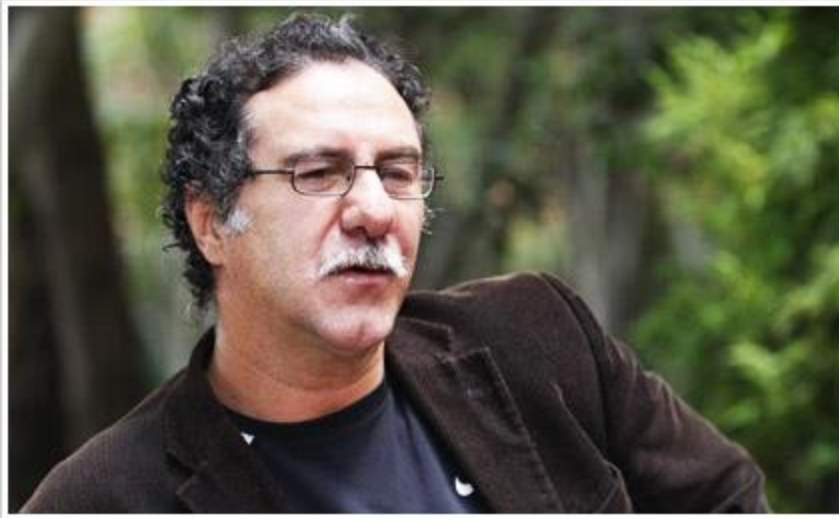


El universo marginal de Víctor Gaviria

Entrevista por: Jorge Ruffinelli

El colombiano Víctor Gaviria (Medellín, 1955), poeta, autor de la novela *El pelaíto que no duró nada* (1991) y cineasta autodidacta, realiza diez cortos y medimétrajes en cine y video entre 1979 y 1991, varios de ellos documentales. Interesado por los problemas de la violencia y el narcotráfico que afecta a los jóvenes marginales de su país, a partir de **Rodrigo D. No futuro** (1989) emprende una obra marcada por una "vocación realista", que continúa con **La vendedora de rosas** (1998) y **Sumas y Restas** (2004). Gaviria destaca por su acertado manejo de los actores naturales y por el registro verista con el que refleja de manera crítica a la sociedad colombiana.



Víctor Gaviria

EL PELAÍTO QUE NO DURO NADA

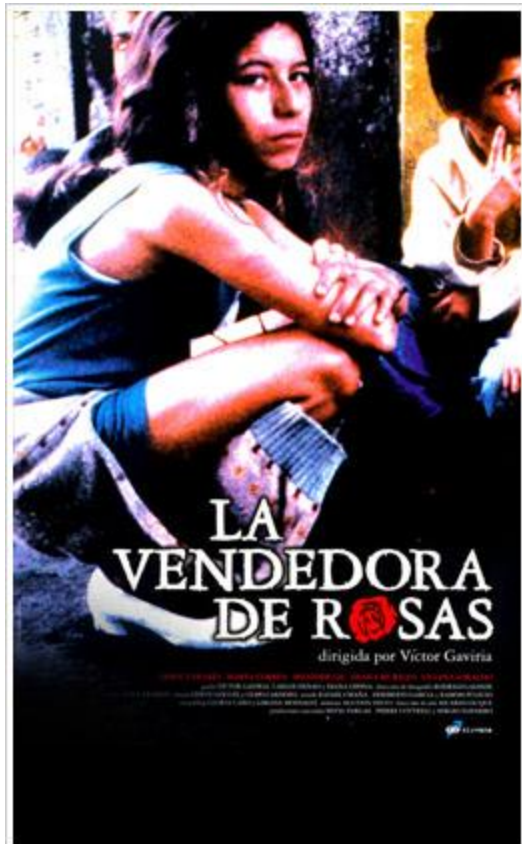
J. R. - Jeyson Gallego aparece en el papel de Manuel en **Rodrigo D. No Futuro** (1989) y es también el personaje central de tu libro *El pelaíto que no duró nada*. Ahora veo entre las fotos, en tu pared, una de Jeyson. ¿Quién era Jeyson, por qué este relieve, esta singularización con su figura?

V. G. - Jeyson era un niño. Lo que más me impresionaba era esa sensación de vitalidad que él tenía, a sus quince o dieciséis años, cuando trabajamos con él. Aunque yo tenía también esa sensación con los otros, en éste era, digamos, más notoria, casi indescriptible. Yo no sé si después, digamos, conocí muchos muchachos así, y en general es algo que todavía sigues descubriendo mucho en ese muchacho de los barrios de Medellín que está como en un limbo cultural pero que tiene, al mismo tiempo, una gran energía y una excitación por vivir. Era ese muchacho totalmente inculto pero con un desasosiego, una alegría por vivir enorme, una carga explosiva por vivir, que a mí me impresionaba. Después de **Rodrigo D.**, íbamos a hacer "El paseo", con él, pero eso coincidió con que lo asesinaron. Este muchacho era muy bonito y tenía unos ojos grandísimos, una forma fisonómica que es propia de su familia. Mira, por ejemplo en esta misma foto aparece su sobrino, muy parecido, con ojos grandes. Y esta otra foto es de John Galvis, quien también tenía una forma de ser impresionante, con una libertad que yo no sé si es la de estar casi por fuera de la cultura, en la absoluta exclusión. La exclusión de todas maneras coincide con la juventud, la adolescencia de los quince, dieciséis años, cuando hay una vitalidad extraordinaria y también una libertad. Y es la libertad también de estar en el limbo, de no tener mucho pasado, no tener carga de nada, no tener papá, no tener nada... Esa cosa casi palpitante... Como cuando uno coge un pajarito, cosa que a uno lo impresiona. Uno no es capaz de coger pájaros, no porque los pájaros lo vayan a picotear a uno sino porque no se sabe cómo controlar esa vitalidad, esa total cosa salvaje, agreste, del animal que no se deja tocar. Así como el animal salvaje que no se deja casi ni mirar, porque ahí mismo huye y se pierde en la selva y tú no sabes si lo viste o no lo viste, y por un momento tuviste una intimidad, aunque sea de segundos, con esa vitalidad total, del animal salvaje, que es tan hermosa,

¿cierto? Es un poco como tocar esa fuente de la vida que uno nunca toca. Por ejemplo, aquí en Medellín, ante esta juventud desperdiciada, y ante este futuro que se propagó en miles de jóvenes - porque eran miles de jóvenes los que se supone que murieron; según la Iglesia fueron asesinados más de 50.000 en la década de los ochenta -, digo, ante esta realidad un grupo de gente metió en cada barrio una escuela. Aquí no había sino una escuela popular de arte, y entonces se crearon como 25 escuelas, y empezaron a llegar jóvenes de todas partes. Y estos jóvenes en cuestión de cinco años tocaban a Mozart. Lo que se demoraban, digamos, en Bellas Artes, o en la Universidad de Antioquia, quince años, estos jóvenes lo conseguían en tres o cuatro años. Impresionante. Esa vitalidad era la que tenía este muchacho.

J. R. - Tanto en *Rodrigo D. No futuro* como en *La vendedora de rosas* (1998) tus actores eran muy jóvenes, más en el caso de las niñas de *La vendedora*. Supongo que en su relación contigo buscaban una guía paterna que no tenían en sus vidas. ¿Cómo vivías tú esa especie de "adopción"?

V. G. - Yo en ese sentido a veces no soy muy consciente porque como hemos tenido más bien una amistad, y a veces pierdo esa conciencia, ¿cierto?, pero uno para ellas es una ayuda paterna. Ellas quieren que uno esté ahí con ellas. Muchas veces uno no está porque piensa que no es tan necesario, pero la verdad es que esa necesidad de ellos es más que la del amigo. Yo creo que uno tiene que tomarla así, y de ahí el peligro de cierto paternalismo. Pero este es un país donde se necesita que la gente también cumpla esos roles. Uno no sabe de esa necesidad porque uno tuvo papá y tiene familia; ellos necesitan más que eso, siempre lo digo.



SUMAS Y RESTAS (2004)

J. R. - ¿Qué viene después de *La vendedora de rosas*?

V. G. - Quiero seguir aprendiendo a narrar, la verdad; hicimos una película que se llama *Sumas y restas* con una historia que le ocurrió a un amigo mío muy cercano, que fue secuestrado. Un día él me contó que el secuestro se lo había hecho un socio suyo, cosa que me impresionó mucho. Su socio era un traqueto, tenía una cocina de cocaína,

y me interesó mucho reconstruir cómo cayó en esa trampa. Entonces su historia es la de alguien que representa a mucha gente de Medellín y de Colombia, especialmente de Medellín, que se mantienen con los traquetos sin advertir bien los peligros que estaban corriendo. Nadie era consciente de los peligros que entrañaba narcotraficar, era un buen negocio pero nadie sabía bien las consecuencias de eso; una de las consecuencias está, en este caso, en haber sido secuestrado por su socio, por no advertir hasta dónde lo iba a llevar de pronto meterse en un negocio que está por fuera de la ley. Todo lo que está por fuera de la ley es impredecible en sus consecuencias.

J. R. - *Me interesa saber cómo se hizo el "casting" de **Sumas y restas**, y si continuaste la singular manera como lo hiciste en tus películas anteriores.*

V. G. - La escogencia de los actores fue igual que en las oportunidades anteriores, es decir, que empecé a buscar gente que tuviera que ver con el tema. Por esa convicción de que, para poder tener un poquitico de interés, más allá de lo que me podrían dar algunos actores profesionales, me interesa ese *más* de conocimiento, esa franja adicional, que no es solamente buena o mala actuación, o talento o no, sino que es información de *más*, una información que es un poco vivencial. Que no viene de los libros o de la gente que pueda haber estudiado el narcotráfico, sino que lo haya vivido y que tenga algún registro, digámoslo, *corporal*, o por lo menos en el lenguaje, sobre todo, que es lo que la naturaleza hace más visible: la forma como hablan y de pronto la recurrencia a algún léxico, a algunos conceptos. Entonces hice lo mismo: empecé a convocar a una cantidad de gente en la oficina, y me gasté un año entrevistando a todas esas personas.

J. R. - *¿Mientras tanto, trabajabas el guión? ¿El guión crecía y se modificaba a medida que conocías y hablabas con más gente?*

V. G. - Sí, me gasté ese tiempo estudiando. Yo tenía un guión que había escrito con un amigo, siguiendo lo más fielmente posible un caso particular, y por lo tanto, cuando terminamos la historia, pues terminamos *un caso particular*, cuya lectura invitaba a - o más bien se desdoblaba en - la convicción de que eso no había sido solamente un hecho. Cualquiera que leyera la historia se daba cuenta de que sobrepasaba la anécdota. Eso le había ocurrido a mucha gente y había sido una cosa atmosférica social. Ese caso particular había sido la manifestación individual de un fenómeno social.

Entonces empecé, como quien dice, a darle un contexto a la historia particular. También me lo decían algunos lectores del guión: que a éste le faltaba realmente una resonancia del fenómeno del narcotráfico en general. Entonces empecé a entrevistar a mucha gente, a través de amigos, haciendo invitaciones, más bien muy personales, a gente que hubiera tenido que ver con el narcotráfico. Empezó a llegar de todo tipo de gente. Yo he elaborado el concepto de que las películas deben ser como enunciaciones colectivas. O sea, no solamente de la historia de una persona, así, como el producto de un libro final. Como de alguna manera la historia tenía que implicar el fenómeno del narcotráfico en todos sus aspectos, invité a gente que tuviera algo que ver con esa empresa del narcotráfico en cualquiera de sus funciones o aspectos. Por ejemplo, llegó gente que había caleteado en Medellín - había trabajado de caleteros guardando en una casa de familia, kilos de cocaína -, otros que habían sido conductores, o sea que habían hecho caletas en los carros, los habían transportado. Gente que había sido paleros, guardaespaldas, químicos. El narcotráfico es una empresa económica que necesita el concurso de muchísimas personas en distintos aspectos del proceso, ya que es un proceso que va desde la llegada del material a Colombia - es comprado, digámoslo, en el Putumayo, y traído a Medellín -, hasta que es mandado, saliendo de los aeropuertos clandestinos. Hay una gama innumerable de personajes y todos participan de la unidad del negocio. Como es ilícito, y tiene el sello de ilícito, también tienen un sello de aventura. Pero todos llegan allá, al mismo tiempo, también movidos por un desespero, por falta de oportunidades. Participan de una unidad, de una empresa, pero cada uno también se ha especializado.

Durante ese año al estudio llegó una cantidad de personas contando las historias del narcotráfico. Yo hacía cosas muy personales, y buscaba algunas historias, porque de pronto estaba detrás de algunas anécdotas, detalles, vivencias que pudiera meter en la película y así enriquecerla. En ese sentido, es una enunciación colectiva. La película es muchas cosas que le han ocurrido a muchísimas personas, tanto los hechos como las frases, las expresiones. Eso es lo que yo quería y no sé si se logró. De todas maneras tuve la experiencia de que durante un año recogí muchas cosas, y casi al final, tuve la frustración de que no entraron muchas de ellas. Se quedaron, la película misma las rechazó. Me di cuenta de que había hecho una investigación un poco inútil, al menos para esa película porque para ella ya tenía la historia inicial. Una gran cantidad de esa información de pronto me puede

resultar para un próximo trabajo en donde empiece a trabajar sin ninguna historia previa, sino que la busque en la investigación misma

J. R. - *No te habrían servido los actores profesionales de cine, teatro o televisión, si buscabas esas vivencias reales.*

V. G. - Los personajes del *casting*, los que a mí me interesaban, estaban naturalmente marcados por eso. En ese sentido, hubo una actitud muy utilitarista de mi parte. Yo traté de que no fueran actores porque no me gusta esa sensación de decirle “no” a una persona que está enseñada a que le digan que “sí”. De todas maneras llegaron algunas personas interesantes, y hubo momentos en que, de pronto, tuvimos la sensación de que los necesitábamos. Sobre todo por el personaje de Santiago, que es uno de los protagonistas, un tipo de clase media alta, formal, que no tenía ninguna experiencia con la delincuencia. Por lo tanto podía ser hecho por cualquier persona. Aun así, utilitariamente, yo me di cuenta de que las personas que habían sido tocadas por el narcotráfico eran las que a mí me interesaban. Eran mis actores.



Sumas y restas

Como te digo, muchos de ellos tienen una forma de ver la vida, sobre todo lo que yo en algún momento llamé “los alegres inútiles”. Alguna vez me dijiste, ¿fuiste tú?, que mis películas tienen alguna relación con *Los vagos* (*I vitelloni*, 1953) de Fellini. Casualmente, cuando fui a ver *Los vagos*, no asocié la película directamente con mí mismo. Lo que a mí me fascinaba de esos tipos que yo había conocido durante los años ochentas era esa condición de *alegres inútiles*. Son unos tipos maravillosos, que no hacen nada; durante todo el día están hablando cháchara, y tienen una felicidad y una alegría que yo envidio. Es decir, sí, todos fuimos un poco seducidos por el narcotráfico en los años ochenta, y yo me acuerdo de esos años, desde el setenta y cinco en adelante, eran como una situación de verano, pues, maravillosa, pues parece que le han dado vacaciones a todos aquellos tipos que vivían en las esquinas, o en las “oficinas”, en donde se desplegaba una gran alegría por la vida, y siempre la extravagancia, que en principio era lo que en la película se llama *Sumas*. Todas esas cosas tan maravillosas de la vida, vividas sin la necesidad. Habíamos entrado en una etapa de la historia que ya habíamos conjurado, y teníamos todo el día para conversar, y toda la noche, y todo el amanecer. Y esos alegres inútiles tienen una forma de ser que yo busqué en el *casting*. No sé si lo logré, pero al menos intenté inspirarme en la realidad. Me gusta inspirarme en cosas que ocurrieron porque ellas te controlan a vos mismo, en el sentido de que en la misma medida en que estás limitado en inventar, entonces estás buscando unos controles del relato, que dan una sensación de *documental* y por lo tanto de *verdad*. A mí me gusta, como espectador, no solamente meterme en un mundo de fantasía ilimitada, sino también de límites humanos, de cosas que de todas maneras no se saben. Como los Evangelios. Le oí una vez a Mariano Espina una cosa muy interesante. Y es que esos huecos que tienen los Evangelios, de esas cosas que no se saben, son lo que le dan la verosimilitud. Porque si fueran relatos realmente de fantasía, no habría ningún tramo desconocido. Es decir, *conoceríamos* toda la vida de Jesús, desde la infancia hasta el final, y no tendríamos ningún momento de misterio. Y lo lindo son esas lagunas que hacen que esos relatos sean un poquito documentales.

Seguí siempre basado en ese relato real de algo que ocurrió. Incluso yo traje mucha gente que estuvo en la vivencia de ese episodio real, gente que conoció a las personas que protagonizaron el evento real.

J. R. - *Esa investigación amplia te daba la base, como la teoría del iceberg en Hemingway: lo que flota sobre el agua y es visible es sólo una parte mínima.*

V. G. - El problema es la idea dolorosa de tener un material importante que no se puede emplear. Y en ese sentido, es desperdiciar, sobre todo en el caso del cine, pues, también plata, porque nosotros tenemos en la oficina cantidad de cosas y nos convertimos en una especie de “centro de investigación del narcotráfico”, pero ¿para qué?

J. R. - *Algún investigador te lo va a agradecer cuando lo compartas para un libro. La mitad del trabajo estaría ya hecha.*

V. G. - Por lo menos el material está ahí, para que se saquen sus conclusiones. Tanto es así que lo he pasado a un amigo mío, que me lo pidió. Un periodista y escritor. No sé qué irá a hacer con esas cosas. A nosotros nos contaban muchas cosas, Jorge, con una desfachatez enorme. La gente se entregaba a confesarnos sus cosas más personales porque sabía que nosotros con eso no íbamos a hacer nada. O sea, no íbamos a hacer un libro —no teníamos perfil de periodistas—, y simplemente les decíamos que era para entrar en la ficción, como para alimentar una ficción. Entonces, claro, todo el mundo nos contaba su vida desde su punto de vista, y describían lo que hacían, una parte muy especializada en la empresa del narcotráfico.

J. R. - *En términos didácticos, hasta podría ser un manual para narcotraficar.*

V. G. - Sí, había momentos en donde casi les pedíamos que nos explicaran cómo se hacía la cocaína. Yo nunca era muy interesado en eso, no sé por qué, tal vez porque se me olvidaba el proceso, realmente. De todas maneras, sí, los pasos y cómo esos pasos también eran históricos, porque esa elaboración cambiaba de año en año.

J. R. - *Como **Sumas y restas** está ubicada en los años ochenta, supongo que ustedes querían ser fieles a lo específico de esa época, para ser verosímiles, como una película de “reconstrucción histórica”. Y el narcotráfico debió haber ido cambiando en el tiempo.*

V. G. - Ha ido cambiando. Recogimos muchos testimonios de cocineros que nos situaban en los primeros momentos, los primeros laboratorios, cómo fueron. Se transformaron como industria misma, y tuvieron sus propios inventores, que hicieron sus cortes epistemológicos y trajeron de pronto los hornos. Y hubo momentos de elaboración en donde se aumentó la productividad de la cocaína.

J. R. - *Me sorprendió el uso del lenguaje, entre otros códigos del comportamiento. ¿Cómo investigaste el lenguaje, el habla colectiva?*

V. G. Yo no sé si aquí se logró, pero yo trataba precisamente de que todos estuviéramos en un mundo del narcotráfico, que la gente reviviera la forma como se hablaba de las cosas. Uno de los personajes que llegó a darme una entrevista, y que se llamaba o al que le decían Leto, y que era quien les había movido la droga a los Ochoa en los Estados Unidos, y había sido un tipo muy importante para esa organización, acababa de llegar de la cárcel, después de pasar doce años encarcelado en los Estados Unidos. Hacía menos de un mes que había llegado, y estaba muy contento de estar en libertad. Lo que me impresionó mucho entre lo que me dijo, fue que de verdad estaba muy agradecido de esos doce años en la cárcel porque había “aprendido a hablar”. “Sabes, yo no sabía hablar, no decía otra cosa que *hijo de puta malparido*, todo el día. No tenía palabras, y ahora estoy feliz porque en la cárcel me puse a leer y a hablar, y me di cuenta de que el mundo tenía una cantidad de palabras y de cosas”. Te cuento esto porque **Sumas y restas** en cierto sentido tiene personajes que no dicen sino “*hijo de puta malparido*”. Y entonces eso a mí me preocupa también. Yo entendí con este tipo, que realmente era una gente de la acción, que muchas veces no tenía palabras, no hablaba casi nada, estaba metido en una organización y lo único que hacía era pues mover, estar en búsqueda de esas enormes fortunas de millones de dólares. Todo el mundo como hipnotizado por esa cosa, pero dentro del engranaje de una empresa que realmente era una organización social de órdenes muy escuetas. Advertir eso es muy importante. En una película del narcotráfico no es bueno poner grandes elucubraciones, ni personajes elocuentes, que tengan un lenguaje simplemente porque no lo tienen. Es gente que carece de ese lenguaje y que entra a ser engranaje de esa organización, porque precisamente lo que no tiene es lenguaje. Es una persona que cae muy bien ahí.



Sumas y restas

J. R. - *Esa carencia necesita ser expresada.*

V. G. - Claro, sería muy bueno que esa carencia se expresara. Es otro lenguaje, y un lenguaje que se desdobra en la acción, en el asesinato, en esos momentos en que la elocuencia es la de la acción. Por eso elegí actores que ya tuvieran ese lenguaje incorporado. Es imposible enseñarles esas cosas, ¿cierto? Además, por la idea que yo tengo, de que la película debería recoger una *actuación social*, anterior a la existencia de la película, y que ésta solamente documentaliza.

J. R. - *Justamente, mi lectura de tu cine es que resulta documental en ese sentido, en que no es el actor profesional que mimetiza los movimientos o el lenguaje ajeno, sino el actor que reproduce su vida cotidiana aun cuando la película sea "ficción". En otras palabras, los actores pudieron haber sido los personajes de la historia real.*

V. G. - Es comprometedor decir eso porque sería implicar que estas personas tienen que ver con el narcotráfico. De todas maneras, tienen que ver como todos. No directamente en el sentido de que quien hace de capo fue capo, digamos, pero sí en el sentido de que fue una persona que tuvo por hermano - u otro familiar, o un amigo- a un capo. Entonces él sabe cómo es eso. Y muchos de ellos, cuando jóvenes, en cierto momento estuvieron a la orilla de una organización de éstas, aunque sea en unos papeles muy pequeños. De todas maneras esa forma de subordinación, esa ideología del poder que implica estar en una organización fuera de la ley, ellos saben esos conceptos, son palabras que son conceptos.

J. R. - *Te sucedió con Rodrigo D. No Futuro y con La vendedora de rosas encontrar un público al que le molesta no entender todo ese lenguaje. En Sumas y restas hay menos jerga. ¿Te propusiste no enfrentar aquel problema de comunicabilidad, o era más fácil porque se trataba ahora de personajes adultos?*

V. G. - Como se trata de actores que no lo son, yo sé que ellos no pueden derrumbarse porque entonces la película también se cae. Por eso, yo tengo que apoyarlos y hacer que ellos utilicen su lenguaje como una forma de exponer a sus personajes, para pegarse ahí. Y en ese sentido, la película recurre mucho a ese lenguaje, y a veces de una manera muy exagerada. Pero es claro que no hay tanta jerga, y se entiende muchísimo más [que *La vendedora de rosas*], porque de todas maneras están hablando en términos de un negocio, y son gente adulta.

J. R. - *Y creo que el tema del narcotráfico se ha universalizado. En cambio el tema de la calle, o de las niñas de la calle, no es tan universal, no hemos sido tan expuestos a él como al primero.*

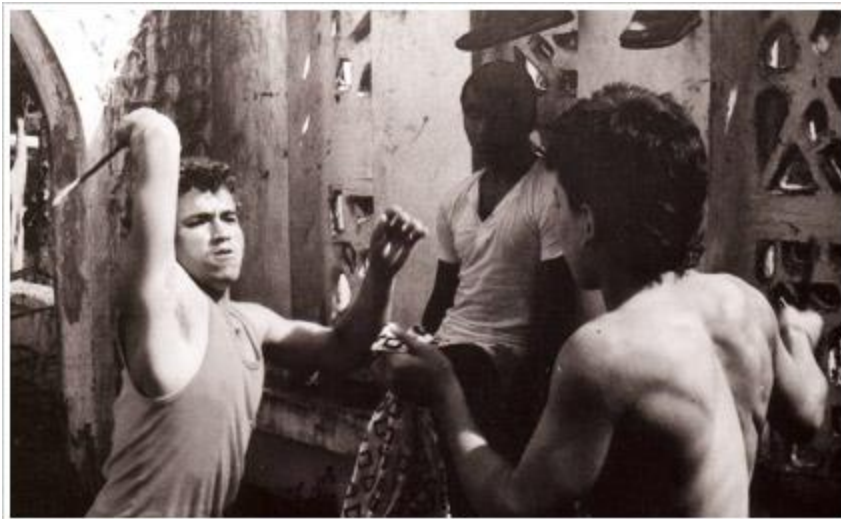
V. G. - Eso, el hecho de que un tema, digamos, que tiene una forma de presentación universal, como es el de las películas de acción, también me preocupa a mí mucho. Yo no quiero hacer una película *de acción*, pero leyendo el guión algunas personas podían entenderlo así. El guión no era bueno para nada, simplemente registraba unos hechos, y la puesta en escena era lo que le daba autenticidad. Entonces algunos amigos me dijeron que pues no les gustó, incluso algún productor se salió del proyecto porque dijo que no quería hacer una película *de acción*. Eso allí también me preocupó, yo dije: "Pero yo tampoco quiero hacer una película *de acción*", porque películas de acción

uno ya las ha visto mucho, y ya son unos tópicos, hermano, en donde llega el carro y llega el otro que pasa la mercancía. Cuando te las cuentan, sin duda tienen mucha emoción, porque son personas a las que les tocó vivir esa aventura, y hay una descarga de adrenalina, y son personas que tú tienes al lado, y son amigos de barrio, y no deja de ser muy interesante que un amigo de barrio esté metido en esa aventura. Pero cuando las pones en escena parece una película de cualquier parte del mundo, sin personalidad. Yo me asusté con eso, pues sería la cosa más estúpida del mundo gastar una cantidad de energía —ni siquiera gastar una semana—, en hacerlo.

J. R. - *El problema es que por su tema no podías obviar la acción ni quedarte sólo con ella.*

V. G. - Entonces, ¿qué era lo que me interesaba? La forma como hablaban estos tipos, por ejemplo cuando se comunicaban en esa nebulosa extraña de los radioteléfonos y que se oye una vocecita en el espacio, de un *man* que está silbando, y que lo hace de una forma que es propia de acá, nada más que de acá. Solamente estos locos, que es como si estuvieran arreando ganado en el espacio. Es cierto lo que dices, he tratado de matizar la película con esos pequeños detalles del lenguaje. El que la gente silbe, ya saben que viene, el piloto que les está silbando por el radioteléfono. “A 5, que pase por la 2”. Esas cosas que son de película de domingo por la noche, o sábado por la tarde, y uno las veía toda la vida, hay que tratar de que sean otra cosa también. Esas voces que tienen como ese lenguaje del paisita, que tienen esa vaina del traqueto. Porque de todas maneras el lenguaje es lo que hace que esa experiencia universal - o por lo menos esa experiencia de acción - que realmente deshumaniza y que hace que todo el mundo esté en un engranaje, lo que lo hace humano y le da un colorido es el lenguaje. Entonces esas pequeñas cositas que yo trataba de meter dentro de las acciones, digamos en el tópico de la avioneta que llega y los tipos que salen. El hombre salía y decía una frase, no me acuerdo ahora cuál, pero eran fuertes para mí. Como: “Apúrese que vamos a morir”. Lo decía de una manera, “Vamos a morir”, y yo apuntaba todo eso y lo metía ahí. Frases que son dichas por estos manes que están haciendo un acto peligroso, un poco suicida, que los marca como personas, y son conscientes de que a lo mejor se van a morir ahí. Son pequeñas cositas. Como la Virgen, o la bendición. Esas pequeñas cosas era lo que yo trataba siempre de meter, para que fuera una película con humanidad, no una película cualquiera, pues.

LA DOBLE MUERTE EN RODRIGO D. NO FUTURO



Rodrigo D. No futuro

J. R. - *No sé si obedece al propósito de evitar la acción cruda, pero cuando Gerardo manda matar a los asesinos de su hermano, la secuencia no exhibe explícitamente la violencia de las muertes. Eso lo relacioné —y no sé si debo— a las dos muertes del mismo personaje, en **Rodrigo D. No futuro**. Al mostrarla dos veces, desde diferentes puntos de vista, la estilizabas, la des-naturalizabas (en el sentido de despojarla de “naturalismo” y añadirle una dosis de ficción o artificio).*

V. G. - En ese caso era porque me preocupaba la forma como se hablaba del hecho de matar a un muchacho. Ellos

me contaban distintos episodios donde ellos u otra gente había matado, digamos, a alguien de su propio combo o banda. Entonces yo veía que la forma de hablar de eso *interpretaba* el hecho, ¿cierto? Entonces, de una manera muy rudimentaria, hicimos la segunda muerte para mostrar que había una intención *distinta* en esa muerte. Después leí en André Bazin, sobre **Los olvidados** (1950) de Buñuel, algo que se aplicaba, y que yo lo había pensado en aquel momento: que la muerte de estos muchachos era realmente una búsqueda - que tenían todos - por encontrar una puerta hacia otro lugar que no estaba en este mundo, y entonces solamente la muerte hacía presentir ese otro mundo y esa puerta. Realmente eran unos muchachos que no tenían salida. Y eso no es vivido conscientemente, sino muy inconscientemente. Además, tenía un sentido a veces pragmático. En *Rodrigo* van a matar a este muchacho porque la policía estaba detrás de él, y lo van a matar porque ya no tienen cómo controlarlo. Pero la verdad es que también hay una intención secreta, y es la de que todos esos muchachos, día tras día, moviéndose en esa adolescencia sin oportunidades, están buscando una puerta hacia otro lugar. Y esa puerta es la muerte. Ellos están todos confabulados en buscar ese otro lugar, que no existe acá. Todas esas frases que ellos le dicen en la segunda muerte da una idea de esa segunda intención.

J. R. - *Desde un punto de vista puramente poético, estético, aleja a la película del posible "neorrealismo" y la dimensiona en otra dirección más creativa.*

V. G. - Sí, sí, y yo me acuerdo que tuve una discusión, precisamente, con Felipe Aljure, que era mi asistente de dirección, y que es un tipo muy inteligente y que tenía además mucho conocimiento del cine, y como asistente se excedía de esa función. A él, no sé por qué, no le gustó la doble muerte, cuando la estábamos haciendo. No le gustó como ese trabajo adicional de repetir una cosa desde otros puntos de vista. Yo le dije: "Lo que pasa es que esta película parece muy realista pero no es tan realista. O sea, detrás de todas estas cosas que ves vos acá, hay una investigación, una razón, Felipe". Y él se disgustó mucho con eso, y al otro día renunció. Cuando el personaje dice al comienzo que "esta cosa está agotada", y al final repite: "Este man está agotado". Todas esas cosas tienen que ver con la condición de lo que somos nosotros acá, porque no es que estos muchachos lo sabían, o bien lo sabían en el sentido de que lo decían en sus palabras, estaban mostrando la forma como todos estamos viviendo una vida absurda, aunque no lo supieran y todo el mundo pensara que era el asesino de la moto el que estaba actuando. Era otra cosa más profunda.

J. R. - *Es que a veces se encasilla tu cine en el "realismo" o el "neorrealismo", sin advertir que hay una concepción más profunda de la realidad, allí.*

V. G. - La idea que yo quisiera expresar, como quien dice, es que es un mundo muy real. No es que tenga una apariencia sublime, no, tiene la apariencia de todos los días, pero esa apariencia y esa envoltura también significan otras cosas. La prensa nos está mostrando los hechos sociales y ya cargados de un comentario, aunque no lo reconocen es un comentario tácito que se refiere a cómo ocurren las cosas, qué significan, qué relación tenemos con ellas, dónde estamos nosotros ubicados en relación a ellas.

J. R. - *Entiendo también, en esa "segunda" muerte, que hay una subjetiva, que la cámara toma el punto de vista de la víctima.*

V. G. - Es la subjetiva. Sí, sí, se completa en el sentido. Yo tenía unas expresiones de ellos, que les había oído y las había anotado o grabado, y me parecía que tenían que estar ahí, porque eran un poquito las claves de por qué ocurría eso. Y como lo acabas de decir, una es más objetiva y la otra es más subjetiva. La segunda muerte es desde el punto de vista del muchacho.

J. R. - *Ya que estamos en **Rodrigo D. No Futuro**, hay otro aspecto que me interesa pues tiene que ver con la diferencia entre lo real y la ficción. En la vida real, el "pelado" que intentó suicidarse no lo hizo, pero en la película sí. ¿Cómo llegaron a esa decisión? Ángela Pérez Mejía, quien escribió el artículo periodístico sobre el hecho real, en 1984, me confió que John Galvis te había convencido de ese cambio, con la razón de que un pelado nunca se echaría atrás después de amenazar con matarse. No sería un acto viril de su parte.*

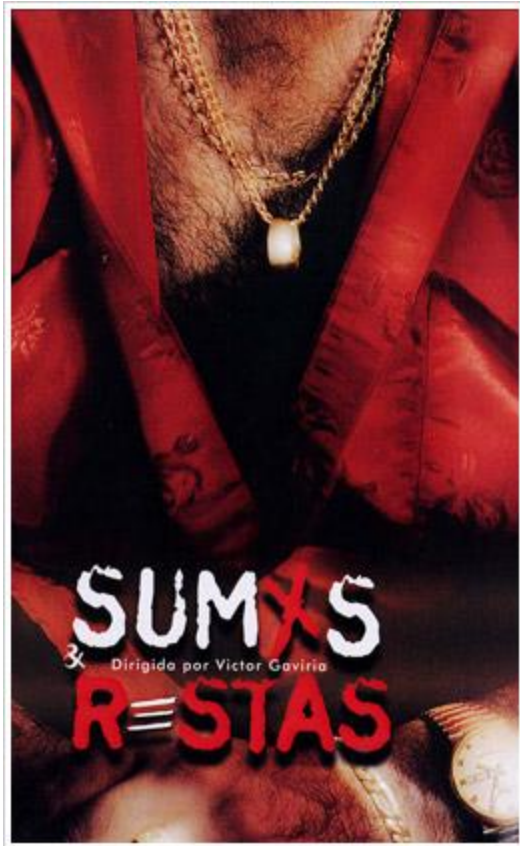
V. G. - No me acuerdo. Y me haces pensar. En el guión original él no se mata, obviamente. Por cierto que no. ¿De dónde salió entonces la necesidad de que él se matara? La verdad es que no me acuerdo, por eso me pones a pensar en cómo surgió la necesidad de que él se suicidara. En la primera versión lo salvaba esa señora. No sé si estás de acuerdo en que era bonita esa historia, también. Era otra película pero muy bonita. La historia real de ese intento de suicidio era muy hermosa.

Yo tenía muchas notas de eso. Seguramente Ángela estuvo muy al comienzo de toda esa transformación. De todas maneras, alguna vez tuve que explicar esa transformación, por qué es que el guión cambió totalmente. Lo escribimos en septiembre, y ganó un premio en enero. Pero había pasado algo, y lo que pasó realmente fue que yo conocí —o más bien alguien me contó— lo que estaba pasando en el barrio. Y eso me impresionó demasiado. Había mucha información, por muchos lados, de que había una matazón en estos barrios, y que era una locura. No se trataba solamente de un personaje, se había sicariado toda la juventud. Realmente era una locura, un delirio colectivo, y eso fue lo que me interesó. Y yo con ganas de hacer una película más documental, con ganas de meter todas esas cosas como si alguien te hubiera contado *No nacimos pa' semilla*, de Alonso Salazar, que fue un libro que salió en el 90, pero es como si en diciembre del 85 alguien te contara eso. Entonces, claro, yo traté de empezar a meterme en la película por ese lado. Vamos a hacer una película que sea un testimonio de esto que está ocurriendo. Porque lo otro me parecía muy bonito pero era solamente una puerta de entrada a un mundo.

J. R. - *Ese cambio es interesante porque transformó una película en otra. En la que resultó al final.*

V. G. - Son dos películas distintas, una intimista, la otra ya abierta a todos los muchachos y abierta al fenómeno del *punk*, abierta a todo eso que era muy distinto. Yo me acuerdo que cuando cambié la historia tanto, Luis Fernando [Calderón] se alejó mucho de ella. Nunca le he preguntado eso, si él se molestó por el cambio, me imagino que sí. Me acuerdo de un día que estaba con Luis Fernando y con el Chino Obregón - un tipo muy maravilloso, que sabe de todo, un artista en todo sentido -. Él había trabajado con nosotros en una película que se llama ***La vieja guardia***. En un momento dado, claro, les conté a ellos dos cómo había estado lo de la nueva película. Me dijo: "Víctor, eso no se puede hacer". ¿Por qué no se puede hacer? "Porque las cosas sociales, cuando ocurren, vos tienes que tener por lo menos diez o quince años de la historia que ocurra, para tener una distancia". Y yo le dije: "Cómo es posible eso, si yo tengo esa gente acá y me están contando todo. Y van a trabajar de actores".

Me dijo: "Estás buscando lo imposible, eso no se puede hacer". Esto me marcó mucho porque vi que la actitud que tenía realmente todo el mundo acá, los intelectuales, con respecto a la historia, es una actitud siempre de espera. También con *la violencia*, cuando ocurrió, "no hagan nada sobre eso, hay que esperar que pasen veinte años para poder tener una distancia sobre eso". Y así es con todo, una cosa que toda la intelectualidad de este país ha tenido ante todo lo que ocurre: "Espera a que pase y después ya podemos opinar sobre eso".



LA VIOLENCIA EN SUMAS Y RESTAS

J. R. - Regresando ahora a **Sumas y restas**, y al episodio de la ejecución de la banda que ha asesinado al hermano del traqueto, me interesa que comentes sobre las opciones de esa puesta en escena. No se ven ahí las víctimas, ni la sangre.

V. G. - En ese sentido, no tengo mucho interés, en esos momentos, por la violencia total ¿Por qué? Porque yo como realizador, y también el productor de la película sabemos que uno no tiene los recursos para hacer eso, no tiene la plata. Imagínate que en Colombia no hay un técnico que haga, por ejemplo, los disparos en los cuerpos, las explosiones en los cuerpos mismos, con la explosión de la sangre. En un momento lo pensé: “Eso hay que buscarlo, y hay que buscar a un técnico que lo haga”. Pero me doy cuenta de que a mí no me interesa eso. Yo entiendo que hay un elemento del cine negro que ha sido muy importante, y es el destrozo del cuerpo. Y en eso ha habido una imagen que se ha elaborado realmente muchísimo, ¿cierto? No es propiamente la elipsis lo que más caracteriza a eso, sino propiamente mostrarlo. Y entiendo que es una parte de la crueldad del cine negro, y que es interesante, pero en este caso yo siento que no tengo cómo competir con lo que ha logrado el cine norteamericano. ¡Qué vamos a competir! Más bien lo que me interesa a mí es lo anterior y lo posterior: cómo se enuncia lo que se va a hacer y cómo se celebra lo que ya se hizo. Me parece que es muy importante, cuando realmente se expresan esos sentidos. Lo que me fascinaba era el hecho de que esas muertes habían ocurrido así, seguramente de una manera prosaica. Como ocurren en los barrios, más fuertes y fulminantes. Me interesaría dar una representación de esas muertes de una manera fulminante y con un ritmo que irrumpe en la vida cotidiana y seguramente crea un corte muy tenaz.

Pero lo que me impresionaba era saber que esa tristeza que invade esos lugares, después de un atentado, está siendo en ese momento duplicada por una celebración a un kilómetro de distancia, una celebración que hacía que la gente estuviera más feliz esa noche que nunca. Lograban un momento de felicidad y de plenitud total, casi como tribal, unas formas tribales de expresión. Uno piensa de qué sociedad hablamos, de qué derechos humanos, si

estamos viendo unos episodios arcaicos de unas sociedades guerreras cuyos contextos seguramente no entendemos y tratamos de explicar con otro lenguaje. Nuestro lenguaje es el de la democracia y las instituciones, y es un lenguaje que no logra entender eso otro. Lo que me interesaba era entonces lo anterior, la manera ritual, el “cómo vamos a hacer esto nosotros”, el “hay que hacerlo así”; aunque en la película no los matan como lo prometen. Cuando me di cuenta traté de arreglarlo pero después lo dejé así. No es conveniente que tú digas cómo se va a hacer y después lo haces de otra manera. Cuando se dice cómo se va a hacer lo importante es que se diga - “Lo tenés que matar de esta manera ” -, y luego se tenga que matar de esa manera. Lo importante ahí es la expresión. ¿O no?

J. R. - *Ya los críticos harán sus bordados interpretativos y teóricos sobre tus puestas en escena de la acción y el ritual que las precede y las sucede. Lo que me interesa destacar es que, ya sea por carencias de producción o por tu perspicacia que pone el sentido en el “antes” y el “después”, lo cierto es que, al margen de la técnica de la elisión — que no es su caso aquí— estás de alguna manera modificando y renovando el género. Y ahorrándonos a los espectadores el placer morboso de la violencia explícita o gratuita. De todas maneras, esa alternativa a la exposición genérica de la violencia se compensa, en **Sumas y restas**, con la impactante secuencia del secuestro. La haces tan impactante, consigues una atmósfera tan “real”, tal vez, porque el problema es tan vigente en Colombia, a diferencia de otras sociedades que no lo tienen. Pero volvamos al comienzo de la producción de **Sumas y restas**. Tú partes de un relato original, que un amigo te hace. Luego realizas una investigación con testimonios numerosos y variados. Ni el primero ni los segundos “hacen” la película. Me interesa saber cómo construiste la dramaturgia, el relato, cómo organizaste esos materiales para que se desenvuelvan en una película.*

V. G. - Bueno, la historia inicial me gustaba porque ella misma tenía un orden natural. Yo entiendo que la realidad también es una autora, donde todo el mundo participa. Mucha gente produce, pero cuando se cuenta algo que la realidad misma ha producido, eso tiene su estilo. La realidad tiene un estilo de contar las cosas. Eso es lo que yo quería. En esta película quería, también, no solamente tener esos actores naturales que estén produciendo una sensación de realidad, cuando actúan y por la forma como actúan, y la manera, por ejemplo, como se dan las secuencias, que también es una forma en que yo me valgo de los actores naturales para que las cosas que ocurren, ocurran montadas sobre los hechos cotidianos. Sino que yo quería también llegar hasta el fondo, y que la misma forma de organización del guión fuera como una forma donde yo no metiera mucho la mano sino que siguiera los caminos que la realidad me daba para contar el relato. Por eso me gustó la historia que me contaron, porque la forma como habían ocurrido los hechos —simplificados por quien me los cuenta— tenía un orden que me parecía ya bastante elaborado. El hecho de que alguien se enreda con unos traficantes en una época en que, digamos, se habían perdido las alarmas críticas y a nadie le importaba preguntarse de dónde esta gente sacaba la plata, y aunque supieran que provenía de la venta de cocaína, eso no significaba nada para nadie. Había realmente una especie de sordera o de ausencia de crítica moral, en todo sentido. La riqueza era un hecho que estaba ahí, transformada en un bienestar que no era malo; a nadie le interesaba saber qué había por detrás de esas fachadas. Entonces este tipo se mete con ellos y participa de esa alegría —que es uno de los temas de la película—, una alegría que aún no olvidamos. Yo creo que el narcotráfico no se va a olvidar y todavía sigue funcionando en la mentalidad de muchos de nosotros, por esa alegría que produjo. Y no hablo del bienestar, de que “nos tiramos a una piscina y tenemos siete u ocho prostitutas al lado”, no, nada de eso, sino de la *alegría social*, compartida por todos.



J. R. - *La describes como si fuera la alegría de la droga, el efecto de la droga antes de precipitar al consumidor en la depresión. Como si la alegría social utilizara como parábola la típica sensación de estar "high".*

V. G. - Puede ser, sí. Pero analízala también en el sentido de la comunión. No solamente lo que produce químicamente la droga sino que lo que socialmente produce, que es la comunión. Gentes muy distintas habían estado disociadas de muchas maneras y de pronto se unen. El antioqueño tiene la idea de que todos pertenecen a todos los estratos sociales. Eso no es verdad, o lo es de una manera muy mental, ¿cierto? Se objetivó durante esos años, y a la gente que venía de muy abajo la droga, económicamente, como empresa, les permitió de pronto acceder a un lugar donde todos estaban juntos, ahí donde gente tan excluida participó de un escenario de inclusión y ellos mismos crearon el escenario. También esa es *alegría social, real*, para no solamente reducir a la droga a sus efectos químicos. Es un efecto social. En esos años la gente que había sido muy pobre estaba conversando con gente de las grandes familias, y se dio como una especie de armonía social, que fue momentánea y mentirosa. Los delincuentes que estaban detrás sabían que era mentirosa, pero mucha gente no, ellos se engañaban, pensaban que estaban incluidos de verdad. Que de verdad eran ya "doctores", como esos doctores inaccesibles a los que siempre habían estado pidiéndoles favores, y que siempre pasaban en sus carros, en las fincas, y a los que nunca habían accedido. Fue un "doctorado" instantáneo para todo el mundo. Eso era la alegría.

J. R. - *Todo lo que analizas es de una gran originalidad de visión sobre ese momento, y sobre esa sociedad. Ahora bien, ¿cómo haces un relato, una película, a partir de esa visión? Volvemos a la historia original, a lo que le había sucedido a un individuo. Lo que le sucede a él, ¿es asumido por la película como un "relato moral"?*

V. G. - La historia, de todas maneras, tiene las formas de las *sumas* y las *restas*, en el sentido de que socialmente todos vivimos ese momento de excitación, de armonía, de paroxismo, de euforia, que fueron las *sumas* y que realmente luego cayó en lo que vivimos como *restas*, ¿cierto? El tema del relato moral me preocupa porque no quería hacerlo. Tampoco quería hacer un relato *inmoral*; tampoco iba yo a creer —como se creyó en una época— en que el narcotráfico era una salida nacional a los problemas del país, o que era una insurrección. Todo el mundo pensó que Pablo Escobar iba a ir hacia la guerrilla y que iba a haber un abrazo enorme entre (...) y Pablo Escobar, y de allí iba a salir la revolución colombiana. Mucha gente pensó eso, que era la insurrección. Pero es que había un negocio ahí, y ese negocio tenía interesados, y por lo tanto esta gente lo único que respetaba era la plata.

Y había otros análisis que empezaba yo a hacer con la ayuda de las mismas personas que habían estado en el narcotráfico. Y éstos me decían que el narcotráfico, en la medida en que tú no pierdas ningún dinero, de que no te roben ningún cargamento, de que nadie se caiga, de que nadie se tuerza, es una gran armonía. Pero cuando empieza a torcerse el primero, cuando la ley interviene y la gente se da cuenta que es un negocio que está por fuera de la ley, y que por lo tanto está enfrentada a las instituciones, cuando empieza eso, el negocio ahí mismo se convierte en un negocio vampiro en sí mismo. Es muy interesante y se ve en el traqueteo en la película: es un personaje agradable, está creando una gran solidaridad con sus primos, con sus trabajadores, con sus amigos de

infancia, aparentemente tiene unas formas laborales alimentadas no por contratos, ni por sueldos sino por sentimientos. Que es también el ideal de que la sociedad estuviera toda alimentada por sentimientos, donde todo el mundo fuera solidario con sus primos; sin embargo eso es mentira. Y cuando el negocio empieza a caerse, ya lo único que funciona ahí son los procedimientos de delincuencia total, el abuso, la arbitrariedad, el asesinato, el despojo, el secuestro. La plata que pierdes por un lado la tienes que recuperar aquí mismo, lo cual es una forma como de la mentalidad del delincuente, que cuando pierde una cosa se decide a recuperarla donde sea. “Como yo perdí esto ayer, me robaron esta plata, tengo que recuperarla acá”, adentro del propio grupo al que pertenecen. Es vampirismo.

J. R. - *En Sumas y restas hay varios grupos, y Gerardo, el traqueto, entra en contacto con esos otros grupos. ¿Cómo se daba esa “estructura” de relaciones dentro del narcotráfico, que por otra parte utilizas muy bien desde el punto de vista dramático al oponerlas y mostrar conflictos entre ellas?*

V. G. - Esas estructuras son muy espontáneas, no obedecen a ninguna planificación. Visto desde afuera, por gente que ha creado unas ficciones en torno a eso, ven como si el cartel de Medellín fuera realmente una organización. Pero es una cosa totalmente caótica. En ese sentido sí había narcos que se creían de mayor estrato, y otros que había de menor estrato. Pero en el fondo todos recurrían a los mismos procedimientos de delincuencia.

J. R. - *Te referiste antes a la noción del narcotráfico como una insurrección, pero en Sumas y restas apenas se menciona la vinculación con la guerrilla.*

V. G. - La película resultó muy larga en un primer corte y tuvimos que resumirla, para que aguantara como relato, y tuviera ritmo. Pero yo tenía unos diálogos, ahí, en versiones anteriores, donde el mafioso hablaba muy bien de la guerrilla. Recuerdo algunos traquetos que decían: “Nosotros estábamos con el ELN”. Gente que había sido guerrillero del ELN o del M-19 y que había pasado a ser narcos —como si fuera lo mismo, una insurrección que pareciera ser lo mismo—. Pasaban de una cosa a otra. Había mucha ambigüedad, en esa época, sobre la guerrilla y el narcotráfico. Ambas eran como una toma de poder, como una revolución. Una cosa que tiene que ver con esto que estábamos hablando - la insurrección -, es ese carácter que tiene cada colombiano, realmente, de tener un pie - aunque sea mental - en la *insurrección*, y que por lo tanto cualquier insurrección le simpatiza, ¿cierto? Y eso se daba en el lenguaje. Yo quería meter en la película una cosa que a mí me impresionó siempre y que viví mucho durante esos años: esos accesos que hemos tenido todos en algún momento, como colombianos, aunque cada vez menos, a una órbita de lenguaje en donde insultamos a todo el mundo y en donde amenazamos de muerte a alguien. Que era lo que nos impresionaba de Pablo Escobar y de esta gente. En un momento dado ellos puteaban a todo el mundo, amenazaban de muerte con una capacidad imponente. Y eso sí está en la película, yo sí lo traté de meter. Hay un momento donde se enfrentan los dos narcotraficantes por teléfono, ¿te acordás?, y este *man* hace una actuación extraordinaria, y es un momento de lenguaje. Para nadie es un *momento de lenguaje*, para nosotros sí. Para nosotros es un momento importantísimo de acceso al lenguaje, cuando alguien dice: “Mal parido hijo de puta te voy a matar”, con ese odio tan tenaz, y aunque no se dijera de todas maneras está implícita la amenaza de muerte. En esos años, cuando alguien se chocaba, o cuando alguien tenía algún problema en una fila de un banco, o cuando no lo atendían bien, o en cualquier momento en una fiesta: “Hijo’e puta, perro”. Una forma de enunciación que era igual para todos y que había sido realmente inventada por esos traquetos como una expresión de poder. Todos sabíamos que en algún momento podíamos recurrir a esa fórmula y que nos podía ayudar, que no estábamos tan desvalidos ante el poder. Eso era lo que nos interesaba, y el narcotráfico como que reivindicó ese acceso a defendernos de un “poder” que siempre había sido centralista, gubernamental.. Esa, para mí, era una forma de tratar de que la película tuviera un sentido histórico, que no fuera solamente de acción, sino que realmente mostrara ese sentido profundo que tiene, esas vías de acción que no son deleznable para nada porque es la historia nuestra. El lenguaje, antes de que fuera estigmatizado, la gente lo enunciaba de pronto como si todos fueran Pablo Escobar.

J. R. - *Llega el momento de la crítica y de la autocrítica*

V. G. - Por eso un cineasta que tiene que dar una conclusión o un balance moral de una película, también se enfrenta a eso. Porque de todas maneras la película sí tiene, digamos, una lectura de lección moral basada en la misma realidad, en el sentido de que, si queremos una sociedad democrática, no podemos creer en todas estas organizaciones que están afuera de la ley porque lo único que producen son injusticias. Agregan otras injusticias, si no es que las propagan. Es imposible buscar la justicia a través de esas organizaciones que están por fuera de la ley, y creer que podemos llegar a algo mejor. No se puede. Tanto la guerrilla como la delincuencia marcan totalmente. Entonces el balance moral que hace la película es que no

podemos creer eso, esos no son caminos de reconstrucción social. A pesar de que sean organizaciones insurrectas, que critican la injusticia, lo que hacen es propagar más la injusticia. Nadie se puede parar en ese terreno demasiado movedizo de la ilegalidad. Nosotros como sociedad creíamos que la ilegalidad nos iba a llevar a una legalidad utópica, pero ese camino lo que hace es profundizar más la injusticia.

JORGE RUFFINELLI. Académico y teórico uruguayo especialista en literatura y cine latinoamericano. Es profesor de la Universidad de Stanford y ha sido director del Centro de Estudios Latinoamericanos de esa casa de estudios. Es un experto en la literatura de Onetti, García Márquez y Rulfo; ha participado como jurado en varios festivales de cine (San Sebastián, La Habana y Trieste, entre otros) y es autor de los libros: *Patricio Guzmán* (2001) y *Víctor Gaviria. Los márgenes al centro* (2004), reeditado en 2009 por el Festival Internacional de Cine en Guadalajara. Dirige hasta hoy la revista *Nuevo Texto Crítico* y trabaja en la primera *Enciclopedia del Cine Latinoamericano*.