



CINEMATECA  
distrital

# CUADERNOS

d e c i n e c o l o m b i a n o



Victor Gaviria  
por Jorge Ruffinelli



c u a d e r n o s d e

# CINE COLOMBIANO



víctor gaviria



Simon el mago (Victor Gaviria, 1994). Revista *Kinetoscopia*

La Cinemateca Distrital esta asociada a la FIAF (Federación Internacional de Archivos Fílmicos) desde 1984, y hace parte del Instituto Distrital de Cultura y Turismo de la Alcaldía Mayor de Bogotá D. C.

Antanas Mockus  
ALCALDE MAYOR DE BOGOTÁ D. C.

Rocio Londoño  
DIRECTORA GENERAL INSTITUTO DISTRITAL DE CULTURA Y TURISMO

Adriana Urrea Restrepo  
SUBDIRECTORA DE FOMENTO A LAS ARTES Y LAS EXPRESIONES CULTURALES

Armando de la Torre  
SUBDIRECTOR DE EVENTOS Y ESCENARIOS

Julián David Correa Restrepo  
DIRECTOR CINEMATECA DISTRITAL

**CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO**  
Julián David Correa Restrepo  
DIRECTOR

María Bárbara Gómez  
COORDINADORA EDITORIAL

Jairo Gabriel Buitrago  
ASISTENTE EDITORIAL

Pablo Francisco Arrieta  
CONCEPTO GRÁFICO

David Reyes  
PORTADA Y ARMADA ELECTRÓNICA

FOTOGRAFÍA CUBIERTA:  
Rodrigo Lalinde: La vendedora de rosas (Victor Gaviria, 1998)

FOTOGRAFÍA CONTRACUBIERTA:  
Sergio Rueda: detalle Cinemateca Distrital

FOTOGRAFÍAS INTERIOR:  
Eduardo Carvajal  
Germán Montes  
Juan Fernando Ospina  
Revista *Kinetoscopia*  
Archivo Centro Colombo Americano, Medellín  
Biblioteca Cinemateca Distrital

COLABORA EN ESTE NÚMERO:  
Jorge Ruffinelli

El contenido de los artículos es responsabilidad exclusiva de los autores y no representa necesariamente el pensamiento del Instituto Distrital de Cultura y Turismo.

CINEMATECA DISTRITAL  
Descubriendo Miradas  
Carrera 7 N° 22-79  
Teléfonos:  
(57-1) 2837798 - 284 55 49 - 284 80 76  
(57-1) 334 34 51  
cinemateca@idct.gov.co  
www.idct.gov.co

IMPRESIÓN:  
Panamericana Formas e Impresos S. A.

ISSN: 1692-6609

# UNA MIRADA REGIONAL QUE SE HACE UNIVERSAL

La Cinemateca Distrital en esta nueva etapa continúa con la búsqueda de construir una memoria audiovisual propia. Después de los Cuadernos de Cine Colombiano N° 1, *Balance argumental*, y N° 2, *Acevedo e hijos*, este tercer Cuaderno está

dedicado a un autor de trascendencia en el argumental colombiano: Víctor Gaviria. Se ha seleccionado a Gaviria no sólo por su impacto nacional e internacional (dos de sus largometrajes estuvieron en Cannes y su trabajo ha creado una escuela en el cine colombiano). La obra de Gaviria es el mejor ejemplo de un cine capaz de representar los elementos de nuestra nación, sin ser condescendiente, es muestra de un cine que no entiende el compromiso con la cultura nacional como un espacio para la alabanza regionalista o nacionalista, sino como el mejor lugar para la lectura crítica y el descubrimiento de la poesía.

A comienzos de los noventa, el crítico colombiano Luis Alberto Álvarez escribía:

En su obra anterior y posterior a **Rodrigo D. No futuro**, en cine y en video, Víctor Gaviria ha sido el único director colombiano de ficción, exceptuando a Arzuaga y a los comienzos de Mayolo, en cuya obra es totalmente reconocible el hombre colombiano y su entorno. **No futuro** es el primer largometraje argumental que no necesita bastones literarios, que refleja directa e inteligentemente la candente realidad urbana colombiana, lejos de vicios y clisés visuales e interpretativos y que revela en cada aspecto la concepción de un director.<sup>1</sup>

Para Luis Alberto Álvarez, Gaviria era el primer autor del cine colombiano. Para quienes crecimos en Medellín bajo el amor al cine y la tutela de Luis Alberto, la imagen de Víctor Gaviria fue la de un anárquico y dulce creador, que de manera repentina estaba mostrándonos una Colombia conocida y a la vez invisible. El estreno en televisión de su medimetraje<sup>2</sup> **Los habitantes de la noche**<sup>3</sup> fue una revelación: por primera vez el cine nacional nos traía las voces de un programa radial que todas nuestras familias escuchaban, en los televisores veíamos a jóvenes que tenían vidas mucho más difíciles que

<sup>1</sup> "Cine colombiano: mudo y parlante", en *Entreextremos. Cine colombiano*, No. 2, Nueva York, 1996. Internet: [http://users.rcn.com/mg.interport/spanish\\_con.html](http://users.rcn.com/mg.interport/spanish_con.html)

<sup>2</sup> De 1983 a 1987 FOCINE desarrolló el proyecto *Medimetrajes para televisión*. Se trataba de cortometrajes de 24 minutos, realizados en cine y que se presentaban en televisión nacional.

<sup>3</sup> Mayor información sobre los audiovisuales mencionados se encuentra en la sección final de este Cuaderno titulada "Filmografía".



las nuestras, muchachos con quienes nos cruzábamos en las calles e intercambiábamos miradas de temor y envidia. Con **Los habitantes de la noche** un nuevo Medellín se nos revelaba en medio de la seguridad de nuestros hogares: los personajes de esta historia hablaban como la gente de la calle, sus acciones eran tan veloces y trágicas como las aceras de nuestra adolescencia. Descubrimiento semejante se dio con **Los músicos**, pero en este caso, nuestra revelación fue aún más profunda: los valores con los que crecimos (empuje, laboriosidad, talento en los negocios, "berraquera") podían ser en sí mismos perversos y atentar contra otros que también se nos habían inculcado (solidaridad, amistad, honestidad). Gaviria no sólo nos revelaba la noche y las calles de nuestra ciudad, también el corazón de nuestra cultura.

Este tercer Cuaderno está compuesto por un ensayo escrito por Jorge Ruffinelli, profesor de la Universidad de Stanford (EE.UU.), investigador en cine latinoamericano y autor de libros de crítica literaria como *El otro México* (1978). Para acercarse a la obra de Gaviria, además de lo esbozado por el profesor Ruffinelli, es necesario decir que Gaviria es un autor totalmente regional, un paisa, un hombre de su tierra. Esta afirmación significa que su trabajo está vinculado a los valores, costumbres y ritmos de su cultura, que su obra es tan heredera de la tradición literaria antioqueña, como del fragor de la noche en Medellín. El profesor Ruffinelli ha destacado el rescate que Gaviria hace del habla de sus protagonistas, lo ha señalado como un espacio de resistencia. Sin que lo dicho por

Foto de Germán Montes

Ruffinelli deje de ser cierto, la referencia al escritor Tomás Carrasquilla (nacido en Santo Domingo, Antioquia en 1858 y muerto en Medellín en 1940), resulta indispensable; ya en el siglo XIX Carrasquilla privilegiaba el habla cotidiana por encima del castellano académico, y con ello su literatura naturalista logró revelar el alma de sus personajes. La aparición de dos artistas como Gaviria y Carrasquilla en Antioquia no es casual: el universo paisa es profundamente realista y pragmático, por ello su poesía se descubre precisamente en lo inmediato: en las costumbres cotidianas. Mientras que el Caribe colombiano está animado por los cantos yorubas y la convivencia con los espíritus de todo tipo, la cultura paisa es la del comercio y la sobrevivencia.

El carácter regional de Gaviria, demuestra una vez más que una profunda exploración de lo local confiere al arte una dimensión universal. En la obra de Gaviria, concretamente en los trabajos para televisión **Simón el mago** y **Que pase el aserrador**, se evidencia su mirada a la cultura paisa, pero más que el fiel registro del habla, la ropa y la música, lo que en estos y otros trabajos de Gaviria se encuentra es una fina penetración de nuestros valores, gracias a la cual descubrimos a un artista y a un verdadero crítico de su propia cultura. Sería deseable que los más de 200 ritmos musicales de Colombia, sus 86 idiomas y sus incontables costumbres y cosmogonías encontraran en el cine un escriba tan agudo como Gaviria, quisiera uno soñar un sueño necesario: poder venir un día a la Cinemateca Distrital a descubrir todas las Colombias a través de su cine.

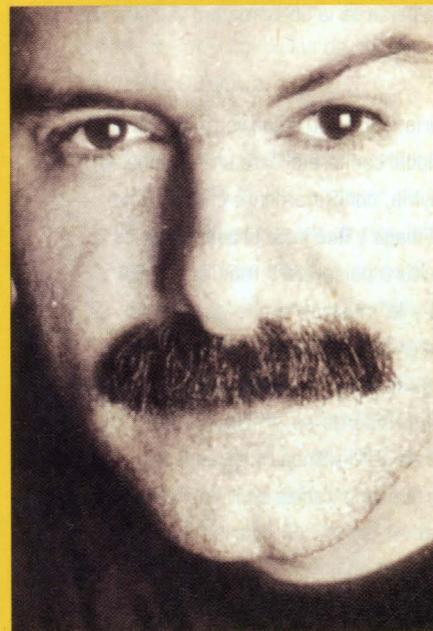
**Julián David Correa Restrepo**

Foto de Germán Montes

# VÍCTOR GAVIRIA

Jorge Ruffinelli

Nació en Montevideo, Uruguay, donde realizó estudios de Letras Hispnoamericanas en la Universidad de Uruguay. Fue director de la sección literaria de *Marcha* (1968-1974), profesor adjunto de literatura hispanoamericana en la Universidad de Buenos Aires (1973-1974), profesor en las facultades de Letras y de Teatro de la Universidad Veracruzana y director del Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la misma universidad. Actualmente es profesor de literatura en la Universidad de Stanford y prepara una enciclopedia del cine latinoamericano y un libro sobre cine colombiano. Entre sus publicaciones se destacan: *Dnetti* (1974), *El otro México* (1978), *José Revueltas* (1977) y *Patricio Guzmán* (2001).



Víctor Gaviria-Archivo Cinemateca Distrital



Ni cómodo ni predecible, el desarrollo de Víctor Manuel Gaviria (Medellín, 1955) como director de cine y escritor tiene rasgos que difícilmente se encontrarán en otros artistas contemporáneos. A un mismo tiempo realista y poético, regional y universal, con un mundo violento y lleno de ternura, probablemente estos términos —y otros a añadirse— hablen de una búsqueda de equilibrio expresivo que es, en lo fundamental, un sello del arte verdadero. Quién sabe si por fortuna o por desgracia, lo cierto es que a Gaviria le tocó crecer y educarse en tiempos revueltos. Comenzó haciendo cine en Super 8 hacia finales de la década del setenta, y se desarrolló y maduró durante los ochenta y los noventa. Los ochenta, especialmente, fueron la época en que el narcotráfico, la guerrilla y el surgimiento de grupos paramilitares cambiaron la vida de su ciudad, Medellín, a niveles que aún faltan analizar, y para los cuales su propio cine nos está ofreciendo claves esenciales.



Rodaje de *La vendedora de rosas* (Victor Gaviria, 1998)-Foto de Eduardo Carvajal

Los problemas sociales y políticos de Colombia o específicamente de Antioquia, no nacieron en los ochentas, pero ésta fue una década, como el propio cineasta-escritor lo ha indicado varias veces, en la que los valores tradicionales de la sociedad se trastocaron y las clases medias perdieron su "inocencia". Fue la época en que el gobierno de Belisario Betancur (1982-1986) puso en la carpeta del día combatir a las guerrillas, hasta el momento; en que el M-19 se desarmó y convirtió en partido político bajo Virgilio Barco (1986-1990), mientras las FARC y el ELN continuaron combatiendo. Fue la época de crecimiento y auge del Cartel de Medellín y su sangriento intento de impedir por la violencia la posible extradición a los Estados Unidos, además del asesinato del candidato liberal a la presidencia en 1990, Luis Carlos Galán, como punto de giro de la destrucción del propio Cartel y su capo máximo Pablo Escobar, abatido tres años más tarde durante el gobierno de César Gaviria (1990-1994).

Después de explorar, en sus primeros cortometrajes, el mundo de la infancia (e insistentemente, la de niños ciegos), de ingresar fugazmente en el tema de la marginalidad (en *Los habitantes de la noche*, 1983), de exhibir el ingenio paisa de sobrevivencia (*Que pase el aserrador*, 1985) e incluso de recrear la época de Jorge Eliécer Gaitán y el clima de la violencia (*Los músicos*, 1986), Gaviria hizo su primer ejercicio de largometraje con una película de enorme impacto nacional e internacional: *Rodrigo D. No futuro* (1990). Éste fue su primer intento a fondo para descubrirle al Medellín de clase media (el suyo), la otra ciudad subsumida socialmente (y elevada geográficamente) en las comunas, que esa misma clase media calificaba como "desechable".

Gaviria descubrió la humanidad de los personajes marginales, no sólo en beneficio de los espectadores sino en el propio. Aprendió a conocer a los jóvenes delincuentes, *pistoleros*, drogadictos, ladrones, conviviendo con ellos durante largos períodos de preproducción y

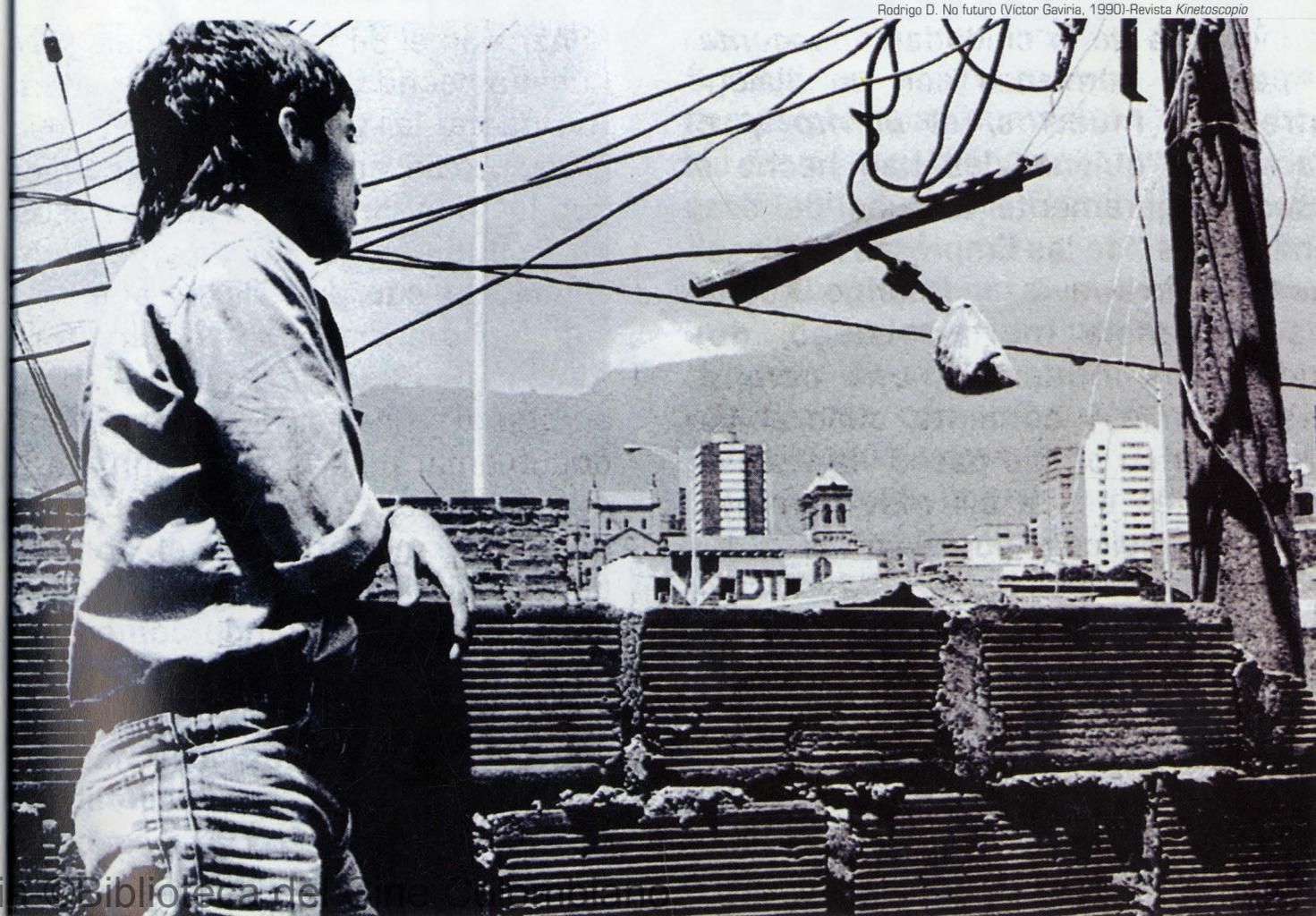
haciéndose su amigo para siempre. Sin embargo, en muchos casos ese *para siempre* era simbólico: la mayoría de sus actores en *Rodrigo D. No futuro* murieron como resultado de la vida violenta en que estaban sumergidos. Ellos, por cierto, no habían "nacido pa' semilla".

La segunda potente inmersión de Gaviria en la ciudad invisible fue *La vendedora de rosas* (1998), nuevamente un experimento de convivencia, aun más doloroso porque sus intérpretes, en su mayor parte, eran niñas que ni siquiera llegaban a adolescentes. La tragedia de la vida real diezmó a esas niñas y a los varones que las acompañaron en la película, y ésta —como *Rodrigo D. No futuro*— permanece, entre otras cosas, como el registro fugaz de vidas fugaces. No en vano, para Gaviria, hacer cine ha sido una agonía.

En 2003 Gaviria terminó de filmar y montar su tercer largometraje, *Sumas y restas*, no menos impactante que los anteriores, sólo que

esta vez sus personajes son adultos. La película cuenta la *convivencia* entre la ciudad legal y la ilegal, el Medellín profesional de clase media y alta, y el de los *traquetos* o narcotraficantes de segunda. Como en sus otros largometrajes, es fácil predecir que *Sumas y restas* no va a dejar indiferentes ni a la socie-

dad antioqueña ni al resto del mundo. También puede asegurarse que *Sumas y restas* es, como lo sugiere el título, una interpretación y un ajuste de cuentas con los años ochentas. Es decir, con una década que todavía es necesario interpretar y exorcizar.



Rodrigo D. No futuro (Victor Gaviria, 1990)-Revista *Kinetoscopio*

# LA CLASE MEDIA NO VA AL PARAISO



Lady Tabares y Víctor Gaviria-Revista Kinetoscopio

Proveniente de la clase media, hijo de un médico, educado en colegio pío (Calasanz de Medellín), orientado luego hacia las humanidades (estudió psicología en la universidad, sin recibirse), Víctor Gaviria no parecía “naturalmente” inclinado a prestarle atención a aquella realidad invisible del otro Medellín. En literatura se formó, como tantos poetas de su generación, leyendo a otros poetas, por ejemplo a Heli Ramírez cuyos libros desde 1975, y ante todo *En la parte alta abajo* (1979), fueron insólitos acercamientos al mundo marginal desde la expresión poética, hundiendo las manos en el lenguaje popular. Participó en grupos como el de la revista de poesía *Acuarimántima* (1974-1982). En cine, se formó viendo películas europeas junto a un grupo creciente de amigos —que han seguido su liderazgo de una a otra película—, y aceptando el magisterio espontáneo de Luis Alberto Álvarez, quien de regreso de Alemania, hacia fines de los setentas, difundió y fomentó en Medellín el cine de Werner Herzog, Wim Wenders y Rainer Werner Fassbinder. Aquél —muy significativamente— escribió junto a Gaviria un ensayo que podría hoy señalarse como el manifiesto de esa generación: “Las latas en el fondo del río”.

Rodaje de *La vendedora de rosas* (Víctor Gaviria, 1998)-Foto de Eduardo Carvajal



Cuando Gaviria filmó *Rodrigo D. No futuro* y la película fue invitada a competir en el famoso Festival internacional de Cannes, en Francia, este hecho pareció significar que había cumplido la mayoría de edad como cineasta. Sin embargo, junto al éxito, Gaviria sufrió el ostracismo. La ciudad visible le hizo saber que no le perdonaba la visión que había dado de su sociedad. Lo mismo le había sucedido a Luis Buñuel con *Los olvidados* (1950) cuatro décadas antes, en México.

Años más tarde, *La vendedora de rosas* fue también invitada a competir en Cannes, algo inusual para un director latinoamericano. Y nuevamente Gaviria sintió el cimbronazo de silencios o rencores. Esa doble visita competitiva del cine colombiano al festival más prestigioso del mundo debería haberle asegurado a un cineasta que ha alcanzado la talla de Gaviria, la comodidad financiera para continuar haciendo cine. Pero no fue así. Cada producción suya debe levantarse de la nada. O de una excelente idea sin financiamiento establecido. Esto suele suceder cuando la mirada de un cineasta es auténtica... e incómoda.

# LAS VERDADES AL MARGEN



La vieja guardia (Victor Gaviria, 1984)-Revista *Kinetoscopio*

Gaviria dijo cosas muy interesantes sobre su enfoque cinematográfico en diferentes ocasiones: “Los intelectuales tenemos unas verdades a las cuales estamos muy aferrados, pero cuando uno se sale de esas verdades encuentra cosas nuevas que estaban al margen”.<sup>1</sup> También: “Yo hago cine con eso que otros dejan de lado: con las historias que transitan por lo social y con lo que los actores de la vida tienen para decir”.<sup>2</sup> Y: “Lo marginal en este país es una esencia fundamental para saber quiénes somos. No se trata solamente de ir a algunos sitios de exclusión, sino que el país realmente tiene una marginalidad absoluta cuya relación con lo que no es marginal, con eso que se llama el centro, es muy complicada”.<sup>3</sup>

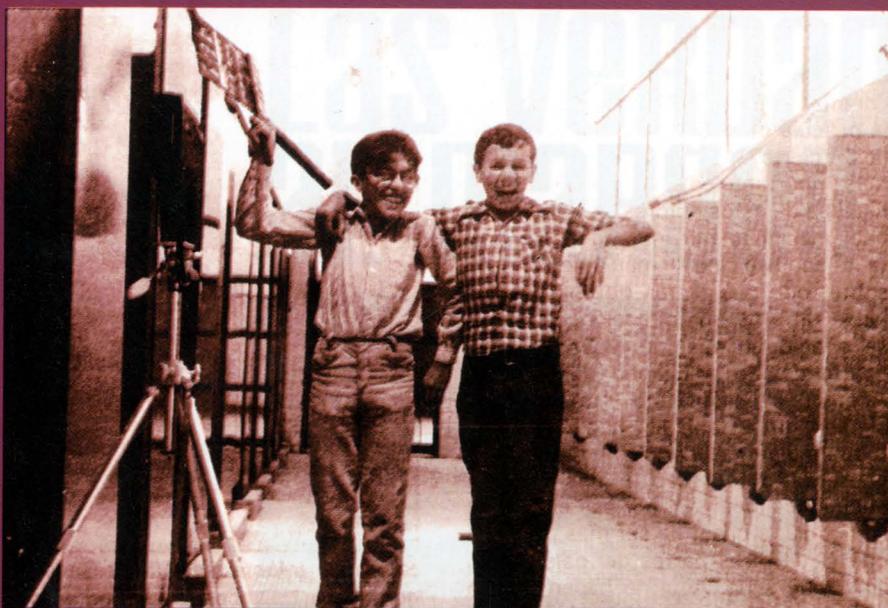
<sup>1</sup> Pedro Claver T. y Gustavo Pinilla V., “Victor Gaviria. Un poeta de la imagen”, en *Rosario*, vol. 91, N° 580, abril-junio de 1998.

<sup>2</sup> Carlos Jáuregui, “Violencia, representación y voluntad realista. Entrevista con Víctor Gaviria”, en Mabel Moraña (ed.), *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2002.

<sup>3</sup> Víctor Gaviria, “Los días de la noche”, en *Rosario*, vol. 91, N° 580, abril-junio de 1998, pp. 20-26; *Kinetoscopio*, N° 45, Medellín, 1998.

La operación artística realizada en cine por Víctor Gaviria a lo largo de un cuarto de siglo y ante todo en los tres largometrajes ya mencionados —**Rodrigo D. No futuro** (1990), **La vendedora de rosas** (1998) y **Sumas y restas** (2003)— ha implicado un ejercicio de libertad insólito en el cine latinoamericano, a pesar de estar inserto en las condiciones de producción más difíciles y singulares de que se tenga noticia. Su obra es única y difícilmente servirá de modelo para otros cineastas. Única porque funciona en gran medida con actores naturales (niños y niñas de la calle, jóvenes ladrones y *pistolocos*, sicarios, antiguos miembros del cartel —lo cual le ha creado problemas de producción a la vez que resultados nuevos y fascinantes—) y porque dinamita la noción tradicional de géneros (en lo que respecta al documental y a la ficción), al hacer películas que podrían denominarse ficciones documentales o documentales de ficción y que, más apropiadamente, no son ni lo uno ni lo otro, sino una categoría tan suya y personal que carece de nombre.

Aquí me propongo examinar cómo Gaviria ha conseguido liberar al cine de prejuicios, amarres formales, imposiciones ideológicas y crear una obra que hace gala de su novedad y se empecina, película tras otra, en no abandonar el sendero descubierto, abierto y recorrido. A veces esas formas en libertad generan una estética, una narrativa, una dramaturgia filmicas a las que los espectadores no estamos acostumbrados, pero que terminan resultando familiares, reconocibles y queribles. Otras veces sorprenden y generan rechazo en espectadores cuyos hábitos estas mismas formas y normas desafían. En algunas ocasiones tendemos a cerrar los ojos, en lugar de abrirlos, ante las realidades humanas mostradas. Esas formas aparecen respondiendo —ligadas entre sí y por momentos como su producto inevitable—, a una búsqueda de humanidad en personajes y en historias emergentes de la *otra* ciudad marginal, de la *otra* realidad marginal —las que desechamos por juzgarlas rémoras de la modernidad y detritus de nuestra maquinaria consumista— y que este cine ha conseguido osadamente colocar en el centro.



La lupa del fin del mundo (Victor Gaviria, 1981)-Revista *Kinetoscopio*

# LOS COMIENZOS

Un perfil de Víctor Gaviria debe partir de sus inicios en Super 8. Como Gonzalo Mejía, Regina Pérez, Andrés Upegui y Juan Escobar —algunos de sus contemporáneos en Medellín—, hacia fines de los años setentas y comienzos de la siguiente década, formó parte de una corriente democratizadora de la producción de cine vinculada a la creación de talleres, cine clubes, festivales de Super 8, que emplearon este formato como el más adecuado al alcance. En los primeros tres años de su actividad (1979-1981) Gaviria realizó cuatro cortos en Super 8: *Buscando tréboles* (1979), *Sueños sobre el mantel vacío* (1980), *El vagón rojo* (1981) y *La lupa del fin del mundo* (1981). Con apoyo de la empresa estatal Focine, en 1983, hizo su primer cortometraje en 16 milímetros, *Los habitantes de la noche*. Este último fue un salto de calidad que le permitió, con una historia desarrollada en diferentes medios (la calle, un hospital, una radioemisora), demostrar una inusual habilidad narrativa y un buen instinto de composición.

A partir de entonces y hasta 1989 Gaviria trabajó en video (3/4) para la televisión, fundó la productora Tiempos Modernos y realizó una docena de documentales que registran su esfuerzo por no incurrir en la modalidad del reportaje televisivo, y cuya característica fue doble: por un lado, prevenir e impedir toda obvia circunstancia personal o autobiográfica (pues para descargarlas tenía la poesía)<sup>4</sup> y, en cambio, convertirlas en oportunidades para conocer más profundamente los problemas de la región: problemas sociales como la emigración ilegal en *David y Roberto: los polizones de Nueva Colonia* (1989) o aspectos artísticos como la música popular en *¿Quién escucha a Vieco?* (1986), la poesía del último de los nadaístas en *Darío Lemos: un retrato* (1989). Y por otro, ya desde los tiempos del Super 8, el cine de Gaviria destacó una atención particular hacia los niños. Niños ciegos en *Buscando tréboles* y *Los cuentos de Campo Valdés* (1987) o callejeros porque escaparon de su casa en *El vagón rojo*, donde aparece el modelo del personaje melancólico que después se amplificaría en *Rodrigo D. No futuro* o semi-marginales como en *Los habitantes de la noche*.

En ese conjunto Gaviria alternó el cortometraje de ficción con el documental, respetando la distinción entre géneros. Desde sus comien-

zos, evitó las convenciones del estilo periodístico y tuvo un cuidado notable por la imagen. Técnicamente, su persona desaparece como interlocutor aunque sea obvio que muchas declaraciones a cámara son resultado de preguntas elípidas, de tal modo que los documentales sólo registran el discurso del *otro*. Naturalmente, en los *making of* (*Camino a Liborina*, 1986, *making of Los músicos*; *Mirar al muerto, por favor*, 1988, y *Yo te tumbo, tú me tumbas*, 1990, *making of Rodrigo D. No futuro*; y *Como poner a actuar pájaros*, 1999, *making of La vendedora de rosas*), aparece Gaviria y oportunamente opina sobre hechos, personajes y actores, pero los documentales mismos dejan fuera la interpretación subjetiva, así como la explicitación del comentario, como estilo.

Esto fue resultado, por una parte, del respeto al mundo descrito y, por otra, de una concepción de cine por la cual las películas no deben utilizar la sobre-interpretación literaria sino su rica y compleja condición mediática y artística para contruir y expresar valores. Esta ausencia del autor acabó paradójicamente convenciendo a los críticos de que tanto los documentales como los cortometrajes de ficción eran, en efecto, cine de autor. Un cine que respondía a una —a la vez individual y colectiva— "necesidad de cultura y de identidad".<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Gaviria ha publicado los siguientes libros de poesía: *Con los que viajo sueño* (1980), *La luna y la ducha fría* (1980), *El pulso del cartógrafo* (1986), *El rey de los espantos* (1993) y *Los días del olvidadizo* (1998), *La mañana del tiempo* (2003).

<sup>5</sup> Federico Jiménez, "Territorio de imágenes", en *Arcadia va al Cine*, N° 14-15, año V, Bogotá, abril de 1987.

Aunque el cine de Gaviria a inicios de los ochentas no permitía aún llegar a conclusiones sobre sus ideas sociales, políticas o estéticas, en cambio, algunos artículos y especialmente uno excelente, escrito junto con Luis Alberto Álvarez,<sup>6</sup> pudieron asumirse como la expresión de un programa estético, estilístico e ideológico con relación al cine colombiano de la época. Allí se defienden varios aspectos de la concepción del cine —todavía en el plano teórico— que más tarde se verían puestos en práctica en sus largometrajes:

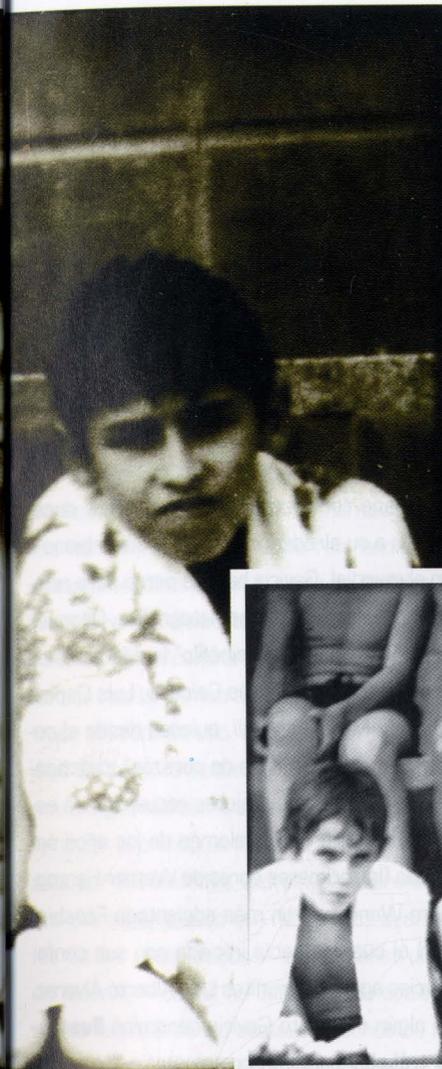
a) La necesidad de hacer un cine en provincia a pesar de que los equipos de producción y los laboratorios de revelado se encontraban en Bogotá. La descripción de las dificultades concretas para filmar lejos de la capital serían cómicas de no ser dramáticas: "Atravesar el [río] Magdalena es para una cámara, para un trípode o un juego de luces una aventura comparable a la de Aníbal sobre los Apeninos, empujando elefantes en la nieve".<sup>7</sup>

b) La necesidad de emplear actores naturales antes que profesionales. "Los actores profesionales del cine colombiano son, por regla general, los de la televisión. Actores profesionales de cine no hay. [...] Los actores de teatro, está comprobado, aportan al cine una deformación todavía mayor".<sup>8</sup> *La apatencia de realidad* del cine de Gaviria desde sus orígenes, le impedía al director emplear a esos actores ya establecidos en el imaginario de



<sup>6</sup> Luis A. Álvarez y Víctor Gaviria, "Las latas en el fondo del río", en *Cine*, N° 8, mayo-junio de 1982, pp. 1-22.

<sup>7</sup> *Ibid.*  
<sup>8</sup> *Ibid.*



Buscando tréboles (Víctor Gaviria, 1979)-Archivo Cinemateca Distrital

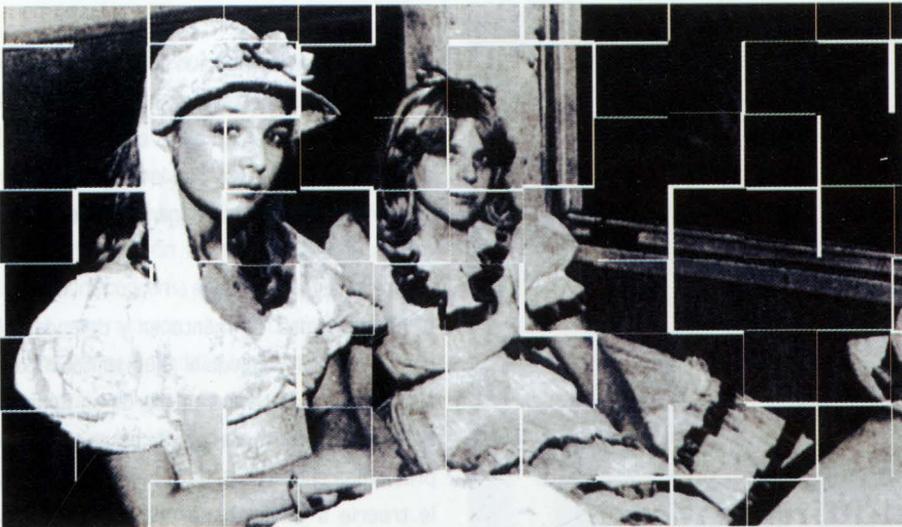


los espectadores, más aún cuando, al convertirse en íconos mediáticos, ellos estaban incapacitados para mostrar las contradicciones de las personas reales. "Son la imagen inmóvilizada y antiséptica, la imagen ilusoria de las gentes de la ciudad".<sup>9</sup>

<sup>9</sup> *Ibid.*

c) La necesidad de mantener y defender el habla regional y coloquial (que tanta importancia habría de tener más tarde en **Rodrigo D. No futuro** y **La vendedora de rosas**, y tantos problemas con espectadores y distribuidores le traería a Gaviria), porque ella no podía sustituirse con el habla de Bogotá o con el habla *standard* de los doblajes. (Este tema es esencial en su cine y, por eso, luego volveremos a ocuparnos de él).

d) La necesidad de usar el espacio natural sin que éste se convirtiese en hermosos panoramas paisajísticos. El espacio que le faltaba a la "estética televisiva", a las películas de estudio, o a las películas urbanas que ni siquiera mostraban conciencia del espacio utilizado, determinaba el estilo, el tempo narrativo y la estética. En ese sentido, era posible plantearse una recuperación del uso del espacio en el cine de José María Arzuaga, quien en apenas dos largometrajes (**Raíces de piedra**, 1962, y **Pasado el meridiano**, 1965) había logrado hacer, con una sensibilidad visual notable, un cine diferente y personal. Esa tendencia persistía o sobrevivía en los travellings de Julio Luzardo (**Tiempo de sequía**, 1962) y era posible arriesgar la hipótesis de que la condición de extran-



El vagón rojo (Victor Gaviria, 1981)-Revista *Kinetoscopio*

jeros tanto de Arzuaga (español) como de Dunav Kuzmanich (chileno y emigrado a Antioquia) explicase la peculiar mirada de los directores interesantes de esa época.

La alternativa de usar el video Betamax para superar las dificultades técnicas del cine en 16 milímetros —y ni se hable del de 35 milímetros—, fue durante un período de los ochentas muy importante, una válvula de escape, pero el resultado artístico de muchos de esos videos era tan notable que obligaba a añorar el uso del celuloide. Si el 3/4 obviaba el empleo de los recursos existentes en Bogotá y permitía mantener el habla de provincia, lo hacía de maneras deficientes. “La realidad bien vale un poco de mala ortografía”,<sup>10</sup> dicen en un momento los ensayistas. Por eso, las obras

mayores de Gaviria, comenzando con **Rodrigo D. No futuro**, habrían de hacerse más tarde con celuloide.<sup>11</sup> Ya entonces la ambición mayor del cineasta le prohibiría incurrir en aquella mala ortografía.

\* \* \*

De modo que el cine de Gaviria se construyó con plena conciencia de lo que estaba sucediendo a su alrededor, en el cine colombiano o en el mundial. Gaviria ha sido parco para referirse a su formación cinematográfica. Después de definirse como “no cinéfilo” (la diferencia de la generación de Andrés Caicedo, Luis Ospina y Carlos Mayolo en Cali, quienes desde el comienzo fueron cinéfilos de corazón), prácticamente reserva sus mejores recuerdos de espectador para el cine alemán de los años setentas (las primeras obras de Werner Herzog, Wim Wenders y un más adelantado Fassbinder) al cual los había iniciado con sus conferencias agudas y eruditas Luis Alberto Álvarez. En algún momento Gaviria denominó **Buscando tréboles** como un cortometraje “herzogiano”,<sup>12</sup> y esto podría interpretarse en un doble sentido. Primero, porque adoptó la a-dramaticidad de las películas iniciales de Werner Herzog y, segundo, tal vez, porque uno de sus documentales, que Gaviria pudo haber conocido en su momento, era dedicado al tema de los ciegos (**Tierra de silencio y oscuridad**

—**Land des Schweigens und der Dunkelheit**—, 1969).

La crítica se ha apresurado a filiar a Gaviria en el neorrealismo italiano y ésta es una verdad sólo parcial, porque no siempre y no todo cine de escenografías naturales, con actores no-profesionales resultan neorrealistas. Estos dos elementos mencionados son los que superficialmente lo vincularían con el neorrealismo italiano, aparte del guiño referencial que estampó el director en el título de **Rodrigo D. No futuro** con **Umberto D** (1952) de Vittorio de Sica. Por el contrario, la puesta en escena de sus dos largometrajes, el ritmo sincopado (rock pesado) en uno, el vallenato y las melodías del otro, la escasa altura con que la cámara sigue las caminatas de sus personajes (y no por el prurito de filmar “a la Yasujiro Ozu” sino por necesidades expresivas diferentes), sus planos en picado que reflejan los desniveles físicos urbanísticos —casas construidas en laderas— donde se desarrolla la acción y el uso habitual de las azoteas y techos de las casas —que son lugares de estar y hasta de desplazamiento—, más el intenso ritmo narrativo del montaje, poco o nada tienen que ver con los neorrealistas italianos y especialmente con el fondo melodramático de **Sciucia (Lustrabotas, 1946)**, **Ladri di biciclette (Ladrón de bicicletas, 1948)**, y **Umberto D** —todas de De Sica—. El melodrama está ausente del cine

de Gaviria, salvo, y con moderación, en **La vendedora de rosas**. Y vuelve a desaparecer en **Sumas y restas**.

Con el tiempo, Gaviria vería mucho cine mundial y contemporáneo, como cualquier artista dedicado a pulir sus instrumentos expresivos, y en las películas más recientes no cuesta mucho reconocer algunos recursos inspirados en Emir Kusturika o en una admiración sostenida hacia Martin Scorsese. Asimismo, en estos años recientes, Gaviria ha promovido y difundido el cine presidiendo y trabajando incansablemente por el Festival de Cine y Video de Santa Fe de Antioquia, cuyas nutridas exhibiciones se realizan en pantallas al aire libre.

Hasta el 2003 Víctor Gaviria ha conseguido filmar tres largometrajes verdaderamente notables que, en las propias palabras del cineasta, componen su “tríptico de Medellín”. **Rodrigo D. No futuro** y **La vendedora de rosas** fueron invitados a competir por la *Palme d'Or* de Cannes y cosecharon numerosos premios en festivales internacionales y de Colombia; fueron vistas en salas de cine y en diferentes formatos de video (VHS, Laserdisc, DVD), y han generado ensayos académicos y periodísticos. El tercer largometraje, **Sumas y restas**, está por estrenarse e iniciar su propio diálogo con los espectadores y la crítica.

Estas tres películas, acompañadas en la obra total por un puñado de documentales, cortos y medimetrajes de ficción, comprueban la presencia de un cine diferente, de términos propios, en la cultura cinematográfica de América Latina en general y de Colombia en particular. Gaviria se ha caracterizado porque sus opciones estéticas, estilísticas e ideológicas, difieren de un cine convencional y tienden a romper con él, al menos respecto a algunas prácticas dominantes. En ese sentido, y aunque sus vías sean diversas a las de otros directores también renovadores, forma parte de esa familia de cineastas que han ensanchado los márgenes de libertad. Su cine es diferente en ése y otros sentidos. Su cine se siente y percibe único y, al mismo tiempo, perteneciente a una tendencia renovadora en los años recientes del cine latinoamericano. Esa diferencia, esa condición de único, podría atribuirse a los temas y el medio social en que eligió trabajar. El medio impuso los medios. Pero, asimismo, ha sido resultado de una concepción de cine, que tuvo raíces y orígenes intelectuales apenas anteriores a la experiencia fílmica, pero que sólo consiguió crecer, nutrirse y concretarse en esa experiencia. Para Gaviria la construcción de una obra cinematográfica ha implicado su aprendizaje técnico, estético y humano. Es un artista que creció junto con sus historias y sus personajes, y gracias a ellos.

<sup>10</sup> *Ibid.*

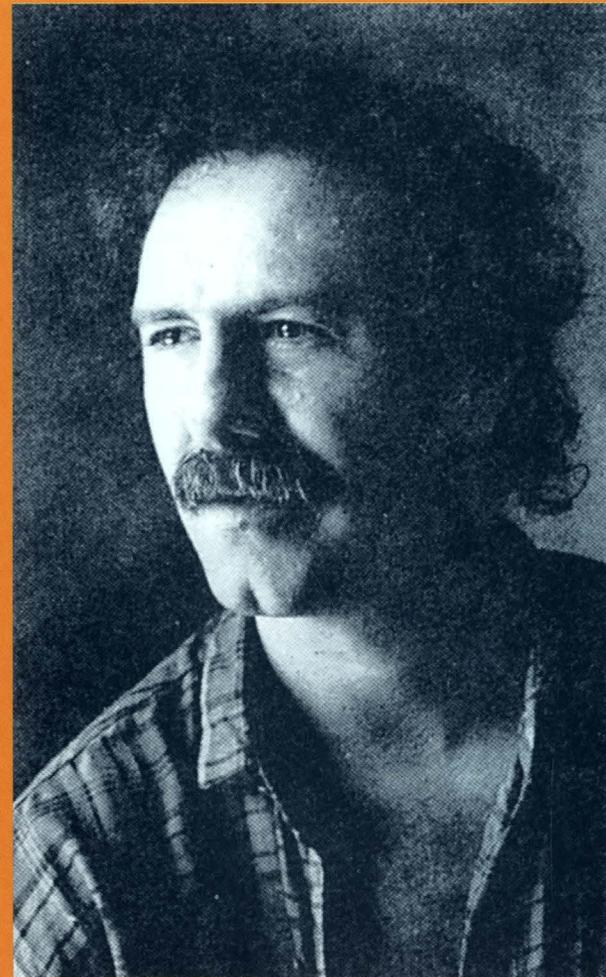
<sup>11</sup> Aunque, curiosamente, en un primer momento la idea de **La vendedora de rosas** fue hacerla en soporte de video. Cuando al proyecto se vinculó un productor, Erwin Göggel, decidieron hacerla en celuloide.

<sup>12</sup> Gaviria citado por Fernando Arenas V., “Victor Gaviria en *flashback*”, en *Kinetoscopio*, N° 26, Medellín, julio-agosto de 1994, p. 76.

# LA RUPTURA CON EL CINE TRADICIONAL: LOS ACTORES NATURALES O VIVIR LA ACTUACION ANTES QUE ACTUAR LA VIDA

Un actor o una actriz podrían provisoriamente definirse como naturales antes de convertirse en profesionales, ya que existe un proceso de trabajo, de entrenamiento, para llegar a serlo. El método del *Actor's Studio* o tantos otros como éste, hacen de la actuación un arte en sí mismo.

Integrada al cine, ella contribuye esencialmente al logro o al fracaso del proyecto. En la historia del cine, así como existen grandes actuaciones profesionales, las hay igualmente memorables de parte de actores naturales. No establecen una norma pero resultan inolvidables, sean Lamberto Maggiorani en *Ladri di biciclette* o Carlo Battisti en *Umberto D* y, del mismo modo, los niños de *Los olvidados* de Luis Buñuel (quien nunca se consideró neorrealista debido a su afecto por el surrealismo). En este sentido, el neorrealismo italiano resultó una cantera, sin establecer el empleo de los actores naturales como un dogma. Junto a ellos aparecían en películas actores profesionales como Anna Magnani y Aldo Fabrizi (*Roma, città aperta* de Roberto Rossellini, 1945), del mismo modo en que Miguel Inclán y Stella Inda interpretaban papeles centrales en *Los olvidados*.



Victor Gaviria-Archivo Cinemateca Distrital

Una de las diferencias esenciales entre el actor profesional y el natural es que el primero se capacita, por entrenamiento, para interpretar diferentes personajes, con diversos estados de ánimo y transmitir emociones sin sentirlos necesariamente. Al contrario, el actor natural, por lo general, se actúa a sí mismo y aunque repita frases de un guión o susurradas por el director, las emite del modo en que lo haría en su propia vida cotidiana. No actúa, vive la actuación. Cuando Víctor Gaviria decidió llevar al cine la historia de un *pelaíto* que intentó suicidarse y, más tarde, gracias a conocer a otros jóvenes marginales de la comuna nororiental de Medellín, enriqueció la historia central con historias laterales, advirtió también que los actores profesionales no podían hacer ese trabajo. Al menos, no hubieran podido conseguir la verosimilitud realista a la que su proyecto apuntaba.

Gaviria advirtió este aspecto muy temprano, en sus primeros cortometrajes de ficción. Refiriéndose a dos de ellos, la explicación era sencilla (más tarde sería más compleja). Tanto en **El vagón rojo** como en **Los habitantes de la noche**<sup>13</sup> utilizó por vez primera actores naturales. Y se congratuló por el hallazgo:

Explico por qué. Cuando filmé **Los habitantes de la noche** descubrí a un gran actor natural que era el locutor de un programa nocturno llamado Alonso Arcila y utilicé también celadores de verdad. Entonces empecé a darme cuenta de que cuando uno utilizaba actores escogidos



<sup>13</sup> Nombre de un programa nocturno de radio que se pasaba en Medellín y al que también se refirió Gaviria en una crónica de su libro *El campo al fin de cuentas no es tan verde* (1982).

Lady Tabares. Foto de Juan Fernando Ospina, Revista *Kinetoscopio*

por su físico, por su apariencia, es decir mediante un casting exterior; no me funcionaban. En cambio cuando utilizaba un celador que hacía de celador o un locutor que hacía de locutor, la película se volvía interesantísima. Había más autenticidad y seguí trabajando con actores naturales, aprendiendo cómo eran, cómo se manejaban, cómo se metían en la película [...]»<sup>14</sup>

**Rodrigo D. No futuro** (que al comienzo se titulaba solamente **Rodrigo D.**) tiene una interesante historia de producción, porque partió de una crónica periodística y luego fue creciendo con el aporte de los jóvenes que estaban sumándose al proyecto como sus actores naturales. Rodrigo se suicida en la ficción, pero el personaje real que Angela Pérez Mejía había entrevistado en una crónica en 1984, fue disuadido por una mujer y no se mató. John Galvis, uno de los asesores más eficaces de Gaviria al comienzo del proyecto (destinado a ser uno de sus actores, sin embargo, fue asesinado antes de iniciarse la filmación)<sup>15</sup> convenció al director de que el personaje debía suicidarse —eso se correspondía con la ética de la calle pues el *pela* no debía tener miedo a morir—. <sup>16</sup> En el mismo sentido, Ramiro Meneses no concebía a su propio personaje sin el suicidio final.<sup>17</sup> A medida que Gaviria trabó relación con los futuros actores, a quienes entrenó en talleres de actuación durante varios meses, la comunicación con ellos nutrió las historias de la película y ésta, además de contar con Rodrigo, desarrolló de maneras

<sup>14</sup> Pedro Claver T. y Gustavo Pinilla V., *op. cit.*, pp. 11-12.

<sup>15</sup> Sucedería otra tragedia similar antes de filmar **La vendedora de rosas**, cuando Mónica Rodríguez, la niña (entonces ya adolescente) que inspiró a Gaviria a hacer esa película y quien trabajaba como su asesora, fue asesinada antes de iniciarse la filmación. Su compañero en la vida real es el actor que cumple el papel de Héctor, el *pistoloca* lisiado, en la película.

<sup>16</sup> Angela Pérez Mejía me dio este dato hasta ahora desconocido.

<sup>17</sup> Entrevista inédita, Bogotá, 2003.

dispares a los otros personajes: Adolfo, Ramón, Johncito, El Alacrán, El Burrito.

Sin embargo, el traslado de la vida real a la ficción no era directo. Gaviria comenzó a desarrollar sus estrategias dramáticas y narrativas, y entre ellas uno de los dispositivos preferidos consistió en intercambiar expresiones y diálogos entre personajes, de tal modo que un actor natural no es un simple expositor de su propia vida, sino también de las de otros jóvenes como él. Las muchas horas de grabación de entrevistas le aportaron al director-guionista frases notables que luego insertó en las situaciones. De modo que el guión fue escribiéndose a medida que se filmaba. El guión escrito de **Rodrigo D. No futuro** carecía de diálogos, situación que cambió ocho años después, cuando Gaviria filmó **La vendedora de rosas** con la asistencia de un productor que es también cineasta, Erwin Goggel. Goggel le exigió a Gaviria que completara la escritura del guión con los diálogos que aún le faltaban a **La vendedora**, antes de ponerse a filmar la primera toma.

Refiriéndose a sus dos primeros largometrajes, Gaviria explicó el dispositivo referido:

Yo saqué los diálogos de todas las entrevistas que había hecho [...] Ésos eran sus diálogos. Yo los paso de una parte a otra, de un personaje a otro, pero son diálogos salidos de ellos mismos.<sup>18</sup>

A veces no es necesario desplazarlos, pues el actor nutre al personaje con su propia expresi-

ón y con sus propias historias. Es el caso de Martica (Marta Correa, que interpreta a Judy en la película).

Martica era una niña que tenía todo un discurso sobre las mamás, que me gustó mucho. Ella le da cátedra a uno, como si fuera una psicóloga, acerca de cómo hay que tratar a las mamás. Que las mamás son unas gonorreas, que hay que ponerlas a sufrir para que lo respeten a uno, que se pone uno una minifalda y ahí mismo se la quitan, que no lo dejan a uno poner las minifaldas de las amigas. Cosas de esas. Todo se lo puse a decir a ella. [Le dije:] Se acuerda de que usted me dijo eso. Acuérdesese.<sup>19</sup>

La actuación en las películas de Gaviria ha sido siempre notable y la crítica no ha podido dejar de destacar este rasgo. Es uno de los aspectos más admirables, vibrantes y verosímiles de su obra. Y sin embargo, la adopción de actores naturales por sobre los profesionales no le ha allanado el camino. Al contrario, lo ha empedrado de dificultades y conflictos. El actor natural no distingue muchas veces entre la vida cotidiana y su papel de responsabilidad artística. Se diluyen las fronteras entre el individuo y el personaje. Las emociones de la vida real confluyen con la ficción. Es fascinante observar este fenómeno en un documental hecho en torno a la filmación de **La vendedora de rosas**, dirigido por Gaviria, Goggel y Sergio Navarro, titulado **Como poner a actuar pájaros** (1999).



Rodaje de *Sumas y Restas* (Victor Gaviria, 2003).  
Foto de Eduardo Carvajal

<sup>18</sup> Gaviria citado por Fernando Arenas V., *op. cit.*

<sup>19</sup> César A. Montoya, "Búsqueda de las fuentes del amor", en *Kinetoscopio*, vol. 8, N° 41, Medellín, 1997, p. 64.

En **La vendedora de rosas** las dificultades de la preparación de actores fueron tan naturales como los actores. En algún momento Gaviria señala que éstos nunca separaron la actuación de sus propias vidas. Aunque decían todo aquello que el director les indicaba, lo hacían a su modo, y en vez de actuarlo, lo vivían. Resultaba tan difícil como hacer actuar a los pájaros, pero en vez de pájaros éstos son niños de vidas lastimadas. Quien más falló en momentos claves de la actuación fue Elkin Vargas (Murdoc). Y la situación se entiende cuando uno se entera de que pocas horas antes de filmarse una escena fundamental, Elkin supo que un amigo suyo había sido asesinado. La escena, en efecto, debió aplazarse; Elkin estaba demasiado *apagado* para hacerla.

A su vez, entre las niñas, el ejemplo más ilustrativo (filmado en el documental referido) fue el de una secuencia de **La vendedora de rosas** que debía incluir a Marta Correa y a Leidy Tabares (la protagonista). Marta —no su personaje—, se había enojado con Leidy y se negaba sin explicaciones a seguir las indicaciones de rodaje y participar en la escena. No se trataba en ese momento sólo de actuar determinadas emociones (las marcadas en la escena), sino de impedir que las verdaderas se superpusieran a las de sus personajes. Sin embargo, ni Marta ni Leidy eran capaces de aceptar o de entender que tenían una responsabilidad como participantes. Y todos intentaron convencer a las niñas con diferentes tácticas de presión, desde amorosas (Gaviria) hasta imperativas (Goggel), sin que se logra-

ra resultado alguno durante varias horas. La situación se espesó hasta convertirse en una sesión de terapia psicológica, una vez que se supo que el diferendo estaba en un aparente malentendido, un insulto, un juicio negativo de valor sobre Marta que supuestamente Leidy le había manifestado a otra niña.<sup>20</sup> La anécdota es mucho más que una anécdota. Revela las dificultades del trabajo, expresa la nula diferencia entre actuar y vivir, eleva a rango superior los problemas de dignidad, estima y autoestima de las niñas, y termina certificando la autenticidad de un desempeño interpretativo que, más que tal, debería considerarse en todo momento vivencia conflictiva.

En sus largometrajes Gaviria optó por una libertad desconocida en el cine convencional y cambió las reglas de uno de sus elementos más notables: la actuación. Sustituir a los actores del cine, televisión y teatro con niños, jóvenes o adultos sin experiencia actoral no es una fórmula que pueda aplicarse a todas las situaciones. Por otro lado, tampoco es un secreto que Gaviria utiliza a algunos de sus actores en diferentes películas. Oscar Hernández interpretó a un trabajador ferroviario en **La vieja guardia** (1984), a un personaje de **Simón el mago** (1984), al guitarrista Toño en **Los músicos** (1986), al padre de Rodrigo en **Rodrigo D. No futuro**, a don Ramón en **Sumas y restas**. Federico Restrepo es Cesáreo, el bandoneonista ciego en **Los músicos** y Federico en **Rodrigo D. No futuro**, mientras Carlos Moreno aparece en **Los músicos**, **La vieja guardia** y **Que pase el aserrador**. Gaviria

no se equivocó en ninguno de esos casos, cada uno de ellos ilumina espléndidamente a sus personajes.

En el caso de los jóvenes marginales de **Rodrigo D. No futuro**, dos de ellos —Wilson Brandón (Alacrán) y Leonardo Fabio (El Burrito)— aparecen en **El paseo** (1989). Entusiasmados con estas participaciones, algunos desearon convertirse en actores profesionales. Gaviria los entrenó para vivir en ficción sus vidas, pero la profesionalización les resultó esquiva, un sueño inapreciable. Por otro lado, la violencia de Medellín los tragó y apenas diez años después de la filmación, en su mayoría habían muerto. La excepción confirmó la regla cuando el protagonista de **Rodrigo D. No futuro**, Ramiro Meneses, se trasladó a Bogotá y continuó una carrera de actor en cine y televisión, de pintor, de diseñador electrónico y hasta de director de cine.<sup>21</sup>

<sup>20</sup> **Cómo poner a actuar pájaros** (1999, 89 minutos). Dirección de Erwin Goggel, Sergio Navarro y Victor Gaviria. Producida por Goggel.

<sup>21</sup> Ramiro Meneses participó en seis series televisivas y en los siguientes largometrajes después de **Rodrigo D. No futuro**: **La nave de los sueños** (1997) de Ciro Durán, **Golpe de estadio** (1998) de Sergio Cabrera, **Kalibre 35** (1999) de Raúl García, y **Diástole y sístole** (2000) de Harold Trompetero. En 2003 dirigió un muy buen cortometraje de siete minutos, **El maestro**, y prepara la dirección de su primer largometraje.

**EL LENGUAJE  
EN LIBERTAD:**

**LA  
INTEGRIDAD  
DEL ARTE  
COMO  
FIDELIDAD  
AL OTRO**

El lenguaje que emplea Víctor Gaviria para expresarse personalmente no es el mismo que el de sus personajes. Su origen de clase media lo distinguen de sus personajes marginales, varios de los cuales no saben leer ni escribir. Aunque varias veces, en entrevistas, haya insistido en que no es un hombre de formación culta no hay duda de que, amén de cineasta, es un hombre de letras, poeta, narrador y ensayista, y que en todos esos órdenes su escritura alcanza niveles destacados. También sus entrevistas prueban la presencia de un hombre reflexivo, agudo y original en sus planteamientos y análisis. En contraste, sus personajes emplean un habla no sólo oral sino una densa jerga, un argot, y hasta un lenguaje cifrado. En su poesía especialmente, el español de Gaviria es tradicional y tradicionalista. No meramente articulado al nivel de una persona educada, sino con acento clásico y no muy distante de cierta tradición colombiana de "hablar bien", que pertenece más a la herencia hispana que a los usos de la calle.

“Para qué zapatos si no hay casa...”



producciones **ERWIN GOGGEL** presenta

**LA VENDEDORA  
DE ROSAS**

dirigida por **VICTOR GAVIRIA**

SELECCION OFICIAL  CANNES 1998

La vendedora de rosas (Víctor Gaviria, 1998)-Foto de Rodrigo Lalinde. Archivo Centro Colombo Americano, Medellín

Cuando los personajes populares de Gaviria hablan en sus películas jamás emplean el español con que Gaviria escribe sus poemas o su prosa. Los actores repiten los diálogos que el director les marca, pero *a su manera*. El léxico y la sintaxis les pertenece; los modismos, también. Las entonaciones les pertenecen, una vez que le son señalados los objetivos de la escena.

Tal vez uno de los rasgos más peculiares e interesantes del trabajo de guión, en Gaviria, es que este director conoce lo que desea representar en una escena, pero el margen de improvisación es grande dentro de los límites de ese deseo. De ahí que Gaviria haya señalado el carácter coautoral de sus películas, en la medida en que son los propios actores quienes colaboran determinando *lo que se dice* (más que *lo que debe decirse*) ante una situación determinada. Y el afán de realismo de Gaviria los sigue con equilibrada obediencia en esa dirección.

La existencia de diferentes registros de la lengua y el habla, dentro de América Latina y en la propia Colombia, produce efectos y crea conflictos a veces insuperables. El primero es el de ajenidad. Las películas de Gaviria tienen su público primario en la clase media del autor. Es la que no habla como estos personajes proyectados en la pantalla y que precisamente por el lenguaje (entre otras cosas) los considera inferiores, "desechos", faltos de cultura. Lo que Gaviria descubrió a través de su trabajo cinematográfico es que ese habla popular no es resultado de "incultura", sino que pertenece

a *otra cultura*. Éste es un descubrimiento importante porque a partir de él, defenderá su integridad.

Refiriéndose a la recepción de **Rodrigo D. No futuro** en el Festival de La Habana en 1990, el escritor venezolano Luis Britto García hizo una defensa apasionada de ese aspecto de la película, contrastando la suya con otras recepciones problemáticas:

**Rodrigo D.** no encontró acogida entre la crítica, y fue duramente vapuleada en los foros. Alegaban algunos participantes que no entendían el argot medellinense. Pero ¿quién ha entendido jamás a Cantinflas, y al mismo tiempo, quién ha dejado de comprenderlo? El habla de todo lo marginal se debate en el repetido colapso de simulacros de significado.<sup>22</sup>

Por encima de esos debates sociolingüísticos, la valoración inmediata de Britto García es decisiva y demuestra cómo puede verse una película más allá del lenguaje hablado:

De todas (las películas del festival), la de Gaviria es la más percutiente, por su despiadada falta de concesiones, por su lenguaje seco que a veces se eleva, sin quererlo, ásperamente, a un desmañado lirismo, como en la banal conversación del delincuente perseguido con su madre, o en el joven que abraza a su hermano asesinado musitándole: por fin hiciste algo bueno, por fin te moriste.<sup>23</sup>

<sup>22</sup> Luis Britto G., "La mirada de las marginalidades", en *Encuadre*, N° 29, Caracas, marzo-abril de 1991, p.13.

<sup>23</sup> *Ibid.*



Sumas y Restas (Victor Gaviria, 2003)-Foto de Eduardo Carvajal. Archivo Centro Colombo Americano, Medellín

Y es que los problemas del cine colombiano respecto al habla de los personajes van más allá de su inteligibilidad para el público de festivales. Respecto al público de otras lenguas, el recurso del subtítulo provee una solución fácil, simplificadora e infiel. Si la célebre frase *traduttore traduttore* surgió para calificar a la traducción literaria, la traición de la traducción en cine sería doble por cuanto no se traslada de un castellano standard a otro idioma standard sino de un castellano no standard, local, regional y barrial, a un idioma standard. La película podrá ser entendida, pero la vivencia del lenguaje fallará inevitablemente.

El problema se agrava en Colombia cuando el habla hegemónica (incluso sus entonaciones) es la de Bogotá y sólo la de Bogotá. El centralismo cultural no es nada nuevo en los países latinoamericanos y a él se refirieron Álvarez y Gaviria en su ensayo "Las latas en el fondo del río", ya citado. En lo que respecta a este aspecto, y con gracia no exenta de acidez, Álvarez y Gaviria representaron este conflicto imaginando diálogos entre dos extremos:

¡En Bogotá hay gente que dobla, profesionales, actores de televisión, gente con cancha! Para las voces de los niños pueden emplear actorcitos infantiles de la Radio nacional, ¡son buenísimos! Pero... ¿qué?... son bogotanos... ¿Y qué importa?... Bueno, ¿se imaginan una historia que pasa en Medellín hablada por voces bogotanas?... ¡No importa!, eso es lo de menos, esta gente es muy profesional...



Rodaje de Sumas y Restas (Victor Gaviria, 2003)-  
Foto de Eduardo Carvajal

además la gente está acostumbrada... y el acento paisa es tan feo que el doblaje le conviene a la película.<sup>24</sup>

Esta parodia del conflicto metrópoli-región se vuelve dramática cuando se trata de expresar un mundo que en la misma provincia es marginal (por el grupo social) y secreto (como en las logias). Gaviria optó por la solución más fiel y a la vez más difícil para la distribución mundial de sus películas. Eligió ser fiel al mundo representado y, conciente de que ese mundo no era sólo de imágenes visuales, mantuvo la peculiaridad del lenguaje en la columna sonora, al entenderlo como parte fundamental de la integridad artística. Integridad de visión e integridad artística se convirtieron en lo mismo. El lenguaje y sus particularidades forman parte del universo de los personajes.

Gaviria fue comprendiendo, a medida que se internaba en la ciudad *invisible* de Medellín, que el universo de la ciudad *visible* resultaba pequeño e insuficiente si no integraba, cognoscitivamente, al universo desechado y dilapidado bajo tantos prejuicios. La suya ha sido una ampliación de la visión del mundo, que debía trasladarse, a la vez, a la mirada cinematográfica. Gaviria comenzó a trabajar la noción de universo como un instrumento de conocimiento de la realidad y sólo con ella pudo conseguir lo que tan pocos logran: la comunicación de sí mismo —como ser social, intelectual, artista—, con el mundo ajeno que su propia clase social desdeña. “Yo hago cine con eso que otros dejan de lado”, dijo alguna vez y

no pudo definirlo mejor. En vez de desechos —o bien en tanto desechos industriales de nuestra civilización— él descubrió y entendió en ellos la existencia de otra cultura, que tenía códigos propios (de lenguaje, de acciones, de movimientos, de vestimenta); una praxis (la violencia); un horizonte de expectativas (morir jóvenes); una estética musical (rock pesado, en los años ochentas) y, ante todo, su conciencia de vivir en situación de guerra. Eso —nada menos— transmiten los tres largometrajes con que Gaviria se ha dedicado a descubrir y expresar ese universo.

También ha intentado —brillantemente— expresarlo con sus palabras. Fruto de la experiencia, de su propio crecimiento humano y artístico, fue tomando conciencia de la necesidad de mantener y expresar la mirada hacia ese otro universo con la mayor integridad posible.

Todos tenemos jerga; éste no es un privilegio de los más pobres, ni de los jóvenes, ni de los criminales, ni de los niños de la calle. Lo que pasa es que —como sucede con la riqueza— la legitimidad de la cultura no está distribuida simétricamente. Desde que comencé a trabajar con actores naturales comprendí la importancia de esas palabras, del lenguaje que fluye contra la normalidad, contra el lenguaje de los libretistas y el lenguaje literario, o contra la economía de la eficiencia y la comunicación. Entre los niños de la calle, ese lenguaje es una riqueza,

una práctica de reconocimiento entre ellos y un espacio de resistencia.<sup>25</sup>

Gaviria plantea la función de ese lenguaje en el contexto de una larga tradición de manejos del lenguaje, así como de las hablas secretas, y lo entiende como una estrategia de guerra.

Hay un poder enorme en la habilidad para comunicarse con otros sin ser comprendido por todos, como lo saben, entre otros, los abogados y los críticos literarios. El lenguaje de la calle es un lenguaje de guerra que designa muy bien ese mundo y en el que se juega la obstinación de ciertas identidades. Algunos espectadores —claro— se cansan de oír las palabras gonorrea, hijueputa, faltón, malparido. Ese problema, el de la traición a la inteligibilidad, es en todo caso un problema más fácil que el que tiene aquel que sufre la traición diaria de la vida. Es más sencillo no ver una película o irritarse por la palabra gonorrea que admitir que para muchos el mundo es literalmente una gonorrea.<sup>26</sup>

En un hermoso documental de Catalina Villar filmado apenas dos años después que **Rodrigo D. No futuro —Los cuadernos de Medellín** (1988)— se hace el hallazgo de una clase fuera de lo común y de un profesor también fuera de lo común quien, en un estilo inspiracional, les propone a sus estudiantes que cada uno escriba una obra que será tanto o más importante que *Cien años de soledad* porque se

basará en las historias personales de sus familias, sus orígenes, de dónde vinieron. De ahí van surgiendo los cuadernos que los estudiantes leen en voz alta, en clases subsiguientes. Y en una de ellas el profesor interrumpe la lectura para preguntarle a un estudiante aparentemente distraído, qué ha escuchado. Cuando comprueba que el adolescente, en efecto, sí ha escuchado cada palabra, el profesor toma el ejemplo de la necesidad de *escuchar*, y la realidad contraria, como uno de los orígenes de los males sociales de Colombia. Desarrollar la capacidad de escuchar, ésa es una de las enseñanzas de su curso. La necesidad de escuchar al otro, de interesarse por el otro como única manera de respetarlo.

Es un problema que existe en Colombia: no nos escuchamos. Ése es el problema. Algo que hace falta en esta problemática de tanta violencia en este país. Es que no nos escuchamos. Los grupos en contienda se sientan a dialogar, y [eso] es falso. Se sientan a imponer sus puntos de vista.<sup>27</sup>

Tomando este marco de referencia, podría decirse que el cine de Víctor Gaviria es un resultado de saber escuchar, de haber aprendido a escuchar a los otros.

<sup>24</sup> Luis A. Álvarez y Víctor Gaviria, *op. cit.*

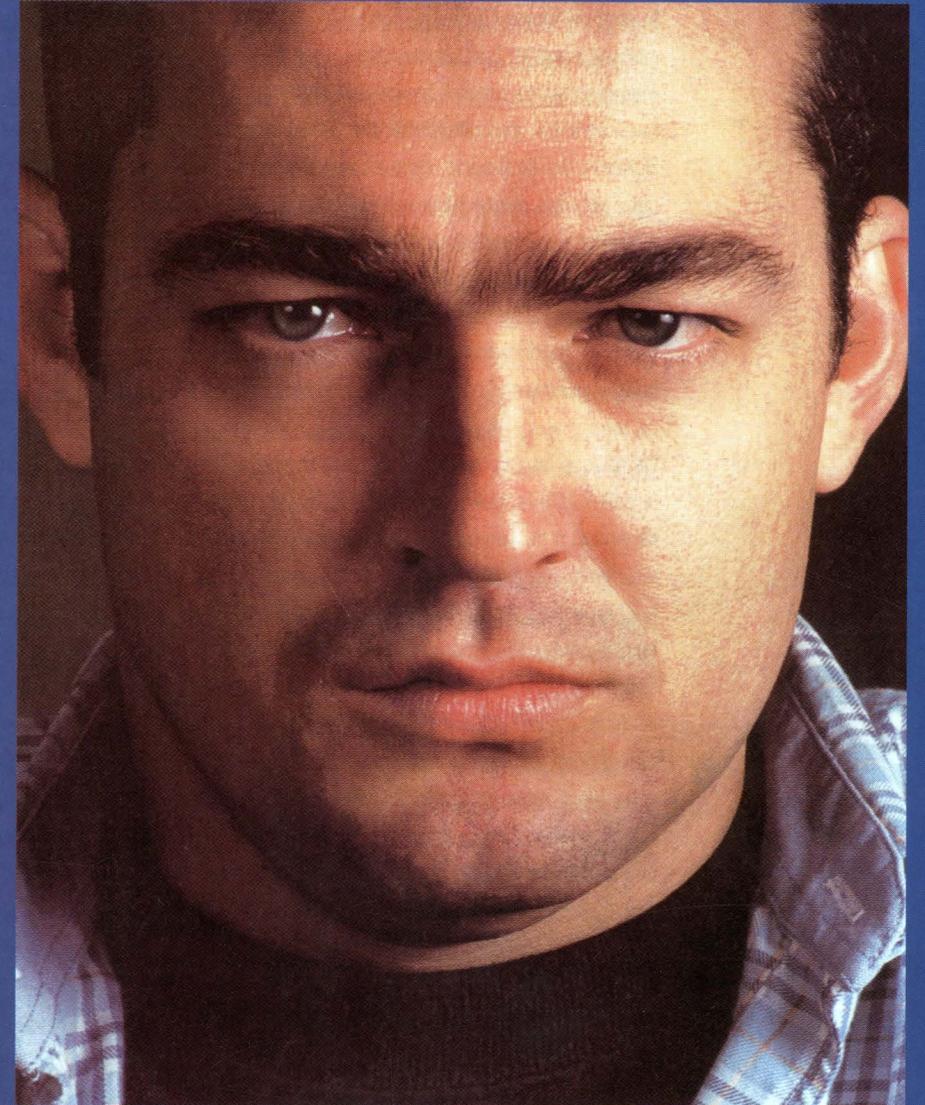
<sup>25</sup> Carlos Jáuregui, “Violencia, representación y voluntad realista. Entrevista con Víctor Gaviria”, en Mabel Moraña (ed.), *op. cit.*, pp. 229-230.

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> **Los cuadernos de Medellín** (1988).

# LOS GÉNEROS EN LIBERTAD: LAS SINGULARES NUPCIAS DE LA FICCION Y EL DOCUMENTAL

¿Qué son los géneros en cine?  
¿Prisiones de la forma y el estilo?  
¿Códigos a seguir o a dinamitar?  
¿Puede hacerse cine fuera del género? Estas preguntas no son originales. Nos han perseguido durante décadas, tal vez desde su origen mismo. El género es para el cine lo que la columna vertebral para los seres vertebrados. Es el centro de su estructura, lo que les concede su forma. Cada film proviene de otro film, dialoga con la tradición y busca (a veces) hacer algo distinto. En una de sus acepciones, los géneros nacieron con el cine mismo. La salida de los obreros de la fábrica es el primer documental, mientras los demás cortos de los hermanos Lumière, que son *puestas en escena*, fueron los primeros cortos de ficción. En un concepto diferente de géneros, éstos también partieron de los hermanos Lumière: El beso fue el primer ejemplo del género erótico; El regador regado, la primera comedia.



Sumas y Restas (Victor Gaviria, 2003)-Foto de Eduardo Carvajal. Archivo Centro Colombo Americano, Medellín

El cine de Víctor Gaviria —junto a un número de cineastas que han optado por la renovación, la rebeldía y la creatividad— podría considerarse ejemplar a la vez que irreplicable. Ejemplar como actitud, irreplicable a menos que se trabaje con niños de la calle, actores naturales. La gran diferencia, por ejemplo, entre esa gran película que es **Los olvidados** de Buñuel y las de Gaviria, está en que Buñuel describe magníficamente un mundo de violencia y pobreza *desde afuera*, en cambio Gaviria *convive* con ese mundo al que no pertenece e intenta entender sus valores y códigos sin abrir juicio moral alguno. Y le revela a Medellín su otra cara, la otra ciudad. Cruza el puente y se comunica. Por brutal y violento que sea ese otro mundo, las películas de Gaviria (su mirada) alcanzan a expresar un nivel de ternura, de comprensión y de amor como no se encuentra en otros ejemplos del cine contemporáneo. Como no existió en el gran Buñuel.

De ahí que las preguntas persistan: ¿se trata de un cine de la "violencia"? ¿De los niños de la calle? ¿De la "delincuencia"? ¿De la cultura de la "droga", de su consumo (**La vendedora de rosas**) o de sus traficantes (**Sumas y restas**)? ¿Podemos acaso buscarle a este cine un sitio en la compartimentación de los géneros y subgéneros, teniendo en cuenta los temas, las historias y los personajes como definitorios rasgos de género? ¿O debemos tomar su forma y objetivos y catalogarlo como ficción o documental? ¿Es la ficción en sus películas una estrategia, una suma de dispositivos dramáticos en el interés de documentar una realidad social? ¿O, por el contrario, el director se acerca a esa sociedad caótica y violenta para poder extraer de ella buenas historias ficticias? En todos estos diversos conceptos de género, las preguntas persisten y ello no significa que sean vigentes. Sospecho que en buena medida han perdido su vigencia y no lo advertimos porque continuamos viendo el cine del fin del milenio como si fuera un apéndice del cine de compromiso sociopolítico del nuevo cine latinoamericano de los años sesenta.

Sin embargo, por ejemplo, no hay en el cine de Gaviria un discurso de clase social, ni una vocación de denuncia directa, ni un esquema convencional de explotados y explotadores. La responsabilidad social por las condiciones de vida (sin futuro) de esta *otra ciudad*, en todo caso no le pertenece a un solo sector o a una clase, sino a todos. En vez de articular una visión maniquea, Gaviria elige desnudar a toda la ciudad oculta, con la complejidad de sus relaciones y con la decisión de no reducirla a un esquema de bien y mal que, en definitiva, al señalar a unos pocos culpables, sólo acaba tranquilizando la conciencia de los espectadores. En esa ciudad conviven trabajadores con ladrones y pichones de sicarios, pequeños negociantes de mercado o de puestos callejeros (la hermana de Mónica), vendedores de ropa, vendedoras de rosas, un carnicero (el padre de Rodrigo), policías de trán-

Rodaje de Sumas y Restas  
(Victor Gaviria, 2003)-  
Foto de Eduardo Carvajal

sito, jóvenes de clase media en la noche festiva de restaurantes y disquerías, y también los *pistolocos* que salen en la noche a asaltar a motociclistas (**Rodrigo D. No futuro**) y durante el día hacen trabajos de albañilería, así como ingenieros y traquetos (**Sumas y restas**).

Sólo en raras ocasiones Gaviria se ha permitido referencias directas a la burguesía, menos todavía un discurso irónico al respecto.<sup>28</sup> Lo más cercano a ello es el comienzo y el final de **Darío Lemos**, un documental-reportaje sobre el poeta nadaísta, donde para enmarcar el retrato usa imágenes de archivo de la sociedad elegante de Medellín, estableciendo así un contraste fuerte con la ideología agnóstica y anarquista del poeta. Y cuando un medimetraje (**Que pase el aserrador**, 1985) y un serial (**Simón el Mago**, 1994) desarrollan una historia de clase con patronos, criados y asalariados, el propósito no es la denuncia, al contrario, la visión de la clase social alta es más cálida de lo esperado, tal vez porque en ella se incluye la visión nostálgica de la familia.

En **Rodrigo D. No futuro** y en **La vendedora de rosas**, la ausencia y la presencia de la familia es fundamental, una piedra de toque, una clave del drama de los personajes. **Sumas y restas**, a su vez, es el retrato de una familia que se destruye y al final (ojalá) se recupera. Gaviria ha tenido muy clara su interpretación del drama infantil:

Por lo general, los niños de la calle no sólo están en la calle, sino que están también en otro mundo, que es el mundo del sacol.<sup>29</sup> Lo que es impresionante es ver que ellos mismos están buscando un camino para llegar a un lugar del cual los han desalojado como niños, que es un mundo del amor original, de la madre, de la abuela o del padre. [...] Al caer a la calle, ellos han perdido ese mundo originario en el cual todos nosotros recibimos las fuerzas más originarias para poder vivir y subsistir, las fuentes del amor.<sup>30</sup>

Como si confirmara esta interpretación, Giovanni Quiroz (El Zarco) resume de una manera metafórica y hermosa, lo que la filmación de la película significó para él: "Me sentí como niño. Como que me devolvieron un juguete que nunca [antes] me habían dado".<sup>31</sup>

**Rodrigo D. No futuro** puede verse como una película de la violencia en el mundo de los *pistolocos*, pero tanto o más legítimo es verla como un tratado de la melancolía. No sólo Gaviria leyó al filósofo danés Soren Kierkegaard, es evidente que su película está cruzada por un profundo sentimiento melancólico kierkegaardiano, así como el personaje de Rodrigo es un espécimen de ese huérfano que cruza los largometrajes de Gaviria con una fuerza

<sup>28</sup> Lo político tiene menos espacio en su cine; la referencia más notable es a Jorge Eliécer Gaitán, el líder liberal cuyo asesinato en 1948 despertó lo que fue denominado, sencillamente, La Violencia y aparece en el medimetraje **Los músicos**. Los dos personajes atraviesan un territorio conservador y en una secuencia de singular atmósfera se encuentran con varios campesinos armados. Cuando los hombres se marchan, la tensión se diluye. Como demuestra el *making of* titulado **Camino a Liborina**, Gaviria y su equipo fueron muy detallistas en el esfuerzo de reconstruir la época.

<sup>29</sup> Nombre popular (y marca comercial) del pegamento que aspiran los niños para drogarse.

<sup>30</sup> César A. Montoya, *op. cit.*

<sup>31</sup> **Cómo poner a actuar pájaros** (1999).

poderosa. Acaso una de las secuencias más plenas de ternura es aquella en que Rodrigo visita a una amiga de su madre y juntos ven fotos de la mamá, comparándola a una Virgen. En la misma película, otro personaje, Alfredo, despierta a su madre en medio de la noche porque no puede dormir, quiere salir a caminar con ella, fumar marihuana y hablar de la familia perdida. Un par de secuencias de diálogo entre Rodrigo y su padre (el estupendo Óscar Hernández), llenan la pantalla de ternura, comprensión y compasión del padre por el hijo al que ve sufrir calladamente desde la muerte de la madre. Y algunos de los planos más melancólicos son los del amanecer a través de la ventana de Rodrigo y los primerísimos planos (un ojo, un fragmento de la mejilla) de su cara triste e insomne.

En **La vendedora de rosas**, la ternura patética incrementada por el sentimiento de lo perdido vuelve a imponerse por encima de las escenas de caos y violencia. Cada vez que Mónica aspira su botellita de sacol, ve a su "mamita" (abuela) y le reprocha que se haya marchado sin ella. Hay al menos tres secuencias profundamente emotivas de alucinación de Mónica con su abuela, de las cuales la última es la del encuentro y preanuncia su propia muerte. Gaviria trasladó fielmente el cuento de Hans Christian Andersen que le dio estructura a su historia, porque igual que *La vendedora de fósforos* de Andersen, **La vendedora de rosas** de Gaviria va al encuentro del paraíso perdido aunque se trate de su propia muerte. De ahí que lo que es triste para el espectador sea la felicidad para el personaje.

Estas reflexiones intentan mostrar que el cine de Gaviria no es fácilmente apresable en la cuestión del género. Obviamente, sus películas son ficción, pero el método para realizarlas ha aproximado esa ficción a lo documental, y más que a lo documental, al realismo. La fascinante metodología que surge de trabajar con actores naturales hace que su cine de ficción sea a la vez documental en la medida en que quienes aportan sus rostros y cuerpos, quienes interpretan a niñas ladronas, a *pistolocos*, a traquetos y sicarios son los propios delincuentes extraídos de la calle o del pasado del narcotráfico, para compartir con ellos la aventura de hacer cine. En ese sentido y, sólo en ese sentido, sus películas son *documentales*. Y también por el hecho de que en su mayor parte (si no en su totalidad) los diálogos han surgido de la vida y no de una intención literaria. El director articula el relato, hace la puesta en escena, une las secuencias en la mesa de montaje. Toma una historia europea del siglo anterior, como marco de referencia, como comprobación de que los niños mueren tanto en el invierno crudo de la nieve como en el trópico antioqueño. Pero son los actores-personajes quienes le aportan su historial y su lenguaje, y hacen sus relatos verosímiles. Ficción y documental al mismo tiempo. Disolución de los géneros.

Gaviria no se propone, al modo del cine experimental, quebrar los paradigmas genéricos. Lo hace de hecho, no por un prurito iconoclasta. Robert Stam nos ayuda a colocar las piezas en el tablero, cuando señala:

Quizá el modo más útil de emplear el género sea entenderlo como un conjunto de recursos discursivos, una plataforma para la creatividad que el director puede emplear para elevar un género 'inferior', para vulgarizar un género 'noble', para inyectar nuevas energías en un género agotado, para verter un contenido nuevo y progresista en un género conservador o para parodiar un género que merece ser ridiculizado. Pasamos, pues, de una taxonomía estática a un movimiento activo de transformación.<sup>32</sup>

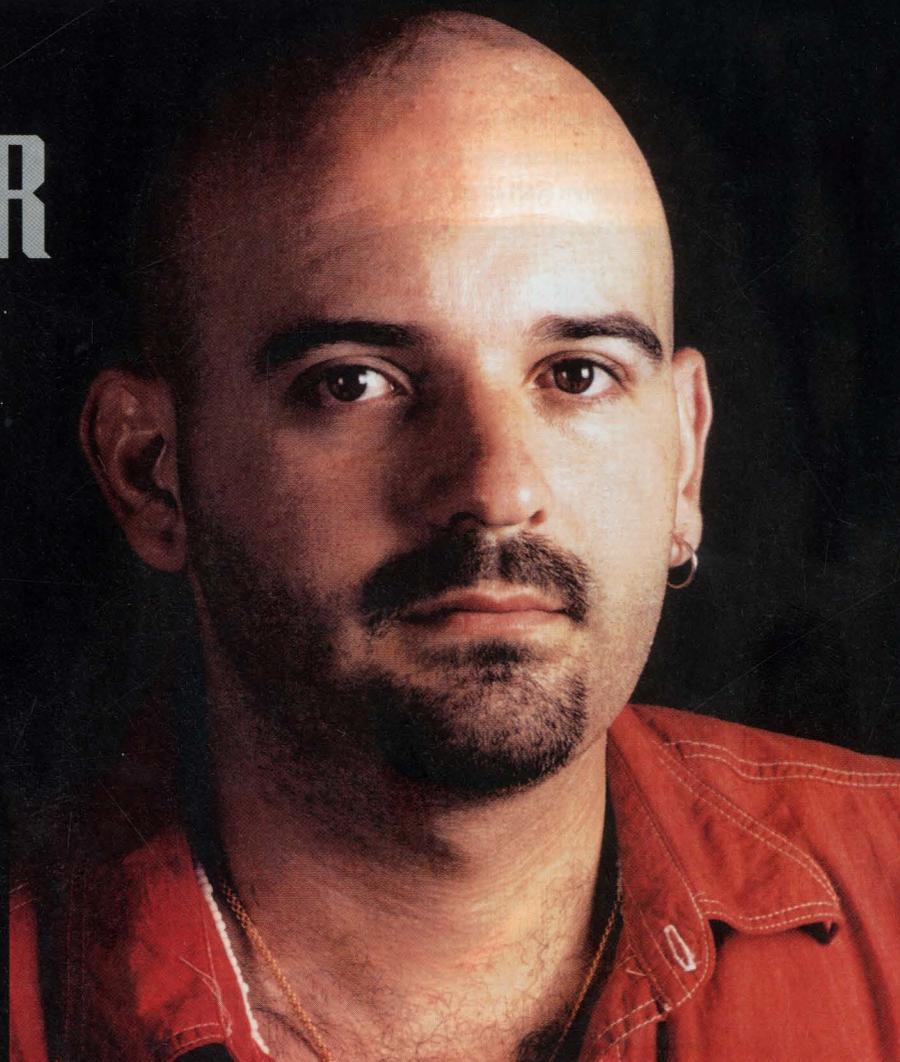
<sup>32</sup> Robert Stam, *Teorías del cine*, Barcelona, Paidós, 2001, p. 156.



Sumas y Restas (Víctor Gaviria, 2003). Foto de Eduardo Carvajal. Archivo Centro Colombo Americano, Medellín.

# DE LA COMUNIÓN AL OSTRACISMO.

DE  
VLADIMIR  
PROPP A  
VICTOR  
GAVIRIA



Sumas y Restas (Victor Gaviria, 2003)-Foto de Eduardo Carvajal.  
Archivo Centro Colombo Americano, Medellín

[...] *leí alguna vez en Vladimir Propp, el estudioso del cuento maravilloso, que cuando el cuento se llenaba de transformaciones humorísticas, quería decir que antes existieron allí los héroes con sus heroísmos. En otras palabras, que donde se lee ahora "Peralta le ganó al diablo con los dados", decía antes: "Peralta venció al Dragón".*<sup>33</sup>

Gaviria demuestra tener a la vez una dramática conciencia del transcurrir del tiempo, así como de épocas precisas. Eso es lo que hace a su cine tan vigente y actual aunque las acciones tomen lugar en los años ochentas. Esa noción del arte como proceso, como lectura de la realidad es un don poco hallable en directores de cine. Gaviria no sólo intenta realizar un cine cada vez más libre de las ataduras de la forma, sino que sabe que la realidad es cambiante tanto en la pequeña comarca propia como en el mundo ancho y ajeno.

Cambiante y permanente, histórico y esencial. Buen lector del formalismo ruso, de Schlovsky y Propp, de la noción del mito como articulación del imaginario colectivo, de los personajes como actantes y las situaciones como funciones, Gaviria filma una realidad a la vez regional y universal, de ahora y de tiempos pretéritos. Lo hizo deliberadamente en **La vendedora de rosas** cuando tomó pie en un cuento del danés Christensen publicado en 1846. Pero también ha empleado ese conocimiento

dotando a algunos personajes de funciones atávicas y recurrentes. No en vano la violencia no tiene nacionalidad ni historia, país ni época. Uno de los motivos —y figuras— recurrentes en sus películas es la antítesis entre comunidad e individuo, así como el de la pertenencia del individuo al grupo y luego su expulsión por la colectividad —el ostracismo y la autofagia social—.

En **Rodrigo D. No futuro** son imprecisas las razones por las cuales el grupo de amigos no acepta fácilmente a Ramón, pero desde el comienzo del relato es claro que Ramón no concita la misma actitud amistosa evidente entre los demás personajes. Hay relaciones de amistad más cercana entre Adolfo y Alacrán, por ejemplo, que entre cualquiera de los jóvenes con Ramón. La final caída en desgracia de este personaje se produce cuando colabora en el robo de un Mazda y la torpeza de la que lo acusan atrae sobre él y sus cómplices la atención de la policía poniendo en peligro a todos. Cuando descubre que la policía lo

<sup>33</sup> Victor Gaviria, "La vendedora de rosas. Reflexiones sobre los niños de la calle en Medellín", en *Revista Universidad de Antioquia*, N° 245, Medellín, junio-septiembre de 1996.

busca, Ramón huye e intenta conseguir la ayuda de Adolfo, quien también está escondido. Con evidente desprecio, éste y sus amigos se niegan a esconderlo y le aconsejan, cada vez más amenazantes, que se marche de la zona, el ostracismo. Ramón es así expulsado del grupo que ya no lo tolera. Esa misma noche, ebrios y con frenesí de muerte (Adolfo se confiesa dispuesto a usar su revólver con cualquiera), reencuentran a Ramón, lo provocan, lo molestan y lo matan. La rapidez y la gratuidad de esta muerte —parece decirnos Gaviria—, es rasgo habitual de la violencia en Medellín. Para matar o morir no se necesitan motivos. La vida de los jóvenes es rápida, intuitiva, caótica. En consecuencia, que no se le entregue al espectador una explicación puntual sobre los motivos de los personajes, resulta coherente con el relato y con el universo de valores y disvalores que en él se describe. El relato está en perfecta correspondencia con el ambiente y el universo narrados.

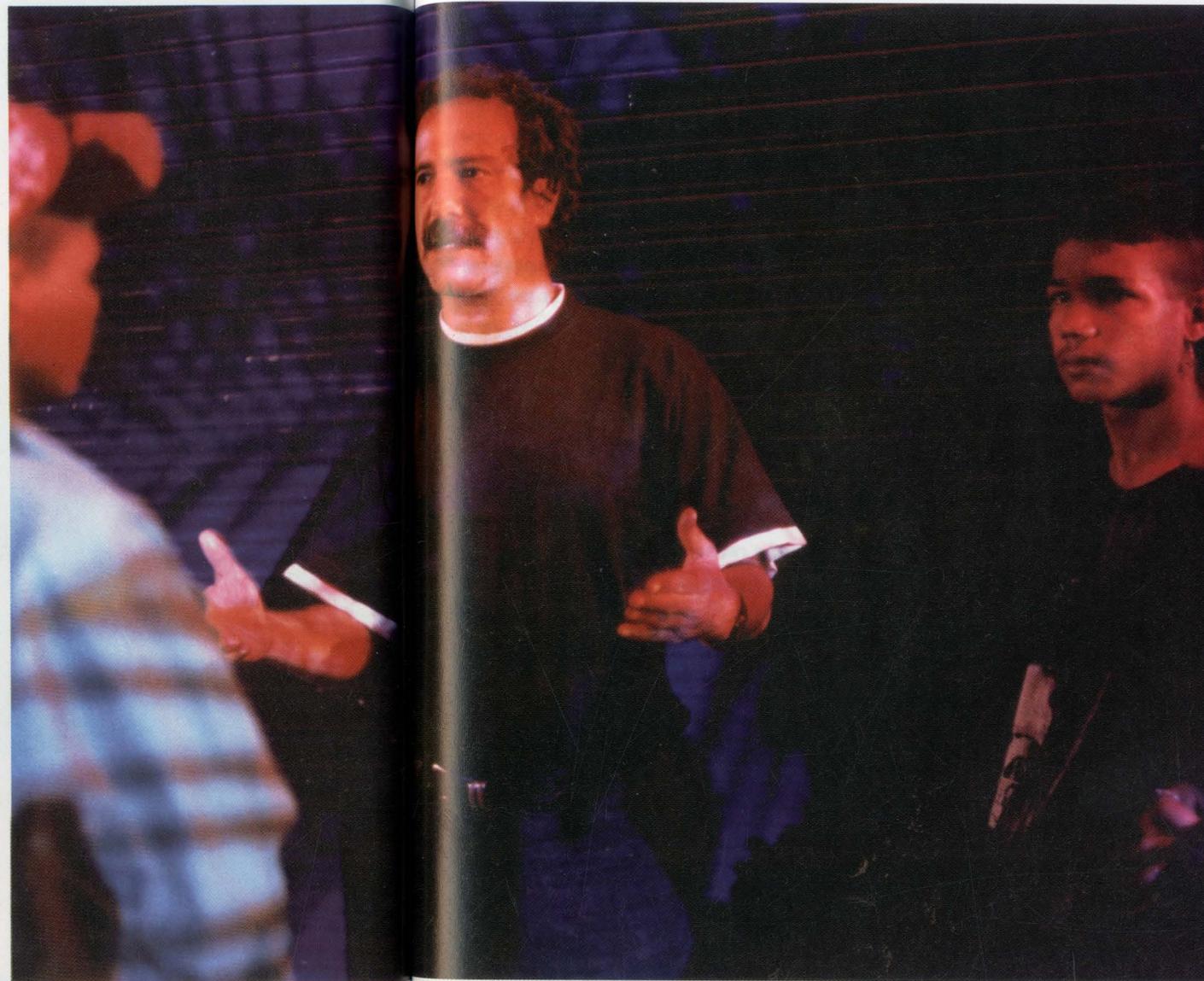
La situación vuelve a darse en **La vendedora de rosas**. El grupo al mando del lisiado Héctor es más articulado que el grupo de amigos en **Rodrigo D. No futuro**, pero la figura de ostracismo no falta y el equivalente a Ramón es aquí El Zarco. Dado que la violencia se concibe como resultado del azar —una cadena de hechos azarosos—, en su relato está mucho mejor pensada y reflejada. Ante todo hacia el final, el montaje en paralelo de las escenas de Mónica y El Zarco, en secuencias cada vez más breves hasta hacer confluír a los dos personajes, tiene el objetivo de llegar *in crescendo*

al final violento y trágico. Dos muertes anunciadas se van trenzando: Mónica y El Zarco, víctima y victimario, tendrán un mismo fin casi simultáneamente.

Desde los primeros encuentros entre Mónica y El Zarco el relato no deja dudas sobre la hostilidad del joven hacia la niña. El Zarco establece una actitud inequívoca de agresividad y pillaje. Mónica lleva un relojito con dibujos en lugar de números que la noche anterior un borracho le obsequió en la calle —espontáneo regalo de Navidad— y cuando El Zarco lo ve, se lo arrebató cambiándoselo por el suyo. Pero el suyo es un reloj de muerto, que antes le quitara a un joven al que asesinó sin provocación alguna, por el placer de matar. “Perdiste”, le dice a Mónica en su jerga, para sellar el arbitrario y abusivo cambio de propiedad.

Poco más tarde, El Zarco convence al primo de Mónica de que roben juntos a un taxista, pero la vesania del joven lo lleva nuevamente a la violencia. Apuñala al taxista en un acto gratuito, después de robarlo. Cuando su cómplice le recrimina, El Zarco lo agrede, lo hiere y amenaza. Aquél huye y busca apoyo en el grupo, cuyo jefe de inmediato decide que El Zarco, descontrolado, se ha convertido en un peligro y deben eliminarlo —ostracismo y muerte—.

Otra vez encontramos, aquí, la situación de un grupo que decide amputarse a uno de sus miembros, para su propia sobrevivencia. Se trata de la manzana podrida, de quien ya no puede controlarse, de quien pone en peligro al



La vendedora de rosas (Victor Gaviria, 1998)-Fotos de Eduardo Carvajal. Archivo Centro Colombo Americano, Medellín

grupo entero. Es cierto que el motivo del ostracismo y la eliminación del expulsado es mucho más clara en **La vendedora de rosas** que en **Rodrigo D. No futuro**. La narrativa es más tersa, la estructura mejor estudiada. La situación mítica más rotunda.

Estos dos ejemplos, a su vez, pueden retrotraerse hasta **Los olvidados** de Buñuel. Entre los jóvenes marginales de **Los olvidados** existe también un personaje notable por su violencia y absoluta falta de conciencia moral: Jaibo. Aparece por primera vez en la película cuando ha salido de la cárcel adonde él supone que fue a parar por la delación de otro joven, el obrero Julián. Se dispone a vengarse, lo busca con la ayuda de un niño, Pedro, y lo lleva a un paraje solitario, ocultando sus intenciones; finge tener un brazo inválido pero durante un momento de distracción de Julián, lo golpea con una piedra y lo remata con un palo.

Este asesinato es reprobado por la comunidad, que desconoce la identidad del victimario hasta que Pedro lo delata en una escena callejera y Jaibo huye de la furia popular. Nos encontramos con un personaje despreciado por el grupo —el ostracismo— y perseguido por la policía cuya función es reponer el orden quebrantado. **Los olvidados** concluye cuando Jaibo asesina a Pedro para vengarse y es, a su vez, muerto a balazos por la policía. El cadáver de Pedro es arrojado por unos vecinos al basural.

Sería imposible obviar la relación entre **Los olvidados**, **Rodrigo D. No futuro** y **La vendedo-**

**ra de rosas**, y Gaviria la resaltó al analizar el papel del azar en el destino de su personaje Mónica. Para él, la muerte de Mónica resulta de un encadenamiento de situaciones casuales. Como en el filme mexicano, precisamente desde el momento en que Pedro sale de la granja-reformatorio para hacerle un mandado a su director y se encuentra con el perverso Jaibo. Dice Gaviria:

En **Los olvidados** de Luis Buñuel un niño sale del reformatorio a comprar unos cigarrillos y se encuentra con otro muchacho; ese encuentro desencadena una serie de acontecimientos por los cuales termina muerto en un basurero. En **La vendedora de rosas** la protagonista muere por el azar que desencadena el borracho que le regala el reloj.<sup>34</sup>

En la película, El Zarco aparece muerto en las orillas cenagosas y llenas de basura del río que atraviesa la ciudad, y Mónica en un baldío.

Las diferencias entre **Los olvidados** y **La vendedora de rosas**, a este respecto, son también significativas de las respectivas sociedades en que se desarrollan, de sus épocas, de sus universos vivenciales, y de sus miradas hacia la realidad. Mientras en el film de Buñuel son dos policías quienes persiguen y "ajustician" a Jaibo, en la de Gaviria es la propia sociedad de delincuentes (el grupo de *pistolacos*) el que impone el orden. En el México de 1950 la miseria convivía con la industrialización; los males sociales, con la esperanza depositada en las

instituciones. En el Medellín de fines de siglo, las instituciones formales han dado paso a un orden diferente de sobrevivencia y no existe otro control social que el impuesto por los delincuentes.

No debe extrañar entonces que **Sumas y restas** se dedique a perfilar la vida de los traquetos (pequeños traficantes) en el Medellín de los años ochentas. No aparece en toda la película un solo agente de la ley, un juez, un político que defiendan el sistema. La acción de **Sumas y restas**, sin embargo, no se desenvuelve en la comuna nororiental de la ciudad, aquel ámbito de *pistolacos*, sicarios y niños drogadictos en que ubicó sus películas anteriores. Su ambiente es el de las clases media y alta de Medellín, al contar la historia de un joven ingeniero de pronto captado por un traficante de mucho poder (una suerte de Pablo Escobar de segundo o tercer orden) que gira en la rueda trituradora del delito y la corrupción. En algunas declaraciones periodísticas, Gaviria puso en claro que no se trataba de una biografía o semblanza de Escobar: "Mi película **Sumas y restas** no alude a ningún personaje real, éstas han sido especulaciones que debemos despejar. Mi película es un retrato de los eufóricos y negativos años ochenta en Medellín".<sup>35</sup>

**Sumas y restas** es el tercer ejemplo extraordinario de una obra fílmica extraordinaria. Tiene la acostumbrada maestría narrativa de Gaviria, la habilidad con que produce el *crescendo* de tensión sin solazarse gráficamente en la vio-

lencia. Hasta en una de las secuencias finales, en que el jefe venga la muerte de su hermano enviando a un grupo de sicarios a matar a los asesinos, la violencia visual está elidida, los vengadores disparan sin cesar sus metralletas y pistolas, pero la película se ahorra de mostrar la sangre y, a pesar de todo, resulta no sólo una escena verosímil sino muy poderosa. Y tal vez esa elisión es la que hace más fuerte el desenlace; éste sí sangriento y brutal. Colocado en las antípodas de un Sam Peckinpah, Gaviria demuestra cómo la violencia en cine es más un proceso mental del espectador que una irrupción gráfica. En **Sumas y restas** la escena de mayor violencia es tensional, sin explotar aunque a punto de hacerlo, y está en una secuencia en que el ingeniero, Santiago, visita a su socio Gerardo después del entierro de su hermano, al cual Santiago no asistió. La mirada rápida y oblicua de traficante le indica que jamás le perdonará ese error.

**Sumas y restas** es una película de construcción minuciosa, que va creciendo con detalles en apariencia anodinos o circunstanciales de la vida cotidiana y ése es uno de los elementos que le da mayor fuerza. Gaviria ha sabido siempre dotar a sus personajes de humanidad, que es una manera de decir que son comunes y corrientes, como el espectador de sus películas. Santiago es "gente como uno": casado con una mujer linda, tiene un hijo recién nacido, un departamento lujoso, una fin-

<sup>34</sup> Carlos Jáuregui, *op. cit.*, p. 229.

<sup>35</sup> *Ibid.*

ca con piscina de película. Y sin embargo, aún más. Cuando unos traficantes lavadólares le ofrecen comprar unos departamentos que él contruye y pagarle con dinero y cocaína, Santiago se niega; sin embargo, pronto conoce a Gerardo, quien en un aquelarre de borrachera lo lleva a un descampado de su propiedad y le da un nutrido cheque para que estude la construcción de un complejo habitacional.

El dinero fácil y apetecible, el *perico*, las orgías, van alejando a Santiago de su familia a la vez que lo sumen en una decadencia personal vertiginosa. En Santiago, Gaviria construye a ese personaje común en el que cualquier espectador podría proyectarse. Por eso, la trama o maraña en la que Santiago se va envolviendo, ante todo cuando hace la conexión entre Gerardo y otro narcotraficante de su conocimiento (El Primo), implica un peligro de muerte, donde cada paso en falso es la paulatina cercanía al fin. La película crea un verdadero clima de violencia y se la trasmite al espectador. Éste podría ser Santiago. Santiago somos todos.

En uno de sus mejores poemas, *Parábola de los dos hermanos* Gaviria desarrolla con estupefa imaginación, la fábula de dos hermanos que se enojaron y uno contrató la muerte del otro. Cuando sus sicarios le pidieron más dinero para ocultar el crimen, el cainita contrató a otros sicarios para que mataran a los primeros. "Pero los segundos asesinos eran todavía más pobres / y más despiadados, / y pidieron dinero por su doble silencio". El her-

mano contrató a los terceros sicarios para que mataran a los segundos, pero ellos "desconfiaron a tiempo" y lo mataron a él. El poema concluye la parábola con una afirmación sencilla y terrible: "Los terceros hombres son cualquiera, nosotros, / los justos, / todavía más pobres y más despiadados".<sup>36</sup>

Eso tiene el cine de Víctor Gaviria: la habilidad para enfrentar al espectador al espejo de sus propias miserias. Miserias que pueden ser de ricos, de artistas, de intelectuales, no solamente de lumpenes y marginales. Todos somos culpables. Todos tenemos la capacidad de dejarnos fascinar por la riqueza y caer en la corrupción. El suyo es un cine que, insólitamente, no abre juicios específicos sobre un sector social, sobre un grupo delictivo (ni si-

Rodaje de La vendedora de rosas (Víctor Gaviria, 1998).  
Foto de Eduardo Carvajal



quiera sobre los traficantes), no intenta tranquilizar al espectador señalado culpado y pecados en lugares lejanos o ajenos. Pocos cineastas han logrado, como él, construirse el espacio de libertad artística que esto supone, porque a la vez implica ir contra los binarismos maniqueos del cine (buenos-malos; ricos-pobres; rubios-morenos; hombres-mujeres) y contra las falsas certidumbres que nos fabricamos. Todo está aquí, en el presente, en las dos mitades de Medellín, en el mundo.

Faltaría completar aquí el motivo del excluido, del ostracismo, para continuar la línea de reflexión iniciada antes. Tal vez Santiago, que es adoptado súbita y decisivamente por Gerardo y su mundo de traquetos, sea el mejor ejemplo. Santiago cumple los requisitos del ritual de iniciación (emborracharse con el jefe, compartir cocaína y mujeres) y luego continúa familiarizándose con esa gran familia de narcos y traquetos con quienes empieza a tratar y a quienes saluda por sus nombres. Sin embargo, en un momento, fracasa. No acompañar al jefe en su momento de dolor familiar, en el funeral y entierro del hermano, es el inicio de su ostracismo.

La tercera película de Gaviria muestra, con temor y temblor (Kierkegaard), que todos podemos hacer este tipo de sumas y restas. Por más que ganemos a la corta, a la larga saldremos perdiendo.

<sup>36</sup> Víctor Gaviria, *El rey de los espantos*, Cali, Centro Editorial Universidad del Valle, 1993.

# PREPARANDO Y HACIENDO *SUMAS Y RESTAS*

**SUMAS**  
& Dirigida por Victor Gaviria  
**R=STAS**

Sumas y restas (Victor Gaviria, 2003). Foto de Juan Fernando Ospina. Archivo Centro Colombiano Americano, Medellín.

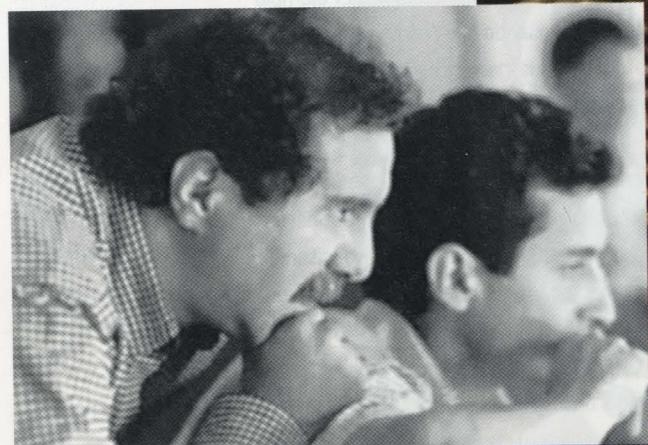
Como lo ha contado en más de una entrevista, Sumas y restas partió del interés de Gaviria ante el relato que un amigo le hizo sobre vicisitudes padecidas durante los años ochentas. Ese amigo, un profesional, se había inmiscuido en los negocios de los traquetos, se había asociado con uno de ellos, hasta que la ansiedad por el enriquecimiento rápido se trocó en una serie de desventuras —incluyendo el secuestro y la pérdida de sus propiedades— de la cuales salvó la vida por azar. Gaviria sintió que ahí estaba el germen para un largometraje, pero al mismo tiempo, que no había aún una película. El enorme esfuerzo que implica realizar un largometraje no podía quedar adalgazado a la historia de un individuo, sin una trascendencia mayor. Y Gaviria buscó esa trascendencia.

Algo similar había ocurrido en el origen de sus dos largometrajes anteriores. El ejemplo más patente estaba en el germen de **Rodrigo D. No futuro**, cuando una crónica periodística le había captado la atención, pero más tarde la película fue haciéndose más compleja, buscando vías concurrentes, alternativas, enriqueciéndose con otros personajes.

Es innegable la búsqueda de una significación social en el cine de Gaviria. No le es nunca suficiente el relato de una circunstancia, ni el individualismo del héroe (o del antihéroe) convencional. Pero acaso lo más interesante —y hasta apasionante— de esta voluntad de significación de sus relatos, está en el modo como la consigue. Porque ese éxito se encuentra relacionado estrictamente con el modo de producción de sus películas.

Muy pocos —si alguno— de los directores contemporáneos convive varios meses con sus actores naturales, es decir, con personas que de una u otra manera pertenecen al universo de la historia a contar. Cuando se trató de **Rodrigo D. No futuro** los actores debían pertenecer al medio social de los *pistolacos*, los adolescentes y jóvenes sin futuro de las comunas marginales de Medellín. En el caso de **La vendedora de rosas**, las niñas protagonistas debían conocer de primera mano lo que era la inhóspita noche de Medellín, la vida en las calles, la venta de rosas como medio de subsistencia (además del robo y, desdichadamente, de la prostitución en algunos casos).

Así como el germen de su primer largometraje fue una crónica y el de **La vendedora de rosas** la combinación entre un cuento de Hans Christian Andersen y el conocimiento directo de una *pelada* (Mónica Rodríguez, asesora de la película y poco después asesinada), en



Rodaje de Sumas y Restas (Victor Gaviria, 2003)-  
Foto de Eduardo Carvajal



**Sumas y restas** ese germen lo proporcionó el relato del amigo. En ninguno de esos ejemplos, la película podía quedarse en su germen.

Para desarrollarlas, Gaviria ejecutó maneras insólitas de trabajo, ya consignadas en otras partes de este ensayo. Lo esencial fue la convivencia, durante meses, con los grupos de jóvenes que protagonizarían las películas, así como una profunda investigación en sus universos y en sus historias personales, consistente en incontables horas de entrevistas y grabaciones. De esas entrevistas surgirían, curiosamente, dos vertientes del relato oral que tomarían cuerpo luego en las películas y las harían posibles. Una era la densificación humana de las historias. De aquellas horas de grabación y del conocimiento cada vez más acendrado de los posibles actores, Gaviria fue enriqueciendo la dimensión de sus películas seleccionando trozos de vida, hechos, anécdotas, al mismo tiempo que aprendía aspectos aparentemente desapercibidos, pero esenciales para la verosimilitud: los modos en que los personajes se mueven, hablan, accionan unos con otros, se atraen y repelen, se aman y asesinan.

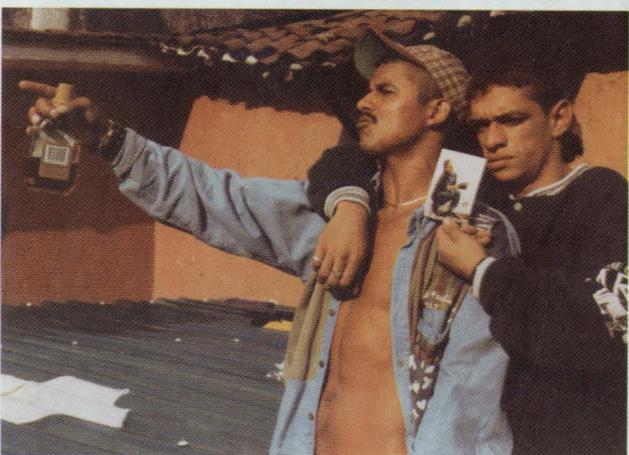
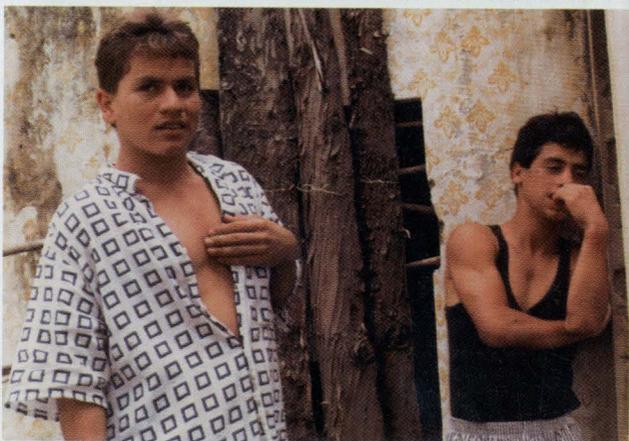
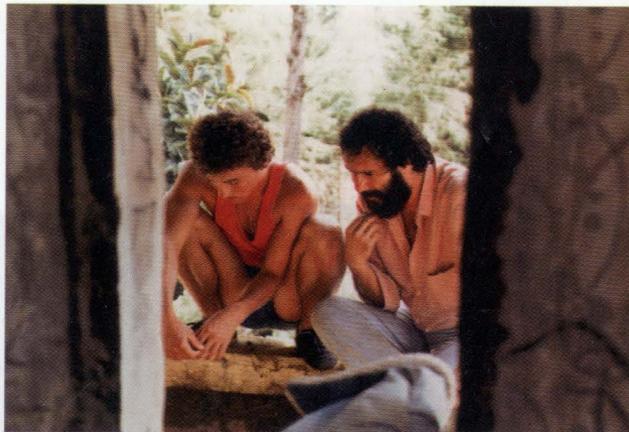
La otra vertiente es lingüística. Muchas frases de los diálogos finalmente trasvasados a las películas surgieron de aquellas grabaciones. Algunos quedaron en boca de quienes los habían emitido; otros fueron a enriquecer los diálogos de diversos personajes.

Sin embargo, una de las diferencias importantes entre los dos primeros largometrajes y **Sumas y restas** consistió en que, por vez primera, los actores serían todos adultos, como los personajes. Se pasaba a otra instancia, y hasta la opción de usar actores naturales *vis-a-vis* de profesionales podía llegar a ser dudosa. Gaviria, aun así, continuó con el mismo sistema de trabajo: dedicó largos meses a la preproducción, grabando numerosas entrevistas en vi-deo. Si el método, muy laborioso y pesado de procesar, le había dado tan buen resultado en las dos ocasiones anteriores, valía la pena hacer el esfuerzo de llevarlo a cabo por tercera vez.

# LA CATARSIS SOCIAL

La sorpresa fue que, mientras para los jóvenes de Rodrigo D. No futuro y las niñas de La vendedora de rosas se debieron vencer las suspicacias, las sospechas, el temor de los actores potenciales, magnificados por su propia ignorancia ante lo que implicaba hacer cine, para Sumas y restas no sólo ya existía la notoriedad de Gaviria y de sus películas anteriores como garantía, sino que el mismo tema del narcotráfico en los ochentas atrajo a una muchedumbre de aspirantes por la circunstancia misma de que, por pertenecer a aquel medio y vivir la época, era casi insólito que alguien no hubiera estado implicado (directa o indirectamente, por sus acciones o por las de familiares o amigos), en los hechos que la película quería narrar.

Dos primeras fotos: Rodrigo D. No futuro (Victor Gaviria, 1990)-  
Archivo Centro Colombo Americano, Medellín.  
Última foto: filmación de La vendedora de rosas (Victor Gaviria,  
1998)-Archivo Centro Colombo Americano, Medellín



Entre agosto y diciembre del año 2000, las sesiones de entrevistas y de investigación se convirtieron en instancias de terapia colectiva. Como si una gran parte de la sociedad de Medellín quisiera utilizar aquella oportunidad confesional para lavarse de pecados.

Muchos de los testimonios recogidos durante las sesiones, señala Gaviria,

[...] eran auténticas películas. Eran verdaderas películas que nosotros no podíamos hacer porque estábamos embarcados en otra, pero comprendí que las contaban con el ánimo de exorcizarlas, de alcanzar una catarsis. Era como si hubieran comprendido que contarlas permitía entenderlas mejor, asimilarlas, para luego dejarlas como algo que ya había pasado y continuar una vida que se preveía mucho más digna y mucho más humana. Una verdadera catarsis. Muchas personas venían a confesar una equivocación, un inesperado extravío que habían tenido en la vida.<sup>37</sup>

Otra experiencia importante que Gaviria tuvo a partir del diálogo con los personajes reales se relacionó con las naturales pulsiones particulares que la vida del delito, del narcotráfico, de los traquetos en los años ochentas aún subsistían una década más tarde, cuando se preparaba la película. La aguda observación de Gaviria, extraída de un conocimiento cada vez más profundo de las prácticas vivenciales del narcotráfico adquirido en su investigación, fue

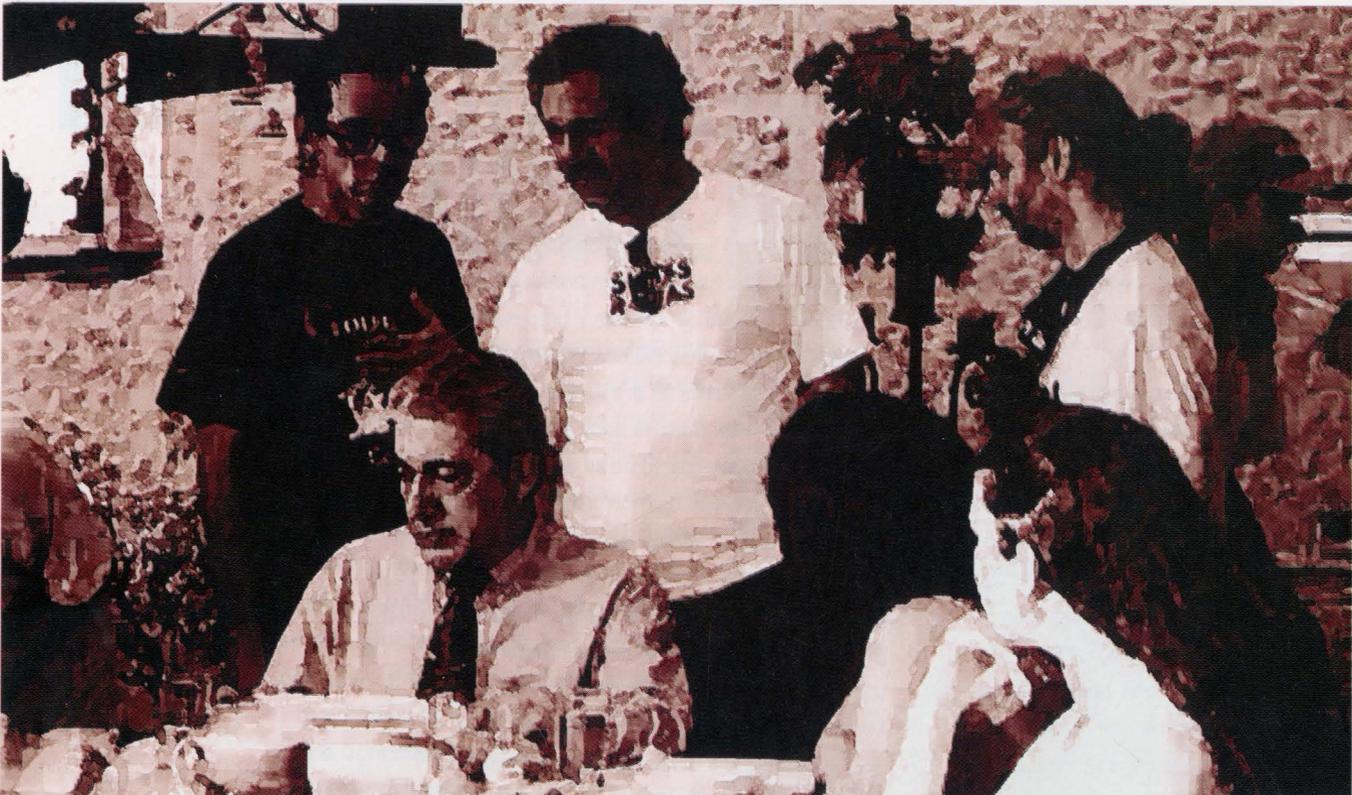
sobre la naturaleza de servicio de la pléyade de jóvenes que habían rodeado en su momento a los capos y traquetos, y que muchas veces llegaron a ser, más que personajes secundarios, el motor de las acciones en la vida real.<sup>38</sup>

Por una parte, la estructura del aparato del narcotráfico se parecía a la empresarial. No en vano se trataba de extraer y procesar la droga, así como de distribuirla y venderla. Una actividad eminentemente productiva y económica, que durante muchos años le reportó a Colombia una buena parte de su economía informal. Esos jóvenes que formaban parte de la maquinaria empresarial, sin embargo, eran más soldados que empleados. En rigor, la estructura empresarial del narcotráfico se convertía involuntariamente en una estructura de guerra. Los jóvenes la acompañaban por obvio beneficio personal; la consideraban una suerte de empresa cuyas ganancias se colectivizaban volcándose al mismo grupo de empleados, además de hacer multimillonarios a sus capos (los CEOs empresariales). El resultado, de todas maneras, fue diferente al que se creía. Dice Gaviria:

[Los jóvenes] estaban allí creyendo en esa empresa, creyendo en esa relación social que de pronto se proponían, una relación social distinta con sus patrones, una relación distinta con los trabajos. Ellos creían en esa relación pero, en el fondo, eran simplemente soldados, la parte militar de un negocio que solamente se defendía con las armas. O sea, lo

<sup>37</sup> Pedro Claver T., *El pulso de la bestia humana (Así se hizo Sumas y restas)*, inédito. Las próximas referencias a este trabajo serán señaladas en el texto mismo como Pedro Claver T., *op. cit.*

<sup>38</sup> Es interesante advertir cómo muchas veces la actitud de enfrentamiento violento contra el Estado, decidida por los capos, en realidad provenía del entusiasmo voluntarista de sus tropas, quienes alentaban a los jefes a esa acción violenta, que obviamente les retribuía ganancias. Esta actitud tan contraria a las negociaciones políticas, fue, a juicio de Alonso Salazar J., una de las razones de la decadencia y la caída del imperio del narcotráfico de Pablo Escobar (*La parábola de Pablo*, Bogotá, Planeta, 2001).



Rodaje de Sumas y Restas (Victor Gaviria, 2003)-Foto de Eduardo Carvajal

interesante de la película es ver que un negocio que establece unas relaciones de trabajo muy particulares, muy laxas, muy abiertas, termina inevitablemente como una organización violenta.<sup>39</sup>

Más adelante, durante la filmación, en una oportunidad Gaviria aceptó las correcciones que un exnarco —quien ya había pagado con diez años de cárcel su participación en el cartel de Medellín—, le hizo respecto a los movimientos físicos de los actores. La filmación se detuvo y este individuo asesoró a los actores, cuyos movimientos, les dijo, “[...] debían ser parecidos a los de la lagartija”. Y le explicó al director en qué consistía la “hiperactividad de la delincuencia”, así como sus motivos: “[...] eran personas que por estar fuera de la ley estaban condenadas a vivir muchos menos

<sup>39</sup> Pedro Claver T., *op. cit.*

<sup>40</sup> *Ibid.*

años de los que biológicamente debían vivir”; de ahí que sus movimientos más rápidos sintetizaran precisamente ese acortamiento de vida.<sup>41</sup> La autoconciencia de una vida breve y de un final violento se percibe ya, en las películas de Gaviria, desde **Rodrigo D. No futuro**.

La investigación nutría la historia a contar en la película, pero ésta debía sostenerse ante todo con la selección de actores. Nuevamente, Gaviria buscó actores sin experiencia teatral ni televisiva. Los buscó en el mismo entorno social en que debía desarrollarse la historia, y con la mayor proximidad a los personajes ficticios (que partían, como señalé, de algunos reales). Dada la historia-germen, el protagonista sería el ingeniero Santiago. Sin embargo, apoyar la película en este personaje, quien de por sí era insustancial y más la víctima que el protagonista de las acciones, fue percibido prontamente como una debilidad potencial del proyecto.

El azar le sonrió nuevamente a Gaviria cuando conoció a Fabio Restrepo. Primero lo conoció como escritor. Fabio Restrepo le acercó a Gaviria los originales de un relato que había escrito basado en la vida de su hermano Fámel, quien durante quince años había sido un vigilante y eliminado a decenas de delincuentes protegiendo los barrios populares de Medellín y a sus habitantes. El libro, titulado *Verdugo de verdugos* (2002) —impresionante como historia de vida y como síntoma de un ordenamiento social anómalo, que las propias películas de Gaviria ya habían traspuesto a la panta-

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> Victor Gaviria, “Presentación”, en Fabio Restrepo, *Verdugo de verdugos*, Bogotá, Planeta, 2002.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 12.

lla— fue recomendado por el propio Gaviria para su publicación y contó con un prólogo suyo. En él también indica que Fabio Restrepo (nacido en Apía, Risalda, en 1959) no sólo le resultó un atractivo escritor, sino un actor natural de primera línea. Porque finalmente fue contratado para personificar a Gerardo, en **Sumas y restas**, aunque ni por su origen ni por su físico daba la imagen estereotípica del traqueto que estaban buscando. Aunque era conocido como un hombre abstemio, que ni siquiera usa drogas ni fuma, Fabio Restrepo tenía detrás suyo una extensa e intensa experiencia a partir de la admiración y el amor por su hermano el vigilante, el asesino.

Gaviria cuenta y afirma en el prólogo:

Yo tuve la fortuna de leer este testimonio cuando apenas era un escalofriante relato de cuarenta páginas, y al día siguiente de leerlo fui a buscar a Fabio Restrepo para pedirle que me dejara hacer una película con él. De este conocimiento nacieron una admiración y una amistad que luego la vida, sorprendentemente, transformó en una relación de trabajo: Fabio Restrepo, el escritor que había descubierto su talento a los cuarenta años, también era un extraordinario actor, y protagonizó nuestra última película **Sumas y restas**.<sup>42</sup>

Y anticipó: “Cuando el público la vea en las salas de cine, sé que comenzará a hablar de verdad sobre él”.<sup>43</sup>

La actuación de Restrepo en **Sumas y restas** es verdaderamente notable (así como la de Uribe en el papel de Santiago y, en general, las de todos los intérpretes de esta película), y lo singular es que probablemente comenzó a convencer al director sobre su talento interpretativo cuando le llevó una grabación casera de video, de siete minutos, preparada por él y sus hijos. La mayor parte de la duración de ese minifilm amateur es la descripción de la agonía del personaje, luego de ser baleado. De alguna manera, esa secuencia estaba preparando una de las finales de **Sumas y restas**, y obedecía, en su imaginario, al doloroso fin de su propio hermano Fámel.

El libro de Restrepo, además de compartir con las películas de Gaviria el mundo de la violencia en Medellín, guarda una relación cine-realidad muy particular y, a la vez, vinculada al imaginario idiosincrático de los narcotraficantes. O de algunos de ellos, al menos. Ya mencionamos el hecho de que tanto en **Rodrigo D. No futuro** como en **La vendedora de rosas** la policía es un elemento ausente como ordenador de la sociedad. Cuando aparece, fugazmente, es persiguiendo a alguien identificado en algún asalto. En las películas de Gaviria la

idea de orden social y de justicia están totalmente ausentes cuando se trata de representar la vida cotidiana de las comunas populares. Especialmente en **La vendedora de rosas**, quienes imponen algún orden son los sicarios, en este ejemplo el líder lisiado que sus amigos llevan en su silla de ruedas y quien decide la muerte de El Zarco.

Lo que narra Fabio Restrepo en *Verdugo de verdugos* es muy similar a lo que muestra el cine de Gaviria sin decirlo, sin literatura: la ausencia de orden y de justicia y la necesidad del vigilantismo. Es así como la expone Fabio poniendo en boca de su hermano Fámel la justificación de sus acciones:

Aquí no hay garantías. Los delincuentes se pasean por todas partes sin Dios y sin ley. Las comunas están a merced de las bandas que siembran el terror, hacen y deshacen a su antojo. Conozco más de diez delincuentes que desde niños cargan armas, atracan, violan y matan. Ahí están. Los cogen en cualquier redada y al mes están en las mismas. Los expendios de droga los conoce todo el mundo, menos la Policía. No nos diga-

mos mentiras. Estamos cansados de esperar que la justicia camine y mientras esperamos vemos morir cada vez más a gente buena y trabajadora. Nos acostumbramos a vivir en el infierno y a defendernos solos. La Policía al barrio sólo va cuando hay que recoger los muertos y cobrar el impuesto a los que envenenan a la gente. En las comunas nadie tiene aspiraciones; nadie piensa en la vejez; tener nietos, jugar con ellos. Nunca vamos a ser abuelos. La muerte convive con nosotros. Nos acostamos y nos levantamos con ella. Ya no nos asusta. Las balaceras entre pandillas son el pan nuestro de cada día; frecuentemente caen niños atravesados por las balas, jeso sí parte el alma! Tal vez es a lo único que no nos hemos podido acostumbrar. He visto con mis propios ojos infamias que ustedes nunca van a ver. Una cosa es ver y otra que le cuenten a uno. Usted trabaja con lo que le informan; otra cosa totalmente diferente es presenciar los hechos. Ver la cara de la muerte, el terror, la palidez. Escuchar las súplicas... "¡No me mate, por favor!" Esa frase en labios de una persona honrada, que

se parte la espalda trabajando por sus hijos, conmueve a cualquier persona normal. Ésas son las razones que me impulsaron a ser como soy y a hacer lo que hago.<sup>44</sup>

folclórica. Parecían ficción. De no haberlas conocido por los denunciantes, habría pensado que Fámel me estaba contando películas de Charles Bronson como **El vengador anónimo**.<sup>45</sup>

Paradójicamente, en el mundo del narcotráfico la realidad copia el arte, en este caso el cine. Una referencia a Charles Bronson (1921-2003), actor norteamericano que pasó al estrellato gracias especialmente a sus cinco películas sobre el vigilantismo, cubre ese traspaso del cine a la realidad. Dice Fabio Restrepo, recordando a su hermano:

Yo estaba desesperado por seguir escuchando todo lo que Fámel contaba, pues refería sus historias de la manera más

Del mismo modo que el capo de capos, Pablo Escobar, modelaba aspectos de su personalidad, incluyendo movimientos de caminar y gestos lentos, en la interpretación de Marlon Brando en el papel del padrino en la famosa primera parte de la trilogía de Francis Ford Coppola.<sup>46</sup> O como, en otros ejemplos, el cine era la escuela del delito: "Vemos cintas de pistoleros—Chuck Norris, Cobra Negra, Comando, Stallone—, miramos cómo coger las armas, cómo hacer coberturas, cómo retirarse, y luego lo comentamos".<sup>47</sup>

<sup>44</sup> Fabio Restrepo, *op. cit.*, pp. 53-54.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>46</sup> Alonso Salazar J., *op. cit.*, p. 162.

<sup>47</sup> Relato de Antonio en Alonso Salazar J., *No nacimos pa' semilla*, Bogotá, Planeta, 2002, p. 25.

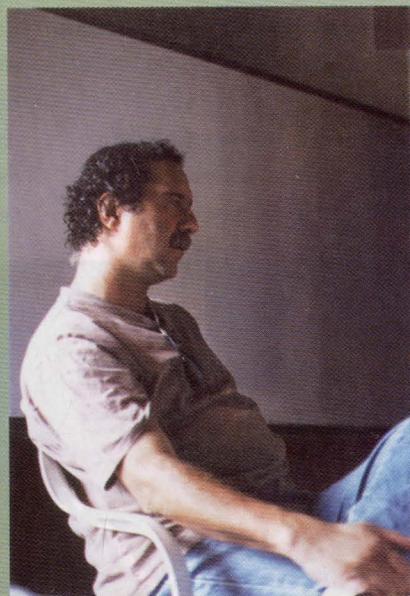
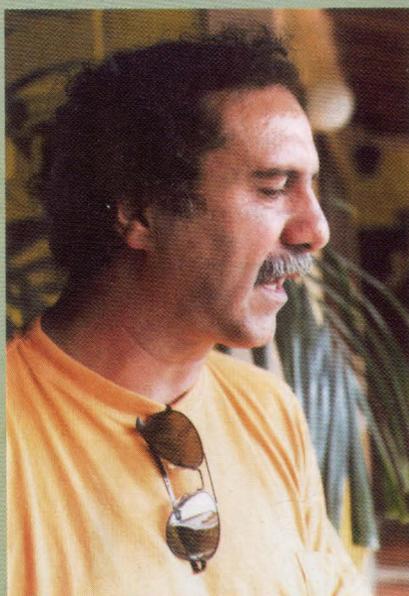
<sup>48</sup> Pedro Claver T., *op. cit.*

<sup>49</sup> *Ibid.*



Rodaje de *La vendedora de rosas* (Víctor Gaviria, 1998).  
Foto de Eduardo Carvajal

# LA BÚSQUEDA DEL "MURMULLO COLECTIVO"



Dos primeras fotos: Víctor Gaviria en el Festival de Cine y Video de Santa Fe de Antioquia 2002-Archivo Centro Colombo Americano de Medellín.  
Última foto: Víctor Gaviria-Archivo Centro Colombo Americano de Medellín

Con el hallazgo de Restrepo para el papel de Gerardo, la insustancialidad del personaje paralelo, Santiago, estaba compensada. Más aún: si Santiago parecía demasiado ingenuo ante el mundo del delito y se sumergía en él de una manera casi inocente, era porque proyectaba un fenómeno de la realidad: la universalización de la falta de escrúpulos morales, que pareció caracterizar a toda la sociedad de Medellín en los ochentas y no sólo a la ciudad ilegal. Una reflexión más profunda sobre ese personaje le permitió a Gaviria reconocer su necesidad. Todo calzaba en su lugar, perfectamente.

Creo que la persistencia en la construcción de Santiago como un personaje de bajo perfil, fue un acierto. Ese personaje nos permite mostrar la ingenuidad [de] esta ciudad. Yo fui testigo de esa ingenuidad de la clase media [...]. Me parece a mí que ocurrió en los años ochentas, cuando el narcotráfico permeó todos los grupos y las clases sociales. [...] Y el personaje, como todos nosotros en aquella época, sabe y no sabe qué está pasando. Pese a la convivencia que se tuvo con el narcotráfico, pienso que la gente sabía y no sabía cómo era aquello por dentro. Entonces, lo interesante de este personaje, de Santiago, es que participa de esa ingenuidad.<sup>48</sup>

En el contexto de la historia global, la debilidad aparente del personaje se convirtió en uno de sus puntos fuertes. Éste es uno de varios ejemplos posibles con los que apreciar el modo de producción fílmico, la manera como Gaviria, no sólo en ésta sino en todas sus películas, va encontrando y solidificando la dimensión y la significación de sus personajes e historias. Ni unos ni otras están dados desde el primer momento y para siempre, sino que se construyen paulatinamente a partir de un germen importante pero momentáneamente insuficiente.

Y es también ejemplo de otra búsqueda —de alcances definitorios— cuyos resultados sólo se encuentran en el camino y no en fórmulas adoptadas a priori. Tal vez la pregunta clave a hacerse, en este punto, es por qué busca Gaviria trascender la índole individual de sus personajes, aunque sin quitarles, claro está, su rasgo humano y singular. De dónde proviene la necesidad de que los personajes —ante todo los protagonistas— no sólo se representen a sí mismos, sino a amplios sectores de la sociedad y a épocas particulares. La respuesta podría ser sencilla, en la medida en que la universalización de lo individual permite una mayor identificación del público con personajes e historias. Cuanto más fami-

liar, cercana y verosímil una historia y sus protagonistas, mayores posibilidades de reconocerle su amplitud de miras, su vigencia, su importancia.

Pero hay más. La respuesta tiene también una dimensión estética y poética. Al formar parte sistemática del modo de filmar, de hacer películas, de contar historias con el cine, esa necesidad se transforma en parte expresiva del producto estético. Es parte de la poética cinematográfica de Gaviria. El director tiene conciencia plena de lo que busca en sus personajes, así como de su necesidad de superar la caracterización individualista con cierta trascendencia. Lo expresa de la manera metafórica que se ha hecho uno de sus rasgos en textos y entrevistas:

¿De dónde proviene eso?, se pregunta Gaviria. Y contesta:

De pronto, del deseo de hacer unas películas que respiren ese murmullo colectivo, porque es hermoso, porque realmente lo más verdadero es ese murmullo colectivo. Nada más verdadero que lo que existe en el medio. Si tú acallas ese murmullo de lo colectivo no entiendes lo que está pasando... Lo único que explica la historia particular que estás viviendo es el murmullo colectivo. Ya en su verdadero contexto, ya en su verdadero sentido.<sup>49</sup>

\* \* \*

En menos de un cuarto de siglo Víctor Gaviria ha sabido construir una obra fílmica que se caracteriza por una original y arriesgada elaboración artística. Ha sabido también rodearse de un grupo de amigos impulsados por su misma pasión ante el cine, los temas y problemas de su sociedad. Y de fotógrafos hoy brillantes, que aprendieron su profesión al mismo tiempo que Gaviria aprendía a dirigir, como Rodrigo Lalinde, director de fotografía de sus tres largometrajes.

Como señalé al comienzo, el cine de Gaviria es regional y universal; artesanal y profesional a la vez, con dispositivos estilísticos aprendidos en la marcha, y es probablemente inimitable e irrepetible. Me atrevería a añadir que, una tras otra, **Rodrigo D. No futuro, La vendedora de rosas** y **Sumas y restas** alcanzan a ser películas memorables, más allá de sus imperfecciones relativas o de su condición de cine hecho con más pasión que recursos financieros y técnicos. Aunque es difícil no equivocarse siquiera alguna vez, lo cierto es que Gaviria no se ha equivocado. Estas películas están llenas de ternura y comprensión; son

emocionalmente impactantes y están desprovistas de cálculo populista, así como de cualquier gesto de condescendencia hacia su público.

Es probable que algunos espectadores no deseen ver en la pantalla la realidad dolorosa del Medellín invisible que Gaviria le coloca como ante un espejo. Y resulta comprensible que éstos prefieran un cine de mero entretenimiento que les ayude a evadirse de las preocupaciones cotidianas. Eso se acercaría a lo que los romanos llamaban pan y circo. Pero hay otros espectadores que le exigen al arte su condición de verdad. No de reflejo de la realidad, sino de expresión y hasta de construcción estética de la misma. El cine de Víctor Gaviria asume la función a un solo tiempo fructiva, dolorosa y necesaria de esas obras de arte exigentes —lo que las hace imprescindibles para quienes queremos ser nuestros propios contemporáneos—.

Víctor Gaviria y Rodrigo Lalinde durante el rodaje de Sumas y Restas (Víctor Gaviria, 2003)-Foto de Eduardo Carvajal



# BIBLIOGRAFÍA

## Libros

GAVERIA, Víctor, *Con las que viaja sueño*, Medellín, Ediciones Acuarimántima, 1980 (El libro que obtuvo el premio del IV Concurso nacional de poesía Eduardo Cote Lamus del Instituto de Cultura y Bellas Artes de Cúcuta en 1978, se titulaba *En la ciudad alguien también perplejo*. Gaviria le añadió nuevos poemas para esta edición).

———, *La luna y la ducha fría: poema*, Medellín, Universidad de Antioquia, 1980. (premio Nacional de Poesía Universidad de Antioquia, 1979)

———, *El campo al fin de cuentas no es tan verde*, Medellín, Ediciones Acuarimántima-Ediciones Hombre Nuevo, 1982.

———, *El pelaito que no duró nada*, Bogotá, Planeta, 1991.

———, *El rey de los espantos*, Cali, Centro Editorial Universidad del Valle, 1993.

———, *Los días del olvidado*, Bogotá, Norma, 1998.

———, *El tío Miguel*, Bogotá, Norma, 1998.

———, *La mañana del tiempo*, Medellín, Hombre Nuevo Editores, 2003.

GAVERIA, Víctor y Luis F. Calderón, *El pulso del cartógrafo*, Medellín, Ediciones Autores Antioqueños, 1986.

GAVERIA, Víctor y otros, *De paso*, Medellín, Universidad de Antioquia, 1995.

## Artículos y poemas

GAVERIA, Víctor, "¿Por qué hace cine?", en *Cinemateca*, N° 9, Bogotá, junio de 1988, p. 102.

———, "El mediometraje colombiano", en *Cinemateca*, N° 9, Bogotá, junio de 1988, pp. 89-98.

———, "No sólo se ve con los ojos", en *El Tiempo*, Bogotá, agosto de 1998.

———, "La alegoría de lo natural", en *Arcadia va al cine*, N° 14-15, Bogotá, abril de 1987, pp. 10-15.

———, "La vendedora de rosas. Reflexiones sobre los niños de la calle en Medellín", en *Revista Universidad de Antioquia*, N° 245, Medellín, junio-septiembre de 1996, pp. 4-12.

———, "Los días de la noche", en *Rosario*, vol. 91, N° 580, abril-junio de 1998, pp. 20-26; *Kinetoscopio*, N° 45, Medellín, 1998, pp. 39-42.

———, *Universidad, Mi hermana regresa de Chicago* (poemas), en *Rosario*, vol. 91, N° 580, abril-junio de 1998, pp. 27-29.

———, "Del documental y sus habitantes", en *Kinetoscopio*, N° 26, Medellín, julio-agosto de 1994, pp. 87-91.

———, "Esa gran mentira, que existe" (Seminario "Ellos

nos miran, ¿cómo nos vemos?"), en *Kinetoscopio*, N° 26, Medellín, julio-agosto de 1994, pp. 92-94.

———, "Presentación", en Fabio Restrepo, *Verdugo de verdugos*, Bogotá, Planeta, 2002, pp. 11-12.

———, "Un ojo de nadie (reflexiones en torno a 'No futuro')", en *Gaceta Cine*, N° 1, Medellín, marzo-abril de 1989, pp. 3-4.

## Bibliografía secundaria

ÁLVAREZ, Luis A., "El obispo llega a Apartadó de Víctor Gaviria: la documentación de una esperanza", en *Páginas de Cine*, vol. 2, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 1992, pp. 91-96.

———, "No futuro de Víctor M. Gaviria en Cannes: nuestra grandeza y nuestra miseria", en *Páginas de cine*, vol. 2, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 1992, pp. 83-89.

———, "Que pase el aserrador: La brillante traición", en *Páginas de Cine*, vol. 1, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 1988, pp. 65-69.

———, "Víctor Gaviria. Un autor", en *Páginas de cine*, vol. 1, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 1988, pp. 61-64.

———, "La cultura intraducible" (Simón el mago), en *Kinetoscopio*, N° 26, Medellín, julio-agosto de 1994, pp. 98-100.

ÁLVAREZ, Luis A. y Víctor Gaviria, "Las latas en el fondo del río", en *Cine*, N° 8, mayo-junio de 1982, pp. 1-22.

ALZATE V., César, "Pretenciosamente imitando a Scorsese. Música de Pestes y Martirio" (entrevista), en *Kinetoscopio* (ínédita).

ANÓNIMO, "Filmografía", en *Kinetoscopio*, N° 26, Medellín, julio-agosto de 1994, p. 111.

———, "*Rodrigo D.* No hace moralismos", *Kinetoscopio*, N° 4, Medellín, agosto-septiembre de 1990, pp. 93-94.

———, "*Rodrigo D.*: morir a los dieciséis años", *Kinetoscopio*, N° 5, Medellín, octubre-diciembre de 1990, pp. 108-110.

ARENAS V., Fernando, "Víctor Gaviria en *flashback*", en *Kinetoscopio*, N° 26, Medellín, julio-agosto de 1994, pp. 73-78.

BERNAL, Augusto, "El renacimiento de lo real" (*Los músicos*), en *Arcadia va al cine*, N° 13, Bogotá, octubre-noviembre de 1986, pp. 4-7.

BRITTO G., Luis, "La mirada de las marginalidades", en *Encuadre*, N° 29, marzo-abril de 1991, p. 13.

CLAVER T., Pedro y Gustavo Pinilla V., "Víctor Gaviria. Un poeta de la imagen", en *Rosario*, vol. 91, N° 580, abril-junio de 1998, pp. 6-19.

GÓMEZ, Santiago A., "Los pulmones limpios", en *Kinetoscopio*, N° 26, Medellín, julio-agosto de 1994, pp. 79-86.

HAINER, Kathy, "El cine colombiano tiene futuro", en *Kinetoscopio*, N° 3, Medellín, 1990, pp. 30-34.

JÁUREGUI, Carlos, "Violencia, representación y voluntad realista. Entrevista con Víctor Gaviria" en Mabel Moraña (ed.), *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2002.

JIMÉNEZ, Federico, "Territorio de imágenes", en *Arcadia va al Cine*, N° 14-15, año V, abril de 1987.

LENTI, Paul, "*Rodrigo D. No futuro*", en Bernard-Rist, *South American Cinema 1915-1994*, Nueva York-Londres, Garland, 1996, pp. 261-262.

LÓPEZ, Juan G., "La estética del caos. Un paralelo entre *No futuro* de Víctor Gaviria y *Haz lo correcto* de Spike Lee", en *Kinetoscopio*, N° 5, Medellín, octubre-diciembre de 1990, pp. 48-58.

MONTOYA, César A., "El cine colombiano tiene futuro", en *Kinetoscopio*, N° 3, Medellín, junio-julio de 1990, pp. 30-39.

———, "Búsqueda de las fuentes del amor", en *Kinetoscopio*, N° 41, Medellín, 1997, pp. 56-67.

OCHOA, Ana V., "La película que todavía no se lee en Medellín", en *Kinetoscopio*, N° 26, Medellín, julio-agosto de 1994, pp. 95-97.

ORTIGA, Enrique, "Otro triunfo de *Rodrigo D.*", en *Kinetoscopio*, N° 5, Medellín, octubre-diciembre de 1990, pp. 12-13.

OSPINA, William, "El rumor del tiempo al fondo de las cosas" (Prólogo a Víctor Gaviria), en Víctor Gaviria, *La mañana del tiempo*, Medellín, Hombre Nuevo Editores, 2003, pp. 9-12.

PARRA, Martha L., "Ventana indiscreta", en *Kinetoscopio*, N° 39, Medellín, 1996, p. 117.

RANGHELLI, David, "El neorealismo y los niños en el cine latinoamericano", en *Kinetoscopio*, N° 45, Medellín, 1998, pp. 8-13.

RESTREPO S., Gonzalo, "*La vendedora de rosas*, nueva película colombiana" (Entrevista), en *Sin cortes*, N° 114, año XIX, agosto de 1998, p. 43.

SUÁREZ, Jeanet, "Bajo el lente de Gaviria: el cine sobre Medalla", en *Sites of Contention: Colombian Cultural Production at the Threshold of a New Millennium* (diss), s.l., Arizona State University, 2000.

ZULUAGA, Pedro A., "La realidad, la ficción, la ficción, la realidad", en *Kinetoscopio*, N° 48, Medellín, 1998, pp. 85-93.

———, "Las fuentes de la vida", en *Suplemento Cultural Imaginario, El Mundo*, 29 de agosto de 1998, pp. 4-5.

———, "...Si matamos la inocencia" (entrevista), en *Suplemento Cultural Imaginario, El Mundo*, 3 de octubre de 1998, pp. 11-12.

# FILMOGRAFÍA

1979: **Buscando tréboles** (Super 8 y 35 mm [dos versiones]- 8')

1980: **Sueños sobre el mantel vacío** (Super 8-9')

1981: **El vagón rojo** (Super 8-20')

1981: **La lupa del fin del mundo** (Super 8-18')

1983: **Los habitantes de la noche** (16 mm-20')

1984: **La vieja guardia** (16 mm-25')

1985: **Que pase el aserrador** (3/4-50')

1986: **¿Quién escucha a Vieco?** (3/4-30')

1986: **Los músicos** (16 mm-32')

1987: **Los cuentos de Campo Valdéz** (3/4-30')

1988: **El obispo llega el 15** (3/4-30')

1988: **El paseo** (3/4-30')

1988: **Mirar al muerto, por favor** (3/4-21')

1989: **Darío Lemos: un retrato** (3/4-30')

1989: **David y Roberto: los polizones de Nueva Colonia** (3/4-30')

1989: **Lo que dañaba a mi hermano era la edad** (3/4-30')

1990: **Mamá Margarita** (3/4-30')

1990: **Rodrigo D No futuro** (Largometraje 35 mm-90') (1986, 92') Director: Víctor Gaviria. Guión: Víctor Gaviria, Angela Pérez, Luis F. Calderón.

Escenografía: Juan Escobar. Fotografía: Rodrigo Lalinde. Música: Germán Arrieta. Intérpretes: Ramiro Meneses (Rodrigo), Mario Restrepo (Adolfo), Jeyson Gallego (Ramón), Vilma Días (hermana de R.), Oscar Hernández (don Marco, padre de R.), Irene de Galvis (madre de Adolfo), Wilson Blandón (Alacrán), Leonardo F. Sánchez (Nandit), John Galvis, John J. Gómez (Johncito), Francisco Marín (Henry), Winston J. Milán (Edgar), Albeiro

Cardona (Albeiro, hermano menor de R.), Gustavo Luna (Tavo, hermano mayor de R.), Dora Cano (cuñada de R.), Amparo de Giraldo (limpiadora del edificio), Federico Restrepo (Federico, músico ciego), Albeiro Sánchez (Víctor el encaletado), Nelson Suárez (Felipe el encaletado), Nohemí Arango (doña Nohemí), Oswaldo Ordóñez (metaletero), Juan Escobar (tío de Johncito), Guillermo Muñoz (vecino), Mary Restrepo (novia de Johncito), Iván Amaya (víctima de robo), Álvaro Garcés (obrero), Freddy Osorno (niño del reloj), Eduardo Leal (gnóstico), Wolfgang Restrepo (hermano del músico), Hernando Torres (padre del músico), Wilmar Galeano (celador), Doris Ortega (dueña del Mazda), Omar Arroyave (músico punkero), Piedad Castro (metalera), Vicky Castro (metalera), César Suárez (punkero de la carpintería), Martín Villegas (dueño de la caleta), Leonidas Zapata (novio). Productor: Focine-Tiempos modernos-Foto club 76.

1990: **Yo te tumbo, tú me tumbas** (3/4-30')

1992: **Los derechos del niño** (3/4-30')

1994: **Simón el mago** (Betacam-4 capítulos de 25' cada uno)

1994: **The Final Kick** (sección Medellín en el documental colectivo coordinado por Andreas Ropenhagen-56')

1995: **La mita-Una viejita inolvidable** (video-22')

1998: **La vendedora de rosas** (Largometraje 35 mm-110'). Director: Víctor Gaviria Guión: Víctor Gaviria, Carlos Henao, Diana Ospina. Fotografía: Rodrigo Lalinde. Escenografía: Ricardo Duque.

Cámara: Erwin Göggel, Olmo Cardozo. Música: Luis F. Franco. Sonido: Rafael Umaña, Heriberto García, Ramón Pulecio. Montaje: Agustín Pinto, Víctor Gaviria. Intérpretes: Leidy Tabares (Mónica), Marta Correa (Judy), Mileider Gil (Andrea), Diana Murillo (Cachetona), Liliana Giraldo (Claudia), Yuli García, Alex Bedoya (Milton), Elkin Vargas, John F. Ríos, Robinson García, Giovanni Quiroz (El Zarco), Elkin Rodríguez, William Blandon, Wilder Arango, Duván Vásquez, Giovanni Patiño

Productor: Erwin Göggel.

1999: **Como poner a actuar pájaros** (video-89')

2000: **El gol que costó un muerto** (video-30')

2003: **Sumas y restas** (Largometraje 35 mm). Director: Víctor Gaviria. Guión: Víctor Gaviria, Hugo Restrepo, Carlos Henao. Fotografía: Rodrigo Lalinde. Escenografía: Ricardo Duque. Sonido directo: José M. Ramos I. Edición sonido: Raúl Arango. Montaje: Julio Pena. Intérpretes: Juan C. Uribe M. (Santiago), Fabio Restrepo (Gerardo), María I. Gaviria L., Fredy Y. Monsalve, José Rincón (Leopoldo), Oscar Hernández (Ramón), Ana M. Naranjo. Productor: Víctor Gaviria (Colombia)-La ducha fría-Enrique Gabriel (España)-ATPIP-Guillermo López y John J. Estrada.

Director: Erwin Göggel.

1999: **Como poner a actuar pájaros** (video-89')

2000: **El gol que costó un muerto** (video-30')

2003: **Sumas y restas** (Largometraje 35 mm). Director: Víctor Gaviria. Guión: Víctor Gaviria, Hugo Restrepo, Carlos Henao. Fotografía: Rodrigo Lalinde. Escenografía: Ricardo Duque. Sonido directo: José M. Ramos I. Edición sonido: Raúl Arango. Montaje: Julio Pena. Intérpretes: Juan C. Uribe M. (Santiago), Fabio Restrepo (Gerardo), María I. Gaviria L., Fredy Y. Monsalve, José Rincón (Leopoldo), Oscar Hernández (Ramón), Ana M. Naranjo. Productor: Víctor Gaviria (Colombia)-La ducha fría-Enrique Gabriel (España)-ATPIP-Guillermo López y John J. Estrada.

Director: Erwin Göggel.

1999: **Como poner a actuar pájaros** (video-89')

2000: **El gol que costó un muerto** (video-30')

2003: **Sumas y restas** (Largometraje 35 mm). Director: Víctor Gaviria. Guión: Víctor Gaviria, Hugo Restrepo, Carlos Henao. Fotografía: Rodrigo Lalinde. Escenografía: Ricardo Duque. Sonido directo: José M. Ramos I. Edición sonido: Raúl Arango. Montaje: Julio Pena. Intérpretes: Juan C. Uribe M. (Santiago), Fabio Restrepo (Gerardo), María I. Gaviria L., Fredy Y. Monsalve, José Rincón (Leopoldo), Oscar Hernández (Ramón), Ana M. Naranjo. Productor: Víctor Gaviria (Colombia)-La ducha fría-Enrique Gabriel (España)-ATPIP-Guillermo López y John J. Estrada.

Director: Erwin Göggel.

1999: **Como poner a actuar pájaros** (video-89')

2000: **El gol que costó un muerto** (video-30')

2003: **Sumas y restas** (Largometraje 35 mm). Director: Víctor Gaviria. Guión: Víctor Gaviria, Hugo Restrepo, Carlos Henao. Fotografía: Rodrigo Lalinde. Escenografía: Ricardo Duque.

Director: Erwin Göggel.

1999: **Mónica Rodríguez** (video-Director: Erwin Göggel-29')

Biblioteca Cinemateca Distrital



HM00019