



UNA MIRADA RETROSPECTIVA A DOS VOCES: CONVERSACIÓN CON RAMIRO ARBELÁEZ Y ÓSCAR CAMPO²

<https://doi.org/10.25100/peu.5074262-1>

Manuel Silva (MS): Parto de algo que me parece necesario para darle un horizonte al libro: ¿Cómo fue en el principio la inclusión de los audiovisuales en el plan de estudios de Comunicación Social? ¿Quiénes estuvieron en ese momento? Óscar recuerda algunas cosas en el libro publicado en el 2016 por los 40 años de la Escuela. Se hace referencia a Andrés Caicedo, a Luis Ospina, estaba Jesús Martín, pero a la distancia me pregunto cuál era el peso que tenía lo audiovisual o el cine en ese momento en ese plan de estudios. Y me pregunto si no invocamos esos nombres más por la gloria que está asociada a ellos que por una participación activa y determinante en ese plan de estudios.

Ramiro Arbeláez (RA): Esto tiene que ver con lo que [en esa época] estábamos viviendo en Cali, y de pronto hasta en Colombia. Una especie de auge por la afición al cine, en los cineclubes, y también el regreso de Luis Ospina de Estados Unidos y de otros que empezaban a hacer cine documental. [Carlos] Mayolo ya había hecho algunos documentales en Bogotá, Poncho [Luis Ospina] había estudiado en Los Ángeles y había hecho con Mayolo la película sobre los Juegos Panamericanos en el 71³. En el 73 habían empezado a salir unas leyes del sobreprecio, una especie de incentivo para la gente que quería hacer cine y que no tenía con qué hacerlo en largometraje. Ese auge del cine en Cali, en un cierto sector comandado por Andrés, hizo que Jesús se juntara a Andrés. ¿Por qué? Porque Jesús llegó a Cali a vivir temporalmente al apartamento de Pilar [hermana de Andrés], porque ella era amiga de alguien cercano a Jesús.

Óscar Campo (OC): Que trabajaba en la Tadeo.

RA: Sí, Jesús trabajaba en la Tadeo [Universidad Jorge Tadeo Lozano] y se vino a Cali. Primero, a dar unas conferencias en la Universidad del Valle, como a finales del 74 o principios del 75, sobre periodismo, pero visto desde otra óptica, en la que tenían que ver las ciencias sociales. Dictó

Página opuesta
Clase de Análisis audiovisual, en 1985,
a cargo de Ramiro Arbeláez.

Foto: Archivo de Ramiro Arbeláez.

² La conversación tuvo lugar el 11 de marzo de 2025.

³ Se refiere a *Oiga, vea* (Ospina y Mayolo, 1971).

varias conferencias. Recuerdo que [el historiador] Pablo Rodríguez tenía unos impresos de esas conferencias. Y, claro, estando en la casa Pilar, ella unió a Jesús con su hermano Andrés. Jesús había sido invitado por los profesores de Filosofía de la Facultad de Humanidades para ver la posibilidad de abrir una carrera de periodismo en Univalle.

OC: ¿Quiénes lo trajeron?

RA: Lelio Fernández, Rodrigo Romero... ya los nombres se me escapan. Era la Facultad de Humanidades; pero lo cierto es que Jesús llegó a Filosofía. Y el programa empezó en Humanidades. Entonces, Jesús le pidió a Andrés que hiciera propuestas sobre el cine, porque Jesús estaba interesado en hacer análisis cinematográfico y en ese momento Jesús tenía mucha influencia de la semiótica y su metodología, mientras que Andrés no. Incluso en el 73 Jesús dio un curso sobre cine en la Alianza Colombo-Francesa. Habló sobre todo de dos películas, *Chinatown* y *Blow up*. Para Andrés y para nosotros eso de la semiótica era una especie de patafísica, no la tragábamos del todo. Incluso cuando pensábamos en invitarlo a que escribiera [en *Ojo al cine*] sabíamos que saldría con algo así. De hecho, Jesús entregó un texto de *Chinatown* que tiene una matriz semiótica, la de Greimas. Y se supone que iba a entregar el otro sobre *Blow up*... Eso fue en el número 3-4 de *Ojo al cine*, pero no sé qué pasó con el texto de *Blow up*, que luego fue publicado en una revista de la Facultad de Humanidades. Yo no conocí la propuesta ni de Andrés ni de Poncho sobre el área de cine para los estudios de comunicación social. Pero sí es cierto que hubo influencias porque el primer profesor del área era Luis Ospina, y él estaba enfocado en que los estudiantes aprendieran a hacer cine. Allí hay una especie de contradicción, porque el plan de estudios fue aprobado con la infraestructura del CREE —el Centro de Recursos para la Enseñanza—, que tenía equipo de televisión. Había un estudio grande, tres cámaras de estudio que no eran portátiles, y una parrilla de luces. En ese estudio se podía

hacer televisión. Había sido construido para que los profesores de la Universidad del Valle se volvieran usuarios de metodologías audiovisuales, que hicieran ensayos o propuestas sobre sus cursos usando la tecnología audiovisual. Ahí está la primera contradicción, porque Luis venía dedicado a fomentar el oficio de hacer cine. Él hizo un taller en el 79, Óscar puede hablar más de eso que yo, pensando en el oficio del director. Seguramente no usó los equipos de televisión que había en el CREE. De hecho, parece que algunas clases las daba en su casa. La contradicción estaba en el hecho de que, inicialmente, no se usó esa tecnología que era fundamentalmente televisiva. Y, claro, el Grupo de Cali, y sobre todo Luis, odiaba la televisión. La conceptualización sobre lo que es la televisión vino después, con los profesores Fernando Calero, Jairo Vásquez y Maritza López. Es decir que sí hubo influencia de la gente del Grupo de Cali —lo que después se llamó el Grupo de Cali en cine— en los fundamentos del área audiovisual de la Escuela. Incluso, Jesús también invitó a Fernell Franco, que era cercano al Grupo de Cali. Lo invitó a que propusiera un programa sobre la fotografía, que adiestrara a la gente. Pero Fernell nunca quiso ser profesor de planta. Parece que alcanzó a dar dos talleres y no siguió porque él creía que no era bueno para dar clases. Yo era muy amigo de Fernell en esa época y me decía que no servía para hablar.

MS: ¿En qué consistía la formación en ese momento? ¿Qué hacían los estudiantes?

OC: Yo te puedo hablar un poquito. Con el tiempo, leyendo a varios autores, como Mark Fisher o Marshall Berman, yo trato de ligar la escena neoyorquina de los años sesenta, setenta, que era contracultural, fundamentalmente de izquierda política, con lo que estaba pasando en Cali y con lo que nos tocó en el Cine Club de Cali, a las personas que íbamos y los que dirigían el Cine Club. Íbamos personas que estudiábamos en el colegio San Luis Gonzaga, que terminamos siendo la primera promoción de la Escuela de



Manuscritos de *De los medios a las mediaciones*. Imágenes del archivo de Alejandro Martín.

Comunicación. Veníamos muy influenciados por el cineclubismo Rodrigo Vidal, [Luis Fernando] Manchola, William González y yo. Veníamos ligados al Cine Club de Cali desde el año 72, 73.

RA: Que de alguna manera también era hijo de la Universidad del Valle.

OC: El Cine Club de Cali, sí, también. ¿Qué había en el Cine Club de Cali? Izquierda y contracultura. Y nunca se pudieron fusionar bien las dos cosas. Recuerdo que vos eras trotskista y Andrés era antimamerto. Pero él se declaraba anarquista. Entonces, había una cosa que Fisher llama el momento del comunismo ácido. Y había una serie de manifestaciones culturales que yo veo con curiosidad. Por ejemplo, en Nueva York se estaba dando una cosa que surgía del choque entre la gran avenida, que se estaba construyendo en Nueva York, y lo que llamaban el grito de la calle. Gente que se oponía a ese desarrollo. Entonces uno ve una película como *Oiga, vea* y encuentra esa contradicción: una ciudad [Cali] que está haciendo los Juegos Panamericanos, que se está desarrollando, creando vías rápidas y que está destruyendo el patrimonio de la ciudad.

Y gran parte del arte de ese momento me parece que tiene que ver con eso. Los interiores de Fernell Franco y de Óscar Muñoz, esa película que es una protesta sobre lo que estaba pasando con esa modernización de la ciudad. Pero también están muchas de las cosas que se estaban haciendo tanto en Ciudad Solar como por fuera. Nosotros veníamos de esa cultura en el cine club, ¿sí?, y también veníamos divididos. Yo tenía una fuerte influencia caicediana. Y cuando llegamos la cultura de la Universidad era otra cosa, fundamentalmente una cultura de izquierda, con una influencia grande de estos autores postsemióticos: Derrida, Deleuze, Barthes. Eso fue para nosotros un choque cultural muy fuerte. Éramos un grupo que venía desde el colegio, muy interesados en la contracultura, la izquierda, el rock y el cine, pero en la Universidad encontramos otra cosa completamente distinta con Jesús. Recuerdo que teníamos como cuatro semestres de semiología, epistemología, filosofía de las ciencias, psicoanálisis con [Estanislao] Zuleta.

El tipo de cosas que había en el cine club no existía en la Universidad, en Comunicación Social. El interés de Jesús por el cine era más de tipo semiótico. Zuleta no tenía ningún interés por el cine. Nosotros

hicimos un cine club que se llamaba CineUclu y empezamos a presentar películas que tenían las hermanas de San Pablo. Nosotros teníamos afición por el cine negro y ellas tenían muchas películas de cine negro de los años cincuenta en 16 mm. Entonces logramos construir un ambiente cinematográfico dentro de Comunicación Social. Pero, indudablemente, la atención para el cine no existía. Había profesores, Fernando Calero fue el primero, ese sí fue el primero. Él venía de estudiar televisión en Londres. Todo era en estudio con cámaras grandes. Estaba Silvia Mejía, que venía de estudiar en Suecia, creo que había sido alumna de Bergman. Estaba Fernando Berón, que venía de California, pero de una escuela distinta de la que venía Luis Ospina. Él era súper jipi, había estado muy cerca a Donald Sutherland, a Jane Fonda, a todo ese movimiento anarcocinematográfico de ese momento en Los Ángeles. Con ellos empatamos mucho mejor, sobre todo con Silvia y con Fernando Berón. Después llegó Luis. Entonces teníamos el cine club, una revista que se llamaba *A quemarropa*.

Nosotros hacíamos esos ejercicios de televisión, pero no queríamos hacer televisión, noticieros, nada de esas cosas. Inventábamos noticieros del bajo mundo con lo que veíamos en las tiras cómicas de los domingos, Dick Tracy cogía una cantidad de hampones y eso lo volvíamos noticia, nos disfrazábamos de esos personajes. Para nosotros era como jugar con las cosas que nos daban, meterlos en un código cinematográfico o de otro tipo de cultura. Yo creo que hubo otras fusiones al final de la década de los setenta. Había pasado ese momento revolucionario del 68, el coletazo en Cali, que les tocó a Andrés, a Ramiro y a ellos. A nosotros nos tocó el punk, una cultura de la izquierda menos centrada en los partidos. Y los profesores que teníamos eran como jipis, gente muy permisiva, con una cultura de izquierda muy fuerte, pero de la izquierda que venía de Francia. Cuando hicimos cine fue con Luis Ospina en el año 79, un curso en el que hicimos una película de William González. Filmamos con «la rata» Carvajal, que

hizo la cámara, en Super 8. Los *rushes* de eso no sé si todavía existen. A mí me parece que hay una cosa muy importante en términos de esa mezcla de contracultura de izquierda, que fue lo que nosotros trajimos a la Escuela derivado del Cine Club de Cali y que construyó toda una atmósfera que, para mí, es la que tiene que ver con lo que se hace después en la Escuela.

MS: ¿Y cuándo se empieza a producir, con cierta sistematicidad, a hacer producción audiovisual en la Escuela?

OC: Yo estuve retirado de la Escuela, me gradué en el año 81 y solamente vuelvo como en el año 88, 89, cuando llega Telepacífico y con Luis propusimos hacer *Rostros y rastros*. También se propusieron como cuatro programas más periodísticos, uno se llamaba *Que siga la chiva*, otro *La chiva deportes*, otro de Fernando Calero, *Temas de viernes*, y *Rostros*. En ese momento se podía vender pauta publicitaria y lo que quedaba del dinero de los programas periodísticos se metía en *Rostros*. ¿Qué era lo que pasaba? En la Escuela empieza una cultura de hacer películas, terminirlas y exhibirlas. Eso nos diferenció de lo que se estaba haciendo en las escuelas de comunicación social en Colombia, pues básicamente lo que se hacía en las escuelas de comunicación eran prácticas.

RA: En ese espacio en el que yo entro, en el 80 hasta el 88, nos dimos cuenta de que hacer cine en Super 8 era un problema. Se alcanzaba a filmar, pero los laboratorios estaban en Medellín o en Panamá y lo revelado nunca llegaba a tiempo, cuando llegaba se había acabado el semestre y eso no se retomaba para editarlo en el siguiente semestre, sino que las películas quedaban inacabadas. Eso me molestaba; yo hice una especie de *performance*: llené el CREE de cintas colgadas de Super 8 que no habían sido editadas y me inventé un muerto, el muerto era Audiovisuales. Era una especie de huelga, de desespero. En ese momento es cuando Fernando Calero, ya más estable porque se mantenía viajando, me dijo: hagamos el taller

juntos, vos hacés cine y yo hago televisión. De alguna manera, cuando Óscar se fue [en el 82] se empezó a hacer televisión y cine. Luego, cuando Calero se fue, llegó Jairo Vázquez, que también venía de televisión y se encargó del taller de televisión. O sea, no había análisis televisivo. En cine sí había una especie de historia del cine, los movimientos principales, los géneros principales, de alguna manera sí había conceptualización por fuera de lo que era hacer cine; es decir, fuera del taller. Yo creo que eso dura tres o cuatro años. Yo me voy a Brasil a estudiar cine y allá me doy cuenta de que la televisión es súper importante, no solamente en los estudios, en el análisis, sino que todo el movimiento cultural, toda la intelectualidad apreciaba la televisión. Había análisis televisivos muy buenos que salían en la prensa, y lo que hacían a nivel de miniseries, en series y en telenovelas era muy bueno. Pasé la mitad de mi tiempo estudiando televisión. Regreso a finales del 88 y reanudo las clases en el 89. Recientemente me he fijado en los programas de curso de esa época y todos tienen algo con televisión. Primero era cine, luego televisión y luego audiovisuales; dentro de los últimos ha sido muy importante el video. Y eso lo mantengo, no sé cuántos años después, pero en mi caso no era para hacerlo sino para analizarlo. En una época tenía mucha influencia sociológica, histórica en el análisis del cine, porque estaba muy interesado en la recepción, en los públicos; es decir, intentaba no hacer sólo análisis estético.

OC: Pero está pasando una cosa paralela, y es que aparece Caliwood en el año 82, con la película de Luis, *Pura sangre*. Ya en el 78 había hecho *Agarrando pueblo*, que no incide mucho dentro de la Escuela. Pero con *Pura sangre* se vincula una cantidad de personas de Comunicación Social que no venían del grupo nuestro, del colegio San Luis. Por ejemplo, Berta Albán de Carvajal, una compañera que era una señora de los Carvajales de Cali; Liuba Hleap, Fernando Berón, entran a trabajar con este grupo que estaba haciendo cine en Cali. Arman una productora, que va a posibilitar que se hagan después las películas de Mayolo,



Afiche promocional de una sesión del CineUclu.
Fotografía: Archivo de William González.

Carne de tu carne (1983) y *La mansión de Araucaima* (1986) y varios cortos. Pero en la Escuela estaba pasando otra cosa. Como dice Ramiro, se interesan por la televisión. Y en el caso de Jesús Martín se interesa por la telenovela. En esa década aparecen sus trabajos sobre telenovelas y melodramas, que eran una novedad en América Latina pero apartaron a la Escuela del cine. El cine comenzó a desarrollarse en la ciudad a partir de estas productoras, pero la incidencia ya no era directamente de la Escuela sino de los egresados.

En mi caso, cuando salí de la Escuela comencé a trabajar en publicidad y de todas maneras tenía vinculación con el Grupo de Cali; comencé a escribir guiones con Fernando Vélez. Me voy a Bogotá casi toda la década de los ochenta, comencé a trabajar en guion y como asistente de dirección de cortos, de cosas televisivas y pues aprendí un poco el oficio. Cuando llego en el año 88 a trabajar en la Universidad ya sabía hacer películas. Había hecho dos medimetrajes en dieciséis milímetros con Felipe Aljure y un equipo de trabajo que era del Grupo de Cali. Con Felipe Aljure había aprendido de dirección, porque cuando él llega a Colombia a mediados de los años ochenta era de las únicas personas que habían estudiado dirección cinematográfica, sobre todo asistencia de dirección. Cuando me vinculo a la Universidad del Valle traía ese aprendizaje. Entonces pedimos hacer películas que coparan todo el espectro de la producción y poder salir al aire con un mínimo de calidad. Después se junta Antonio Dorado, que venía de una práctica larga editando; Luis Hernández, que venía de hacer fotografías de películas, sobre todo de escenas. Entonces se va armando un equipo más profesional para hacer las películas de *Rostros*. Nosotros hacíamos *Rostros* como queríamos hacer cine.

RA: Era rarísimo eso, porque por un lado se odiaba la televisión, pero la única opción era hacer documentales para que fueran vistos en televisión.

OC: Para que fueran vistos en televisión y documentales raros. Porque, ¿qué pasa con Luis [Ospina]? A

él le toca ese movimiento de los años setenta, de la segunda vanguardia, Nueva York es básicamente el epicentro. Él viene con todo esto. Películas como *Oiga, vea, Cali de película* o *Agarrando pueblo* no son posibles sin el aprendizaje que Luis tuvo en Los Ángeles y en Nueva York viendo películas de la contracultura. Cuando se hace *Rostros* era un espacio muy influenciado por Luis Ospina, que acababa de hacer *Ojo y vista, peligra la vida del artista*, que él la pensaba más como videoarte —una forma de hacer arte a través de lo real—, que como televisión. Esa diferencia llega con Luis, y el resto que comenzamos a hacer cosas queríamos hacerlas como las que hacía Luis o como las que estaba haciendo Víctor Gaviria en Medellín, que eran muy distintas.

Ramiro, yo he pensado que la gente del Grupo de Cali son los representantes de la cultura burguesa de Cali. Si uno quiere pensar que en Cali ha habido cultura burguesa, ha sido lo que han hecho Andrés Caicedo, Mayolo, Ospina. Voltearon la mirada al interior de sus casas y mostraron lo que había ahí. Muy distinto de lo que hace Víctor [Gaviria], meterse en los barrios. Son dos formas distintas. Eso sucede un poco en *Rostros*, la gente que se mete a los barrios no somos los que veníamos del cine, sino los estudiantes que venían de esos barrios. Como Jorge Caicedo, que venía del barrio Obrero. Gente que pertenecía a comunidades étnicas o a grupos gay, LGBT. Eran nuestros alumnos los que tenían ese tipo de contactos y esos mundos que aparecieron. Pero nosotros veníamos de una cultura universitaria, de la contracultura, emulando un poco a nuestros profesores, que era gente que hizo la Universidad.

MS: Profundicemos en esto último. Factores como las referencias teóricas de determinados momentos, los imaginarios de los estudiantes, de diferentes generaciones, los cambios tecnológicos y el lugar reconocido de la universidad pública en la sociedad, ¿cómo han repercutido en la producción audiovisual de la Escuela? Ya han hablado de los imaginarios de los estudiantes, de sus trayectorias, pero ¿estos otros

factores? Han hablado de Jesús Martín-Barbero, pero Martín-Barbero en la década del setenta está con la semiótica, luego en los noventa está pensando la ciudad, la telenovela...

RA: Él sí trabajó la cultura popular desde que estaba en Bogotá. Hizo cosas sobre los cementerios bogotanos. Él hablaba de cultura popular y había una cierta influencia. Recuerdo que en una época de cultura popular hablábamos todo el tiempo, tanto que un día que salíamos de un claustro yo le dije a Sonia [Muñoz]: Hagamos un grafiti que diga: «Cultura popular sí, pero fuera de los claustros» (risas). De todas maneras, lo que acabas de decir del Grupo de Cali es cierto, pero en la ficción. En el documental no. Porque en el documental *Oiga, vea* no era una reflexión sobre la cultura de Mayolo y de Ospina.

OC: Sí, yo creo que sí.

RA: No. Estaba mucho más dedicada a mirar la ciudad y a dar la palabra al otro, al otro indigente, al otro marginal, porque ni siquiera hay textos de ellos. Tal vez en la ficción sí.

OC: Pero en *Agarrando pueblo* ellos se muestran deliberadamente como un grupo...

RA: Sí, pero ya estamos en el 78.

OC: Las primeras no, tal vez son más experimentales.

RA: Yo creo que en lo documental puede haber más acercamiento, porque es la mirada a la ciudad. Puede ser desde una perspectiva burguesa, pero el objeto que se filma es la ciudad. Y claro, sí, en cierto sentido sí tienes razón. Hay una película que ellos hacen sobre una muchacha del servicio doméstico⁴, podría ser considerada de la cultura popular, pero también se hace un retrato de la familia burguesa.

⁴ Referencia a *Asunción* (Mayolo, 1975).

OC: En Jesús hay una cosa interesante, y es que empieza a tener contacto con la televisión pública, con lo que estaba pasando en Colcultura⁵.

RA: Con los canales regionales.

OC: Sí, con los canales regionales. Y hace un planteamiento que me parece que recogí cuando se planteó *Rostros*, y es que lo consideraba una tribuna, un poco, creo, influenciado por las teorías de Habermas acerca de la esfera pública. Una posibilidad de participación de la Universidad en la esfera pública de una manera crítica. Eso fue como una consigna, vamos a participar ahí, pero no como autores. Que sí, por ejemplo, Luis lo hizo, y uno puede distinguir la obra de Luis. Pero nosotros participábamos no como autores, sino desde las disciplinas de la Universidad.

RA: Desde el análisis.

OC: Desde el análisis. Yo recuerdo que lo primero que hice fue algo que trabajaban Sergio [Ramírez] y Sonia [Muñoz]: las historias de vida y las etnografías antropológicas, que no tenían mucho que ver con lo que hacía Luis. Él hacía una especie de etnografía, pero era más estetizante. En el caso de Sergio, que era antropólogo, y de Sonia, que también tenía estudios en ciencias sociales, había un interés en que eso respondiera a parámetros de estudio de ciencias sociales. Inclusive, si vamos a mirar las tesis de grado que comenzaron a hacerse y que terminaron siendo películas en *Rostros*, estaban muy influenciadas por el método etnográfico. Y poca cinefilia. En el caso de Luis fue la cinefilia total, pero si uno ve los trabajos que los estudiantes hacen, son muy interesantes ahora.

⁵ Instituto Colombiano de Cultura, entidad del orden nacional que existió entre 1968-1997, y que tuvo a su cargo la creación y administración de políticas culturales en Colombia y desapareció cuando se creó el Ministerio de Cultura, recientemente renombrado Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes.

RA: Es el registro.

OC: El registro, pero no de la ciudad en ese momento, sino del pensamiento sobre la ciudad en ese momento, desde la Universidad.

RA: Que es de la cultura también.

OC: Que es desde la Universidad. Bastante elitista en muchas cosas, pero se cumplió con la consigna de Jesús que era participar en la esfera pública aportando. ¿Aportando qué? A veces no había críticas ni estudios profundos, como nos exigía la gente de ciencias sociales, que nos miraba como a antropólogos de tercera categoría porque no estábamos trabajando con el método científico. Pero sí hay rastros allí de un intento de entender ciertas realidades desde unas formas más elaboradas de comprender la realidad, desde la academia. Yo digo que eso sí es de la Escuela de Comunicación Social, es un aporte fuerte de la Escuela que retoma el legado de Víctor Gaviria, Luis Ospina, y lo lleva a otro lado. Y con tensiones, porque en el año 95, por ejemplo, hubo una tensión con el grupo, sobre todo de Jorge Navas y Carlos Moreno, que comienza a introducir el videoclip en la producción. Eso generó una discusión en la Escuela, que se cancelara un programa que hacía Diana Vargas con ellos. El videoclip era considerado [por algunos docentes de la Escuela] como una cosa que no era adecuada para hablar de lo social. Era una vaina de la publicidad y no estaba bien que se utilizara dentro de la televisión. A ellos les acabaron ese programa, pero lo interesante es que de allí surgió *Calicalabozo*, la película que hace Jorge Navas. Y yo creo que ver MTV tiene mucha influencia en lo que ellos estaban haciendo en ese momento.

Básicamente, esa es la entrada que se hace. Por un lado, Jesús Martín planteando la televisión como una plataforma de participación dentro de la cultura. Por otro lado, los métodos antropológicos y muchas de las cosas que venían del estudio de la televisión, que comienzan a volverse componentes fundamen-

tales de toda esa producción de 300 y más películas que se hicieron en la década de los noventa.

RA: Documentales.

OC: Y ficciones; documentales, ficciones cortas experimentales.

MS: ¿Qué no ha salido bien? ¿Qué se dejó de hacer o qué no se pudo hacer en estas décadas?

RA: Yo creo que la historia de los audiovisuales en la Escuela también está signada por la falta de presupuesto general que ha habido. El retiro del Estado de la Universidad, que cada vez tiene menos dinero. Nosotros siempre hicimos las cosas con las uñas, películas que no se terminaban, no se podía hacer ficción larga porque no había dinero. Las películas se revelaban cuando se hacía Super 8, pero no se editaban. El equipo de televisión nunca fue reemplazado por uno nuevo. Lo que se consiguió a partir del trabajo para Telepacífico fueron equipos portátiles, cassetas portátiles, y a duras penas se pudo editar. Es un trabajo hecho con bajos recursos y también por eso, de pronto, la imaginación se pone a funcionar. Yo no sé cómo en ese contexto salen cosas tan buenas y ahora recuperables. Pero siempre hubo ese condicionante, no había todo lo que se necesitaba para que felizmente se llegara a término en la fecha correcta y con la calidad que habíamos pensado. Creo que hasta ahora estamos viviendo eso. La tecnología siempre, por un momento, alcanzaba a ser actualizada, pero luego, fácilmente, se iba envejeciendo. Nunca se reemplazaba. Pero aun así salían cosas buenas. Eso me parece admirable. Había cosas buenas, que incluso se fogueaban en festivales y en otros contextos y sacaban premios.

OC: Hay una cosa y es que durante la década de los noventa en Colombia solamente se hicieron 19 largometrajes. Yo fui a varias muestras internacionales donde de las cosas más importantes de mostrar del



Rodaje del cortometraje *Esther*, en el Taller de Cine, en 1983.
Foto: Archivo de Ramiro Arbeláez.

cine colombiano eran las que hacían en la Escuela. Colcultura o no sé [qué entidad] necesitaban mostrar cosas e invitaban a que mostráramos las producciones de la Universidad como la producción de Colombia.

RA: Y no solamente los documentales, sino también los cortos experimentales.

OC: Se hicieron 19 largos en ese momento y hay toda una generación frustrada de posibles directores que no llegamos a hacer películas en la década de los noventa. ¿En ese momento quiénes hacían películas? Mayolo, Ospina, Sergio Cabrera, Víctor Gaviria y algún otro que se logró meter dentro de esos 19. Pero nosotros no pudimos y entramos como profesores de la Universidad. Eso no solamente pasó en Cali, pasó en Medellín y en Bogotá. En el caso de Cali, tuvimos la oportunidad durante los noventa de hacer todas estas películas, pero en un momento en que sucede una cantidad de acontecimientos políticos que destruyen la ciudad. Por un lado, el narcotráfico, que aparece como algo que estalla a Cali porque entró dentro de un tipo de lógicas que requería un tipo de personas para poder hacer ese tipo de negocios, gente muy criminal. Por otro lado, los grupos guerrilleros, que tuvieron una incidencia muy fuerte en Cali. El M-19, por ejemplo, en la Universidad tuvo una incidencia

fuerte. Recuerdo en el año 91, cuando se entregaron las armas del M-19 y están los campamentos que hacen en el norte del Cauca. Estudiantes nuestros iban a meterse a los campamentos a sacar información para escribir sus crónicas. Nosotros en *Rostros y rastros* no pudimos hacer programas sobre eso, ni dejar un registro sobre lo que estaba sucediendo con el narcotráfico. Recuerdo cuando Nicolás Buenaventura planteó hacer un documental sobre Carlos Pizarro. Yo estaba dirigiendo *Rostros*. Y Doris Eder, que dirigía el canal en ese momento, cuando le mostré el proyecto me dijo: «¿Usted quiere hacer mil programas o este solamente?» Yo le dije: «¿Por qué?» Y me dice: «Porque eso va a traer muchos problemas. ¿Sabe por qué va a traer problemas? La gente que va a hacer ese documental se va a ganar enemigos. Y ustedes también van a convertirse en enemigos, ustedes como programa».

Yo en ese momento tenía una experiencia, había hecho un documental con Astrid Muñoz sobre los «pájaros»⁶ en el norte del Valle. En esa época teníamos un horario de privilegio, triple A. Había tres canales colombianos, apareció Telepacífico y teníamos el horario de 7:30 p. m., jueves, después del noticiero.

⁶ «Pájaros» fue el nombre que se les dio a grupos paramilitares de ideología conservadora durante la violencia bipartidista de mediados del siglo XX en Colombia.

Teníamos una audiencia de 22 a 25 puntos, era una cosa grandísima. Hacíamos una publicidad antes de cada programa, y cuando fuimos a presentar ese programa alguien me llamó y me dijo: «Ese personaje que aparece en esa publicidad es un asesino, y si usted lo presenta ese programa va a tener problemas conmigo». Me dio su nombre, averigüé y era un senador. Yo después llamé al señor, el que decían que era un asesino, y no, era un señor liberal que habían torturado, y el que había hecho eso era ese senador. Entonces yo venía con esa prevención. Lo que hicimos fue quitar parte de la entrevista del señor porque no podíamos exponerlo ni exponernos nosotros. También sucedió con lo de Pizarro cuando nos advierte Doris. Yo pienso que ella no lo hizo con el ánimo de censurar, sino que sabía cómo estaba de caliente todo en ese momento, cuando empiezan a aparecer los grupos paramilitares en Cali. Entonces ella nos dice: «Bueno, usted verá si se calientan». O seguimos haciendo cosas, básicamente lo que se hacía dentro de la Escuela, cosas que tenían que ver con cultura popular, escritores, artistas de la ciudad, reflexiones sobre la ciudad, cosas que venían de los estudios culturales. Pero con lo que tenía que ver con la política y con la realidad de una ciudad estallada como Cali no nos metimos. Recuerdo que nos llegaban proyectos de estudiantes, nos decían que hay un grupo paramilitar, no sé dónde, y nosotros podemos documentarlo. Entonces hablábamos: «¿Qué sentido tiene que enviemos a un grupo de personas de la Escuela a hacer un trabajo sobre eso y que regresen con una cola de violencia que los pueda afectar?»». Nos parecía irresponsable someter a los estudiantes a alguna reacción violenta por parte de un grupo de estos. Entonces sí, sí hubo mucha autocensura, y son de las cosas que uno dice: «Bueno, hubiéramos podido documentar mejor esto que pasó», pero no había condiciones para hacerlo.

RA: Otra cosa que me parece, por lo menos desde mi óptica, es que abandonamos el análisis de la televisión. A pesar de que hubo un grupo que escribió el libro con la dirección de Jesús, en el que estaban Sergio

Ramírez, Sonia Muñoz, sobre análisis de la telenovela, no pudimos encontrar la forma de que en el plan de estudios funcionara un curso que tuviera como componente el análisis televisivo o que fuera todo de análisis televisivo. Yo di algunas cosas cuando regresé de Brasil, tenía lecturas que posibilitaban el análisis y traté de hacerlo, pero en la Escuela ganó el cine y apabulló a la televisión. Afortunadamente no tanto al video experimental. Yo di clases sobre videoanálisis, Óscar tenía una materia sobre video experimental y entramos a hablar de audiovisuales, no solo de cine. La última profesora que hizo análisis sobre televisión fue Maritza López; ella daba parte de la materia de Análisis Audiovisual, creo que la tuvo como dos semestres. Me hubiera gustado que la televisión fuera un objeto de estudio más aprovechable en la Escuela, pero no se dio. Siempre que tuve la posibilidad de decir lo que faltaba entre los profesores, decía «tenemos que traer a alguien que haya hecho televisión, aunque venga de la parte informativa, televisión informativa». Nunca se pudo concretar esa idea.

OC: Siempre existió esa tensión. Lo que pasa es que cuando llega el siglo XXI y aparece la Ley de Cine nosotros estábamos preparados para esa ley. En 2003 éramos profesores que no habíamos podido hacer películas de cine, nos habíamos quedado con las ganas y estábamos listos. Llegó esa ley y se hizo la película de Toño [*El Rey*, Antonio Dorado, 2004]. Él venía preparándola desde hacía cinco años. Yo hice mi película [*Yo soy otro*, 2008], la venía preparando hacía diez años. Y una cantidad de estudiantes comenzó a aplicar ahí: Óscar Ruiz Navia, César Acevedo, Carlos Moreno, Jorge Navas. Gente con cultura cinematográfica, muy al día de lo que estaba sucediendo internacionalmente por el cineclubismo, que nosotros volvimos a despertarlo en Lugar a dudas⁷, en el año 2005, creo. Yo pienso que estábamos

⁷ Se refiere a la Fundación Lugar a dudas, una institución impulsada en Cali en el año 2005 por el artista Óscar Muñoz y dedicada al fomento de las artes visuales.

maduros para meternos en esa temporada, que dura más o menos hasta el 2015. Después va a desaparecer, como la Escuela, como un actor importante dentro de la producción audiovisual colombiana. Pero creo que sí hay una cosa que ha pasado en la Escuela que me parece muy importante. En *Memorias del subdesarrollo* se dice que uno de los problemas del subdesarrollo es que no se puede acumular experiencia, y lo que ha sucedido en la Escuela es que se ha podido acumular experiencia, por lo menos cuarenta años de acumulación de experiencia en el audiovisual. Lo que hay ahora es producto de eso, las cosas que han salido han sido importantes. En los últimos años creo que ha habido como una caída. No sé a qué adjudicárselo, si a un interés mayor del estudiantado que se vuelca hacia un tipo de proyectos que tienen que ver con las nuevas tecnologías, o si es que ya somos una generación vieja con respecto a lo que está pidiendo el audiovisual. No sé, realmente.

RA: Yo creo que el cambio en la estructura del plan de estudios [en el año 2020] pudo haber obedecido, entre otras cosas, a que estábamos como metidos en un corsé, no había si no un semestre de ficción, uno de documental, que es muy poco para los que pensamos que debería haber posibilidades de estudiar más cosas de cine. Nunca encontramos la manera en que hubiera más especialización. Me acuerdo de que la estructura del plan de estudios de la Universidad de Sao Paulo lo permitía. Se estudiaban unos cuatro semestres de cosas básicas y el resto se hacía cine. Había de todo, tanto práctica como análisis, y había ciencias sociales y del lenguaje ayudando a ese estudio. Nosotros no podíamos meter mucho, nunca pudimos meter una historia de cine de alguna manera completa. Siempre era un semestre y además dado para toda la Universidad, o sea, muy general. Los estudiantes interesados hacían consultas con los profesores y podían seguir una ruta individual mejorando la historia del cine o el análisis. Hubo pocas posibilidades de hacer buena crítica cinematográfica. Se hubiera necesitado un poquito más, una materia, uno o dos

semestres dedicados a eso. Y nunca se pudo, pero tal vez era la estructura del plan que no podía abarcarlo todo. Tal vez lo que se ha hecho ahora, desde que se cambió, pueda solucionar esas carencias y haya un poquito más de profundidad en algunas cosas. Yo ya estoy retirado y no puedo evaluar lo que está pasando.

OC: Yo pienso que el plan de ahora, pero también cosas que han sucedido en el pasado, son sueños de una generación que se realizan en la siguiente, pero que esa generación no los pudo realizar. Por ejemplo, nosotros queríamos hacer cine, los que entramos en la primera promoción, que veníamos del Cine Club de Cali. De ahí hicimos cine William [González] y yo. Rodrigo [Vidal] no pudo, Liuba [Hleap] se dedicó a la producción, Alina Hleap también, que estuvo en todos los ochenta. Los sueños de nosotros como que se pudieron realizar en el siglo XXI, con estudiantes que logran hacer películas que están en Cannes y en una cantidad de lugares. Es un poco eso, creo que [Walter] Benjamin lo plantea, que los sueños de una generación se resuelven en la siguiente. Ahora, sí pienso que el plan de estudios resuelve muchas de las cosas que vos decís que son limitantes. Pero hay un problema y es que, para mí, si la cultura cinematográfica del siglo XXI no mira el siglo XX no va a poder entender lo que se está haciendo. Si alguien que se forma ahora no mira lo que estaba pasando en el siglo XX no va a entender lo que está sucediendo en la escena internacional. Saliste vos, somos como una generación que acaba de salir. Y eso del siglo XX está nutriendo de una manera importante toda esta cinematografía contemporánea. Habría que buscar la forma de que permanezca también, no sé cómo. Tenemos el problema, por ejemplo, de que los archivos de películas en DVD y VHS ya son obsoletos. Hay muchas plataformas en las que se mezclan muchas cosas. Hay cosas que se solucionan, pero otras que no tienen solución. Lo que ha posibilitado todo ese delirio es básicamente la universidad pública. Ha habido una institución, que mal que bien lo ha hecho. A veces lo del poco dinero es estimulante. Uno se acostumbra

también a trabajar dentro de presupuestos muy limitados y haciendo resultados para la Universidad, para un público universitario y para colegas. Nosotros no estamos pensando ni en el mercado, ni en la escena internacional.

RA: Si uno revisa las tesis de los estudiantes en la historia de la Escuela puede notar el interés según el momento histórico. Por ejemplo, ya uno no ve que haya tesis dedicadas a lo televisivo. En los años noventa hubo tesis dedicadas a Telepacífico y a cosas televisivas. Ya eso no se ve.

OC: Pero es porque no es importante. Yo a veces les digo a los alumnos: «Estas películas que vamos a hacer vamos a pasarlas por Telepacífico», y para ellos no significa nada, porque nunca han visto Telepacífico. Y televisión colombiana yo creo que ellos no ven. Hay como otro mundo y otros intereses, donde el cine entra de una manera completamente distinta de como se concebía hasta hace unos diez, veinte años.

MS: Lo que vienen hablando está aquí, en una pregunta. Hacemos este libro y constantemente hay una palabra que se repite: «tradición». Entonces digo: en la Escuela hablamos de tradición, pero ¿algo ha cambiado en esa tradición? ¿Ustedes prevén que algo en ella está por perderse o que ha perdido valor?

OC: Lo que había es como todo un capital de cosas que se han hecho, de procedimientos y de acercamientos distintos a lo audiovisual. Y ahí está la prueba de eso, esa cantidad de archivos que existen, de tesis de grado. Sin embargo, ¿quién lo está estudiando? En este momento no veo que alguien esté preocupado por estudiar eso, por plantear qué cultura se generó desde la Escuela en estos años. Eso, por ejemplo.

RA: Sí, cuando se interesan es porque lo están haciendo sobre un tema que encuentran que hay una

tesis. Hay unos antecedentes y entonces lo consultan, pero no de manera estructural ni periódica.

OC: Además, como fue tan aleatorio, uno no puede considerar que haya una tradición. De pronto, si uno mira los programas de estudio que hemos desarrollado los profesores del área, ahí podría encontrar unas continuidades y una serie de cosas que han sido como el soporte de lo que se ha hecho, ahí hay una tradición.

RA: Sí, pero ahorita yo no sé si los estudiantes tienen información sobre la historia del cine o qué tipo de información tienen.

OC: La maestría sí ha sido un lugar donde, por ejemplo, el año pasado trajimos a [Eduardo] Russo, a [Isaac León] Frías, a [Sergio] Wolf, profesores de otros lados, con los que se trabajó el cine clásico y el cine de la modernidad. Se generó un acercamiento al cine distinto al que habíamos tenido en Lugar a dudas. Suponemos que desde ahí va a salir un corpus de proyectos. Hay otros guiones que se están haciendo en el pregrado.

MS: Hay otra dimensión, porque hablamos mucho de películas. Hacia los años noventa, lo decíamos hace un rato, estuvo el objeto de estudio telenovela, pero desaparece ese objeto y ¿qué otros objetos de estudio han tenido, desde la perspectiva del análisis, la crítica, la interpretación, una importancia en la Escuela? Desaparece la telenovela y ¿hay otro objeto que ocupe ese lugar o un lugar cercano?

RA: No. Yo intenté hacer reflexiones sobre público y tuve unas materias sobre sociología de público, y me agarraba de la teoría que encontraba. El problema era aplicar eso en un público concreto. Pero ese ejercicio nunca pudo hacerse bien. Intenté en un semestre, la cosa no salió como lo había pensado, pero la reflexión sobre públicos me parece que no ha sido lo que tenía que haber sido. Lo mismo la escritura

crítica cinematográfica, porque la Escuela tiene una publicación y ahí, de alguna manera, han aparecido cosas. Pero esto no ha sido un ejercicio que se les haya pasado a los estudiantes, que algunos se hayan vuelto críticos. Bueno, muy pocos. María Fernanda Arias, por ejemplo.

OC: Camilo Aguilera, Gerylee Polanco.

RA: Digamos que son un porcentaje mínimo. Pero nunca pudimos tener un vehículo que pudiera dedicarse solamente al análisis cinematográfico o audiovisual. Eso lo echo en falta. Aunque algunos lo intentamos... recuerdo que escribí cosas sobre televisión.

OC: Hay unos trabajos, lo que ha hecho Manuel [Silva] y lo que ha hecho Diana [Kuéllar] en torno al documental. Son libros, ¿no? Ustedes han sacado libros.

RA: Los profesores sí, pero me hubiera gustado, por lo menos, alguna recepción en los estudiantes y que hubiera habido vehículos para publicar, pero no.

MS: Yo lo que echo de menos es que el nivel de la producción audiovisual es superlativo con respecto a producción y circulación de pensamiento sobre el cine. Siento que ahí hay una distancia considerable y que es histórica. Y se piensa el cine, pero no se escribe y se publica al mismo nivel de lo que se ha producido, guiones que han terminado en película.

RA: Sí, sí, eso sí.

OC: Sí, es como una carencia fuerte. Yo pienso que tiene que ver con la circulación de materiales bibliográficos y el interés cinéfilo o por estudiar el audiovisual. Tenemos alumnos que pasan por los talleres y hacen cosas, a veces importantísimas, pero la posibilidad de permanencia allí es cero. Salen y les toca meterse en un mercado laboral complicado, el esfuerzo se va en tratar de sobrevivir y se diluye el interés por

cosas que han tenido desarrollos importantes dentro de la carrera.

MS: Hablando de la memoria, observo que casi siempre toda la atención se la lleva *Rostros y rastros*. Después de *Rostros y rastros*, ¿qué hay para destacar?

OC: Los largometrajes que han hecho los egresados. Es un grupo grande, si vos te ponés a ver. Largometrajes, no solamente de ficción sino también de documental, son unos veinticinco, treinta trabajos, que creo que no se han estudiado. Es decir, no se han visto como algo significativo, no se les ha dado la misma atención que a las cinco películas de Luis Ospina. De pronto son tan importantes como esas películas, en el sentido de que hay muchas claves allí que uno podría identificar del imaginario de la ciudad en el siglo XXI. Uno puede entender cosas de esta ciudad y de estas películas, pero no se ha hecho un estudio exhaustivo de eso que apareció ahí. Ni siquiera en el momento en que aparecieron, porque, por ejemplo, en el Festival de Cine de Cali, que ha sido un elemento clave para entender una cultura cinematográfica en la ciudad, no recuerdo que Luis Ospina le hubiera dado una importancia especial a la película de César [Acevedo]⁸, que ganó la Cámara de Oro del Festival de Cannes.

MS: ¿Qué pasó con esa Especialización en Prácticas Audiovisuales de finales de los noventa? ¿Qué dejó y por qué se acabó?

OC: Básicamente dejó la película *El rey*. La especialización coincidió con la caída del cartel de Cali. Nosotros hicimos el documental «Cali, coca y modernización», entrevistamos una cantidad de personas que ya están muertas. Yo recuerdo que la gente de sociología, cuando vieron esa película, la volvieron mierda. Nos dijeron que eso era superficial, periodismo barato. Y de pronto sí, pero sigue siendo

⁸ Se refiere a *La tierra y la sombra*, 2015.

un testimonio relevante de lo que estaba pasando. Los arquitectos, por ejemplo; esta arquitectura de edificios que fueron hechos con plata del narcotráfico, sobre la ciudad que se extendió desde la plaza de toros hacia el sur, que es plata del narcotráfico que estaba invertida en esa ciudad. En ese sentido, ese documental me pareció importante. De ahí salió también *El rey*, que con todos los problemas que pueda tener es un testimonio de las cosas que estaban pasando. Están las chicas de [la productora] Fosfenos, que también pasaron por esa especialización. Y nos sirvió a los profesores para ponernos al día en muchas cosas que estaban pasando, estábamos un poco alejados de las discusiones en torno al documental y en torno a la ficción.

RA: La Especialización en Prácticas Audiovisuales muere prácticamente por inanición. ¿Por qué por inanición? Porque no había sino un profesor dedicado a eso y los demás estaban ocupados. No les interesó más. Tuvo que morir por sustracción de materia.

OC: De todas maneras está el diplomado⁹, que fue una cosa importante. Lo hizo Diana [Kuéllar]; con la experiencia que había tenido en España se trajo a todos sus profesores españoles. Fue importante no solamente para la Escuela sino para el país, pasaron personas de Bogotá, Medellín, de muchos lados. Y extranjeros que vinieron a Cali, y profesores extranjeros también.

RA: Fue la semilla para la maestría.

OC: Y tuvo una gran cualificación del profesorado. De ahí salieron muchos proyectos de los que no nos hemos preocupado por hacer el seguimiento. Pero tuvo un rendimiento mayor que la especialización. El diplomado es un proyecto que surge en el siglo XXI;

⁹ Se refiere al Diplomado Internacional en Documental de Creación, del cual se realizaron, hasta la publicación de este libro, ocho ediciones, entre 2009 y 2017.

mientras se estaba dando todo lo de los largometrajes de ficción se estaba dando también el proyecto de ponerse al día con lo que estaba sucediendo en el documental. Esas dos cosas fueron importantes en la Escuela, generaron una producción audiovisual destacada, por lo menos regionalmente.

MS: Para acabar, aparte de que ustedes dos se han hecho más viejos en la Escuela en estos cincuenta años, ¿qué ha cambiado en la Escuela?

OC: Yo creo que cambian las bibliografías, las bibliotecas. Cuando nosotros entramos estudiamos a [Georges] Canguilhem, que era filosofía de la ciencia, a [Gaston] Bachelard. No sé si algún profesor esté usando eso como bibliografía. Foucault, sí, uno miraba a Foucault, Deleuze también. Las bibliografías cambian, el estudiantado es muy parecido el de una época a otra.

RA: No, pero sí ha cambiado mucho.

OC: ¿Sí?

RA: Me parece que había más cinefilia antes. Y creo que es posible que en los profesores también (risas) haya menos cinefilia.

OC: Otra cosa que cambió es la relación de los estudiantes con los profesores. Tal vez por lo que estábamos más jóvenes, antes había como más empatía, la posibilidad de compartir espacios de trabajo. Ahora eso no se produce. Imagino que estamos muy alejados. Por lo menos en el caso de Ramiro y yo, estamos muy alejados ya.

RA: En edad.

OC: Ustedes que están más jóvenes no sé cómo la tienen. Yo pienso que después de toda esta revuelta feminista, de más o menos el 2015, 2016, ha habido un tipo de relación que cambió. Por otro lado, el



Reunión de profesores de la Escuela, hacia 1996, previo a la jubilación de Jesús Martín-Barbero. Aparecen, de izquierda a derecha: Sonia Muñoz, Sergio Ramírez, Jesús Martín-Barbero, Carlos Patiño, Giovanna Carvajal, Hernán Toro, María Victoria Polanco, Griselda Gómez, Ramiro Arbeláez y Alejandro Ulloa.
Fotografía: Fernell Franco, archivo de Ramiro Arbeláez.

estallido social generó un imaginario del estudiantado que me pareció muy bien, porque era regresar a la posibilidad de imaginarse mundos distintos. Eso es nuevo. Ahora hay como otro imaginario que está surgiendo a partir de cierto avance del fascismo en el mundo. Por un lado, resistencias; y, por otro, una cosa que estuve viendo hoy, hay grupos de acción violenta anticapuchos. Eso es nuevo. Yo, por lo menos en la Universidad, no lo había visto, sectores reaccionarios que van ganando espacio dentro de la Universidad. Supongo que responde a una guerra cultural mundial. Entonces, creo que sí ha habido la posibilidad en el tiempo de tener cambios, pero también de profundizar en algún tipo de práctica, de una manera muy aleatoria, pero me parece que sí hemos podido hacerlo.

RA: Es lógico, ¿no? Era esperable que cambiáramos. Son otros tiempos. Hemos ido cambiando poco a poco. No es que uno se queje del cambio, pero sí po-

dría pensar qué lástima que el culto por la recepción colectiva de sala oscura se esté perdiendo. Hay algunos reductos, pero uno no ve ese interés en los estudiantes de las nuevas generaciones. Eso lo resiento personalmente. A mí me gusta ver una película llena de público, con el público respirando, riendo o llorando al lado, sentirme como parte de ellos. Eso me gusta. Resiento que se haya perdido ese culto por el cine colectivo que puede reunir grupos grandes de personas.

OC: Ahora, la Universidad siempre ha sido como una ciudad de jóvenes, que entran y salen. En el tiempo uno se va acostumbrando a eso. Hay un grupo de población que va saliendo, pero hay otros que estamos permanentemente. Y esos que estamos permanentemente también vamos pasando, pero en otro tipo de temporalidad. Eso sí se mantiene. A veces pienso en la *Montaña mágica*, de Thomas Mann, un lugar donde los que permanecemos nos vamos enfermando (risas).