

## **La historia reciente de Colombia a través de su cine**

**María Dolores Pérez Murillo**

[madoperezmurillo@hotmail.com]

**Doctora y profesora Titular de Historia de América. Universidad de Cádiz, España.**

### **Resumen**

El presente artículo forma parte de una amplia investigación que sobre Cine Latinoamericano coordiné en la Universidad de Cádiz y que vio sus frutos en el libro: "La Memoria Filmada. América Latina a través de su cine", publicado por la editorial IEPALA en 2002. Con esta investigación pretendemos acercarnos a la Historia reciente de Colombia a través del cine como documento histórico y con títulos como: "Cóncores no entierran todos los días", "Águilas no cazan moscas", "La Estrategia del Caracol", "Sumas y Restas" y "María llena eres de Gracia". A través del análisis de las referidas películas nos acercamos a la Historia no sólo desde la perspectiva política sino a través de las mentalidades y del imaginario colectivo, pasando, sin duda por la problemática del narcotráfico

**Palabras clave:** Colombia historia. Cine latinoamericano. Mentalidad. Imaginario. Narcotráfico.

### **Abstract**

#### **The recent history of Colombia through its cinema**

The present article forms part of a broader investigation on Latin-American Cinema that I coordinated at the University of Cadiz and that saw its first fruits in the book: *The Filmed Memory: Latin America through its cinema*, published by the IEPALA Press in 2002. In this research we attempt to approach the recent history of Colombia through cinema as historical document and with titles such as: "Condors do not bury every day", "Eagles do not hunt flies", "The Estrategy of the Snail", "Sums and Subtractions" and "Maria full of Grace". Via the analysis of these movies we approach history not only from the political perspective but through mentalities and of the imaginary group passing, without doubt, through the problematic of drug trafficking.

**Key words:** Colombia history. Latin-American cinema. Mentality. Imaginary. Drug trafficking.

## Introducción

Este trabajo forma parte de una investigación más amplia que el Grupo de Investigación de la Universidad de Cádiz “Intrahistoria, Oralidad y Cultura en América Latina y Andalucía” viene desarrollando desde hace casi una década. Frutos de esa investigación que convierte al Cine en una fuente e instrumento para acercarse a la realidad social e histórica del Continente Suramericano han sido varios artículos individuales y colectivos, y, sobre todo la obra de conjunto, publicada en 2002 con el título: *La Memoria Filmada. América Latina a través de su Cine*<sup>1</sup>. Desde 2003 venimos investigando la visión de América Latina a través del cine de Europa y EE.UU.; igualmente también estamos trabajando la ingente producción de cine latinoamericano, sobre todo argentino, surgido a raíz de la crisis generada por el neoliberalismo salvaje de comienzos del siglo XXI.

El artículo presente pretende dar a conocer las posibilidades del Cine Latinoamericano, en general, y del Colombiano, en particular, como fuentes documentales de honda significación social, pues estamos ante un tipo de arte que, en América Latina como en ningún otro lugar, adquiere un talante profundamente reivindicativo que hace de los más desfavorecidos, de los olvidados de la sociedad sus protagonistas y estrellas; pero cada film va más allá de la mera denuncia, casi siempre nos ofrece un camino a seguir, una esperanza humana, basada en el compromiso solidario de construir una sociedad más justa y al “hombre nuevo” del que hablara Ernesto Che Guevara, para ello casi siempre hay una propuesta de “vuelta a los orígenes”, a los valores puros y primigenios que existen en cada uno de nosotros, casi siempre se ofrece la oportunidad de emprender un viaje, aparentemente físico, que nos va modelando interiormente y nos conduce a la conquista de la identidad. Por ello, hacemos nuestra aquella frase del pedagogo brasileño, Pablo Freire: *Somos Andando*.

En esta investigación no pretendemos hacer una historia del cine colombiano, para ello remitimos a otras fuentes<sup>2</sup>, sólo queremos presentar el significado de algunos films que muestran por un lado, la historia política, la macro historia como en la obra de Francisco Norden *Cóndores no entierran todos los días*; y por otro lado la micro historia, que manifiesta el pulso de la vida cotidiana, de las gentes sin historia, de la gran mayoría, de la gente común olvidada, aunque no periférica, al respecto hemos seleccionado dos obras de Sergio Cabrera como *Águilas no cazan moscas*, y *La estrategia del caracol*, sendos films muestran con un profundo sentido del humor, casi esperpéntico<sup>3</sup>, la vida cotidiana introduciéndonos de lleno en el mundo de las mentalidades y del *realismo mágico*; también dentro de la micro historia dedicamos un apartado a los olvidados y marginados de las ciudades como niños de la calle a través de *La Vendedora de Rosas* de Víctor Gaviria. Por último, tratándose de un país como Colombia no podemos olvidar el narcotráfico que, si bien aparece reflejado en películas, citadas más arriba, creemos oportuno dedicar un apartado especial con títulos como *María, llena eres de Gracia* de Joshua Martson, y *Sumas y Restas* de Víctor Gaviria.

## 1) Cóndores no entierran todos los días <sup>4</sup>

Esta obra fue dirigida Francisco Norden<sup>5</sup> en 1984, basada en la novela de Gustavo Álvarez Gardeázabal, refleja fielmente la problemática del bipartidismo en Colombia a mediados del siglo XX. El contexto histórico de la misma se inicia con el asesinato del candidato liberal a la presidencia del país, Jorge Eliécer Gaitán, conocido como el *caudillo del pueblo*, ocurrido el 9 de abril de 1948 en la ciudad de Santa Fe de Bogotá. Este hecho agudizó la inestabilidad política, culminando con la subida al poder del Partido Conservador y la puesta en marcha de toda una oleada de asesinatos, terrorismo de Estado, cuya finalidad sería la de acabar con los liberales. Los asesinos a sueldo fueron denominados "*pájaros*". Esta época, conocida como "*La Violencia*"<sup>6</sup>, nos la describe Eduardo Galeano con trazos certeros que nos llevan a comprender las consecuencias del asesinato de Gaitán:

La violencia había empezado como un enfrentamiento entre liberales y conservadores, pero la dinámica del odio de clases fue acentuando cada vez más su carácter de lucha social. Jorge Eliécer Gaitán, el caudillo liberal a quien la oligarquía de su propio partido, entre despectiva y temerosa, llamaba 'el Lobo' o 'el Baduleque', había ganado un formidable prestigio popular y amenazaba el orden establecido; cuando lo asesinaron a tiros, se desencadenó el huracán. Primero fue una marea humana incontenible en las calles de la capital, el espontáneo 'bogotazo', y en seguida la violencia derivó al campo, donde, desde hacía un tiempo, ya las bandas organizadas por los conservadores venían sembrando el terror. El odio largamente masticado por los campesinos hizo explosión, y mientras el gobierno enviaba policías y soldados a cortar testículos, abrir vientres de las mujeres embarazadas o arrojar niños al aire para ensartarlos a puntas de bayonetas bajo la consigna de 'no dejar ni la semilla', los doctores del partido Liberal se reclusaban en sus casas sin alterar sus buenos modales ni el tono caballeresco de sus manifiestos o, en el peor de los casos, viajaban al exilio. Fueron los campesinos quienes pusieron los muertos. La guerra alcanzó extremos de increíble crueldad, impulsada por un afán de venganza que crecía con la guerra misma. Surgieron nuevos estilos de la muerte: en el 'corte corbata', la lengua quedaba colgando desde el pescuezo. Se sucedían las violaciones, los incendios, los saqueos; los hombres eran descuartizados o quemados vivos, desollados o partidos lentamente en pedazos; los batallones arrasaban las aldeas y las plantaciones; los ríos quedaban teñidos de rojo....<sup>7</sup>

La película se desarrolla en un pueblo imaginario del Valle del Cauca, extrapolable a cualquier otro lugar de Colombia o de América Latina, pues según palabras del propio Francisco Norden:

los mecanismos de la violencia política forman parte de la conciencia colectiva de los pueblos de América Latina.

### Argumento y Personajes

Desde el primer instante aparecen los personajes claves marcándose su filiación política:

### a) Los conservadores.

*Don León María Lozano*, que será conocido como “**el Cóndor**” por ser uno de los “*pájaros*” más sanguinarios, es sin duda el personaje central de la película. De apariencia apacible, empleado, primero en una librería cuyo dueño era liberal y, luego en un puesto del mercado, gracias a la mediación de una conocida mujer liberal, llegará a convertirse en un hombre importante dentro del Partido Conservador, verdugo o brazo ejecutor de los designios de arriba; fiel a su Partido, tras el asesinato de Gaitán, uno de sus actos sobresalientes fue arrojar dinamita en una manifestación popular, y es en ese instante cuando se destapa el verdadero rostro de León María Lozano, a partir de este momento será el máximo represor de su región, pues para él *el único delito es estar contra el gobierno (conservador)*”, declarando la “guerra a muerte” a todos los liberales.

*León María Lozano* se nos presenta como un hombre profundamente conservador que actúa según le dictan sus principios. Ideología que impregna hasta lo más recóndito de su vida privada. Nuestro protagonista siempre tendrá como coletilla aquello de *la obediencia al partido es lo más importante* o aquella otra frase con la que enmascara sus asesinatos: *es una cuestión de principios*. Su lucha política se resume en esta frase:

...ahora podemos defender la fe a sangre y fuego.

Como máximo *pájaro*, será siempre defensor de la justificación religiosa del asesinato organizado, avalada por la actitud del **cura**, para el que el atentado realizado por *León María* contra la manifestación popular tras el asesinato de Jorge Eliecer Gaitán fue calificado como obra de *“la gracia divina”*, ya que se evitó con el mismo el gran sacrilegio de atacar al espacio físico de la iglesia. La Iglesia oficial, representada en este caso por el ya citado sacerdote, por más que se empeñe a veces en declararse apolítica, nunca lo ha sido. Su opción por el conservadurismo siempre ha sido evidente. Ser católico era sinónimo de conservador. En esta misma obra cinematográfica podemos apreciar como el púlpito, teóricamente “apolítico” se utiliza para denunciar la “masacre de la Rezolana”, culpando de la violencia a los *“masones y ateos que atacan a las familias cristianas”* y, sin embargo, se niega a hacer una denuncia similar tras la “matanza del Recreo” en la que los conservadores no sólo se limitaron a asesinar a disidentes políticos sino que mataron a niños y destrozaron a machete a varias mujeres tras haberlas violado. Hecho que espantó hasta al mismo protagonista principal, *León María Lozano* quien, siguiendo sus convicciones, estaba dispuesto a matar a hombres pero no a mujeres ni a niños, motivo por el que suponemos que la directiva del Partido Conservador dio la orden sin contar con *León María*, aunque sus propios hombres creyeron que el mandato provenía de él. Además, se indignó (y se negó) cuando *Doña Gertrudis* le instó a que leyera en plena misa la notificación que había recibido amenazándola si no abandonaba el pueblo. Finalmente, cuando la matanza se extiende a liberales de cierto rango que habían firmado un manifiesto contra *León María Lozano*, el cura parece reaccionar, demasiado tarde, ante la locura de la violencia y participa en el Comité Pro Paz, creado a instancias de *Doña Gertrudis* y en el estaba representado *“lo más granado de la sociedad”*, lo que demuestra una vez más la alineación de la Iglesia con el poder y sobre todo con los que tienen dinero.

## **b) Los liberales**

Personaje central, respetado por todos los liberales y por el propio *León María Lozano*, será *Doña Gertrudis*. Ella aglutina a su alrededor a los liberales del pueblo convirtiéndose en el símbolo de la resistencia y de la conciliación. La frase que esboza casi al final de la película: "*hay que parar esta violencia*", refleja su actitud. Mujer de grandes influencias, no tiene problema en recomendar a *León María Lozano* para un empleo en el mercado aún a costa de un liberal, eso sí, antes de que empezara la avalancha de citaciones urgiendo a que los liberales abandonaran el pueblo bajo amenaza de muerte en caso de no hacerlo. Su casa, lugar de reunión y debates políticos entre los liberales, será también el espacio en el que se redactará y será firmado un manifiesto contra el cabecilla de los "pájaros" conservadores de la zona, tras haber intentado hablar con él y haber eludido éste cualquier encuentro con *Doña Gertrudis*, mujer a la que no es capaz de afrontar cara a cara, pero a la que también le mandará una notificación para intimidarla y hacerla desistir de sus intentos de organizar cierta resistencia.

El grupo de liberales está formado, sobre todo, por personas de profesiones liberales, muchos de ellos muy jóvenes. Llama la atención que el dueño de la librería se llame igual que el autor de la novela en la que se basa la película: *Gustavo Álvarez Gardeazábal*, quizás porque él vivió los hechos que relata. De este grupo habría que decir que tardó mucho en reaccionar. Hasta que los asesinatos no fueron diarios no acabaron de darse cuenta de que se trataba de una verdadera limpieza de carácter político. Se les ve con poca capacidad para hacer frente a la situación aunque intentan organizarse, no sin titubeos. Además, como expresaba Eduardo Galeano más arriba, percibimos que pertenecen también a la élite de la sociedad, totalmente alejados de las reivindicaciones populares, sobre todo de los campesinos. Es más, cuando buscan soluciones, lo hacen dentro de su acomodado universo social: élite liberal versus élite conservadora.

Al final, cuando los liberales acceden al poder, *León María Lozano* será expulsado del pueblo para, más tarde, ser asesinado de la misma forma que él asesinó a tantos liberales.

La película retrata bien esa época convulsiva en la que todas las diferencias se resolvían en Colombia con la pistola. Lamentablemente, como analizamos a partir de otros filmes, esa violencia no ha dejado de estar presente. Y no hablamos sólo del ejército y la guerrilla, sino también de los nuevos sicarios, que ya no son hombres que matan por convicciones ideológicas sino niños o adolescentes que asesinan por un poco de plata.

## **2) Águilas no cazan moscas<sup>8</sup>**

Es un film de Sergio Cabrera<sup>9</sup>. Señalaremos a continuación los aspectos más relevantes de esta obra como su argumento, tratamiento de la historia y estructura interna

## Argumento, estructura y personajes

### a) Sinopsis

El protagonista principal, llamado *Vladimir Oquendo*, es un joven militar que vive atormentado por la sospecha de que su padre, el señor Oquendo, no es su verdadero padre. En los recuerdos de infancia está muy presente la figura de su maestro, el señor *Ignacio Albarracín*, y de cómo éste y su padre se batieron en duelo en la plaza del pueblo. Intentará buscar la verdad de la historia y para ello comienza preguntando a sus padres pero de ellos no recibe respuesta convincente. Así que, dispuesto a conocer su verdadera filiación, su verdadera identidad emprende el viaje hacia el pueblo, donde vivió su infancia y sucedió “el duelo”, para desvelar sus orígenes e identidad<sup>10</sup>.

De la mano del joven *Vladimir*, Sergio Cabrera nos va mostrando uno a uno todos los elementos que forman parte de la vida cotidiana de un pequeño pueblo de los Andes colombianos: las instituciones, costumbres y poderes (civil, militar y religioso). Todo aparece ante el espectador, pleno de *realismo mágico*, no exento de cierta forma y fondo caricaturesco o esperpéntico.

### b) Tratamiento de la historia

Para empezar el análisis es importante detenernos en los medios de los que se vale el director para transmitirnos su mensaje, el estilo y sus influencias. Durante toda la película Sergio Cabrera logra mantener un tono amable y humano incluso tocando temas muy crudos como el de la violencia, la muerte o la corrupción política, sin abandonar la comedia coral que tanto éxito le dio en *La estrategia del caracol* (1993). Su sentido del humor y de la ironía son magistrales, mostrando una irreverencia exquisita hacia todos los poderes sin dejar títere con cabeza.

El director hace una crítica ácida a las instituciones, pero no a las personas. Por eso, a pesar de tratar muy duramente a la Iglesia, al poder político y al ejército, los personajes que los representan son tratados de forma *empática* a nivel individual, con sus pasiones, sus virtudes y sus defectos, lo que provoca en los espectadores cierta simpatía por ellos, que los excusa y justifica casi siempre de sus acciones, pues las autoridades locales (cura, alcalde, policía, militar...) no son más que elementos de un engranaje institucional superior, corrupto y diabólico, al que es difícil sustraerse como elementos del sistema. A éste hay que combatirlo desde fuera, por ello a lo largo de todo el film se pondera el poder que tienen las buenas acciones individuales y como éstas repercuten positivamente en la colectividad, acciones que pueden provenir de cualquier persona, fuera de la institución; pero acciones hechas a medida, es decir cada individuo debe aportar su granito de arena dentro de sus posibilidades y en su entorno local para hacer un mundo mejor.

El tratamiento literario es una constante en la obra de Sergio Cabrera. De hecho, mantiene una estrecha relación con la literatura colombiana contemporánea. Buen ejemplo de ello es su película “*Ilona llega con la lluvia*” (1996), basada en la novela de su compatriota Álvaro Mutis. En *Águilas no cazan moscas* observamos cierta

influencia de la obra de Gabriel García Márquez, concretamente de la novela *Crónica de una muerte anunciada*, ya que en ambas existe la narración oral junto a una peculiar y similar actitud ante la realidad contada e imaginada. Eso sí, aunque ambas muertes son anunciadas, la película está cargada de un vitalismo y una esperanza de las que carece el relato de García Márquez, de tal forma que *Águilas no cazan moscas* es una película llena de optimismo y de alegría de vivir: "*probamos que por lo único que vale la pena vivir es por la vida misma*", apostillará uno de sus protagonistas, concretamente el maestro, al final del relato. Pero, sobre todo, ésta es una apuesta por el futuro. La esperanza en el mañana sin el lastre que suponen los fantasmas del pasado. El joven, *Vladimir Oquendo*, sólo se sentirá libre para vivir el presente cuando conozca y asuma la verdad de su pasado, el origen de su identidad, ligada a la historia y a la vida cotidiana del lugar que le vio nacer; por ello hay que emprender el viaje físico a los orígenes para después poder vagar por el mundo con plena seguridad en nosotros mismos, es decir, sentirnos *ciudadanos del mundo*

### c) Estructura interna

A primera vista vemos una estructura circular pues el periplo del joven *Vladimir* comienza y acaba prácticamente igual, preguntando a sus padres sobre la verdad del duelo. Sin embargo, pronto descubrimos que tanto el argumento como los personajes mantienen una estructura dual, como las dos caras de una misma moneda. Pasado y presente conviven, se entremezclan dependiendo el uno del otro. Dos puntos de vista enfrentados, opuestos o complementarios. Realidad y recuerdo, mentira y verdad, bien y mal, vida y muerte...La dualidad es, por tanto, el tratamiento que reciben el argumento, los personajes, los ambientes. Toda la película está dominada por este dualismo. Quizás Sergio Cabrera esté llevando a cabo un particular "duelo" entre el mal y el bien, o simplemente presente la realidad tal y como es, compuesta de luces y de sombras.

### d) Análisis de los temas tratados

Durante la película se tocan muchos temas, algunos sólo de paso, sin embargo, sobre otros se realizan profundas reflexiones. Encontramos cuestiones que podríamos considerar decimonónicas en su tratamiento y en su estética. El tema del honor, la superstición, por ejemplo, se presentan en el siglo XX con un fuerte anclaje del Romanticismo del siglo anterior.

Primero hablaremos del **pueblo**. *Vladimir Oquendo* no es más que un joven adolescente pero el pueblo parece corresponder al de la infancia de una persona de más edad. Quizás sea el recuerdo de la infancia del director o tal vez lo que pretenda es marcar así la diferencia entre la ciudad y el pueblo, entre el pasado y el presente, entre la realidad y el recuerdo. El pueblo aparece como una bella sucesión de estampas costumbristas: patios bellamente decorados con flores y mujeres que lavan la ropa en el río y la dejan secar al sol. También el pueblo aparece como una pequeña comunidad de vecinos. Su estructura colonial gira en torno a la plaza central donde confluyen los principales edificios: ayuntamiento, calabozo, iglesia, escuela; plaza, como centro geográfico y vital, entorno a la cual gira toda la vida de sus habitantes y también la historia del duelo.

Brevemente, pero de forma muy significativa, aparece el cementerio. Ágora y necrópolis, el lugar de reunión de los vivos y el lugar de reunión de los muertos. Nos encontramos así con la simbología de los extremos opuestos o complementarios. Pero como el relato, aunque es la historia de un duelo, no lo es tanto de la muerte como de la de la vida, aparece más la plaza que el cementerio. De todas formas éste, al igual que la plaza, representa el orden tradicional. Ambos están perfectamente cuidados y limpios, no hay nada ruinoso ni abandonado, y estar dentro o fuera de dichos espacios significa estar dentro o fuera del orden tradicional y de la comunidad. Ésta es la que decide y juzga quién puede pertenecer a ella y quién no, de la misma forma que juzga quién merece ser enterrado en el Campo Santo, siendo el peor castigo el destierro. Detengámonos en este punto un momento.

Cuando se inicia la historia, *Vladimir Oquendo* y los personajes protagonistas de la historia viven en la ciudad, lejos del pueblo, incluso el cura, aunque como veremos por motivos distintos, ha sido desterrado de la pequeña comunidad. El **destierro**, deportación, ostracismo, exilio, se conoce desde el Derecho Romano y ha supuesto en determinadas culturas y periodos el peor de los castigos, sólo guardado para los individuos que atentaban contra la comunidad. Y, como vemos en la película, existía un destierro incluso tras la muerte, pues se estaba preparando una tumba fuera del cementerio para el maestro. No por cometer un posible asesinato en el duelo, sino por no haber preparado su alma para la muerte según dictaban las normas de la comunidad. Pero, ¿qué llevó a los tres protagonistas al destierro? Su actitud transgresora, lo que suponía una amenaza para el sistema establecido. Todo debía permanecer en su sitio: los poderosos cómodamente “arriba”, los pobres campesinos amedrentados “abajo”, las mujeres dentro del hogar con su exclusivo papel de madres, situación que los que mandan se encargan de mantener contra natura. Por ello, cuando los protagonistas transgreden este orden se convierten en un peligro para este equilibrio desequilibrado de los que están dentro y de los que están fuera, desencadenando sobre ellos el terrible y aparentemente inevitable destino de ser apartados de la comunidad de una manera o de otra, incluso con la muerte en el duelo.

Sergio Cabrera reflexiona, además, sobre el sentido de la **historia**, sobre la importancia de la **memoria individual y colectiva** y sobre cómo el paso del tiempo distorsiona la realidad. Cuando *Vladimir Oquendo* decide ir en busca de la verdad sobre su pasado descubre que su historia personal forma parte de la historia del pueblo. Es decir, que la Historia se compone de historias de vida. Por otra parte, *Vladimir* acude a una fuente historiográfica oficial, al archivo municipal, pero descubre que en él sólo hay una parte de la historia. Así pues, continúa su investigación preguntando a los vecinos del pueblo. Aquí aparece la fuente oral y las ventajas y peligros que conlleva.

Análisis a parte necesita el tratamiento de **la violencia**, abordada a través **del duelo**, pues la película es un avance inexorable hacia él. El camino que cada uno de nuestros protagonistas recorre nos recuerda inevitablemente, como ya hemos señalado, a *Crónica de una muerte anunciada*. Cada uno representa una forma de prepararse ante la muerte. Se analiza el sentido trágico de la vida y de la muerte, el poder del destino, y cómo el hombre puede tomarlo en sus manos y dirigirlo defendiendo una actitud no conformista.

Señalamos el carácter partidista y de *linchamiento* que tiene todo acto violento, apoyado por determinadas facciones de la sociedad, al respecto destacamos las secuencias que se suceden en la plaza del pueblo, a plena luz del día, con la aparición de las esperpénticas comitivas que apoyan a uno u a otro de los protagonistas del duelo, pero que en ningún momento se plantean impedir el mismo. Sin embargo, a pesar de todo y de todos, que les empujan hacia la tragedia, ambos hombres conservan la capacidad de pensar y el sentido común por encima del social, y ello les lleva a decidir sobre sus vidas y sus destinos, triunfando el abrazo y la amistad frente a la muerte deseada y establecida por el “orden social y mental”, aunque ello les lleve al destierro. Pero la obra magistral de Sergio Cabrera no se detiene aquí, no se conforma con abrir un debate y una profunda reflexión sobre la violencia y el destino, sino que aún le queda capacidad para hacer geniales metáforas. Así vemos que en el balcón del ayuntamiento las autoridades ven el duelo como si de una corrida de toros se tratara, disfrutando del espectáculo, bebiendo y apostando por uno o por otro. Aquí destaca la frase del alcalde cuando dice que gane quien gane él gana. Aunque en un principio parezca que el *Sr. Oquendo* y el *Sr. Albaracín* han ganado por no matarse el uno al otro, en realidad se puede pensar que han perdido porque, como ya hemos visto antes, los dos han tenido que abandonar el pueblo. Finalmente al alcalde y el cura han logrado deshacerse de la oposición.

#### **e) Personajes principales**

##### ***Vladimir Oquendo***

El camino que recorre *Vladimir* comienza y termina en el mismo lugar, junto a sus padres, estructura circular de la que hablábamos antes. Pero este viaje no lo llevará sólo al pueblo sino también al pasado. Para resaltar esto, cuando *Vladimir* llega al pueblo lleva puesto un casco de moto que le da un aspecto futurista. Parece casi un astronauta, como si viniera de otra galaxia, actúa torpemente y muy desorientado en un mundo que le es totalmente ajeno. De esta forma se marcan las diferencias que existen entre la población urbana y la rural en Colombia, el pasado y el presente. Dos mundos totalmente distintos.

También podemos observar en la figura de *Vladimir* la rebeldía de la juventud. Él ve a su padre como un hombre gris y aburguesado, sin “espíritu”, por lo que la imagen romántica e intelectual del maestro le cautiva más.

##### ***El Carnicero y el Maestro, Sres Oquendo y Albarracín: contendientes y amigos.***

El señor *Oquendo*, “el carnicero”, y *Javier Ignacio Albaracín*, “el maestro”, no se pueden entender el uno sin el otro. Cada uno representa un estrato social y cultural: la burguesía, sin poder político pero con poder económico, y la intelectualidad, sin ninguno de los dos. Cuando el maestro llega al pueblo lo primero que hace es unirse con el carnicero para destruir el “espanto”. El hecho de que el maestro no sea del propio pueblo es para señalar que las ideas innovadoras, rompedoras de lo establecido, vienen de fuera. Pero, ¿qué era el espanto?. Pues no era más que un disfraz de monstruo que utilizaban el cura y el alcalde para asustar a los campesinos y así obligarles a vender

más baratas sus tierras. Ahí es cuando empiezan a desatarse los recelos contra estas dos personas que se han atrevido a desenmascarar las argucias de los poderosos.

Pero esta unión no triunfará por las grandes diferencias que hay entre ambos y entre los grupos sociales que representan. Ambos luchan contra el poder de la Iglesia, pero la burguesía no está contra la religión ni contra el poder. Así lo demuestra el carnicero cuando, preparándose para el duelo, visita la Iglesia preocupado por sus pecados y por la salvación de su alma, mientras que el maestro reniega no sólo de la Iglesia sino también de la fe, creyendo sólo en el dominio de la Razón, al menos de galería para afuera, porque secretamente conserva la medallita milagrosa que le entregó su casera.

Otro punto de fricción será la forma de entender el compromiso político. Cuando están a punto de realizar el atentado contra el tren del dictador, al *sr. Oquendo* no se le ocurre más que ponerse a hacer le amor con *Rubiela*. El carnicero parece no darle transcendencia a lo que están haciendo, parece no comprenderlo o no importarle demasiado. Sin embargo, como ya hemos comentado, es una unión que beneficia a los dos porque el carnicero sin el maestro carecería de ideario político y el maestro sin el carnicero, como ofrece en esta secuencia, carecería de fuerza para llevar a cabo sus objetivos.

No podemos ignorar la relación que ambos mantienen con *el carpintero*. Éste representa los movimientos obreros en la clandestinidad, siempre preparado para actuar pero dentro de las consignas del partido. Forman los tres pilares de la oposición política. Él es el único que pretende disuadirlos antes del duelo alegando que sería un fratricidio: "*¿qué va a ser de nosotros si empezamos a matarnos entre compañeros?*"; y es el primero en felicitarles en la plaza cuando deciden abandonar el duelo.

### ***Los personajes femeninos.***

Aunque el personaje femenino principal es el de la *Sra. Mirían*, mamá de *Vladimir Oquendo*, existen otros dos sin los que no se podría comprender el film. Como sucede en el caso de los personajes que acabamos de ver, cada mujer está sujeta al rol que representa. Veamos cuáles son éstos.

La *Sra. Mirían* interpreta el rol de la mujer-ángel y aunque aparece de forma muy distinta en el pasado y en el presente, en ambos casos está totalmente al margen de lo que sucede. En la actualidad se presenta como una mujer de ciudad que está en la fábrica junto a su marido. Viste sobriamente, con el pelo recogido, fría y distante. En el pasado, en cambio, aparece en casa, rodeada de belleza, entre flores, canciones y naturaleza. Volvemos a encontrarnos con la dualidad del personaje.

A veces la mejor manera de definir a un personaje consiste en radicalizar sus rasgos aún a costa de llevarlos al absurdo o al ridículo. Eso es lo que hace Sergio Cabrera con el personaje de la *Sra. Mirían*. La mujer ha sido acusada por la comunidad del peor de los delitos que a los ojos de ésta podría cometer una esposa, el adulterio. El director quiere dejar claro que la *Sra. Mirían* es inocente de tal de acusación, por ello nos la presenta exageradamente angelical, para que no quepa duda de su inocencia.

Pero ¿por qué es acusada de este delito? Aquí se conjugan varios factores. Primero vemos el significado de una posible infidelidad dentro de una comunidad de este tipo, donde se cree en la santidad del matrimonio y paradójicamente no en la sacralidad de la vida, pues todos empujan a los protagonistas hacia el duelo, hacia la muerte. También entra en juego otro aspecto: el sentido del honor o de la honra (que no la honradez). Repleta está de este tema toda la literatura desde el barroco de Lope de Vega hasta la literatura romántica del XIX, donde batirse en duelo por defender el honor de una dama, que era la base de la honra masculina, es un acto valeroso y de alto prestigio social. Clave fundamental de una sociedad masculina donde el culto a la violencia y a la concepción de la mujer, como propiedad privada, deben mantenerse al coste que sea.

Otro factor importante es el poder del “rumor”. Nadie es culpable directo, el rumor es la acción de todo un grupo por lo que como es imposible encontrar culpables nadie teme hablar mal pues es consciente de que ninguna culpa, ni siquiera reproche, caerá sobre él, salvo el de la conciencia, si es que se tiene. Hay, por tanto, una crítica mordaz al rumor que, convertido en dogma social, acalla, aliena y *aborrega* a las conciencias individuales. Todo rumor actúa como instrumento de exclusión social frente a los recién-llegados como la *sra. Mirian*, la cual no ha nacido en aquel pueblo, llega allí siendo una joven huérfana, y pronto contrae matrimonio con el carnicero, el *Sr. Oquendo*. Es atacada por el recelo que despierta en una comunidad cerrada y pequeña todo lo que es distinto, todo lo que viene de fuera y sin orígenes (en orfandad).

Ella también despierta las envidias por su belleza. Pero será sobre todo su papel transgresor lo que la ponga en el objetivo de todos los chismes del pueblo. Mientras que su marido y el maestro son transgresores por su actitud política, ella, que está al margen de la política, es criticada porque cruza la línea que existe entre hombre y mujer en la comunidad tradicional, donde ambos sólo pueden mantener una relación dentro del matrimonio. *La Sra. Mirian* y el maestro son amigos; ella se preocupa de sus achaques y con hierbas le prepara remedios naturales. La comunidad no comprende o no quiere comprender una limpia relación de amistad y afecto heterosexuales, entre un hombre y una mujer, sin que haya algo turbio y sucio de por medio. Además, el hecho de conocer la medicina natural la hace aparecer casi como una “bruja” con sus pócimas. Por todo ello, el rumor del pueblo la convierte en el objetivo perfecto para enfrentar a dos amigos, al maestro y al carnicero, que son los dos representantes de la oposición política del pueblo, y así librarse de ellos.

Otro personaje femenino del que vamos a hablar es de *Rubiela*, que interpreta el rol de la mujer-demonio. Ella representa el amor carnal fuera de las leyes convencionales. Su aparición en la película es breve pero muy significativa. En el pasado aparece comprometida políticamente con el maestro y el carnicero, aunque su relación con este último la obligará a abandonar el pueblo, por la mala reputación que le estaban dando. De hecho, en el presente, cuando habla con el joven *Vladimir Oquendo* aparece como una come-hombres o *ninfómana* que no cesa de acariciarlo constantemente con actitud seductora. Ella también representa muy bien su papel de mujer fatal.

Así quedan representados los dos roles tradicionales que, desde la mentalidad patriarcal, se atribuyen a toda mujer: la mujer-ángel como sinónimo de mujer casada y madre,

discreta y obediente, y el de la mujer –diablo, promiscua y sin familia. Sólo nos quedaría por comentar el tercer rol que aparece claramente definido en la película: el de la mujer que vive una farsa convencional, como le ocurre a la casera del maestro, la *Sra. Encarnación* que, aunque está casada, su marido nunca está con ella. Figura del marido ausente que es muy común en el mundo hispanoamericano. Se da a entender que la *Sra. Encarnación* está enamorada del maestro, pues lo ayuda en todos los preparativos del duelo; se preocupa de su salud e incluso le regala una medallita milagrosa, que él, a pesar de su incredulidad, conservará durante el duelo. En algunos aspectos la *Sra. Encarnación* representa a la mujer estéril, pese a llamarse *Encarnación*, sin marido, sin hijos y sin familia, es decir, sin cumplir con las funciones de madre y esposa. Por ello quizás se nos muestre físicamente mal cuidada, sin la belleza y juventud de la *Sra. Mirían o de Rubiela*.

### **Otros personajes**

El resto de los personajes representan a determinadas instituciones y poderes, por tanto, los comentaremos comparando cómo eran en el pasado, es decir, durante la dictadura, y en el presente, ya en democracia. Veremos también las relaciones entre ellos.

Durante la dictadura vemos cómo el **alcalde** y el **cura** están unidos para mantener el orden establecido en la pequeña comunidad y para que nadie altere sus posiciones privilegiadas. Ambos crean el *espanto* y siembran el miedo entre campesinos como instrumento de poder político y económico.

El poder político aparece manejando al poder militar, triste pantomima en la figura del soldado *Alegría*. Se demuestra cómo durante la dictadura el ejército estaba al servicio del poder político. Más tarde durante la democracia el ejército aparece como algo decorativo, jóvenes con uniformes de gala e instrumentos musicales que ensayan la Fiesta Nacional, soldaditos de plomo que conmemoran antiguas victorias.

Por su parte, la Iglesia durante la dictadura aparece al lado del poder político, pero en la democracia ha sido apartada de él. La Constitución colombiana declara la libertad de credo aunque la mayoría de la población siga siendo católica. Esta pérdida del poder de la Iglesia se ve en la figura del cura, fiel reflejo de la Iglesia autoritaria, inmisericorde que en el fondo desconoce y desprecia al Jesús de los evangelios. En el tiempo actual de la narración del film el representante de la Iglesia se nos muestra como un personaje loco (sin lugar) y abandonado en un asilo de monjas. Él también se ha visto obligado a abandonar el pueblo. La democracia ha dejado atrás a la Iglesia de bulas y “espantos”

El único que se mantiene en su cargo es el Sr. Alcalde; sólo cambia que durante la dictadura también era juez, lo que demuestra que no existía división entre los poderes ejecutivo y judicial. De todas formas, en la democracia disfruta de los mismos privilegios que antes.

Para concluir, podemos señalar, que con *Águilas no cazan moscas*, Sergio Cabrera pretende demostrarnos que la violencia no sirve para nada, y que la sociedad debemos transformarla desde nuestro contexto, desde nuestra realidad, desde el cotidiano, teniendo una conciencia lúcida que nos permita distinguir lo que es verdaderamente

válido, utilizando el sentido común volaremos por encima de los rumores, estrechos convencionalismos, y pacatas instituciones.

### 3) La estrategia del Caracol<sup>11</sup>

Es la obra más conocida de Sergio Cabrera, un año anterior a *Águilas no cazan moscas*, el director convierte al espacio urbano y a la especulación en los grandes protagonistas de su obra, que en el presente artículo va a ser analizada a través de los siguientes apartados.

#### Argumento y Personajes

##### a) Sinopsis

La película narra las vicisitudes de una pequeña comunidad de vecinos de clase media baja y popular, habitantes de un antiguo palacio, la casa Uribe, situado en el centro de la ciudad de Santa Fe de Bogotá que, al verse amenazados por un inminente desalojo de la vivienda, tras ser reclamada por un descendiente de los antiguos propietarios de la finca, desarrollaron una especial estrategia de desalojo del inmueble, estrategia creativa y plena de dignidad. Los inquilinos intentarán primero mantenerse en la casa recurriendo a una argucia legal basada en aquello de que una de sus vecinas ha vivido más de cincuenta años en la misma, lo que le da derecho a reclamar la propiedad de la casa, pero este recurso no prospera porque la ley es fácilmente maleable en manos de los poderosos. Conscientes que el desalojo les llevará a la marginalidad y a vivir desestructuradamente en una de las inmensas “villas-miseria” que pueblan las periferias de las megalópolis latinoamericanas, deciden luchar juntos para mantener o buscar un espacio común, digno y habitable y, sobre todo, no dejar que les arrebaten su dignidad. Para ello llevan a la práctica la idea de un vecino, Jacinto, antiguo anarquista español, que propone *la estrategia del caracol*: si la casa no va a ser para ellos no será para nadie, por lo que proceden a desmontarla y llevársela a escondidas hasta un solar en las afueras adquirido de forma colectiva. Como los caracoles, se irán con la casa a cuestas. Como indica el personaje que asume el rol de narrador: “*hasta los más enviciados empezaron a meterle amor a la estrategia*”, convirtiéndose ésta en una actividad que transforma y dignifica a quienes participan en ella, como analizaremos al referirnos a alguno de los personajes más representativos de la película.

##### b) Personajes más representativos

###### *Romero (el apoderado de la casa Uribe).*

Representante de esa clase de idealistas que pretenden luchar dentro del sistema, cree en la justicia por encima de la realidad y de sus tensiones. A este personaje al que le falta poco para licenciarse en leyes, pobre y digno, perteneciente, como sus vecinos del inmueble, a la misma clase de perdedores sociales, su conocimiento de las reglas del juego legal le hace “*pensar como abogado*”, de ahí que su primera opción sea vencer en el terreno de la legalidad. Dialogante, maniobrero, e inteligente, acabará renunciando a su táctica al comprender con evidencia contundente que la ley no está necesariamente

casada con la justicia. Acepta que la utopía puede ser la respuesta, y apoya la aplicación de ideas, nada ortodoxas, pero necesarias como la de la resistencia frente a una *legalidad* que siempre es un instrumento y arma al servicio de los poderosos. La interpelación del vecino Jacinto: “*por una vez tenga fe en las personas y no sólo en las leyes*”, no caerá en saco roto, y Romero se convertirá en uno de los principales organizadores de la estrategia, y ni siquiera la paliza de muerte que le propinan los matones del descendiente de los Uribe le apartará de ella.

### ***Jacinto (el anarquista).***

Exiliado español, excombatiente de la guerra civil que malogró la experiencia republicana en España. Anarquista confeso, personaje reflexivo que se adapta con facilidad a las circunstancias que le circundan. Añorante de un país y de una época donde la dignidad fue posible tras el posicionamiento en unas ideas y en una lucha de clases. Realidades en las que el idealismo fue determinante. Como su admirado Durruti, correligionario suyo dentro de la C.N.T. española, “*lleva un mundo nuevo en su corazón*”, siendo, por tanto, capaz de destruir para construir. Defiende desde posturas individuales, más tarde compartidas con y por el grupo, la necesidad de librar pequeñas batallas, únicas posibles en una sociedad mezquina para con los colectivos sociales e individuos desfavorecidos. La actitud de este personaje nos induce a pensar que la utopía es realizable cuando con decisión se camina hacia ella. Ideó la estrategia del caracol y, una vez realizada con éxito, no se jacta sino que pone los pies en el suelo, ilusionado, pero apuntando certeramente que: “*falta todo por hacer*”.

### ***Gabriel/Gabriela.***

Quizás sea el personaje que más se transforma gracias a la estrategia, donde el poder de la dignidad alcanza su grado máximo. Travestido, que se gana la vida en la noche, ocupa el escalafón más bajo dentro de los marginados de la sociedad por su doble condición de homosexual y prostituta. Personaje solitario, que vive la *separatividad* como una condena impuesta por la sociedad, logrará encontrar su dignidad como persona sirviendo a la causa común de los inquilinos, como uno más, sintiendo que le necesitan. En Gabriel se plasma el mayor logro de la estrategia: una solidaridad que pone en movimiento todo un proceso de personalización, y de recuperación de la humanidad, que le es negada por una sociedad hipócrita y excluyente para con los que no responden al perfil de “los triunfadores”, de “los decentes”.

### ***Señora Trinidad***

Inquilina que lleva viviendo más de cincuenta años en la casa y que por tanto, no sólo porque la ley así lo diga aunque no lo cumpla, sino porque toda su vida está relacionada con esos muros, con ese patio, no está dispuesta a dejarla. Matrona de fuerte carácter y más fuertes convicciones verá como una respuesta a sus oraciones la aparición de una imagen de la Virgen, materializada como mancha de humedad tras un cuadro que cae en el momento propicio, cuando rezaba y consultaba a la Virgen del Carmen y a las Ánimas del Purgatorio qué decisión tomar respecto al abandono de la casa, al caer el cuadro la mancha de humedad del muro adquiere el carácter de una aparición mariana<sup>12</sup>.

A partir de ese instante Trinidad con la Virgen, como estandarte, será la capitana y defensora de la estrategia, ya que con su “aparición”, aquella le revela a la señora Trinidad que no debe abandonar la casa, o si la abandona los muros de la misma se irán con ella. El espacio donde hay una aparición se convierte en un lugar sagrado y, por extensión, quedan bendecidas las personas que allí moran. Lo que al principio a Romero y a Jacinto les pareció un obstáculo, acabará convirtiéndose, gracias a la señora Trinidad, en todo lo contrario, puesto que la mágica aparición servirá para unir aún más a todos los vecinos, sublimando y santificando esta particular forma de resistencia vecinal como era *la estrategia del caracol*.

### ***Doña Aurelia y Lázaro, el esposo enfermo***

Simbolizan, como doña Aurelia comentará justo antes de liberar a su marido de un disparo de la enfermedad que lo convertía en un despojo, a la gente a la que siempre le ha tocado sufrir. Durante todo el relato está pendiente de su esposo enfermo al que le cuenta todo lo que pasa para mantenerlo dentro del mundo de los vivos y sentirse acompañada. Lázaro, paradójicamente, también participará en la estrategia ya que gracias a él podrán retrasar el desalojo unos días, necesarios para llevar a cabo el plan. Hasta un moribundo cuenta, aporta, nadie es desdeñable. La esperanza de lo que menos se espera. Y una vez muerto, después de la eutanasia que su propia esposa le otorga por amor, no será abandonado. Irá con los demás.

### ***El sacerdote***

Personaje que, embuchado en su sotana de fraile<sup>13</sup> y con una mirada inquietante, parece llamado a ser un detractor de la estrategia pero, sin embargo, acaba participando como tesorero una vez que descubre lo que ocurre. Representa al cura de mediana edad que es capaz de ver lo que le rodea y acompañar las decisiones del pueblo. Menos beato que la propia señora Trinidad, cuando ésta le impele a rezar en plena ejecución de la estrategia, éste le dice que rezarán después, cuando acabe lo que están haciendo, atrapada su atención más en la acción que en la “devoción”. Posiblemente, nunca se había visto en otra igual. Además, a través de su relación con Gabriela se plantea una cuestión que quizás sea una de las más controvertidas y arriesgadas de la película y que, sin embargo, pasa casi desapercibida dentro de la trama. Hablamos de la escena en la que, tras intentar acostarse con Gabriela creyendo que era mujer y confesando que nunca había estado con una, al descubrir que Gabriela era en realidad Gabriel, lejos de rechazarlo, se siente solidario con la soledad de él, su misma soledad (identificación de soledades, la del homosexual y la del cura, que subvierte el hipócrita orden “moral” establecido):

Qué solos estamos, padre.  
No sabes cuánto te comprendo

Desde esta mutua comprensión, desde la empatía, surge una amistad que desafía la intransigencia oficial de la Iglesia respecto a los homosexuales. El sacerdote anima a Gabriela a que deje la calle, pero no a que renuncie a su sexualidad. Es cura pero, como

él mismo dice, es también humano, con lo que deja al descubierto la inhumanidad que muchas veces conlleva el hábito y la poderosa institución que lo sustenta.

### ***Narrador***

Personaje popular de verbo fluido y embaucador que representa, en cierto modo, a la memoria colectiva de todo un pueblo. Responde en la película al nombre de “paisa”. Hilo conductor de la trama que traspasa los sucesos de una circunstancia a otra de la película. Fabulador apegado a la calle. Mantenedor con su discurso de una cierta cultura popular.

### ***Víctor Honorio Mosquera***

Abogado burgués de “medio pelo”, títere e hipócrita. Totalmente corrupto y vendido a los intereses de los poderosos, quienes necesitan abogados fieles para llevar a cabo sus argucias legales. Personaje con resonancias de una identificable tipología social muy de moda en las últimas décadas y que merece en su mejor clasificación el nombre de “yuppie”. Elementos sociales, en muchos casos, carentes de escrúpulos, que tratan de ascender social y económicamente en las grandes urbes al calor de multitud de innumerables negocios y apañíos. Personaje ridículo y desclasado.

### ***El potentado Uribe***

Hombre joven y frívolo, descendiente de los Uribe, acostumbrado a conseguir lo que quiere, prepotente y, en el fondo, mediocre. No reconoce ningún límite legal o de justicia, por lo que no tiene reparos en hacer uso de la corrupción para ganarse el apoyo de las autoridades, y de la violencia para acallar a los que no se le sometan. Tipo muy presente en estas sociedades en las que las políticas neoliberales se han convertido en la religión oficial de los Estados. Su dinero es su poder, su único argumento para hacer y deshacer a su antojo.

### ***Hombre de partido político***

Es uno de los vecinos de la casa que, con sus breves intervenciones, retrata al individuo dogmático que está constantemente hablando del proceso, de la articulación de las masas, con un discurso ajeno a la realidad. Participa activamente en la estrategia pero nunca deja su perorata ni calla sus desacuerdos con la forma en que se deciden algunas cuestiones.

### ***Juez***

Se debate entre la legalidad y la realidad de corrupción que le envuelve. Representa la suprema burocratización de los procedimientos judiciales.

Para finalizar, consideramos que la *Estrategia del Caracol* responde, una vez más a esa característica del cine latinoamericano que convierte a los *olvidados*, a la gente común en estrellas cinematográficas. Se trata de una obra muy completa de gran fuerza

narrativa, de profundidad psicológica en sus personajes y hondo contenido social. Es una película que enseña divirtiéndose.

#### **4) La vendedora de rosas**

En *La Vendedora de Rosas* nos volvemos a encontrar con una de las “deudas” más importantes de la sociedad: *los olvidados*. Con una realidad que desde el poder se pretende ocultar, pero está ahí, y no es otra que la de los niños de la calle. En este caso concreto los niños de las calles de Medellín en Colombia.

El propio director, Víctor Gaviria<sup>14</sup>, escribe en un artículo publicado en agosto de 1998 en la Revista “Número” lo siguiente:

*...La ficción es el rodeo que hacemos a través de la imaginación para llegar a la verdad de lo que está aquí mismo, a la verdad de la elusiva realidad nuestra de todos los días.*

La película está ambientada y rodada en la ciudad de Medellín, Colombia (país en el que se producen cada año más de 30.000 muertes violentas). La protagonista, Mónica, de 13 años ha creado su mundo en las calles de esta ciudad Latinoamericana, en la que lucha y se rebela para defender lo único que tiene: sus amigas, su novio (traficante de droga) y su dignidad.

La acción se desarrolla en una de las fechas más fastuosas de año, la noche de Navidad. En la cual, al igual que todas las restantes del año, Mónica vende rosas para ganarse la vida y conseguir (como una niña que es) el sueño de celebrar la Navidad rodeada de lujos. Pero sin embargo, su realidad es bien distinta: soledad, pobreza, droga y la muerte.

Víctor Gaviria basó su película *La Vendedora de Rosas* en un cuento escrito por Hans Christian Andersen titulado *La niña de los Fósforos*. Donde se narra la historia de una niña que agoniza de frío en la calle el día de Navidad, delirando con la figura de su abuela. En la historia que nos muestra Gaviria, la protagonista lucha por agarrarse a la vida y recorre alucinada las calles de Medellín buscando una esperanza, el calor humano y el amor, el amor de su abuela desaparecida. En su deambular por las calles de la ciudad Mónica se va a ir encontrando con otros niños que están en la misma situación que ella; jugando con la muerte, drogándose para buscar un sueño que no encuentran en la dura realidad que les ha tocado vivir, de esta forma se sumergen en un mundo de alucinaciones impulsados por el veneno de la cola o goma de zapatero que aspiran en pequeños frascos.

El director nos habla en el artículo, anteriormente citado, de la protagonista de su película de la siguiente forma:

Mónica es una adolescente que ha recibido todos los azotes de la intemperie, por debajo de su sombrero deshecho y de su pelo mojado, debajo de su cabeza que da vueltas, permanece el criterio de la heroína. Es decir la vocecita digna y sin renunciar que morirá con ella.

Los actores del film no son profesionales, por lo que tuvo que trasladarse con su equipo a las barriadas donde estas personas vivían. Permitiéndole así obtener una visión más justa de la realidad que quería ofrecernos, y aprovechando el ambiente que únicamente se encuentran allí: droga, música alegre (“ballenato”) y triste que se escucha en las barriadas populares de la ciudad de Medellín. Según declaraciones realizadas por el productor de la película (E. Goggel):

[...] tuvimos que invertir enormes toneladas de paciencia. Para empezar, no es la clase de película en la que uno pueda definir sobre el papel cuántos días de rodaje necesita, porque trabajar con actores naturales, niños que viven en la calle, es totalmente imprevisible. Ni ellos mismos saben cómo van a estar dentro de diez minutos.

Esta obra cinematográfica que se presenta como un reto, ha sido galardonada con numerosos premios y nominaciones en diferentes festivales europeos y americanos, entre los que se encuentran:

- La Palma de Oro del festival de Cannes de 1998 al director Víctor Gaviria.
- Premio ARCI-LUC para los niños que participan en la película, Premio mejor edición ,
- Premios Especial caracol, etc ... en el Festival de la Habana de 1998.
- Nominación de Víctor Gaviria al premio de la Audiencia en el Festival Internacional de San Sebastián en 1998.
- Premio CUCULI de la Iglesia Católica en el Festival de Lima en 1998.
- Mejor película en el Festival de San Juan (Puerto Rico) en 1998, Festival de Santa Cruz (Bogotá) 1999, Festival de Santa Fé de Bogotá (Colombia) en 1998, Festival de Denver (EEUU) en 1999, Festival de Miami (EEUU),...

Existe un poema de autor desconocido y que apareció en un panfleto de una ONG que podría reflejar la actitud de indiferencia que la sociedad demuestra ante problemas sociales como por ejemplo el que se trata en *La Vendedora de Rosas*.

¿MAÑANA?

Abrí la puerta al año nuevo  
para que entrara el primer sol  
y el aire fresco.

Y vi tres niños  
en el portal del año.  
Los dejó el año viejo.

No pedían nada.  
Callaban.  
Miraban.

Yo también guardé silencio  
trenzando de deseo y miedo.

¿Sois ángeles de Navidad?  
Silencio.

Tres niños andinos.  
Tres ángeles navideños.  
Tres reyes magos.

Ahora no;  
Volved mañana.

Cerré la puerta.  
Mañana.  
Mañana.  
Mañana.

## 5) Sumas y restas<sup>15</sup>

Dirigida también por Víctor Gaviria<sup>16</sup>, considerada mejor película colombiana de 2005, de nuevo en ella radiografía uno de los problemas de su Medellín natal, a saber: el narcotráfico.

### a) Argumento y personajes

*Sumas y Restas* fue rodada con actores naturales (no profesionales) como Juan Uribe en el papel del ingeniero *Santiago*, Fredy York Monsalve que caracteriza a *Duende*, y Fabio Restrepo que interpreta al *traqueto*<sup>17</sup>, llamado *Gerardo* en la ficción cinematográfica. El argumento principal está inspirado en un episodio particular que narra como un ingeniero, *Santiago*, se involucra transitoriamente en el mundo del narcotráfico en el Medellín de 1984, con la idea de acumular en el menor tiempo posible un dinero que le permitiera capitalizarse y salirse luego de ese mundo para continuar con sus negocios legales (de constructor y agente inmobiliario); pero *Santiago* no podrá alcanzar sus pretensiones, pues el mundo del narcotráfico se muestra como es en realidad, es decir: como una *tela de araña* que atrapa a sus víctimas en una trampa mortal, materializada en un secuestro relámpago perpetrado por sus propios socios, *Duende* y *Gerardo*, que lo despojan así de todo su dinero.

Víctor Gaviria nos hace la siguiente declaración de intenciones respecto a su película:

Esta es, en verdad, un pretexto para hacer un retrato de la ilegalidad que nos proporcionó el narcotráfico y que permeó desde aquellos años hasta ahora, todo en nuestra sociedad. En Colombia, al irrumpir el narcotráfico, esta ilegalidad tomó proporciones mayores, haciéndonos creer a todos que la ilegalidad era un posible camino para construir riqueza y bienestar.

Como si toda la sociedad se hubiera “emborrachado” por el chorro increíble de dinero que inundó al país a comienzos de la década de los ochenta, equivocadamente todos creímos que podría construirse un país para nuestros hijos a partir de un negocio clandestino e ilegal como era el narcotráfico.

“Sumas y Restas” pretende ser un retrato que haga tomar conciencia, a través de los filtros propios del arte, de esta equivocación, de este camino errado. Porque la verdad es que a pesar de los acontecimientos trágicos de los últimos años, a pesar de los miles de muertos y del desorden generalizado en todos los ámbitos de la nación, muchos colombianos, especialmente los jóvenes que no conocen la historia reciente y creen que el desorden reinante es fruto de la fatalidad natural, piensan que el narcotráfico es todavía un camino posible y deseable.

“Sumas y Restas” pretende demosestrar como el narcotráfico se presentó y presenta como una especie de asociación económica distinta a las legales. Porque en vez del jefe existía el “patrón” que era alguien dadivoso que hacía las veces de un padre que se preocupaba personalmente por todos sus trabajadores y repartía la plata de su “empresa” mediante localidades laborales que eran imprevisibles, sujetas a su capricho, pero que aparecían más amplias y más generosas que las empresas legalmente constituidas.

La misma forma de “contratación personal” aparecía también en el narcotráfico bajo la luz amable del parentesco o de la vecindad, cuando el patrón llamaba a sus cuñados, a sus primos, a los primos de la señora, a su suegro, o cuando vinculaban a los vecinos de toda la vida, a los amigos del barrio, creándose una especie de “empresas familiares” o “vecinales”

Creo que ya es tiempo de que miremos cara a cara el fenómeno del narcotráfico en Medellín, su vida cotidiana, su despiadado espíritu comercial, las relaciones que existieron entre los traquetos y la ciudad, y, en suma, como los antioqueños vivimos una época alucinada, erótica que sólo era una trampa mortal. No quiero con esta película-“Sumas y Restas”- juzgar a nadie, sino contar una historia humana que muestre el corazón oscuro de los hombres, sus debilidades, su locura, su ambición, su ternura, una historia que aún está viva en la memoria de la ciudad<sup>18</sup>.

## 6) **María llena eres de gracia**<sup>19</sup>

Se trata de una coproducción Colombia-EE.UU. de 2004 del director norteamericano Joshua Marston, y aunque éste no sea colombiano, sus actores y la problemática son tan de ese país suramericano que no podemos dejar de traerla a colación

### a) **Argumento y personajes**

*María* (Catalina Sandino) tiene 17 años, vive en una pequeña ciudad al norte de Bogotá y comparte casa con su extensa familia, compuesta ésta por su madre, abuela, hermana y sobrino<sup>20</sup>. *María* trabaja en una enorme plantación de rosas<sup>21</sup>. *María* y *Blanca* (Yenny Paola Vega), su mejor amiga, son las encargadas de retirar las espinas de los tallos y preparar las flores para la exportación. Su trabajo es muy duro y estricto. La única distracción de la joven *María* son los bailes en la plaza del mercado de su pueblo a los que acude con su novio *Juan* (Wilson Guerrero). *María* es muy impulsiva, suele discutir bastante en su trabajo por lo que será despedida del mismo. Su familia no comprende porque ha dejado el trabajo, nadie sospecha que *María* está embarazada. Emigra de su pueblo a la capital, Bogotá, para probar mejor suerte y ahí se topa con *Franklin* (Jhon Alex Toro) al que ya conocía, y él le habla de la posibilidad de un empleo como “correo”, es decir, un trabajo de “pasar droga” a EE.UU. como “mula”<sup>22</sup>, la droga será preparada en paquetitos de caucho, llamados *pepas*, tragados por la mula, cada una de ellas llevará una media de 62 paquetitos en su estómago. De cada viaje que haga a los EE.UU. obtendrá una ganancia de 5.000 dólares, nada más que esto último servirá para convencer a *María* que recibirá instrucciones de *Lucy* (Guilied López) que ya había hecho el viaje con éxito dos veces, ella enseñará a *María* como prepararse físicamente y también lo que debe hacer si las cosas salen mal. *Blanca* también será reclutada por los narcotraficantes. Unos días más tarde las dos amigas suben a un avión con 62 paquetitos de droga en estómago rumbo a New York. La segunda parte del film transcurre en los EE.UU., allí asistimos a las vicisitudes que conlleva el paso de la aduana, lo arriesgado para el cuerpo y la muerte que trae consigo el paso de droga, las redes de paisanaje y parentesco, el mundo de la inmigración colombiana, etc.

## b) Realización de la película<sup>23</sup>

El director Joshua Marston para elaborar el guión de su película se basó en las historias, en los relatos de vida, que las *mulas* le contaron desde las cárceles; y también entrevistó a oficiales de policía del aeropuerto Kennedy de New York. Por ello es una película realista, casi documental, y sobre todo: etnográfica, pues como reseña el propio director:

Esa especie de enfoque antropológico es el motivo por el que soy cineasta, y la razón por la cual deseo contar historias”. Continúa Marston diciendo que “mi película se inspiró en una historia que fue narrada por alguien que conocía este mundo de primera mano. Esa fue una de las primeras inspiraciones de la película: observar lo que es ser “mula” e intentar imaginarlo desde la perspectiva de esa persona. Así intenté comprender los motivos que puede impulsar a alguien a una situación tan extrema como ésa.

Como hemos señalado, más arriba, se reunió con los oficiales de aduanas del aeropuerto Kennedy y asistió a algunos de los interrogatorios que se hacen a los pasajeros provenientes de Colombia. Aprendió que las *pepas* se empaquetan en caucho, y que dependiendo del tamaño de una persona, de una *mula*, puede transportar hasta un kilo de heroína o cocaína en su estómago. También entrevistó a un cirujano que le explicó con detalle cómo en repetidas ocasiones ha salvado la vida de varias *mulas* por medios quirúrgicos (sacando las *pepas*).

Marston también entrevistó a Orlando Tobón, líder de la comunidad colombiana de New York, quien ha trabajado ayudando a *mulas* y a sus familiares desde 1980. Desde entonces Tobón se ha encargado de repatriar a más de 400 mujeres muertas a causa de este oficio. Familiares, médicos y policías acuden a Orlando solicitando ayuda cuando una *mula* fallece en precarias condiciones. Las edades de las *mulas* han oscilado, según Orlando Tobón, entre los 17 y 82 años. Orlando tiene una agencia de viajes en el barrio neoyorquino de Queens, donde es numerosa la comunidad colombiana, y a esa agencia se acercó el director de la película como el antropólogo que hace su trabajo de campo.

El método antropológico condujo a Joshua Marston a conocer cómo era la vida en Colombia, para ello comenzó entrevistando a inmigrantes colombianos de New York. Viajó a Ecuador, por ser país más seguro, para conocer las plantaciones de rosas similares a las de Colombia. Marston declara que su historia va más allá del estudio de las *mulas*, él pretende buscar el lado humano de esa realidad a través de la protagonista principal, a través de *María*. Al respecto nos dice:

Considero que existen aspectos de la vida de una joven de 17 años que van más allá de las condiciones culturales y económicas. Ese fue uno de los aspectos que le dieron a la película una característica aún más personal para mí, pues se trata de alguien que intenta descifrar quién es y qué lugar le corresponde en el mundo. Se trata sobre la inconformidad de María y su instinto de superación, su búsqueda y anhelo por algo distinto de lo que tiene a pesar de no poder definirlo en palabras. A partir de esto, se desarrolló un guión que tenía poco que ver con la vida de una “mula” y más con la lucha de una joven por salir de su entorno, un mundo que parece atropellarla para así poder alcanzar algo mejor.

Joshua Marston entregó el guión a Paul Mezey, productor de afamados largometrajes, de corte realista como: “La Ciudad” y “Our Song”, obras basadas en vidas de inmigrantes y obreros, y filmadas por actores no profesionales. Tras leer el guión, Paul Mezey hizo estas declaraciones:

Como espectador no sabes realmente donde estás metido, como María tampoco lo sabe. Los eventos presentados te van envolviendo poco a poco. A pesar de esto el guión nunca deja de ser útil pues trata con gracia el drama; pero no permite que los eventos de la trama sobrepasen el tema central de la historia, que es la vida de la joven.

Director y Productor viajaron juntos a Colombia para visitar pueblos, plantaciones de flores, entrevistándose con familias, adolescentes embarazadas, prisiones donde conversaron con *mulas* y con un hombre que les contó con todo género de detalles como se preparaban las *pepas* de droga:

Se cortan los dedos de los guantes de caucho, luego se mete la droga, y se comprime mecánicamente dentro de los dedos, estos son sellados con seis capas de látex y finalmente son cerrados con hilo dental.

El casting de la película comenzó en 2001 por toda Colombia, aunque la inseguridad que se vivía en el país hizo que ésta se rodara con actores colombianos, no profesionales, pero en un pueblo ecuatoriano, situado al sur de Quito, llamado Amaguaña, éste se transformó al estilo de pueblo Colombiano, próximo a Bogotá, ambos, el pueblo de María (próximo a Bogotá) y Amaguaña (próximo a Quito) tenían similares condiciones socio-ambientales y laborales, pues en sendos lugares hay plantaciones de rosas. A pesar del guión los actores improvisaron dando vida a los personajes que representaban en cada una de las escenas. El esquema visual de la película se caracterizó por la espontaneidad y naturalidad, utilizando la cámara en mano como una forma más segura de captar con más realismo la intimidad que la historia de *María* exigía. En las escenas, rodadas en los EE.UU., el director también pretendió ponerse en la piel del otro, como él mismo nos confiesa:

Una de las cosas que me interesaba reflejar en la película era que se siente como inmigrante al llegar a este país, a EE.UU. Retratar esos sentimientos en conflicto: el de dejar tu hogar y tomar la decisión de vivir en otro lugar del mundo, con la sensación permanente de querer estar allá y acá a la vez.

## **Bibliografía general**

ÁLVAREZ, Carlos: *Sobre Cine Colombiano y latinoamericano*. Bogotá. Universidad Nacional de Colombia. 1989.

ARBOLEDA, Paola y OSORIO, Diana: *La presencia de la mujer en el cine colombiano*. Bogotá. Ministerio de Cultura, 2003.

GARCÍA SAUCEDO, Jaime: *Diccionario de Literatura Colombiana en el Cine*. Bogotá, 2003.

MARTÍNEZ PARDO: *Historia del Cine Colombiano*. Bogotá, 1978.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio: *Tradición y Modernidad en el Cine de América Latina*. Madrid. F.C.E. 2003.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio (ed.): *Cine Documental en América Latina*. Cátedra. Signo e Imagen. Madrid, 2003.

PÉREZ MURILLO, María Dolores y FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, David (coords. y coautores): *La Memoria Filmada: América Latina a través de su Cine*. Editorial IEPALA. Madrid, 2002.

## **Notas bibliohemerográficas**

<sup>1</sup> PÉREZ MURILLO, María Dolores y FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, David (coordinadores) y ASOCIACIÓN INTRAHISTORIA Y ORALIDAD (autores): *La Memoria Filmada. América Latina a través de su Cine*. Coedición de la Editorial IEPALA. (Colección Problemas Internacionales) y la Universidad de Cádiz. Madrid, 2002.

<sup>2</sup> [http://es.wikipedia.org/wiki/Cine\\_de\\_Colombia](http://es.wikipedia.org/wiki/Cine_de_Colombia). En dicha página se analiza la evolución histórica del arte cinematográfico en Colombia desde sus orígenes a la actualidad. La referida página contiene 19 enlaces que profundizan en cada uno de los temas cinematográficos reseñados.

<sup>3</sup> El escritor José María del Valle-Inclán acuñó para la Literatura el término y género denominado *esperpento* que sirve para describir una realidad como si la viésemos a través de cristales cóncavos; en definitiva como si de una caricatura se tratara.

<sup>4</sup> PÉREZ MURILLO, María Dolores y FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, David (coordinadores), op., cit. Págs. 181-186

<sup>5</sup> Francisco Norden. Nació en Bruselas en 1929, se formó como arquitecto y estudió cine en París, es uno de los más destacados directores de cine colombiano, de carácter histórico y documental. Sus películas más destacadas son: *Murallas de Cartagena* (1962); *Balcones de Cartagena* (1966); *Camilo, el cura guerrillero* (1974). En 1975 compró los derechos de la novela de Gustavo Álvarez Gardeazábal para 8 años después realizar *Cóndores no entierran todos los días*.

<sup>6</sup> El llamado período de “La Violencia” se extendió 1948-1960, iniciándose con el asesinato del líder Jorge Eliécer Gaitán del Partido Unión Nacionalista, Izquierdista Revolucionaria (UNIR) el 9 de abril de 1948. Dicho Partido (UNIR) no era marxista ni totalmente revolucionario. Gaitán manejaba bien a las masas; mientras que el otro líder liberal, Turbay era muy lejano, ello generó una profunda escisión en el Partido Liberal, dividido entre “gaitanistas” y

“turbayistas”, lo que propició el triunfo del Partido Conservador, liderado por Manuel Ospina Pérez en 1946, que llevó a cabo toda una política represiva, terrorismo de Estado, lo que dio lugar al asesinato de Gaitán. Los desórdenes que siguieron a dicho asesinato se conocieron con el nombre de *El Bogotazo*. La violencia tuvo un carácter totalmente terrorista que sembró asesinatos y destrucción por doquier. Entre los factores que favorecieron la prolongación de la violencia uno de ellos fue el temor anticomunista de la clase dirigente. En 1957 el Partido Liberal y el Conservador llegaron a un acuerdo para poner fin a la violencia, formando la coalición “Frente Nacional”, a través de este Frente se comprometían a apoyar a un único candidato presidencial y dividir los cargos oficiales por igual. Así se logró una cierta “estabilidad” política sólo por 16 años, pues una Oposición, no esperada, la constituyeron aquellos Partidos no involucrados en el acuerdo, surgiendo así la ANAPO (Alianza Nacional de la Oposición)

<sup>7</sup> GALEANO, Eduardo: *Las venas abiertas de América Latina*. Madrid, 1990. pp.164-165.

<sup>8</sup> PÉREZ MURILLO, María Dolores y FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, David, Op. Cit. Págs 225-236

<sup>9</sup> Sergio Cabrera, director de cine colombiano, nacido en 1950, se caracteriza por la esencial importancia que otorga a la tradición oral y al imaginario colectivo en toda su obra cinematográfica, la cual entronca perfectamente con la cultura popular y con el “realismo mágico” de la narrativa latinoamericana. Cabrera debutó con el largometraje *Técnicas de duelo* (1986), siguiéndole *La estrategia del caracol* (1993), *Águilas no cazan moscas* (1994), *Ilona llega con la lluvia* (1996), *Golpe de Estadio* (1998)

<sup>10</sup> Aquí se ofrece una de las connotaciones propias del cine latinoamericano como es el viaje físico con un profundo sentido espiritual, casi iniciático, que casi siempre es la búsqueda de los orígenes, simbolizados en la figura del padre. En definitiva: la búsqueda de la identidad, el *somos andando* de Paulo Freire.

<sup>11</sup> PÉREZ MURILLO, María Dolores y FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, David. Op.Cit. Págs.: 237-244

<sup>12</sup> Las apariciones marianas forman parte de una larga tradición en el mundo latino en general. Casi siempre las apariciones de la Virgen sacralizan y dignifican los lugares al tiempo que revelan a los mortales algún plan de carácter divino. Todas estas apariciones son mágicas y suceden a gente real, humilde, cotidiana, no triunfadora, casi periférica. Las apariciones, a veces lejos de la ortodoxia canónica, de la Iglesia oficial, son significativas casi de un ritual de rebelión o de resistencia, del que pronto se apropiará la Iglesia oficial para evitar la heterodoxia. Aquí la aparición sirve para sublimar la resistencia de los sectores sociales, originariamente más reacios al cambio. También podríamos aludir al rol de lo religioso en los procesos revolucionarios de América Latina. Concluyendo esta aparición de la Virgen (mancha en la pared) es uno de los más claros ejemplos de ese estilo de *realismo mágico* del que venimos hablando en la obra de Sergio Cabrera.

<sup>13</sup> En América Latina, siempre y desde la Colonia, los frailes o sacerdotes regulares estuvieron más cerca del pueblo que los sacerdotes seculares. Por ello no es baladí que el sacerdote esté vestido con hábito de fraile (regular) franciscano o capuchino, y no con sotana de secular. Los seculares eran más unos burócratas eclesiásticos, preocupados más por la institución eclesial, que por la evangelización.

<sup>14</sup> Víctor Gaviria nació en Medellín en 1955. Estudió Psicología. Entre 1978 y 1993 publicó 6 libros de poesías y crónicas. Comenzó con varios trabajos cinematográficos y de video como *Buscando tréboles* (1979), *Los habitantes de la noche* (1983), *La vieja guardia* (1984), *Que pase el aserrador* (1985), *Los músicos* (1986). Entre sus largometrajes contamos: *Rodrigo D. no futuro* (1989) que recibió los premios: “Glauber Rocha” del Festival de Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana en 1991, y premio del “Festival Latino” de New York en el mismo año. *La vendedora de rosas* estuvo presente en Cannes en 1998; y *Sumas y restas* formó

parte de la selección oficial del Festival de San Sebastián en 2004. Todas las obras de Víctor Gaviria se centran en la cruda realidad de su ciudad natal, sus gentes, violencia cotidiana, la lucha por la supervivencia, y la existencia todavía de valores humanos en medio de un panorama apocalíptico. Fuente : [www.comohacercine.com/articulo](http://www.comohacercine.com/articulo)

<sup>15</sup> [www.comohacercine.com/articulo](http://www.comohacercine.com/articulo)

<sup>16</sup> *Ibíd*em en nota a pie de página número 10.

<sup>17</sup> “Traqueto” es el término onomatopéyico (onomatopeya de “ametralladora”), que se utiliza para designar a personas relacionadas directamente con el tráfico de sustancias ilegales (cocaína). Este término suele darse a los mandos medios de los narcotraficantes nunca a los capos de la droga. Los “traquetos” suelen hacer ostentación de su dinero adornándose con joyas de oro y esmeraldas, pero se trata de una ostentación de mal gusto que incluso ha llegado a crear un estilo denominado “narco-diseño”, “narco-barroco”, “diseño-traqueto”. Fuente: [www.comohacercine.com/articulo](http://www.comohacercine.com/articulo)

<sup>18</sup> [www.comohacercine.com/articulo](http://www.comohacercine.com/articulo) Notas del Director Víctor Gaviria

<sup>19</sup> [www.labutaca.net/54berlinale/mariallenadegracia](http://www.labutaca.net/54berlinale/mariallenadegracia)

<sup>20</sup> Estamos ante una tipología familiar extensa en la que predomina la matrilinealidad debido a la ausencia de varón, como “pater familias”. Casi podríamos considerar como arquetipo de familia latinoamericana: desestructurada, extensa y femenina.

<sup>21</sup> En las últimas décadas la producción y exportación de rosas de países como Colombia y Ecuador al Primer Mundo (EE.UU. y Europa Occidental) está generando graves desequilibrios ecológicos en los países de origen, ya que muchas de esas plantaciones son invernaderos en los que se utilizan productos altamente tóxicos. Igualmente los trabajadores de las rosas se encuentran en una situación de explotación de laboral.

<sup>22</sup> Todos sabemos que las “mulas” pasan droga en el interior de su propio cuerpo (en los intestinos), son los vehículos que sacan la riqueza (cocaína) de Colombia al Primer Mundo, fundamentalmente a los EE.UU. El término “mula” alude al tipo de transporte que predominó en la América Hispana durante la Colonia, los caminos eran de mulas, y las mulas cargaban toda la riqueza de metales preciosos, como la plata del Potosí, hasta llegar a los puertos rumbo a la metrópoli. Así pues, la mula como vehículo de transporte es una metáfora para estas mujeres, cosificadas como meros vehículos o animales de carga.

<sup>23</sup> [www.labutaca.net/54berlinale/mariallenadegracia](http://www.labutaca.net/54berlinale/mariallenadegracia).