con el Che Guevara en Bolivia. Le había prestado esa casa (un *petit hôtel*) a Juan Capra, cantante chileno de canción protesta, gay, lánguido y hemofílico como los reyes de Francia, que si se cortaban se desangraban: era lo más exótico del mundo. Eugenio y yo salíamos de Beaux-Arts e íbamos al *petit hôtel* donde, además de todo, había televisión. Nos reuníamos a ver qué decía el Gobierno y a comentar la situación. Allí oímos a De Gaulle en su famoso discurso “Hier soir, j’ai eu un rêve...”. Muy a lo Juana de Arco, tuvo un sueño con un ángel que se le apareció y le indicó el camino. Lentamente entró el verano, el movimiento se fue desinflando y todos nos fuimos para la playa...

Mi aterrizaje vino en una conversación que tuve con mi casera que lo defendía: una mujer inteligente que, ante mis ataques a De Gaulle, ripostó: “Ah... gracias al *Bon Charlie* los franceses pudimos vernos de nuevo frente al espejo”. Tal era la vergüenza que sintieron ante la claudicación del régimen de Vichy en tiempos de la invasión nazi y de la que solo los vino a sacar De Gaulle.

Los grandes amigos

En el otoño del 68, la Montenegro y yo tomamos un apartamento en alquiler, en la calle de la Escuela Politécnica. Un dúplex que, durante nuestra estadía, se convirtió en una especie de consulado latinoamericano para los amigos mexicanos, guatemaltecos y peruanos, además de los respectivos compatriotas, que venían atraídos por la tina, la ducha, el teléfono y otros lujos inconcebibles para un estudiante. Nuestra

primera inversión fue una olla grande para poder preparar *feijoadas* o ajíacos los domingos y apaciguar nuestra esporádica nostalgia.

Por más de cincuenta años, la Montenegro fue mi gran amiga, hasta el día de su muerte. Juntas viajamos por la campiña de Francia, por Italia, el norte y el sur, Sicilia y Cerdeña, por Egipto y Grecia, además de los viajes verbales a través de la historia del Brasil y la realidad política y social de la época en que vivíamos. En Mayo del 68 descubrimos la izquierda, la libertad sexual, el feminismo, el compromiso político, la historia de Francia, Marx y Engels, Marcuse, Simone de Beauvoir, los buenos vinos y la buena comida, Brassens, los Beatles y Barbara. Ella aportaba Chico Buarque, Gilberto Gil y Cartola, mientras que yo García Márquez y mi amor por la pintura y el cine.

Cuando acabamos los estudios y se nos terminaron las becas, ella no quiso regresar a vivir en Brasil, y fue durante más de treinta años profesora de Urbanismo en la Universidad de París, Jussieu, siempre militando en movimientos rebeldes.

En 2005 me contó que se quería retirar de la docencia, pero que le faltaban un par de años para la pensión. Estaba cansada y desmemoriada. En ese momento no me di cuenta del horror que comenzaba para ella hasta que, un par de años después, una santa mujer y amiga en común, me avisó que mi adorada Montenegro tenía alzhéimer, que la había rescatado de un ancianato en París y se la había llevado a Río. Me fui a verla y, en cierto modo, a despedirme con la esperanza de que aún fuera la de siempre. Ella disimulaba bien la desmemoria, pero se portaba como una menor de edad. Cuando bajábamos a la playa yo la agarraba de la manga de susto que se me perdiera entre la multitud. Volví a verla dos veces más antes de su muerte. Eran encuentros muy tristes, pues ya ella no era de este mundo. Extraño mucho su risa contagiosa.

Por muchos años, mi otro gran amigo fue Juan de Dios Salgado, el papá de Connie, la “Brigitte Bardot de los pobres” de mi aventura en Checoslovaquia. Un hombre veinte años mayor que yo, Jean de Dieu, como le decía, es uno de los personajes más fascinantes que he conocido. Espero que algún día alguien escriba la novela de su vida. Hijo de una rica familia colombiana afincada en Europa, estudiaba Arquitectura en París cuando se enamoró de una bailarina y se fue a la India tras ella. Al regreso, se enroló con los republicanos en la guerra civil española y más tarde con la resistencia francesa. A su hermana Solita, aviadora en la Primera Guerra Mundial, le otorgaron la Legión de Honor.

Después de la guerra (la segunda), Juan de Dios regresó a Colombia, se vinculó al Partido Comunista, se casó con Victoria, una llanera que había hecho parte de las guerrillas del Llano, y se establecieron en La Perla, una finca en la sabana de Bogotá donde tenían como fachada la crianza de perros finos, en una época de elegantes competencias en el canódromo de la capital. La realidad es que fabricaban explosivos para invasiones como la del barrio Policarpa. Quiso la mala suerte que uno de estos artefactos explotara produciendo un incendio que atrajo a los bomberos. Tras ellos vino la policía, que descubrió todo gracias a los cerros de periódicos de la U. R. S. S. y del bloque comunista que el Partido recibía y le enviaba a Jean de Dieu para que los usara como cama para sus perros, ya que nadie entendía esas lenguas. Así, la pareja Salgado fue acusada de ser agentes internacionales. Pagaron dos años de cárcel y, apenas pudieron, se fueron a Europa, él a París y Victoria a Suecia.

Cuando lo conocí, hacía pocos años que vivía en el elegante barrio de Passy, en un pequeño apartamento. Lucía siempre como un *dandy*, con su *foulard* anudado al cuello y sus sienes plateadas. Con frecuencia me invitaba los sábados a almorzar a restaurantes de culinaria exótica: “Hoy vamos a conocer Marruecos”, “hoy nos vamos a Indonesia...”. Me contaba de su infancia en San Juan de Luz, en el País Vasco francés, cuando había conocido a Buñuel, y de sus aventuras político-ideológicas. Más adelante, siempre que yo volvía a París, lo buscaba para tomar un café y que me actualizara en sus andanzas. La última vez que nos vimos, andaba enseñando técnicas subversivas a los palestinos. Sus últimos años los pasó en el sur de Francia, donde murió.

En el 69, descubrí a Roberto Cáceres y me enamoré perdidamente. Era un guatemalteco alto con perfil de príncipe maya que estudiaba Economía y, como todos los *anciens combattants* de Mayo del 68, quería hacer la revolución. Dado que yo supuestamente sabía portugués, por vivir entre brasileiros, me propuso ayudarlo en una misión secreta que le habían encomendado: la traducción del *Minimanual do Guerrilheiro Urbano* del revolucionario brasileiro Carlos Marighella. Actuábamos con mucho sigilo pues, en esa época, veíamos infiltrados de la CIA en todas partes. Cuando nos encerrábamos a trabajar, poníamos una toalla húmeda debajo de la puerta para que no se fuera a filtrar nuestra conversación. Roberto vivía en un edificio al pie del Observatorio. Siempre, al mediodía, veíamos a Atahualpa Yupanqui, su vecino de piso, bajar a la compra del almuerzo y subir al rato con su baguette y un pescado que se adivinaba en su bolsa de malla.

Una noche me invitó a un encuentro inolvidable con Dominique, la viuda de Paul Éluard. De unos sesenta años, gorda y de negro, muy parisina, vivía en México, en el D. F., casada entonces con un alto ejecutivo de una multinacional. Dominique había sacado a Roberto a París, después de caer herido en un combate con el ejército guatemalteco y ser atendido en una especie de hospital clandestino que ella tenía en el sótano de su mansión mexicana. Roberto militaba en la guerrilla guatemalteca tras la caída de Jacobo Árbenz y ahora, con Dominique, coordinaba la ayuda a los perseguidos políticos. Esa noche se trataba de preparar la sacada de México de Judith Reyes, una cantante de corridos de protesta, perseguida y torturada por el régimen de Díaz Ordaz. Judith llegó unos días después, vivió primero donde Roberto, y luego, durante varios meses, en mi apartamento de la Escuela Politécnica. Nos volvimos muy amigas, la acompañé a buscar trabajo en las *boîtes* de música latina, aprendió a comer quesos podridos y a hablar cuatro palabras en francés. Me enseñó a hacer mole y a preparar pimientos rellenos. Periodista, cantante y compositora, se quedó viviendo en París muchos años, hizo varios discos y en algún viaje en el que pasó por Bogotá, se alojó en mi casa y me dejó de regalo su guitarra. Murió de un infarto en el 88.

En cuanto a Roberto, pasé mucho tiempo sin saber nada de él, hasta que, hace poco, estando yo en una clínica conectada al suero y unas medicinas, me entró al teléfono celular una llamada suya desde Ginebra. Ahora trabajaba con los indígenas de Quetzaltenango y, en un congreso, se había encontrado con un colombiano que le había dado mis datos. Estaba tan emocionada de escucharlo como en los viejos tiempos.

Mi llegada al cine

Quizás lo más importante que me pasó durante los años que viví en Francia, por paradójico que parezca, fue descubrir América Latina. Fue solo en París que vi el cine que se estaba haciendo en Cuba o en Brasil: Gutiérrez Alea y el *cinema novo* de Glauber Rocha, de Carlos “Cacá” Diegues, de Nelson Pereira dos Santos... Los estaba descubriendo Europa y yo con ella. Cuando vi la película de Glauber *Dios y el diablo en la tierra del sol*, supe claramente que ese era el cine que teníamos que hacer en Latinoamérica. Para entonces no pensaba que yo, sino, lejanamente, nosotros. Lo que tenemos que contar, nuestra cultura. El cine argentino me parecía de europeos, no me decía nada; tampoco el mexicano, que

en ese momento era de charros. ¡Ah, bueno!, tal vez Buñuel era lo único “mexicano” que se veía, aunque creo que yo lo descubrí también en París, lo mismo que las películas del “Indio” Fernández.

Me volví muy asidua de los cinecitos de treinta butacas del Barrio Latino, de la calle Champolion, de Les Ursulines, de los del bulevar Saint-Michel y de la calle Des Écoles. Pasaban cine latinoamericano y del este europeo, en sesiones cada dos horas, a partir del mediodía. Yo aprovechaba que no tenía clase entre las 12 y las 2 de la tarde para comprarme un sándwich árabe gigante —un pan relleno de carnes, berenjena y verduras—, almorzar mientras veía la película y, sin saberlo, me acercaba cada vez más al que, poco tiempo después, se convertiría en mi oficio: el cine.

A propósito de alimentación, un día, almorzando en el restaurante universitario, mi compañero de mesa, un peruano a quien no conocía, me preguntó si yo era colombiana. Se llamaba Jorge Reyes, acababa de llegar a París e iba a hacer una película, por lo que necesitaba una persona que le ayudara a traducir ya que no hablaba francés. Venía de estudiar en Cinecittà e iba a hacer un cortometraje dadá. La idea me pareció genial. Un francés viejo le financiaba parte del corto, a condición de ser el protagonista. La historia era la de un señor que se pasea por el Jardín de Luxemburgo, no sé qué le pasa, pero el caso es que tiene un sueño. Algo así me contó... Jorge Reyes era muy loco y el corto era dadá, de manera que no pregunté más sobre el argumento y me metí en el corto sin tener ni idea.

Mi primera tarea fue acompañarlo a pedir prestada una cámara, con un contacto que él tenía. Fuimos a una oficina muy elegante, a media cuadra de los Campos Elíseos.

Antes de entrar, le pregunté a quién íbamos a ver y Jorge, como si nada, me responde: “Jean-Luc Godard, ¿por qué?”. ¿Godard? ¡El gran cineasta de la nueva ola en Francia! Se me heló la sangre del susto. Yo pensaba: “¿Le tengo que pedir una cámara prestada, gratis, a Godard?”, y yo bogotana que soy, me moría de vergüenza de pedir algo. Pero podía más la emoción de conocer a Godard... Cuando apareció en la puerta y vi que era casi tan chiquito como yo, que mido uno con cincuenta, se me pasó el susto. Nos prestó una cámara de 16 mm, una Beaulieu compacta, de línea suave, muy francesita. Fue muy emocionante ver a Godard, porque me había visto todas sus películas y era mi héroe. Por eso, aunque no sea del todo cierto, me gusta decir que fue mi querido Jean-Luc quien me dio el primer empujón para hacer cine.

Vino el rodaje de la película. Era abril del crucial 1968. A mí me tocaba traducirle todo a Jorge porque la *script* y el actor hablaban en francés, el camarógrafo, malgeniado y rabioso, renegaba en griego, y el director, aunque peruano, dirigía en un italiano que yo más o menos intuía y traducía al francés para los demás. Para entonces yo no sabía nada de cine y, cuando el camarógrafo se quejaba de cosas del encuadre, yo no podía traducir porque entendía tanto el griego como el lenguaje técnico de la cinematografía. El caso es que de traductora políglota di un salto a actriz, pues hice un pequeño papel, un extra o “cameo”, como dicen los españoles, pasando de un lado para otro con mi gabardina café recién comprada. Y poco faltó para haberme lanzado de una vez a dirigir: si podía hacerlo Reyes, un peruano quechua, estudiante como yo, pero más pobre pues no tenía ni beca, sin un centavo, sin hablar francés, por qué no iba a poder hacerlo yo. Esa fue mi llegada al cine.

Terminado el rodaje llegó mayo, que puso todo patas arriba, incluida mi vida. Después de vender periódicos, diseñar afiches, llorar por los gases y correrle a la policía, comprendí que el cine sería mi pasión para el resto de la vida. Así que, una vez abrieron la carrera de cine en la Universidad de Vincennes, entré a estudiar allí. Logré empezar con unas pocas materias mientras acababa la licenciatura de Historia del Arte en la Sorbona, para no perder la beca.

Quizás con quien más aprendí fue con la profesora Marie Claire Ropars-Wuilleumier, que había escrito muchos libros sobre montaje y era una editora muy buena. Sus clases eran muy interesantes; nos ponía muchos trabajos prácticos, los TP, después de tantos años sumergida en la teoría. Uno de esos inolvidables TP consistió en “desarmar” *Octubre* de Eisenstein. Tenía una copia en 35 mm de la película para jugar con ella en la moviola. Yo escogí la famosa secuencia de cuando vienen los bolcheviques a quemar el Palacio de Invierno y Kerensky, el jefe del Gobierno provisorio, ordena abrir el puente sobre el río Neva y los bolcheviques quedan del otro lado, aislados.

Eisenstein lo cuenta, primero, a través de una carreta tirada por un caballo blanco que, cuando llega a la mitad del puente y este se abre, cae después de estar mucho tiempo suspendido. Pero Eisenstein lo cuenta una segunda vez, esta vez con una mujer de pelo largo y claro que cae al Neva. Durante todo un semestre estuve desbaratando esa secuencia para ver cómo la había hecho Eisenstein, los distintos puntos de vista en los que ubica la cámara, en distintas partes del puente. Y, al montarlo, corta siempre unos cuadros antes del siguiente plano: un *faux*

raccord, que solo es perceptible al desarmar la película pero que le da un enorme dramatismo y gravedad a la situación, al darle amplitud al movimiento. Aunque está ralentizando la acción, el efecto es muy diferente al de la “cámara lenta”.

Corté los planos y los puse en diferentes órdenes, hasta que entendí cómo Eisenstein había montado toda la secuencia. Por eso, cuando estuve en San Petersburgo, en el 2019, parada en ese mismo puente sobre el Neva, fui feliz armando en la realidad lo que cincuenta años atrás había desarmado en una moviola. Para un estudiante de cine, como yo, lo más delicioso del mundo era desarmar. Desarmar es una acción que me ha ayudado mucho en la vida... Siempre me ha gustado desarmar las cosas, como de niña desarmaba la bicicleta... Es como entiendo el conocimiento, descomponer los mecanismos, el engranaje, la secuencia. Supongo que mi gusto por desarmar y entender los mecanismos me viene de una tradición familiar de ingenieros.

Marsillargues o mi salida al ruedo

Para entonces, yo aún no pensaba en dirigir películas. Quería aprender todos los oficios técnicos del cine, hacer sonido, cámara, montaje... Guion no, pues no sabía dónde estudiarlo, o quizá no me interesaba: al guion llegué mucho más tarde.

Ya terminadas mis licenciaturas, alguien me pasó el dato de que por ser aún becada tenía derecho a un *stage*, una pasantía en la televisión francesa. Yo quería hacer uno de cámara, así que, cuando conseguí los papeles y me llegó la aprobación, me presenté un lunes a las ocho de la mañana donde Madame Turbant —como turbante—. Cuando uno no sabe nada del mundo del cine, piensa que lo clave es ser el camarógrafo, que esos son los que hacen el cine (o casi), por lo que estaba muy emocionada con mi curso de cámara. Al abrir la puerta, Madame Turbant me miró y me dijo, sarcástica: “Mais vous êtes une fille !”. En los estatutos de la televisión francesa está especificado *cameraman* y así me lo dijo, en inglés, “*cameraman*”. No había pensado que Camille puede ser tanto masculino como femenino en francés. Me dio una rabia enorme, no puede ser que... *Merci*. Y me fui. A la semana siguiente me dije: “Entonces, montaje” porque en Vincennes había hecho un año de montaje y me había encantado.

Carlos Duplat, Pla-pla para los amigos, me contó que estaba tomando unos cursos, los mismos que había seguido nuestra famosa

documentalista Marta Rodríguez, en el Museo del Hombre: un taller de documental con Jean Rouch. Me metí a eso en mi último verano en Francia, en el 69. El taller comenzó con una serie de clases que dictaban sus asistentes, el camarógrafo Morillere y el sonidista Boucher, que trabajaban con él. Lo que enseñaban era el oficio, el de sonidista, el de camarógrafo. Además de unos pocos “colados” con beca del Gobierno francés, entre los que estábamos Roberto Cáceres y yo, mis compañeros de curso eran unos ocho o diez pilotos que corrían en carros Renault el *rally* París-Dakar, acompañados de igual número de camarógrafos-copilotos que filmaban la proeza de meterse por el desierto del Sahara, haciendo publicidad precisamente para Renault, que financiaba el curso.

Terminada la teoría, el curso continuó sobre el terreno, en Marsillargues, un pueblo en el sur de Francia. Nos alojábamos en la escuela del pueblo y buscábamos temas para hacer un documental, mientras nos turnábamos las tareas de cocinar y mercar. A los hermanos Severin, dos *hippies* divertidísimos que luego fundaron los famosos talleres Varan, cuando les tocó su turno, compraron solo cajas de tomate y nos dieron gazpacho y ensalada de tomate toda la semana.

Fue un verano inolvidable. Estábamos en pleno *hippismo*, los hombres iban de pelo largo, pantalón bota campana y collares; las mujeres, vestido de flores hasta el piso. En fin... Un día llegó uno de los instructores a decirnos que había muy mal ambiente en el pueblo, que estaban diciendo que éramos una manada de “maricas” y de “putas”, que todo el mundo se acostaba con todo el mundo y estaban muy ofendidos. Alguien propuso que hiciéramos un acto de desagravio. Un *mechoui*, dijo un compañero turco. Compramos un cordero, invitamos al alcalde, al personero, al tesorero, a las autoridades del pueblo, incluido el carnicero, pues nos dijeron que era importantísimo ya que era quien conocía la situación económica de cada uno de sus vecinos según la carne que compraba. Eran como cuarenta personas, así que el turco puso un par de horquetas, un palo y de ahí colgó el animal, candela abajo. Una vez devorado el corderito, al fin nos aceptaron en el pueblo.

Esa fue mi entrada al cine: aprender muchas cosas, como lo importante que es la relación con la comunidad a donde se llega, pues uno puede ofender a la gente sin darse cuenta. Las gentes del cine solemos ser muy arrogantes.

Para mi documental, Pla-pla, quien había hecho el curso el año anterior, me habló de *monsieur* Guillerrière, un personaje muy interesante

cuyo oficio consistía en cuidar toros. *Monsieur* Guillermère me ponía siempre la cita en el café de la plaza a *midi*, solo que el *midi* de él era a las 11: en verano se corre la hora, pero a los de Marsillargues no les gustaba esa imposición de París. Durante nuestras largas conversaciones, aprendí a tomar pastís. Tenía unos sesenta años, barrigón, cachetes rosados, muy simpático, siempre vestido con su camisa escocesa. Ir a su casa fue todo un descubrimiento, porque para mí campesino era como los de aquí, de sombrero, ruana y pañolón. Y lo que me encuentro es una casa de pueblo, de dos pisos, con sala, chimenea, sofá, señora muy puesta con vestido azul de pepas blancas, impecable, con tacones...

Su oficio consistía en cuidar ¡un toro! No muchos toros, uno solo, así que fuimos a verlo. Me contó que el más famoso de la región había sido *le Sanglier*, sí, se llamaba así, o sea, el jabalí. El toreo de allá es distinto del que conocemos de España.

Son once toreros: seis que usan la mano derecha y cinco zurdos con un garfio en la mano, cogido como con una abrazadera... Al toro le ponen once borlas de lana en los cachos y los toreros tienen que pasar corriendo y agarrar la borla. Vestidos de blanco, se ponen seis de un lado y cinco del otro, y van pasando, primero el derecho y después el zurdo, hasta que arrancan todas las borlas, una por una.

Cuando le presenté a los profes mi proyecto de filmar a *monsieur* Guillermère, me preguntaron quién me haría cámara. *Moi-même*, dije. No, es muy pesada para una mujer. Insistí tanto en hacerla yo misma que acabé imponiendo mi voluntad. Me levantaba temprano todas las mañanas a entrenar y, como la escuela tenía un corredor largo, al final de este ponía un papel con una cruz y un círculo, como de tiro al blanco. Mientras caminaba con la cámara en mano, siempre firme manteniendo el blanco en el encuadre, pensaba: “Yo no me dejo, a mí no me jodan, yo puedo”.

Y lo filmé, finalmente: primero el viejo, llevando la comida al animal, brincón y ágil, y luego la corrida, que es como un ballet. Hice tomas en el piso y desde arriba, desde la gradería. La película se quedó en el Museo del Hombre, que era quien la había financiado, y yo —pobre estudiante latinoamericana— no tuve plata para sacar una copia, que era en 16 mm.

Canon Zoom 814, mi Super 8 mm

En las revistas, uno veía las enormes cámaras de las superproducciones de Hollywood, manejadas por hombres rubios, gigantes y fuertísimos.

Pero había un colombianoito amigo, becado en París como yo, que se había comprado una cámara de cine: la Beaulieu Super 8, un nuevo formato. Era una cámara pequeña, gris oscura, con forma de huevo, ligera y delicada. Un formato más profesional que el 8 mm que tenían algunos papás para filmar primeras comuniones de sus hijos. Con la Super 8 ya se podía hacer cine: ¡era la que usaba Andy Warhol!

Aunque tenía algunas nociones de fotografía, al llegar a la FNAC, que en los sesentas era una tienda de tecnología y electrónica, y ver la infinita variedad de cámaras, no supe cuál comprar. Le pedí a mi colombianoito que me recomendara una y me contestó que la que tuviera el lente con el número más chiquito. Yo, cineasta en ciernes, sabía que se trataba de la apertura de diafragma, así que me sentí ofendida y decidí seguir otro consejo: comprar la más cara, dentro de mi presupuesto, una maravillosa Canon Auto Zoom 814. Fuerte, sólida, metálica y negra. Con un lente 1,4 y zoom 7,5/60 mm. Una cámara que me cambió la vida.

Comencé filmando arquitectura que, además de ser una de mis pasiones, ¡tiene la virtud de que no se mueve! Hacía paneos y *travellings* de la fachada de Notre Dame, de los puentes sobre el Sena, de las fachadas de mi calle. Quería aprender a manejar el foco y el diafragma, además de mover la cámara. Poco a poco comencé a componer encuadres, a manejar la luz del sol, a destacar los volúmenes... Para no caer en lo pintoresco del color, y porque sentía que podía ser más creativa con los volúmenes, conseguí película virgen en blanco y negro. Sentía mucha felicidad al lograr una secuencia de planos estéticamente bonitos. Era como pintar. Todavía no pensaba en narrar, apenas estaba en el abecé, sin ninguna articulación entre los planos, solo cuadros aislados. Me acuerdo de las imágenes de los apóstoles del portal de Chartres, con sus caras largas, de barbas puntiagudas, ojos profundos y la textura porosa de la piedra, con la luz oblicua y fría de una tarde de otoño; la luz francesa.

Perdido el susto al foco, comencé a filmar gente a escondidas: los transeúntes apurados, la vecina asomada a la ventana hurgándose la nariz, la parejita besándose, el viejo de la esquina que llevaba el perro a orinar al parque... Todavía no tenía conciencia sobre la diferencia entre el camarógrafo y el director, para mí eran uno solo. Mucho menos, el rol del director de fotografía. Ni qué era la dramaturgia, ni cómo se escribía un guion, o para qué servía. Ese primer acercamiento al cine fue sin trípode, cámara en mano. Y cero audios, cine mudo. Pero en otra parte de mi cerebro estaban las películas *Memorias del subdesarrollo*, *Prima della rivoluzione*, *Dios y el diablo*...

La Canon Super 8 me acompañó en todos los trabajos que hice ya de manera profesional en la década de los setenta, hasta que brinqué derecho al 35 mm. Años después, mis hijos jugaron al cine con esa cámara y con ella hicieron sus primeras películas. Solo que para entonces ya casi ni había película virgen.

Adiós a París

Mamá fue a visitarme en mis últimos tiempos en Francia: nos encontramos en Madrid, visitamos Toledo, Ávila, Segovia, luego nos fuimos a Roma y, finalmente, regresamos a París, en donde me acompañó por un mes. Feliz, se movía en la ciudad como pez en el agua. Toda su vida rezó en su misal en francés, por lo que hablaba una lengua impecable, como de marsellesa: seguramente, las monjitas del Sacré-Cœur que le enseñaron eran de allá... Al final de su estadía, después de que fuimos a Londres, ella siguió su viaje a Norteamérica, para encontrarse con papá. Juntos asistieron al grado en Ingeniería de mi hermano Gustavo, en la Universidad Purdue.

Tras despedirme de ella, entendí que también para mí se acercaba la hora de regresar. Había terminado mis licenciaturas en Historia del Arte (Sorbona) y Cinematografía (Vincennes), además de varias pasantías de montaje y de cine educativo en la televisión francesa, pero sentía que, si quería aprender algo más, tenía que hacerlo en París. No podía perder un segundo. Sentía la angustia de que volver a Colombia era como volver al desierto, un tercer mundo donde ni siquiera había escuelas de cine.

Dejar París fue un arranque agridulce. Por una parte, era el cierre de mi época de estudiante, la despedida de mis amigos, el final de un periodo feliz, de enorme libertad; por la otra, era la conclusión lógica de algo que siempre supe: era en mi país donde quería hacer cine.

En una tarde fría y gris de invierno, mis amigos fueron a la Estación de París-Lyon a despedirme. Lloré buena parte del camino, hasta que llegué a Marsella y abordé el Donizetti. El viaje duró catorce días. Éramos un grupo de estudiantes latinos, de regreso a nuestros países, llenos de ilusión frente al futuro que se nos abría. En Chile acababa de subir Salvador Allende, el primer presidente socialista elegido democráticamente, y muchos corrían a unirse a ese sueño. Con ayuda de un radio transoceánico que cargaba un peruano, todas las noches intentábamos sintonizar Radio Habana para escuchar las noticias de un régimen que aún nos

llenaba de esperanzas. De repente, una inolvidable descarga de trompetas rasgó el negro silencio del océano. Entre lágrimas de emoción, sentí que había llegado a América, al trópico, que había llegado a lo mío.

Al bajarme del barco, en Cartagena, me esperaban mis amigos Alfredo y Cecilia Guerrero, los pintores con quienes descubrí Roma, el Giotto y Florencia. Ahora me proponían descubrir La Guajira. Salí corriendo con ellos, no sin antes tranquilizar a mamá de que me esperara otro poquito, de que no era grave, de que ya llevaba cinco años por fuera...

Así entré al “nuevo mundo”, al más nuevo del que los blancos venidos de afuera llaman nuevo mundo, pero que es, tal vez, el más viejo de los mundos: ¡la maravillosa y milenaria Guajira!

186



IN NOME DI
NETTUNO
DIO DEL MARE

SI AMMETTE
NELLA GRANDE FAMIGLIA
MARINARA

Camila Lobo Guerrero

NEL REGNO DELLE ONDE
AVRÀ NOME

Triglis

E POTRÀ CIRCOLARE DALL'EQUATORE AI POLI
LE DEITÀ MARINE
GLI SIANO PROPIZIE
AVE

PER DELEGAZIONE DI NETTUNO
IL GRAN CANCELLIERE

DA BORDO DEL

M/n Donizetti
IL 25 Dicembre 1970

ITALIA

SOCIETA

DI NAVIGAZIONE

BIASSONI

~

Autorización del dios Neptuno a Camila para circular por la Tierra. A bordo del barco Donizetti, 1970.



Camila con su querida Canon 814. Bogotá, 1976. Foto de Ignacio Gómez Pulido.

Paso a paso

Las dos bodas

Cuando aún estaba en París, una amiga arquitecta que iba de paso me trajo noticias de Rafael, novio de tiempos prehistóricos. Me contó que andaba haciendo un posgrado de Arquitectura Escolar en Londres y, como quien no quiere la cosa, me dio sus coordenadas. Le mandé una postal saludándolo y, con falsa amabilidad bogotana, le ofrecí mi casa por si acaso, algún día, quería venir a París. Me respondió de inmediato, con la maleta prácticamente lista, preguntando cuándo lo podría recibir. La Montenegro, mi compañera de apartamento, andaba de viaje y estaba libre su alcoba, de modo que lo recibí, le di la llave, el mapa del metro y ya. Rafael tenía muchas ganas de renovar el romance conmigo; yo, en cambio, andaba detrás de Roberto Cáceres, el guatemalteco, mi exguerrillero. Pero, como dicen, donde hubo fuego...

Al regresar a Bogotá, Rafael y yo nos juntamos de nuevo. Nos casamos dos veces. Yo me negaba a hacerlo por la iglesia, pero en esa época regía el concordato con la Santa Sede y el único matrimonio legal era el bendecido por ellos, salvo que uno apostatara públicamente. Aunque siempre he renegado de los curas y de la iglesia, me pareció que era algo demasiado violento para hacerle a mi mamá, sincera creyente.

Así que, aunque no tuviera la menor validez legal, decidimos irnos a Ecuador, donde un abogado pastuso nos casó. La boda fue en Tulcán, del lado ecuatoriano de la frontera, en un operativo semiclandestino. Mientras un secuaz del pastuso esperaba el cierre de la notaría local para sustraer el libro de actas, nosotros lo aguardábamos en una casa que, según Rafael, debía ser un burdel, por el farol rojo de la puerta.

Finalmente llegó el libro de actas hurtado de la notaría y el abogado nos hizo entrar. Allí, sin la autoridad de la ley de un país que no era ni el nuestro ni tampoco el suyo, nos casó y, para furia de Rafael, sentó en el acta la solemne unión entre “Rafael Maldonado, profesión hogar, y Camila Loboguerrero, de oficio arquitecta”.

A la salida, el abogado le sacó a Rafael otra plata más, alegando que no creía que fuésemos solteros para ponernos en tantas complicaciones: los que iban hasta la frontera para casarse lo hacían porque no había divorcio en Colombia. Mientras ambos regateaban el monto del chanchullo, yo los veía iluminados por la luz del poste, bajo la lluvia, y me parecían los personajes de una película en blanco y negro, con Humphrey Bogart.

Años después, el presidente López Michelsen estableció el matrimonio civil y decidimos casarnos por segunda vez. Ante la nula validez de la primera boda, Rafael —educado por los jesuitas— no quería que nuestra unión fuera un concubinato y que, a Lucas, el primogénito que para entonces ya había nacido, lo consideraran hijo natural. En esa ocasión, el que nos casó fue un juez al que esperamos varias horas infructuosamente, hasta que al secretario del despacho se le ocurrió ir a buscarlo en el bar Chispas, a donde lo había visto entrar desde la víspera.

Para la celebración de la boda, algunos amigos propusieron hacer una fiesta en una finca en la sabana de Bogotá, a la que todos fuéramos vestidos como personajes de una película de Visconti. El problema fue que uno de los promotores, con ciertas lagunas sobre el cine italiano, confundió a Visconti con Fellini y, a las marquesas, los vizcondes y otros encumbrados personajes de *L'innocente*, se le vinieron a sumar los enanos, las putas y los payasos de *La strada*.

El efímero sueño de un sueldo

Instalada ya en Bogotá, en el 71, lo primero que hice fue buscar trabajo y, a los pocos días, me enrolé en el SENA (Servicio Nacional de Aprendizaje). Mi jefe era un francés que me escogió, supongo que entre otras cosas, para tener con quien hablar en su lengua. Las instalaciones estaban ubicadas en la zona industrial de Bogotá, al pie del matadero municipal y, a ciertas horas del día, olía insoportablemente a cacho quemado. Aunque ganaba la cifra para entonces exorbitante de cinco mil pesos al mes, realmente era un trabajo muy aburrido: diseñar ayudas audiovisuales para la

enseñanza de, por ejemplo, la metalmecánica: cómo operar un torno, una pulidora, cosas así... Mi equipo estaba compuesto por un carpintero, un técnico de sonido y un fotógrafo. Fue un duro choque cultural, pues yo estaba recién desempacada de París post-Mayo del 68, con actitud, vocabulario y ropas muy desenvueltas a ojos de mis compañeros. Una vez me invitaron a almorzar al matadero para que tomara sopa de criadillas (los testículos del toro) y de raíz (el pene), me imagino que con cierto ánimo de burlarse de mí. En otra ocasión, para Navidad, me dieron de regalo ropa interior roja. Sin comentarios.

Durante el año que duré en el SENA, generalmente me quedaba trabajando hasta tarde y empecé a notar que, al verme salir, el celador escondía algo en su escritorio. Me puse a espiarlo y, al descubrir que pintaba sobre unos cartoncitos, le pedí que me los mostrara. Eran unas preciosas pinturas primitivas, de eventos religiosos o populares y de animales. Le compré una crucifixión y una corrida de toros. También pintaba sobre piedras, con una técnica puntillista, digamos, llena de alegría y un gran sentido del color. Me explicó con orgullo que él disolvía la témpera en *colbón* —acetato de polivinilo, un pegante universal—, lo que le daba un atractivo adicional a sus obras por ser lavables. Le propuse que enviara algo al Salón Nacional de Artistas. Para su gran alegría, dos cuadros suyos fueron escogidos para el Salón del año 1972.

Nos hicimos amigos y, con mi Canon 814 Super 8 mm, comencé a filmarlo en su trabajo, en su casa y, por supuesto, a filmar toda su obra de ese momento. Fue mi primer cortometraje, que aún conservo: *José Joaquín Barrero, pintor colombiano*. La cámara, al igual que la dirección, el montaje y la financiación corrieron por mi cuenta. Posteriormente, le incluí como banda sonora una conversación con él. La única copia la tuve guardada hasta el año 2017 cuando, gracias a una beca del Ministerio de Cultura, pude restaurarla, digitalizarla y presentarla al público en el Museo Nacional, con el acompañamiento de un piano en vivo.

No había cumplido un año en el SENA cuando Luis Carlos Galán, ministro de Educación en ese momento, me propuso irme a trabajar a la oficina de Radio y Televisión Educativa. Era una oficina compuesta en su mayoría por profesionales de izquierda que, con el tiempo, darían mucho de qué hablar. El jefe, Carlos Eduardo Jaramillo, fue años después representante del Gobierno en las frustradas negociaciones con las FARC-EP en Tlaxcala, México. Aída Avella, pedagoga y psicóloga, se hizo dirigente sindical, fundadora y presidente del partido Unión Patriótica. Tras sufrir un atentado, estuvo exiliada durante diecisiete años.

Actualmente es senadora de la república. Vicky Villegas, psicóloga forense, desarrolló su trabajo en Medicina Legal. Es la viuda de Álvaro Vásquez del Real, durante mucho tiempo secretario general del Partido Comunista. Aurora García, la antropóloga que me acompañó al rodaje de la única película que hice para el ministerio, fue años después la compañera de uno de los comandantes del M- 19 en la toma del Palacio de Justicia. Y, por último, la cereza en el pastel: Eduardo Sáenz, un antropólogo totalmente gris, que nunca hablaba con nadie y tecleaba todo el día su Olivetti, resultó ser, años más tarde, alias Alfonso Cano, comandante supremo de las FARC-EP, dado de baja en 2011, cuando apenas se iniciaban las negociaciones que concluirían con la firma de la paz.

Mi trabajo en la oficina de Radio y Televisión Educativa estaba encaminado, como en el SENA, a diseñar ayudas para la enseñanza. Y, como en el SENA, ganaba bien y me aburría más: mis compañeros escribían informes y procesaban estadísticas todo el día, mientras a mí me tenían relegada al incierto cargo de fotógrafa. Aprovechando que había estado un tiempo en la televisión francesa viendo lo que se hacía en cuanto a ayudas educativas, propuse hacer una corta película piloto en el departamento del Chocó.

Fue realmente mi aterrizaje en Colombia. Era una propuesta de ayuda visual para los maestros de primaria en la enseñanza de sociales, que entonces incluía historia y geografía, y decidí coger la extracción del oro como columna vertebral de la narración. Yo tenía un par de meses de embarazo de mi hijo Lucas, pero no les conté a mis compañeros, para que no se intranquilizaran por mí.

Mi equipo lo componían Lalo, el sonidista, y Aurora, la antropóloga que, además de ir haciendo el guion, fue mi asistente y *script*, mientras yo hacía la cámara. Todavía me acuerdo del hambre que pasamos a lo largo de las dos semanas de filmación: era tan pobre la gente —¡que vivía de extraer oro!— que ni siquiera nos podían vender un almuerzo. Hubo muchos días en que nada más comimos el desayuno del hotelito, hasta que descubrimos una tiendita a la vera del camino, que solo tenía latas de salchichas Zenú. Compramos todas las existencias y nos las comimos a lo largo de una semana. Comí tantas que, aún hoy, me repugnan.

Viajamos desde Quibdó hacia el sur por el río Atrato, y luego por tierra hasta Opogodó, Tadó y Condoto donde, por fin, pudimos comer bien, en los campamentos de la Chocó Pacífico. En unas lindas casas de madera protegidas con angeo, como las de los expedicionarios en la India en las

películas de Hollywood, desayunamos manjares también de cine gringo: *corn flakes*, *waffles*, mermelada de fresa y té de Ceylan endulzado, eso sí, con panela local... Era un oasis en medio de tanta pobreza.

Nunca había visto tan de cerca la miseria, acompañada además por la desidia. Muchas veces ensayamos ofrecerle plata a un lugareño para que nos cortara unos plátanos e hiciera unos patacones, pero nunca lo logramos. Se sentía una depresión colectiva. La gente se sentaba en la puerta de su casa, sin ninguna esperanza, a ver pasar la vida. O la muerte. Me impresionó mucho el hotel en el que nos alojamos al llegar a Quibdó. Era una enorme mole sobre el Atrato, que, una vez terminado, se lo habían ido robando todo: ventanas, puertas, sanitarios... Mi alcoba, en el tercer piso, daba directamente al río, sin muro alguno, apenas unos maderos clavados precariamente.

Rodé la película en blanco y negro con una Bolex 16 mm que me habían prestado en Inravisión, la televisión pública nacional. Era una cámara de reportería, como las que usaban para los exteriores de los noticieros y que antes sirvieron para registrar en vivo y en directo la Segunda Guerra Mundial. Se le daba cuerda con la manivela y filmaba un plano de máximo un minuto. Con ella filmé las imponentes dragas gringas, con sus enormes cucharones que sacan el oro del fondo del río, pero también a los mineros artesanales, hombres y mujeres pobres, de raza negra. Metidos entre el agua hasta la cintura, batean durante horas bajo el sol abrasador, con la esperanza de sacar una pepita y cambiarla por unos pocos pesos.

Tiempo después de volver, comenzar a editar el material y dar a luz a mi hijo Lucas, recibí la sorpresa de que hasta allí llegaría mi trabajo. A tres de nosotras, que trabajábamos por contrato, nos pasó lo mismo: en cuanto paríamos a nuestros bebés, nos daban de alta. La película quedó sin acabar de editar y nunca pude recuperar el original. Era filmada en reversible, un tipo de película cuyo negativo se transforma en positivo, por lo que no hubo copias. Por muchos años, lo creí por siempre perdido.

Indepencia grito

Salvo muy contadas excepciones, una vez que salí del Ministerio de Educación nunca más fui una infeliz asalariada. Todas mis películas las hice en la vieja modalidad del *freelance*, como en el caso de *Beatriz González I-Musa*, mi siguiente cinta. La Universidad de los Andes me había contratado para hacer unas fotos sobre la retrospectiva, en el Museo La Tertulia de Cali, de la obra pictórica de Beatriz, mi antigua compañera de estudios. Viendo y estudiando su obra, se me ocurrió hacer una película sobre el origen de su inspiración.

En esa época, Beatriz trabajaba en las historias populares, inspirándose en fotos de periódicos, como en sus famosos *Suicidas del Sisga*. Quise transmitir esa inspiración a través de una musa, que para el caso fue Rosa Virginia Bonilla, a quien había visto por primera vez en una obra del Teatro Libre y, por muchos años, se convirtió en actriz de mis películas. Era una joven boyacense, rechonchita y de poca estatura, con un talento inmenso para transmitir la gracia, el ingenio y la malicia de los personajes populares.

El corto narra las andanzas de una musa, vestida a la manera griega, con peplo y corona de laurel, a quien Beatriz le da una cámara fotográfica para que le traiga material callejero que la inspire. Para mí, era la ocasión perfecta de ensayar la dirección de actores. Con Beatriz no tenía mucho de qué preocuparme, pues hacía de ella misma; el desafío era qué hacer con el personaje de la musa. Al igual que cuando compré mi cámara y empecé filmando solo estatuas de piedra, sin ningún movimiento, quise empezar por lo más sencillo, que era dirigir a un único actor —o actriz, pues no por casualidad mis protagonistas siempre han sido mujeres— antes de enfrentarme a puestas en escena más complejas. Yo no había estudiado dirección de actores, cosa que pasa con frecuencia en las escuelas de cine, donde la técnica lo absorbe todo, y tenía un susto enorme, pues no sabía qué hacer con una actriz parada al frente. Pero con Rosa Virginia nos fuimos volviendo amigas durante la búsqueda de las locaciones y el vestuario, de modo que en el rodaje nos divertimos tanto que acabó siendo una picardía compartida. El peplo me lo fabricó doña Esperanza, la costurera del barrio, a quien le fascinaron las caríatides del templo griego de Erecteión, de donde saqué el modelo.

Es una película muy personal. Rodada con mi adorada Super 8 mm, hice las veces de camarógrafa, directora, productora y editora.

También hizo parte de la beca de restauración que gané en 2017 y que presenté en el Museo Nacional, con el acompañamiento de un pianista en vivo.

Con la llegada de Lucas, mi primer hijo, en 1973, yo estaba muy angustiada de pensar que mi destino era dedicarme a la maternidad y olvidar mi carrera. Providencialmente, apareció Gabriel Rodríguez, compañero de estudios de cine en París, en la Universidad de Vincennes, y me propuso fundar una sociedad de producción de cine con el original nombre de Filmando Ltda. El tercer socio fue el camarógrafo español Ángel García, alias Angelito.

Lo primero que hicimos fue el cortometraje *Llano y contaminación*, que tuvo un premio en Bilbao, otro en Cartagena, y se lo vendimos a Cine Colombia... Todo parecía maravilloso. Teníamos completo el equipamiento: una cámara Arriflex 2C de 35 mm y una grabadora Nagra (el BMW de las grabadoras). Habían pertenecido a Gabriela Samper, una pionera del documental de los años sesenta —apresada por pertenecer supuestamente a la guerrilla del ELN—, quien hacía pocos meses había muerto. Y, para nuestra fortuna, Angelito era el novio de una hija de Gabriela.

Un paisano de Gabriel que tenía una hacienda en Aguazul, en los Llanos Orientales, nos contó del temor que había en la región por la futura explotación petrolera, ya que envenenaba los ríos con los materiales que usaban para las pruebas y excavaciones.

Decidimos hacer un cortometraje de denuncia, como correspondía a la época. Sin saberlo, fuimos precursores de la consciencia ambiental. Nos fuimos, pues, a Aguazul y, durante una semana, vivimos donde el amigo llanero. Angelito hacía la cámara, Gabriel el sonido y yo entendí que mi función era dirigir. Resultaba difícil mostrar los efectos de lo que aún no había sucedido, o sea, los ríos envenenados. Hicimos malabares: algún pececito muerto por aquí, otro por allá.

Una mañana se trabó la cámara, pues se había enredado la película, y no podíamos abrir la cámara pues se velaba lo ya filmado. Me ofrecí a destrabarla. A pesar de la desconfianza de mis compañeros, me puse el talego negro con mangas, el *charging bag* y, después de sudar más de una hora a cuarenta grados de temperatura, logré destrabar el enredo gracias al entrenamiento infantil con mi bicicleta. Mi hazaña me valió el aprecio de mis compañeros, el cual perdí al poco tiempo, cuando me entrevistaron en el periódico *El Tiempo* y dije que yo había sido la directora.

Teníamos una oficina en la calle 20 con carrera 12, en un sitio bastante feo, rodeado de bares y putas. Con frecuencia nos atrasábamos en los pagos y nos cortaban la luz, pero Rafael, mi marido, nos la pagaba. Hasta que un día, después de haber vendido el corto a Cine Colombia, fui al banco a pagar los servicios pero en la cuenta no encontré ni un peso. Pregunté qué había pasado y me respondió Gabriel: “Fue que tuvimos que pagar el aborto de una novia de Angelito”. El comienzo del fin.

Gabriel y Angelito me propusieron hacer un largometraje a partir de una novela de Caballero Calderón. Les dije que estaban locos, que con qué plata, a lo que me respondieron que con un crédito bancario. Como me opuse, me recomendaron dedicarme más bien a la maternidad, que era la función de las mujeres. Así se terminó esa sociedad. Años después supe que Gabriel se murió en Francia y que Angelito se fue a vivir a Norteamérica. Nunca los volví a ver.

Filmando mi ciudad

Durante varios años, mientras dictaba una cátedra de realización de cine en la Universidad de los Andes, me enteré de la investigación que estaban haciendo dos profesores sobre la arquitectura republicana, una noción que apenas se empezaba a usar para referirse a la arquitectura posterior a la Independencia y que llegaba hasta la aparición del concreto, en la era moderna, después de la Primera Guerra Mundial. En sus inicios consistió en partir por la mitad el patio cuadrado colonial, para luego introducir frisos, relieves y cornisas de yeso muy afrancesadas, con el objeto de borrar todo lo que nos recordase España. Comenzó así el gran coqueteo con el neoclásico, que nos deparó los edificios del Capitolio Nacional y de la Gobernación de Cundinamarca, para lo cual hubo que traer arquitectos ingleses y franceses.

Fernando Jiménez, mi vecino y amigo del alma que para ese momento era el decano de Arquitectura, me propuso hacer un documental sobre el tema, como siempre, de poco presupuesto. Después de mis ensayos en Francia, me hizo muy feliz volver a filmar arquitectura, algo que he aprendido a disfrutar cada vez más a lo largo de mi vida. Vivir con un arquitecto y rodeada de arquitectos me abrió los ojos sobre la diversidad de lecturas que puede tener una edificación, al hablarnos no solo sobre la forma, sino sobre la historia y la sociedad en la que nace.

Agarré, pues, mi Super 8 de marras y, de nuevo en el papel de camarógrafa, decidí hacerme a una colección de filtros rojos de diversas densidades, para obtener un blanco y negro que le ayudaría mucho a la arquitectura, un blanco de veras blanco y un negro negro. Para fortuna de la fotografía, mas no de la fotógrafa, los días soleados me obligaron a andar de gafas negras y una enorme corroasca para aislarme del solazo, pues me aquejaba una sinusitis fuerte.

Haciendo *Arquitectura republicana 1830-1930*, descubrí las ruinas del Palacio Echeverry y sus cuatro patios, con sus enormes vitrales. Echeverry fue un ciudadano antioqueño que quiso ser alcalde de Bogotá y, ante la rotunda negativa de los cerrados cachacos, se construyó su propio palacio, frente al Capitolio, en una imitación semiversallesca. Para la época del rodaje, el edificio sur del Echeverry lo tenía el Partido Conservador, ya a medio restaurar. Los otros tres patios los usaba la Aduana como depósito de sus embargos y decomisos: llantas, sillas, archivadores, escritorios, ventiladores amontonados en desorden. Los vitrales estaban destrozados. Hoy en día, funciona en el conjunto de los cuatro claustros el majestuoso Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes.

El segundo palacio en ruinas que filmé fue el del actual Ministerio del Interior, sobre la carrera octava con calle novena. A él volvería a filmar varias veces en los años posteriores. Cuando aún estaba en ruinas, fue la locación de *Soledad de paseo*, mi primer corto de ficción. Y ya restaurado por el Banco Cafetero para su centro cultural, lo usé como sede del Ministerio de Gobierno de mi largometraje *María Cano*.

Igualmente desbaratado se encontraba el *petit hôtel* de la calle 10, que sirve de ingreso al Palacio Liévano, la actual Alcaldía Mayor, donde vivía una mujer que cuidaba las ruinas, en compañía de unos niños famélicos. En la mitad del gran salón había una hoguera hecha con restos de puertas y ventanas, y una olla renegrida donde hervía alguna sopa de cabeza de tiburón. El olor era horrible.

Con *Arquitectura republicana* me gané dos premios: uno del Festival de Cine en Super 8 mm de la naciente Cinemateca Distrital y otro de la Sociedad Colombiana de Arquitectos ese mismo año de 1977. Más allá de los premios, lo más importante de esa obra fue su contribución a la cruzada que emprendieron los arquitectos por la salvaguarda de la arquitectura republicana, gracias a la cual esos edificios no solo están en pie, sino que son lugares emblemáticos de nuestra identidad. Creo

que en algo tuvo que ver mi obra. Y eso que los edificios, se supone, duran más que las películas. O que las esculturas...

En 1977 había llegado a Bogotá el escultor venezolano Alejandro Otero para supervisar la instalación de una gran escultura cinética suya, un regalo que Venezuela le hacía a Colombia en épocas en que nos queríamos mucho y, a diferencia de ahora, éramos los colombianos quienes viajábamos allá. Alejandro y yo teníamos amigos comunes y me pareció interesante documentar la instalación de la escultura *Ala solar*, en el sitio emblemático de la calle 26 arriba de la carrera 30. Consistía en una serie de cuarenta y dos “ringletes” de acero inoxidable instalados en una estructura inclinada y que giraban con el viento en ritmos ascendentes. Sus aspas, bruñidas y brillantes, cambiaban de color permanentemente gracias al sol y las nubes. A veces dorada, otras veces se volvía azul o gris y hasta ocre.

A lo largo del mes que duró la instalación, filmé *Ala solar* con una cámara de 16 mm prestada. Yo quería contar cómo era recibida esta escultura urbana e invité al rodaje a escultores como Eduardo Ramírez Villamizar y Édgar Negret, a los críticos Eduardo Serrano y María Elvira Iriarte, y a transeúntes y curiosos.

Cuando estaba editando la película, pensaba que una música electroacústica como la de Iannis Xenakis les iría bien a las imágenes de esa escultura compuesta por elementos metálicos, fríos en su perfección. Apareció mi amigo David Feferbaum que estaba por esos tiempos componiendo ese tipo de música y me propuso algo para *Ala solar*. Fue la primera vez que una película colombiana la utilizó; calza muy bien las imágenes.

La película fue exhibida en salas de cine. Y debido al premio que ganó en Colcultura, mereció que la Cinemateca Distrital comprara una copia, gracias a lo cual llegó hasta nuestros días y acaba de ser restaurada y digitalizada por la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. Decidí usar la escultura de nuevo como locación para el cierre de mi primer largometraje, *Con su música a otra parte*. Es, probablemente, el único testimonio de la existencia de la escultura, porque de la obra física se fueron robando los ringletes y, hoy en día, solo queda una chatarra oxidada que el alcalde Peñalosa quiso demoler para “embellecer” la ciclovía. La esperanza es que la restauren y la coloquen al lado del futuro Museo de Memoria Histórica, si es que algún día se acuerdan de terminarlo. Actualmente, como una mariposa clavada a la pared con un alfiler, sin poder despegar sus alas para reflejar con el movimiento la luz y los colores del cielo,

el oxidado esqueleto de la escultura ha sido arrinconado contra lo que promete ser el tal museo que, por lo pronto, más se parece a “la pavorosa casa Usher”.

A mirar el oficio

Casi diez años después de haber vuelto de París, decidí regresar con una beca de “actualización” dada por Icetex para profesionales. Sentía la necesidad de afianzarme en la dirección de actores para hacer las películas que quería y me fui a mirar rodajes, en calidad de “pasante” o *stagiaire*, devorando filmaciones. Durante tres meses estuve calladita, mirando desde un rincón qué era lo que hacía el director.

El primero que vi no me gustó: un largo muy difícil de filmar, *La main coupée*, que transcurría durante la Primera Guerra Mundial, en Normandía, al norte de Francia. Nunca pude hablar con el director, un viejo enfundado siempre en su abrigo y quien cenaba solo o con su asistente de dirección. Jamás subía la voz, las órdenes se las daba al asistente. Nunca felicitó a nadie, nunca supe por qué una toma no servía y debía repetirse.

Todas las escenas eran nocturnas, en invierno, metidos entre trincheras, a dos grados de temperatura. La base del rodaje operaba en un búnker que habían dejado los alemanes. Todo era lúgubre y frío y el ambiente era durísimo, con unas relaciones jerarquizadas al máximo. La comida era un ritual, se cenaba antes de empezar a rodar y había que hablar pasito. Me sentía de vuelta en el internado del colegio.

Mi tarea, a lo largo de muchas noches, consistió en descubrir si una toma se repetía por actuación, o por un mal movimiento de cámara, o un error de sonido. Los actores estaban en un mundo aparte, nunca pude acercarme a alguno. Entablé amistad con los de vestuario, que manejaban unos doscientos trajes militares, botas y casacas, refugiados en los túneles del búnker, que afortunadamente tenían calefacción, por lo que me refugié allí con frecuencia.

Quizás el mayor aprendizaje obedeció a la relación que establecí con el asistente de dirección, quien me enseñó a hacer los desgloses de producción, elaborando fichas para cada secuencia con los requerimientos en cuanto a actores, vestuario, ambientación y utilería. Con ellos se arma el plan de rodaje, según las tareas que se deben cumplir cada día. Todo ello graficado en una sábana inmensa, que permite visualizar el desempeño del rodaje para información de todo el equipo

de trabajo. Me sirvió muchísimo pues, al regresar a Bogotá, hice la asistencia de varias películas en las que apliqué lo aprendido.

Asistí a dos o tres rodajes más, hasta que fui al de quien habría de convertirse en mi maestra: Ariane Mnouchkine. Estaba una noche viendo televisión en casa de unos amigos, cuando salió una nota sobre el rodaje de la biografía de Molière hecha por el Théâtre du Soleil, bajo la dirección de la Mnouchkine. Pegué el brinco, pues eso era justamente lo que yo quería ir a ver. Para asistir a los otros rodajes había pasado por innumerables trámites burocráticos, por lo que, entonces, me pareció un sueño imposible. Hasta que mi amiga francesa soltó una frase maravillosa: “Tu n’as qu’y à aller”, no tienes sino que ir. Así que amaneció y me fui a la Cartoucherie, en el castillo de Vincennes donde rodaban Molière. Busqué a Ariane y le dije que quería verla rodar; me aceptó, pidiéndome que no hiciera preguntas mientras la gente trabajaba. Ahí aprendí todo lo que necesitaba sobre el manejo y el trato con el equipo técnico y con los actores, que he desarrollado durante los cincuenta años siguientes, o sea hasta hoy.

La Mnouchkine era feliz en el plató. Trabajaba con la complicidad de una gran familia, su *troupe* de teatreros que llevaban a sus hijos al rodaje y que, en los descansos, jugaban y brincaban en los charcos de agua, vestidos con la ropa de 1630. Esa familiaridad era la que hacía tan auténtico el universo que filmaban. Ella era una mujer de unos cincuenta años, alta, fornida y de pelo blanco. Yo, a mis treinta y cinco años, la vi como una abuela, una mujer vieja pero genial. Viéndola dirigir a sus actores y técnicos entendí —y decidí— que así era como yo quería trabajar: creando historias con mis cómplices, con humor, con picardía, tratando de sacar lo mejor de cada uno. Supongo que fue por eso que nunca pude adaptarme al mundo de la televisión, pero esa es otra historia para más adelante...

Durante el tiempo que estuve en la Cartoucherie se rodaron las escenas de 1630, cuando Molière era un niño de ocho años. Deambulaba fascinada por enormes sets de mansiones y edificios que formaban manzanas completas. Construcciones de piedra, puertas y ventanas de madera llenas de enredaderas y flores... Hasta que llegaba una grúa y las alzaba como si fueran una pluma, pues no eran más que escenografías de icopor o poliestireno expandido. Yo daba golpecitos en los muros, incrédula ante su apariencia pétrea.

Fue la producción más costosa del cine francés de ese año, 1976, lo que suscitó críticas negativas, odios y envidias. La Mnouchkine

no volvió a hacer cine, se dedicó al teatro. La vida me ha permitido reencontrarla varias veces: en 2005, estando en París, me enteré de que ella daría una charla sobre inmigrantes en la Villette y allá fui a buscarla. Acababa de salir su biografía y la copia en DVD del Molière: recordamos mi pasantía treinta años atrás, nos reímos mucho. Y luego, doce años después, en 2017, en el festival de teatro de Chile, el Festival Internacional Santiago a Mil, la volví a encontrar a sus ochenta y siete años, con la misma energía y alegría de siempre. Había traído sus *Náufragos de la loca esperanza*, una obra maravillosa y apoteósica presentada en una antigua estación de tren de la ciudad de Santiago.

Mnouchkine es la directora de cine a quien más admiro. Me abrió los ojos sobre cómo yo quería ser en mi vida profesional, cómo trabajar con los actores y con el equipo de rodaje. Y a pesar de que para ella “el teatro no deja ninguna huella material; justo algunos arañazos en la memoria y en el corazón de los hombres, también ellos efímeros”, su concepción del teatro y su método de trabajo me dejaron una profunda huella.

De asistente a directora

Al regreso de mi estancia de tres meses en París, hice asistencias de dirección como paso previo para encarar la ficción; trabajos que fueron surgiendo sin proponérmelo y en los cuales aprendí mucho.

Manuel Franco, un director bogotano a quien yo le había editado un corto años atrás, logró que el Partido Conservador le financiara una película sobre las asociaciones agrarias. Le interesaba el caso de unos campesinos de la laguna de Fúquene que, aprovechando una ley impulsada por el INCORA —Instituto Colombiano de la Reforma Agraria—, se habían organizado en cooperativa para reclamar las tierras ahora baldías, tras la paulatina sequía que había sufrido la laguna. Manuel quería hacer una película sobre este proceso siguiendo a trece familias locales y me llamó para ser su asistente de dirección en la que se llamó *Los herederos de la Tierra*.

Se inspiraba en *La tierra tiembla*, una película de Luchino Visconti sobre un grupo de pescadores en Italia que se organizan comunitariamente y que el director había puesto a actuar de ellos mismos. Manuel resolvió que usáramos el mismo método de trabajar con lo que hoy día se conoce como “actores naturales”. La película fue muy difícil porque los campesinos estaban asustados con la cámara.

Hay, sin embargo, un plano inolvidable de doscientos campesinos que marchan al borde de la laguna portando sus antorchas, hasta llegar a la iglesita donde habrán de firmar el acuerdo para la titulación de sus tierras. Doscientas antorchas que, reflejadas en la laguna, se volvían cuatrocientas. El jefe de producción empezaba a prender las antorchas en una punta de la fila y yo en la otra. ¡No dábamos abasto! Toma dos, toma tres... Nuestros campesinos estaban trasnochados, pues teníamos que rodar de noche para que se vieran las luces, y con cada toma lucían menos entusiastas... Por su parte, al sonidista se le acabaron las cintas en pleno rodaje y le tocó ir a medianoche hasta Chiquinquirá. En una emisora consiguió cintas usadas regrabables para su poderosa Nagra.

Creo que fue el primer rodaje al que asistió Lucas, mi hijo. En la preproducción habíamos ido muchas veces a hablar y ensayar con los campesinos. Un buen día, nos llamaron angustiados: había llovido mucho, la laguna estaba creciendo y se estaban inundando sus sembrados. Había que poner jarillones —cespedones de pasto—, uno sobre el otro, para hacer muros de contención. Nos fuimos todos los de la película a ayudarles a trastear los cespedones para detener el agua. Una escena inolvidable, especialmente para Lucas que, a sus siete años, veía el cine como un esfuerzo épico.

Para dirigir la escena de las antorchas, Manuel se puso una maxirruana roja que le llegaba hasta los tobillos y se trepó en un montículo para poder dar órdenes y que lo viéramos. Desde lo alto me dijo: “Yo quiero que este plano se vea como el que hizo Eisenstein en *Iván el Terrible*, cuando este mira por una ventana y al fondo, en la lejanía, avanza zigzagueando la multitud por entre la nieve. Quiero que se vea así”. Eisenstein lo había hecho con diez mil extras, nosotros con doscientos. Hicimos lo que pudimos y nos quedó precioso.

En mi camino para llegar algún día a dirigir un largometraje de ficción, el siguiente paso fue ser asistente de dirección de la película *La virgen y el fotógrafo*. A finales de los setenta, se había creado FOCINE, una empresa comercial del Estado para el fomento del cine que, inicialmente, prestaba dinero con intereses bancarios. A partir de 1981, introdujeron los préstamos especiales, con bajos intereses y sin respaldo hipotecario, para proyectos de cineastas jóvenes con trayectoria de calidad. Uno de los primeros en recibirlos fue Luis Alfredo Sánchez, con quien yo había trabajado en el montaje de varios cortos suyos y me había financiado *Ala solar*. Me propuso ser su asistente de dirección y yo acepté feliz. Muy pronto las cosas comenzaron a complicarse.

Faltando unas semanas para iniciar el rodaje, a Luis Alfredo le dio un infarto, así que me mandó a mí a conseguir unas locaciones en Cali, Palmira y Buga, además de completar el *casting* y terminar el diseño de producción.

Mi primer problema fue con la productora, una economista ajena al mundo del cine y que luego de una semana de rodaje me citó para comunicarme que, según las estadísticas que ella se había tomado el trabajo de hacer, nos gastábamos una hora en un plano general, dos horas en los primeros planos y más de tres horas en un *dolly*. Por lo tanto, ella daría autorización solamente para un primer plano diario y un *dolly* semanal... Le pregunté si ella iba a cine de vez en cuando...

Uno de los momentos más difíciles como asistente fue el manejo del plató una noche de rodaje en la que nos quedamos sin energía eléctrica. Nos habían prestado una hacienda azucarera en Palmira, propiedad de unas matronas millonarias, parientas de Luis Alfredo. La escena consistía en una orgía alrededor de la piscina, en medio de una fiesta de disfraces. Teníamos unos cincuenta extras, trans en su mayoría, vestidos de mariposas, princesas y picaflores, a los que se sumaron unos cuantos ricachones, invitados por las matronas para ver el rodaje. Cuando íbamos a rodar el primer plano de la noche, se fue la luz por el exceso de carga de nuestras luces. En esa época uno no llevaba planta eléctrica —ni siquiera se presupuestaba—, así que tocó esperar dos horas hasta que un asistente volviera de Palmira con alguien que arreglara el daño.

Los ricachones comenzaron a ofrecer whisky a nuestros extras y técnicos. Las mariposas y picaflores, ya con sus tragos, revoloteaban sin saber que había cables de electricidad regados por todo el jardín. Yo, que era la responsable de mantener en calma a las, por lo menos, doscientas personas, les rogaba con angustia que se mantuvieran quietos y en su sitio, para evitar el riesgo de electrocutarse cuando volviera la luz. La situación se complicó aún más cuando al de tramoya se le volteó la grúa y el camarógrafo, que estaba montado en ella, se cayó. Entendí que dependía de mi calma y sangre fría el control de la situación. Pasada la medianoche, cuando la luz volvió, les repartí café a los borrachos, remendé como pude al camarógrafo, lo encaramé de vuelta a su grúa y rodamos la escena.

Luis Alfredo estaba muy inseguro durante el rodaje, le asustaba su salud por el reciente infarto sufrido y, además, tenía muy mala relación con Franky Linero, el protagonista, que se sentía cada vez más

perdido, pues el director le cambiaba todo el tiempo las indicaciones. Además, la coprotagonista Amparo Grisales imponía siempre su voluntad y el director solo tenía ojos y oídos para ella. Los actores suelen ser muy celosos y necesitados de la atención permanente del director, así que, en una pataleta, una buena mañana Franky emprendió la huida. Solo supe de él por el portero del hotel, que lo había visto salir en su Jeep a las cuatro de la madrugada, vía Tuluá. Durante tres días tuvimos que filmar escenas sin él, hasta que logré comunicarme con su esposa, quien me dio señales suyas. Lo encontré encerrado en un hotel en Cali y logré traerlo de vuelta con la promesa de que todo cambiaría. La dificultad ahora era que Luis Alfredo, que no quería saber nada de él, aceptara no botarlo de la película.

Para entonces, había empezado una guerra soterrada contra mí, por parte del director, que a último minuto contradecía lo que yo había planeado, les daba la vuelta a mis instrucciones de puesta en escena e ignoraba mis preocupaciones de carácter técnico. El ambiente era cada vez más tenso. Pero como toda situación es susceptible de empeorar, a la tercera semana de rodaje llegó la esposa rusa del director y resolvió que yo le estaba “robando” la película a su marido. Así interpretaba ella mi voz de mando en el set.

Un día de descanso me fui de paseo al lago Calima con amigos del equipo, que me aconsejaron renunciar pues la situación se había vuelto insostenible. Les contesté: “Yo al cine no renuncio nunca”. Al regreso, Luis Alfredo me estaba esperando en la puerta del hotel para invitarme a una copa y decirme que, más que una asistente de dirección, yo era una directora. Y me canceló el contrato. Al día siguiente me fui al aeropuerto y lloré todo el camino. De la rabia me propuse hacer yo un largometraje. Mi época de asistente había terminado, en adelante yo sería la directora.

Mirando las cosas a la distancia, hoy día pienso que Luis Alfredo tenía algo de razón y le agradezco que me haya empujado a hacer lo que estaba anhelando. Con los años recuperé su amistad. Pasó sus últimos años en Cali, acompañado de la rusa. Allá fui a verlo varias veces. Me duele mucho su muerte.



~

Camila haciendo un figurante en la escena final de *Con su música a otra parte*, primer largometraje de ficción dirigido en Colombia por una mujer. Bogotá, 1984. Foto de Gertjan Bartelsman.



~
Camila con cámara y trípode prestados por Hernán Díaz para la foto. Bogotá, 1982. Foto de Hernán Díaz.

Los dorados ochenta

La ficción al fin

Llegó al fin el gran desafío de dirigir mi primera película de ficción: *Soledad de paseo*. Tenía la cabeza llena de ideas y de imágenes. Quería trabajar en los sueños de las mujeres, en nuestros mitos de príncipes azules y de cómo nos enamoramos de imposibles. Me senté a escribir el guion y fue saliendo la historia de Soledad, la empleada de un inválido, que está enamorada del galán de una telenovela y que mezcla sus sueños con la realidad.

Le propuse a Jairo Mejía, el dueño de Bolivariana Films, que me produjese el corto dentro del esquema del “sobreprecio”, nombre que se le dio a una modalidad que consistía en que, por cada cortometraje que acompañara la exhibición de una película de la cartelera, se cobraba un peso adicional que se repartía en un 50 % para el productor del corto y la otra mitad repartida entre el distribuidor y el exhibidor.

Gracias a esa política, se le dio un impulso decisivo al naciente cine nacional y se formó una primera generación de cineastas.

Para mi sorpresa, Jairo Mejía aceptó producir la película. Yo era la primera mujer que iba a hacer un corto de ficción para salas, en 35 mm, pero, para él, yo no era una desconocida, pues desde hacía años era la editora de muchos de los cortos de su productora. Siempre estaré agradecida con él, pues fue la primera persona que creyó en mí para dirigir cine. Para el personaje femenino tenía claro que sería Rosa Virginia —la misma de *Beatriz González I-Musa*—, y el inválido se lo propuse a un amigo abogado, en la falsa creencia de que alguien, sin ser actor,

podía desempeñarse como tal. Fue la última vez que trabajé con actores no profesionales.

Me acuerdo de tardes enteras diseñando la puesta en escena con muñequitos del Fisher-Price de Lucas, para visualizar la escena y hacer el *storyboard*, con sus dibujitos como de tira cómica. Hacía también los esquemas en planta sobre los distintos emplazamientos de cámara para cada espacio y así poder armar las secuencias. Me ayudó mucho haber estudiado Bellas Artes y saber dibujar.

Yo estaba esperando a Matías, mi segundo hijo, y en esos días de tranquilidad previos al parto, preparé muy cuidadosamente la película. Había visto *La ruleta china*, la película de Fassbinder, y me fasciné con sus *travellings* curvos alrededor de una mesa. Escogí, entonces, una mesa redonda en un comedor muy grande, donde pude meter los rieles curvos y trabajar las escenas del almuerzo y de Soledad viendo televisión, en una serie de planos muy coreografiados.

Cuando llegué al *plató* el primer día de rodaje, el asistente de cámara, con el trípode al hombro, me preguntó con algo de sorna: “A ver, Linita Westmüller —la gran directora de cine italiano—, ¿dónde quiere la cámara?”. Yo, que había hecho mi trabajo, muy juiciosa, pude contestar veloz: “Aquí”. Y ahí quedó emplazada la cámara, sin derecho a arrepentirme. En ese instante, entendí que una duda la pagaría con la cabeza, pues todos se sentirían con derecho a dirigir. La película quedó linda y ganó un Búho de Bronce en el concurso de cine colombiano que hacía Colcultura anualmente. Me ganó *Balada de la primera muerte*, que sin duda era mejor.

Otro corto que hice dentro de esa modalidad fue *Ya soy rosca*, financiado también por Bolivariana Films. Se trataba del monólogo de un ladronzuelo detenido en una cárcel, interpretado por un actor del Teatro Libre que había escrito el texto. Para evitar que fuera teatro filmado, ideé un trabajo de puesta en escena con un *travelling* que sigue permanentemente al reo en sus movimientos, a veces con él y otras a la inversa de su deambular. Estructurado en cuatro planos-secuencia, tres diurnos y el último nocturno, quise investigar no solo en la dirección del actor, sino en la puesta en cámara: las posibilidades narrativas del movimiento de la cámara, de la iluminación y del encuadre.

El equipo técnico con el que hice todos mis cortos de esa década —y en buena parte también mi primer largo— venía de trabajar en producciones internacionales, series alemanas y algún rodaje de italianos. Todavía no existían escuelas de cine en Colombia, por lo que esos

primeros técnicos se habían formado empíricamente en producciones extranjeras. Recuerdo con especial cariño y admiración a Hernando González, un maravilloso camarógrafo; a Alfonso Lara, Larita, el asistente de cámara; Isidro Niño, el foquista; e Iván Soler, el jefe de producción, el mismo que me ayudó a prender las doscientas antorchas en Fúquene.

Para 1980, envalentonada con el éxito de esos primeros cortos de ficción, me propuse dos desafíos mayores: el primero era producir yo misma mis películas; y el segundo, hacer dos cortos con los mismos actores y el mismo equipo técnico, en un solo rodaje, no solo para ahorrar costos, sino para ver qué tan capaz era de manejar un rodaje largo y con escenas disímiles, con miras a dirigir un largometraje o hacer dos capítulos de una misma historia.

Aunque había escrito el guion de *Soledad de paseo*, aún le temía a la escritura, por lo que invité a un par de amigos cinéfilos y gays para que desarrollaran un par de ideas mías sobre las quimeras y ensoñaciones de las mujeres. En *Debe haber pero no hay*, el primero de los cortos, Rosita, la aseadora del banco, está enamorada del jefe de cuentas corrientes y, mientras sueña con él, se produce un atraco que ella frustra, convirtiéndose en heroína. En la segunda historia, *Por qué se esconde Drácula*, la secretaria de una inmobiliaria, Solita, es enviada a entregar un contrato que ella termina imaginando que es para el conde Drácula.

La financiación de los cortos corrió por cuenta de amigos y parientes, a los que afortunadamente les pude devolver luego su inversión: un par de amigos, mis dos hermanos y el Monito, mi tío dentista compinche que siempre me apoyaba. Nos fuimos a su consultorio con el futuro Drácula, que para entonces se llamaba Sebastián Ospina y era un actor recién formado en el método del Actors Studio, para que le hiciera unos largos colmillos. Vicky Ospina, la esposa de Sebastián, hizo la foto fija del corto. Al final del rodaje, me contó que estaba desesperada, pues su marido se ponía los colmillos para dormir y se acostaba con los brazos cruzados cual Drácula, según él, para meterse en el personaje. Y para peor, aunque no llegó a chupar sangre, sí comía con los colmillos puestos para acostumbrarse. En su laboratorio odontológico, mi Monito fue famoso entre sus colegas por sus trabajos para cine, pues más adelante, para otra película, también me diseñó efectos especiales. Desde que yo era niña, era el tío con quien jugaba a saltar charcos.

Había rodado los cortos en 35 mm y, en esa época, seguíamos sin poder hacer la posproducción en Colombia por ausencia de laboratorios profesionales. Para terminar la película tenía dos opciones: la barata consistía en enviar los materiales con un piloto de Avianca para que un agente en Nueva York se encargara de hacer todo el proceso restante, además de los créditos, la colorización final y las copias definitivas, haciendo las cosas a su ritmo y cobrando el 25 % de las facturas. La opción cara era ir yo misma para hacer todo el proceso en dos semanas, que era el tiempo justo para concursar en los premios de Colcultura. Tenía el pálpito de que iba a ganar algo.

Los socios me aprobaron la opción cara, pero resultó ser aún más cara. De Nueva York tuve que ir a Boston y recurrir a Enrique Ogliastri, un buen amigo que estudiaba allá, para que me prestara el dineral que hacía falta y así poder terminar. Llegué a Bogotá con mis dos películas bajo el brazo, el mismo día que se cerraba la convocatoria de Colcultura. El *happy end* fue que arrasé con los premios de ese año: *Debe haber* obtuvo el Búho de Oro a mejor película y *Drácula* mención, además de los premios a fotografía para Sergio Cabrera y de mejor actriz para mi primera musa, mi querida Rosa Virginia Bonilla. Con estos triunfos cerré la época de los cortometrajes y me dispuse a pasar al largometraje.

Con mi música a otra parte

Yo tenía una prima linda e inteligente pero gorda, que se casó mal y fue siempre el patito feo de la familia. Tuvo, además, la desgracia de haberse quemado la cara y el cuerpo con el estallido de su calefacción. Quedó monstruosa. La mamá nunca la fue a ver a la clínica y ella terminó suicidándose. La historia no se me salía de la cabeza y, sin saber cómo, acabó transformándose en el guion de *Con su música a otra parte*, mi primer largo. Me interesaba mucho ese conflicto madre-hija, pero también tenía el deseo de rescatar nuestros valores musicales, hablar sobre la situación política del país, las guerrillas, la rebelión juvenil, las drogas y un montón de cosas más... Cuando uno hace su primera película quiere abarcar el mundo entero.

No tenía la menor idea de cómo escribir un guion de largometraje. Escribir nunca ha sido lo que más me apasiona de este oficio. Me pasa lo que a la gran mayoría de realizadores: queremos contar algo propio, por lo que no nos sirve un guion ya hecho, pero la ignorancia en

dramaturgia y el temor a enfrentarse a un género desconocido nos lleva a buscar un coguionista que interprete las imágenes que tenemos en la cabeza. En mi caso, tuve la fortuna de encontrarme con Beatriz Caballero, Chispa, en el Festival Internacional de Cine de Cartagena del año 81. Era una herencia de mi amistad con Luis, su hermano. Además de compañero de estudios en los Andes, Luis había sido mi amigo en París durante los años en que viví allá o, cada vez que regresaba, me recibía con largas conversaciones de pintura y de cine. Beatriz venía de hacer el guion de una película sobre una novela de Eduardo Caballero Calderón, su papá. Le propuse que trabajásemos el guion del largo que quería hacer.

Fueron muchos meses de un trabajo muy placentero: Chispa, como le decimos los amigos, tiene el gusto por el oficio de la escritura y una imaginación envidiable.

Íbamos al tanteo, pues en esa época no teníamos las nociones de que el detonante debe ir en los primeros diez minutos, el *plot point* entre el minuto veintisiete y el treinta y uno, y no sé qué más cosas. Esa camisa de fuerza que ahora sufren los guionistas primerizos, a quienes unos *script doctors* les venden en dólares unos conceptos en inglés. Pero éramos muy cinéfilas, buenas lectoras y la intuición nos guiaba.

Para mí, la nuez de la historia debía ser el conflicto madre-hija. Olga, la madre de la protagonista, se inspiraba en el personaje del relato de *Ella cantaba boleros* de Cabrera Infante. Chispa, en cambio, se sentía más cercana al rock y la música pop de Mirta, la hija. Además, había estado casada con Ernesto Díaz Mendoza, hoy director de la Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia, quien nos ayudó a recrear el mundo de los músicos jóvenes y de moda, además de componer parte de la música de la película.

Se trataba de rescatar la música popular tropical, en especial las composiciones de Lucho Bermúdez como *Salsipuedes* y *San Fernando*, además del porro, a través del personaje del abuelo, interpretado por el gran fotógrafo Nereo López. Detestábamos las baladas ochenteras y, gracias al talento de Ernesto, nos burlamos inmisericordemente de ellas, como en la canción de *A mí me ha dado el mal de Parkinson*: una presentación para televisión que la protagonista cree que le traerá consagración y fama, pero acaba quedando en ridículo. Más que personajes con una profunda psicología, cada uno de ellos significaba para nosotras estilos de música y de vida diferentes: la madre representaba

los viejos boleros; la hija, las baladas en inglés a la moda, y el abuelo, el porro de siempre.

Ernesto compuso la música de los boleros que debía doblar Judy Henríquez, la actriz que interpreta a Olga, pero la letra no existía en el guion. Un día, en la funeraria donde velaban a Feliza Bursztyn, la escultora, me encontré con el poeta Juan Gustavo Cobo Borda y le propuse que escribiera dos boleros para mi película. Aceptó, con la condición de que le hiciera un contrato en papel sellado, para que le creyeran sus amigos. Y como parte del contrato, pidió estar de extra, sentado en la barra del bar de la película.

Al asunto musical le mezclamos otros temas como el compromiso político, con un par de personajes guerrilleros que secuestran un avión, y una incipiente reivindicación femenina en el enfrentamiento entre dos mujeres tratando de imponer su propia visión del mundo. Como la madre y la hija eran personajes igualmente importantes, resultaba difícil resolver el final, decidir con cuál de las dos terminábamos la historia, pues quedaba con dos finales. Sergio Cabrera, el fotógrafo de la película y con quien venía de filmar mis anteriores cortos, propuso durante el rodaje hacer una escena nostálgica de la madre alejándose por la orilla del mar al atardecer, derrotada. Con sorna, dijo que así todas las señoras, al salir de la película, iban a decir “qué belleza de fotografía”. Aunque la escena se filmó y quedó en la película, sufrí cada vez que, al verla, sentía la contradicción entre ese final triste y la situación anterior, cuando Olga empaca en su maleta sus galas, plumas y joyas, y sale de su casa con aire triunfal.

Treinta años después de estrenada, la Fundación Patrimonio Fílmico restauró, digitalizó e hizo la corrección de color de la película. Para la versión restaurada pude desquitarme suprimiendo el plano final del atardecer en el mar, que me había martirizado toda la vida. Me acordé de mi maestro Roda cuando un día, en mi casa, corrigió con un esfero un ojo del retrato que me había regalado tiempo atrás, porque le parecía vidrioso. Vista hoy, sin el plano que tanto me molestaba, la película es el triunfo de cada una de las dos mujeres. Pero volvamos atrás...

La pre

Una vez escrito el guion, me puse a la tarea de armar el proyecto para presentarlo a FOCINE. En ese momento, la entidad estatal acababa de abrir la modalidad de “préstamos especiales”, otorgados a cineastas

con trayectoria profesional destacada, no necesariamente empresarios. Los préstamos implicaban intereses bajos, pagarés de respaldo a la deuda y la entrega de todo el dinero recaudado a FOCINE. Rafael firmó como codeudor del préstamo, en un acto de solidaridad y amor total de su parte, pues no teníamos idea de cuál sería el comportamiento financiero de una película, ni había estudios de mercado para conocer las preferencias del público... Nos aprobaron un préstamo especial, firmamos los pagarés y nos dieron tres años para pagar la deuda, los intereses corriendo a partir del estreno de la película. Tuve una maravillosa gerente financiera, que logró estirar la plata hasta el estreno. Sobra decir que mis honorarios de guion y dirección los “invertí” en la película.

Para el equipo escogí a los mismos de siempre, con quienes ya había trabajado y, en algunos casos, seguí haciéndolo por mucho tiempo, tanto en cine como en televisión: el jefe de producción, el director de fotografía y su foquista, la *script*, los de ambientación y utilería, el montador... La dirección de arte se la encargué a Rafael.

Robándole tiempo a su oficina de arquitectura, montó los sets de la casa materna, que evocaba la mansión de *El gatopardo*, con su brisa tibia colándose por entre los visillos. Había buscado la casa sin descanso, pues añoraba las viejas mansiones del barrio Manga, de Cartagena, que encontré convertidas en inquilinatos o subdivididas sin piedad. Pequeños palacios que fueron esplendorosos en los años veinte, de arquitectura y decorados *art nouveau*. En el caso de mi vieja cantante de boleros, quería que su morada ilustrara esa gloria pasada... Después de mucho andar, vine a encontrar la casa en Honda, a orillas del Magdalena. En mis películas le doy mucha importancia a la escogencia de las locaciones, pienso que la arquitectura dice mucho de los personajes que la habitan, además del gozo que me produce filmarla.

En el reparto estuvo Judy Henríquez, reconocida actriz de televisión, para el papel de la madre. Mirta, la hija, fue Nelly Moreno, una actriz en ascenso. El inolvidable Diego Álvarez, con quien inicié una larga relación de trabajo, hizo de hermano de Mirta.

Nereo López, el fotógrafo, interpretó al abuelo entrañable, rumbero y borrachín. Erwin Goggel, que ya hacía cine y se convirtió en un audaz productor, hizo las veces de galán. Diego Hoyos, amigo de vieja data, lleno de alegría y fluidez con la cámara, representó al compinche de Mirta, músico y guerrillero. Nelly Moreno tenía unos diecinueve años y la ingenuidad que requería el personaje. Me encantó desde el *casting*,

pero ella estaba dudosa pues tenía un novio, militar, que le proponía casarse e irse a vivir a los Estados Unidos. Le hice mucha fuerza, me acuerdo de haberle dicho que pensara bien su destino. De casarse, acabaría lavando platos y cocinando, pero en inglés. Finalmente aceptó. Su madre cobraba la paga todos los lunes y le daba a ella unos pocos pesos, que Nelly se jugaba al póker en las noches, después del rodaje. Era muy natural actuando. Alcanzaba su mejor interpretación la tercera o cuarta vez que repetíamos la escena, al contrario de Judy, que funcionaba muy bien en las primeras tomas. Venía de trabajar en televisión cuando se hacía en directo, en una sola toma y con un apuntador electrónico, por lo que los diálogos le fluían menos en las repeticiones.

En mi salsa

Filmamos en el mes de octubre de 1982. Fue un rodaje muy placentero, sin mayores sobresaltos, pues Iván Soler, el jefe de producción, nunca dejó translucir los problemas. Solo me enteré, mucho tiempo después, de una ocasión en que el chofer del camión de vestuario se emborrachó y se fue con todo y camión para donde su amante. Al ver que no llegaba al rodaje, Iván le siguió la pista, encontró el camión, las llaves y llegó manejando al set, a pesar de que no tenía licencia de conducción ni sabía manejar. Igual que cuando, avanzada la noche, los músicos que debían tocar *Salsipuedes* no llegaron a rodar, él consiguió otros, los vistió de guayaberas blancas y los puso a tocar.

Yo, en esa época, sufría un poco dirigiendo a los actores, me pasaba lo que les pasa a los primíparos: me preocupaban sobre todo la narración visual —a través del encuadre, los movimientos de cámara, los valores de plano— y la puesta en escena, que diseñaba concienzudamente con esquemas y dibujos hechos por mí en el *storyboard*. Además de eso, yo era la productora general con todo lo que eso implica de zozobra y responsabilidad. Solo con los años he empezado a disfrutar del trabajo con los actores, he aprendido a hurgar más en las posibilidades interpretativas y expresivas de actores y actrices, a estar más cerca de ellos, ser más cómplice. A gozar mucho más cuando veo nacer un personaje real de la mano de ellos y de la mía.

El abuelo, interpretado por Nereo López, era un personaje fundamental por su carga simbólica, pues representaba para mí la música local, a través del porro. Por esa razón, no quería mostrar su muerte, pues era como matar la parranda y la alegría caribe. De ahí la secuencia onírica del carro

fúnebre cargado de plátanos que encuentra Mirta, de regreso a su casa, sin saber que su abuelo ha fallecido, y que nos lleva, en una atmósfera de ensoñación, a la despedida del abuelo, con su clarinete y una banda papayera.

Para el conductor del carro fúnebre llamé a Parruca, un teatrero y amigo de aspecto muy particular. Quedó terrorífico con el atuendo de enterrador, y para empeorar, cubilete. Decidí rodar la escena en la vía a Mondoñedo, en unas areneras llamadas Zabriskie Point en homenaje a la película de Antonioni, donde los publicistas grababan sus comerciales de Marlboro sin tener que ir a Arizona. A la hora de filmar, resultó que Parruca no sabía manejar. El grandulón propietario de la carroza se enroscó en el piso del vehículo y, desde ahí, operó pedales y timón. Para que cupiera, tuvimos que trepar a Parruca en unas petaninas —cajones de madera que ahora llaman *apple boxes*— que lo hacían ver gigantesco, a él, a quien poco le sobraba para ser enano.

Me acuerdo de las largas horas de espera mientras Sergio, el fotógrafo, iluminaba preciosamente el set y a mí se me acortaba el tiempo para el rodaje. Es el sufrimiento de todo director, cuando al final de la tarde le toca empezar a suprimir planos o simplificar y acortar la escena para poder cumplir el plan de rodaje porque el sol no da espera, se acuesta tempranito, a las seis, y desde las cinco de la tarde ya la luz es problemática.

La noche más difícil fue en Guasca, filmando la escena de una fiesta popular con multitudes. A las diez de la noche ya estaban iluminados el atrio, la iglesia y la plaza y, al igual que en otro rodaje memorable, de repente se fue la luz y quedó todo el pueblo sumido en la oscuridad. Se había saltado una cañuela, no teníamos planta y había que esperar a que el señor de la empresa de energía viniera desde Zipaquirá, a una hora de camino. Como si fuera poco, para la escena contactamos a un grupo folclórico de Guamal, Magdalena, que había venido a Bogotá a un festival cultural. Cuando el bus, cargado de músicos y bailarines negros, hizo su entrada triunfal, solo había tinieblas. Los habíamos hecho retrasar el regreso a su pueblo para que pudieran participar en la película. Al ver que no habría rodaje esa noche, tuvimos que resignarnos a perderlos.

Con la ayuda de las señoras del pueblo, Rubén Darío, el maquillador, salvó la situación disfrazando de matachines a los muchachos de Guasca para así poder continuar el rodaje. Lo logramos gracias a ellos y a la precisión de relojería de la *script*, quien sin cámara de video —como en la actualidad—, tenía el inventario preciso de ubicación y vestuario de cada extra. Duramos tres noches haciendo esas secuencias, lo

más duro que he hecho. Hasta la fecha, Chispa se burla de mí. Dice que yo, chiquita y enfundada en mi *duffle coat* inglés, me paseaba serena por la plaza cual Napoleón en Waterloo.

De niño, Rubén Darío había formado parte del Circo de los Muchachos, venía de estudiar en Suecia y era de esas personas fundamentales en un rodaje por su creatividad y talento para prestar su ayuda en el lugar y en el momento precisos. Digo era, pues ya murió. Abiertamente gay, su amaneramiento le chocaba a varios del equipo de rodaje, especialmente al camarógrafo, que se creía un macho seductor y lo remedaba con sorna. Rubén Darío le respondía con inteligencia, diciéndole que no le coqueteara. Un día, durante el almuerzo, el asistente de dirección dijo que él no soportaría que un hijo suyo fuera marica. Muchos de nosotros lo confrontamos para saber hasta dónde llegaría. Contestó que le daría reje y lo educaría hasta corregirlo. Si esto era en el libertario mundo del cine de los ochenta, me da escalofrío recordar cómo reaccionaba la sociedad colombiana, pacata, católica y conservadora. En ese momento, yo no imaginaba que más adelante tendría un hijo homosexual. Por fortuna, los tiempos cambian.

Mi relación con el asistente de dirección nunca fue la mejor. Era un profesional correcto y trabajador, pero no sentía mayor empatía o era ajeno al mundo que estábamos narrando, y en el que yo me movía. Es una relación difícil esa del director y su asistente, creo que nunca he tenido al asistente de dirección soñado. Quizás lo tuve en *Nochebuena*, aunque Miguel Salazar no era propiamente asistente de dirección sino director asistente. Fue mi compinche, amigo y consejero. Y, hasta un punto, en *Con su música...* también lo fue Chispa, quien estuvo de lleno conmigo como guionista y luego en la preproducción, buscando las locaciones, haciendo el *casting* y demás. Pero, como le dije el primer día de rodaje, a partir de ese instante el director tiene que pegarle un tiro al guionista.

El oficio de la dirección, que es el que más me apasiona, es un oficio de soledad. Cada plano, cada decisión que deba tomar, es única, pues es la primera en la historia de la humanidad: nadie, nadie lo puede aconsejar a uno; se está aterradoramente solo ante la creación. Solo con uno mismo, con sus inseguridades, sus dudas o sus certezas.

Destino: Hollywood

En esa época, parte de la posproducción se tenía que hacer fuera del país. Yo había revelado el negativo aquí, en Bolivariana Films, pero los

procesos para la copia final y el sonido óptico no se hacían en Colombia. Mi colega Gustavo Nieto Roa, que era quien más experiencia tenía en ese momento, me aconsejó hacer todo en Los Ángeles y, con gran generosidad, me dio contactos y consejos. Nos fuimos el director de fotografía, Sergio Cabrera, y yo a L. A. Había restricción para sacar dólares, pues se necesitaba dejar como depósito, en el Banco de la República, una suma igual a la que se llevaba.

Como el proceso que faltaba costaba mucho, compré una buena cantidad de dólares en el mercado negro.

Para esquivar las requisas, a Sergio se le ocurrió que enrolláramos los dólares “negros” en cartuchos vacíos de rollos de fotografía. Cuando al llegar a Los Ángeles tuvieron detenido a Sergio más de tres horas en el aeropuerto, me morí de angustia pensando que habían descubierto nuestros dólares camuflados. También temí que su detención obedeciera a su pasado en la guerrilla maoísta del EPL. En realidad, todo se debió a que a los guardias les había parecido sospechoso que llegara con una maleta vacía: Sergio pensaba comprar mucha ropa, que le había encargado su mujer.

Alquilamos un carro y paseamos mucho por Hollywood en esos largos días de espera, mientras en el laboratorio preparaban la copia de prueba. Cuando nos dábamos el lujo de almorzar salmón en algún restaurante de Sunset Boulevard, pagábamos con los dólares negros para no tener remordimientos, mientras que las hamburguesas del diario las pagábamos con los carísimos dólares legales.

Un camarógrafo colombiano que trabajaba en Universal Films nos llevó a conocer los estudios. Vimos a Walter Hill rodando la escena de las pandillas juveniles enfrentadas en moto bajo el metro aéreo de Chicago, para su película *Calles de fuego*. Todo eso en estudio. Tenían cinco cámaras y, mientras se montaba la escena, él se paseaba en bicicleta por el *plató*: una calle de más de medio kilómetro de largo, bajo la estructura de un metro aéreo, entre edificios de cartón a un lado y otro. Walter Hill debía ser de mi edad, pero yo me sentía una mocosa en ese enorme mundo.

Un día fuimos a la playa en Santa Mónica, donde unos amigos. Pasamos el día viendo el desfile de bellos y dorados cuerpos que parecían flotar con el mar de fondo, andando en patines, como en un comercial. De repente, apareció una familia chicana de papá, mamá, nené y suegra, todos vestidos de negro, encorbatados, gordos y zaporrillos. Entraron por la izquierda y salieron por la derecha, como

en teatro. Fue muy fuerte tener ese contraste en el mismo plano, como una gran síntesis de lo que es Los Ángeles.

Sergio y yo queríamos ver a José Luis Borau, de quien habíamos sido alumnos en un taller de dirección de actores que dictó años atrás en Cali. Sabíamos que estaba viviendo en L. A., yo tenía su dirección mas no su teléfono. Le escribimos una nota y, al echarla al buzón, resultó que el propio José Luis estaba parado en la acera del frente. Nos llevó a su casa a comer una rica paella. Estaba desesperado pues llevaba seis meses con su película *Río abajo* parada, primero por mal tiempo y luego porque a los actores se les cruzaban las fechas. Cuando estuvo lista la copia final de *Con su música...* me acompañó a verla y le gustó mucho. No lo vi nunca más, y lo adoré. O sí, volví a verlo en la pantalla, actuando en *Ilona llega con la lluvia*, la película que hizo Sergio años después. Le aprendí mucho en la dirección de actores, sobre todo cuando me puso a actuar y pude sentir algo de lo que necesita el actor.

El proceso de la posproducción se demoró más de la cuenta y Sergio tuvo que regresar a Bogotá, antes de que estuviera lista la copia cero. Cuando al fin estuvo, y me la proyectaron, encontré que había un plano fuera de sincro. Totalmente desfasado.

Era un primer plano de Olga, muy dramático, en el que se pregunta, medio llorosa, dónde estará su hija desaparecida. La respuesta del laboratorio fue que así venía de Colombia. Yo había llevado a Los Ángeles los planos del negativo enteros, no editados, y estaba segura de que imagen y sonido estaban sincronizados, pues el editor y yo los habíamos revisado exhaustivamente. Así que, sola contra el imperio americano, en mi precario inglés, me enfrenté al laboratorio De Lux, donde se hacía el corte de negativo. Cuando logré entrar al laboratorio, me recibió una mujer vieja, más chiquita que yo, asquerosa con su cigarrillo en la boca, que se hacía la que no me entendía y caminaba por entre los descartes del copión, regados por el suelo, negándose a aceptar el error. Por fin encontré el problema, confirmando mis sospechas: ella había escogido otra toma del mismo plano. Qué descanso. Siempre lamenté no haberle encargado el corte de negativo a Emma Frade, la misma que había hecho el corte de todas las películas mías y del cine colombiano hasta los años noventa, siempre impecable, con sus guantes blancos de algodón. Boba. Lo mandé a hacer en los Estados Unidos, ¡donde me cobraban un dólar de la época por cada pega! Trocaban los planos y tenían regados mis negativos por el suelo.

Una película muy fina

Después de veinte días en Los Ángeles regresé a cumplirle la cita al presidente de Cine Colombia, que me había dicho que le mostrara la película en cuanto la tuviera lista. Nos reunimos en una salita privada con tres ejecutivos que dijeron que muy bonita y que les parecía muy “fina”; que fuera al día siguiente a hablar con el encargado de la distribución. Llegué a la casa, feliz le conté a Rafael que me había ido muy bien, que muy fina y tal. Cuando al otro día pregunte qué implicaba lo de “fina”, me contestaron “treinta mil espectadores”. Casi me muero. Yo necesitaba un millón para pagar la deuda a FOCINE.

Ya de salida, el joven y buenmozo encargado de mercadeo me dijo: “Venga, no, primero hagamos un estudio de mercado, yo creo que su película no es solo para cuatro gatos”. Y organizó una exhibición un sábado en la mañana para empleados, secretarias y aseadoras, que fueron con sus familias y, a la salida, llenaron unos cuestionarios. Lo que hoy se llama pomposamente *focus group*. El resultado fue que la película de repente no era tan “fina”: salió en seis salas, duró siete semanas en cartelera y alcanzó 325 000 espectadores. Un éxito para la época, pero estaba lejos de pagar sus costos. Al relativo éxito me ayudó mucho el lanzamiento que organizó Henry Laguado, el director del Festival de Cine de Bogotá, ofreciendo regalarle la *première* a la Casa del Actor. Gracias a eso tuvimos publicidad en televisión y radio.

Habría querido que la película se viera por fuera, pero en los años ochenta, en este país tan encerrado, vender una película en el extranjero era como ir a Saturno. Pocos tenían contacto con mercados de cine y no había una entidad que se ocupara de promocionar o divulgar nuestra cinematografía. Uno estaba solo. Algunos programadores pasaban por acá, pero casi siempre venían de festivales de izquierda como Oberhausen, Moscú o Leipzig, acaparados por los simpatizantes del Partido Comunista. Era imposible mandar una copia a un festival para ver si la recibían: los seis rollos de *Con su música...* pesaban treinta y cinco kilos, por lo que enviarla me habría costado dos millones de pesos, cuando ya debía dieciséis, que era lo que me habían prestado para hacer toda la película.

Primera muerte y resurrección del cine

Pasada la euforia del estreno y la zozobra del número de espectadores, comenzó el calvario, que era un pagaré firmado por Rafael y por mí, cuyos intereses corrían sin pausa ni compasión.

Cuando al fin logré cancelar la deuda —tema del que hablaré luego—, tuve el pagaré guardado en una carpeta de tapa roja escocesa que le mostré varias veces a mis hijos, por si algún día llegaban a embargarnos. Qué pesadilla.

El Gobierno había resuelto nombrar gerente de FOCINE a un personajillo que venía de la Procuraduría y que estaba convencido de que ingresaba a la cueva de Alí Babá con sus cuarenta ladrones. Y cayó en paracaídas Carlos Álvarez, antiguo militante del ELN que fungía como crítico de cine y a quien el gerente le contrató la hechura de un libro sobre quienes habíamos hecho largometrajes hasta ese momento, 1984. Cuando supimos que prácticamente todos estábamos en la mira de su ideología, redactamos una carta solicitando a FOCINE y al señor Álvarez que se abstuvieran de incluir nuestros nombres en dicho libro, pues no estábamos de acuerdo con la doble moral del “historiador” que, mientras nos tachaba de “pequeños burgueses vendidos al imperialismo yanqui”, no había tenido inconveniente en hacer un corto comercial, exhibido por Cine Colombia, llamado *Aldea Doradal*, sobre la finca de Pablo Escobar. El libro se paró por sustracción de materia, pues se quedó sin cineastas para incluir en él. Entonces nos quiso demandar. Afortunadamente su abogado le dijo que tendría que abrir veinte procesos y desistió. Hoy por hoy me gustaría volverlo a leer para reírme.

Pero al pequeño escándalo intergremial de la carta se le sumó otro que habría de convertirse en avalancha. En el editorial de *El Tiempo*, el principal diario del país, apareció una denuncia contra los que, supuestamente, nos estábamos robando la plata del cine. Ampliamente replicado por la opinión nacional, el libelo hacía eco de un informe de la Contraloría sobre el supuesto “despilfarro del cine colombiano” a través de los créditos que FOCINE nos había otorgado para financiar nuestras películas. El editorial, del 29 de julio de 1984, abría con una perla: “¿Es bueno o malo el cine colombiano? La discusión es interminable. Pero lo que sí es claro es que los productores son malos para pagar deudas”. Y cerraba con otra pregunta, igualmente pérfida: “¿Es tan malo el cine colombiano para que solamente arroje pérdidas?”.

La mala leche de los supuestos denunciantes era infinita. Al parecer, el responsable fue un periodista que se creía muy divertido y de quien se rumoraba que era el *dealer* de los dueños del periódico. Si él me acusó de ladrona, mi venganza, tardía y poética, sería robarle su apellido para bautizar al personaje del antagonista de mi siguiente película, un manzanillo mediocre y rastrero, magistralmente interpretado por German Escallón.

La realidad era que las películas no rentaban lo necesario para pagar los préstamos que nos había hecho FOCINE, sin mayor respaldo ni estudios financieros —es de justicia reconocerlo—, a un grupo numeroso de directores de cine, entre los cuales me encontraba yo. El objetivo de FOCINE, como su mismo nombre lo indica, era fomentar la industria cinematográfica, no convertirse en una entidad bancaria con ánimo de lucro. Pero el editorial de marras le hizo mucho daño a la política de apoyo al cine e inició la leyenda negra de FOCINE, que conduciría a su disolución.

La seguidilla de escándalos precipitó la salida del gerente y llevó a que la ministra de Comunicaciones nombrara a María Emma Mejía en su remplazo. Con su llegada, se destrabó la parálisis de la entidad. Ella había estudiado Cine en Londres y había hecho un cortometraje y producido varios largos. No era el burócrata que llega en paracaídas. Con varios colegas le propusimos un plan para contrarrestar lo que dimos en llamar la “leyenda negra del cine colombiano” que, según se decía, ni se veía ni se oía.

Propusimos hacer películas de media hora, para pasarlas por tv. Se abrió un concurso que otorgaba tres millones de pesos de 1985 para cada proyecto. Gracias a eso logré hacer dos mediometrajés.

Y así sopló un nuevo aire en el cine colombiano, aparecieron muchos nuevos talentos y cambió para bien la imagen que los colombianos tenían sobre su cine. Además, aprendimos a estudiar merca-
deado, tasa de retorno de la inversión, búsqueda de coproductores y a no poner la platica propia. María Emma entró a resolver la deuda, pues toda esa primera generación de FOCINE de “préstamos especiales” íbamos a ir derecho a la cárcel: Carlos Mayolo, Luis Ospina, Pacho Norden, Fernando Laverde, Leopoldo Pinzón, Luis Alfredo Sánchez y yo. Tuvimos que entregar todos los derechos de nuestras películas por treinta años y ceder la explotación en cine y en video como parte del pago de la deuda. Ella nos puso distintos trabajos y así fuimos pagando las deudas respectivas.

Intermedio en tres tiempos

A pesar del acuerdo logrado, me seguía faltando plata para saldar la deuda. Entonces María Emma me propuso dirigir *ad honorem* un mediometraje contra la drogadicción para una campaña liderada por la primera dama de la nación. La película fue *Juegos prohibidos*, una de las que más me gusta de las que he hecho.

Para comenzar, me entrevisté con la gente del Ministerio de Educación y los profesores que se enfrentaban al problema de la droga, que en ese entonces apenas vislumbrábamos los colombianos. Sin saber por dónde atacar la tarea, pasé una tarde donde mi vecina Chispa y le conté de las pesquisas. Yo estaba aterrada de tener que hacer semejante película tan aburrida. En la charla, ella me contó la historia de un amigo, joven precioso, dulce y amable, que cuando metía droga se volvía agresivo, ladrón y malevo. Y en medio del cuento, Chispa dijo: “Es como *El príncipe y el mendigo* de Mark Twain” y me propuso que hiciera una ficción en lugar de las aburridísimas entrevistas a funcionarios del ministerio. Me entusiasmó la idea, pero me dio temor que la rechazaran en FOCINE. Fue entonces cuando Chispa me dijo su maravillosa frase: “Vaya a donde la gerente y díglele que usted tiene derecho a su dignidad”.

Se lo repetí a María Emma tal cual. Me dio un millón y medio para hacer la película. Era poquísima plata, pero pude hacerla gracias a la generosidad de mis amigos. Luis González hizo la producción; sin cobrar nada logró hacer milagros. Fue el descubrimiento de varios actores, comenzando por Juan Fisher, el protagonista, quien luego sería un reconocido actor y director. Para el papel coprotagónico invité a Marcela Gallego, quien, con dieciséis años, hacía el primero de sus numerosos papeles. Y, por último, Blas Jaramillo, hijo de Gloria Martínez, mi amiga y compañera de Bellas Artes, era a sus catorce años un James Dean montado en una moto enorme que no sabía conducir. Chispa hizo de asistente mía, además del vestuario y el maquillaje. Rodamos en el barrio en donde he vivido casi toda mi vida, en los altos de La Macarena, cuando eran potreros. Lo edité en Cine-Mujer, una pequeña casa productora que también quedaba en el barrio.

La bauticé *Juegos prohibidos*, en homenaje a la película de René Clément que admiro, con la misma música, pues en esos tiempos no se hablaba de derechos de autor. A María Emma lo único que no le gustó de la película fue el título, que le pareció que podía tener una connotación no apta para escolares, pero me mantuve en mi homenaje.

La película les gustó mucho a los profesores de la campaña, así que se hicieron quinientas copias para distribuir en colegios. Además, resolvieron pasarla en un canal nacional, en la franja de las ocho de la noche, un miércoles. Todo iba bien hasta que, el día anterior a la exhibición, la revisó el Comité de Estupefacientes Nacional y dio la voz de alarma. El pleno del Comité nos citó de urgencia a una reunión en el Ministerio de Justicia.

Con Noemí Sanín, la ministra de Comunicaciones, a la cabeza, llegamos María Emma, la viceministra y yo. Ellas, divinas, rubias y pelilargas; yo, chiquita, dientona y con gafas.

Sentado bajo un enorme crucifijo, en la cabecera de una mesa larguísima, nos enfrentamos a Enrique Parejo, ministro de Justicia y mártir del narcotráfico, después del atentado que le había hecho Pablo Escobar en Hungría. A la derecha estaba la viceministra de Salud, que había sido rectora de un colegio femenino. Le seguían el jefe de la Policía, una generala del Ejército y otros funcionarios del Comité de Estupefacientes. Y a la izquierda, frente a ellos, nos sentamos las “acusadas”, para tratar de resolver el problema de la presentación de la película por televisión.

Me pidieron hacer una explicación de la investigación previa a la película. Hablé de mi barrio, donde vivía desde hacía más de quince años y que se ubicaba en la frontera entre La Macarena y La Perseverancia, unos barrios inicialmente habitados por obreros y artesanos que, con la llegada de las Torres del Parque, se habían ido transformando en una sociedad con formas de vida más modernas de clase media en ascenso. Lo curioso es que no preguntaron nada sobre la droga, hasta que la viceministra de Salud abrió fuego y dijo que no podía concebir que una niña de colegio tuviera relaciones sexuales con su novio. En efecto, la película comenzaba con la parejita que interpretan Juan y Marcela cuando despiertan en la cama y salen del motel, ella corriendo hacia el colegio, con su uniforme de falda de cuadritos y media tobillera. El ministro Parejo reforzó, diciendo que no podía creer que sus hijas quinceañeras tuvieran esos comportamientos. Durante sus diez años como rectora del Nuevo Liceo, remató la viceministra en el culmen de su pacatería, ninguna de sus alumnas le contó que hubiera tenido relaciones sexuales. Tan solo me atreví a sugerirle a la señora que ese tipo cosas no se las anda confesando una a la rectora. Mi defensora, la ministra de Comunicaciones, con gran diplomacia zanjó la discusión: si la molestia era la despertada de los chicos

entre la cama, propuso que quitáramos esa escena. A mí pesar tuve que aceptar, aunque sonriendo para mis adentros, pues ya para entonces estaban circulando quinientas copias en todos los colegios del país.

Es una película que aprecio mucho porque me parece que logré expresar un mundo en el que me movía a mis anchas: con unos actores muy frescos, naturales, una cámara ágil, yo dueña ya de mi oficio. Pero si siento por ella un cariño muy especial, es porque me recuerda la suerte inmensa que tuve de contar con unos amigos solidarios e incondicionales que ayudaron a pagar mis deudas.

Cuando le propusimos a María Emma que abriera un concurso para producir telefilmes de media hora, no imaginaba que yo misma obtendría dos premios, con los cuales hice *Vida de perros* y *Póngale color*. El primero fue un guion mío a partir del relato de las dificultades que habían tenido uno de mis hermanos y su novia cuando intentaron tener un carro de perros calientes. El guion del segundo, *Póngale color*, se lo compré a Lisandro Duque. Ambas son comedias algo sarcásticas que me permitieron gozar en su rodaje y posproducción, y que fueron muy bien acogidas por el público que las vio en la franja que armaron, con otros treinta y tres medimetrajes de otros tantos directores, los miércoles a las ocho de la noche.

Rodé las dos películas a través de la Cooperativa de Productores de Películas Colombianas (COPELCO), creada por los cineastas para poder negociar con más fuerza nuestras películas con Cine Colombia. Decidí trabajar en ambas con los mismos actores y el mismo equipo técnico. Ya lo había hecho con Diego Álvarez, en un papel corto de *Con su música...*, cuando hacía de hermano de la protagonista, un personaje dominado por su madre y su esposa. Fue tan graciosa su interpretación, que me quedó en la memoria su enorme talento para el humor, cosa que aproveché con creces, no solamente en estas dos películas sino, años después, cuando dirigí la serie de televisión *Sí nos dejan*.

En *Vida de perros*, el protagonista —interpretado por Diego— es acosado por la autoridad, que lo lleva al paroxismo del delirio en la persecución de su carrito de perros por no contar con los permisos requeridos. En *Póngale color*, Diego hace el mismo personaje, pero ahora en su faceta de hijo cariñoso, que aprovecha el día de la madre para regalarle un televisor, aunque el verdadero interesado sea él, ignorando que su padre tiene los mismos motivos para regalar dicho aparato. Mi marido Rafael, que había hecho teatro de joven con Santiago García y pequeñas apariciones en mis anteriores películas, hizo aquí

el papel del padre. Y su mujer, quien acaba recibiendo dos televisores, fue Vicky Hernández, la inolvidable actriz, con quien trabajé más adelante en otras ocasiones en cine y en televisión. Mi hijo Matías, actor de profesión, recuerda que fue la primera vez que apreció ante una cámara; tenía poco más de seis años...

Además de replicar el esquema de producción de *Drácula* y de *Debe haber*, juntando el rodaje de dos películas con los mismos actores y equipo técnico, volví a trabajar en la comedia, un terreno que siempre me ha atraído y en donde pienso que me desenvuelvo bien. Me atrae especialmente la sátira social, sobre todo los personajes populares y las clases trabajadoras, como la aseadora y la secretaria de aquellos cortos, o la familia de clase media en los medimetrajes; personajes unidos por su precariedad económica y la necesidad de acudir al rebusque.

Las dos películas me permitieron, además, volver a contar la arquitectura y los sitios de mi ciudad: lugares emblemáticos de Bogotá como La Rebeca o el enorme mural de una paloma de la paz, en el barrio Germania, que revela el entusiasmo que vivía el país en esa época por las negociaciones de paz del presidente Belisario Betancur; lugares de mi vecindario, como los barrios de La Macarena y La Perseverancia; pero, sobre todo, los viejos sitios de mi infancia, como las casas inglesas de Teusaquillo, el parque Nacional o el río Arzobispo, que tantas veces recorrí de niña.

Algo parecido al cine

En los años ochenta, durante una de las muchas crisis de FOCINE, entré a trabajar a la televisión. Aunque ya había logrado pagar buena parte de la deuda de *Con su música...*, las posibilidades de hacer cine eran prácticamente nulas y yo necesitaba trabajar. Algún amigo me dijo que ensayara en la tele, que al menos se parecía a lo que venía haciendo. Así entré al mundo de la industria.

Llegué como ambientadora (encargada de los decorados) de la telenovela *Marina de noche*. Para comenzar, mi equipo, mi gente, es decir, escenógrafos, ambientadores y utileros, al igual que la gente de luces y de cámaras, se vestían de overol de obrero, azul oscuro. Y no almorzaban con el resto del equipo de producción. Iban a un comedero popular cerca del estudio de Gravi, en la calle 19. A los actores tampoco es que les fuera mucho mejor: su almuerzo venía en cajas de icopor, con una carne asada fría y rejuda, plátano frito y la infaltable ensalada de repollo. Se sentaban en las escaleritas que conducían al baño. Algunas veces, cuando la escena

sucedía en un set de comedor, se sentaban allí a almorzar. Aún no existían los microondas ni los bellos samovares de las producciones contemporáneas. Yo iba siempre a almorzar con los de mi equipo de ambientación, hasta que el productor general me regañó, pues debía comer con el director y las cabezas de equipo, no con los técnicos. Yo estaba acostumbrada a que el cine lo hacíamos entre amigos, éramos poquitos y no había tantas jerarquías. Lamenté, además, tener que despedirme de la comida de los “corrientazos” populares, a donde iban los técnicos. Era un mundo estratificado, que me parecía horrible. Los de mi equipo llegaban a las cuatro de la mañana a trastear muebles de la bodega al estudio. A veces terminábamos de grabar a las diez de la noche y a ellos todavía les faltaba desmontar escenografía y trastear de vuelta los muebles hasta la bodega. Llegaban a sus casas a la una de la madrugada, dormían dos horas y de vuelta al trabajo.

La bodega de Caracol, la empresa productora, era otro mundo. Cuando fui a conocerla me dijeron que preguntara por el encargado, el mayor Tamayo, un militar retirado. Había centenares de mesas, asientos, sofás, poltronas, camas. Ante el caos que tenía delante de mis ojos, le pregunté que cómo estaba organizada la bodega y me explicó que los muebles que estaban a la entrada eran los de la novela que estaban grabando en ese momento. ¿Y lo demás? “¡Ah! Todo eso es «de época»”, me dijo categóricamente.

Ahora que estuve recientemente conociendo Mosfilm en Moscú, me llevaron a ver las bodegas. Eran unas bodegas gigantes con avenidas para circular entre los estantes. Cada calle podría tener unos ochenta metros de largo. Me acuerdo de una bodega de solo neveras, de todas las épocas. Otras de carros, jeeps, camiones, cabriolés, carrozas. Otra de motos y bicicletas. Otra de solo sombreros... Añoré al mayor Tamayo de Caracol, me hubiera gustado verle la cara.

Aparte de ganar una plata, quería ver y aprender cómo se dirigía en televisión, lo cual me decepcionó enormemente: el director se limitaba a marcar las posiciones de los actores y cuidar que no se equivocaran en los parlamentos. No era él quien “ponchaba” —escogía la cámara—: lo hacía un señor Mesa, para quien siempre fui transparente. “Aguanta”, decía Mesa ante cualquier error. Y seguían. Se trabajaba siempre a una sola toma; era la fábrica.

Después de *Marina de noche* ambienté *El divino* y, de ahí, subí al cargo de directora de arte para la novela *San Tropel*. Como era una historia que comenzaba en los años cuarenta y llegaba a los setenta, exigí

el crédito de dirección de arte con derecho a intervenir en el vestuario y maquillaje. Vana fue mi ilusión, porque el vestuarista era Hernán Zajar, que empezaba su carrera de diseñador de modas y, a las jóvenes de los años cuarenta de la novela, las vestía como si fueran de la familia Ingalls, a pesar de mis rabietas.

Bernardo Romero era el director. Seco, nada simpático con el equipo, pero muy preciso y eficaz, era alguien realmente genial: al tiempo que dirigía *San Tropel*, cuando la grabación se detenía por cambios de vestuario o corrección de iluminación, escribía los libretos de *Don Camilo*. No sé cómo podía desconectar su cerebro de una historia y un mundo a otra historia y otro mundo en cosa de segundos. Y además lograr hacer las telenovelas más exitosas del momento. El día que lo conocí me recibió en su casa. Yo venía de conocer San Juan del Cesar, donde ocurría la historia en la que se basaba la telenovela. Traía muchos dibujos y propuestas de cómo recrearlo en Purificación, Tolima, donde grabamos. Lo primero y único, que me dijo fue: “Haga lo que quiera, que yo trabajo con planos cerrados”. Me entendí siempre muy bien con él.

Si no es por el placer que me produce la puesta en escena, también soy feliz en la dirección de arte. Fue una maravillosa temporada que, gracias al jugoso sueldo de la televisión, combinaba con mis frecuentes viajes a Medellín y Cali para mi investigación sobre la líder socialista María Cano, un personaje histórico que yo quería rescatar del olvido a través de una película.

En esta novela la vida le cambió a mi hijo Matías. Durante la preproducción, la asistente de dirección me preguntó si mi hijo actuaría, pues necesitaban un actor de ocho años. Le pregunté a Matías, que aceptó feliz y se convirtió en el Mono Guillo, sacristán del padre Pío Quinto Quintero, que hizo a Carlos Muñoz más famoso de lo que ya era. A Martha Bossio, la libretista, que escribía sobre la marcha con la novela ya al aire, le encantó el personaje de Matías. Inicialmente aparecía en solo dos capítulos, pero ella los aumentó a casi cuarenta. Al avanzar la historia a las siguientes décadas, el monaguillo pasó a ser interpretado por Alberto Valdiri. Ahí arrancó la pasión de Matías por la actuación y una larga relación de afecto y admiración por Valdiri, su maestro, quien treinta años después se convirtió en su socio y fundador de la compañía de teatro El Embuste, a la cual mi hijo dedica su vida.

Directora de televisión

Al público seguramente no le diga mucho eso de medimetraje, cortometraje o largometraje. Pero es que cada categoría es un mundo: uno aprende con la práctica lo que se puede contar en cada formato, lo que le cabe, lo que alcanza a desarrollar. A mí me fue bien con los cortos, entre ocho y doce minutos. Con el largo había tenido la experiencia de una sola película. Pero los medimetrajes —y yo que venía de hacer tres— fueron los que me enseñaron a medirme a la hora de dirigir televisión en una época en que todos los programas, fueran telenovelas o seriados, duraban media hora —en realidad veinticuatro minutos, descontando los comerciales—.

La oportunidad llegó cuando me propusieron dirigir una miniserie llamada *Cartas a Julia*, que era el correo sentimental de un periódico. Entramos al tiempo Beatriz Helena Robledo, a hacer libretos, y yo, a dirigir. Nos hicimos amigas y le he seguido su carrera como escritora e historiadora. Me llenó de alegría leer su reciente libro *María Cano. La Virgen Roja*, una juiciosa investigación sobre una mujer que tanto me marcó y que ella empezó a investigar a raíz de mi película.

Con Beatriz Helena comenzamos a introducir algunos cambios, empezando por los dos personajes principales, interpretados por actores de la vieja guardia, un tanto acartonados. Para el jefe de redacción del periódico, mi solución fue ascenderlo a un cargo superior, con derecho a oficina privada, siempre detrás de unas persianas. Y para Julia, la encargada del correo sentimental, propuse que la mandáramos a los Estados Unidos, dejando de remplazo a su sobrino. Fue así como traje a la serie a Jairo Camargo, quien hizo subir el *rating* enormemente pues ya para entonces era un actor exitoso. Me divertía que “Julia” fuera un hombre que se la pasaba en bares, escribiendo consejos para amantes compungidos o despechados. Además de Jairo, también pude invitar a Blas Jaramillo, el James Dean de La Macarena con el que había hecho *Juegos prohibidos*.

Pero el cambio más problemático fue suprimir el apuntador electrónico, pues sentía que él era quien realmente dirigía, quien marcaba el tono, el énfasis y el sentimiento de cada parlamento que dictaba desde su cubículo. A algunos actores no les gustó para nada mi propuesta, pues implicaba que ahora se tenían que aprender la letra. Por supuesto, ganaron en naturalidad y, desde hace muchos años, ya no existe apuntador en la televisión colombiana.

Cada consulta a “Julia” era dramatizada a lo largo de cuatro capítulos. Quizás la más linda que hice fue una historia basada en un hecho real, sobre una vendedora de dulces y una prostituta que se pelean la custodia de una niña. Además de que la historia me conmovía mucho, me permitió trabajar con dos actrices que, a mi juicio, fueron las mejores de su generación: Vicky Hernández —con quien había trabajado en *Póngale color* y en *Vida de perros*— hizo de madre proletaria y María Eugenia Dávila —que años después sería mi *María Cano*— actuó de prostituta, muy a lo *Irma la dulce*, la deliciosa Shirley MacLaine de la película de Billy Wilder de 1963. Vicky y María Eugenia poco se querían, igual que en la historia que representaban, de modo que nunca las pude tener juntas en el set. ¡Qué talentosas mujeres!

Para todas esas aventuras tuve siempre la solidaridad de Beatriz Helena y la de Villita, que era el director de cámaras, es decir, quien ponchaba durante la grabación, escogiendo cuál de los encuadres de las tres cámaras era el que quedaba. Algo así como un editor al aire. Más adelante se estableció que fuera el director quien ponchaba y, ya en tiempos del digital, se graba todo sin que nadie ponche.

Cuando trabajé en *Marina de noche* me había aterrorizado que el director de cámaras jamás, pero jamás, mirara los monitores con la imagen. No levantaba la vista del libreto, que tenía sobre la consola, para seguir quién estaba hablando; y, con la mano derecha, oprimía los botones rojo, verde o blanco de cada una de las cámaras. El que tenía parlamento quedaba registrado. Nunca había planos de reacción.

Para mí es tan importante en la narración visual la puesta en escena actoral como la puesta en cámara, y me preocupaba ceder esa tarea a otra persona. Logré, al menos, que me pusieran a alguien de confianza, Villita, un viejo culto y sensible con quien sostenía largas charlas sobre cine. Tenía fama de borrachín, lo perseguían y desprestigiaban en Caracol, y al final terminaron botándolo. Yo trabajé con él muy a gusto, hicimos bellos planos en exteriores, *travellings* complicados, encuadres de cine, narración muy *nouvelle vague*, muy a lo *Jules et Jim*, de mi amado Truffaut.

Luego de mi paso por Caracol me llamaron de Punch, otra programadora, para que dirigiera una comedia que ya estaba al aire con doce puntos de *rating*, considerado malo en esa época. Me dieron carta blanca para armar mi equipo, así que traje como libretistas a Luis Alberto “Peto” Restrepo y a Alberto Quiroga, quienes le dieron un vuelco a la historia con la introducción de un nuevo personaje para

el que llamé a mi admirado Diego Álvarez, actor tantas veces mencionado en este libro.

A las dos semanas ya habíamos duplicado el *rating* y nos querían tanto que el presidente de la programadora contrató a Quiroga, que además de libretista es publicista, para que hiciera una campaña de cambio de imagen. Todo marchó bien durante un buen tiempo. Yo me la había jugado por Diego, pues su enorme talento contribuyó a nuestro éxito, pero encontré mucha resistencia en producción por la mala fama que iba adquiriendo con sus problemas de drogas y alcohol. Empezaron a hacerle la guerra. Sin que hubieran pasado quince minutos después de la hora del llamado, llegaba al set la productora general, con un tono que me recordaba a los chulos de mi colegio, a preguntarme: “¿Y ya te llegó tu Diego?”.

Era una época de guerritas sucias a los del cine, que éramos tachados de lentos. En realidad, éramos exigentes. Yo había logrado que me dejaran ponchar a mí, pues aquí no había Villita. En general, trabajaba a dos cámaras. Pero había rivalidades entre los actores, uno de ellos amangualado con el coordinador. Se quejaban cuando yo hacía repetir una toma, achacándolo a una equivocación mía a la hora de ponchar y no por querer mejorar una actuación. El mayor pecado era no terminar de grabar a las cinco de la tarde.

Toda esa mala leche la descubrí más tarde, cuando ya el *rating* no era tan bueno, pues teníamos un enfrentado que nos quitaba público. Pasamos a ser los patitos feos. Un día me llamaron de la gerencia de producción a pedirme que hiciera vestir mejor a mi asistente, pues su pinta les parecía un poco *hippie*. Educadamente, respondí que entre mis funciones no figuraba el vestuario del personal técnico. Otro día, una actriz que interpretaba a una estudiante universitaria moderna llegó al set vestida de tacones, vestido sastre y peinado de señora. Pregunté por qué y me dijeron que era orden del presidente, que así vestían a las actrices en las comedias estadounidenses. A sabiendas de lo que se me vendría, la hice cambiar y envié un memo justificando mi decisión. Para rematar, Quiroga decidió leer en público las conclusiones de su estudio sobre cómo mejorar la imagen de Punch y su principal consejo fue cambiar al presidente de la empresa. Nos botaron a todos.

Supongo que tenía buena fama porque a poquito me llamaron de Jorge Barón TV, para dirigir otra comedia. Se llamaba *Apartamento de solteras* y giraba alrededor del dueño de un apartamento con muchas habitaciones y sin plata, que resuelve alquilar piezas y, para

dar confianza a la clientela, se viste como una señora muy elegante. Un poco a lo Tootsie, el personaje que hizo famoso Dustin Hoffman y que aquí interpretaba Alberto Valdiri, el mismo Mono Guillo de San Tropel, quien, para aceptar el papel, había puesto la condición de que yo fuera la directora. Ante tanto honor, acepté de inmediato. Valdiri vestido de mujer se veía preciosa, elegantísima con su pelo blanco y sastres de colores pastel. El proceso de maquillaje cada mañana tomaba dos horas, con un látex muy engorroso. Aprendió a caminar en tacones y gozó mucho con ese personaje. Nos divertíamos en grande.

Fue una época apacible y, quizás, habría podido desarrollar una carrera en la televisión, pero mi sueño era el cine. Por eso, cuando me aprobaron mi proyecto de *María Cano*, abandoné para siempre la televisión comercial, a la que le debo mucho.



~

Camila en el rodaje de *María Cano*, en el que recreó la ciudad de Cali en Suárez, un pequeño pueblo a orillas del Magdalena. Suárez, 1988. Foto de Viki Ospina.

La Flor del Trabajo

Persiguiendo a María

Después de las crisis de FOCINE por los préstamos a los cineastas, la entidad resolvió producir directamente las películas. Fue dentro de esa modalidad que realicé mi largometraje *María Cano*. El personaje me rondaba hacía años. Desde que había llegado de París y encontrado en librerías su biografía *María Cano, mujer rebelde*, escrita por Ignacio Torres Giraldo, quise hacer una película sobre ella. Una líder de los años veinte, muy desconocida para mí, yo tan hija de las revueltas del Mayo del 68 parisino. Pero necesitaba una heroína y no a la viejecita medió chiflada del final de sus días que narraba Torres Giraldo. Además, para entonces lo de hacer un largo era todavía imposible.

Tuvieron que pasar quince años desde mi regreso, tuvo que aparecer FOCINE y yo dirigir un largometraje que había sido bien recibido por la crítica; había logrado pagar mis deudas y ganar bien dirigiendo televisión, cuando me topé con una nueva edición del libro de Torres Giraldo, con otro título: *María Cano, apostolado revolucionario*. Con el paso del tiempo, lo que pasó a interesarme más fue su final de olvido y fracaso. Mis amigas Chispa y la Pulga —Marta Helena Restrepo— me alentaron para meterme de lleno en el proyecto. Comencé a viajar a Medellín y a Cali para entrevistar a los viejos compañeros de lucha y los parientes vivos de María Cano, coincidentalmente muerta en 1968.

Hasta mediados de los ochenta, Torres Giraldo era el único biógrafo de María Cano, la activista del socialismo, la gran oradora, la perseguida por el régimen, la líder de masas... No sabía por dónde agarrar

el personaje, hasta que Chispa un día se preguntó cómo serían María e Ignacio cuando estaban sentados en el sofá, pues era evidente que detrás del texto de Torres Giraldo se escondía una historia de amor. Se lo pregunté a mis entrevistados pero su reacción siempre fue la misma: “¡No, señora! ¡Cómo se le ocurre! Ella era la virgen roja del proletariado”. Fueron unos cuatro años de rearmar su historia. Quizás los dos mejores testimonios fueron el de su sobrina Stella en Medellín, quien alojó a María ya vieja en su casa y me habló del amor que María seguía sintiendo por Torres Giraldo. El otro testimonio invaluable fue el de Urania Torres, en Cali, a quien su padre llevó a vivir a Medellín donde las Cano. Cuenta Urania que odió a María durante los dos años que vivió con ella, mientras esperaba una beca para irse a estudiar a la Unión Soviética. Beca que nunca salió porque estalló la Segunda Guerra Mundial. Pienso que su animadversión hacia María se debía a que, a sus ojos, era la culpable de que sus padres se hubieran separado. Me alojé en su casa de Cali durante una semana y me mostró documentos maravillosos como el inédito *Anecdotario* de su papá, al cual hace mucha referencia en sus escritos.

Poco a poco fui tejiendo la historia de amor y admiración mutua entre estos dos personajes con la del nacimiento del primer partido socialista colombiano y las grandes huelgas de trabajadores, la de la TROCO —Tropical Oil Company— y la de las bananeras, de la United Fruit Company del año 28.

Le pasé a FOCINE un esbozo del proyecto, llamado *María Cano, la iluminada*. Para mi sorpresa y felicidad, la junta directiva lo aprobó el 31 de enero del 88. Recuerdo que estaba de visita en casa de mis padres cuando me enteré y que a la primera persona a la que le conté fue mi papá, quien murió apenas un año después y nunca pudo ver la película. Era un momento muy convulsionado del país: comenzaba la arremetida paramilitar, las masacres de campesinos se sucedían una tras otra y la matanza de sindicalistas arreciaba. Me parecía un verdadero milagro que el Estado financiara una película sobre una líder de izquierda. Eran épocas en las que la derecha local aún no consideraba peligrosa ni la historia ni el cine.

Yo tenía cuarenta y siete años, un marido y dos hijos maravillosos, estaba rodeada de amigos que me apoyaban y bastante segura en mi oficio. Estaba feliz, pero asustada de la enormidad de la tarea que me esperaba. Era consciente de que era la obra más importante de

mi trabajo como cineasta. Y me comenzaba la menopausia con unas hemorragias tan fuertes que dos veces me tuvieron que hacer legrados.

Entre Ignacio y María

Aprobado el proyecto, solo quedaba escribir el guion y buscar a los actores, además de hacer la película... Escribí varias versiones. La primera la hice yo y me metí tanto en el personaje que parecía que me hubiera desdoblado en María, con la melena alborotada como ella. No hablaba sino de ella, se me volvió una obsesión. La siguiente versión la trabajamos con Chispa y Luis González, con quien había hecho *Juegos prohibidos*, además de Felipe Aljure, que sería luego mi asistente de dirección. Nos encerramos en la finca familiar de Chía, donde yo había pasado buena parte de mi infancia. Un día, en un recreo a las once de la mañana, fuimos a una tienda y, mientras yo pedía almojábana con tinto, Felipe prefirió una Pony Malta, Luis un vaso de leche y Chispa un aguardiente. “Con semejante unidad de criterio, no veo cómo vamos a sacar adelante este guion”, dije yo muerta de risa. La siguiente versión fue una propuesta solo de Luis, quien tenía mucha más experiencia como libretista y le dio mucha más agilidad al guion.

Siempre supe que María Eugenia Dávila iba a ser María Cano. Había trabajado mucho la iconografía de la época, devorando los archivos fotográficos de Melitón Rodríguez. Y cuando les contaba a mis fuentes que estaba pensando en María Eugenia para el papel de María, siempre me decían que era la perfecta. Le cambiamos el color del pelo por uno castaño, le pusimos unos lentes de contacto color café, y me fui con ella donde mi adorado Monito, el tío dentista y alcahueta, que se inventó una prótesis para que el personaje se viera un poquito trompón, como la María original.

El problema vino cuando María Eugenia leyó la versión de Luis y se puso furiosa al sentir que Torres Giraldo se robaba el protagonismo. En cambio, le fascinó a Frank Ramírez, escogido para el papel de Torres Giraldo. La versión final de rodaje, más equilibrada entre María e Ignacio, aunque la privilegia a ella, terminamos haciéndola Felipe y yo, con la filmación pisándonos los talones. Era la misma historia, pero los matices que dan los parlamentos se enriquecían con los aportes de sus personalidades.

Trabajé mucho con Frank y María Eugenia con quienes, a diferencia de los demás actores del reparto, tuve una relación difícil. Frank

no soportaba el alcohol y la droga de María Eugenia; él había superado esas adicciones y sentía un rechazo visceral hacia ellas y hacia ella, cosa que hacía que yo tuviera que tener el doble de dedicación para cada uno. Y los dos eran estrellas. Frank fue la única imposición que me hizo FOCINE, que simultáneamente estaba produciendo *La estrategia del caracol* de Sergio Cabrera y había decidido traer de Los Ángeles a Frank para que la protagonizara. A mí Frank me había gustado en el papel de León María Lozano en *Cóndores no entierran todos los días* de Francisco Norden. Pero yo realmente quería era a Helios Fernández, un gran actor, caleño como Torres Giraldo. Tuve que transar.

Una semana antes de comenzar el rodaje, a mediados del 88, hice una cena en mi casa para que se conocieran Frank y María Eugenia, que nunca habían trabajado juntos. Mandé a Rafael con los niños a pasar el fin de semana a Chía y preparé un delicioso *borsch* ruso. Frank llegó puntual. Una hora después lo hizo María Eugenia, preciosa, maquillada, peínadísima con vestido majo y muy nerviosa; tan nerviosa que no hizo sino contar cosas escandalosas, como los hongos que había metido de joven en México o unas divertidas aventuras de las cuales solo ella se moría de risa. A medida que se encogía, Frank se erizaba como un puercoespín. Como yo no lograba cambiar la conversación, resolví, una vez terminado el primer whisky, servir la comida. Al pasar a manteles, María Eugenia soltó la perla: “Estoy embarazada”, a lo cual Frank preguntó secamente si no pensaba abortar. Ahora creo que ella hizo todo el show adrede para medirle el aceite a Frank y que la comida de esa noche, que sentí como un fracaso, terminó dándole el tono a la película.

María Eugenia fue el mayor desafío de mi vida. En la primera semana de rodaje comencé a tener dificultades con ella, con sus pequeñas exigencias o sus problemas personales, que creaban fricciones con los otros actores. Una noche en Girardot me fui a cenar con Santiago Lanz, el músico de la película, y me pude desahogar. Al final, me dio un sabio consejo: “Camila, acuérdate de que tu película se llama *María Cano*”.

Entendí que debía tenerle toda la paciencia a María Eugenia, todo el cariño y comprensión para hacer brillar su inmenso talento. Al final del rodaje, ella nos ofreció una cena maravillosa en el hotel Irotama en Santa Marta, donde se hospedaba. Invitó a todo el equipo, para que le perdonáramos sus pequeños desplantes. Antes de que el bus que nos

transportaba se detuviera del todo, Moisés, el chico de la claqueta, salió corriendo a meterse al mar, como una exhalación, hasta que vimos que se hundía. No conocía el mar y no sabía nadar.

En cuanto a Frank, fue muy frío y distante durante todo el rodaje, lo cual le dio un cariz detestable a Torres Giraldo, que era realmente el sentimiento o la intuición que yo tenía hacia ese personaje. Había leído los nueve volúmenes de su obra magna *Los inconformes*, recopilados pacientemente por mí en las librerías de viejo que aún quedaban en la calle 19 del centro de Bogotá. Conocía bien su libro, considerado como la primera piedra para la historia del sindicalismo y las luchas sociales en Colombia. También había leído su *Anecdótico* en la casa de su hija Urania. Sentía un gran respeto por Torres Giraldo como líder y pensador, pero al mismo tiempo, y a través de sus escritos, y de los testimonios de quienes lo habían conocido, no me gustaba su trato humano, su machismo y sobre todo, su insensibilidad hacia María. En el fondo, mi película es un alegato contra Ignacio en defensa de María. Y la historia me dio la razón.

Después de escribir el guion y rodar la película, el mundo como lo conocíamos se derrumbó: cayó el muro de Berlín, se deshizo la Unión Soviética y naufragó el comunismo. Muchos aspectos de la vida de María, a los que no tuve acceso cuando hacía la investigación, comenzaron a conocerse. Gracias a la glásnost y la perestroika, los jugosos archivos de la Unión Soviética, y en particular la correspondencia entre Moscú y el Partido Comunista Colombiano, salieron a la luz y pudieron ser recogidos por Beatriz Helena Robledo en su libro *María Cano. La Virgen Roja*.

Al leerlo en tiempos recientes, mis sospechas sobre la doblez de Ignacio frente a María y sus antiguos compañeros acabaron siendo confirmadas. Al contrario de lo que Torres Giraldo le dijo a ella, consignó luego en su libro y que yo filmé, nunca fue deportado, sino que huyó a Moscú con apoyo del Partido Comunista. Mientras que María y Tomás Uribe eran encarcelados y Mahecha se escondía en Uruguay, huyendo de la feroz represión desatada por el Gobierno conservador de Abadía Méndez tras la masacre de las bananeras, Ignacio vivía en Moscú y se desmarcaba de sus compañeros acusándolos de aventureros, putchistas y pequeñoburgueses.

Los personajes de reparto

Chispa fue la jefe de reparto, por lo que le correspondió conseguir los actores para poblar el universo en que se movió María Cano Márquez. Para empezar, sus dos hermanas: Carmen Luisa y la Rurra. Sus padres, primos de los Cano de *El Espectador*, habían muerto siendo ellas aún jóvenes y no quisieron vivir arrimadas donde algún hermano. Carmen Luisa era la que manejaba la casa y se ganaba la vida coloreando y retocando las fotos del tío, Melitón Rodríguez. Algunas veces los retoques consistían en “ponerle” zapatos al paterfamilias, que había sido retratado descalzo, o taparle las alpargatas; otras veces, debía reemplazar la ruana por flamante sacoleva, al ritmo del ascenso social del personaje fotografiado, en muchos casos mineros acomodados.

Si Carmen Luisa era la hogareña, la Rurra, en cambio, era la esotérica, siguiendo una tradición familiar. Le echaba las cartas y leía la taza de chocolate a toda la alta sociedad de Medellín, decían que hasta el presidente Carlos E. Restrepo se hacía echar las cartas para consultar sus decisiones. Rurrita, la hermana menor de María, no cobraba por su trabajo y le pagaban con huevos, gallinas y mercados. Además, se ocupaba del cuidado de las mil parejas de palomas que tenían en esa casa. María nunca se ocupó de las labores domésticas pues era la intelectual y la política.

Para la Rurra, Chispa me propuso a Ana María Arango. Vecina y amiga, recién separada de Luis González, empezaba a triunfar en la televisión. Fue la primera de una serie de colaboraciones, tanto en cine como en teatro. Y para Carmen Luisa, la otra hermana, la propuesta fue Maguso, Margarita Gutiérrez Solano, una gran actriz cuya figura voluminosa ayudó a construir un entrañable personaje de mujer maternal y hacendosa. En la película la puse a hacer arepas, a coser en máquina, a pintar, todo tipo de oficios que ella ignoraba, pero aprendió y se desempeñó como una profesional. Su sensibilidad afloró también para la escritura. Las cartas que envía Ignacio y recibe María nunca estuvieron en el guion y, en el momento de rodar, hubo que escribirlas a la carrera. Todas fueron invención de Maguso, con una sensibilidad extraordinaria para captar el sentimiento, el contexto y el carácter escurridizo del remitente. Alegre, rumbera y talentosísima, se murió muy joven, tan solo unos años después del rodaje. Me hubiera gustado trabajar más con ella en otras películas. Su ausencia aún me duele profundamente.

Al final de la vida de María y sus hermanas, Torres Giraldo se fue a vivir con ellas, a su regreso de Moscú. El encargado de mantener económicamente el hogar fue Eddy, el hijo de Ignacio, que ya grande trabajaba en la McGraw Hill de Nueva York como editor. Para la película, necesitábamos verlo de niño, con cuatro años, y luego adolescente. El chiquito fue al rodaje con su mamá y, muy pronto, descubrió la pilatuna de mirar a la cámara para hacernos repetir la toma. Un día me enteré de que, cada vez que el niño miraba a cámara y debíamos repetir, salía feliz a contarle a su mamá, a quien le parecía muy chistosa la picardía. Opté por negociar con la joyita: una toma para él, que hacíamos con “cámara inglesa”, o sea sin rodar, y otra para la película. La mamá era insoportable, se quejaba de que la piscina era muy honda y hacía mucho calor o mucho frío, asuntos que me era imposible resolver. Le respondía con la mejor de mis sonrisas y el peor de mis instintos.

Los otros personajes históricos que aparecen en la película son Tomás Uribe Márquez, primo hermano de María, el ideólogo, un ingeniero que había militado con los anarquistas de comienzos de siglo en Barcelona, donde hizo sus estudios, y Raúl Eduardo Mahecha, compañero de luchas, que es el agitador, el hombre de acción y el sindicalista. Llevábamos semanas sin encontrar a los actores que pudieran encarnar a ambos personajes, cuando un buen día, al llegar a la oficina de producción de la película, me encontré con dos actores que venían del TEC, el Teatro Experimental de Cali, acababan de llegar a Bogotá y querían ofrecer sus servicios. Antes siquiera de hablar con ellos, apenas viendo su figura, llamé a Beatriz y le dije que viniera corriendo pues tenía enfrente a Tomás Uribe y a Mahecha. Eran Diego Vélez y Jorge Herrera, respectivamente. La intuición no me falló.

En el rol de Ezequiel Rentería, el tráfuga que traiciona a los suyos y se lanza en brazos del liberalismo, conseguimos a Germán Escallón. Siguiendo el consejo del argentino Jorge Goldenberg, mi tutor del guion, es el único personaje ficticio de la película. Representa a los muchos enemigos que tuvo María Cano, condensados en un solo personaje. Lo apellidé Rentería como venganza al pseudoperiodista que, años atrás para hacer reír a sus lectores, escribió patrañas infundadas sobre nosotros los cineastas y le hizo tanto mal al naciente cine colombiano.

Para las escenas del comienzo y el final de la película, cuando María, ya vieja, escucha noticias en su radio, no tenía resuelto en el guion el texto de la locución que debía oírse. Lo había dejado para más tarde,

lo mismo que las cartas de Ignacio a María, que acabó escribiendo Maguso. Fue durante el montaje que incluí los textos del radio; para el principio, el del sectario y misógino obispo Miguel Ángel Builes y un homenaje a Héctor Abad Gómez, el médico y defensor de derechos humanos; y para el final, una mención al cura Camilo Torres, otro rebelde que, de alguna manera, recoge las banderas de la lucha de María, sugiriendo que su lucha no había caído en un campo estéril.

De Medellín a Salamina

La preproducción siempre ha sido para mí la época más feliz, cuando todo es posible. Y, de todo lo que hay que hacer en “la pre”, buscar las locaciones es mi tarea favorita. Creo que es algo fundamental, pues es dar con los sitios en donde se van a desenvolver los personajes. María vivió prácticamente toda su vida en Medellín, nació y murió allí. La primera tarea era, pues, encontrar un lugar donde filmar la ciudad.

Pasé muchos días en el Medellín de los años ochenta, imaginando los andares de María sesenta años atrás, buscando rastros de casas, calles, parques... Sabía que no podía rodar allí debido al tráfico de motos, aviones y helicópteros de narcos y paramilitares. Era la Medellín de Pablo Escobar, en plena guerra, con ruido y violencia permanentes. Recuerdo que un día, estando en una terraza en el barrio Laureles con el crítico de arte Alberto Sierra, súbitamente empezó una balacera. Mi primera reacción fue alzar la cabeza a ver de dónde venían los disparos. Acostumbrado a ese tipo de situaciones, Alberto me lanzó con brusquedad contra el suelo, poniéndome a salvo debajo de una mesa. Entendí que, a diferencia de Bogotá, Medellín era una ciudad en guerra y no había caso de filmar ahí. Pasado el susto, me mandó a Salamina, donde finalmente recreé todo Medellín.

Salamina fue un tesoro de información para la dirección de arte. Muchísimas de sus casas seguían intactas, como hacía cien años, habitadas por viudas acomodadas u obispos retirados que vivían con una hermana o una sobrina encargada de verle la ropa. Casas que conservaban intacta la decoración: los muebles, la ebanistería, los espejos, las lámparas, las porcelanas y los papeles de colgadura, que Karen Lamassone, la directora de arte, fotografió y luego imprimió en *screen* para empapelar las paredes de los sets del salón y las alcobas de la familia Cano, donde transcurre casi la mitad de la película.

Una vez escogidas las locaciones y antes de rodar, las recorrimos una a una con Carlos Sánchez, el director de fotografía, y el mítico Tarzán, el *gaffer*, para resolver los problemas de iluminación. Una noche, en un café de Salamina, tomando un aguardiente, nos pusimos a conversar con un par de lugareños intrigados por nuestra presencia. Estaban perplejos de que quisiéramos hacer una película sobre María Cano e intentaron disuadirnos, con el argumento de que el personaje no lo merecía. Al rato, descubrimos que se referían a una vieja prostituta que vivía en Torices, el barrio de tolerancia de Salamina. Yo dije que la quería conocer y ellos, muy contra su voluntad, nos llevaron al sitio. Quería saber el porqué de su nombre. Según ella misma me contó, sus padres la habían bautizado así en honor de una legendaria mujer que había pasado por Salamina muchos años antes de su nacimiento. En su imaginación, era una guerrera montada a caballo y armada, con cananas terciadas al pecho y repletas de cartuchos. Una María Cano mítica, una Pancho Villa paísa.

Para una de las escenas claves de la película, lo que hoy llamarían *plot point* —cuando María suspende un desalojo, descubriendo su vocación de líder a través de la oratoria—, resolví rodar en el barrio Torices, donde ya teníamos buenas amigas. Las mujeres del barrio nos prestaron la escenografía (camas, colchones, mesitas, ropa), sin cobrar ni un centavo de alquiler, a diferencia de los demás habitantes de Salamina, que cobraban hasta por una aguja, como buenos paisas.

Buscamos las locaciones durante la época de vacaciones escolares y fue solo en el rodaje que descubrimos el ruido infernal de la salida a recreo de los treinta y cinco colegios de la localidad. Salían todos al tiempo, a las diez de la mañana. Además, la topografía de Salamina no ayudaba. La ciudad parece una taza, construida al fondo de una hondonada generosamente bañada por riachuelos, pero acústicamente complicada. Nos tocaba, sí o sí, parar el rodaje durante la media hora del recreo.

Esa cantidad de colegios me ayudó a encontrar el final de la película: desde el guion le había dado muchas vueltas y no encontraba por dónde terminar la historia. En la primera versión, llamada *María Cano, la iluminada*, María, rodeada de las palomas de su casa, subía al cielo a lo realismo mágico. Luego, en otras versiones, María moría abandonada, cosa que no me gustaba para nada. Y un día, en pleno rodaje, camino de mi hotel, pasé por el parque principal y vi que habían pegado en los árboles unos mensajes sobre la tarea que habían puesto en varios

colegios, a raíz de nuestra filmación, y era averiguar quién había sido María Cano. Ahí encontré el final esperanzador que buscaba.

Me acordé de lo que mi amiga la Pulga me había contado: que cuando era niña, en Medellín, a los niños necios los asustaban diciéndoles que si hacían una pilatuna “se los llevaba María Cano”. Me llamó la atención que en la época en que la Pulga era niña —años cincuenta— el personaje de María Cano tenía alguna vigencia, así fuera a través de su leyenda. Al contrario, para finales de los años ochenta, nadie en el pueblo sabía quién había sido la líder socialista. Pienso que fue a partir de la película, y de la interpretación de María Eugenia Dávila, que nuevamente se hizo popular este personaje fundamental en las luchas de las mujeres colombianas.

El fotógrafo de Salamina hizo el negocio de su vida con nuestro rodaje. Descubrió que todo el pueblo quería tener una foto a color con María Eugenia, así que todos los días tomaba las fotos y, apenas atardecía, se iba en bus hasta Neira, donde se las revelaban. Volvía a la madrugada para ponerlas en venta. Fueron un éxito.

Probablemente se inspiró en el negocio fraudulento que habían montado mi hijo Matías y Terremoto, el hijo de Armando Floyd. Este era el ambientador de la película y de otras varias que hicimos juntos. Los dos angelitos le habían robado a María Eugenia un cerro de fotos ya autografiadas y las vendían por toda Salamina. Con las ganancias, compraban paquetes de Marlboro y los vendían al doble, al menudeo, en las noches de rodaje, cuando a todos se nos acababan los cigarrillos.

Con nueve años de edad, Matías estuvo durante casi todo el rodaje, al igual que mi otro hijo, Lucas. Ambos estudiaban en el Liceo Francés y estaban en vacaciones. A Matías le habíamos regalado una cámara fotográfica y se la pasó registrando la filmación. En Salamina, el problema de la alimentación lo habíamos resuelto dándole a cada persona una plata semanal para que comiera a su gusto, los técnicos fríjoles y las actrices ensaladas. Yo les pasaba a mis hijos su presupuesto de alimentación, sin saber que Matías se lo gastaba en rollos fotográficos, hasta que un día descubrí que se estaba muriendo de hambre.

Ser mamá competente y directora de una superproducción no siempre es fácil. Además del problema alimenticio, un día me llevé un susto enorme cuando, apenas iniciando la jornada de rodaje, los del equipo de producción me avisaron que Matías no había amanecido en su habitación y no aparecía por ningún lado. No estaba en edad para irse de fiesta, por lo que era una noticia preocupante. No podía concentrarme

en la escena, ni tampoco suspender el rodaje, mientras lo buscaban por toda Salamina. Al final apareció en una habitación del hotel al lado de la suya. Según dijo, una pesadilla lo había llevado a refugiarse en el cuarto de una atractiva practicante, tercera asistente de dirección y madre sustituta, pues yo estaba alojada en otro hotel.

En cuanto a Lucas, que ya era más grande, inició como extra sin parlamento y ascendió a asistente del asistente de producción, antes de conquistar más elevadas esferas. En mitad del rodaje, la Pulga, que era la *script*, me solicitó ausentarse una semana para ir a Cartagena a ver a su bebé, a quien había dejado al cuidado del papá. Me aterré y le dije que estaba loca, que a esas alturas dónde íbamos a conseguir un remplazo. Con su parsimonia característica, me contestó que llevaba entrenando uno desde hacía varios días. Era Lucas, mi hijo de quince años que, según la Pulga y a diferencia suya, tenía todas las neuronas nuevecitas. Y, evidentemente, fue un excelente *script* una semana.

Me acuerdo una noche, durante el rodaje, planificando una escena que marca el comienzo del distanciamiento político entre Ignacio y María, cuando, después de su frustrante visita a la zona bananera, ambos se despiden pues él se va a Cali, mientras ella sigue en el tren a Medellín. Una situación que quería narrar en un solo plano secuencia para condensar el dramatismo del momento, en un desafío de puesta en escena y de movimientos de cámara. Como una loquita, le explicaba a Lucas que quería hacer una secuencia como la del final de *El extranjero*, la película de Antonioni. Medio dormido, Lucas no debía entender mayor cosa, pero no importaba: necesitaba a alguien que me oyera.

Las siete giras nacionales

En pocos años, María pasó de ser una escritora desconocida a fundar un partido político y recorrer el país reclamando justicia social, antes de ir a la cárcel, ser marginada por sus compañeros y pasar al olvido. Es una figura trágica con un final muy amargo. Para recrear sus años dorados, la epopeya de sus siete giras nacionales, fue necesario andar por todo el país para buscar dónde recrear los lugares por los que ella había pasado.

Comenzamos por Bogotá, con el rodaje de una de las escenas más difíciles: la de la llegada de María en tren a la Estación de la Sabana. Duramos tres noches haciéndola, con cientos de extras. La dificultad

principal era el desplazamiento de la locomotora de vapor, pues, en cada nueva toma, tenía que echar reverso por un largo trecho para soltar el enorme chorro de vapor al llegar, gastándose casi una hora en la operación.

Además de los movimientos de la locomotora de vapor, la escena tenía muchas complicaciones. Simultáneamente a la llegada del tren, una comitiva se acercaba para recibir a María cuando se baja del vagón y la lleva en hombros, mientras una banda le hace un recibimiento musical interpretando *La marselesa*. Durante la investigación para la película, descubrí que los socialistas de los años veinte entonaban esa pieza como su himno. Para mí, hija del Mayo del 68 de París, *La marselesa* era el himno de los reaccionarios, de nuestros enemigos. Las vueltas que da la historia...

La fotografía también era complicada al ser un set tan grande. Carlitos Sánchez, el director de fotografía, me propuso hacerla de noche para que no se vieran los edificios en ruinas o modernos del fondo. Iluminamos la gran estación con unas lámparas industriales muy baratas, que se veían convincentes y producían unas zonas de luz puntuales, como las manchas de luz de los impresionistas. Pero era escasa la luz, lo cual obligaba a tener el diafragma muy abierto y, en consecuencia, poquísima profundidad de campo, lo cual, en cristiano, traduce que los actores tenían que ser muy cuidadosos en sus desplazamientos para no salirse del foco.

Fue la primera vez que tuvimos en escena a todos los extras posibles, cien, con la totalidad del vestuario que dispuso FOCINE. Siempre pensamos que eran pocos y por eso tratábamos de que hubiera mucha agitación y movimiento, que no se estuvieran quietos ni un minuto y batieran sin parar las banderas, repitiendo con brío las consignas. Algo semejante ocurrió en otra escena de multitudes, después de que María se entrevista con el ministro de Gobierno —interpretado por Rafael, mi marido, haciendo de malo—, sale al balcón y la vemos, por primera vez, como la gran oradora.

Para la escena le pedí ayuda a una de las pocas mujeres que, para entonces, tenían experiencia en plaza pública: Socorro Ramírez, quien unos años antes había sido candidata a la presidencia por el Partido Socialista, renacido de las cenizas del que fundara María. Nos asesoró con mucha emoción y le enseñó a María Eugenia cómo abrir los brazos para recoger a su público y le dio otros consejos más. Socorro estuvo todo el día viendo el rodaje y, al despedirse al final de la jornada, nos

felicitó a María Eugenia y a mí, pues el Partido Socialista nunca había sido ni tan numeroso ni tan entusiasta, según nos dijo.

Después de Bogotá, viajamos a Boyacá, principalmente a Villa de Leyva y Ráquira, donde filmamos una escena de mercado. La hicimos entre semana y todo el mercado de frutas, verduras y animales era nuestro, de ambientación, por lo que nos costó una fortuna. Pusimos una tarima en la que se debían subir María e Ignacio para sus discursos. Cuando comencé a montar la escena, con María trepada allá arriba, con su vestido café y su sombrero de fieltro, me dio la imagen de una señora encopetada, muy elegante, diciéndoles a los campesinos desde arriba lo que tenían que hacer. Lo contrario a lo que ella había sido. Por fortuna para todos, menos para las finanzas, se largó un aguacero tropical, con rayos y truenos, que nos obligó a cancelar el rodaje y dejarlo para el día siguiente. Al otro día, con nuevo mercado, puse a María sin tarima ni sombrero, conversando con las campesinas mientras camina e Ignacio reparte volantes —los *flyers* de ahora—, cuando les avisan que tienen que escapar. Ese día por fortuna no llovió. Sin embargo, las lluvias nos persiguieron bastante. Perdimos once días de rodaje a pesar de la orden celestial de FOCINE, que solo aceptaba ocho días de lluvia. El problema del recorte del tiempo se fue posponiendo para el final del rodaje, cuando tocaba hacer las escenas más duras, que eran las de la masacre de las bananeras.

La secuencia de Tunja, cuando los expulsan del departamento, la rodamos en Villa de Leyva. Debo hacer un *mea culpa* y es el diálogo de Torres Giraldo con Uribe Márquez y Rentería. Están parados, al pie de una pileta de agua, discutiendo sobre si apoyar o no la huelga en las bananeras. De la Hoz, el sonidista, me advirtió que el ruido del agua iba a tapar los parlamentos. Yo le contesté, antipática, que si teníamos en imagen una pila de agua era para que esta se viera y se oyera. Cada vez que veo la película me arrepiento de no haberle hecho caso.

De Boyacá pasamos al río Magdalena, en Girardot y sus alrededores. La llegada del tren a Cali, por ejemplo, la rodamos en la Estación del Espinal, Tolima, una zona donde la población es en su mayoría de origen indígena, los pijaos, y no hay negros. Todo un problema para conseguir extras, pues Cali es esencialmente una tierra de negros.

Chispa, mi cómplice de toda la vida y quien estaba a cargo del reparto, no pudo acompañarme en el rodaje, por lo que entró a reemplazarla el fotógrafo Eduardo “la Rata” Carvajal. Su solución al problema racial fue traer unos músicos negros que vivían en Girardot.

El problema era que tenían tarifa de músicos, no de extras. Por eso, para el día siguiente, la Rata anunció que era “el día del conductor” y puso a todos los choferes de la película a hacer de extras, gratis, pero con derecho a almorzar dos veces, pues la escena ocurría en el restaurante popular de la mujer de Torres Giraldo.

Para horror de los orgullosos vallunos, decidimos recrear la Sucursal del Cielo, Cali, la ciudad de Ignacio, en Suárez, un pueblito a la orilla del Magdalena, con un calor insoportable. Un día, muy cansada, a treinta y seis grados en la sombra, me quedé mirando a una mujer que amasaba arepas mientras cantaba. Le envidié su felicidad, mientras reflexionaba sobre si éramos igual de felices, yo con el desafío en el que andaba y ella concentrada en su amasijo. No es que la envidiara, pero sí medía las felicidades. Yo sudaba a chorros, mi cerebro trabajaba a mil, era un momento clave de mi vida, estaba realizando un proyecto soñado durante años, era precioso, no sabía si sería bueno, pero era lo mejor que podía hacer. Además, era inmensamente feliz porque estaba pintando a una rebelde, a una mujer valiosa y largamente incomprendida, que nos representaba a todas las mujeres. Y era una de aquí, colombianita como yo, contada por nosotros, los del tercer mundo. Todo eso pensé mientras ella amasaba una arepa.

En Suárez pudimos finalmente hacer la que pasaríamos a llamar “la fatídica 41”, una secuencia cuyo rodaje tuvimos que posponer muchas veces por distintos motivos y que al final mi querido Peto, el editor, acabó suprimiendo. Se trata de uno de los viajes de María e Ignacio, en el que ellos van a caballo junto a una carreta que lleva a una enorme imprenta. En sus escritos, Torres Giraldo habla con frecuencia de los periódicos y pasquines que editaban y difundían tanto él como sus compañeros de la Confederación Obrera. Paradójicamente, estos revolucionarios le daban gran importancia al papel impreso, en un país de analfabetas, un dato que dice mucho de la izquierda nacional. Cuentan, incluso, que Mahecha escondía su imprenta en un prostíbulo de Barranca y que viajaba, como Ignacio, con su imprenta a lomo de mula. Para la película conseguimos una máquina de la época, preciosa, pero que pesaba media tonelada. Y, como los revolucionarios de la época, tuvimos que cargarla por todo el país.

También filmamos en Suárez una travesía en barco de María y su grupo, maquillando el ferry que comunicaba el pueblo con el Espinal. Ese día llegó una funcionaria de FOCINE a supervisarnos. De entrada, me reconvino, pues a su juicio, la fotografía era muy “plana” y, además,

estábamos gastando mucha película. Le expliqué que, en promedio, hacíamos cinco tomas por plano, apenas la mitad de lo que suelen hacer los estadounidenses. Teníamos que hacer un plano muy largo del ferry atravesando el Magdalena. Poco después de haber dicho “acción”, alcancé a oír el clic de la cámara de fotos de la señora de FOCINE. Esperé a que el ferry llegara al otro lado para cortar.

Le pregunté al sonidista si estaba bien y él, que me entendió el guiño, dijo que se había oído el clic de una cámara. Aunque el bullicio de la selva permitía tapar el error, dije que tocaba hacer otra toma y así darle una pequeña lección a la señora de la fotografía plana. Azarada, se fue con su cámara a otra parte muy apenada. Nunca más apareció en el rodaje, ni ella ni ningún funcionario. ¡Santo remedio!

Santiago, el compositor, andaba por esos días mirando el rodaje en busca de entender el tono y la atmósfera de la película para componer la música. En esas, la vestuarista le echó el ojo, atraída por su volumen —no musical sino corporal—, y se acercó a pedírmelo “prestado”, pues tenía un enorme hábito de franciscano y creía que era perfecto para él. ¡Pobre hombre! Era un vestido de paño color café, áspero y grueso, que tuvo que usar durante dos días, montado en ese ferry sobre el río Magdalena, a cuarenta grados de temperatura.

A propósito del vestuario, la tarea fue heroica: FOCINE nos había suministrado prendas para vestir a unos cien extras, ropas que se habían usado en películas anteriores como *Cóndores no entierran todos los días* y *El día que me quieras*. La vestuarista teñía y destañía la ropa según la región: si era Boyacá, la tinturaba en enormes tinajas con té para que quedara de color café; si era Cali y La Dorada, de azul añil; y si era Ciénaga, la decoloraba hasta quedar de un blanco viejo y gastado, muy verdadero. Para los uniformes de los soldados realizamos una investigación minuciosa, a partir de las escasas fotos y textos que existían. Supimos que, en los años veinte, existía una policía nacional, otra departamental y una tercera municipal, cada una con distinto uniforme. Para la película realizamos una síntesis de los tres. Me habría gustado ponerlos con el atuendo de los policías municipales, que iban descalzos o de alpargatas, pero me dio pesar con los extras.

Las bananeras

Los últimos días de rodaje de *María Cano* fueron muy difíciles. Estábamos en Sevilla, en el bajo Magdalena, en los antiguos

campamentos de la United Fruit Company, cerca de Ciénaga, donde ocurrió la famosa masacre de 1928. La locación era perfecta: en un mismo lugar podíamos filmar el campamento de los gringos, la estación del tren y la plaza donde ocurre la masacre. Teníamos el vestuario para los cien extras acostumbrados, que ahora harían de masacrados. Todo parecía ir bien. Pero no paraba de llover y la plata se nos acababa. Perdimos varios días esperando que escampara. La mitad del equipo tenía diarrea, estábamos cansados después de siete semanas de rodaje. Al almuerzo y a la comida solo nos daban hígado, que debía ser más económico y que yo odio desde chiquita. Habíamos dejado para el último día de rodaje la secuencia de la masacre y, a pedido del fotógrafo, queríamos rodar a lo largo de la noche para que los muertos se descubrieran con la primera luz del amanecer, a las 5:15, cuando la luz es verdosa y mortecina.

Los ánimos estaban tensos porque la víspera les habíamos pagado su semana de trabajo a los extras y muchos estaban enguayabados o aún borrachos y no querían hacer la escena de los muertos. Había llovido y el suelo estaba todo embarrado, era un charcal. Pedían doble tarifa. En señal de protesta, habían hecho sus necesidades dentro de los vagones del tren que cargaría los cadáveres. Para empeorar las cosas, de repente apareció en el plató Frank Ramírez, chiflado, vestido de karateca con kimono negro, de cinturón y sable en mano. Era un experto en artes marciales y llegó a espantar a los que mero-deaban la cámara. Pedimos refuerzos a la Policía y nos mandaron a un flacucho que dijo llamarse Álvaro Gómez, como el símbolo de los políticos de derecha, que siempre estuvo escondido detrás de mí y no sirvió para nada.

Yo, con la terquedad de quien quiere sacar adelante el trabajo, me mantuve serena e impasible. No en vano, un camarógrafo amigo me puso alguna vez el apodo de “perro tranquilo”, haciendo parodia de mi apellido. De modo que saqué a relucir mis inexistentes dotes de oradora y, creyéndome María Cano, les expliqué —por enésima vez— que estábamos contando la masacre que habían sufrido sus padres o sus abuelos y cuán importante era que el país y el mundo conocieran este hecho atroz. Nada los conmovió. Hasta que el asistente, con sus dos metros de altura y voz atronadora, los convenció, diciendo que a todos nos explotaban, que nosotros éramos víctimas de FOCINE, del Estado y que blablablá. Aceptaron la tarifa inicial, pero tuvimos que “matarlos”,

uno por uno, a cada uno de los cien extras, pues se acostaban en el suelo con sus manos como almohada, para no embarrarse el pelo.

Yo tenía un dilema dramático. Aunque era el momento más dramático para el país y para la vida de la propia María, tenía el problema de que ella no estuvo allí ese trágico día. Habíamos discutido mucho sobre cómo narrar el hecho histórico culmen de la película, pero por problemas de producción perdimos muchas horas con la protesta de los extras. Nos tocó reducir el tiempo de rodaje a unos pocos planos y narrarla con la violenta irrupción del Ejército comandado por Cortés Vargas a una plaza llena de huelguistas y disparando sin compasión. A pesar de las dificultades, o quizás gracias a ellas, tocó narrar el suceso de una manera muy elíptica, pues la masacre como tal se escucha en *off* y lo que vemos son sus consecuencias. Hoy día pienso que los problemas de producción acabaron favoreciendo el resultado: la imagen de unos soldados recogiendo cadáveres al amanecer para meterlos en el tren es, gracias justamente a su parquedad, mucho más dolorosa y poética.

Yo, que soy tan feliz filmando, nunca había terminado de rodar una escena con tanta tristeza. Era sobrecogedora la imagen de los cadáveres bajo la luz verdosa del amanecer, en un silencio de muerte. Una cosa es imaginar una escena o escribirla, y otra cuando uno ve el horror puesto en escena. Yo miraba con el alma arrugada, mientras mis policías recogían los cadáveres y los botaban a los vagones del tren, en un guiño que le hice a *Cien años de soledad*. Cuando terminamos de filmar, cada uno se fue a dormir, cabizbajo, como si fuésemos los culpables de tanta ignominia. No fuimos capaces de hacer la rumba habitual de fin de rodaje... No había ánimos.

El calvario

La posproducción de *María Cano* duró casi dos años y su estreno otro tanto. Todo debido a las vicisitudes de FOCINE, que durante esos años se jugaba sus restos. Me tocó lidiar no me acuerdo con cuántos gerentes y encargados, que duraban apenas unos meses y cuyo denominador común era la ignorancia del tema. Uno había sido cantante de Los Melódicos y, después de reconvenirme por no saber vender nuestras películas, me aconsejó hacer un *jingle* pegajoso de *María Cano* ofreciéndome los servicios de su hermano para componerlo. Otro gerente me solicitó pasar un presupuesto de los procesos faltantes y del cual

solo aprobó los rubros menores a un millón de pesos, quedando por fuera algunos “detallitos” como la música, la mezcla, la copia final y la corrección de color. Cuando vio el rubro de “sonido óptico” me dijo que no lo creyera tan pendejo, si el sonido, como su nombre indica, entra por el oído, no por los ojos, ignorando que, en el cine análogo, imagen y sonido se leen con una fuente lumínica. Otro gerente me solicitó ver el copión, que es un borrador de la edición de imagen, sin el sonido aún incorporado, pero él no sabía que venía sin el sonido, entonces me preguntó si la película era muda, ya que sucedía en los años veinte. Finalmente, el último de los fugaces gerentes decidió acabar la película a las carreras para poder abrir el Festival Internacional de Cine de Cartagena de 1990 con ella.

Me fui a Nueva York a hacer el proceso faltante. Mi enlace allá era Stan Staba, un checo que intermediaba, mediante una comisión de 20% sobre las facturas, con los diferentes laboratorios para la imagen, el sonido y la realización de los créditos. FOCINE no autorizó el viaje del director de fotografía para la corrección de color y me tocó hacerlo a mí, cosa que fue un gran error pues el color de la película solo vino a quedar bien treinta años después, en la versión digital y restaurada, esa sí hecha por el propio director de fotografía y estrenada hace poco en la nueva Cinemateca Distrital, con lleno total y una proyección impecable.

La víspera de mi regreso pasé a la oficina del checo por las facturas para FOCINE y encontré a su niñita, ricitos dorados preciosa, embadurnada de chocolatinas con mis facturas en las manitas. Y nosotros tan descrestados con los gringos... Durante esos últimos días en Nueva York pude ver la copia final, a la cual invité a algunos conocidos del mundo del arte y del cine que vivían allí. ¡Era linda mi película! Perfectos imagen y sonido. Pocas veces la volví a ver en tan buenas condiciones. Pero me hacían falta mis compañeros de equipo. Aproveché para comprar mi pinta para el estreno en Cartagena: me fui a Gap, que me parecía modernísimo, y compré una chaqueta de lino crudo y pantalón con rayitas, muy clásicos, que aún andan por ahí, si es que mis hijos no se los han robado para algún vestuario...

Doble emoción

El estreno estaba previsto para la noche del 20 de abril de 1990. Esa madrugada, hacia las dos de la mañana, sonó el teléfono de mi mesita de

noche. Al otro lado, oí la voz de mi hermano Gustavo, que llevaba meses en la selva, secuestrado por las FARC-EP.

Esa historia empezó tres meses atrás, cuando sonó el mismo teléfono y me avisaron que habían secuestrado a Gustavo en una obra en el Huila donde estaba haciendo una carretera. Pedían una gruesa suma en dólares y, si aceptábamos negociar, teníamos que poner un aviso clasificado que dijera “vendo máquina de coser Singer”. Mis hermanos y yo nos reunimos con los socios de Gustavo, ingenieros todos, quienes asumieron el secuestro como responsabilidad de la empresa y propusieron como negociador a un abogado de la región en la que estaba Gustavo, previa aceptación de nuestra familia. Nos mandaron a mi hermano Manuel José y a mí a Neiva, una zona de guerra, a entrevistarnos con él. Era una época en la que a algún político se le ocurrió la brillante idea de prohibir pagar como una forma de combatir el secuestro. Así que, de víctimas, pasamos a ser criminales: al bajarnos del avión en Neiva, nos detuvieron y nos llevaron a la comandancia, pero, ante la ausencia temporal del comandante, nos pidieron presentarnos después de almuerzo. Nuestra cita era a la una de la tarde con el abogado. Lo primero que hicimos fue entrar a un bar y bajarnos un aguardiente doble; temblábamos del susto.

Jugando a los detectives, resolvimos separarnos y que solo yo entrevistara al negociador, mientras Manuel José cuidaba que no me siguiera nadie. El tipo me pareció sensato y, pasada la entrevista, luego de dar por aceptado el trato, nos encontramos con mi hermano Manuel José en la comandancia. Nuestro susto se disipó cuando nos mostraron las fotos de una colección de malencarados para que reconociéramos a los secuestradores y entendimos que nos requerían debido a la denuncia puesta sobre el secuestro de mi hermano. Nada sobre negociaciones; podíamos seguir adelante, pero en secreto. Para nuestra familia fueron tres meses de angustia, zozobra, rabia, odio, hasta que, al fin, mi hermano fue liberado mediante el pago de miles de dólares, que cubrió su compañía. Nunca supimos la cifra. Fue una práctica que condujo al horror y la degradación de esa guerrilla.

Y Gustavo venía para Bogotá en esa madrugada del día en que al fin se estrenaba mi película... Nunca había llorado tanto de alegría como en esos momentos. A las carreras, Rafael y yo hicimos nuestras maletas para Cartagena y nos fuimos al apartamento de Gustavo a esperarlo. Llegaban parientes y amigos con botellas de champaña de todos los colores y sabores. A las diez de la mañana llegó un Gustavo de cara

hinchada por el llanto, barba despelucada, estrenando camisa verde perico por cortesía de la guerrilla y un nauseabundo olor a monte.

Bebimos y lloramos hasta que, borrachos, nos sacó a las cuatro de la tarde Roy Marín, el juicioso productor de la película, quien nos empacó en el avión a Cartagena y luego nos llevó hasta la puerta del centro de convenciones donde se inauguraba el festival con el estreno de mi película. Ya el público aplaudía reclamando mi presencia. En la puerta no nos querían dejar entrar pues no habíamos tenido tiempo de reclamar las credenciales. Logramos convencer al portero de que yo era la mismísima María Cano y que Rafael era... el embajador de Andorra. En vista de que el embajador de México estaba de jurado, Roy asumió que sería una historia creíble. Además, nadie sabe dónde queda Andorra. Pero mucha gente se lo creyó, al punto que en la fiesta de clausura, Evaristo Márquez, el legendario actor negro que actuó con Marlon Brando en *Queimada*, se dio maña y logró sentarse junto a Rafael. Quería pedirle una cancha de básquet para su pueblo, el Palenque de San Basilio.

Afortunadamente, la víspera de ese día doblemente emocionante por el estreno de mi película y la liberación de mi hermano, había tenido cabeza para preparar un comprimido que decía algo así como: “Perseguida y encarcelada por el Partido Conservador, vetada por los comunistas, marginada por los socialistas, ignorada y utilizada por los liberales, María Cano murió en el olvido y la pobreza. Después de muerta se convirtió en el coco de las adolescentes rebeldes antioqueñas. Esta película es un intento de reivindicar a una gran mujer”.

La proyección tuvo muy mal sonido. Era el drama que siempre le sucedía a la película de estreno del festival, pues este se hacía en el centro de convenciones, con un equipo de sonido no calibrado para cine, y era a lo largo de esa primera proyección que el operador iba ajustando bajos y altos. Un desastre que, al otro día, el irresponsable periódico local tituló: “Como de costumbre, el cine colombiano no se oye”. Fue un festival muy agitado, en una época particularmente violenta del país. Mientras hablábamos de cine y soñábamos con la ficción daiquiri en mano, un sicario le disparaba en un avión a Carlos Pizarro, candidato a la presidencia y líder guerrillero que acaba de firmar la paz y entregar las armas.

La película ganó el premio de fotografía para Carlos Sánchez, lo cual me alegró, pero, desafortunadamente, no el de mejor película. Tita Cepeda, jurado por Colombia cuyo mérito principal era ser la viuda de Cepeda Samudio, se negó a darle el premio. Según ella, no

estaba dicho que los muertos de las bananeras fueron tantos como dijo su marido en la novela *La casa grande*. La verdad es que nunca se supo cuántos murieron. Según García Márquez, fueron tres mil. El Gobierno de la época declaró que nueve, mientras que una fanática senadora de derecha sostiene que ninguno, pues “la masacre es un mito histórico de la izquierda”. Más pragmático, mi productor fijó el número, pues tanto el vestuario como el rubro de extras, alcanzaba solo para cien. Entonces fueron cien los muertos.

La larga vida de la Cano

Pasaron casi dos años sin que la película se estrenara comercialmente debido al interminable desfile de gerentes de FOCINE. Mientras se poseionaban, se empapaban del asunto, renunciaban y les ponían un remplazo, pasaba el tiempo. El argumento para dejarla guardada era la falta de presupuesto para sacar copias y cubrir los costos de su lanzamiento. En el entretanto, estuvo en algunos festivales, rodó por el mundo y hasta a Malasia llegó y ganó el premio del público en San Antonio (Texas), además de fotografía en Cartagena y actuación en Bogotá.

Finalmente, la película salió comercialmente, casi que en la clandestinidad: muy pocas copias y un pobre cubrimiento de prensa. Las reacciones fueron diversas. Algunos la tacharon de sofisticada, debido a mi supuesta “sensibilidad francesa” y la inclusión de viajes en tren que ya no existían, pero en los cuales María había viajado. Los comunistas y la izquierda recalcitrante rechazaban mi visión crítica sobre Torres Giraldo y su frialdad hacia María. En su momento, los paisas no me perdonaron que yo, siendo bogotana, me hubiera atrevido a hacer una película sobre un ícono antioqueño.

Sin embargo, creo que con el tiempo la película cobra cada vez más vigencia y con gran frecuencia un grupo de mujeres o alguna organización popular me la pide para exhibirla. Desde hace treinta años, todos los 8 de marzo (Día de la Mujer) algún colectivo organiza una exhibición de la película, generalmente con copia pirata que a menudo yo suministro y a la que le sigue un foro con el público. Es en esos encuentros, hablando con personas que se ven reflejadas de alguna manera en María, esa figura trágica y romántica pero también heroica, que siento la satisfacción de haber hecho una película que aún le habla a la gente.

Un día, por allá en 2004, un amigo urbanista me dijo que había un barrio María Cano en Cartagena, fundado por una líder guajira y

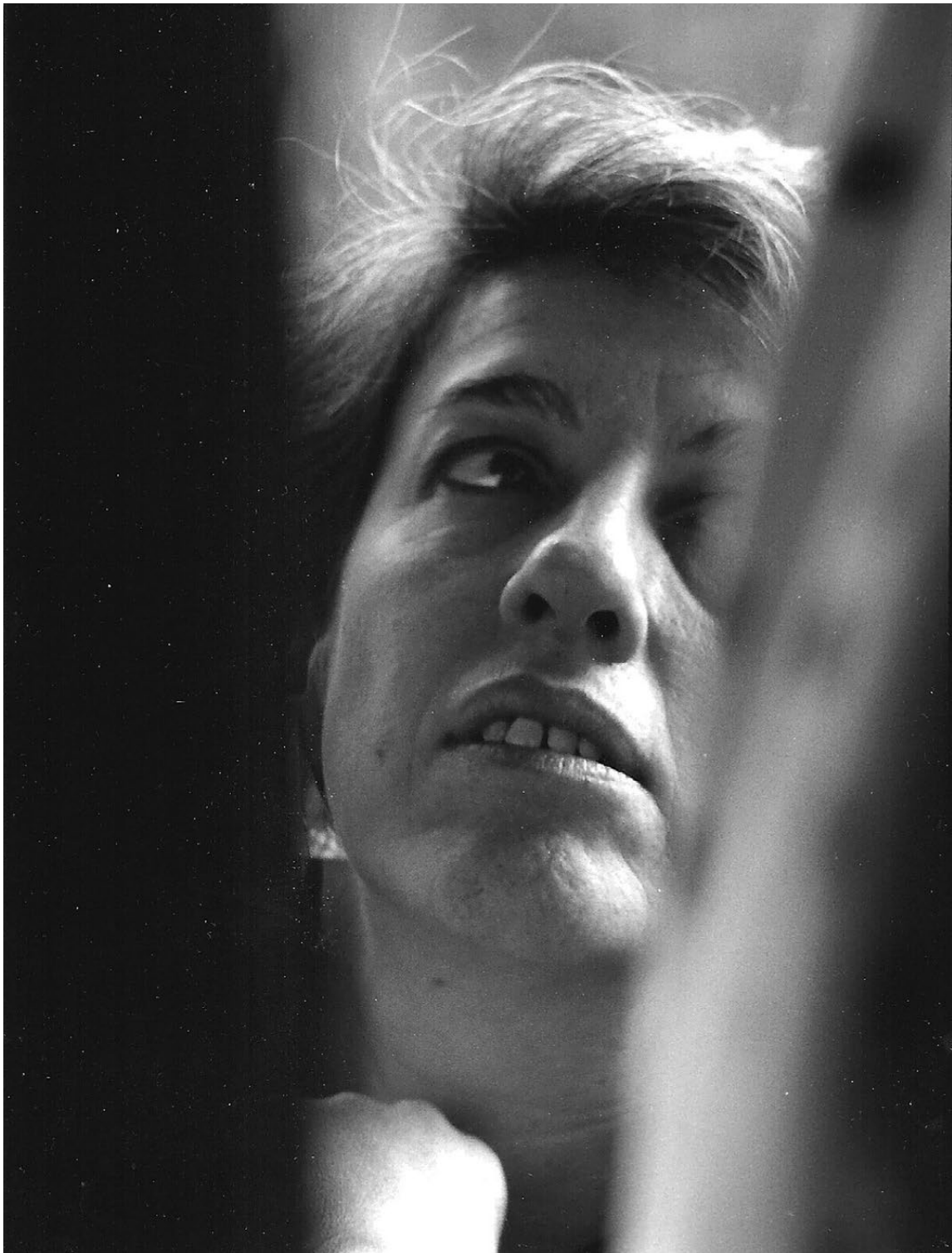
que era un modelo de gestión. Me fui a buscarla con Lucas, mi hijo, cómplice y camarógrafo. Es un barrio habitado por desplazados que pacientemente lograron comprar la tierra y establecieron sus viviendas. Gracias al tesón de esa María Cano guajira, habían conseguido acueducto y alcantarillado y construyeron un colegio para setecientos alumnos donde hicimos una proyección muy conmovedora. No habían visto la película y se llenaron de orgullo al conocer la historia de su propia lucha. Actualmente hay barrios María Cano en Bogotá, en Medellín, en Palmira, un comedor popular en el sur de Bogotá, varios colegios, un instituto sindical y hasta un frente guerrillero con su nombre.

A propósito, en 2018, en la fiesta de inauguración del Festival Internacional de Cine de Cartagena, mi amiga periodista Myriam Bautista me dijo que había una gente que me quería conocer y me llevó donde un grupo de señores encorbatados. Eran los antiguos líderes y negociadores de paz de las FARC-EP, la misma guerrilla que había secuestrado a mi hermano. Uno de ellos, Pastor Alape, se presentó y me dijo que él había trabajado mucho con mi película para contarle a sus alumnos la historia de Colombia. Me asustó la responsabilidad que tenemos los artistas con nuestros trabajos, al tiempo que recordé los sentimientos encontrados que me acompañaron esa lejana noche del 20 de abril del año 90 en Cartagena, cuando yo estrenaba la película y celebraba la liberación de mi hermano. Pensaba entonces en lo paradójico de que algo tan doloroso e inhumano como un secuestro fuera hecho en nombre de un ideario descendiente de esa izquierda romántica en la que tanto creímos María y yo misma.

A mí me interesan más las historias de los derrotados que las de los triunfadores. Y creo que la poesía de mi película no está ni en la reconstrucción histórica, ni en salvar un personaje casi olvidado o en denunciar los horrores de una época terrible. Lo que yo quise contar está en la humanidad de María, en ver su lado heroico, su carisma, su inteligencia y claridad política, pero también su fragilidad, sus dudas, sus amores y temores. Una María Cano de carne y hueso, no una iluminada, ni una virgen roja del proletariado. María, mi amiga.



~
Camila sobreviviente, con un arete perdido, tras filmar la masacre de las bananeras para su película *María Cano*. Sevilla, Magdalena, 1988. Foto de Viki Ospina.



~
Camila en un almuerzo en su casa. Bogotá, marzo de 1989. Foto de Ignacio Gómez Pulido.

La travesía del desierto

Cambio de tercio

Cuando estaba en el momento más intenso y emocionante de su vida y se había convertido en una líder política con proyección nacional, a María Cano se le cerraron súbitamente todas las puertas. Pasó los siguientes cuarenta años en el ostracismo, trabajando como obrera y luego en una biblioteca hasta acabar refugiada en su casa, olvidada y probablemente deprimida. Al hacer la película pude intuir lo que pasaba en su corazón porque, de algún modo, lo había vivido de cerca con mi papá. A la misma edad de María, y luego de haber recorrido el país levantando los mapas de las fronteras, se había quedado sin trabajo cuando los militares lo sacaron del Instituto Geográfico y ya no tuvo a quién hacerle mapas. Le tocó dedicarse a actividades varias, desde una granja de pollos hasta una tienda de alimentos, pasando por el negocio de las flores, que sembraba en la finca de Chía y a la que se dedicó hasta el final de sus días.

A poco de estrenada la película, cuando nos dieron la “bienvenida al futuro” el Gobierno liquidó FOCINE en una política de neoliberalismo feroz que acabó toda posibilidad de hacer cine. A la misma edad que María y que mi padre, un buen día me quedé sin las herramientas para ejercer mi profesión y vocación. Tuvieron que pasar veinte años para que existieran de nuevo las condiciones para volver a hacer una película. Pero, a diferencia de María, no me resigné al silencio y como dicen hoy, tuve que “reinventarme”.

En esos veinte años que llamo “la travesía del desierto”, me dediqué a hacer videos culturales, documentales e institucionales, aprendí a contratar con el Estado y producir yo misma mis cosas, logré entrar como profesora a la Universidad Nacional, trabajé como directora de arte en películas de amigos y fui directora de cinematografía del Ministerio de Cultura.

A lo largo de esos complejos años, mientras Rafael desarrollaba su obra arquitectónica en el diseño y construcción de cada uno de los edificios de las facultades de la Universidad Autónoma de Bucaramanga, vi crecer y acompañé el descubrir la vida de nuestros hijos, Lucas y Matías. Para entonces, papá ya había muerto y mamá seguía trabajando, como siempre lo hizo. Como estaba acostumbrada a tener sus propias finanzas, prosiguió con la pyme de las flores en Chía, que durante varios años fue floreciente; era una plantación supertecnificada bajo la tutela de mi hermano Gustavo, en contraste con la que había tenido papá. Hasta el final de su vida estuvo ocupadísima, yendo y viniendo de Chía a Bogotá, desafiando plagas, entregando pedidos, cobrando cheques y entrenando personal.

En cuanto a mi trabajo, lo primero fue aprender a querer el video, que entonces no se llamaba análogo: primero 3/4 o U-matic, luego Betacam, Video8, Hi8 y, finalmente, el digital. Poco a poco comencé a gozar con la estética del video analógico y después el digital, tan diferente a la calidad de la imagen del cine. Tuve que capotear mis dificultades con el sistema de edición en video, pues en los primeros tiempos uno iba pegando la toma escogida en el punto de corte en que la quería, con su sonido incluido, con volumen y mezcla listos para salir al aire. Si uno quería cambiar algo del minuto dos cuando llevaba veinte, le tocaba volver a comenzar a partir de ahí, porque se grababa encima de lo que había. Yo venía muy mal acostumbrada con el cine, que permite insertar imágenes en cualquier momento del relato.

El video me permitió hacer muchos documentales, unitarios y series de varios capítulos. Fue un aprendizaje en varios sentidos, duro para muchos de los colegas de mi generación. Algunos de ellos no volvieron nunca a hacer cine, otros se reencaucharon en la televisión como Carlos Mayolo, Sergio Cabrera o Lisandro Duque, y los demás aceptamos el desafío del video y la televisión cultural.

Puro documental

Más de una década después de alejarme del documental, volví a él con un trabajo en las selvas de la Orinoquía, en la región del Matavén, en el

Vichada, sobre el tema de la salud para los indígenas. La productora no quiso que fuéramos sino el camarógrafo y yo pues, según decía, la comunidad era recelosa de los equipos más grandes. Cargar el equipo, sostener el *boom* —el micrófono— o grabar la claqueta lo haría la gente de la comunidad, a quienes les enseñaríamos. Los problemas de tan loable sistema surgieron cuando el indígena puinave que teníamos de asistente, y llevaba nuestra pesada carga, desapareció tan pronto llegamos a la locación. Al día siguiente nos pusieron otro que también desapareció. Nos enteramos de que los jóvenes huían por cuenta de las burlas de su comunidad, ya que lo usual era que fueran las mujeres quienes cargaban bultos y objetos, además de despejar el monte, sembrar, cultivar, recoger, cocinar, criar y educar a los niños. Los hombres solo están para pescar, cazar y comer. Me opuse con firmeza a que pusiéramos a una mujer de carguera, por lo que contratamos a un muchacho de los que allá llaman “blanco”, en realidad hijo de un colono, que era bien mestizo. Resultó un excelente sonidista, ávido de aprender.

Fue una experiencia interesante la de permanecer en la selva cerca de veinte días: aprendí a guindar mi hamaca y dormir en ella, bañarme en el río, comer solo frijoles y arroz y, muy de vez en cuando, pescado o chigüiro. A MacGyver, mi camarógrafo bautizado así por los indígenas debido a la cantidad de herramientas que cargaba, y a mí misma, nos miraban con mucha distancia. Poco a poco nos fuimos haciendo querer, en la medida en que, por las noches, les mostrábamos en nuestro monitor lo filmado durante el día y MacGyver jugaba fútbol con los indígenas. Para mí era más difícil establecer contacto con mis congéneres, pues ninguna de las mujeres de las comunidades puinave, pia-poco o kurripaco hablaba español. Los hombres sí.

Era la época del apagón de Gaviria y el cambio de horario decretado por su presidencia. Desde esa lejanía se vivía muy claramente la distancia del Gobierno central con las comunidades indígenas: ellos se morían de risa con la “hora Gaviria”, pues su día lo marcaba el sol y no las decisiones tomadas desde Bogotá. Por mi parte, reía en silencio, como una venganza chiquita contra el que me había cerrado FOCINE.

Antes de que cerrara Audiovisuales, otra de las instituciones que se llevó el huracán neoliberal, logré filmar *Inmigrantes*, la primera de las series documentales que hice en los años noventa. Había leído el libro *Colombia nazi*, escrito por mi amiga Silvia Galvis junto con Alberto

Donadío, y hablando con ella en una larga entrevista que me hizo para otro libro, se me ocurrió hacer algo sobre los inmigrantes en Colombia, un país tan cerrado a los extranjeros en comparación con otros países como México, Venezuela o Argentina. Inicialmente pensé en un solo documental dedicado a los judíos, pues me había impresionado lo mal que los recibimos en el momento cruel de la persecución nazi. Pero leyendo otros textos y hablando con amigos, me fui interesando en la cerradez andina y en la desconfianza hacia lo extranjero. En los años noventa, Bogotá no era la ciudad cosmopolita que es ahora, tan llena de restaurantes de todas las regiones, hoteles y turistas.

Armé un proyecto para diez capítulos de otras tantas comunidades y me fui a Audiovisuales TV, una programadora estatal que estaba desarrollando series documentales de enorme interés y me aceptó la propuesta. Hice una serie sobre las dificultades de la llegada y los primeros tiempos en el país de las siguientes comunidades: los judíos sobrevivientes del Holocausto; los españoles republicanos que huían de Franco; los sirios, libaneses y palestinos escapados de los turcos; los argentinos perseguidos por la dictadura; los japoneses y los italianos, derrotados de la guerra, que le hacían el quite a la pobreza; los húngaros y checos, espantados por los tanques rusos; y los alemanes no nazis, que habían sido confinados y perseguidos por el Gobierno colombiano.

Logré entrevistar inmigrantes de primera generación y pude constatar que, para casi todos, los primeros tiempos fueron muy difíciles: llegaban pobres, sin contactos, sin hablar español a un país que más bien los miraba con desconfianza. A los sirio-libaneses los llamaban turcos, pues esa era la nacionalidad que aparecía en su pasaporte. Les decían “turco come cebolla” porque, supuestamente, les olía mal la boca. A los judíos los recibían con recelo después del cable del canciller López de Mesa enviado a la embajada en Bonn, Alemania, en el que pedía disuadir de visado a los judíos, calificándolos de “raza zalamera”. Cuando Colombia se unió a Norteamérica en la Segunda Guerra Mundial, a los japoneses, alemanes e italianos se les persiguió por pertenecer a los llamados países del Eje. Se les confinó en campos de concentración, sus bienes fueron confiscados y pasaron a un fideicomiso que luego desapareció en manos de los políticos colombianos.

Duré mucho viajando por los lugares de llegada al país y donde se establecían los inmigrantes: Barranquilla, Montería, Lórica, Ciénaga de Oro, Maicao, San Andrés y el Valle del Cauca. Para todas

las comunidades eran la música y la comida lo que inmediatamente les despertaba la nostalgia por su origen. Por eso, además de viajar, comí delicias del mundo entero y recordé los lejanos banquetes parisinos con Jean de Dieu, cuando me llevaba cada sábado a un restaurante de un país distinto.

La serie *Inmigrantes* tuvo mucho éxito, ganó un premio Simón Bolívar a mejor serie documental, ha sido vendida en el exterior y retransmitida aquí en varias ocasiones. El proyecto me ayudó a entender muchas cosas de mi país, por lo que quise hacer una especie de segunda parte, esta vez alrededor de la migración interna. En ese momento, en Bogotá se estaba operando un cambio debido, en parte, a aquellos que venían de afuera. La Bogotá de mi infancia era una ciudad fría y lluviosa, que obligaba a llevar ruana, pañolón, sombrero, guantes, sobretodo y bufanda. En parte gracias a la ciclovía de los domingos que sacaba la gente a las calles, el atuendo pasó a ser de *shorts*, camisetas ombligueras y manga corta, como si fuera tierra caliente.

Ese nuevo *look* escondía una realidad más compleja: cientos de personas de toda la geografía colombiana llegaban a diario, desplazados por la violencia, sin más abrigo que lo que llevaban puesto. Un fenómeno que se venía incrementando a partir de 1985, empujado por el narcotráfico, el paramilitarismo y la guerrilla. Los sectores populares, especialmente rurales, quedaban atrapados en un fuego cruzado que los obligaba a abandonar sus tierras y buscar refugio en las ciudades.

Para entonces, el fenómeno no había sido muy estudiado y quien tenía las mejores cifras sobre desplazamiento interno era el episcopado colombiano, al manejar la información que le enviaban cientos de parroquias en ciudades, pueblos y veredas. Así fui escogiendo las regiones de donde huía más gente para armar un proyecto que presenté al IDCT, otra entidad cultural que también desapareció. La serie se llamó *Bogotanos* y consta de seis documentales sobre igual número de regiones que siguen a un personaje emblemático en cada capítulo: un “raspachín” de los llanos orientales, una panadera del oriente de Cundinamarca, un esmeraldero boyacense, un indígena yaguará, un futbolista valluno y una indígena inga que montó una guardería para los niños de su comunidad.

Sin contar su paso fugaz como *script* en *María Cano*, esta fue la primera vez que trabajé con Lucas, quien se vinculó a la investigación y dirigió el piloto y dos de los capítulos. Cada vez se sentía más atraído por mi profesión y terminó viajando a Barcelona a estudiar Cine.

A su regreso, años después, le propuse participar en una convocatoria y ganamos. Juntos hicimos una serie de ocho documentales sobre las actividades culturales en Bogotá, a la que Lucas bautizó *Nos presentamos hoy*. La idea era mostrar, en cada uno, la preparación de un evento, con la tensión puesta en el estreno de la obra. Los temas eran un concierto de la Orquesta Filarmónica de Bogotá, el concurso de bandas de colegios en Ciudad Bolívar, la presentación del grupo de rock Doctor Krápula en Rock al Parque y uno de mis favoritos, aunque hoy sea tema vedado: la fiesta del toro.

Volviendo al arte

Una de las series documentales que más disfruté hacer fue la de los *Cincuenta años del Salón Nacional de Artistas*, producida por Colcultura, otra de las tantas instituciones que nuestros políticos gozan en eliminar para crear luego con otro nombre. Antes de que se privatizara la televisión comercial, Colcultura tenía una franja en la parrilla en la que programaba una gran cantidad de documentales sobre el quehacer de la cultura colombiana. Gracias a eso pude hacer muchos trabajos audiovisuales, entre ellos, esta serie.

Fue un reencuentro feliz con mis épocas de estudiante de Bellas Artes, con los artistas, muchos de ellos viejos amigos. Fueron cinco capítulos que siguen los grandes caminos que tomó el arte colombiano y que se expresan claramente a través de los ganadores de cada salón. Cada capítulo encierra una década. En los primeros tiempos, cuando se creó el Salón, los debates giraban alrededor del buen gusto y los jurados eran poetas y embajadores. Hacia finales de los cincuenta, cuando al fin llega el arte moderno a Colombia y aparecen críticos de arte como Marta Traba, asistimos a la aparición del cubismo, el expresionismo abstracto, el hiperrealismo, el tachismo y otros tantos ismos de la mano de los grandes nombres de la plástica colombiana, como Débora Arango, Obregón, Ramírez Villamizar, Botero y mis dos compañeros de escuela, Beatriz González y Luis Caballero, ya convertidos en grandes maestros.

Como conozco a mi gente, imagino que la serie debe estar acumulando polvo en alguna gaveta. Con gran lástima me enteré de que, una vez hecha la edición, por razones de pobreza administrativa —y mental—, las cintas con el material en bruto se reutilizaban para

otros programas. Horas de entrevistas con grandes maestros del arte, muchos de los cuales ya no viven, desaparecieron para siempre.

Semejante destino debió correr otra serie documental hecha por los mismos años. María Elena Ronderos, gran pedagoga y amiga entrañable que como tantos otros ya no me acompaña, me propuso hacer, con el apoyo del Ministerio de Educación, una serie de ayudas audiovisuales para los maestros de educación artística en las escuelas, un área siempre descuidada y a la cual ella le dedicó su vida. Se trataba de darles herramientas a los olvidados maestros de escuela sobre cómo hacer una banda, fabricar unos títeres, escribir un libreto para teatro, armar un coro o tejer un chumbe. Fue un trabajo delicioso, hecho con buenos amigos artistas, músicos, teatreros, pintores y titiriteros felices de explicar su arte para el goce de niños de campos y veredas.

Nunca supe si las mil copias que sacamos de cada capítulo de la serie *Educación artística*, y que entregué en la oficina de correspondencia del Ministerio, llegaron a los maestros. Me imagino que deben estar en alguna bodega, rancias, porque el video envejece rápido. En los contratos con el Estado casi siempre pasa lo mismo, el “síndrome de la gaveta”: la entrega del trabajo generalmente coincide con un cambio de administración y al funcionario recién nombrado se le ocurre un nuevo programa de videos, así que engaveta los viejos y, mientras elabora el proyecto, le busca la financiación, abre el concurso y escoge el proponente que lo ejecuta, ya se le acabó el reinado. Al fin concluidos, los videos son recibidos por el nuevo equipo de empalme que, cuidadosamente, los guarda en un cajón. Para mi tranquilidad, tengo copia de casi todos mis trabajos, resguardados en mi propia gaveta.

El arte ha sido una constante en mis obras, desde cuando filmaba al vigilante-pintor del SENA con mi poderosa Canon Super 8 mm. Pero uno de los trabajos con los que más aprendí y gocé fue la serie de video-artes que hice para el Museo Arqueológico, que resguarda la colección de cerámica precolombina más importante del país. Después de años de explorar el celuloide, estaba descubriendo una nueva tecnología que me tenía fascinada. El video me permitía la multiplicación de imágenes repetidas en muchos monitores o convertidos en una sola imagen gigante. Podía transformar una imagen, no por medio de fundidos y disolvencias como hacíamos en el cine, sino dentro del mismo registro: una técnica de animación llamada *morphing*. Era difícilísima a nivel técnico, pero su descubrimiento fue fascinante y me permitió darles

valor a las cerámicas, al descomponerlas y jugar con ellas. Ahora se usa para mostrar los efectos monstruosos del cigarrillo, o cómo envejecen de feas las luminarias del cine.

La primera serie de videos la hice para la exposición Arte de la Tierra en Corferias, a propósito de la celebración de los quinientos años del “descubrimiento” de América. Se trataba de un desafío de Alicia Eugenia Silva, la eterna directora del museo alojado en la Casa del Marqués de San Jorge. Al exhibir los preciosos tesoros de la cerámica precolombina, estaba levantando su voz de rechazo ante dicha celebración.

Para mostrar en todo su esplendor las más bellas piezas de cerámica, llamé a mi amigo Jorge Pinto, con quien ya había trabajado en otro momento, para que hiciera la fotografía. La música, por su parte, fue compuesta por Óscar Acevedo. Fue la primera de muchas veces que hemos hecho cosas juntos. Su propuesta consistió en jugar con los sonidos de la selva, mientras el público recorría un espacio en penumbra cuyos únicos puntos de luz eran los videos y las cerámicas.

Dos años después, en 1994, Alicia Eugenia me volvió a llamar para otro desafío: la cumbre de mandatarios de Iberoamérica en Cartagena, organizada por el presidente de la “hora Gaviria” y el cierre de FOCINE. A la cerámica precolombina le habían dado un rinconcito vergonzoso en el Museo Naval. Otra vez entramos en rebeldía. La directora alquiló una antigua capilla en el Hotel Santa Clara, que incluía “la cripta de Sierva María” donde García Márquez resolvió ambientar una de sus novelas. Allí instalé setenta monitores en los que jugué con las imágenes de las cerámicas que se descomponían o se engalanaban para mostrar los distintos atributos de las piezas.

Como estábamos de rebeldes, el protocolo no organizó una visita de los mandatarios a la exposición y nos mandaron fue a las primeras damas. Cuando estábamos dando los últimos toques del entramado tecnológico, nos avisaron que ya venían llegando, con la reina Sofía a la cabeza. Terminamos a las carreras y yo me escondí tras bambalinas junto a Édgar, mi eléctrico. Al ver entrar a la comitiva, me preguntó cuál era la reina de España. Cuando se la señalé, abrió tamaños ojos y exclamó aterrado: “¡Pero las escogen ya viejas!”. Los videos fueron tan exitosos que más adelante el museo los incorporó a la exposición permanente en Bogotá, donde estuvieron largos años.

Aprendí mucho haciendo estos videos. Descubrí el arte precolombino, del cual nunca nos habló mi querida Marta Traba. Es una vergüenza que no se enseñe desde la educación primaria la historia de semejantes

manifestaciones artísticas. Admiré entonces a Alicia Eugenia por la vehemencia con que defendía la exhibición del legado indígena, y aún hoy lo hago, cada vez que la escucho en cuñas radiales, hablando de la cerámica tumaco, calima, tairona o zenú... Los colombianos seguimos avergonzándonos de nuestro pasado y creemos que nacimos con la llegada de los españoles.

Coqueteo con la ficción

En medio de todo esto, la Quinta de Bolívar estaba en un proceso de restauración que suprimía las intervenciones pseudocoloniales y españolizantes que había sufrido a lo largo de siglo y medio para regresarla al aspecto que ostentaba cuando el Libertador pasaba allí sus temporadas. Alberto Escovar, que comenzaba a andar en el mundo del patrimonio arquitectónico, me propuso que pasara una propuesta para hacer un documental sobre ese proceso de restauración. Sentía gran felicidad de trabajar en un tema histórico, y además sobre arquitectura. Me metí de lleno en la investigación con Lucas, quien en ese momento estudiaba en la Escuela de Cine de la Universidad Nacional.

Era una investigación de carácter histórico sobre los tiempos en que allí vivió Bolívar y sobre el contexto político del momento, cuando todos le empiezan a dar la espalda y conspiran para asesinarlo. No me interesaba tanto el Bolívar heroico y triunfador, sino el ser humano derrotado, poco antes de salir hacia su muerte en Santa Marta.

Paralelamente se trataba de la investigación arquitectónica y el trabajo de restauración que sacaba a la luz las sucesivas intervenciones con sus diferencias de criterio. Era emocionante acompañar con la cámara el descubrimiento que hacía el arqueólogo de las diferentes capas de pintura, así como las decoraciones de sus muros o el falso mármol pintado en el comedor. Al reconstruir los espacios como eran originalmente, fue apareciendo el aire francés de puertas, ventanas, chimeneas y cornisas que tenía en tiempos de Bolívar, pero que, a raíz de la Conferencia Panamericana de 1948, los acuciosos restauradores habían ido transformado en andaluza. Como si no hubiese habido independencia.

Duré varios meses grabando el proceso para poder seguir su evolución. La directora de la Quinta me impuso trabajar con una cámara de video que Japón había regalado, un equipo muy poco profesional y un camarógrafo aún menos competente, por lo que sufrí bastante.

A pesar de que el encargo inicial fuera un documental didáctico para los visitantes, propuse recrear algunas escenas de ficción.

Por un lado, llamé a Blas Jaramillo, mi James Dean de *Juegos prohibidos*, para que hiciera el papel de un guardia y guía de maneras demonónicas y le diera algo de humor a unos textos tan informativos. Para el Libertador invité a Tomás Jaramillo y, en el rol de Manuelita Sáenz, estuvo Rosario Jaramillo, gran actriz que me ha acompañado en muchos trabajos.

Eran unas especies de cuadros de época, con pocos diálogos y corta duración, como si el guía llevara al público a asomarse imprudentemente a la vida de los habitantes de la Quinta: Manuelita con sus criadas, Nathan y Jonatás, quizás planeando una fiesta; el Libertador posando para el pintor José María Espinosa; Manuelita cuidando al Bolívar convaleciente después del intento de asesinato la noche septembrina. Mi favorita es la del Libertador dictando su última proclama, mientras afuera llueve y Manuelita llora en silencio, en una interpretación hermosa y conmovedora.

Pero a la directora no le gustó *Viva la Quinta*, como se llama la película. Nunca la mostró y decidió “engavetarla” durante veintidós años. Hasta que un buen día, hace poco, unos jóvenes historiadores inquietos la descubrieron en el fondo de un cajón. Me llamaron, le quitamos las telarañas e hicimos en la misma Quinta de Bolívar una presentación con público, días antes de la primera cuarentena por covid-19.

Su rescate me hace pensar en la vida propia que tienen las películas. Aparecen nuevas generaciones que ven las obras con otros ojos y en otros contextos. Y me alegro mucho de que mi película haya estado por encima de la mirada miope que es tan habitual en algunos de nuestros funcionarios.

El trabajo sobre la Quinta me permitió gozar de la arquitectura en el cine. No en vano viví treinta años con un arquitecto y entre arquitectos. Creo que la arquitectura misma —como en Antonioni, guardadas las proporciones— es un elemento central de mis películas. Filmando la Quinta me devolví a mis inicios, a los tiempos de *Arquitectura republicana*. En ambas películas es a través del lenguaje expresado en volúmenes, fachadas, cornisas y ventanas que se lee el conflicto ideológico, político y estético que se vivía en los albores de la república, entre lo español y lo francés.

A orillas del Magdalena

Después de trabajar en los años ochenta como ambientadora y directora de arte para televisión, hacia finales del siglo volví tras mis pasos

en la pasión por el arte, pero esta vez en películas para cine. Me permitió pensar mucho en mi oficio, pues era una época de perspectivas inciertas para el cine, con FOCINE clausurado y sin estímulos financieros a la vista. No sabía si algún día podría volver a dirigir una película de ficción, seguiría haciendo documentales e institucionales, o me dedicaría de lleno a la dirección de arte, un oficio que me fascinaba. Casi tan apasionante como el de dirigir, es un trabajo igualmente creativo con la ventaja de poder desarrollarlo en calma. Uno trabaja varios días antes del rodaje y ve pasar, desde la barrera, las angustias del equipo. Mi problema, entonces, era ser una directora con trayectoria: nadie se atrevía a llamarme, salvo algún extranjero o salvo que yo misma me propusiera.

Jorge Pinto estaba produciendo una película de Patrice Vivancos, un griego-franco-español. La historia sucedía entre Grecia y Colombia y se trataba de las aventuras de unos viejos que venían en busca de Apostolis, su compatriota. Este había venido a Colombia años atrás para comprar un barco con los ahorros que ellos le habían confiado en una borrachera. Pinto me llamó para que le sugiriera algunas locaciones y terminé haciendo la dirección de arte. Había que fabricar dos sets: por un lado, el barco que construía Apostolis con la plata de sus amigos y que se encontraba encallado en la orilla de un río selvático; y, por el otro, un rancho ribereño convertido en una fonda griega de nombre Panayota.

Patrice imaginaba filmar en el Amazonas. Yo le propuse rodar en una selva más próxima y manejable, entre Nariño y Guataquí, sobre el río Magdalena, al norte de Girardot. Era una región que conocía bien gracias a las pesquisas hechas para el rodaje de *María Cano*. Como escenógrafo propuse a Armando Floyd, un hombre de selva, recursivo e inteligente, con quien también venía de trabajar en mi largo.

Desafortunadamente, la productora escogió a un escenógrafo del Teatro Colón y su equipo, porque era un poco más económico y, además, él venía de estudiar en Berkeley. La construcción en caña brava de la cabaña-restaurant no implicaba ningún problema, pero el barco sí. Debía tener treinta metros de largo y estar encallado en un meandro del río, en medio de la selva. Esa era mi tareíta.

Comencé las averiguaciones, primero en el terreno, para saber cuánto subía el río Magdalena en las crecientes, de modo que el barco pareciera encallado sin estarlo realmente. Como soy hija de ingeniero, no me confiaba de respuestas como “lo que le diga es mentira”, “en

veces sube hasta este palo” o “en otras arrasa toditico”. Casi todos los Loboguerrero son ingenieros, así que llamé a Jaime, un primo hidráulico, para pedirle consejo.

—No hay que contrariar la naturaleza —fue su sabio consejo—. Usted no puede asegurarlo al fondo, pero puede hacer que parezca. Ponga su construcción sobre una balsa.

—¿Y quién me la podría diseñar? —le pregunté, esperando que se ofreciera a hacerme los planos.

—Allá mismo en Girardot, pregúnteles a los que hacen las balsas para los desfiles de las reinas de belleza.

Mientras yo contrataba la balsa en Girardot, el escenógrafo del Colón y sus muchachos construían el cascarón del barco en un teatro en Bogotá, a 141 kilómetros del río.

Cuando todo estuvo listo, zarparon con la media quilla del barco, en una cama-baja porque no cabía en ningún camión, rumbo al Magdalena. Bogotanos alérgicos al calor y a los mosquitos, la montaron sobre la balsa, pero como no sabían nadar y le tenían pánico al río, resolvieron amarrarla a los árboles de la orilla y anclarla a la arena para tener más estabilidad. ¡Craso error!

Faltando una semana para que rodáramos las escenas del río, mientras hacíamos las escenas de Bogotá, una madrugada me fui a Girardot a ver cómo andaba la construcción del barco. Me fui con mis dos hijos y el remplazo de mi, ya obsoleta, cámara Super 8, una flamante Sony Handycam Video 8. Mientras me ponía al tanto de la situación, vi que Lucas grababa cualquier cosa. Acostumbrada al ahorro de película en el cine, tuve la corazonada de que había que ahorrar cinta. Y, en efecto, a poco llegó la creciente del río y ocurrió la catástrofe: amarrada a la fuerza contra la orilla, la balsa había dejado de ser balsa. Desde mi camarita, vi cómo el río arrasó en cosa de segundos toda la armazón, dejando nuestro barco convertido en un reguero de astillas, cual palillos de dientes sobre la playa. Alcancé a filmar el naufragio: días enteros de trabajo y muchos millones de pesos se perdieron.

La producción me aceptó enganchar a Floyd, con quien alquilamos un barco que permanecía cerca de nuestro lugar de filmación y servía como bar para los turistas de Girardot. Lo llevamos al plató y allí montamos nuestro astillero para poder forrar un lado, el que mira a cámara, y ponerlo frente a Panayota, la fonda griega del finado Apostolis y que regentaba su viuda, interpretada por Margarita Gutiérrez, mi adorada Maguso.

El comienzo del rodaje en Colombia fue difícil. Venían cinco actores griegos, dos de ellos muy famosos: una actriz de teatro y otro de televisión. No hablaban sino griego y lo habían pasado muy mal en Bogotá. Pensando que venían al trópico, vivían muertos de frío; la comida local, tan distinta a la suya, no les gustaba en absoluto, y a falta de traductor, la gente de acá les parecía poco hospitalaria. Para rematar, el primer día de filmación, programado en una callejuela céntrica muy peligrosa, hubo un atraco y, cuando llegamos a la locación antes de que lo hiciera la policía, había un muerto en la mitad de la calle. Todo cambió cuando llegaron a Girardot: nuestro accidentado astillero y el clima cálido los hizo sentir en casa. Organizamos una fiesta, comieron pescado, destapamos ron y, como Zorba el griego en el trópico, pasaron el resto del rodaje bailando *sirtakis* sobre las mesas.

Lo de dirigir otra película seguía embolatado, así que, cuando supe que Lisandro Duque iba a rodar su largometraje *Los niños invisibles*, le propuse hacer la dirección de arte. Se trataba de una historia que ocurría en los años cincuenta y yo sentía que podía aportar mucho. Lisandro tenía poco presupuesto, lo cual ni me extrañó ni me desanimó.

Hicimos primero un largo viaje por la zona cafetera con el director, el productor, la asistente de dirección y tres (¡o catorce!) gatos, buscando pueblos que nos pudieran servir para recrear los años cincuenta. También teníamos que dejar a los animalitos para que se aclimataran mientras llegaba el rodaje y llegara su turno de actuar. No fue fácil, pues los pueblos prósperos estaban llenos de intervenciones arquitectónicas horribles y los no tan florecientes habían sufrido los embates de la guerra. Los muros agujereados por las balas daban fe de una época —finales de los noventa— en que, a pesar de que se negociaba la paz con la guerrilla, el enfrentamiento entre esta, el Estado, los narcos y las fuerzas paramilitares llegaban a su pico de horror. Me acuerdo especialmente de Salento, que era donde el director había imaginado la historia, vuelto una coladera de tanta metralla. Ya regresando a Bogotá, decepcionados con la búsqueda y agobiados de tanto felino, nos acordamos de un sitio muy poco intervenido a lo largo de décadas. Se trataba de Ambalema, que había sido durante el siglo diecinueve un puerto importante sobre el Magdalena, centro de acopio y producción de tabaco en una región muy fértil, muy cálida y relativamente en paz. Allí nos instalamos.

Junto con *Visa USA*, *Los niños invisibles* es una de mis películas favoritas de la filmografía de Lisandro, amigo de vieja data y compañero de

varias luchas. Se trata de la historia de unos niños que descubren un manual con una fórmula para volverse invisibles, a través de conjuros y pócimas de magia negra. Admiré mucho a Lisandro en su trabajo con los niños, pues dirigirlos me parece especialmente difícil. Más que darles indicaciones o ensayar mucho, pienso que lo importante es jugar con ellos. Y si ellos son difíciles, lo son aún más las mamás, instaladas en el set, sin nada que hacer aparte de desconcentrar a los niños.

Hacer el arte de esta película fue muy placentero. Tenía que recrear visualmente los años cincuenta en un pueblo, algo que conozco bien, con sus costureras chismosas, campesinos hoscos, curas dueños de vidas y honras, y la violencia política siempre latente. Aunque aquí era a treinta grados y a orillas del Magdalena —en vez de Chía, el pueblo frío del altiplano en el que crecí y que años después recreé en *Saucío*—, la película de Lisandro me obligó a recordar mi niñez. En especial cuando la vida se encargaba de mostrarme que la infancia había quedado mucho tiempo atrás. Dos hechos dolorosos en mi vida personal, uno más que otro, cerraron el siglo para mí.

Me enteré del más triste cuando llegó Rafael al Museo Nacional, donde yo estaba conversando con un realizador francés. Al ver su cara, entendí que venía a anunciarme la muerte de mamá. Llevaba dos años enferma y su final era previsible, pero uno nunca espera que ese día realmente llegue. Monó, como le decían todos sus nietos, fue a lo largo de mi vida tanto mi modelo como mi contendora. Siempre admiré su infinita bondad, su belleza, su inteligencia y su capacidad de hacerse querer por todo el mundo, pero a la vez, y sobre todo en mi juventud, tuve grandes diferencias con ella por su catolicismo y su pensamiento conservador. Huérfana de padre cuando era apenas una niña, tuvo que trabajar desde muy joven para mantener a su familia. Por eso al casarse, a pesar de la costumbre, conservó su independencia económica; nunca dejó de trabajar como maestra y, aún después de pensionarse, montó el negocio de las flores. Muchas de las cosas que más valoro, en mí misma y en las mujeres, se las debo a ella.

Poco después de su muerte, vino la pérdida de Saucío, la finca familiar en Chía. Bautizada así en honor a la vereda donde había nacido papá por los años de la guerra de los Mil Días, fue, primero, la finca idílica de mi infancia. Subida en los árboles, montada en bicicleta o jugando con mis hermanos, era feliz sin saber que, en ese mismo momento y en los alrededores, liberales y conservadores se mataban entre sí, en medio de lo que pasó a llamarse la época de La Violencia.

Fue luego, ya en mi adolescencia, el sitio que aborrecí cuando subió la dictadura y tuvimos que regresarnos a vivir allí; cuando comenzaron las penurias económicas y papá, que había perdido el trabajo, hacía mala cara cada vez que llegaba visita. Años después, fue también el lugar donde vimos crecer a nuestros hijos, que pasaban las vacaciones con los primos, consentidos por sus abuelos. Y, por último, con la crisis financiera del 98, fue el mundo feliz que perdimos junto con nuestros recuerdos. Y nuestros ahorros.

Mi servicio militar

Un buen día, a comienzos del año 2000, me propusieron realizar una serie de videos que destacaran la creatividad de los maestros de escuelas primarias en la capital. *Vida maestra* fue una serie muy bonita, donde mezclé documental y ficción, con escenas que daban cuenta de la originalidad de sus métodos de enseñanza.

Recién terminada la serie me llamó Estela Villamizar, la encargada de prensa del Ministerio de Cultura, para preguntar si me interesaba el cargo de la Dirección de Cinematografía, que estaba vacante. Me pidió mi hoja de vida y, a los pocos días, me comunicaron que había sido escogida.

Entré con todo el apoyo de la ministra Consuelo Araújo, La Cacica, a quien no conocía. Aunque el presupuesto del que disponía era mínimo, pude avanzar en varios frentes que consideraba fundamentales, empezando por la divulgación a nivel nacional de nuestro cine. Muy pronto eché a andar La Maleta, un programa para llevar el cine colombiano a regiones donde nunca había llegado. A mi llegada al cargo ya había una selección de sesenta películas, hecha por varios especialistas. Con el pomposo nombre de “Portafolio de imágenes en movimiento”, estaba destinado a enviar copias en cine a las cinematecas de París, Londres, Nueva York...

Consideré que no teníamos tanto petróleo como Arabia Saudita para semejante generosidad sin recibir retribución alguna, así que la llegada del video y, en particular, del casete de vhs, me permitió redirigir el programa para hacerlo circular en nuestro país. La idea era comenzar por las películas de ficción que estuvieran restauradas y con sus derechos negociados. Inicialmente eran solo quince títulos, empacados en unos simpáticos maletines escolares. Me preocupaba que terminaran como piezas decorativas en las casas de políticos y

funcionarios o, peor aún, que sufrieran el “síndrome de la gaveta”, de tan ingrata recordación. Aprovechando la red de casas de cultura que pertenece al Ministerio, decidí que se les entregaran solo a aquellas que presentaran una propuesta sólida de circulación en su región.

A la primera maleta con las quince cintas iniciales, le siguió otra con quince más también de ficción, una siguiente de documentales nacionales, una de cine para niños y una última de cine latinoamericano. Fueron, en total, setenta y cinco títulos repartidos en cinco ediciones que llegaron a más de ochenta casas de cultura o bibliotecas a todo lo largo del país. Fue muy emocionante entregarlas a gestores culturales venidos desde Uribia en La Guajira, o San Vicente de Chucurí en Santander, y luego seguir, a través de sus informes, el uso que les dieron, proyectando nuestras películas en zonas perdidas o de guerra, donde el cine era un milagro.

Sabíamos que los maestros rurales tenían dificultad en aprovechar el cine para su cátedra, por lo que cada maleta venía acompañada de un cuaderno que explicaba cómo organizar un cineclub y dirigir un foro. Además, diseñamos junto a los críticos de cine e historiadores Enrique Pulecio y Hernando Martínez Pardo un cursillo con estudiantes de último año de la Escuela de Cine de la Universidad Nacional sobre el uso de las maletas y su aprovechamiento pedagógico. Por último, los enviamos a preparar estudiantes de las escuelas normales de varios departamentos, como Boyacá y Atlántico.

Puedo pecar de vanidosa, pero creo que es uno de los pocos esfuerzos que se han hecho desde el Estado para llevar nuestro cine a las regiones y a los lugares más apartados de la geografía nacional. En su lugar, los funcionarios del cine se han preocupado más porque nuestro cine llegue a los festivales europeos, con una mentalidad un tanto colonizada.

Aparte de sacar adelante el programa de las maletas y de continuar aquellos que funcionaban bien, volví a instaurar, desde el Ministerio, los premios al cine colombiano, iniciados en la época de Colcultura y desaparecidos años atrás. Las estatuillas fueron diseñadas por el artista Gustavo Zalamea, el mismo que, de niño, había roto su alcancía para que su mamá, Marta Traba, pudiera invitarnos al Pam Pam. Con la misma generosidad de entonces, donó su diseño. Como tampoco había presupuesto para contratar jurados, fueron los estudiantes de cine y comunicación audiovisual quienes escogieron a los ganadores. Así, de paso, los futuros cineastas tuvieron que ver toda la producción cinematográfica del momento.

Aunque el presupuesto fuera escaso y mi carácter poco diplomático no compaginara con la mentalidad de los burócratas y políticos, en el poco tiempo que estuve “sirviendo a la patria” en mi “servicio militar”, pude hacer muchas de las cosas que, como cineasta y artista, siempre he pensado que deben hacerse. Participé, además, en los primeros y balbuceantes pasos de la creación de la Ley de Cine del 2003, que ha permitido un gran desarrollo de la industria. Así que, como dicen los machos, “me tocó bailar con la más fea”, pues, a muy poco de mi salida, vendría un renacer del cine colombiano.

Rafico

La “larga travesía del desierto” se hizo aún más tortuosa cuando Rafael sufrió un aneurisma en la aorta y vivió dos meses de agonía en cuidados intensivos, antes de morir en diciembre de 2001. Fueron los peores tiempos de mi vida. Nunca acepté que se pudiera morir y, para no pensar en esa posibilidad, me sumergí de cabeza en el trabajo del Ministerio, que se había convertido en una verdadera pesadilla de guerras intestinas. La Cacica, a quien tanto admiré por su firmeza, había sido vilmente asesinada por las FARC-EP y, en su remplazo como ministra, entró una señora Chica con quien tuve muchas discrepancias.

Aprovechando alguna efeméride local, decidimos entregar los premios de cine el 12 de diciembre. Yo estaba muy contenta de haber logrado resucitar los premios, por lo que, después de la ceremonia en el Museo Nacional, invité a los premiados a celebrar en mi casa. Lucas y Matías, que venían de la clínica con malas noticias, no se atrevieron a contrariar mi alegría. Dos días después, en la madrugada, Rafael se moría. Aunque ningún funeral es alegre y menos aún el del hombre de mi vida, recuerdo el suyo como algo muy bonito por las desbordantes manifestaciones de cariño hacia él. Además, pudimos despedirlo en la capilla de la Universidad Nacional, su *alma mater*, lo cual a él le habría encantado.

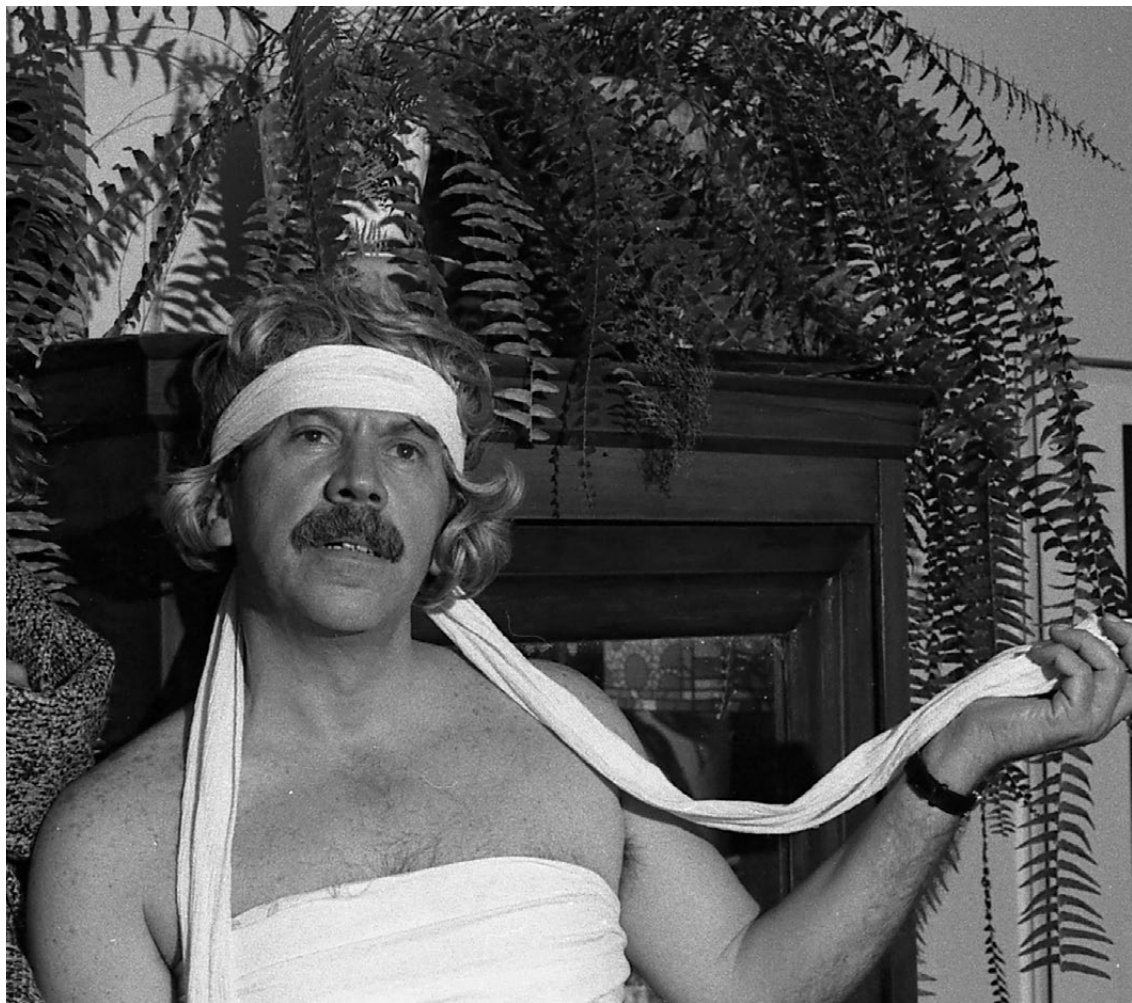
Con un sentido del humor a prueba de todo, Rafael lograba siempre superar los momentos difíciles a punta de algún comentario gracioso e inteligente. Estuvimos juntos treinta años y nunca tuve un mejor compañero. Muchas veces decía, con algo de sorna, que él era el único en el mundo que se había casado dos veces... ¡con la misma persona! Cuando estaba ya en la clínica muy enfermo, me propuso que nos casáramos otra vez. De haber sobrevivido al aneurisma que se lo llevó para

siempre, no dudo que me habría casado con él por tercera vez. Fue mi gran amor y mi gran cómplice.

A las tres semanas de muerto, la ministra tuvo a bien solicitar mi renuncia. Había terminado mi compromiso con la patria. Acababa de sufrir la pérdida más grande de mi vida con la muerte de Rafael. El día que entregué mi carta de renuncia y saliendo del despacho de la señora Chica, me dio un preinfarto y el corazón se desbocó.

Afortunadamente alcancé a llegar a la clínica, donde me tuvieron recluida una semana. El cineasta Carlos Mayolo, de quien no había sido especialmente próxima pero que se volvió mi amigo en los últimos años y no paró de agradecerme lo que había hecho por el cine colombiano al llevarlo a las regiones con las maletas, me dijo entonces, en son de broma, que lo que a mí me había dado no era un preinfarto, sino un preaviso.

De la clínica salí a la desolación inconmensurable que me producía la ausencia de Rafael. Y al desempleo. Tenía sesenta años, aún quería hacer y decir muchas cosas, y no me resignaba a naufragar en la tristeza. Era tiempo de reunir fuerzas para hacer otra película.



~

Rafael Maldonado, esposo de Camila, en su casa del Palacete. Bogotá, 1983. Foto de Ignacio Gómez Pulido.



Camila en el rodaje de Nochebuena. Simijaca, Cundinamarca, 2008. Foto de Lucas Maldonado Loboguerrero.

Vuelve y juega

Relevo generacional

Ya antes lo había intentado cuando, en 1988, se había abierto la anterior convocatoria de profesores para entrar a la Escuela de Cine de la Universidad Nacional. En ese entonces, recopilé títulos, certificaciones y publicaciones. Me calificaron con noventa y ocho puntos sobre cien, por mi trayectoria académica y mi largo recorrido profesional. Pero faltaba un examen “específico”. Llegué el día de la prueba y descubrí que era la única candidata. Un señor me encerró en un aula enorme donde solo había una silla. Me entregó un cuestionario de dieciséis preguntas, hecho especialmente para mí. No pude contestar ninguna. Eran preguntas como “¿Qué filtro usaban para sus primeros planos los señores Charles E. Rosher y Sergei Urusevsky, directores de fotografía inglés y ruso respectivamente?” o “¿En qué casos se utiliza el cable YPbPr (M-M)?”. El autor del cuestionario y director de la Escuela era el inefable Carlos Álvarez, el del famoso libro de FOCINE cuya publicación fue abortada por la carta que enviamos todos los cineastas activos de ese momento. Esta fue su venganza: quedé descalificada y no pasé.

Quince años después, muerto Rafael y sin tener en mente un proyecto cinematográfico claro, ensayé nuevamente entrar. Como en juego largo hay desquite y ahora eran otras las directivas de la Escuela, me presenté de nuevo en una convocatoria que se llamaba Relevo Generacional y, a pesar de mi edad, fui aceptada como profesora de cátedra. Me gusta dar clases, gocé mucho dictando Historia del Cine Colombiano, tan olvidado por la academia y tan vilipendiado. Más adelante, dicté Realización para aquellos que hacían sus cortometrajes como trabajo de grado.

En mi paso por la Universidad Nacional, a lo largo de diez años, pude ver la aparición de una nueva generación de cineastas. No sé si haya sido buena profesora, aunque le dedicaba mucho tiempo a la preparación de las clases, o si en el fondo fue una revancha que me daba la vida, un atajo para escaparme de la infinita tristeza que me producía la ausencia de ese compañero y cómplice que fue Rafael. Ir al campus de la universidad era, en cierto modo, estar nuevamente con él. La Nacho fue como su segundo hogar. Exalumno, fue profesor por más de treinta años, hasta que se pensionó. Cuando salíamos en carro desde la casa hacia cualquier lugar, él siempre cogía hacia la universidad. Decía que solo se podía orientar desde la Nacional.

Persistir sin esperanza

La década de los noventa se inició con el cierre de FOCINE y concluyó con el “nacimiento” del Ministerio de Cultura y su Dirección de Cinematografía, la misma que yo dirigí por cerca de dos años. Fue una década pérdida. A duras penas se rodó una docena de películas y se sacrificó toda una generación, la mía. Con el advenimiento de la Ley de Cine, que acompañé en su concepción como funcionaria pública, se desarrolló una modalidad de producción más industrial. Los estímulos a la producción pasaron a otorgarse mediante concurso y son las empresas productoras, en lugar de los artistas —guionistas o directores—, quienes asumen la financiación y los riesgos económicos. A esa ley se le bautizó 814, igual que mi cámara de Super 8, la Canon 814, con la que hice mis primeras películas. Me pareció un buen presagio y, como ocurriera un cuarto de siglo antes, participé nuevamente en el nacimiento del cine colombiano.

Había escrito el guion de una miniserie de televisión sobre una familia de la burguesía bogotana en decadencia. Se llamaba *Buenas maneras*. Lo abandoné cuando entendí que mi fuerte no era escribir relatos tan largos como los que pide la televisión. Me puse a trabajar en otro guion, esta vez sí para cine, sobre los estragos del fanatismo político en la vida de las personas. *Victoria* era la historia que había vivido de cerca en mi familia, con mi cuñada cubana y sus hermanos dispersos por el mundo. Lo mandé a concurso en la convocatoria del FDC, el Fondo de Cine, del 2004. Fue rechazado. Es una maravillosa historia, pero, probablemente, estaba todavía muy cruda y necesitaba investigar más a fondo.

Para entonces Matías había terminado de estudiar Literatura y trabajaba como asistente de guion con Humberto Dorado. Retomando algunos temas de *Buenas maneras*, entre los dos armamos el esbozo de lo que luego sería *Nochebuena*, una comedia negra sobre la bancarrota de una prestante familia bogotana, concentrada en el día de la Navidad. Siguiendo un viejo consejo de Arturo Ripstein, que decía que para hacer cine era necesario “persistir sin esperanza”, no me dejé desanimar por los anteriores fracasos y mandé el proyecto —que era apenas un tratamiento— a la convocatoria de ese año del FDC y me olvidé de él.

Estando en París, una hora antes de salir para Nantes al Festival de Cine al que había sido invitada, recibí una llamada del encargado del Fondo de Cine, convocándome para el día siguiente a una entrevista con los jurados —lo que ahora llaman *pitch*—, pues mi guion estaba preseleccionado. Como me era físicamente imposible llegar, me propuso que uno de mis hijos me representara. Para ello debía mandar una carta autorizándolo y luego autenticarla y apostillarla en el consulado o en alguna alcaldía. Mi tren salía en una hora, así que opté por hacer lo del apostillado en la alcaldía de Nantes. Fue una odisea hacerles entender a los franceses nuestra loca pasión por los trámites, pero, finalmente, logré enviar la carta con los sellos respectivos, mis hijos fueron al *pitch* y el proyecto fue seleccionado.

Gracias al premio, con Matías pudimos trabajar en el guion durante un año. Fue una labor deliciosa, pues fui descubriendo en él su pasión por la escritura, el manejo de la dramaturgia, la habilidad para los diálogos y su habitual sentido del humor.

Hablábamos de un mundo que ambos conocíamos, desde nuestros diferentes puntos de vista generacionales y estéticos. Pero para poder escribir sobre este tipo de fraudes, necesitábamos entender cómo funcionaba el mundo de la bolsa de valores. No solo los personajes, sino entender el mecanismo para que se produzca una quiebra. Entramos de lleno al campo de las finanzas y nos volvimos especialistas en derivados, opciones, futuros, apalancamientos, bonos de deuda pública...

Nochebuena es la historia de un pícaro encantador que arruina a toda su familia y siempre sale ganando. Queríamos concentrar la historia en cuanto al tiempo y el espacio: una hacienda señorial en la que una familia celebra la nochebuena mientras se enfrenta a su bancarrota. Un *huis clos* perverso sobre la quiebra, en veinticuatro horas, de la familia De la Concha. Para entender cómo podía ocurrir algo así desde una perspectiva financiera, un fin de semana lluvioso nos

fuimos a la finca de unos parientes que se movían en el mundo bursátil. Mi sobrino-yerno, en la realidad un muy próspero y bien reputado banquero de inversión, fue el cerebro de la quiebra de la ficción cinematográfica.

Un resumen de la película podría ser el siguiente:

Amanece en La Alsacia, la hacienda señorial de la familia De la Concha. Es 24 de diciembre. Bernardo, el menor de la familia, brillante y osado agente bursátil, mantiene una relación clandestina con su cuñada Esmeralda, mientras capotea las amenazas de Uldarico, padre de su amada y poderoso cacique político de la región, con quien sostiene turbios negocios.

La familia se ha reunido para celebrar la Navidad. Ignorantes de las andanzas de Bernardo con el arribista Uldarico y de la hecatombe que se avecina, los miembros de la familia se aferran a la imagen de una prosperidad y una felicidad ya idas. No hacen otra cosa que tapar la realidad con el mismo empeño con el que ocultan la crisis sanitaria que los amenaza: el sistema de aguas negras de la finca ha colapsado y promete sacar a la superficie todas las inmundicias, convirtiendo la palaciega mansión en una apestosa cloaca. Cae la noche. Es la hora de los cantos y los rezos, de las promesas de paz y de amor. Pero Uldarico ha llegado para reclamar lo suyo. Su presencia hace insostenible la situación. La olla podrida está por estallar.

Partimos de casos conocidos de la alta burguesía de la capital, arruinados por sus propios familiares o amigos, algo que yo conocía bien. El día del entierro de un famoso pícaro bogotano, estábamos casualmente en un café cercano a la iglesia en que ocurría su sepelio. Vimos llegar a los deudos después de la ceremonia, vestidos de negro, compungidos y llorosos. Poco a poco, mientras se limpiaban las lágrimas y apuraban un *cappuccino*, fueron aflorando sus sonrisas de satisfacción ante la muerte de quien los había dejado en la ruina. Cuando se está escribiendo un guion, ojo y oído suelen afinarse al máximo para capturar personajes, situaciones y diálogos. Viendo esa escena entendimos que la película debía girar menos en torno a la propia estafa que al esfuerzo por ocultarlo de una sociedad obsesionada con su imagen.

Porque, en el fondo, la película es una crítica a la sociedad bogotana, un ajuste de cuentas con mucho de lo que me disgusta de nuestra pretendida “aristocracia”. Creo que todos mis largos giran alrededor de un personaje femenino y rebelde que, en cierta medida, es mi *alter ego*.

En *Con su música...* es Mirta Rosado, la cantante joven en conflicto con su conservadora madre. Por su parte, *María Cano* encarna el símbolo mismo de la rebeldía femenina. Ya en *Nochebuena*, ese papel lo cumple Rosario, la hermana del timador. Vista siempre como la oveja negra de la familia, es la única capaz de enfrentarse a la hipocresía familiar y a la doble moral de la madre, siempre dispuesta a perdonar y esconder las fechorías del “exitoso” Bernardo, su hijo predilecto, en realidad una calavera sin escrúpulos.

La película puede verse como una comedia de costumbres y una sátira social sobre los esfuerzos de una clase por esconder su decadencia. Si hay algo que la aleja de este género es la ausencia de un final moralizante con un castigo ejemplar. Al contrario, hay una evidente y escandalosa amoralidad en esta historia en la que una mujer casada abandona a sus hijas, el estafador queda impune y la familia sacrifica sus principios por conservar los bienes. El debate moral está en la esencia de *Nochebuena*, una película sobre la podredumbre: la de las cañerías que vomitan a la superficie sus aguas nauseabundas y la de una sociedad que, como la nuestra, carcomida por la corrupción, prefiere taparse la nariz y mirar hacia otro lado para que, como en *El gatopardo*, todo cambie para que todo siga igual.

Del Excel a la acción

En uno de tantos *pitches* me oyó exponer el proyecto Rodrigo Guerrero, joven productor caleño recién aterrizado de Nueva York, quien me propuso producir la película con su compañía Dynamo. Le contesté que yo quería ser la productora. Me presenté a la convocatoria del FDC para la producción de la película: el premio eran unos doscientos mil dólares del momento, lo que representaba un 20 % del costo total. ¡Y gané el premio de producción en calidad de productora!

Tenía al frente dos caminos: el más largo e incierto era irme sola a buscar por el mundo la plata que faltaba, cosa que podía tardar años. Mi gerente de producción era Alberto Amaya, en ese momento director de la Escuela de Cine de la Universidad Nacional, excelente a la hora de ejecutar un proyecto, pero sin muchos contactos internacionales y, como yo, temeroso de lanzarse en arriesgadas apuestas financieras. Opté, entonces, por el otro camino, más corto y fácil: asociarme con Dynamo, hoy una empresa productora enorme, pero que, en ese momento, apenas arrancaba. Nunca sabré si me equivoqué. Temo que

conmigo como productora la película habría sido más de mi gusto, pero quizás nunca la hubiera logrado hacer. Y como le escuché decir alguna vez a una querida colega, solo hay dos tipos de películas: las que se hacen y las que no.

Con los de Dynamo nos repartimos los campos: el guion les encantaba y no se tocó. Los jefes de los departamentos de producción, fotografía y sonido fueron puestos por ellos; la dirección de arte por mí. Escogí a Phillip Legler, a quien conocía por mis hijos de tiempo atrás y con quien me entendí muy bien. Con lo que sufrí bastante fue con la asistencia de dirección, que me impusieron los de Dynamo y fue un desastre de chismes, zancadillas, juerga y vulgaridad. Lo mismo que el fotógrafo, un *playboy* rumbero a quien le interesaba más la publicidad. Por fortuna pude traer como director asistente a Miguel Salazar, joven y talentoso realizador, además de amigo inmejorable. Algunos le hicieron una guerra sin cuartel.

Sobre el *casting* las decisiones eran mías, excepto la escogencia de los protagonistas. Para el personaje de Bernardo de la Concha, un corredor de bolsa tan encantador como inescrupuloso, concursaba mi hijo Matías junto con otros candidatos. Por esta razón, delegué en Dynamo la escogencia del actor. Matías conocía bien al personaje, puesto que lo había creado e investigado a profundidad, y fue finalmente seleccionado. Sentía temor de no ser objetiva y que, más adelante en el rodaje, tuviera problemas para dirigir a mi propio hijo. Sin embargo, el hecho de que hubiéramos construido conjuntamente el personaje al escribir el guion hizo que su interpretación fuera la que yo había imaginado.

Para la protagonista femenina me propusieron una cochada de actrices famosas. Todas me parecían iguales: flacuchas, rubias, pelilargas, vestidas de *jean* y chaqueta de cuero; todas hablaban igual, todas actuaban igual, todas de telenovela. Y de pronto, apareció Cony Camelo, una joven muerta de risa, de mirada inteligente, pelo corto alborotado y vestida de verde. A la primera toma del *casting* supe que ella era mi personaje. Después me enteré de que, además, era famosa. Quedamos todos felices.

Sus sugerencias durante el rodaje me ayudaron mucho a crear un personaje más profundo. Fue de ella la propuesta de que, en la escena final, su personaje abandonara la familia, incapaz de sumarse a la mentira de un final feliz. Me pasa con frecuencia que resuelvo el final de la película durante su mismo rodaje, cuando ya toca filmarlo, porque necesito construir esa última imagen a partir de las que he venido construyendo. Es solo filmando que uno descubre la verdadera película que ha estado haciendo por tantos años.

La historia de cómo encontré a la antagonista se remonta a la época en que aún no tenía asegurada la financiación y pensé que podría venir de Ibermedia, un fondo de coproducción iberoamericano. Por eso, desde el guion, el personaje de Carlota estuvo pensado para una extranjera. Fui a presentar el proyecto a un encuentro de productores sin mayores expectativas. Una tarde vi a un señor canoso, con cara de tímido, sentado en una mesita igual que yo, a la espera de que alguien viniera a salvarlo y proponerle grandes negocios. Me acerqué, nos pusimos a charlar y le conté mi argumento. Necesitaba una actriz para el personaje de la extranjera rica. De inmediato me propuso a Roxana Blanco, una maravillosa actriz uruguaya. Nos comenzamos a escribir, nos volvimos amigas y, antes del rodaje, me propuso venir a pasar la Navidad para ver cómo eran aquí las celebraciones navideñas. Ella venía de un país laico, de una familia de intelectuales de izquierda que nunca habían celebrado la nochebuena. Estuvo alojada en mi casa ese fin de año y asistió conmigo a cuantas novenas, aguinaldos, misas de gallo y echadas de pólvora pudimos.

Roxana estaba feliz de interpretar el personaje de una hacendada argentina millonaria. Para comenzar, por la tradicional rencilla entre uruguayos y argentinos: se divertía exagerando el acento porteño. Le encantaba su vestuario, la ropa y las finas botas de montar, excepto que le daba pánico montar a caballo. El caballo pura sangre, que en la ficción se llamaba Yaguarón como la aterradora figura mitológica, y que estaba avaluado en muchos millones, pertenecía a un chalán que había estado al servicio de Rodríguez Gacha, el famoso narco. Matías y Roxana tuvieron clases de montar, pero ella no logró perderle el miedo. Nunca había montado y la escena en que llega a caballo a la hacienda se rodó con una doble de riesgo.

Como decía algunas líneas atrás, el personaje de la hija rebelde, Rosario, tenía para mí una gran importancia, pues es a través suyo que pude expresar mi posición ética. Es un personaje muy fuerte y nada convencional, el único que rechaza la hipocresía de esa sociedad bogotana. La que tiene clara la idea de justicia y honestidad. Desde hacía treinta años tenía en salmuera a Rosario Jaramillo, cuando pensé en que fuera la Mirta Rosado de *Con su música...* Pude luego tenerla en *María Cano*, pero en una sola escena, haciendo de la Flor del Trabajo. Más adelante, fue Manuelita Sáenz en *Viva la Quinta*. Tenía tan clara la decisión de que fuera ella que, desde el guion de *Nochebuena*, el personaje siempre se llamó Rosario.

En el papel de Epifanía, la devota empleada del servicio que defiende hasta el último minuto al pícaro protagonista, a pesar de que también a ella la ha tumbado, estuvo Ana María Arango. Gran actriz, amiga desde hace muchos años y con quien en tiempos recientes monté una obra de teatro, fue años atrás la inolvidable Rurra, la hermana esotérica de María Cano. Con su cojera y su infinita ternura, la Epifanía que hizo Ana María es, tal vez, el personaje que el público más quiere y compadece por su inocencia y bondad, pero también con quien más se identifica, pues comparte su incompreensión ante los enredados galimatías financieros.

Tuve la suerte de trabajar con grandes actores y actrices de largo recorrido y que ya no viven: Edgardo Román, el gobernador corrupto y cínico que maneja magistralmente la secuencia de la cena donde se devela el engaño, clímax de la historia. Y Héctor Rivas, el plomero que viene a solucionar el drama sanitario de la casa: un actor de una fuerza y una presencia escénica inolvidables.

Para doña Sofía, la gran matrona De la Concha, escogí a Consuelo Moure. Interpretó maravillosamente la madre de gran alcurnia que necesitaba: amarga, clasista, dura. Vimos varias veces *The Queen*, la película de Stephen Frears sobre la reina Isabel II de Inglaterra, con la magnífica actuación de Helen Mirren. Hice que le confeccionaran un vestido de paño del color y el estilo de los que usaba la reina Isabel, pues era mi referente para el personaje. Y, muy a pesar suyo, aceptó dejarse el pelo blanco y peinarse como chavita. Se veía preciosa, me recordaba mucho a mi mamá de vieja. Me dolió mucho su muerte hace unos años.

Mientras escribíamos el guion, yo pensaba en Blas Jaramillo para el personaje de Alvarito, el hermano mayor del pícaro, borrachín, simpático y bueno para nada. Mi James Dean adolescente se había convertido en un adulto y un gran actor. Sin embargo, murió poco antes del rodaje, en un momento muy exitoso de su carrera. En su entierro me encontré con Alberto Valdiri. Pensé que era su alma gemela y le propuse hacer ese personaje. Por las trágicas ironías de la vida, al mes de terminado el rodaje, le dio un infarto y tiempo después murió. A ambos los quise y admiré mucho su talento. Ambos se fueron muy temprano...

Los tres golpes

Siempre he pensado que la preproducción es la época más feliz de este oficio, cuando todo es posible y uno está seguro de que hará una gran película. Luego, cuando llega el rodaje con la emoción de una carrera

contra el tiempo, hay que pasar de lo ideal a lo posible y, para el resto de la vida, aceptar las decisiones que se tomaron en la efervescencia de la creación. Tenía un guion del que me sentía muy segura, con nueve versiones a cuestas. Había logrado armar un elenco que me daba mucha confianza y correspondía a los personajes imaginados. Para completar, la locación escogida no podía ser mejor: la casa de una hacienda a cuarenta minutos de Chiquinquirá (Boyacá), en una llanura fría y verde que me recordaba el paisaje de mi infancia en Chía. Diseñado a finales del siglo XVIII por fray Domingo de Petrés, el arquitecto de la Catedral de Bogotá, el enorme caserón pertenecía a una familia que compartía con los De la Concha tanto el antiguo esplendor como su actual decadencia.

Para que el equipo de arte pudiera hacer algunas adecuaciones, tuvimos la casa a nuestra disposición desde un mes antes del rodaje. Reservamos un gran espacio para que los actores pudieran descansar en los tiempos muertos de la filmación, lo que, en nuestra cada vez más globalizada industria audiovisual, llaman pomposamente *green room*. Así, nos fuimos apropiando de la casa como si fuera la nuestra de toda la vida. Acabé de afinar el guion de acuerdo con los sets reales y pude adaptar el *storyboard* que había dibujado con gran detalle. Me gusta llegar al plató con la puesta en escena y los encuadres muy estudiados para, así, estar abierta a los imprevistos.

Disponer de la locación antes del rodaje fue una gran fortuna, pues me permitió retomar *in situ* un trabajo que venía haciendo con los actores principales en mi casa, desde hacía algunas semanas. Se trataba, básicamente, de ensayar las secuencias en que los personajes están comiendo, que eran las escenas más difíciles de filmar por lo intensas dramáticamente y por la complejidad de una puesta en escena con tantos personajes, pasiones, revelaciones y confrontaciones...

Por una decisión consciente, *Nochebuena* está estructurada en torno a un desayuno, un almuerzo y una cena, lo que coloquialmente se conoce como “los tres golpes” del día y que corresponden a los tres actos que suele tener un guion. Al igual que la burguesía de la película de Buñuel, que nunca logra disfrutar del encanto de una comida, la celebración navideña aquí se va degradando golpe a golpe.

La historia comienza en una mañana soleada, cuando la familia desayuna feliz en el colorido patio central de la casa, hasta que aparece el conflicto y el ambiente se ensombrece: Bernardo es conminado a pagar una vieja deuda. Viene luego el almuerzo familiar frente a la

mansión, en un antejardín versallesco, ahora malogrado por las perforaciones sanitarias que ha hecho el plomero. Es el punto de giro: cada vez más acorralado, Bernardo trata de evadir al gobernador, su acreedor, quien se presenta amenazante. Llega finalmente el clímax, en la noche, cuando en una cena improvisada, azarosa y aciaga, Bernardo es desenmascarado y la familia descubre la magnitud de su bancarrota.

Así como la suerte de la familia De la Concha se va oscureciendo a medida que pasa el día, también las cosas para el equipo se fueron enrareciendo a lo largo de las siete semanas de rodaje. El plan de rodaje se diseñó casi que en el mismo orden en que ocurre la historia: empieza con las escenas risueñas de la mañana, avanza tras las múltiples peripecias de Bernardo y finaliza en la larga noche en que estalla el drama. De igual manera, el ambiente ligero y cordial que se vivía al inicio se fue enrareciendo por múltiples razones. Como ocurre siempre en un rodaje, cuando la plata empezó a escasear y el plan de rodaje se atrasó, las relaciones entre el equipo se hicieron más tensas.

Para agravar las cosas, en un acto de ligereza de los productores y a pesar de mis advertencias, el negativo de lo filmado era enviado semanalmente por correo al laboratorio en Canadá. Dos veces abrieron las latas en la aduana, el negativo se veló y tuvimos que filmar las escenas de nuevo. El seguro pagó, pero el trabajo se perdió y la moral fue disminuyendo. De modo que, al llegar a las últimas semanas de rodaje nocturno, cuando comenzó a apretar con dureza el cansancio, el frío y el sueño, las relaciones entre el equipo eran cada vez más difíciles.

Pienso que fue un grave error imponerme una asistente de dirección que le rindiera cuentas al productor ejecutivo y no a mí, pues esto hizo que se formaran dos bandos que, de un modo esquemático, respondían a asuntos regionales. Por un lado, estábamos los que veníamos de Bogotá, acostumbrados al frío de la montaña y a la comida local. Y por el otro, los que venían de otros lugares y no manejaban los códigos de la cultural local. Entre semana comíamos en un restaurante donde se esmeraban en prepararnos delicias de la región: envueltos de mazorca, sobrebarriga, cuchuco de trigo. Yo comía con placer, no solo porque eran platos de mi infancia, sino porque hacían parte del mundo que estábamos narrando. Pero a muchos les aburría la alimentación y odiaban el clima frío, la neblina y el cielo gris. Tenían, además, otro sentido del humor. En otras palabras, se resistían al universo en que se

movían los personajes de la historia. Aunque parezca una nimiedad, la falta de cohesión en el equipo fue el origen de muchos problemas.

En post confío

Fue de gran ayuda contar con un editor *offline*, en este caso mi hijo Lucas, quien iba editando el material en la medida en que filmábamos. Esto me daba mucha tranquilidad en cuanto a la narración visual, la actuación, la puesta en escena, los encuadres, los movimientos de cámara, etc. Pero la calidad de la imagen nunca la revisaron los productores de la oficina en Bogotá al recibir de vuelta del laboratorio los *rushes*, el material ya revelado. Solo al día siguiente de haber terminado el rodaje, cuando pedí verlos proyectados, descubrí que varias escenas habían quedado fuera de foco o con lo que se conoce como foco “suave”.

Fue un error imperdonable del camarógrafo, fotógrafo y *playboy* que, para sortear la fatiga que le producía la falta de descanso, se mantenía activo a punta de estimulantes sintéticos. Después de terminado el rodaje supe que los domingos, en vez de dormir o descansar, se iba a Bogotá a grabar toallas higiénicas o matacucarachas, en comerciales que probablemente le pagaban muy bien. Aunque no me considero una persona rencorosa, hasta el día de hoy me cuesta mucho trabajo perdonar su mediocridad.

Pasado el agite del rodaje, me fui a pasar el trago amargo del foco en la isla de Providencia. Me costaba creer que todo el trabajo y el amor puesto en ese esfuerzo colectivo y titánico que es hacer una película, pudiera opacarse por la irresponsabilidad de un codicioso. Por fortuna me había ido a esa isla con Lucas y Matías, que eran aire fresco. Ellos y el amplio mar fueron los únicos testigos de mi desencanto. Al regresar a Bogotá, Rodrigo Guerrero, el productor, me devolvió la esperanza cuando encontró la solución, haciendo una copia en 6K que pasaría luego a 4K, de modo que el problema del foco se volviera imperceptible.

Me fui acostumbrando a tanto K y comencé el montaje, otra de mis pasiones. Por contrato, al estilo gringo, yo solo tenía derecho al primer corte, que tenía 103 minutos. Estaba tranquila. Me gustaba y sentí que también a los productores. Pero luego vinieron los dichosos *focus group*, armados sin mayor criterio por los productores, para quienes la película debía ser una comedia popular como aquellas que se estrenan los 25 de diciembre. Si hubieran visto con detenimiento mis películas, habrían entendido que yo no era la indicada para ese propósito.

En todo caso, tras la avalancha de opiniones contradictorias, fueron perdiendo la seguridad en el material.

En las siguientes versiones del montaje, quisieron desaparecer las cosas que pudieran incomodar la moral burguesa, conservadora y timorata: el pícaro que se queda sin castigo, la amante adúltera que piensa abandonar a sus hijas, la hermana rebelde que confronta a los corruptos. Fue así como, en algunas versiones de montaje, trataron de quitar las escenas en que aparecieran las hijas de Esmeralda. Para ellos era aceptable tener una heroína adúltera siempre y cuando no fuera madre. Además de que desvirtuaba por completo al personaje, la narración quedaba coja. Querían que la película fuera para todos los públicos, a como diera lugar, y el adulterio femenino, peor aún si es de una madre, resulta más pecaminoso que las trapacerías de los hombres y las estafas de los de cuello blanco. Se me rebosó la copa cuando al personaje de Rosario, la hermana que canta las verdades, le fueron mochando sus parlamentos y pasó a ser casi que una figurante. Era ya otra historia, no la que habíamos escrito y filmado.

Me fui a hablar con mi abogado. Me dijo que, evidentemente, yo tenía las de ganar por derechos de autor, pero que podía ser una pelea eterna con el riesgo de que la película nunca llegara a verse. Me recordó entonces, que en el contrato entre Dynamo y yo —que él había revisado y cuidado de mi parte— había una cláusula que permitía contratar un editor, tercero en discordia, para que solucionara las divergencias que hubiere.

Trajimos entonces a un editor mexicano, quien se reunió por un lado con los productores y por otro conmigo, y se puso a la tarea. El resultado fue satisfactorio para ambas partes. Mientras el médico de montaje diseccionaba mi película, me fui al campo a pensar en otra cosa. Pero en ese momento, mediados de 2008, los temas candentes en el mundo eran las quiebras: la de DMG, la pirámide local, y la de Lehman Brothers en Norteamérica. No se hablaba de otra cosa.

Zanjadas las diferencias del montaje, vino luego el trabajo del sonido, sumamente placentero, y la finalización de la película, incluyendo la corrección de color que tuve que hacer sola con el colorista, pues el director de fotografía supongo que seguía filmando insecticidas y nunca dio la cara.

A todo marrano le llega...

Para la promoción de la película contrataron a una exmodelo, que ni me miró en la única reunión que tuvimos. Puso de jefa de prensa a una

señorita llegada la víspera a Bogotá, que no conocía a nadie ni nada y lo único que hizo fue pedirle a Matías que me hiciera una entrevista. La película salió a salas prácticamente en la clandestinidad, sin prensa ni radio ni televisión, pues no llegaron a un acuerdo con los canales privados.

Tuvimos una linda *première* en las salas de Gran Estación y, en el lote del frente, al costado norte de la calle 26, un espectáculo de pólvora muy navideño. El comité de clasificación decidió que era para todas las edades, lo cual alegró mucho a los productores, pero pienso que no fue algo tan positivo, pues reforzó la idea —equivocada a mi juicio— de que se trataba de una película de entretenimiento masivo y para toda la familia. Nunca pensé que lo fuera. Al contrario, fue concebida como una comedia negra y muy crítica sobre la hipocresía de la sociedad, dirigida a un público adulto. Tuvimos treinta mil espectadores, lo cual, en su momento, estuvo por debajo de las expectativas, pero que, a la luz de hoy, parece una cifra exorbitante para el cine colombiano.

Pasado el estreno comercial, vino el tiempo de los festivales. En el de Bogotá, la película se proyectó la víspera de la inauguración. Nadie supo. Y si acá llovía, en Cartagena tampoco escampaba.

En el FICCI de ese año, en vez de poner las películas colombianas en una buena sala, las metieron en una salita improvisada a última hora, en el Museo Naval, proyectadas de cualquier forma y sin condiciones acústicas. Espantoso. Este es un país tan acomplejado, que se gasta un platal en promocionar las películas gringas que ya tienen bastante apoyo y se apena de lo propio. El desquite fue el merecido premio de mejor actriz que recibió Cony Camelo por su papel protagónico.

El director del Festival de Chicago escogió *Nochebuena* para la apertura del certamen y nos invitó a Roxana, la actriz uruguaya, y a mí. Por su parte, el Festival de Miami escogió la película para la selección oficial y nos invitó a Cony y a mí. El gran remate fue el Festival de Gramado, en el sur de Brasil, donde había estado en el 82 cuando *Con su música...* Nos invitaron a varios actores y a mí dentro de la selección oficial latinoamericana. Matías ganó el premio de mejor actor. Creo que, en parte por eso, decidió irse por varios años a vivir en ese país, donde hizo una maestría en Teatro.

De todas mis películas, *Nochebuena* es, quizás, la única que me deja un sabor agri dulce. Por un lado, sentí hacia mí un cierto desprecio generacional y cultural. Los jóvenes productores venían de estudiar en los Estados Unidos, el cine que veían era el de allá, la comida que les gustaba era la gringa. Sus preocupaciones tenían que ver más con

las finanzas que con el arte. No veían ni teatro, ni cine, ni televisión colombianas, por lo que desconocían a los actores y estoy segura de que ni siquiera habían visto mis películas. Yo, en cambio, había estudiado primero Bellas Artes y luego Cine. Había vivido en Francia, adoro el cine europeo, me encanta cocinar, leer y conversar con amigos. En otras palabras, venía de otro planeta. Parecía que nunca hubiera hecho ni un cortometraje. Todo lo que siempre tuvo nombre en español ahora se llamaba en inglés.

Pero, por otro lado, es la obra en la que yo me siento más experta en mi oficio, en la que tengo más clara su construcción dramática y visual, donde me comunico mejor con los actores, quienes se convirtieron en mis grandes aliados y, a mi juicio, en la mayor fortaleza de la película. Con ellos logramos crear un universo convincente, contamos una historia sólida y con grandes dosis de humor, una crítica mordaz sobre los pícaros de buena familia a quienes todo se les perdona.

Aprendí a trancazos cómo es lo del cine industrial, donde el productor tiene la última palabra, pues a lo largo de mi carrera había tenido la suerte de ser la dueña de las decisiones y aquí me tocó negociar muchas cosas. Sacrificar algunas, defender lo esencial. Fue un duro aprendizaje, pero me alegro mucho de haber podido hacer esta comedia negra sobre un mundo que conozco bien, que odio a ratos por su mezquindad y su doble moral, el mundo de la llamada “gente bien”, tan aristocrática como corrupta.

De guionistas y directores

En mi paso por el Ministerio de Cultura aprendí la importancia de las agremiaciones como única herramienta para tener interlocución con quienes manejan los destinos de una profesión. Por eso, desde su fundación me vinculé a la asociación de guionistas, llamada graciosamente Los Guionistas Cuentan y, cuando en 2010 me propusieron asumir su presidencia, acepté encantada y con muchos planes.

Entonces trabajaba como profesora en la Escuela de Cine de la Nacional y me daba cuenta de la enorme necesidad de los estudiantes de tener acceso a guiones escritos, pues en librerías solo había dos de Woody Allen (en inglés), dos de Buñuel y uno de Ripstein y Paz Alicia Garciadiego. Era patético. Armé una propuesta para publicar guiones colombianos y me fui donde la ministra de Cultura con mis colegas Libia Stella Gómez y Alexandra Cardona. Le pedimos 180

millones, dijo que nos daba 50. Y así empezamos, publicando cinco guiones en igual número de libros, con mil ejemplares de cada uno. Dos veces más el Ministerio nos financió la publicación de guiones de películas colombianas escritos por miembros de la asociación, para un total de catorce títulos. Aprovechando mi experiencia con las maletas de cine, los repartimos a través de las bibliotecas departamentales y municipales. Para cada edición hicimos lanzamiento en la Feria Internacional del Libro de Bogotá, en la Fiesta del Libro de Medellín y en el Festival Internacional de Cine de Cali.

Cada libro, además del guion, incluía fotos de la película, sinopsis, ficha técnica y una nota del guionista o, en ciertos casos, una entrevista sobre el proceso de escritura, con el objetivo de brindar a especialistas, profesores y estudiantes un material valioso que contribuyera a la enseñanza y el aprendizaje del oficio. Decidimos publicar las versiones de rodaje para entender las decisiones tomadas por el director tanto en la puesta en escena como en el montaje.

Habría querido que la colección continuara, acompañada de las películas a que dieron origen los guiones, así como de una larga entrevista con el autor sobre su proceso de creación. Sin embargo, cuando me retiré de la presidencia, la idea se abandonó. Hasta el día de hoy, son prácticamente los únicos guiones colombianos publicados. Aquí cada persona que llega a un cargo abandona todo lo que se ha hecho antes, pues considera que con él o ella se funda un mundo nuevo.

En 2014 mis amigos y colegas Mario Mitrotti y Teresa Saldarriaga me propusieron hacer una asociación de directores de cine y televisión para exigir el pago de nuestros derechos de autor. Parecía algo quimérico, pues nos habíamos formado en la creencia de que solo teníamos derechos morales sobre nuestras obras, pues los patrimoniales eran exclusivos del productor. Sin embargo, en algunos países de Europa y aquí cerca, en Argentina, existía una legislación que les otorgaba derechos al director y al guionista. En Colombia, los actores lo habían logrado tramitando una ley. ¿Por qué no podríamos también nosotros? Nos pusimos en esas. Viajamos, aprendimos y copiamos.

Tuvimos que tramitar nuestra propia ley: ir al Congreso, buscar a cada uno de los parlamentarios de la respectiva comisión y explicarle la justicia de nuestras demandas. Adriana Saldarriaga, abogada especialista, encontró la manera de exigir nuestros derechos no por la venta de la obra, sino por su exhibición pública. El milagro nos lo hizo Pepe Sánchez, un director y actor queridísimo en Colombia cuyo

nombre le habíamos puesto al proyecto de ley, pues vino a morirse días antes del debate en el Congreso, lo que conmovió a los parlamentarios. Y así, el 9 de junio de 2017, fue aprobada la Ley 1835 o Ley Pepe Sánchez. Hoy en día hemos firmado convenios con cerca de treinta países alrededor del mundo y entregado más de cinco mil millones de pesos a nuestros directores, además de un programa de bienestar social para apoyar a los colegas que viven dificultades y desarrollan actividades culturales y de formación.

Y no fui a Palacio

En el 2019 me llamaron del Gobierno para proponerme hacer parte de la Misión de Sabios. Pensé, primero, que era un chiste y, luego, que estábamos muy mal de sabios en el país para llamarme a mí, que no soy ni teórica ni intelectual, ni mucho menos una sabia, apenas una mujer tratando tozudamente de hacer películas.

Acepté sin hacerme muchas ilusiones. Y ya en esas, me propuse como único objetivo fortalecer la educación cultural y artística desde la escuela primaria: aparte de unos cuantos poetas o novelistas de obligatoria lectura en las escuelas, nuestro pénsum ignora por completo la historia del arte, del teatro o del cine colombianos. Tengo la firme convicción de que construir una verdadera identidad nacional pasa obligatoriamente por entender cómo nos hemos representado desde el arte.

El proceso fue muy interesante. Nos reuníamos una tarde cada dos semanas en la Universidad Javeriana. Discutíamos libremente con doctores en Filosofía y en Música de la Javeriana y entre nosotros, los de la praxis: un pintor, un músico, una gestora cultural, un exministro de Cultura, un inventor y yo, una cineasta. Sin olvidar, claro está, a los jóvenes de lo que entonces se llamaba Colciencias y pasó a ser el recién creado Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación, que nos sirvieron como apoyo para la metodología de la investigación-creación. Propusimos poner todo el énfasis en la educación y procurar una formación primaria y secundaria en el mundo del arte, en la que el estudiante conozca y se apropie de su cultura, de su patrimonio artístico local, regional, nacional y latinoamericano. Por ello, el documento “de los sabios” buscó una mejor educación con mayor inclusión y equidad. Los meses que trabajamos juntos fueron maravillosos

y no tengo cómo agradecerles a mis compañeros todo lo que aprendí de ellos durante el proceso.

Como pasa tanto en Colombia, las noticias entran sin preguntar y cambian todas las especulaciones. En un bombardeo del Ejército, en el Caquetá, murieron siete niños, a quienes el ministro de Defensa de entonces calificó cínicamente de “máquinas de guerra”. El Gobierno silenció el hecho durante meses. Pero vino mi crisis de conciencia: qué hacía yo en una comisión (llamada pomposamente “de sabios”) de la cual se esperaba que pensáramos qué queríamos para el país dentro de veinticinco años. ¿Pero para qué niños estábamos soñando si los estaban matando? Si entre las desalmadas guerrillas, los militares y los paramilitares los habían convertido en carne de cañón. Si para el Gobierno los niños, retenidos a la fuerza y obligados por los violentos, eran solo combatientes que había que aniquilar. Si a los niños indígenas —los parientes de Jaca, mi compañero de sabios y cuota indígena— los aniquilaban a punta de metralleta o los condenaban a morir de hambre al fumigar sus cosechas con glifosato, ese pesticida supuestamente inocuo. Pensábamos en un país mejor, pero ¿para quiénes? ¿Para los hijos de ese 1 % del país que maneja el 80 % de los recursos?

Estaba enfurecida con el Gobierno Duque, el que me había convocado. Yo sabía que era un documento muerto, que el alto Gobierno no tenía la mínima intención de ejecutarlo. Por eso me abstuve de asistir a la presentación final del documento, que incluía una cena en el palacio presidencial y, en su lugar, escribí una carta que reprodujeron varios medios de comunicación y que terminaba diciendo:

Pienso que nuestro indeclinable compromiso como artistas es el de ser incómodos, es el de hacer preguntas más que dar respuestas. No estamos para celebrar al poderoso sino para ponernos al lado del rebelde, de la víctima, del olvidado. Afortunadamente, el arte en Colombia nunca le ha dado la espalda a nuestra realidad: todavía Obregón nos conmueve con La Violencia, Beatriz González con sus Auras anónimas y Francisco Norden en Cóndores no entierran todos los días nos recuerda los tenebrosos años de la violencia bipartidista, tan bien puestos en escena por La Candelaria en Guadalupe años sin cuenta, bajo la genial dirección de Santiago García. O Miguel Torres, que inmortaliza el holocausto del Palacio de Justicia con su magistral Siempre viva; o Ciro Guerra y Cristina Gallego, que nos muestran cómo empezó nuestra tragedia del narcotráfico en sus Pájaros de verano.

Para, finalmente, llegar al sin sentido y la bestialidad de la guerra con Monos de Alejandro Landes.

Por mi parte, la modesta contribución que me correspondió fue la de contar los convulsos años veinte en Colombia, en torno a la figura trágica de María Cano, mujer rebelde, perseguida y luego olvidada. La misma que, con una claridad que bien podría aplicarse a nuestra tarea como artistas en medio de un país tan lleno de contradicciones e injusticias, dijo: “Yo era la conciencia de un deber para con la patria esclavizada. Y por ella combatimos, no con las armas pero sí con las ideas”.

Por todas estas razones no me sentí capaz de sentarme a manteles con el presidente y la vice, que solo oyen sus propios discursos. No quería dañarles la cena. Preferí, desde el silencio y la soledad de la creación artística, mantener alerta la conciencia, avivar nuestro juicio crítico en procura de esa paz tan esquiva, para ver si algún día podemos pasar la página de un conflicto que nos desangra hace ya demasiados años.

No sabría si mi gesto de rebeldía tuvo más efecto que la pomposa Misión de Sabios, pues su resultado visible fue la creación de un ministerio para las ciencias al que cada día le recortan más presupuesto, convirtiéndolo en un mero botín para la repartija política. Sin embargo, haciendo honor a la verdad, algunas de nuestras propuestas han sido retomadas por el actual Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes, entre ellas, la de la educación artística desde la infancia, que fue un tema por el que peleó incansablemente mi amiga María Elena Ronderos desde los tiempos en que hicimos *Educación artística*, la serie de ayudas pedagógicas para los maestros de primaria.

Un ratito más

Desde años atrás me habían propuesto escribir unas memorias que hicieran parte de una colección de la rectoría de la Universidad Nacionales sobre mujeres pioneras. El proyecto se fue diluyendo, pero yo ya había empezado a repasar mi vida en largas y frecuentes charlas con Chispa, mi amiga y cómplice de siempre, con miras a escribir un libro. Sin embargo, llegó la pandemia y cambió todo. No podíamos salir de la casa y ella era poco ducha para la conversación no presencial. Seguí escribiendo sola, retardando siempre llegar al final. No quería terminarlo. Pensaba que después de acabarlo no me quedaría más por hacer en la vida. Era el fin.

Con las salas cerradas, una vez más estaba muerto el cine. No solo por la imposibilidad de filmarlo o exhibirlo, sino porque las fuentes de financiación habían desaparecido. En mi caso, tenía muy poco trabajo y siempre todo virtual: reuniones de la asociación de directores o como representante de los cineastas ante distintas entidades públicas. Burocracia, nada creativo.

Poco a poco, a través de lo escrito, fui viendo la totalidad de mi trabajo y comprendí la fuerza de mi pasión por el cine, que me ha dado impulso para mirar tantos horizontes, estar siempre buscando, pasando dificultades, peleando por lograr lo que me propongo. He fracasado a veces, pero otras, muchas, casi siempre, lo he conseguido. Confirmé que para mí lo importante es y ha sido el proceso, el sueño de lograr algo, el trabajo, la búsqueda, el oficio. Reafirmar lo que en mi juventud era apenas una intuición, y que es una constante en este libro: que yo, al cine, no renuncio.

Me gusta mucho hacer documental, que es la aventura de lo inesperado, de la sorpresa, de las intuiciones que se pueden o no confirmar. Cada proyecto exige leer e investigar un tema nuevo, cada uno obliga a abrir una ventana distinta del conocimiento. Gracias a los documentales filmados he descubierto seres maravillosos, historias fantásticas y mundos insospechados, a pesar de mis lamentaciones cuando “el encuadre hubiese podido ser mejor”, “el sol se escondió en el preciso momento”, o “al final del rodaje apareció un personaje más interesante”. De todos mis documentales la serie *Inmigrantes* fue la que más me enriqueció el alma, pues me permitió entrar en contacto con tantas culturas, religiones, geografías, lenguas. A través de las historias de vida de mis entrevistados aprendí mucho. Como si hubiera viajado por medio planeta.

Pero lo que me apasiona es la ficción. Y es donde me duele no haber hecho muchas más películas, pues me quedan aún muchas historias por contar. Tengo, entre el tintero, un largometraje autobiográfico sobre mi infancia en Chía, en tiempos de violencia política y sectarismo religioso, además de una serie televisiva sobre la pequeña corrupción de una madre y un hijo, a cargo de la Henry Plotter, una modesta fotocopidora de barrio. El problema del cine colombiano es que las ayudas estatales son mínimas, Hollywood invade las pantallas con su aparato publicitario y la apatía de la prensa y de los exhibidores es patética.

Soy la más feliz rodando una película. Es un acto de creación sublime, de placer visual, psicológico e intelectual. Me encantan los problemas por resolver, adoro a mis técnicos, sufro y gozo con los actores pues,

con ellos, estoy creando mundos inéditos. Nunca siento cansancio, ni hambre ni sueño. Dirigir una ficción es tomar decisiones sobre el arte, la dramaturgia, la interpretación, el sonido... Pero, sin lugar a dudas, lo mío es la puesta en cámara, definir el encuadre, componer la imagen, el movimiento de la cámara y de los actores, el tiempo y el ritmo... Hay una enorme soledad en ese momento de creación, pues uno sabe que nadie lo puede ayudar. Que cada plano es, como decía Truffaut, una responsabilidad ética y estética. Un plano es imposible de copiar, cada plano que uno hace es el primero que se hace en la historia.

La primera película que hice al llegar a Colombia fue *El oro del Chocó*. Por razones que conté varios capítulos atrás, quedó inconclusa y su único original desapareció. Sin embargo, hace poco me llamaron de la Cinemateca de Bogotá a contarme que habían encontrado y digitalizado la única copia que yo creía por siempre perdida. Ahora mismo estoy a la espera de los resultados de una propuesta para hacer una nueva película —quizás la última, o la antepenúltima, ¡qué sé yo!— con el material recuperado. No tiene sonido, pero allí está lo que filmé cuando apenas me iniciaba como directora y llevaba a Lucas en mi barriga. Junto a él, ahora camarógrafo, pienso buscar al antiguo equipo de rodaje para rehacer mis pasos. Ante la muerte de unos y el olvido de otros, le hago trampa al documental con unas cuantas escenas de ficción, para reflexionar no solo sobre una película y una región largamente condenadas al silencio, sino sobre mi propia trayectoria como artista en un país sin memoria.

Amanecerá y veremos.



Camila en el rodaje de una película inconclusa sobre Colón. Barcelona, 2024. Foto de Lucas Maldonado Loboguerrero.



Camila y su nieta Elisa. Bogotá, 2025. Foto de Lucas Maldonado Loboguerrero.

Epílogo abierto

Termino de escribir este libro entre Bogotá y Barcelona, en casa de Lucas y Mariona, su mujer, tras el magno acontecimiento de la llegada de Elisa, una preciosa niña que me ha convertido en la más feliz abuela y a quien dedico estas memorias.

Toda mi vida he luchado porque las mujeres podamos contar nuestras historias y no que los hombres vengan a contarlas por nosotras. No tengo idea qué será de Elisa cuando sea grande y yo haya desaparecido de este mundo. Pero tengo la ilusión —y qué es el cine sino una máquina de hacer que las ilusiones parezcan reales— de que leerá estas páginas, escritas por su abuela, que es cineasta y no escritora, y entenderá que lo importante no es ganar. No. Lo importante, Elisa, es luchar. Siempre.

Cronología, filmografía y palmarés

Por Rito Alberto Torres y Jorge Alberto Moreno
Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano

María Camila Loboguerrero Vergara
1941-2025

Cronología básica

- 1941** Nace en Bogotá, el 3 de septiembre.
- 1952-1958** Estudios de bachillerato en el Colegio del Sagrado Corazón, Bogotá.
- 1959-1962** Ingresa a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de los Andes, Bogotá, y se gradúa como maestra en Bellas Artes.
- 1963-1964** Trabaja como profesora de Historia del Arte en la Universidad de los Andes, Bogotá.
- 1966** Viaja a París con una beca del Gobierno francés para hacer una licenciatura en Historia del Arte.
- 1966-1969** Obtiene el grado de Licenciada en Letras e Historia del Arte en la Universidad de la Sorbona, París, Francia.
- 1968** Participa en las revueltas estudiantiles de Mayo del 68 en París.

- 1968-1971** Estudia Cinematografía y se gradúa como licenciada en Realización Cinematográfica en la Universidad de Vincennes de París.
- 1969** Cursa estudios de montaje en la ORTF, Oficina de la Radio y la Televisión Francesa, en París.
- 1970** Se especializa en Cine Documental y en Cine Educativo con Jean Rouch (1917-2004), en el Museo del Hombre, París-Marsillargues, Francia.
- 1971** Regresa a Colombia y se vincula al Servicio Nacional de Aprendizaje, SENA, como jefe de producción de audiovisuales.
- 1972** Trabaja como encargada de cine en la División de Radio y Televisión Educativa del Ministerio de Educación Nacional.
- 1973** Funda la sociedad productora Filmando Ltda., que no durará más de un año.
- Nace Lucas, su primer hijo con Rafael Maldonado.
- 1974-1976** Se desempeña como montajista en diversos cortometrajes colombianos (ver filmografía).
- 1976-1977** Colabora en la revista *Arte en Colombia* de julio de 1976 con el texto “El cortometraje colombiano” y en la edición de febrero de 1977 con “Algunas consideraciones sobre el cine latinoamericano”.
- 1977** Gana una beca y viaja a Francia, donde estudia Dirección de Cine y Televisión en TFI, París.
- 1978** Nace su segundo hijo, Matías.
- 1981** Es profesora de Escritura de Guion en la Universidad de los Andes, Bogotá.

- 1983** La Cinemateca Distrital de Bogotá presenta una retrospectiva de su obra y publica el *Cuaderno de Cine Colombiano* número 11, dedicado a su trayectoria.
- 1984** Con la filmación de *Con su música a otra parte* se convierte en la primera mujer en Colombia en dirigir y estrenar comercialmente un largometraje de ficción.
- 1985** Colabora en *Cine hoy: boletín informativo de FOCINE* (números 1 y 2). Carlos Duplat dirige para la programadora Audiovisuales el documental para televisión *Un día en la vida de Camila Loboguerrero*.
- 1989** Participa en el consejo de redacción de la revista *Gaceta* (segunda etapa) de Colcultura.
Muere su padre, Manuel Loboguerrero.
- 1991** Es jurado de la selección oficial de la edición número 31 del Festival Internacional de Cine de Cartagena.
- 1992** Es jurado de la edición número 9 del Festival de Cine de Bogotá.
- 1993** Silvia Galvis publica su libro *Vida mía* en el que dedica un capítulo a Camila Loboguerrero.
- 1996** Es jurado del concurso de video de la edición número 13 del Festival de Cine de Bogotá.
Muere su madre, Leonor Vergara de Loboguerrero.
- 1998** Es docente en la especialización en Dramaturgia para Guiones Audiovisuales del posgrado en Comunicación Social de la Universidad Externado de Colombia.
Es jurado en el Festival Internacional de Cine de Peñíscola, España.

- 1999** Interviene en el foro internacional El cine: Memoria de un Pueblo. Los que no Somos Hollywood, Capítulo Colombia.
- 2000** Colabora en el número 10 de la revista *Cinemateca*, publicada por la Cinemateca Distrital de Bogotá.
- 2000-2002** Es directora nacional de Cinematografía del Ministerio de Cultura de Colombia.
- 2001** Fallece su esposo Rafael Maldonado.
- 2002** Es jurado de la edición número 19 del Festival de Cine de Bogotá.
- 2004** Hace parte del jurado encargado de evaluar las propuestas para producir programas para Señal Colombia de RTVC, Sistema de Medios Públicos.
- 2006** Es conferencista invitada en el ciclo de conversatorios Bogotá Años 50: el Inicio de la Metrópoli, del programa de maestría en Urbanismo de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá.
- 2007** Es socia fundadora y presidenta de la Asociación de Guionistas Colombianos.
Invitada de honor al 11° Salón Internacional del Autor Audiovisual, Barranquilla.
- 2009** Es miembro y representante de los guionistas ante la Academia Colombiana de Cine.
- 2010** Fallece Miguel Loboguerrero, su hermano menor.
- 2011** Es jurado del Festival Pan-Amazónico de Cine en Brasil.
- 2012** La Asociación de Guionistas Colombianos gestiona la colección de guiones de largometrajes colombianos, entre ellos, el de *Nochebuena*, de Camila Loboguerrero y Matías Maldonado.

Homenaje y retrospectiva de su obra. Es jurado en la edición número 27 del Festival del Cine Latinoamericano de Trieste, Italia.

2013 Es cofundadora de Directores Audiovisuales Sociedad Colombiana de Gestión, donde se desempeña también como secretaria general y vicepresidenta.

Participa como invitada en la primera edición del Festival Internacional de Cine por los Derechos Humanos de Medellín y en la edición número 14 del Festival de Cine de Santa Fe de Antioquia.

Es jurado nacional de la selección de los Concursos Nacionales DOCTV Latinoamérica.

2014 Es jurado en la categoría de apoyo al largometraje en los premios Fondo Cine del Ministerio de Comercio e Industrias a través de la Dirección General de Cine de Panamá.

2017 Impulsa la creación de la Red Colombiana de Escritores Audiovisuales, Sociedad de Gestión Colectiva – Redes SGC.

2022 Nace su nieta Elisa.

2025 Fallece en la madrugada del 21 de junio.

Filmografía

- 1971** Dirección, guion, cámara, montaje y producción de *José Joaquín Barrero, pintor* (documental-Super 8mm-Color-20 min.).
- 1972** Dirección, fotografía, cámara y montaje de *El oro del Chocó* (documental-16mm-Blanco y negro-18 min.). Dirección, guion y montaje de *Educación de adultos en Colombia* (documental-16mm-Blanco y negro-20 min.).
- 1973** Dirección con Gabriel Rodríguez y Ángel García de *Llano y contaminación* (documental-35mm-Color-10 min.-Cortometraje de sobreprecio).
- 1974** Montaje de *Pereira 74* (documental-35mm-Color-13 min.-Cortometraje de sobreprecio), dirigido por Manuel Franco Posse.
- 1975** Montaje de *Carrera séptima, arteria de una nación* (documental-35mm-Color-11 min.-Cortometraje de sobreprecio), dirigido por Diego León Giraldo.
- Dirección y montaje de *Esculturas de Ramírez Villamizar* (documental-Super 8mm-7 min.). Guion y montaje de *Una manera de ser* (documental-35mm-Color-10 min.-Cortometraje de sobreprecio), dirigido por Luis Alfredo Sánchez.
- 1976** Dirección, guion y montaje de *Ala solar o de cómo vive una escultura en Bogotá* (documental-35mm-Color-10 min.-Cortometraje de sobreprecio).
- Dirección, guion, cámara y montaje de *Arquitectura republicana* (documental-Super 8mm-Blanco y negro-20 min.).

Montaje de *Locombia* (documental-35mm-Color-14 min.-Cortometraje de sobreprecio), dirigido por Diego León Giraldo.

1977 Dirección, guion, cámara y montaje de *Beatriz González I-Musa* (documental-Super 8mm-Color-23 min.).

1978 Dirección, guion y montaje de *Soledad de paseo* (ficción-35mm-Color-14 min.-Cortometraje de sobreprecio).

1979 Dirección, guion y montaje de *Ya soy rosca* (ficción-35mm-Color-13 min.-Cortometraje de sobreprecio).

1980 Dirección y montaje de *Debe haber, pero no hay* (ficción-35mm-Color-9 min.-Cortometraje de sobreprecio).

Dirección y montaje de *¿Por qué se esconde Drácula?* (ficción-35mm-Color-11 min.-Cortometraje de sobreprecio).

Asistente de dirección y montaje de *Los herederos de la tierra* (documental-35mm-Color-13 min.-Cortometraje de sobreprecio), dirigido por Manuel Franco Posse.

1982 Montaje del largometraje colombiano *Padre por accidente* (ficción-35mm-Color-80 min.), dirigido por Manuel Busquets.

1983 Asistente de dirección del largometraje colombiano *La virgen y el fotógrafo* (ficción-35 mm-Color-90 min.), dirigido por Luis Alfredo Sánchez.

1984 Dirección, guion, montaje y producción del largometraje colombiano *Con su música a otra parte* (ficción-Color-35mm-91 min.).

1985 Dirección y montaje de *Póngale color* (ficción-16mm-Color-25 min.-Mediometraje de FOCINE).

Dirección, guion y montaje de *Vida de perros* (ficción-16mm-Color-25 min.-Mediometraje de FOCINE).

- 1986** Dirección y montaje de *Juegos prohibidos* (ficción-video-Color-25 min.-Mediometraje de FOCINE).
- 1987-1989** Ambientación y dirección de arte de las telenovelas *Marina de noche*, *El divino* y *San Tropez* (producciones de Caracol Televisión).
- Dirección de *Querida Julia* (*Cartas a Julia*), *La herencia*, *Madre solo hay una* y *Veinte años después* (producciones de Caracol Televisión).
- 1990** Dirección y guion del largometraje colombiano *María Cano* (ficción-35mm-Color-106 min.). Dirección de *Santafé a Bogotá I* (documental-video-24 min.-De la serie para televisión *Aluna*). *De Santafé a Bogotá II* (documental-video-22 min.-De la serie para televisión *Aluna*).
- Dirección de la serie *Salón Nacional de Artistas I, II, III, IV* (cuatro documentales en video de 25 minutos cada uno para la serie para televisión *Aluna*).
- 1991** Dirección y guion de *El cine silente Colombia El magazín cultural, capítulo I* y de *El cine silente Colombia El noticiero de los años veinte, capítulo II* (documentales en video de 25 minutos cada uno para la serie para televisión *Señales de vida*).
- 1992** Dirección, guion y edición de *El sindicato de la aguja* (documental en video de 29 minutos de la serie para televisión *Señales de vida*).
- Dirección de la serie de ficción *Si nos dejan* (programa unitario de la programadora Punch).
- Dirección de *El promotor indígena* (documental en video de 31 minutos para Etnollano).
- 1993** Dirección de *Programas en favor de la infancia* (plan a favor de la infancia) (documental en video para Unicef).

Dirección de *Reciclaje de las estaciones de ferrocarril* (documental en video para la Dirección de Oficina de la Mujer) y *Organizaciones de mujeres* (documental en video para Unicef, Colcultura).

1994

Dirección de la serie *Inmigrantes*: 1. *Alemanes del altiplano*, 2. *Japoneses vallunos*, 3. *Judíos cachacos*, 4. *Musulmanes caribeños*, 5. *Sirio-libaneses costeos*, 6. *Italianos costa y centro*, 7. *Espanoles de la república*, 8. *Argentinos bogotanos*, 9. *Tras la cortina de hierro* (documentales en video de 25 minutos cada uno para televisión).

Dirección de *La familia en Colombia* (Familia colombiana) (documental en video para Unicef).

Dirección de la serie de ficción *Apartamento de soltera* (Jorge Barón Televisión).

1995

Dirección de la serie *Lineamientos de educación artística*: 1. *Para formar la banda*, 2. *Cantemos*, 3. *Cuento el cuento*, 4. *¡Qué nota!*, 5. *Títeres y muñecos*, 6. *Arte indígena* (documentales en video de seis capítulos para el Ministerio de Educación Nacional).

1996

Dirección y guion de *Viva la Quinta* (documental con puestas en escena para el Museo Quinta de Bolívar).

1997

Dirección de la serie *Cantos del paraíso*: 1. *Católicos*, 2. *Cristianos*, 3. *Judíos*, 4. *Krishnas*, 5. *Wayús* (documentales de cinco videos de 25 minutos cada uno para la televisión).

Dirección de la serie *Bogotanos* (documentales en video de ocho capítulos para el IDCT).

2000

Dirección de la serie *Vida maestra*: 1. *Los zapatos y los duendes*, 2. *Ana Rosa realiza sus sueños*, 3. *La finquita de Elvia*, 4. *A que te cojo ratón*, 5. *El tesoro del Potosí*,

6. *Los días y los números* (documentales con puestas en escena de seis capítulos para el IDEP).

- 2001** Dirección de arte del largometraje colombiano *Los niños invisibles* (ficción-35mm-Color-90 min.), dirigido por Lisandro Duque Naranjo.
- 2003-2004** Dirección de la serie *Bogotá, múltiples caras* (documentales en video, ocho capítulos de 22 minutos cada uno).
- 2008** Dirección, producción ejecutiva y guion del largometraje colombiano *Nochebuena* (ficción-35mm-Color-84 min.).
- 2015** Dramaturgia y dirección de *Las divas*, pieza teatral estrenada en el multiplex Casa E.
- 2018-2019** Producción, dirección, sonido directo y montaje de *Pinilleros*, medimetraje documental filmado en Segovia, España.
- 2020** Montaje de *Mamá Medea*, versión audiovisual del montaje teatral del mismo nombre. Dirección: Matías Maldonado.
- 2022** Concepción general y guion del proyecto de miniserie para televisión *Henry Plotter*.
- 2024** Cámara, dirección y montaje de *La fiesta de la música*, medimetraje documental.

Premios y distinciones

- 1974** *Llano y contaminación.* Tercer premio, Festival de Cine de Cartagena, Colombia. Medalla de oro, Certamen Internacional de Cine Documental y Cortometraje, Bilbao, España.
- 1976** *Ala solar.* Mención especial, Primer Festival de Cine Colombiano, Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura) y Cinemateca Distrital de Bogotá, Colombia.
- 1976-1977** *Arquitectura republicana.* Primer premio, Festival Cine de Arquitectura, Sociedad Colombiana de Arquitectos, Colombia, 1976. Tercer premio, Primer Festival Nacional de Cine en Super 8mm, Cuadernos de cine y Cinemateca Distrital de Bogotá, Colombia.
- 1978** *Soledad de paseo.* Segundo premio de Colcultura.
- 1979** *Ya soy rosca.* Mención en la edición número 4 del Festival de Cine de Colcultura, Bogotá, Colombia.
- 1980** *¿Por qué se esconde Drácula?* Mejor actuación a Rosa Virginia Bonilla en la edición número 5 del Festival de Cine de Colcultura, Bogotá, Colombia.
- 1984** *Con su música a otra parte.* Círculo Precolombino, mejor actor a Diego León Hoyos y Círculo Precolombino, mejor actriz a Nelly Moreno, Primer Festival de Cine de Bogotá: Cine Colombiano Contemporáneo, Bogotá, Colombia, 1984.
- 1990** *María Cano.* Mejor fotografía a Carlos Sánchez Méndez, *ex aequo*, edición número 30 del Festival Internacional de Cine de Cartagena, Colombia. Círculo Precolombino, mejor actor a Frank Ramírez, edición número 7 del

Festival de Cine de Bogotá: Nacional y del Pacífico, Bogotá, Colombia.

- 1991** *María Cano*. Premio del público a mejor película, edición número 16 del Festival de Cine de San Antonio, Texas, Estados Unidos. Medalla del mérito artístico del Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Bogotá.
- 1995** Serie *Inmigrantes*, de Audiovisuales. Premio a mejor documental en los premios Simón Bolívar.
- 2003** Medalla de Proartes de Cali.
- 2005** *Nochebuena*. Convocatoria del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico en la modalidad de Desarrollo de Largometrajes.
- 2007** *Nochebuena*. Convocatoria del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico en la modalidad de Producción de Largometrajes.
- 2009** *Nochebuena*. Mejor actor a Matías Maldonado en la edición número 37 del Festival de Cine de Gramado, Brasil e India Catalina a mejor actriz para Cony Camelo en la edición número 10 del Concurso de Cine Colombiano del Festival Internacional de Cine de Cartagena, Colombia.
- 2011-2015** *Saucío*. Premio en escritura de guion del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico, FDC.
- 2016** Beca de gestión de archivos. Fondo Documental Audiovisual en Super 8mm de la realizadora Camila Loboguerrero. Dirección de Cinematografía, Ministerio de Cultura.
- 2019** Participa en la Misión de Sabios, a la que renuncia.
- 2024** Premio Macondo de Honor otorgado por la Academia Colombiana de Cine.

Premio Córdoba al Cine. Festival de Cine de Oriente.

Tributo a su vida y obra en la edición número 17 del Festival de Cine de Oriente, Concepción, Antioquia.

2025

Presidenta honoraria del primer Festival de Cine Colombiano de Carolina del Príncipe, Antioquia.

Homenaje póstumo de las sociedades de gestión de directores y escritores audiovisuales FESAAL y AVACI, Zagreb, Croacia.



Matías en el rodaje de *Con su música a otra parte*. Bogotá, 1982. Foto de Gertjan Bartelsman.

Camila, mi madre

Matías Maldonado Loboguerrero

Aterrizo en Bogotá luego de una serie de homenajes que le han organizado a mi madre. Me invitan a mí, por ser su hijo, o quizás por ser actor y poder disfrazarme de médium para responder a las preguntas que le quieren hacer después de muerta. Entre habitaciones de hotel, en un avión y otro, o en salas de espera y limbos de aeropuerto, reviso sus *Memorias* con miras a una próxima y urgente publicación por parte del Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes. Las leo con una inusitada mezcla de frenesí y nostalgia. Tengo la vertiginosa sensación de que mi madre ha dejado de ser mi madre. Pienso que algunas pocas personas, como ella, tienen la extraña suerte de que, tras su deceso, dejan de pertenecerles a sus familiares y amigos para volverse patrimonio de muchos más. De un momento a otro, Camila Loboguerrero se convierte para mí en una figura histórica o, lo que es parecido, en un personaje de ficción.

Desde hace tiempo Camila venía “saliendo de esta vida para entrar en la historia”. En los últimos años, con la romería de homenajes “a toda una vida” que le hicieron, comentaba con una mezcla de humor y pudor bogotanos que le daba vergüenza recibirlos, pues esos premios se los suelen dar a quienes están próximos a desaparecer y ella no tenía aún la menor intención de morirse. “Me falta un ratico más”, decía mientras ideaba nuevos proyectos artísticos o agitaba viejas banderas gremiales.

Además de películas filmadas y editadas por ella misma y destinadas a sus amigos, o grandes proyectos de ficción que la esquivaba suerte de los concursos públicos no le permitían realizar, andaba muy emocionada con *Volver a ver*, un proyecto de documental-ficción sobre su travesía en el cine a partir del material recién hallado de *El oro del Chocó*, una de sus primeras películas, que había quedado inconclusa y desaparecida por casi cincuenta años. Tenía previsto ir a Quibdó a filmar los pasos de ese lejano rodaje, si no es porque la muerte la sorprendió apenas unas semanas antes del viaje. Porque a diferencia de Chispa, su amiga del alma que se fue “sin avisar avisando”, Camila partió de súbito, en un segundo, tan de repente y sin estar ni enferma ni aburrida de la vida.

Como si tuviera un diabólico retrato escondido en algún lugar de la casa, parecía nunca envejecer y llegó a engañarme con la ilusión de que la parca se negaría a llevarla. Tuve la dicha de escribir aquel proyecto del Chocó junto con ella. Desde hace años, antes incluso de *Nochebuena*, estuve casi siempre a su lado a la hora de escribir todo lo que hubiera que escribir: guiones, escaletas, sinopsis, discursos, libelos y hasta peticiones, quejas o reclamos para alguna empresa de servicios públicos. Por más árida que fuera la materia, nos divertíamos mucho escribiendo juntos; era una manera de conocernos y de querernos más. Pero, sin lugar a duda, fue este libro el texto que nos exigió más esfuerzo, a la vez que nos regaló más emociones. Alegría, tristeza, ilusión o nostalgia, fueron muchos los sentimientos encontrados que nos trajo su escritura y que, espero, hayan sido los que visitaron al lector mientras recorría las páginas de una vida entera dedicada a la pasión de hacer cine en un país tan cautivador como ingrato.

Camila había iniciado su escritura en compañía de la eterna Chispa y luego, en tiempos de pandemia, lo concluyó ella sola, recluida en el miedo de los contagios. Cuando me mostró un inmenso borrador de doscientas páginas y ochenta años, sentí una emoción enorme. Era fascinante, pues fascinante fue su vida; pero, a mi juicio —y al de ella también—, podía ganar mucha fluidez en la escritura. Por eso, iniciamos haciendo lo que se llamaría una “corrección de estilo”, que, poco a poco, se transformó en reescritura de todo el material. Siento que si ella cambió la pintura por el cine, fue por su mayor apego a las formas colectivas de la creación. Le encantaba trabajar en equipo y, por eso, reescribir el libro conmigo le permitió contrastar sus intuiciones e ir más a fondo en la exploración de sí misma.

Durante casi tres años, con sus forzosas intermitencias, la escuché contarme lo que ya le había oído por décadas, a través de anécdotas o recuerdos fragmentarios y dispersos. Y ahora, organizada por el rigor que exige la palabra escrita, su vida me apareció como el relato unitario y definitivo de una existencia coherente y casi concluida. Claro, no había muerto aún, pero con este libro —que dejó encima de su escritorio— su vida cobró sentido ante mis ojos. En otras palabras, mi madre dejó de ser solo mi madre, para convertirse, poco a poco, en el personaje principal de una (no) ficción literaria.

Tal vez lo que más motivaba a Camila a la hora de dirigir, pero también aquello que más disfrutó, ya fuera como creadora o como simple espectadora, fue la imagen visual. Nunca abandonó su formación de

pintora ni su gozo con la arquitectura. Por eso, su acercamiento al cine fue principalmente plástico —a través de la puesta en cámara y la composición del encuadre como si fuera un lienzo—, a la vez que arquitectónico, con unas puestas en escena diseñadas al milímetro y en las que intentaba explotar al máximo la relación expresiva entre personajes y espacio. Pero no sin razón traigo a colación el asunto de la ficción, sino porque con su muerte entendí que también ese —el placer de contar historias— fue uno de sus motores para hacer cine, además de aquello que le aseguró un lugar en la historia de este país.

Camila Loboguerrero no fue la primera mujer en dirigir una película en Colombia. Antes suyo estuvieron Gabriela Samper y Marta Rodríguez. Pero sí fue la primera en hacer ficción, primero con sus cortos y luego en *Con su música a otra parte*, el primer largo de ficción dirigido por una mujer que se estrenara en salas. Y entonces, ahora que veo a Camila como una figura que ya no es de este mundo, ahora que releo su libro y lo disfruto como si fuera una novela, entiendo que su mayor legado (una palabra que a ella le horrorizaría por lo pomposa y gastada) fue darles a las mujeres la posibilidad de representarse a sí mismas en el cine, la capacidad de soñarse en imágenes, el definitivo poder de la invención.

Como bien dice un dramaturgo chileno que ella apreciaba mucho, la ficción no es igual a la mentira, sino a la promesa de otra verdad. Con sus ficciones y con sus actos, tal como lo expresó en su último discurso al recibir el Premio Macondo de Honor, apenas un año antes de morir, Camila nos prometió esa otra verdad. La de un país en el que pudiéramos hacer “un cine que no nos traigan de afuera, un cine propio que hable de nuestras tristezas y de nuestras alegrías, en nuestra lengua y con nuestro humor. Un cine en el que seamos algo más que simples villanos, un cine en el que las mujeres también podamos ser protagonistas”.

Funde a negro.

Fin.

Zagreb, Croacia, noviembre de 2025



MiCASa es un banco de pensamiento en el que se sientan a meditar los sabios chamanes. MiCASa es un oso hormiguero glotón. MiCASa es un atril para leer cualquier libro. MiCASa es tu casa y la suya y la nuestra. MiCASa es el lugar en donde caben las historias, relatos y memorias de todo un país. **MiCASa** es el sello editorial del **Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes**.

Memorias de mi cine se terminó en mayo de 2026 y hace parte de la apuesta del Gobierno del Cambio por la protección del patrimonio artístico nacional.

Para su elaboración se usaron tipos Cormorant, Merriweather, Fibra One Alt y Mercury Text G2.

La impresión de esta publicación fue realizada por la Imprenta Nacional de Colombia utilizando tintas formuladas con base en aceite de soya, consideradas más respetuosas con el medio ambiente. Los papeles utilizados están fabricados a partir de fibras alternativas (no maderables), como el bagazo de caña de azúcar, los cuales son biodegradables, reciclables, inodoros e inocuos. Además, se emplearon planchas para la impresión offset destacadas por su capacidad para reducir el consumo de agua y productos químicos durante el proceso. Estas decisiones reflejan el firme compromiso de la Imprenta Nacional con la adopción de prácticas responsables y ecológicas en la industria de la impresión en Colombia, contribuyendo activamente a la preservación del medio ambiente.



www.imprenta.gov.co

PBX (0571) 457 80 00

Carrera 66 No. 24-09

Bogotá, D. C., Colombia

“Hoy, después de haber dedicado mi vida al cine, ensayo a tientas narrar mis pasos por el oficio. Un camino hecho de tropiezos, dificultades e ilusiones por montón, uno que otro fracaso y, por supuesto, muchos logros: es la historia de mis películas. Pero es también la del mundo en el que viví, un mundo en el que las mujeres éramos bichos raros dirigiendo cine. Quise que las mujeres fueran las protagonistas. En mis películas, he contado sus sueños; ahora, en este libro, cuento los míos. Porque, esta vez, la heroína seré yo”.

El sello editorial MiCASA, del Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes, publica las memorias póstumas de Camila Loboguerrero (1941-2025), la primera mujer en dirigir un largometraje de ficción en Colombia y una de las figuras más importantes que ha tenido el cine de nuestro país.