

árboles, canoas, casas y mesa complementan o sobrepasan en escenas surrealistas a la misma naturaleza humana.

El lenguaje figurativo de *Amazonia*, collage de metáforas imposibles, es a la vez espontáneo, sarcástico, a veces cómico-satírico, subordinado a una fina ingenuidad infantil, porque así el poeta representa la fascinación por la sencilla inocencia de la que ha de manar la pureza de la poesía. Por supuesto, *Amazonia* no escapa de ninguna manera a la implicación autobiográfica / anecdótica del poeta, su vida y su familia son a veces el sujeto que ilustra de primera mano los símbolos públicos de paisajes rebosantes de emociones sensoriales. La mitificación poética se nos presenta entonces como un nuevo discurso de identidad cultural. En Galeano, los seres animados e inanimados subvierten el orden físico y cultural de su espacio, aunque la realidad se confunda con la fantasía alegórica surrealista y quede a discreción del lector aceptarla como mito. La titánica labor del poeta comienza entonces con el rescate mitológico de su espacio, para sí y para el arte, y continúa transformándose en un manifiesto de concientización y acción política. Así la historia relaciona la destrucción del Amazonas, el mito ya la eterniza en *Amazonia*, pues los hombres por siempre seguirán envidiando la inmortalidad de la palabra.

Ruffinelli, Jorge.

Víctor Gaviria: los márgenes al centro.

Madrid: Casa de América y Turner, 2004.

Juana Suárez

Universidad de Carolina del Norte-
Greensboro

Este texto del académico y crítico de cine Jorge Ruffinelli es una amplia exploración del trabajo visual y escrito del poeta, narrador y director colombiano Víctor Gaviria [(*Rodrigo D, no futuro* (1990); *La vendedora de rosas* (1998) y *Sumas y restas* (2005)]. Ruffinelli se propone examinar las particularidades que hacen del cine de Gaviria un trabajo novedoso, libre de imposiciones ideológicas y con gran libertad estilística. Contiene cuatro secciones sobre Gaviria, siete entrevistas a miembros de sus equipos fílmicos (actores, guionistas, camarógrafo y productor, entre otros) y una filmografía y una bibliografía que resume su

trabajo como cineasta, poeta y cronista y una bibliografía secundaria de trabajos académicos, reportajes y entrevistas en torno a su obra.

A lo largo de la discusión, análisis y entrevistas sobresalen algunos vértices rectores que explican la fascinación de Ruffinelli con el cine de este director: las particularidades que el lenguaje adquiere en su obra visual; la relación que éste establece con la recepción de sus películas al exponer a la audiencia a un espejo de miserias sin apelar a maniqueísmos y la insistencia de Gaviria en el tema del ostracismo. Para Ruffinelli, el cine de Gaviria siempre tiene que ver con personajes que, aunque insertados en un grupo social de compinches y enemigos, están ausentes, separados y aislados del mismo y en una honda soledad que parece rimar con una suerte de suspensión del espacio en su universo fílmico. Igualmente, desvirtúa la errónea catalogación del trabajo de Gaviria como cine neorrealista pues hay una línea de continuación con *Los olvidados* en la polémica que desata la recepción de su trabajo pero no en la mirada como cineastas. Mientras que Buñuel mira a esos jóvenes del margen mexicano desde afuera, Gaviria *convive* con esa violenta realidad de la periferia de Medellín y pugna por no establecer juicios morales ni posicionarse en un lugar de superioridad.

En la primera parte se auscultan los temas recurrentes en la poesía y crónicas de Gaviria, autor de diez libros y ganador del premio Eduardo Cote Lamus (1980) por *Con los que viajo sueño* y del Premio Nacional de Poesía Universidad de Antioquia (1979) por *La luna y la ducha fría*. Ruffinelli cita el viaje, la búsqueda de lugar y el hablante poético como constantes en los primeros libros de Gaviria y emparenta su tono conversacional con poetas estadounidenses como e.e. cummings y Thomas Merton y latinoamericanos como Cardenal, Benedetti y Fernández Retamar, entre otros. Además transita por los escritos del director en forma cronológica, estableciendo nexos entre sus momentos fílmicos y literarios. Tanto en imagen y palabra, el escritor y director trasluce su inclinación por el cine alemán, sin alejarse del tema del lenguaje y de la oposición entre el canon y la disensión. En la obra escrita de Gaviria, Ruffinelli advierte una cisura del espacio: la preocupación por Liborina—el lugar de nacimiento de Gaviria—que convierte ese pueblo en referencia personal, mediatizado por el recuerdo; en contraste, la comuna nororiental,

las noches de Medellín y la violencia callejera se convertirán en su referente social mientras Gaviria avanza en su proceso de formación literaria.

Quizás porque la atracción por la obra filmica ha dejado poco espacio en la crítica para explorar ese otro segmento del cineasta, el rastreo que hace Ruffinelli al legado de escritores como Helí Ramírez adquiere gran valor y confirma una reiterada deuda expresada por el director en varias entrevistas. De Ramírez aprendió Gaviria la intuición de trabajar con el lenguaje sin imponer correcciones ni falsedades donde no caben. El recuento literario se extiende al documento testimonial *El peladito que no duró nada*, íntimamente ligado a *Rodrigo D* tanto por la proveniencia de la historia como por su asomo a esa cultura de la muerte de la adolescencia no-futuro en Colombia y a lo que el vacío de su existencia tiene que decir del lugar del país frente a la modernidad y a la globalización.

"Diálogos" comprende dos conversaciones que tuvieron lugar en Bogotá en 1999 y en Medellín en el 2003 pero es fácil advertir que se trata de un intercambio más amplio y de vieja data entre el crítico y el cineasta y poeta. La conversación se teje en torno a curiosidades y anécdotas de la manufactura de guiones, producción y postproducción pero subraya el significado de las películas en el contexto del cine latinoamericano y—en general—en relación con un contexto universal signado por la violencia y la hecatombe. Esta sección se cierra con un capítulo titulado "Las películas" que deviene en un documento de peso para entender la evolución de su proceso estético. Se traen a colación los múltiples trabajos que precedieron la ópera prima *Rodrigo D, no futuro* y los trabajos que han surgido del tiempo de espera—siempre prolongado en el caso de Colombia—entre la realización de los otros dos largometrajes. La descripción y el acercamiento a cortos y medimetrajes que son completamente desconocidos fuera de algunos círculos colombianos aportan un material imprescindible no sólo para abordar el cine de Gaviria sino el cine colombiano. Los súper-8 y las producciones en formato ¾ y de 16 mm que previos a *Rodrigo D* son borradores fílmicos que trazan el aprendizaje de Gaviria y avizoran los gestos, recursos y preocupaciones que habrían de repetirse en los largometrajes. Desde entonces dejan clara la teoría de actores,

lenguaje y filmación *in situ* que ha estampado una rúbrica personal a su trabajo. Ruffinelli acierta al recordar al lector que esta suma de cortos junto al *making of* de *Rodrigo D* y *La vendedora* (trabajos también poco difundidos) constituyen un material valioso para comprender el cine como fenómeno estético y social.

El libro recopila conversaciones con artistas e intelectuales que han trabajado con Gaviria. Por ejemplo, Ángela María Pérez quien escribiera la crónica que originó *Rodrigo D*. Luis Fernando Calderón, coguionista de *Rodrigo D*, hace una semblanza de los primeros años del cineasta y abre una ventana íntima al devenir del poeta. Sus anotaciones cobran gran valor pues ubican la inquietud intelectual y estética de un grupo extenso de estudiosos, artistas y aficionados de Medellín en el panorama cultural del país de los años 80. Este grupo se nutrió, entre otros, del Cine-Club Subterráneo, del Cine-Club Universitario, del departir con el crítico de cine Luis Alberto Álvarez (figura influyente del escenario intelectual de Medellín) y de publicaciones como *Acuarimántima*, *Cuadro y Arcadia*. Esta radiografía recuerda que el cine de Gaviria no es un empaque al vacío sino que surge de un entorno rico en diálogo y debate y que la trascendencia de su obra debe mucho al aquelarre de una generación.

Tanto Calderón como Carlos Henao, coguionista de *La vendedora* y de *Sumas y restas*, y Rodrigo Lalinde, fotógrafo de los tres largometrajes, evidencian la compleja maquinaria que se mueve detrás del trabajo de Gaviria y la extensa labor de preparación y reflexión que encierra. Las preguntas desaparecen y Ruffinelli organiza la intervención de Henao como un monólogo, interrumpido por breves preguntas hacia el final. Sus reflexiones hacen fehaciente el cuestionamiento, las tensiones al interior de la producción, la dificultad de trabajar con actores naturales—Gaviria también comentó al respecto—desde el punto de vista de la dramaturgia y del montaje. Quizás por su formación académica más rígida, Henao busca afanosamente encontrar puntos que sostengan el proceso de estos largometrajes en similitudes con cineastas de otras geografías: Kusturica, Scorsese, Rosellini y Pasolini, entre otros. El contraste con las conversaciones con Gaviria pone de presente que otros directores (o sus escritos, muchas veces) no le son ajenos pero

que, a pesar de las afinidades y la amistad con Henao, a Gaviria le importa más encontrar su propio lenguaje y no obsesionarse con la duplicación o la cabida en un género. En la conversación con Lalinde prima algo similar pero no como afán de parecerse a otro fotógrafo sino como contraste entre la ausencia y abundancia de recursos y lo que esto implica al narrar con la cámara.

Las conversaciones con Ramiro Meneses (protagonista de *Rodrigo D*) y Leidy Tabarés (protagonista de *La vendedora*) aparecen intercaladas con la de Henao y Lalinde. Quizás éste es el primer acercamiento a ellos derivado de la curiosidad de su trabajo como actores y no guiado por el voyerismo que su condición de marginales tiende a suscitar. Por eso mismo, cobra peso que Meneses exprese su disgusto por la insistencia en la imagen del "sicario regenerado" (en realidad, él nunca fue sicario y *Rodrigo D* no es una película sobre sicarios como se le promociona frecuentemente). Ramiro no niega que proviene de las comunas y sabe que fue la excepción de la regla al colofón de *Rodrigo D*; sin embargo, alega justamente contra el desconocimiento a su trayectoria como músico y dibujante así como a sus cuatro años de estudio formal en teatro. La entrevista a Tabarés es más emotiva pero parca a nivel de contenido, quizás porque Ruffinelli esquiva (afortunadamente) el amarillismo que rodeaba la adversa situación de la joven actriz, centrándose en la tenacidad que ella tuvo que imprimir a su actuación como niña adicta al pegante sacol, aunque no lo era, y el recuerdo único de su fugaz paso por Cannes.

Antes de la filmografía y la bibliografía, una entrevista con Erwin Goggel, cineasta también y productor de *La vendedora* (y director de detrás de cámara) clausura el libro. Este aparte es la otra cara de la moneda pues Goggel habla sinceramente de su mal sabor con esta experiencia, de sus discrepancias con Gaviria en aproximación y método y deja clara su apatía por el paso por Cannes. Algunas de esas diferencias también son explicadas por Henao desde el punto de vista técnico, pero sin el tamiz económico inherente a la función del productor. Este cierre imprime objetividad y permite una mirada desde otra esquina del universo de Gaviria. Al cerrar con Goggel y no ofrecer un corolario o comentario final, Ruffinelli parece dejar el diálogo abierto. Al fin y al cabo, este minucioso trabajo es sobre un director cuya obra sigue en construcción.

Víctor Gaviria: los márgenes al centro constituye un homenaje merecido a un director de cine con un proyecto estético consistente y bien definido que ha sabido encontrar un lugar único en el cine latinoamericano. El texto da cuenta de un seguimiento de muchos años y de una labor detectivesca para encontrar documentos inaccesibles y poco difundidos. Como compilación de historia y referencia fílmica así como texto de análisis y aproximación al autor, este libro de Ruffinelli es un documento substancial en la bibliografía sobre el cine y los estudios culturales latinoamericanos.