



La resonancia de la realidad:

Una radiografía al cine de Víctor Gaviria¹

JUAN DAVID MARTÍNEZ ZULUAGA²

Cuando nos referimos a la construcción de universos dentro de la filmografía de Víctor Gaviria, pareciese que hablásemos de una paradoja o un sin sentido. Después de todo, el cineasta antioqueño cumple dentro de sus tra-

bajos una función prácticamente documentalista. ¿Cómo es eso de edificar desde cero una cosmogonía dentro de cada una de sus obras si se supone que Gaviria retrata la cruda realidad tal cual se manifiesta? De asumir tal premisa

¹ Lea la segunda parte de este artículo en una próxima edición de Filo de Palabra.

² Estudiante del Programa de Comunicación Social y Periodismo de la Universidad de Manizales. jd_martinez100296@hotmail.com

¿a dónde irían a parar las influencias del Neo-realismo italiano, la *Nouvelle vague* o el cine ojo, de las que destilan sus proyectos?

Víctor Gaviria es un arqueólogo que se sumerge en mundos sociales ignorados y marginados, y allí encuentra, tras un proceso arduo y paciente de investigación, las piezas amorfas de un rompecabezas que con sabiduría salomónica articula hasta configurar una esfera pulida, cargada con una precisa y rica imagen sobre una comunidad y su cultura. Esto permite entrever órdenes jerárquicos herméticos, nuevas estructuras del lenguaje, alucinaciones existenciales, una arquitectura reconocible, una idiosincrasia pintoresca, entre otros.

Básicamente este autor antioqueño (nacido en Medellín, criado en Liborina), que a día de hoy consigna 62 años de vida, capta elementos/lógicas de la realidad, y los filtra a través de su retina (cámara) y por medio de los manifiestos filmicos de los que se influencia (arte), permitiendo que confluyan y se presenten con una escritura particular, compleja, y en un universo sorprendentemente enmarcado.

A continuación se propone un análisis a los trabajos hechos para la pantalla grande del director ya citado, quien, aunque desde 1979 hasta la actualidad ha pivotado alrededor de la creación filmica, su crecimiento y reconocimiento exponencial detona en 1990 con la consumación de su primer largometraje, *Rodrigo D. No futuro*, y paulatinamente ha evolucionado a través de sus demás películas: *La vendedora de rosas* (1998), *Sumas & Restas* (2004) y *La mujer del*

animal (2016). Se confía que durante este recorrido puedan constatarse algunos elementos-tropos que funcionan como sólidos ladrillos dentro de los grandes almacenes (de reverberaciones simultáneas), que componen sus universos.

En esta primera parte del ensayo se hablará de la obra más célebre y de la obra más reciente dentro del catálogo de Víctor Gaviria. Además, se desentramará esa fórmula base con la que el cineasta da concepción a sus mundos, y que aplica de una manera u otra en toda su filmografía.

***La vendedora de rosas:* ¿Pa' qué zapatos si no hay casa? (anhelos y fantasías)**

1998, es la víspera de Navidad y Mónica, una niña de 13 años, junto a sus amigas de su misma edad, trabaja en la calle vendiendo flores que roba previamente de los jardines de la alta sociedad.





Es increíble pensar cómo a partir de una premisa tan básica se materializa un drama humano tan deprimente y conmovedor. Narrar este fragmento de vida repercute en la exploración de las calles y las amenazas que pueden brindar a sus protagonistas: la pobreza, la delincuencia, la marginalidad y la necesidad. Sentencia el director con serenidad:

La vida cotidiana está marcada por la necesidad, por pequeños detalles que no son más que peripecias para las personas de a pie: el preguntarse dónde están las llaves antes de salir de la casa, o si hay suficiente dinero en el bolsillo antes de coger un taxi (...) todo ese tipo de detalles son obviados en las películas más convencionales [Hollywood clásico] a partir de elipsis; el cine que yo realizo [cine-realidad] se enfoca en las necesidades (Gaviria, 2017).

El cine de Gaviria no es dejar que una cámara, apostada en la esquina de algún barrio popular, grabe sin más. Gaviria va más allá porque no solamente muestra un universo ya existente (por lo general desapercibido o normalizado por el ciudadano), sino que lo reanaliza muy metodológicamente.

1. **Conocimiento:** En este punto el director explora una inquietud personal, que le lleva a acercarse a un entorno social; una vez allí, interactúa con una muestra estadística que dibuja una rutina y una serie de valores/antivalores. Sobre este último elemento, el director criado en Liborina enfatiza: “El antivalor existe, dependiendo del punto de la sociedad donde se le vea” (Gaviria, 2017). Esta interpretación del espacio real puede tener como punto de partida lugares de la ficción. No es un secreto para nadie que *La vendedora de rosas* se basa muy libremente en *La vendedora de cerillas*, cuento del

autor danés Hans Christian Andersen (escrito originalmente en 1848).

2. **Re-conocimiento:** Una vez perimetra-
do el territorio de trabajo, se comien-
za un proceso de (re)interpretación de
lo asimilado, es aquí donde el guión
formal se forja. Los actores natura-
les, aquellas personas directamente
relacionadas con el hábitat a tratar,
aportan muchos y diversos rasgos al
argumento (sus propias experiencias);
es más, su aporte llega a ser tan
significativo que existe la posibilidad
tarde que temprano de que se les
deje interpretar un papel en la misma
película, ya sea actuando como ellos
mismos o como alguien que conocie-
ron. Tanta actividad en la escritura del
argumento se encierra en la siguiente
postura de Víctor Gaviria: “No hay un
guión definido, sino unos más o menos
probables” (2017).

El relato original de Andersen vuelve a tener cabida. En este caso funciona como hilo conductor por el cual guiarse a través de un laberinto de microhistorias (es una meta a la cual llegar en el clímax del filme). Gaviria utiliza el cuento como punto de referencia, dejando ver un constante juego de contrastes entre cómo se presentaba la pobreza, el abandono y la infancia maltratada hace más de siglo y medio en Dinamarca, respecto a su manifestación a finales de 1990 en Medellín (aunque a decir verdad, y esto ya se centra en discusiones político-económico-culturales, el cambio entre época y época no ha sido mucho). Hay aquí el eco de un relato, su actualización y también su re-significación en nuevos contextos.

Ahora, entrando de lleno en el terreno de *La vendedora de rosas*, se puede afirmar que las adversidades que

enfrentan los personajes dibujan un intertexto que apunta a la representación de los sueños/fantasías/deseos más inocentes.

Sí, el entorno social en el que se des-
envuelven es nocivo y amenazante,
realista dentro de lo que cabe (teniendo
en cuenta, eso sí, los lineamientos de
construcción de argumento y universo
ya planteados), empero, es evidente que
estos infantes configuran el mundo a su
manera; en una constante situación de
carencia, el poder de fantasear surge
como contramedida, como una catarsis
y un choque fortísimo entre realidad y
ficción. Dentro de un universo se entre-
teje otro.

Por un lado, está el hecho de que las
niñas que están sumidas en el con-
flicto ansían un entorno familiar que
las acoja y las acepte tal cual y cómo
son. Todas ellas han sido apartadas de
un hogar o deliberadamente lo han
abandonado, mas ansían retornar a él
o a uno similar.



Andrea, por ejemplo (quien representa la visión más joven del grupo de protagonistas... alguien que apenas se acerca al mundo de las calles), a partir de unos diálogos vulgares pero muy sinceros da a entender que no tiene miramientos en insultar a su madre, no obstante, se siente increíblemente dolida cuando un ajeno lo hace. Este juego de contradicciones no es más que una herida personal-emocional (muy frecuentemente consecuencia de una física) que busca sanación y reconciliación dentro de toda una espesura de rencor, frustración y tristeza. Es un sentimiento muy humano y muy puro teniendo en cuenta que es proyectado por un infante que a duras penas rebasa los 10 años. No está de más recordar que la querella de Andrea, radica en que siente desplazado el cariño materno al de su hermana menor.

Mirándolo desde una perspectiva más general, está el hecho de que todas las chicas protagonistas viven en una especie de inquilinato, en una pieza, en

una habitación compartida que pagan a diario donde se cuidan mutuamente y donde “la líder”, la más grande, actúa como una madre o guía. Más que un lugar para descansar y dormir, es la reconfiguración del hogar, es suplir una necesidad (auto)impuesta. No es gratuito que la problemática reciba hincapié en una época que culturalmente se asocia al calor familiar, a los presentes y las luces de navidad que son alegría.

Por otro lado, hay un movimiento en la dirección que dentro del realismo es capaz de manifestar la ficción. El *sacol* o pegante que aspiran los personajes en distintos momentos del largometraje, es un alucinógeno que abre la puerta a quimeras imprevistas que descolocan y llenan de desasosiego (tanto a personajes y espectador). Mónica, la protagonista principal, es quien ejemplifica mejor esta condición, ya que cada vez que el amarillento adhesivo de olor penetrante entra por su nariz, una anciana de mirada bondadosa que solo ella puede ver aparece: es su abuela. A veces esta mujer camina acompañada de otros niños, a veces simplemente se ofrece a abrazarla rodeada de mucha más gente, y a veces su figura se mezcla con la virgen María alcanzando un estatus de divinidad. Mónica rescata la figura de la abuela como un ser aún más maternal, tierno, permisivo y cariñoso que las progenitoras directas; además, potencia del todo esta silueta cuando la compara y equipara con la madona. ¡Ah!, ahora resulta más claro y bello contemplar esa penúltima secuencia, donde esta abuela rescata del dolor, la muerte y el abandono a Mónica, provocando una ascensión a los cielos.



En términos finales podemos decir que la fantasía consumada de la protagonista se adentra al terreno de lo onírico, de lo surrealista, o sea, un

(...) automatismo psíquico (...) un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón (...). El surrealismo se basa en la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación desdeñadas hasta la aparición del mismo (...). Tien- de a destruir definitivamente todos los restantes mecanismos psíquicos, y a sustituirlos en la resolución de los principales problemas de la vida (Breton, 1924, p. 13).

La vendedora de rosas es un recorrido por la marginalidad, la búsqueda del amor maternal y la carencia en la infancia, es sumergirse en un universo de dolor cuyas protagonistas intentan colorear para hacerlo más ameno, menos cruel y no tan gris. De igual manera, es un re-estudio de una historia más antigua con una puesta en escena moderna, que ayuda al comentario social, la denuncia y el juego con los sueños desde dos frentes: uno desde los anhelos y el otro con la fantasía; es decir, lo plausible, contra lo utópico. ¿Será que la *navidad de los pobres* siempre es una *feliz navidad*?

La mujer del animal: ¿Hasta dónde me querés? Hasta ninguna parte (violencia y terror)

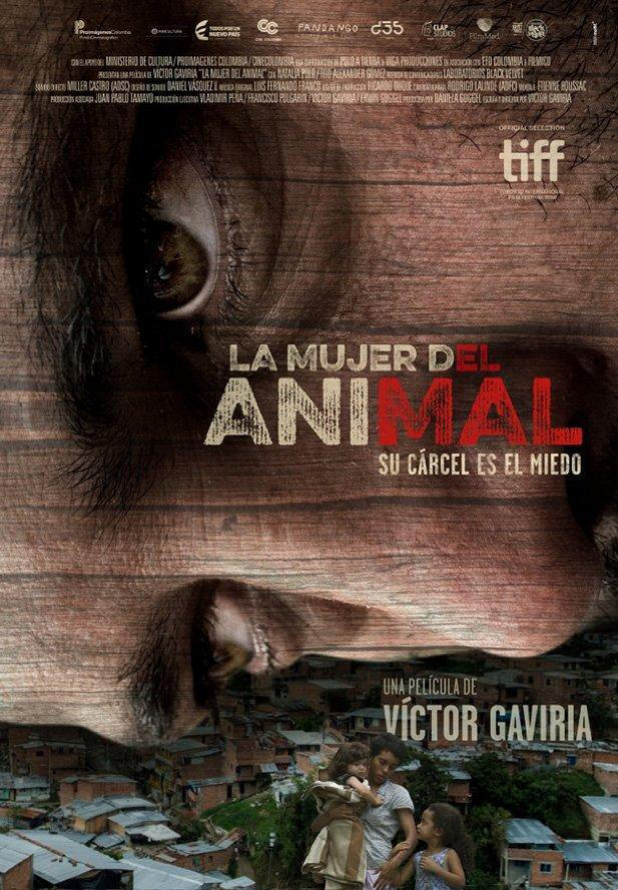
Amparo es una colegiala inocente que tras una travesura resulta expulsada del convento en el que estudia. Resignada y temerosa por cómo podría reaccionar su

severo padre al enterarse, busca refugio en la vivienda de su hermana, que se sitúa en un barrio-invasión del Medellín de 1975. En este lugar, Amparo conocerá a Libardo, un convicto dado a la fuga que se enamora de ella, decidiendo secuestrarla y rebajarla a una posición de juguete sexual.

Con este largometraje del 2016 Gaviria expone una visión de la violencia que indisponde más de lo normal, que escandaliza por lo impiadoso y bestial que puede llegar a ser. Sí, que los charcos color vino tinto sobre el asfalto nunca han faltado dentro de la cosmogonía del director, siempre a reventar de criminalidad; no obstante, la brusquedad presentada durante este relato trasciende a ópticas más específicas, enmarcando con ello un juego de poder sociocultural entre depredador y presa totalmente avasallador.

En trabajos previos, los actantes de Gaviria que se debatían en un conflicto tenían la posibilidad de defenderse en mayor o menor medida: la riña entre Mónica y Judy no dejaba de ser una pelea entre niñas (con muchos arañazos y empujones de por medio); los alegatos entre Santiago y Gerardo era un vaivén de amenazas y alaridos; entre otros ejemplos.

En *La mujer del animal* hay un estado de indefensión total de inicio a fin, las opciones de encarar al conflicto son descartadas a fuerza bruta por un solo individuo. Libardo, con su ferocidad, en su barrio, subyuga a las féminas y controla a los otros machos que le rodean, es el Alfa de la manada, es un monstruo al que todos temen.



El filósofo esloveno Slavoj Žižek propone a la violencia como una reacción natural que todos alojamos en nuestro interior y que proviene de un estímulo. No hay una satanización absoluta frente a algo que todos hemos experimentado y guardamos la potencialidad de volver a vivenciar en algún momento; empero, bifurca este estado comportamental entre lo que podríamos llamar supervivencia y superdominación.

¿Cómo puede uno repudiar por completo la violencia cuando la lucha y la agresión son parte de la vida? La solución sencilla es una distinción terminológica entre la «agresión», que pertenece efectivamente a la «fuerza vital», y la «violencia», que es una «fuerza mortal»: «violencia» no

...cine de Víctor Gaviria

es aquí la agresión como tal, sino su exceso que perturba el curso normal de las cosas deseando siempre más y más (Žižek, 2009, p. 81).

El personaje de Libardo aspira prevalecer antes todos, en su mente machista solo hay cabida para sus decisiones, sus deseos y su manera de actuar, por ello utiliza la fuerza bruta para autocomplacerse.

El desvalimiento de las víctimas va todavía más allá. Aunque Amparo clama por socorro a familiares y desconocidos, la ayuda nunca llega porque nadie se atreve a abandonar su situación de espectador del maltrato (por desventaja, respeto y miedo hacia “El animal”), cerrando entonces todos los canales de salida y de culminación del drama. No sobra decir que esta sensación de impotencia se transforma en un meta-relato, increpando al público, que no puede hacer más que quedarse inmóvil en las butacas. “El horror sobrecogedor de los actos violentos y la empatía con las víctimas funcionan sin excepción como un señuelo que nos impide pensar” (Žižek, 2009. p. 12). Bien lo dijo Gaviria tras la proyección de la cinta el 2 de mayo del 2017 en el Teatro Fundadores (Manizales - Caldas): “Realmente, la película es un viaje al infierno” (Gaviria, 2017).

Aquí emerge otra vez la quimera en la narración, pero ya no como en *La vendedora de rosas*, ahora es más sutil. Esta vez, Víctor Gaviria juega con elementos propios del cine de terror. Libardo es una figura machista, producto de una idiosincrasia patriarcal que opera en bucle; y, también, es una imagen de

poder que se aloja en el terreno de lo brutal. Su presentación en pantalla se realiza desde una posición siniestra, ya que aparece tras una pared de esterilla (camuflándose) que deja entrever sus ojos expectantes, de carnívoro que estudia la situación y ha puesto ojo sobre su siguiente víctima.

Lo siniestro debe estar presente bajo la forma de ausencia, debe estar velado, no puede ser desvelado (...) sugiere sin mostrar, revela sin dejar de esconder o escamotea algo, muestra como real algo que se revelará ficción (...). Tras la cortina está el vacío, la nada primordial, el abismo que sube e inunda la superficie (abismo es la morada de Satanás). Tras la cortina hay imágenes que no se pueden soportar, en las cuales se articulan ante el ojo alucinado del vidente, visiones de castración, canibalismo, desplazamiento y muerte (...). Un individuo siniestro, portador de maleficios y presagios funestos para el sujeto, tiene o puede tener el carácter de un doble de él o de algún familiar muy próximo (el padre) (Trías, 2011, p. 27).

La construcción del monstruo continúa, ya que para hacer del personaje más inhumano se le atavían cualidades que hacen justo honor a su alias, el animal. Es así como le dotan de cualidades híbridas. “Al más simple nivel físico esto suele implicar la construcción de criaturas que transgreden distinciones categoriales como dentro/fuera, vivo/muerto, insecto/humano, carne/máquina y demás” (Carroll, 2005. p. 105).

Cada vez que se presenta la oportunidad, Gaviria aborda a “El animal” como si se tratase del líder de una manada, un perro rabioso y fiero al que todos presentan sumisión. De ahí que se le vea en la cima de una gran roca mientras sus lacayos le rodean desde las zonas bajas de la misma; que le apreciemos repleto de cicatrices (producto de otras peleas e intentos de asesinato); que se reproduzca sin miramientos con



la
prime-
ra hembra que
encuentre; que rapte y
viole con la ayuda de sus secuaces
a otras mujeres/niñas de las que se ha

encaprichado. Cada nueva aberración similar de este hombre bestia (que nunca menguan y que son remarcadas hasta el hastío por el director), hace



que su aura maligna se agigante y sofoque más: la magnificación y masificación “(...) son medios para aumentar los poderes de criaturas ya repugnantes y fóbicas” (Carroll, 2005. p. 121).

Es curioso, porque una de las ayudantes de “El animal” es un personaje que aborda directamente el tema de lo sobrenatural. Se trata de la prima de

Libardo, una mujer envejecida y poco agraciada de la que corre el rumor por el barrio de que es una bruja. En cierto modo, su condición de hechicera se reafirma cuando descubrimos que elabora un extraño bebedizo con el que Libardo aprisiona por completo a Amparo.

Se valora mucho que Gaviria utilice movimientos propios del cine de miedo para exponer a sus personajes; ya que esto no solo demuestra su soltura a la hora de dirigir una historia y solvencia en lo referente a saltar entre géneros, sino que también rescata ideas y conceptos del folclor nacional (las hechiceras que engatusan y amarran con sus pócimas), siempre tan rico y ávido de ser explorado por el arte. Esto es hallar la ficción dentro de lo documental.

Dentro de este juego de recursos, el director antioqueño homenajea y referencia a uno de sus cineastas favoritos: Michael Haneke, y más concretamente a su película *Funny Games* (la primera versión de 1997 y la segunda del 2007, siendo un remake plano a plano). “Haneke, el austriaco, es un tipo que hace películas de gran aliento, también de universos complejos, que está más allá del cine arte” (Gaviria, 2017), respondió el director antioqueño cuando se le preguntó por un director que le llamase la atención actualmente.

El trabajo de Haneke en *Funny Games* fue una pauta para Gaviria porque en él también se explora el juego entre sometidos y verdugo/castigador, solo que

en esta ocasión, narrando la vivencia de una familia que es ultrajada hasta las últimas consecuencias, a manos de dos hermanos muy bien vestidos que irrumpen agresivamente a su domicilio campirano. La gran referencia al cineasta austriaco aparece en *La mujer del animal* cuando Amparo observa a Libardo con un cuchillo en sus manos. El juego de miradas es claro, la protagonista martirizada ve en el arma corto punzante una herramienta de liberación de su yugo, en *Funny Games* hay una serie de fotogramas similares, donde Ann/Anna encuentra un puñal con el cual defenderse y desatarse de sus agresores. El resultado es el mismo en estas historias, el filo está en las manos del ultrajado, y se le deja saborear al espectador las posibilidades de arremeter y contraatacar, pero en último momento el cuchillo/puñal se pierde y la sensación de amarre continúa para protagonistas y público.

De *La mujer del animal* se pueden dar muchos calificativos. Que es una denuncia hacia la injusticia, que es un grito por la liberación feminista, que es un trabajo violento y descarnado que toca la fibra del público por poner en el tablero de juego a seres rotundamente indefensos, etc. Sin embargo, un elogio particular (y no por ello menos acertado) que puede dársele a la película es que es una obra no intencional de terror, y no cualquier terror, hablamos de el peor de todos, el que te deja sin aliento, te estremece y te machaca por dentro, y eso es porque los sucesos que expone ya se han materializado fuera de la pantalla, pudiendo ser encontrados con solo estirar la mano, con solo mirar por la ventana o peor aún, con evaluarnos



a nosotros mismos y preguntarnos si en circunstancias similares hemos sido bestias, presas o testigos.

Conclusión parcial: la mirada del otro y por el otro para labrar el mundo

El trabajo de Víctor Gaviria sorprende porque el retrato que hace de sus universos es muy complejo, y aunque lo burdo parezca ser un preponderante en sus trabajos, entre “los gonorreas”, “los hijueputazos”, los gamines y las amenazas de muerte hay un esqueleto multiforme que toma conceptos de la realidad y los reinterpreta. Lo más valioso es que el contexto no se vicia o corrompe (no se cuenta una mentira), porque la resignificación de la realidad (también) se lleva a cabo por sus hijos directos, los



herederos de la calle, aquellos que constantemente interaccionan con ella. Las personas representadas en los mundos de Gaviria son imperfecciones humanas consumadas libres de maquillaje; es por eso que podemos apreciar desde los monstruos “latentes” -como Libardo o El Zarco-, hasta los inusitados deslices de los cuerpos ajenos, que no son más que la gordura, la falta de simetría, la demacración en la piel o, simplemente, el simpático bozo de l@s vecin@s.

Básicamente, miles de historias acontecidas/reales se filtran y tienen un espacio de desarrollo en el marco de los largometrajes de Gaviria y, al mismo tiempo, estas son personificadas bajo los ojos de un ser nacido de la ficción: Mónica y Amparo son un cadáver exquisito, unas protagonistas que llevan sobre sus

hombros las historias de *otros* cientos, pero al mismo tiempo, su ser se compone de todos esos *otros* que las padecieron.

Además, discretamente el director sexagenario asesta movimientos de cine de género (ese que tanto le gusta) en sus trabajos, dejando ver como la fantasía más dulce o el terror más bestial se apodera de la situación o de la psiquis de sus personajes; permitiendo por tanto que dentro de sus universos basados en lo mundano, se esculpa un espacio engendrado por la imaginación y el sueño. Lo curioso de este asunto, es que esta deformación de la realidad (que choca, obviamente) no hace más que fortalecer y reafirmar la crudeza de la vida misma, ya sea exponiéndose como un escapismo (la posibilidad de liberarse), o acentuando su desesperanzador

trato (la imposibilidad de abandonar una condición insufrible).

Y eso que aún no hablamos del trato que el cineasta da al delito, el poder, la muerte o el lenguaje, disquisiciones solo aptas para otro espacio.

Referencias

Breton, A. (1924). *Primer manifiesto surrealista*. Disponible en http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/B/Breton,%20Andre%20-%20Primer%20Manifiesto%20Surrealista.pdf (Revisado el 4 de junio del 2017).

Caroll, N. (2005). *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Madrid: Editorial Antonio Machado.

Gaviria, V. (2017). “Seminario de Realización y Guión Cinematográfico”. Conferencia. Manizales: Instituto de Cultura y Turismo de Manizales, Consejo de Cine de Manizales.

Trías, E. (2011). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Penguin Random House Editorial España.

Žižek, S. (2009). *Sobre la violencia: seis reflexiones marginales*. Buenos Aires: Editorial Paidós.

Filmografía

Baute, C.; Coen, C.; McAlpine, H.; Steinborn, A. & Watts, N. (productor); Haneke, M. (director). (2007). *Funny games*. EE.UU, Francia, Reino Unido, Alemania & Italia: Warner Independent Pictures.

Goggel, D. Polo a Tierra; Viga Producciones (productores); Gaviria, V.M. (director). *La mujer del animal*. (2016). Colombia: Cine Colombia S.A.

Heiduschka, V. (productor); Haneke, M. (director). (1997). *Funny games*. Austria: Madman Entertainment.

Producciones Filmamento, Producciones Erwin Göggel (productores); Gaviria, V.M. (director). (1998). *La vendedora de rosas*. Colombia: Zona A Ltda.