

El oficio de hacer cine con la cultura popular: entrevista a Carlos Mayolo

Felipe Gómez Gutiérrez / Carnegie Mellon University

Lo que sigue a continuación es producto de la edición de apartes de una entrevista realizada al director de cine y televisión Carlos Mayolo (1945-2007) el 1 de agosto del 2001 en su apartamento de la ciudad de Bogotá.¹ Además de buscar ofrecer un mejor entendimiento de algunos de los procedimientos mediante los cuales Mayolo se aproximaba a la cultura popular con su arte, es también un homenaje al fallecido director ad portas de los 10 años de su muerte.

Felipe Gómez Gutiérrez: ¿Podrías hablarnos de cómo y por qué empezaste a hacer cine? ¿Y por qué ese tipo de cine que hiciste en tus inicios?

Carlos Mayolo: No pues, es tan jodido eso. Era que yo quería ser cineasta de todos modos y había una teoría que era la teoría del Tercer Cine, donde pues estaban los largometrajes americanos, estaba el cine de autor que era el segundo cine y el tercer cine, era el cine en América Latina, un cine de denuncia, un cine que se hacía en 16 milímetros, fuera de los niveles comerciales. Entonces era la única forma de uno poder hacer cine, comprarse una cámara, meterle un rollo de 100 pies de película y empezar a tratar de enfrentarse a la realidad. Pero también existía en 35 milímetros el Sobreprecio, desde el cual yo hice varias películas. *Monserate* es una película que la hice con Jorge Silva y rompe una cantidad de esquemas del documental tradicional y experimenta unas colisiones entre sonido e imagen. Por ejemplo, hay un momento en que la vieja que está vendiendo morcillas dice: “¡A ver, vengan a comer, vengan a ver!” y pum: corto al cura dando la comunión, ¿me entendés?

Esa cantidad de juegos entre sonidos e imágenes quedó de remanente pa’ *Oiga Vea*, que se volvió una película donde nosotros nunca usamos la voz en off, ni nada (“la voz de dios” le decíamos nosotros). Siempre armábamos las películas a punta de colisiones de sonido e imagen. En *Oiga Vea* funcionábamos con Ospina como si yo fuera “vea” y él “oiga”. Como eso no era video y no se sabía lo que uno había hecho, uno se contaba por la tarde qué imágenes había hecho, y él me contaba qué sonidos había hecho. Entonces reestructurábamos y montábamos la película a punta de incongruencias, de una realidad que al ser colisionada entre sonido e imagen se dimensionaba más. En vez de ponerle una voz en off que explicara, al hacer esos juegos desde un elemento de la realidad y otro opuesto, la realidad se autoanalizaba, se puede decir, se evidenciaban los elementos de una realidad.

FGG: ¿Cómo se empezó a definir el papel que tomaron el pueblo y la cultura popular en tus películas?

CM: Pa’ donde uno filme hay miseria, o cómo te digo, relaciones de gente. La mayoría de la gente era una gente pues que no era de la clase social de uno y que donde las explicaciones y la manera de hablarse entre unos y los otros era a través del cine. Uno si no nunca hubiera hablado con esa gente. Entonces el cine se volvió como un instrumento nuestro para descubrir lo que era la cultura popular. Éramos comunistas, esa época era de izquierda y el cine tenía que ser de denuncia, pero ni siquiera se pensaba en pasar a la pantalla con eso, porque ese cine no hubiera soportado esa pantalla. Nosotros quisimos a veces hacer cortos de 10 minutos agarrando pruebas para meterlas en Sobreprecio, pero eso no lo hubieran dejado. *Monserate* me la prohibieron, porque no era una visión turística, se la pillaron que era una película iconoclasta. Y luego hice *La Quinta de Bolívar*, que también es un poco colisión entre sonido e imagen.

O sea que había un documental factible de hacer para Sobreprecio donde podían subvertirse las cosas. Había *La Iglesia de San Ignacio*, por ejemplo: empieza como una película de turismo, es la iglesia de los jesuitas, me encuentro el tenebrismo que son unas estatuas terribles, me encuentro que a Nuestra Señora de Loreto le rezaban para obtener casa, porque ella está encima de una casa. Aprendí que el agua de San Ignacio, que la sacan de un tubo, se la venden a los mendigos como si fuera bendita. Entonces terminé con eso, represé a los mendigos, no abrí la puerta hasta que pasara el Batallón Guardia Presidencial al unísono con los mendigos, pa-pa-pa-pá pa-pá pa-pá, y ellos con su botella, ¿ves?

Hice *Monserate* y *La Quinta de Bolívar*, que también era así porque terminaba Bolívar diciendo unas frases las hijueputas: que esto iba a terminar en la demagogia, que América Latina tenía que liberarse... y caminaba por la calle y luego cortaba a las botas. Era un juego. Esa película es muy bonita todavía. Todas esas están en Patrimonio [Fílmico], son muy jóvenes, muy juveniles, ¿me entendés? Entonces era el afán entre ser la cagada y al mismo tiempo probarles que podía hacer las cosas bien hechas, porque en esa época creían que ser latinoamericano era hacer todo mal hecho, era inacabado, el cine imperfecto, pues.

Había dos espacios: había un espacio con el público de los teatros. Entonces hago también *La hamaca*, un cuento de [José] Félix Fuenmayor donde un tipo le pide agua a una pelada que vive en un rancho, se queda a vivir con ella y el vasito de agua se vuelve un sancocho el hijueputa, el tipo

cada vez come más, se va aumentando la olla y un día llega borracho y le pega a la pelada y la pelada ya no se aguanta más: cuando está dormido coge la olla de sancocho y se la echa a él y lo quema. Esa película tuvo un efecto el hijueputa sobre el público pues, era la primera película colombiana que la gente realmente gritaba y jodía. Muy feminista, ¿no?

Luego hice *Asunción* también en ese sistema de Sobreprecio. *Asunción* era una mujer, una sirvienta que se rebela. Yo me puse a pensar, ¿qué piensa una muchacha del servicio cuando la mamá de uno la jode, y le dice cosas desagradables? Ahí hay un universo del revanchismo. Carlos Álvarez tenía una distribuidora y él distribuía las películas y se la di a él. Se llamaba Tercer Mundo la distribuidora. Él tenía record de todas las personas que habían visto la película. Yo me inventé con *Cuartito azul*, que es una película en 16 novedosa desde una vaina que se llamaba el Nuevo Cine Colombiano, como una consigna de que el proyecto oficial del cine de 35 era un proyecto flácido, y que tanto *Cuartito azul* como *Agarrando pueblo* seguían siendo unas películas en 16 expresivas y que tenían un circuito de público de estudiantes de universidades: ¡Logramos tener un millón de espectadores! *Agarrando pueblo* la vieron un millón de personas, [...] la película era muy chistosa.

Ahí hay una cosa, que es importante, que es haber nadado en las dos aguas y haberse enfrentado a las dos aguas. A *Asunción* la prohíben. *Asunción* es una muchacha del servicio que le echa sangre en la sopa de la señora porque la señora siempre la llama con una campanilla. Se va de la casa la familia y la dejan sola y [ella] hace una rumba la hijueputa, se toman fotos, dejan esa casa vuelta mierda, abre las dos neveras, abre las llaves, prende todas las luces, coge una caja de cartón que dice “Olla Colombiana Universal”, pone “La casa en el aire” de Escalona y se larga.

FGG: Ya que hablas de *Asunción*, sería bueno que nos contaras sobre la manera en que la crítica de izquierda veía esos esfuerzos tuyos y de otros por relacionarse con la cultura popular. Porque recuerdo que a *Asunción* la izquierda la criticó mucho... ¿Cómo te cayeron a ti esas críticas en ese momento? ¿Te distanciaste un poco de la izquierda, del Partido Comunista, de la política, digamos?

CM: La izquierda decía que [esa película] era anarquista, que la gente del pueblo no hacía eso. Pero en caso de que te pase esto, ¿vos qué harías? Ella se acuesta en la cama de la mamá, no dice sino “Sí, mi señora” en toda la película: “Sí, mi señora” cuando está bien, “Sí, mi señora” cuando está en la rumba, “Sí, mi señora” cuando vuelve mierda la casa, y pone “La casa en el aire” y “Voy a hacerte una casa en el aire”... Ella se va con su olla Universal, deja la puerta abierta de la casa y el gato la sigue, en esta casa que no tiene cimientos en el sistema que he inventado yo. Eso era anarco y les dio rabia a los izquierdistas esa vaina.

Pero yo siempre he sido de izquierda. Lo que pasa es que a mí me acogió el partido como bicho raro. Yo estoy

acostumbrado a hacer lo que se me da la gana dentro del partido y fuera del partido. El partido tenía una especie de ala que éramos los intelectuales de Cali, que era Pedro Alcántara, que éramos nuevos, distintos, teníamos una manera distinta de ver la vida. Y el partido nos acogía, el partido por ejemplo me ponía a mí a hacer propaganda. En esa época era muy abierto, éramos una célula que nos apoyaban porque sí, porque veíamos lo contrario de lo que la gente quiere ver. Hacíamos una revista que se llamaba *Estudios Marxistas*, donde todos eran marxistas. Entonces era una vaina que queríamos hacer trabajo con la cultura, indagar en la conciencia de clase de los iguazos que son los que van sin comida y que viven al día. Porque no trabajan en una fábrica, no tienen solidaridad con los otros. Entonces se planteaban que si esos efectos serían para la revolución. Era el trabajo con el obrero, era el trabajo con el lumpen, que era una gente reaccionaria.

FGG: ¿Qué era lo que a ti te interesaba de ese tipo de personajes lumpen, marginales?

CM: Pues había una vaina que surgió en Buenaventura que es el marxismo espontáneo. Por ejemplo el de *Agarrando pueblo*: el loco es un marxista espontáneo, un tipo que sabe qué representa él como pueblo y si le ponen una cámara a uno y lo están filmando. Era una serie como de conceptos. Él había sido de izquierda, pero el loco era un lumpen en medio de todo porque la única casa que no procesaba era la de él, como que uno va y ¡paremos en esta!, la única que es de madera, seguía siendo un profeta, la gente del pueblo del barrio lo adoraba... Ese tipo de personajes pues están ahí en las películas. *Asunción* también era una sirvienta, se quedó conmigo, mi mamá se fue pa’ Europa y se quedó conmigo ahí durmiendo en la casa. Ella era la reina y se tomó toda la casa y me mandaba y todo. Con la revolución en la casa, yo mismo la hice. Entonces me la tenía que aguantar, no podía decirle ni mierda porque tenía que respetarla. Hubo cosas que viví de la utopía como eso, eso era una parte de la utopía: convivir con esta muchacha, en unas condiciones que no eran las normales. Había ese tipo de lenguaje, quizás nosotros por ser tan curiosos, y por ser de la generación precisa. Porque nosotros no éramos como los otros cineastas que eran burgueses, tenían hijos, eran de familia, hacían publicidad, de todos modos eran personas decentes. Nosotros éramos peludos, éramos drogadictos, éramos comunistas, éramos lo peor de lo peor, por eso hicimos tanta cosa, por eso nos metimos en todo. Los del Sobreprecio no hacían una película en 16 milímetros, no la pagaban. Nosotros sí la pagábamos con la plata nuestra, éramos capaces de hacerla, ellos no, ¿me entendés? Yo recogí plata como mendigo pa’ crear *Agarrando pueblo*. Los otros no hacían eso, los otros solamente usaban el Sobreprecio y hacían películas ahí, algunas buenas, pero tampoco.

FGG: ¿Era una actitud hacia lo popular compartida entre los miembros del Grupo de Cali, o algo más bien tuyo, individual?

CM: Poncho [Luis Ospina] era un burgués que nunca hubiera ido a un barrio popular. Si yo no compro la película, él tampoco la hubiera comprado. Pero yo compraba la película, la tenía en la nevera, teníamos que hacer la vaina, yo le robo la cámara al que sea y lo hacemos, y se hace. *Asunción* fue idea mía. *Angelita y Miguel Ángel* yo la produje porque Andrés no tenía toda la plata. Andrés [Caicedo] quería hacer una película, yo también quería pero yo también quería hacer como mis pinitos en el largometraje y como era tan mamerto, me dio porque los personajes principales eran los proletos y a Andrés le dio porque los personajes principales eran los burgueses. Yo me amplí con los proletarios que no se qué y tal, era una vaina rarísima, eso no tenía nada, era de la vida de los pobres y de la vida de los ricos, la vida de los ricos la hizo Andrés que quedó mejor vista. Hubo esa interrelación también con él, o sea, trabajamos la escritura juntos. Él era más versado que yo, más averiguador de cine americano. Yo era un buen crítico, era un historiador, en esa revista [*Ojo al Cine*] hice críticas. En *Alternativa* escribía de vez en cuando sobre algunas películas que me llamaban la atención.

FGG: Hablemos de *Cali de película* y de la manera en que insertabas el manejo del humor y de la sátira política usando la cultura popular como materia prima en tus películas.

CM: Hice *Cali de película* como con una especie de grupo que queríamos hacer cine en Cali. Los vestuarios eran de Cali y la manera de hablar era de Cali. Así también en *Oiga Vea*, que era una película hecha muy a los trancazos, era una película libertaria. Era una película de izquierda, una película en que la manera de hablar de los policías era muy chistoso. Entonces había un ambiente que Cali ofrecía para el cine colombiano que era la música, el jolgorio, la salsa, la escenificación de las clases sociales vista de otra manera... Lúdicas eran las películas nuestras. *Cali de película* es sobre la feria de Cali, muy parecida a *Oiga Vea* pero mucho mejor hecha, más limpia. Es la cagada esa película, se burla hasta del hijueputa. Nosotros presentábamos esa opción. Es hecho en las ferias y la manera como está integrado el montaje eso era muy chistoso: empezaba con una frase que decía "En Cali pusieron las tres cruces para que no entrara el diablo. Pero el diablo estaba adentro y no ha podido salir [...]". La corrida la hicimos a 8 cuadros: cuatro, tres, dos, uno... ¡fuaaa! En la costa también había *La ópera del mondongo* y esa cosa de [Luis Ernesto] Arocha, pero no había tantos cineastas y no había tanta disciplina. Nosotros éramos militantes realmente. Poncho, con todo lo burgués que es, siempre estuvo involucrado en responder socialmente por el cine como fuera. Había una especie de encargo histórico de hacer las cosas, las hacíamos con esa idea, todas las hicimos en esa época y quedaron bien hechas.

FGG: ¿Y *Bienvenida a Londres*, esa película que hiciste con María Emma Mejía?

CM: Esa película era que llego yo a la embajada de Colombia en Londres y abro la caja fuerte. La embajada

es muy lujosa por la vaina del café, y está en un sitio muy prestigioso... Pero son casas viejas. Entonces abro la caja fuerte de Rafael Núñez y me encuentro una caja de madera llena de un polvo blanco y eran las cenizas de una muchacha que se había suicidado el 25 de diciembre y nadie había reclamado las cenizas. Entonces yo dije: no, esto es un tema de película, voy a hacer una película. En esa época había Sobreprecio. María Emma era cónsul. Entonces hicimos la película y yo ya tenía hecha *Agarrando pueblo* y quería distribuirla en Londres y conseguí un distribuidor. Yo me fui al Nacional Film School que quedaba cerca de Londres a ver si la recibían, me llevé *Agarrando pueblo* y la vieron. Entonces me fui pa' Londres y empezamos a organizar la película. Me hice amigo de uno que era hijo de un actor de Buñuel famoso que estaba estudiando ahí, y le dije algún día vamos a trabajar juntos. Entonces lo llamé cuando íbamos a filmar *Bienvenida a Londres* y fui allá donde ellos vivían para ver si nos sacábamos una cámara a escondidas. Es bien bonita, porque la película empieza en el aeropuerto y termina también con un guerrillero. Y también lo hice dedicado a "Sí, mi señora".

FGG: ¿Cuál era el papel de lo testimonial en esos trabajos? ¿Qué valor tenía para Uds. darle la palabra al sujeto popular en *Oiga Vea* y *Agarrando pueblo* de la manera en que por ejemplo lo había hecho Miguel Barnet en Cuba?

CM: Es que son testimonios pero lúdicos. Según como te inviten a una ciudad y quién te pasee por la ciudad vos sentís la ciudad: si te vas con una guía jartísima la cagaste; si te vas con una persona que se sabe la ciudad y te la enseña como es, es distinto. Entonces nosotros enseñábamos una Colombia de esa manera: lúdica y chistosa. Los pobres eran contradictorios, se llevaban la contraria y decían bestialidades y los pobres en vez de ser míseros pa' que uno les tuviera lástima, eran la cagada, eran iconoclastas, podían decir lo que se les diera la puta gana, eran groseros... Los toreábamos y se emputaban, sí, porque era gente jodida, gente que les importaba un culo, les importaba era su barrio. Entonces también nos metimos con el pueblo, la visión del pueblo que dimos fue pues anárquica. Cali, desde el documental, se volvió como una especie de punto de referencia en la manera de hacer documental de nosotros, y *Oiga Vea* lo confirma en todo.

FGG: ¿Hubo influencias significativas que los llevaron a esa manera de hacer el cine de ustedes? ¿Qué papel jugaron el Cine Club y la revista que Uds. tenían en todo eso?

CM: Había como una especie de disciplina: Poncho me paraba bolas, y Ramiro [Arbeláez] escribía conmigo, y Andrés también paraba bolas, y éramos un grupo pues ignorantes del cine. A Poncho que le llegaba la información, con muy pocos libros ahí era conversar, pasarnos datos y enseñarnos mutuamente. Llegaba la última revista *Nuestro Cine* y hablaba del cine latinoamericano, entonces yo hablaba del cine latinoamericano, Poncho hablaba del cine americano y Andrés hablaba del cine no sé qué que se inventaba.

Andrés se inventó de todo. La crítica aquí era muy graciosa y muy rápida, era salir del tema rapidito. En Cali hubo ese esfuerzo permanente interrelacionado entre Andrés, Ramiro, yo, Oscar Campo... Conversaciones, con María Vásquez y Carlos Marín, éramos un grupo, muy apegados.

Y el Cine Club era excelente. Vimos unas películas que no las vio nadie: *Amante sanguinario*, *Pregúntale a María...* También hubo influencia del cine de [Claude] Chabrol, que es un cineasta francés que filma en los pueblos. Nosotros éramos unos colombianos que podíamos filmar también en un pueblo, la serie de horror, películas baratas. Este tipo de cine también nos influyó porque entonces era factible. *Carne de tu carne* era una película casera, era una película de horror serie B, con fantasmas caseros. [Roger] Corman hacía películas en Turquía, Chabrol, Leonard Kastle, todos esos directores del cine americano. Uno ve por ejemplo *Hollywood Killers*, nadie la había visto en Colombia. Era sobre unos asesinatos y una enfermera y eso era baratísimo esa película. *Parásitos asesinos*, *La noche de los muertos vivientes*, que es una película absolutamente política donde el negro es el que triunfa y mata a todos los blancos y la niña devora al papá. Esas películas yo no sé de dónde se las sacaba Andrés. El padre Salcedo sabía donde ponían las garzas, pero Andrés yo no sé cómo sabía, no sé cómo se informaba. Son películas que estaban en las distribuidoras pero que nadie las distribuía porque se compran en lotes. Entonces compran 10 películas de las que sirven 9 y la otra la guardan y así compran las películas. El problema es, ¿cómo saber quién era Wes Craven en esa época, que hacía su primera película? ¿Cómo saber? ¿De dónde leía [Caicedo], de dónde sacaba esa información? Yo creo que era Ospina que le pasaba datos.

Tener una revista era muy importante. Pero el valor nuestro no era digamos ni intelectual ni juvenil sino que era la época. Cada día era una cosa que uno tenía que responder con algo. Éramos hippies, íbamos a acabar con la burguesía, éramos buen mozos, nos comíamos a las esposas de todos los generales y de todos los gobernadores. Entonces éramos los más entusiastas, los paisas no existían, [Víctor] Gaviria no existía, en la costa no existía nadie, solo Arocha, y en Bogotá pues una cantidad de rolos ahí pajudos (bueno, Jorge Silva y Marta Rodríguez, Carlos Álvarez y toda esa vaina). O sea, si había un cine marginal... El más ortodoxo era Carlos Álvarez. Ese sí era en línea y texto en off, o sea en el texto uno se decía todo... Eran los hijos del subdesarrollo. Vos le quitabas el texto a eso y quedaba una película de derecha, porque eran imágenes igual que las noticias que sacan de niños famélicos, o sea la miseria.

La miseria es una mercancía, es una imagen que funciona. De documental de Cali, *Oiga Vea* influyó como un hijueputa, por la manera de hacer cine sin texto. *Agarrando pueblo* pues fue una clase, se puede decir. La película es un antídoto, es una especie de vacuna, que usa lo mismo que utiliza una persona cuando se inmuniza. O sea, yo mostré todo lo que no se debía de hacer, lo que no se puede hacer,

pa' que aprendan a que eso no se debe hacer, que era lo que estaban haciendo ahí. Había unos que dejaron de sacar la cámara a la calle. La gente era descarada, a la primera fricción social le caían. Era una vaina terrorífica: hacían películas sobre el tráfico de sangre, era la abyección, era la vaina más inmunda de la pobreza, el bazuco por el culo y de todo... una vaina inmunda, claro.

El tener revista era importante pero también lo era el sentimiento, o sea, ser caleños. Caleño es que uno es camaján, que sabe bailar, que es arrebatado, que sabe inglés, que está cerca de la conducta de los norteamericanos, los carros destapados, la fuente de soda, sin medias, también es como una conducta como un poco californiana, siempre con el chingue aquí atrás, por si acaso irse a bañar a los ríos. Eso era una vaina lúdica: los hongos, la independencia de la gente también, que nadie se mete con nadie, la tendencia de la época... Nosotros podíamos ser así de raros e ir a una agencia de publicidad y nos daban trabajo, teníamos espacio pa' todos. Es lo que yo digo, en Cali se sabe conjugar varios verbos al tiempo: la gente sabe montar a caballo, sabe disparar, sabe nadar, sabe bailar, tiene características lúdicas...

Entonces también había ese amor a Cali. En *Cali, cálido calidoscopio* se ve todo. Después hice una vaina que se llamaba *Litoral*, que era sobre el litoral Pacífico. He querido hacer siempre una que se llama *Piel color de miel*, sobre el mestizaje, sobre la bacanería, sobre la sabrosura, sobre el vestido del obrero, sobre la bicicleta, sobre la motico, sobre el viento, sobre la idiosincrasia, diciendo que si nos reconocemos mestizos es más importante que el progreso. El día que nosotros seamos conscientes de que todos somos mestizos... Por eso Cali, si no, las empresas multinacionales se hubieran ido para Medellín.

Poco a poco fuimos adquiriendo esa manera de ser, recibir los premios en Cartagena en camiseta de esqueleto, en vez de ponernos esmoquin, ser un grupo homogéneo. Cartagena nos invitaba siempre a todos los del Grupo de Cali. La droga también era importante, o sea el tipo de humor, las películas nuestras son muy mariguaneras. *Monserate* era una película súper mariguanera, eso también del sonido que no tiene nada que ver con la imagen, la ausencia del texto, la vaina de que el pueblo hable por sí solo, que la cámara sea participante, todos esos son los elementos que nosotros dimos al cine colombiano, nadie los siguió, a la gente le daba miedo meterle.

FGG: Con tanto amor por tu ciudad, ¿por qué te fuiste de Cali? ¿Es cierto eso que dice Luis Ospina, que ese Cali se acabó?

CM: Cali se ha deteriorado. Por eso hicimos la vaina en el momento justo y con la gente perfecta. Quedó un remanente.

Desde el bachillerato estoy acá en Bogotá, yo siempre he vivido entre Cali y Bogotá. Hubo como un breve verano

de la anarquía y fue cuando yo por ejemplo estuve 4 años con la plata que tenía en el bolsillo porque siempre tenía un proyecto. Por ejemplo hice una película con Canadá que también se metió Focine y ahí yo sobrevivía, y hacer dos películas con un país extranjero pues es casi un año, de sostenerse. Antes de eso era publicista en Cali. Era amigo de Carlos Duque. Hacía muchos comerciales: para Kokorico, y una vaina de camisas yo no sé qué. También la Cevichería Guapi, un comercial del putas en el Canal Pacífico. [A Bogotá] me trajeron porque hice un cortometraje sobre una siderúrgica en Cali que el productor que era un francés lo vio y me dijo que me lo trajera, que necesitábamos gente joven para hacer publicidad, sobre todo colombianos porque había mucho francés. Dijeron: este pelado aguanta. Porque yo sí me preparé como un hijueputa, era muy buen fotógrafo.

FGG: Volviendo al horror, ya que hablabas hace un momento de *La noche de los muertos vivientes*: vampiros, caníbales, zombis... ¿Qué había allí, qué les interesaba de ese género? ¿Cómo se conectaba con la época en que te pones a investigar los mitos populares y todo esto?

CM: El horror estaba en la casa, el horror estaba en la violencia, el horror estaba en la actuación de Cali, el horror estaba en Los Pájaros, el horror estaba en el Monstruo de los Mangones que uno no podía salir porque le daba a uno miedo que el monstruo se lo llevara a uno. O sea, había horror. Sí hay un momento en que yo entro a investigar estos mitos, y se me quedaron muchos en el bolsillo. Hay unos buenísimos: cómo se hizo la torre de Cali es excelente, con un negro que se enamora de una vieja rica y lo echan, entonces no puede terminar esa torre. La dama de blanco: Oscar Campos recoge al amante ese, Juan Gris, que es un fantasma también. Los

muchachos de la universidad siguen jodiendo con la muerte de los vampiros y tal y la vaina, eso creó un estigma ahí.

FGG: ¿Después de toda esta historia, te quedan todavía ganas de hacer más cine? ¿Sientes que tienes más cosas que contar desde la cultura popular?

CM: No, por ahí escribí un guión sobre el Pacífico, una saga sobre el Pacífico porque mi abuelo fue dueño de minas. Entonces me inventé una saga de que yo y mi primo vamos a recuperar esas tierras, pero allá se levantan contra nosotros. Entonces hay una pelea contra los invasores, nos devoran. Es una película como de horror también, pero allá el horror y la realidad todavía están muy cercanas a la cotidianidad. Un truco que quería yo hacer que era meter el dueño del hotel de esas tierras, un chino. Yo me traigo un actor chino, un chino famoso, y hacer el viaje de Marco Polo. Yo quiero hablar en un lenguaje por abajo, que la gente me entienda a mí, que el actor chino sea famosísimo, donde haya blancos, mestizos, que tenga todo, y chinos. No falta ni uno, eso están todas las razas humanas aquí, el Pacífico tiene eso, por el canal de Panamá vinieron los chinos, los negros, los blancos, los judíos... Los japoneses entraron por Buenaventura. Buenaventura tiene esa característica y es el Pacífico.

Me dio por eso porque mi papá es del Pacífico, yo soy morocho. Mi papá se jodió en esas minas porque ellos quebraron y con mi abuelo les tocó venir a recuperar esas minas y hacer estructuras en las plantaciones. Mi abuelo era del Chocó, mi abuela era del Chocó, se casó con el Mayolo, entonces se juntó esa estirpe con los Velasco. Ya hice con *Carne de tu carne* la película sobre los Velasco. Ahora quiero hacer una película sobre esos negros, los Mayolo, en el Pacífico.

Nota

- 1 Entrevista realizada por Felipe Gómez Gutiérrez. Transcripción de Marcela Guzmán.