

EL CINE COLOMBIANO

POESÍA DE LAS ACCIONES

Rubén López Rodríguez

Críticas al cine colombiano

Colombia conoció el séptimo arte dos años después de inaugurada la era del cine por los hermanos Lumière en París (aparecerá el caballero de sombrero y mostacho fiero disparando hacia los espectadores). Desde las dos primeras producciones colombianas, *El drama del 15 de octubre* (fecha del asesinato del general Uribe Uribe), producida por los hermanos Di Doménico en 1915; y *María*, de 1922, basada en la novela de Jorge Isaacs, el cine colombiano se ha granjeado, especialmente en el siglo XX, una serie de reparos por parte de los críticos: su publicidad es mínima; no tiene recursos económicos; es predecible y no avanza; no aprende de los errores inveterados del pasado; presenta directores dispersos, talentosos, pero a veces irresponsables; apela al lenguaje de las telenovelas para ganar audiencia; frente al cine extranjero es pobre en tecnología y sonido; la producción se caracteriza por ser discontinua e intrascendente; trata de ser muy comercial para recuperar la inversión y superarla; maneja bien el argumento, pero los problemas surgen cuando hay que desarrollar las ideas; tiene dificultades para contar historias puramente cinematográficas, pues una tradición literaria llena de retórica le cierra el camino; su oportunista concepto de lo popular ha servido para cometer todo tipo de atropellos al espectador, sin tomar elementos culturales auténticos; ha tenido el doble propósito de conseguir dinero y expresar el alma nacional, pero no ha logrado ninguno de los dos fines; sin objetivos culturales a la vista, sus preocupaciones en tal sentido, la mayoría de las veces, no van más allá de estudiar mercadeo para vender mejor sus producciones; trata al espectador como retrasado mental manipulándolo mediante un sesgo vulgar e infantil de las películas, además de la pésima realización cinematográfica. La resistencia frente al cine colombiano ha sido, en parte, porque los espectadores nacionales creen que nuestro cine “se encasilló en temáticas como violencia, pobreza y situaciones negativas”. Si bien nuestro cine actual es mucho mejor que en el pasado, hacer una película es una entrega a la pasión, una obediencia a la terquedad, un esfuerzo personal aislado a pesar de la Ley del Cine, de los premios del Ministerio de Cultura y de algunas ayudas del exterior. Y si bien es posible una realización con poco dinero, la ausencia de laboratorios

obligaba a realizar la costosa postproducción en ciudades de Estados Unidos.

Aunque el cine en nuestro país nunca ha podido consolidarse como industria, la Ley del Cine abrió vías en ese sentido. Es de notar que desde los años veinte del siglo pasado, con el cine mudo, ha polarizado sus esfuerzos por construir una cinematografía colombiana con base en el programa de las existentes en Brasil, México o Argentina. Pero en los años cuarenta y cincuenta las tentativas se derrumbaron. La razón obedecía, en buena parte, a la consolidación de las industrias mexicana y argentina, añadidas a la producción cinematográfica norteamericana, y para que este mercado diera los resultados esperados había que frustrar y hacer ilusorios los intentos de otros países. “Esto motivaría luego –escribió Umberto Valverde– el fracaso de la industria argentina, y la hegemonía compartida y a dos niveles, del cine norteamericano y el cine mexicano. Es así como el cine de rancheras invadió nuestras pantallas. Es importante anotar cómo, durante el gobierno del doctor Alfonso López Pumarejo, se dictó una ley de protección del cine, la cual fue derogada a petición del embajador de los Estados Unidos”.¹

La Ley del Cine tuvo dos antecedentes. En 1979, el Estado creó a Focine (Compañía de Fomento Cinematográfico) con la intención de crear un marco legislativo de apoyo al cine nacional, con la tan difundida y peligrosa teoría colombiana de que las cosas hay que hacerlas nacer y después “se arreglan las cargas por el camino” (Luis Alberto Álvarez). Focine convocó a la gente joven para que presentara proyectos de cine y de televisión. En un evento patrocinado por esa entidad –me refiero a la primera convocatoria de medimetrajes para televisión– fue seleccionada *La vieja guardia* de Víctor Gaviria. Y en 1986, en el cuarto concurso nacional de guiones para largometrajes, le otorgó el premio al guión *Rodrigo D.*, elaborado por tres personas que incluían a Víctor Gaviria. Si bien Focine benefició de forma notable a este director, no tuvo un filtro para la calidad de las producciones y la continuidad se vio frustrada. El segundo antecedente fue la Ley General de Cultura, expedida por el Congreso de la República, destinada a la

¹ Umberto Valverde, “La encrucijada del cine colombiano”, en *Estravagario*. Revista cultural de El Pueblo. Selección de textos por María Mercedes Carranza. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1976, p. 107.

construcción de nuestra identidad, de una nacionalidad donde primara la concertación como elemento de paz y construcción de ciudadanía, y donde se incluyó el cine como una expresión de la cultura.

Pero el cine sigue siendo más un negocio que un arte debido a los altos costos de producción y a la falta de rentabilidad. El cine colombiano requiere que se le ponga más atención a la distribución que a la producción para no repetir los mismos desastres económicos, año tras año, como lo ha mostrado durante toda su historia desde la época de los hermanos Di Doménico, que a finales del siglo XIX llegaron desde Italia a Barranquilla para promover el invento del cinematógrafo y sus ideas ilusionistas a 24 cuadros por segundo. Una industria del cine es de vital importancia, pues puede darle continuidad al cine de autor. Afirmar que el cine colombiano no avanza en cuanto a obtener una identidad, una estética y un lenguaje propios, equivale a desconocer un cine que no es de relumbrón, como el de Gaviria y otros realizadores como Lisandro Duque, Harold Trompetero, Felipe Aljure o Luis Ospina. Prima el cine de poca calidad, sin argumentos (se requiere de mayor trabajo intelectual) y escenas que se montan sin ilación alguna. Se estima que en el siglo XXI el cine colombiano, para competir en el mundo global, tendrá que refinarse aprovechando la enorme ventaja de la ampliación de los mercados. Es claro, a todas luces, que si se quiere obtener un lugar en el universo cinematográfico, las coproducciones latinoamericanas tendrán que multiplicarse, con temáticas que le puedan interesar a un público de más de 600 millones de espectadores.

Más que una temporada en el infierno de la violencia

Los cuatro largometrajes de Víctor Gaviria hasta el momento: *Rodrigo D. No futuro*, *La vendedora de rosas*, *Sumas y restas* y *La mujer del Animal*, exhiben el lado oscuro de una de las ciudades más violentas del mundo: Medellín. Pero no son propiamente filmes salpicados de sangre, sino una poética de la exclusión de quienes apenas pueden soñar con salir de la miseria y la pobreza o, más grave aún, de aquellos cuyo cielo está deshabitado de los sueños que se perdieron en el ayer.

En Colombia la guerra de las mafias tuvo su clímax en 1990, época nefasta en que las bombas dejaban cuerpos y miembros mutilados regados muchos metros a la redonda, y en las noches las gentes asumían un toque de queda voluntario, como en prisión por la noche robada, antes que exponerse a la destrucción. No es gratuito, entonces, que Víctor Gaviria en su cinematografía escenifique el huracán de la violencia soplando en las rosaledas, sobre todo porque se trata de un realizador seguramente signado por la época de la Violencia en Colombia. Henri Bergson decía que “el arte es solo una visión más directa de la realidad”. Con un

alto contenido local y social en sus películas se le reprocha un amarillismo que tergiversa la verdad. A partir de su película *Rodrigo D. No futuro*, un sector del público y de la crítica le atribuyó un valor rayano en la denominada pornomiseria. Es menester rebatir esta olímpica simplificación recordando que su objetivo básico apunta a mostrar una cotidianidad violenta atravesada por el exceso, de la que todos como organismo social participamos y, en consecuencia, somos responsables. Y donde hubo fuego...

Truffaut, en su libro *El cine según Hitchcock*, decía que Louis-Ferdinand Céline afirmaba que los hombres se podían dividir en dos categorías: *los exhibicionistas* y *los mirones*. Hitchcock miraba la vida, no participaba en ella, y por lo tanto hacía parte de la segunda categoría. Y agrega: “Si se quiere aceptar la idea, en la época de Ingmar Bergman, de que el cine no es inferior a la literatura, yo creo que había que clasificar a Hitchcock —aunque, a fin de cuentas, ¿para qué clasificarle?— en la categoría de los artistas inquietos como Kafka, Dostoievski, Poe. Estos artistas de la ansiedad no pueden, evidentemente, ayudarnos a vivir, pues su vida es ya de por sí difícil, pero su misión consiste en obligarnos a compartir sus obsesiones. Con ello, incluso y eventualmente sin pretenderlo, nos ayudan a conocernos mejor, lo que constituye un objetivo fundamental de toda obra de arte”.²

El cine, en las décadas febriles de los 60 y los 70 del siglo XX, cautivó la imaginación de los intelectuales en mayor medida que la literatura. Muchos de los grandes escritores del denominado *boom* literario latinoamericano eran cinéfilos (¿o cinépagos?), casos de Borges, Puig, Fuentes y Cabrera Infante. Un caso aparte es García Márquez, quien intervino en una cincuentena de películas, sea como guionista o como argumentista, iniciando con *La langosta azul*, un cortometraje de corte surrealista dirigido por Álvaro Cepeda Samudio, Gabo, Enrique Grau y Luis Vicens. Fue poco después de esta primera experiencia cinematográfica que viajó a estudiar al Centro Experimental de Cinematografía de Roma. De su lado, en su calidad de poeta, Víctor Gaviria no es un pensador, sino un hombre hechizado por el cine y la literatura.

La literatura en el cine y la adaptación

En la historia de la plástica del cine son muchos los directores que han adaptado obras literarias, caso de Luchino Visconti con *El gatopardo* de Lampedusa, *Noches blancas* de Dostoievski, *El extranjero* de Camus y *Muerte en Venecia* de Thomas Mann. Antonioni mostró un marcado interés hacia la novela negra, en primera instancia la de James M. Cain, pero también la historia de una crisis psicológica cuyas resonancias van desde Flaubert hasta Cesare Pavese. Pasolini realizó una serie de adaptaciones de cuentos famosos: *El Decamerón*, *Cuentos de Canterbury* y

² F. Truffaut, *El cine según Hitchcock*, Madrid, Alianza, 1993, p. 21.

una selección de *Las mil y una noches*; lo mismo que las tragedias *Edipo Rey* y *Medea*. Truffaut filmó dos historias triangulares, *Jules y Jim* y *Las dos inglesas y el amor*, basadas en novelas de Henri-Pierre Roché, en las que trata la dificultad de amar, por cierto su mayor preocupación.

Con todo, un director como Alfred Hitchcock, el maestro del suspense, no se atrevió a realizar ninguna adaptación. ¿Sus argumentos? Si bien hay un buen número de adaptaciones en su obra, se trata de novelas populares que él recrea a su manera hasta convertirlas en “Hitchcockpicture”; pero no oculta sus escrúpulos en adaptar obras maestras como *Crimen y castigo* de Dostoievski. En cambio el director Richard Brooks adaptó *Los hermanos Karamazov*. Contrario a los cineastas que en Hollywood deformaban la obra original, su intención era no cometer nunca semejante “crimen”: “Lo que yo no comprendo es que alguien se apodere realmente de una obra, de una buena novela cuyo autor ha empleado tres o cuatro años en escribir y que constituye toda su vida. Se manipula el asunto, se rodea uno de artesanos y de técnicos de calidad y ya tenemos candidaturas a los “oscar”, mientras que el autor se diluye en segundo plano. No se piensa más en él”,³ dijo en su extensa entrevista con Françoise Truffaut.

Robert Altman se basó en un libro de cuentos de Raymond Carver, *Vidas cruzadas*, para realizar su película *Short Cuts*. Por cierto que este director decía de Carver que de lo prosaico hacía poesía y que un crítico se refirió a él en términos de que “revelaba lo extraño que se oculta tras lo banal”. Tal prosaísmo se me antoja válido para el cine de Gaviria por cuanto se propone capturar las sorprendentes idiosincrasias del comportamiento humano, en especial del colombiano. El temperamento, los rasgos, el carácter de un individuo o de una colectividad ocurren en experiencias de la vida marcadas por el azar.

Las relaciones entre cine y literatura han sido muy estrechas, puesto que muchos escritores han trabajado hilvanando guiones para cine, casos de William Faulkner, Alberto Moravia y García Márquez. El cine tuvo influencia en la obra de García Márquez, especialmente en las obras anteriores a *Cien años de soledad*. En una de sus columnas de prensa escribió reseñas de películas, asimismo hizo guiones para cine en México, donde trabajó con Gustavo Alatriste. Incluso libros que inspiran las películas se convierten en éxitos editoriales. Así la novela epistolar *Las relaciones peligrosas*, escrita por Chardelos de Laclos en el siglo XVIII, había estado olvidada hasta que el cine la redescubrió con el filme *Las amistades peligrosas*. *El paciente inglés* se basó en la novela de Michael Ondaatje, con la variante de que una gran cantidad de espectadores anglosajones leyó el libro de poemas de Heródoto, que cumple en la película el papel de diario del protagonista.

Las relaciones entre cine y literatura han sido estrechas, muchos escritores han trabajado hilvanando guiones para cine

Hasta el momento Víctor Gaviria ha realizado cuatro adaptaciones: *La vendedora de rosas*, una adaptación del cuento de Hans Christian Andersen *La vendedora de cerillas*; *Los músicos*, donde transforma el cuento de José Cardoso Pires *Los caminantes*; *Que pase el aserrador*, basado en el cuento de Jesús del Corral, con la que inauguró el canal regional de Teleantioquia en 1985; y, finalmente, *Simón el mago*, miniserie para televisión en cuatro capítulos o episodios, una adaptación del primer cuento de Tomás Carrasquilla. He escuchado de sus propios labios que para una adaptación al cine no se ha de partir del libro, por cuanto este ya es una síntesis; hay que devolverse a los orígenes del mismo. De ahí que para adaptar el cuento *Simón el mago* se dedicó a entrevistar personas en Santo Domingo, la tierra natal de Carrasquilla. Con el apoyo económico de algunas empresas privadas la grabación se realizó allí y del mismo pueblo fueron los actores, para continuar con el ya tradicional método del realizador antioqueño de trabajar con actores no profesionales.

Podría decirse que también hay directores escritores, como Pasolini y Gaviria. La gran admiración de este por aquel y su formación de poeta, que dio los primeros pasos en la revista *Acuarimántima*, influyeron en su conciencia del lenguaje. Pasolini fue ante todo poeta, poeta de la vida, del cine o del pensamiento. En su principal obra poética desde 1957 a 1971, reunida en el libro *La religión de mi tiempo*, el traductor asegura en el prólogo que no es posible leer la poesía de Pasolini como una producción separada del resto de su obra. ¿Ocurrirá igual con la obra de Gaviria? Bergman, en su libro autobiográfico *La linterna mágica*, se detiene en su trayectoria con el teatro más que con el cine. Presumo que su cine, como en el teatro clásico, tiene como ideal que el espectador salga de manera distinta a como entró. Es de alguna manera un cine al químico pues procura la transmutación en el interior del hombre. Precisamente Gaviria se hace eco de Bergman, que nunca pierde de vista el hecho consistente en que, sean cuales fuesen las ideas que quiere comunicar, las películas tienen que emocionar al público. Bergman es el único director que ha explorado los campos de batalla del alma hasta su último lindero, de ahí que desarrolló un estilo para abordar el interior del hombre.⁴ Luis Buñuel, si bien no se sentía escritor, escribió las memorias en su libro *Mi último suspiro*, tras largas conversaciones con Jean-Claude Carrière, quien le ayudó a escribirlo después de que hicieron seis películas en colaboración.

³ *Op. cit.*, p. 57.

⁴ I. Bergman, *Linterna mágica*, Barcelona, Tusquets, 1988, p. 164.

La convergencia de la clase media a la que pertenece Víctor Gaviria, los estudios de cinco semestres de psicología (carrera que no terminó por dedicarse de lleno al cine) y el ejercicio de la literatura a cuerdas (libros de poesía y de crónicas), sumados a una visión verista de la tragedia humana, han dado como resultado su poética singular.

El estilo poético

A mediados del siglo XX se produjo en Francia la eclosión de la *Nouvelle Vague* o *Nueva Ola*. Este movimiento no significa nada si tras bambalinas no hay talento, las cabezas pensantes; hecho que ocurrió con el neorrealismo italiano de Visconti, De Sica, Rossellini y otros; y con la *Nueva Ola* francesa que tuvo tres directores interesantes: Truffaut, Chabrol y sobre todo Godard.

En Colombia no podríamos hablar de corrientes cinematográficas. La actitud de Víctor Gaviria en escoger el sendero arduo implica la capacidad de dejarlo todo, renunciar a los pobres olimpos, apartarse de las glorias efímeras para jugársela con muestras de una realidad dura y cruel, sin arredrarse ante la “locura” de lidiar con personajes marginales (algunos de ellos escabrosos). Para esta clase de oficio el artista necesita creer, ante todo y sobre todo, en sí mismo.

¿En general el público de las salas de cine ha sabido captar en sus películas su voz propia? Con su estilo propio sigue el principio de Alfred Hitchcock, consciente de ello o no: “El rectángulo de la pantalla debe estar cargado de emoción”. Su estilo poético, marcado por su formación de poeta, me evoca a Fassbinder, un ejemplo de estilo en el cine, que si bien no gastó mucho dinero en sus películas, muchas de ellas llevan la traza de una gran calidad. Además, con medios mínimos, el director alemán se valió de actores no profesionales, utilizó cámaras de mano, fue director guionista y director de fotografía, y al morir prematuramente a los treinta y seis años dejó como legado más de cuarenta películas. Es la ventaja de pertenecer a un país desarrollado donde hay industria de cine, por contraste con el director colombiano que no cuenta con tales condiciones y solo ha realizado cuatro largometrajes. Más bien poco para su talento.

Si dividimos el contexto social en un área de influencia y un área de resistencia, ¿habrá influido en ello la radical oposición a sus largometrajes, tachados una y otra vez de pornomiseria? ¿Su amor personal por la literatura erosiona su producción cinematográfica o la complementa? Sea como sea, su lenguaje cinematográfico y su lenguaje poético son bien distintos, se contraponen por cuanto el primero está atravesado por la *objetividad* mientras el segundo es un universo íntimo, un tejido bordado por los hilos de la *subjetividad*. Ahí vemos la versatilidad del artista.

En Gaviria es inocultable la influencia del poeta Helí Ramírez, autor en particular de un libro con una poesía de

barrio, sin ortografía, *En la parte alta abajo*. Proveniente de una de las comunas pobres y más conflictivas de Medellín, este poeta presenta unas características que demarcan su originalidad: cartógrafo de espacios invisibles pero existentes; hombre que ha sabido transitar la calle y crear desde ella; inventor de propuestas expresivas sobre la vida marginal del barrio, con muchos términos del parlache y la jerga de los jóvenes de la calle (“camellar de corbata en una oficina”, “para la fiesta del matri compró guarilaque y nieve”, “a más de uno le han dado en la cabeza”); representante a cabalidad de la vida de esos muchachos del barrio Castilla, al igual que lo hizo Gaviria en el ámbito cinematográfico con *Rodrigo D.*; trazador de la fuerza expresiva de un lenguaje que le hace vivir al lector una realidad hasta ese momento inexistente, hecha de exclusiones, de marginamientos violentos de otras personas.

Recurro de nuevo a la ayuda del crítico de cine Luis Alberto Álvarez, quien a todas luces testimonia la originalidad de Víctor Gaviria. Para este el cine es el mundo de sus prosas y de sus poesías, no es un oficio ni una profesión; son suyas una impronta, un ritmo, un estilo, una mirada coherente reconocible en pleno. Su originalidad también la refrenda Jorge Ruffinelli, crítico de cine y literatura, para quien su producción es “única”, al mismo tiempo que en los últimos años del cine latinoamericano hace parte de una corriente renovadora. Esa condición de “única” la atribuye a dos factores: primero, los temas y el medio social en que eligió trabajar; segundo, una concepción del cine que tuvo sus raíces y orígenes intelectuales con anterioridad a la experiencia cinematográfica.

La riqueza cultural va más allá de su cine y ello se demuestra en sus ensayos, poemas y crónicas, alternando con su encantamiento por las películas neorrealistas que directores italianos como Rossellini, De Sica y Visconti proyectaban al mundo de la posguerra. Cada una de sus películas le permite descubrirse a sí mismo y aproximarse un poco más a cierta verdad. Pero mientras hace el rodaje ignora lo que va a nacer, lo que no quiere decir improvisación sino disponibilidad para lo que viene y debe ser. Para emplear una metáfora del ojo “vidente” de Fellini: lo prepara todo para el nacimiento de la obra: la cuna, los pañales, el biberón, aunque no sepa qué ser verá la luz. ☒

Rubén López Rodrigué (Santa Rosa de Cabal, 1956). Escritor y editor colombiano, con diplomado de la Universidad de Antioquia. Fue fundador y editor de las revistas *OASSYS* y *Rampa*. Tuvo una columna en *El Muro*, la guía cultural de Buenos Aires. Fue integrante del taller literario de la Biblioteca Pública Piloto de Medellín. Hizo parte del staff de la revista literaria *Oxigen* de España y de la revista *Francachela* de Argentina-Chile. En la actualidad es corresponsal en Colombia y colaborador de la revista *Archipiélago* de México y de *Resonancias* de Francia. Es autor de los libros *Contra el viento del olvido* (en coautoría con William Ospina y John Saldarriaga), *La estola púrpura*, *Las heridas narcisistas de la humanidad*, *El carnero azul*, *Flor de lis en el País de la Mantequilla*, y *Gorito el abusón*.