



## TRES ACTOS DE FE

por Julián David Correa  
*Cinémas d'Amérique Latine*  
No. 7, Toulouse, 1998

El sábado 12 de mayo de 1989 se exhibió en competencia oficial en el Palacio de los Festivales de Cannes, la primera película colombiana en llegar hasta ese encuentro cinematográfico: *Rodrigo D, No Futuro*. La presentación de esta obra prima del realizador antioqueño Víctor Gaviria en el más promocionado festival de cine del mundo, fue una sorpresa para su director, para el público colombiano y hasta para la empresa productora: FOCINE, la compañía estatal de fomento cinematográfico, institución que para aquel entonces contaba sólo con cuatro años más de vida, y que no poseía estrategias de divulgación ni de exhibición para los filmes que producía. Nueve años después, Víctor Gaviria repitió la cita de Cannes con *La vendedora de rosas*, desde una Colombia que cinematográficamente había cambiado bastante: en este caso, la llegada a Cannes no sorprendió a su productor, el cinematografista Erwin Goggel, quien invirtió bastante en promocionar una cinta de cualidades que afortunadamente iban más allá de las que otorga la vana publicidad. Para mayo de 1998, no sólo se había hecho claro que el tema de la divulgación y exhibición era tan importante como la realización misma, sino que este cambio de perspectiva había dado uno de sus frutos en el taquillazo de *La estrategia del caracol*, de Sergio Cabrera, película que en 1993 tuvo más espectadores colombianos que el *Jurassic Park* de Steven Spielberg. El 93 fue también el año en que FOCINE se liquidó y algunos cinematografistas decidieron entregarse a la televisión, mientras que otros siguieron desarrollándose a través del video y unos pocos (tozudos quijotes, herederos de alguna fortuna o ágiles negociantes con la capacidad para lograr coproducciones internacionales) continuaron haciendo cine.

La presentación en Cannes de *La vendedora de rosas* coincidió con los primeros meses de existencia de un organismo estatal para el desarrollo de la cinematografía colombiana: La Dirección Cinematografía del Ministerio de Cultura, que en el caso del filme de Gaviria otorgó, luego de una convocatoria abierta, un estímulo económico y gestiones con la Cancillería que lograron apoyo a promoción de la película en el festival francés.

La historia del cine colombiano ha mostrado diversidad, aunque no ha tenido tantos protagonistas y productos como los de otras naciones. Tres de los representantes de esta aventura que ha sido cine colombiano son Víctor Gaviria, Sergio Cabrera y Luis Ospina, directores que han asumido muy diferentes opciones ante la escasez de recursos y las desventajosas reglas de juego, pero que



tienen en común el continuar en la tarea de poblar el universo audiovisual de la nación.

### **Víctor Gaviria : un autor en el rebusque**

En 1985, el crítico colombiano Luis Alberto Álvarez escribió sobre el director paisa <sup>1</sup>: “Gaviria es un autor porque en todo el cine que ha realizado hasta el momento, desde aquel primer intento en Super-8, inepto técnicamente pero lleno de poesía que se llamo *Buscando tréboles*, pasando por sus cortos en 35 milímetros y sus videos en los que o documenta o pone en escena hasta estos dos medimetrotrajes admirables (*Los habitantes de la noche* y *La vieja guardia*), hay una mirada coherente y absolutamente reconocible, un ritmo, un estilo, una marca, que son suyos y de nadie más. Para él el cine no es un oficio ni una profesión sino un instrumento de expresión del mismo mundo que cuenta en sus poemas y en su prosa”. <sup>2</sup>

El camino de Gaviria (nacido en 1955) ha sido el de un poeta que ha querido expresarse en diferentes medios: en la prosa a través de crónicas sensibles, en la poesía de tonos urbanos y lenguaje cotidiano, y en una producción audiovisual que recoge las tradiciones y el estilo narrativo de su región de origen, a la vez que explora la infancia y el frenesí adolescente en la Medellín de fin de siglo. Víctor Gaviria nunca aprendió cine de una manera formal, fue otro estudiante de psicología que descubrió más valor en la recreación que en la redención. Su carrera se inició con pequeños poemas y escritos que publicaba en una revista, y con un concurso para cine en Super Ocho del cual fue él el primer ganador. Este estímulo lo movió a realizar otra pequeña película, y poco a poco lo que era un pasatiempo se fue convirtiendo en un oficio.

Estéticamente, Gaviria es por igual heredero del Nuevo Cine Alemán y de las narraciones naturalistas de un autor antioqueño de fines del siglo XIX: Tomás Carrasquilla. La penetración de los personajes a partir de sus actos cotidianos, su interés en los niños y los desposeídos, y su falta de temor ante la estructura dramática tradicional, son todas resultado de las tradiciones en que se formó y que su obra recoge. Su recorrido ha sido uno de los tantos posibles en la cinematografía nacional: su interés en el cine surgió como un pasatiempo originado primero por los filmes caseros que hacía su padre y luego por la propia necesidad de narrar. Su despertar conceptual acerca de las posibilidades del cine se dio por el regreso a Medellín de Luis Alberto Álvarez y la llegada de las películas del Nuevo Cine Alemán, que eran comentadas por este crítico. La creación de un cine club llamado El Subterráneo y del concurso de cine en Super Ocho le dio la posibilidad de generar imágenes, de encontrar un grupo de trabajo y de confrontar su obra con el público (de esta primera época son los cortos y medimetrotrajes: *Buscando tréboles* 1979-, *Sueños sobre un mantel vacío* -1980-,



*La lupa del fin del mundo* -1981- y *El vagón rojo* -1981-). Es FOCINE, en una de sus etapas más prolíficas, la institución que le permite acceder al mediometrage en 35 milímetros a través de dos historias, *Los habitantes de la noche* (1983) y *Los músicos* (1986). El argumental *Los habitantes de la noche*, es ya el Gaviria de los largometrajes, con la historia de unos jóvenes infractores que recorren Medellín en la noche, buscando rescatar a unos compinches del hospital en donde han sido reclusos. También es FOCINE la empresa que produce su primer largometraje: *Rodrigo D, No Futuro* (1988), una durísima historia de jóvenes sicarios, de rockeros y punkeros en una ciudad de desigualdades en donde la muerte ronda constantemente. Las realizaciones de Gaviria en celuloide siempre han estado acompañadas por la escritura y por una producción regular en video que está formada por notables documentales (como *David y Roberto: Los polizones de Nueva Colonia* -1991-, *El obispo llega el 15* -1990- y *Yo te tumbo tú me tumbas* -1992. Producido para la ZDF de Alemania) y por argumentales que recogen reflexiones sobre los valores de su cultura, partiendo con frecuencia de la tradición cuentística antioqueña (*Que pase el aserrador* -1985-, *Simón el mago* -1994). La búsqueda de desarrollar un oficio audiovisual que fue facilitada por el video y que FOCINE contribuyó a generar como una esperanza para los grandes formatos, no se extinguió con el final de la empresa estatal y en 1998 estrenó su segundo largometraje: *La Vendedora de rosas*, producida íntegramente con capital privado, más un pequeño aporte del Ministerio de Cultura.

La más reciente película de Víctor Gaviria, *La vendedora de rosas*, regresa a los temas fundamentales del director: la infancia, la violencia, la ciudad de Medellín y la miseria de los barrios más pobres. Su estilo de construcción de guión supone constante reelaboraciones con un equipo de colaboradores y con los actores naturales que escenifican la historia. Este estilo de trabajo implica siempre el riesgo de guiones con endeble estructuras dramáticas o con reiteraciones, aunque manifiestan una ventaja que ha sido siempre la de la obra de Gaviria: personajes de una credibilidad a toda prueba, enmarcados en ambientes que guardan estrechas interrelaciones con la historia y sus personajes y que pueden resultar evocadores o efectivos, pero nunca inútiles. *No Futuro* fue un buen ejemplo de las ventajas y los problemas que este esquema de trabajo representa, pero *La vendedora* significó un inmenso avance en la obra de Gaviria. La historia está basada en el cuento de Andersen, *La pequeña vendedora de cerillas*, y recoge la víspera de Navidad de un grupo de niñas que sobreviven vendiendo rosas en la noche.

El cuento ofrece un argumento y una estructura dramática que permiten recoger las anécdotas de estas jóvenes y su barrio sin que la dispersión sea tan grave como en otras obras de este tipo. La dirección de actores es muy sobresaliente: Gaviria logra de estos muchachos y niños de la calle interpretaciones llenas de



matices y de una humanidad conmovedora. La dirección de arte y la fotografía son de un valor muy superior al que se encuentra usualmente: la cámara reconfigura a Medellín, haciéndolo irreconocible, porque interpreta un espacio geográfico para convertirlo en un mundo íntimo, recorrido por las miradas de sus niños.

En Colombia, la película estuvo diez y seis semanas en cartelera, con una afluencia de público que sorprendió a todos quienes piensan que el cine nacional no convoca o que el espectáculo cinematográfico sólo es una excusa para el recreo y el olvido. Lamentablemente, la taquilla generada por esta exhibición no le permitió a sus productores alcanzar un punto de equilibrio. Esta situación demuestra, una vez más, que el cine colombiano debe buscar asociaciones con mercados de otros países, de manera que el esfuerzo de los cinematografistas no les signifique la quiebra segura y un progresivo marchitamiento de las posibilidades de generar imágenes en el país.

### **Sergio Cabrera : La estrategia de la coproducción**

Para el público colombiano más joven o menos informado, el cine nacional comienza con la película de Cabrera, *La estrategia del caracol* (1993), suposición que desconoce casi un siglo de historia precedente, pero que es comprensible si se tiene en cuenta que esta fue una película que encontró aceptación masiva para imágenes que de una manera inteligente ofrecían nuevas perspectivas sobre los más típicos temas de la cinematografía nacional (violencia, desigualdad social, religión). Esto no quiere decir que la de Cabrera fuera la primera película taquillera del cine colombiano, pero con su conjunción de iniciativa privada, inteligencia creativa y aceptación del público, fue una sorpresa para quienes estaban acostumbrados a los cortometrajes de sobreprecio<sup>3</sup>, que en su peor época mostraron trabajos burdos en lo técnico, planos en lo conceptual y producidos bajo la premisa del oportunismo.

La historia de Cabrera es bastante singular, pero representa bien el mestizaje americano y la historia de las confrontaciones del siglo.

Nacido en 1950 en Medellín, hijo de un actor español exilado y una colombiana, fue criado desde los diez años en la República Popular China, en donde cursó su secundaria. Mientras estudiaba filosofía en la Universidad de Pekín, estalló la Revolución Cultural. El cierre de las universidades en China lo impulsó a regresar a Colombia. A los 18 años decidió ingresar en la guerrilla, haciendo parte del Ejército Popular de Liberación, para quienes escribió y dirigió teatro, ejerciendo además de fotógrafo y coordinador de las actividades culturales.



Cuatro años después abandonó la guerrilla convencido de la ineficacia de la violencia para solucionar conflictos y decidió dedicarse al cine. En declaraciones realizadas con ocasión del estreno de *La estrategia del caracol*, Cabrera definió este cambio de actitud como la construcción de una revolución cultural, antes que la búsqueda de una revolución por las armas.

Sergio Cabrera estudió cinematografía en Londres y París, y aunque apenas en 1977 comenzó oficialmente una carrera que lo ha llevado a ser director de fotografía, realizador de cortometrajes y de anuncios publicitarios, su primer corto se realizó en 1971 (*Hong wei Bing*). La primera película que tuvo algún reconocimiento local fue el documental *Diario de un viaje de Alejandro de Humboldt en Colombia* (1978), realizado en 35 milímetros. En 1987 dirigió para televisión su primer largometraje: *Los tres jinetes del Apocalipsis*.

Su primer largometraje argumental para la pantalla gigante fue financiado por FOCINE en 1988: *Técnicas de duelo*, una película enmarcada en un pueblito que recogía la herencia partidista de la guerra civil (no declarada) de los años cincuenta, sumada a una historia de amor y honor que busca ser limpiado en medio de una suma de absurdos con tintes de comedia. El trabajo de Cabrera continuaría mezclando la publicidad y los seriados para televisión, con su trabajo en cine. Su siguiente película, *La estrategia del caracol*, le significó un inusual reconocimiento por los colombianos y por buena parte del público extranjero, facilitándole la posibilidad de establecer coproducciones internacionales. Más que *La estrategia del caracol*, ha sido su estrategia de coproducción la que le permitió a partir de ese momento una producción regular con buenos niveles técnicos y un índice de recuperación que ha facilitado el fortalecimiento de su productora. Su siguiente filme fue *Águilas no cazan moscas* (1994), seguido por *Ilona llega con la lluvia* (1996), basada en la novela de Álvaro Mutis. Su último largometraje, *Golpe de estadio*, se estrenó en diciembre de 1998. *Golpe de estadio*, es una comedia sobre una tregua pactada entre guerrilleros y policías en un aislado caserío de Colombia. La película no es todo lo regular que sería deseable, pero divierte al espectador y, en efecto, desarrolla la premisa planteada por Cabrera al momento de iniciar el proyecto: la paz puede construirse sin eliminar las diferencias, a través del trabajo hacia objetivos comunes.

La apuesta que Cabrera ha hecho por la coproducción y la conquista del público a través de cintas realistas y cómicas, es válida como opción pero tiene como riesgos la banalización de los temas tratados y los condicionamientos que implica una financiación internacional. *Ilona*, por ejemplo, era una cinta sin sabor local y en donde el casting había sido logrado más por la suma de los socios que por una verdadera correspondencia con los personajes. El tratamiento cómico de temas tan delicados no es en sí mismo un problema, de hecho, películas como *Riff-Raff* (de Ken Loach) demuestran que la comedia es una herramienta válida de



aproximación a la realidad y que su aparente liviandad es sólo una excusa para enunciar con precisión lo que en otros géneros sonaría panfletario; la dificultad de ese camino está en que la comedia exige un ritmo y una inteligencia de guión que no siempre se logran, y que el género escogido por Cabrera requerirá de su parte un esfuerzo adicional para conservar la dignidad de la obra. Junto con este reto creativo y de producción, Sergio Cabrera se ha planteado uno político, y ha sido elegido representante a la Cámara, dentro de un nuevo grupo que bajo el nombre de "Los Independientes", pretende cambiar las costumbres del Estado colombiano.

## **Luis Ospina: la crisálida del video**

En algún momento se consideró que la obra de Luis Ospina privilegiaba el humor negro. El, entonces crítico, Diego León Hoyos escribió: "En los documentales de Mayolo y Ospina el lenguaje cinematográfico escudriña las cosas a la búsqueda de lo absurdo, del quiebre que produce el desenmascaramiento y a la vez la risa. El humor se convierte en un arma política sin llegar a plegarse propiamente al lenguaje político: por una parte, recrea el espectáculo del mundo, por otra, corroe, da rabia". En el caso de Ospina no se trató nunca de conquistar al público, sino de crearlo, como él mismo declaró, ofreciéndole elementos con los que se pudiera identificar, pero despertándolo ante miradas a las que no ha estado acostumbrado.

Ospina, como Sergio Cabrera, tuvo una formación universitaria en cine. Luis Ospina nació en 1949 e hizo parte de una generación que se gestó en la ciudad de Cali y que estaba conformada por el escritor Andrés Caicedo y por el cinematografista Carlos Mayolo, entre otros. Parte de su secundaria fue realizada en Boston y en 1968 inició estudios de cine en la USC (Universidad del Sur de California), formación que continuó en la UCLA (Universidad de California, Los Angeles).

Como Víctor Gaviria, Ospina tuvo un padre aficionado a los filmes familiares y encontró la oportunidad de rodar su primera película a los quince años, en un experimento de adolescente. Su primer filme universitario fue el corto *Acto de fe* (1970), adaptación de "Eróstato" de J. P. Sartre. La formación de Ospina en los Estados Unidos se combinó con regulares viajes a Cali, y la gestación de un grupo de amigos que, como él, estaban apasionados con la imagen en movimiento, las historias de terror y las realidades de su ciudad. Concluidos los estudios en la UCLA, Ospina regresó a Colombia para hacer de su carrera la de un realizador latinoamericano y caleño, interesado en las propias historias y en el desarrollo de una narración audiovisual para su nación.



*Cali: de película* (1972), *Asunción* (1976) y *Agarrando pueblo* (1978), sus primeros trabajos en Colombia, desataron posiciones encontradas, desde la censura y la descalificación, hasta la de quienes, como Diego León Hoyos, encontraron el valor revelador de su humor oscuro y su conocimiento de las contradicciones de la cultura colombiana. Paralela a su labor como director, fue montajista de varios trabajos y participó en publicidad y en producciones desarrolladas con equipos internacionales. Su primer largometraje, *Pura sangre* (1982), es una historia de vampiros que recoge una leyenda de su ciudad y que tiene un claro marco social. La cinta encontró también variopintas acogidas, pero terminó por ser aceptada en su ensayo de género y en su propuesta narrativa. *Pura sangre*, producida también por FOCINE, estuvo a punto de ser el final de la carrera de Ospina como director de largometrajes argumentales: la deuda contraída con el Estado, imposible de pagar, le inhabilitó para acceder a nuevos préstamos y estímulos de la casi única productora que existió en aquellos años. La llegada del video a Colombia fue para Luis Ospina una salvación que le permitió continuar con sus exploraciones, y en ese camino se hizo autor de algunos de los más importantes trabajos del documental colombiano, entre los que se cuentan *Andrés Caicedo: unos pocos buenos amigos* (1985) y *Nuestra película* (1993).

En el caso de Luis Ospina, el optar por el video en un país donde la producción cinematográfica es escasa, le significó la posibilidad de realizar experimentaciones y de desarrollar su interés en el documental sin grandes condicionamientos económicos, pero por fortuna no se dedicó exclusivamente a este formato y en los últimos meses de 1998 concluyó la postproducción de su segundo largometraje argumental :*Soplo de vida*. Esta película, construida bajo el género del filme negro, trata la historia de un detective que investiga la muerte de una joven asesinada en un hotel del centro de Bogotá, en una historia de impunidad, corrupción y un corrosivo humor. De nuevo, Ospina incursiona en géneros inusuales en la cinematografía colombiana y recupera con terquedad un oficio que en Colombia ha sido, fundamentalmente, un acto de fe.