

Entrevista con el director colombiano Víctor Gaviria

por Naira Reinaga de Lima¹

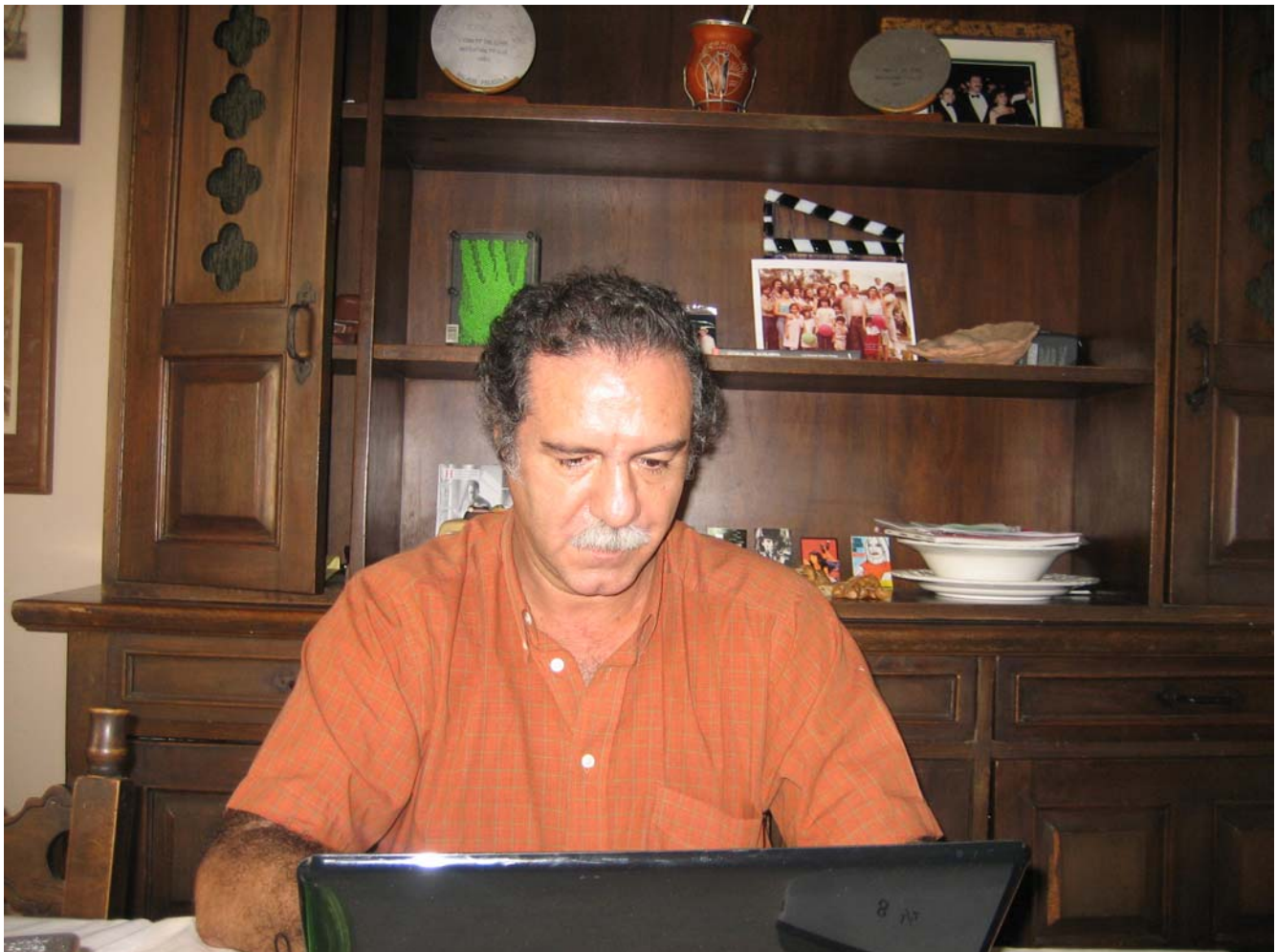
Poco conocido entre nosotros, el cine colombiano se encuentra buscando su espacio al lado de las demás producciones latinoamericanas recientes. Tarea difícil si pensamos en la poca tradición cinematográfica que tiene Colombia en relación con países como Argentina, Brasil y México. Desde su surgimiento en 1897, el cine colombiano se desarrolló muy poco. Solamente en los años veinte ha habido una relativa estabilidad en la producción, que luego fue interrumpida por la crisis económica mundial. En las décadas del cuarenta y cincuenta, hubo una intención de producción a escala industrial, pero sin apuntar hacia propuestas artísticas. Y durante los años sesenta se produjeron algunos largometrajes destacados como *Raíces de Piedra* (1962) y *Pasado el Meridiano* (1967), que sin embargo, fueron realizados por un productor extranjero, el español José María Arzuaga.

Solamente en la década del ochenta los resultados comenzaron a ser vistos, luego de la creación de un órgano de fomento a la industria cinematográfica en el país, a través de producciones poseedoras de temas bien diversificados. Uno de los realizadores que se destacó en este período es Víctor Gaviria, pionero con su propuesta de un cine realista y producido fuera de la capital, Bogotá, que concentraba los medios de producción audiovisual del país. Buscando atender la necesidad de un cine colombiano de provincia, con temáticas y actores que huyesen del esquema tradicional de producción, Gaviria desarrolló una propuesta particular, con actores no profesionales que participan de la construcción del guión de los films. Gaviria viene trabajando con actores no profesionales desde sus primeros cortos, al final de la década del setenta, pero fue con la producción de su primer largometraje, *Rodrigo D No Futuro*, estrenado en 1990, que su trabajo ganó la atención de la crítica, participando de la Selección Oficial del Festival de Cannes.

Rodrigo D No futuro tiene como protagonistas a los jóvenes de la periferia de la ciudad de Medellín, retratando su cotidianeidad marginalizada y marcada por la violencia, la música *punk* y el uso de drogas. El film trae a debate el contexto social en el cual su producción se inserta, con la situación de descontrol de la violencia urbana del período, que resultó en un

¹ Maestranda del Programa de Posgraduación en Ciencias Sociales por la Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP - Marília - SP - Brasil), donde desarrolla la investigación *Modernización, desencanto y violencia: Colombia en el cine de Víctor Gaviria*, bajo la orientación de la Prof. Dra. Célia Aparecida Ferreira Tolentino y el apoyo de la FAPESP. E-mail: nairareinaga@yahoo.com.br.

altísimo índice de homicidios entre los jóvenes, designando una generación sin futuro, tal como es sugerido en el título. En el segundo largometraje de Gaviria, *La Vendedora de Rosas*, de 1998, nuevamente están presentes las cuestiones de la marginalidad y la pobreza. Esos temas son abordados desde la perspectiva de una infancia abandonada, mostrando la vida cotidiana de niños y adolescentes de la calle, trayendo la dimensión del problema desde el punto de vista femenino, pues las protagonistas aquí son niñas de la calle. El film confiere al director su segunda recomendación en el Festival de Cannes, además de la participación y el reconocimiento en diversos festivales nacionales e internacionales. Con una temática que se distancia de los otros dos films, *Sumas y Restas*, de 2004, tiene como foco a la clase media envuelta en el narcotráfico del país a mediados de los años ochenta, problematizando los resultados de la riqueza alcanzada con la actividad ilegal que permeó prácticamente todos los sectores de la sociedad colombiana en el período.



En el caso de *Rodrigo D* y *La Vendedora de Rosas*, los actores son jóvenes marginalizados de los barrios periféricos o verdaderos niños de la calle, provenientes casi siempre de familias desestructuradas, que roban, trafican y son usuarios de drogas, viviendo de lo que la calle les puede ofrecer. El proceso de preproducción de esos films implicó un trabajo de investigación sobre el modo de vida de esos sujetos, resultado de la convivencia de meses entre el director y los jóvenes a ser representados. En el caso de *Sumas y Restas*, el guión original del film está inspirado en un caso real ocurrido a un amigo del director, contando con diversos relatos de personas que estuvieron envueltas en el narcotráfico, y rememorando esas historias para ser representadas en la pantalla. En todos los films, los relatos basados en las experiencias de esas personas fueron reinterpretados, reproducidos e incorporados a la ficción, caracterizando la propuesta realista del director colombiano.

La siguiente entrevista fue gentilmente concedida por Víctor Gaviria en abril de 2010, en la ciudad de Medellín. A través de ella, tenemos la oportunidad de conocer un poco más sobre su trabajo, sus influencias y la polémica recepción que tuvo en su país. Reflexionando de forma crítica sobre la cuestión de la violencia, tan presente en las producciones actuales, Gaviria también nos explica cómo ella aparece en sus films, retratando la situación por la cual pasó y aún pasa su país. Trata acerca de un período específico de la violencia colombiana, de mediados de la década del setenta, que nuevamente es retomado en su próximo film, con estreno previsto para 2011.

Empecemos hablando de tu próxima película, *La mujer del animal* (todavía en preproducción).

La mujer del animal recrea una violencia anterior a la del narcotráfico; una violencia barrial, pues había una separación muy clara entre delincuencia común y política. El narcotráfico todavía no había llegado ni impulsado esa delincuencia común, no le había dado ese poder tan inmenso... y entonces a los barrios venía la gente conectada directamente con la violencia política desatada en 1948, y que llega hasta 1964.

En esa época empieza el fenómeno de los desplazados, de una manera que no es igual a la de ahora...

No es la misma de ahora, es la primera ola inmensa de desplazados. O sea, el problema político partidista, liberal conservador, se ha dado fundamentalmente en los pueblos. Colombia era un país muy centralizado donde Bogotá, Medellín y Cali se convirtieron en ciudades importantes, pero existían ciudades intermedias, pequeñas, con mucha dinámica económica, cultural, con vida propia, y con muchos proyectos económicos alrededor de todos esos pueblos, fundamentalmente agrícolas. Y entonces, del 48 al 64, que es cuando se crean las FARC, vienen dieciséis años de una violencia tremenda, donde se produce un desplazamiento que genera decenas de barrios en todas esas grandes ciudades, barrios de invasión, creados cuando llegó toda la gente y ya la ciudad no estaba preparada para recibirlos. Nace una forma de ciudadanía espontánea, y una convivencia de espaldas a la ciudad. Ahí es donde surge esa forma de violencia ciudadana, que es la que a mí me interesó en la película *La mujer del animal*, porque se trata de gente que llega directamente marcada, en sus cuerpos y en sus vidas, por la violencia política, ya que sus papás habían sido asesinados, al igual que sus tíos, abuelos, hermanos. Ellos mismos llegan llenos de cicatrices, con muchos traumas psicológicos y sociales. Esa violencia es muy interesante. Yo la estaba estudiando porque iba a hacer una película sobre un bandolero llamado Sangre Negra... El bandolerismo es la última etapa de la violencia colombiana partidista. La primera fue la de la violencia conservadora, con los “pájaros”, que trataban de exterminar a los liberales para romper con la masa electoral liberal, que era el doble de la de los conservadores. Fue la manera de eliminar a esa gente, con el pretexto de que eran comunistas y no creían en nada. Hay un momento de bandolerismo muy interesante, así como con los *cangaceiros* de Glauber Rocha. El bandolerismo es un fenómeno totalmente rural, ligado a grupos, sobretodo después que surgió el Frente Nacional, donde los dos partidos hicieron un pacto luego de haberse matado popularmente, así como también la gente en los pueblos. Por eso mismo hicieron un pacto. Cuando eso ocurrió hubo muchas de esas bandas liberales y conservadoras que tenían una relación política en esas regiones, que quedaron al margen de la ley y se convirtieron en bandoleros. Todos esos grupos bandoleros fueron exterminados, del 62 al 66, durante el gobierno de Guillermo León Valencia, un presidente conservador. El exterminó a esas bandas de delincuentes, lo cual fue bastante fuerte. El imaginario colombiano durante esos años estaba marcado por esos asesinos. Eran como una sombra, una maldición, por el terror que se producía en todos los pueblos y regiones. Apenas exterminaron a esa gente y nacieron las FARC, se abrió una

brecha que se configuró como violencia política. Mas tarde, con el narcotráfico, cambió todo.

O sea, la violencia ha cambiado, pero sigue siendo una constante en la historia colombiana.

Sigue siendo una constante, y puede que nosotros, cuando hicimos *Rodrigo D* y *La vendedora*, tratamos de comprender un poco eso. Nos es fácil de entender porque la violencia que tuvimos en *Rodrigo D* ya era producto de mucha historia.

¿Y cómo surge el interés de hablar sobre la periferia y los jóvenes en *Rodrigo D*?

Yo venía trabajando con actores naturales, haciendo cortos, y noté que con esta clase de actores tenía la posibilidad de meterme donde fuera socialmente. Porque si hacía películas, por ejemplo, sobre ferrocarrileros y cogía a ferrocarrileros de actores, eso lograría que la película se volviera súper interesante, con entrecruces históricos. Surgían un montón de cosas que no estaban en los libros... Me di cuenta que los actores naturales lograban que los guiones funcionaran a través de lo que ellos me contaban a mi. La película se potenciaba, se volvía un documento.

¿De dónde viene la inspiración para trabajar con actores naturales?

En parte de haber visto los ejemplos del neorrealismo italiano, como los trabajos de Vittorio de Sica y Rossellini. Son películas de personas que están allí, que son parte de esos mundos, no son solamente actores. Pero viene sobretodo porque, en un momento dado, noté que en Medellín la televisión colombiana tenía muchos problemas, y quise hacer cine. En ese momento el cine colombiano todavía no existía, a pesar de que se habían filmado películas interesantes, como las de Arzuaga. Eso era lo único que existía del cine colombiano, porque el comercial, sinceramente, era un disimulo, un disfraz de lo que realmente estaba pasando. Nunca te mostraban realmente las escenas de la vida cotidiana, ni aparecían las personas de la verdadera realidad y sus necesidades.

Y además, Arzuaga es un referente importante para el cine colombiano, pero él no es

de esa nacionalidad....

Él no es colombiano. Llegó de España con la intención de hacer un cine neorrealista. Yo siempre he querido estudiar la década de los 60 para saber cómo fue su influencia y por qué ese personaje español fue el único capaz de dar una dimensión de la vida cotidiana colombiana. Porque él fue, y no nosotros. También él estaba contaminado de los 60. Julio Luzardo hizo una película llamada *El río de las tumbas*, que es también sobre política. Había otra gente muy interesante como Marta Rodríguez y Jorge Silva, que en esa época hicieron un documental que conserva toda su belleza, *Chircales*. Yo no se muy bien quién fue el primero, porque cuando Arzuaga llegó hizo el largometraje *Raíces de piedra*. Es una película hermosa, sobre los chircales del sur de Bogotá. Todas esas personas que vivían haciendo ladrillos, que tenían sus propios negocios y producciones en esos descampados, amasaban el barro, hacían los ladrillos. Es la primera película donde se muestra el rostro del colombiano, donde te das cuenta que estás en Colombia, con su gente, su paisaje, y ahí ves una propuesta neorrealista, porque lo otro no desplegaba nunca, sino que era un cine que copiaba al de México y Argentina. Cuando empecé a hacer cine en los años 1978, 1979, vi una retrospectiva de cine colombiano y algunas películas de Arzuaga, y eso me marcó completamente, porque ahí comprobé que existe el cine colombiano. Estaba hecho por un español, pero filmado acá.

Volviendo a hablar de los actores naturales en *Rodrigo D*, ¿cómo fue entonces el interés por retratar a esos jóvenes en la película?

Ante la negación de trabajar con actores profesionales, ya que era gente desvinculada de ese espacio al cual representaban. Pensé que usar actores naturales era la única forma de buscar una originalidad y una verdad. Aquí en Medellín no había sino actores de teatro, muy solícitos pero que no me gustaron al no tener experiencia en cine. Eran muy de escuela, de sobreactuación. Ahora ya no es así: hay grupos muy buenos, que son capaces de pasar del teatro al cine, y a la televisión. Entonces, como existía esa pobreza actoral en Medellín en ese momento, comencé a trabajar con la gente normal. Lo interesante era que estos tenían una vivencia. Si yo lograba que ellos como actores me dieran un testimonio de sus experiencias, me aseguraba una buena actuación, porque a los actores naturales uno no les

puede pedir que actúen bien, pues obviamente están llenos de limitaciones dramáticas. Entonces, la única manera que encontré para superar esas limitaciones fue buscar personajes que formaban parte de ese mundo. O sea, si hacía una película sobre ferrocarriles, que fuera con ferrocarrileros. Cuando los encontraba, se me abría un mundo por completo, porque ellos no solamente iban a actuar, sino que poseían una vida enorme, histórica, una memoria impresionante. Yo tenía unos 29 o 30 años, y entonces dije: “hagamos una película sobre lo que está pasando aquí en esos barrios”, porque nos contaban historias impresionantes, nadie sabía realmente lo que estaba pasando aquí en Medellín. En esa época acababa de llegar el narcotráfico. La gente todavía no criticaba a los narcotraficantes, estaban en los barrios ricos de Medellín, en las fiestas. Esos narcotraficantes fueron apareciendo, y entonces la ciudad se conmocionó, parecía una revolución. Todo el mundo empezó a decir que en los barrios había un ejército de muchachos, de bandas, que se mataban entre ellos mismos. La muerte que no había aparecido en la ciudad durante muchos años empezó a aparecer, como si fuera el fantasma de la muerte de los años que van de 1948 a 1953, que fue la primera etapa de la violencia política, esos primeros años que fueron de una violencia impresionante (murieron cerca de 200.000 personas en el campo). Ahí la muerte estuvo muy presente. Era impensable cómo el asesinato proliferó, así como la muerte innecesaria y cruel. Bueno, todo eso volvió y apareció en la ciudad, en el 85. Empezó en realidad en 1984, cuando mataron al ministro Lara Bonilla y comenzaron a aparecer los sicarios.

¿Cómo fue la repercusión del sicariato como fenómeno social?

Todo el mundo se preguntaba cómo era posible que los que están asesinando en los barrios sean menores de edad. Los psicólogos, los sociólogos y los políticos se preguntaban quiénes eran esos muchachos. En general, la primera reacción fue la de tratar de comprender. No fue una reacción represiva, como ocurriría después, o como es ahora, sino de preguntar por qué está pasando eso, considerando que el problema no era solamente del narcotráfico. El narcotráfico irrumpió y colaboró en crear ese ejército de muchachos que vivían una cultura de la muerte. Así fue como lo definieron.

¿Se puede decir que el sicariato es producto del narcotráfico?

Si, pero ten presente que no solamente el narcotráfico. Los estudiosos no redujeron únicamente a eso la aparición de los sicarios, sino que era un elemento que había precipitado algo ya existente, que ya estaba ahí: la crisis de la familia, el Estado que los había abandonado, la caída de las industrias antioqueñas y colombianas, el colapso de la economía colombiana, la desaparición de la autoridad paternal. Al no estar el padre, se creó una relación estrecha entre la madre y los hijos, que pasaba por el amor pero no por la ley. Los padres fueron sustituidos por los patronos, que habían reemplazado a su vez a los patronos, es decir, los dueños de las industrias de Medellín, de los latifundios, de la producción agrícola del campo. Estos después cayeron y vinieron nuevos patronos, que eran los patronos del narcotráfico. Es como si esos muchachos estuvieran viviendo una especie de cultura invertida, en donde aparece un patrón y un padre que habían desaparecido, una ausencia de la ley, por los capos del narcotráfico que se hacen llamar patronos, y que son los que ponen a esa gente a trabajar. Trabajar era aceptar al patrono y su dinero, y trabajar era matar. Algunos dicen que eso es una caricatura, una especie de farsa cultural, en donde se convirtieron en trabajadores de los patronos. O sea, aparentemente son las mismas palabras, pero significan otras cosas muy distintas.

Pero en *Rodrigo D* no existe esa referencia a los patronos del narcotráfico.

También he pensando en eso, porque cuando llegamos a *Rodrigo D* no era tan clara la relación y la aparición de los narcotraficantes en Medellín. Ellos estaban por todas partes, pero por las condiciones en que los muchachos estaban viviendo parecía que no se necesitaba la explicación de la existencia del narcotráfico para explicar todo lo que estaba pasando. *Rodrigo D* tiene eso de interesante: que es una realidad en donde no hay una referencia explícita al narcotráfico. No sé si eso será un error, porque en el fondo, el narcotráfico fue lo que movió toda esa economía.

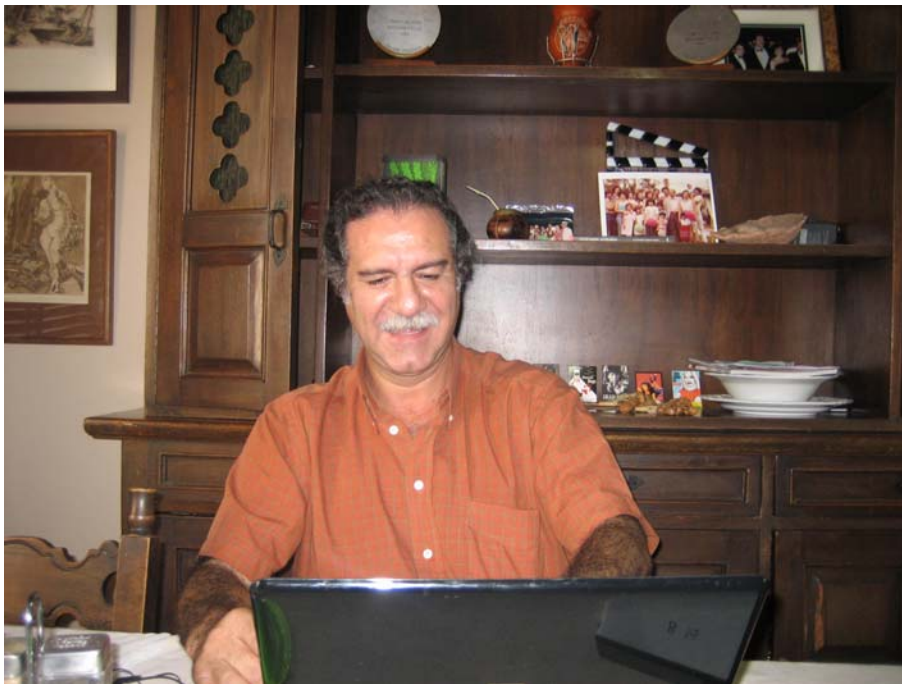
¿En esa época todavía no se hacían películas sobre el narcotráfico?

No, nada. El narcotráfico estaba en la ciudad, actuando en presente, y estaba en la lucha contra el gobierno de ese momento, que quería extraditar a esos mafiosos. Estos últimos

querían tumbar la extradición: era una pelea política entre esos dos grupos. El narcotráfico, en cierto sentido, vencía al Estado, al punto que el Estado se reunió en una constitución en donde sacaron la extradición y metieron a Pablo Escobar en una cárcel. Como el narcotráfico había corrompido al Estado, había que pensar muy bien. Son cosas que pasan en todos los países, pero que han corrompido a tal punto la política y a las instituciones que pareciera que ellos instauraron un poder paralelo con justificaciones y argumentos que eran casi incontrovertibles. Ellos sinceramente tenían derecho de disputárselo al Estado. Igualmente, eran el reflejo total duplicado de cómo había sido el Estado, entendido como un Estado delincencial. Entonces ellos, como otro grupo delincencial, querían compartir ese Estado con la idea de que tenían plata proveniente de la cocaína, que es ilícita por fuera (aquí en Colombia no es ilícita, no sé por qué se cree eso). Se produjo una especie de revolución mental durante esos años. Es algo que no se ha analizado muy bien. Es una revolución en el sentido de que se cambiaron los conceptos de la realidad: afloró una realidad y un Estado

que estaban disimulados.

Tenían un discurso de democracia y de derechos humanos, pero en el fondo eso era una payasada, una actuación, un disimulo tremendo. Cuando salió la verdad, se produjo esa revolución y todo el mundo empezó a decir: “tenemos que hacer un nuevo pacto”. Esos muchachos de los barrios están enajenados, era como si hubiera



aparecido una enorme enajenación en la cultura colombiana.

Sobre los valores tradicionales colombianos, ¿me puede hablar de la religión, de la alusión a la Virgen que hay en *La vendedora de rosas*?

La Virgen representa la persistencia en *La vendedora*. Cuando no hay ley, la religión permanece con una serie de imágenes, que otorgan una especie de refugio y buenas intenciones. Pero la religión se disocia completamente de la moral. Tú puedes creer en la Virgen, pero puedes también matar. La religión no te obliga a nada, es como un lugar de imágenes en donde por lo menos hay seres en los cuales puedes refugiarte y hablarles, pueden cuidarte, pueden decir: “que la Virgen te acompañe”. Es una religión que quedó prácticamente reducida a una serie de fórmulas, de pequeñas oraciones. Todo lo demás desapareció. El pueblo se quedó con una religión muy rudimentaria y primitiva. Primero que todo, no produjo algún tipo de moral o de ley, pues uno puede hacer lo que quiera y lo que sea. Se utiliza como un respaldo. Es como si todo el mundo supiera que vive en una guerra. Entonces, la moral se ha relativizado tanto que cuando el ladrón sale a robar, pues va con Dios; y el policía cuando sale a trabajar, va con Dios. No tienes que tener buena o mala razón, no te obliga a nada moralmente. O sea, si tú matas, no pierdes la razón con Dios, porque hay una relativización muy absoluta. En *La vendedora*, la parte religiosa está incluida solamente para ver la visión que esa mujer había tenido, pero fíjate que no le está obligando a nada. Los bandidos casi nunca hablan de Jesús, a no ser cuando dejan de ser bandidos, cuando se acogen a una forma de conducta ya evangélica, y puede ser que en un momento hayan enseñado a mucha gente. Esa cuestión de la religión en los bandidos se ha exagerado en *La virgen de los sicarios*. No se por qué se ha querido hacer un folclore de eso, ya que es insignificante. Siempre ha existido eso de que las balas se cruzan, que hay cuerpos que los blindan y que los cierran. También, antes de la violencia del 48, de la delincuencia, han existido los pactos con el Diabolo. Aquí lo que ha impresionado fueron esos muchachos sin ninguna conciencia moral. Lo que asombró es esa juventud de Medellín, esos muchachos que tenían la cabeza en blanco por completo, moralmente hablando. A veces les aparecían imágenes de la Virgen, como en *La vendedora de rosas*, pero ésta se encontraba descontextualizada. La religión y todos esos valores hacía rato que estaban rotos.

Respecto a *La vendedora de rosas*, en la película hay una realidad muy dura sobre las niñas de la calle, pero también es muy poética y llena de sensibilidad....

Lo interesante de esa película, al estar trabajando con actores naturales, es que hubo un diálogo con ellos, un proceso de conocimiento de parte nuestra y suya también, un

conocimiento de quienes somos nosotros realmente. Esos niños no tenían nada escrito, pero obviamente tenían escrita su vida, su memoria, sus recuerdos, sus palabras. Pero es una forma invertida a la que se supone está escrita en la ciudad más formal, burguesa. La vida de esos niños se escribe de una manera que solamente se hace visible si alguien quisiera hacerlo y se toma el trabajo de que las voces de esos niños sean escuchadas.

En los personajes se puede ver al mismo tiempo que poseen los mismos deseos que tienen los muchachos de esa ciudad más formal, como dijiste, que tienen ganas de tener ropa nueva, o una batería. ¿Cómo fue la construcción de los personajes?

Era interesante ver esa mezcla y esa asistencia paralela de tener deseos y expectativas, y al mismo tiempo era muy claro ver lo que significaban las personas para ellos. Pero al mismo tiempo, había una sensación de abandono total, respecto a no tener pasado ni futuro, de estar solamente en un presente, sin mucha información.

Y en *La vendedora*, ¿como fue el interés por retratar el lado femenino de las calles, de las chicas específicamente?

Me pareció que las niñas tenían un principio organizador que suele poseer la mujer, que lo hacía muy hermoso ya que competía y trataba de organizar esa vida sin orden, el caos del niño abandonado. Las niñas generan una expectativa mayor, y por lo tanto se vuelven más heroicas que los niños. Ellos generalmente no tienen ese principio organizador. Y además esas niñas tienen mezclado el desorden y la locura de los niños, que se drogan y pierden completamente la conciencia de su situación. Las niñas parecen oponerse a esa pérdida de conciencia total. Ellas por lo menos poseen una conciencia de su cuerpo, tienen un amor y un respeto por él, y por el recuerdo de otras personas. Además, están claramente buscando las fuentes del amor. Los niños no tanto: las han perdido y ya ni se acuerdan dónde están. Entonces las substituyen por drogas, y reemplazan su vida errante por una vida mucho peor, la del que está drogado. Como quien dice: “yo estoy errante pero estoy más errante todavía porque estoy drogado”. En cambio, las niñas buscan la droga como una forma de encontrar las fuentes del amor, para buscar figuras como la de la Virgen. El niño no recurre a esa figura, las niñas si. Hay una especie de pacto, en donde la vorágine y el desorden de la calle

se detienen ahí. Entonces, en esos momentos se recuperan algunas organizaciones de convivencia mínima, algunos elementos en donde ha sido amada, donde fue una persona protegida, representados por la Virgen, o por su mamá, o su abuelita, que la estuvieron protegiendo; son lugares a donde ellas retornan. Por eso ellas tienen un principio ordenador mucho más fuerte que el de los niños. Van errando por la calle pero están buscando algo. Los niños, en cambio, no buscan nada. Ellas siempre buscan un referente, como ocurre cuando vuelven a la casa de la tía, o a la de la abuelita, aunque ella ya no existe, ha muerto, pero vuelven al lugar en donde su abuelita estuvo. Eso es lo que hace que realmente la vida sea hermosa, desde el punto de vista de cualquier niño de la calle o muchacho que está en un horizonte de deshumanización. Lo hermoso es lo que la persona piensa de sí misma. Siempre busca y recuerda a alguien, y quienes más logran eso son las niñas. Aunque podríamos decir que también ocurría con los muchachos de *Rodrigo D.* Hay mucha gente que me dice que he mostrado un mundo muy triste, desolado y sin humanidad. Yo les respondo que he hecho esas películas desde un mundo de humanidad, el de esos muchachos pelados que dicen, por ejemplo: “uy, mira ese botado”. Es esa palabra la que interesa, la cual se relaciona con otra, y después con otra, y hay toda una concepción de mundo detrás de esas palabras. Es un mundo frágil, invisible, pero extraordinariamente humano, y es esa experiencia la que estas películas quieren dar a conocer al espectador. Porque tú ves que son películas que no tienen mucha violencia, como ocurre con *Ciudad de Dios*.

¿Qué te parece la preocupación por trabajar la cuestión de la violencia en el cine latinoamericano?

Yo creo que hay una morbosidad por la violencia, porque es muy interesante. Es muy fascinante para el espectador, es como presenciar un mundo en donde los grandes enigmas de la vida te golpean en la cara fuertemente. De todas maneras, tienes que hacer un esfuerzo enorme para mirar a través de conceptos lo que esa violencia sostiene. Porque, por ejemplo, al ver ahora esa película que ganó el Oscar, *Zona de miedo*, que muestra unos soldados americanos en la guerra, uno se da cuenta que se trata de una gringada, porque esa violencia no está rodeada realmente de un lenguaje, que creo que es lo que uno debería hacer. Por ejemplo, yo voy hacer una película sobre la violencia colombiana de esos años,

respecto a cómo era el bandolerismo. Hubo cientos de personas envueltas, de la manera más brutal, infame y enloquecida. Para no hacer una película de acción solamente, uno tiene que hacer una investigación tremenda. La única manera de encontrar el alma de esas acciones es a través del lenguaje, no hay otra forma. Uno va investigando ese lenguaje, preguntando, recogiendo las palabras. Lo que hicimos en *Rodrigo D* y *La vendedora* fue fundamentalmente recoger las palabras. Yo no tenía forma de dar a entender ese mundo sino a través de lo que me decían esas personas. Para mí es primordial que las palabras acompañen las acciones, porque estas remiten a una concepción del mundo, casi como una lectura sociolingüística, una especie de *bricolage* del lenguaje. Es lo único que humaniza esa acción, y realmente las películas sobre la violencia se han convertido para el espectador en un estímulo más bien morboso, porque producen emoción, pero no una comprensión de por qué está pasando todo eso, qué es lo que lleva al personaje a meterse en esa trampa, en donde no sólo va a morir él, sino también mucha más gente, o por qué él es instrumento de otros, por qué no tiene libertad, ya que la ha perdido y ha creído que la libertad es otra cosa. Todo eso es lo que posee de misterioso el ser humano. Tiene que haber acciones, pero estas deben estar supeditadas a esos tejidos oscuros respecto a por qué los personajes se mueven en un sentido y no en otro. Eso es lo que yo he querido hacer cuando realicé *Rodrigo D*. Hay que tener una conversación con ellos, lo cual implica pasar por un lenguaje. Ese lenguaje de pronto le hacía reír a uno, porque era como una payasada, como un juego adolescente, pero ellos tenían su corazón y su alma en ese juego. Lo interesante de ese tipo de películas que tienen una grandísima humanidad es que uno no se abruma con la violencia física, sino que ésta viene acompañada de una especie de relación lingüística. No hay otra manera de restablecer la humanidad de quien la haya perdido a través de la violencia. Estas personas están sometidas en ese mundo de violencia.

Y en *Sumas y restas*, ¿cómo fue el tratamiento de la cuestión sobre la violencia?

Lo que traté de hacer en *Sumas y restas* fue tomar una situación de violencia que había sufrido un amigo mío con unos narcotraficantes, que de un momento a otro le ofendieron. Le hicieron sufrir de una manera muy terrible: lo secuestraron, amenazaron y dejaron al borde de la muerte. Yo quería ver cómo había sido esa relación, el diálogo entre un tipo proveniente de un lado más formal e institucional de la ciudad, y las otras personas que venían de la

exclusión. Se me olvidó decir que ese diálogo grotesco y farsesco que encontré en los actores de *Rodrigo D* y *La vendedora*, su forma de hablar y de pensar sobre el mundo, sorprende enormemente. Se trata de la exclusión: es un concepto que se agota muy fácilmente pero que es fundamental. Hay que tratar de leer qué significa ese diálogo entre la exclusión y la inclusión, porque la primera ya tiene dentro de sí el lenguaje de la inclusión, solo que al revés.

¿Cómo intentaste trabajar ese dialogo entre la exclusión y la inclusión? Porque en *Rodrigo D* y *La Vendedora*, sólo el lado excluido nos es mostrado...

Porque el espectador es incluido. El diálogo mismo de la exclusión y la inclusión está allá mismo en la exclusión, porque esas niñas tienen un sentido de la vida, de que su mamá o su abuelita estuvieron, y ya no están. Ellas tienen una lectura temporal, pero sería una lectura en ruinas y fragmentada de la realidad. En esa lectura antes aparecían ciertos elementos, que se han substituido unos por otros. Se trata de una lectura fantasmagórica de la vida. Lo que pasa es que las causas más remotas e intangibles están escondidas y reprimidas. No se presentan como quien dice: “vea, yo tengo aquí la solución”, porque la realidad no es tan empírica, ojalá lo fuera. De todas maneras, cuando hicimos *Rodrigo D* hubo un desplazamiento de nuestro interés porque todo lo entendíamos en función de la explotación. Pero cuando encontramos a una población que ni siquiera había tenido la oportunidad de ser explotada, sino que estaba excluida, y a jóvenes que ni siquiera habían llegado al mundo adulto, hubo un cambio de análisis. Realmente, lo que hago con la película no es buscar las causas inmediatas, sino más bien los efectos, porque solamente a través de la complejidad de los mismos podemos encontrar causas mucho más complejas. Ese mundo tan sencillo en el que se creía que todo era pobreza y explotación, ya no existe. Nosotros hemos tenido ideas claras sobre la realidad, pero ésta ha ido caminando por lados muy distintos y ha ido convirtiendo la vida en algo incomprensible. Tanto nosotros mismos como las historias no somos sencillos. Existe mucha ansiedad y angustia ante esa enorme complejidad.

Desde el Nuevo Cine Latinoamericano, ¿qué te parece que hay de más significativo en el cambio de las producciones hechas actualmente?

Todos nosotros provenimos de esas películas llamadas fundacionales del Nuevo Cine Latinoamericano. Por ejemplo, las de Miguel Littín, como *El chacal de Nahueltoro*, o *La hora de los hornos*, o las películas de Birri, de Glauber Rocha, Pereira dos Santos. Todas ellas fundaron una realidad. Ese cine viene del neorrealismo italiano: muchas de esas personas estudiaron en CineCita, el mismo García Márquez también fue a estudiar a Roma. Además de querer ser director, sus primeros libros son muy neorrealistas, como *El coronel no tiene quien le escriba*. Él quiso escribir una novela como *El ladrón de bicicletas...* Nosotros tuvimos un momento en donde todo se dirigía a considerar que la revolución era inevitable. Esas películas apuntaban a que había una necesidad de una revolución, como en la película de Sanjinés, *La sangre del cóndor*.

La propuesta de Sanjinés también es con actores naturales que participan de las películas trayendo sus relatos, además de la idea de dar la voz a los excluidos, que eran los indígenas de Bolivia. ¿Hay una influencia de él en su trabajo?

Yo creo que todo ese cine ha sido una influencia. Estos padres del Nuevo Cine Latinoamericano fundaron una propuesta, que todos los cineastas latinoamericanos hemos cogido en un momento dado. Esto ya ha cambiado, pero yo soy parte; soy como una ola de esas propuestas del Nuevo Cine Latinoamericano porque quería hacer una película social.

¿Me puedes hablar un poco de esa influencia del neorrealismo?

El neorrealismo es un cine de la espera, como ocurre con el viejito de *Umberto D*. *Rodrigo D* es un homenaje a *Umberto D*. Imagínate qué tan neorrealistas éramos nosotros. En esa época queríamos hacer una película neorrealista de la observación, de la espera, del acompañamiento de un personaje que está solo y que el cine lo acompaña en toda su angustiada situación de no saber cómo solucionar sus problemas. Un cine sobre quien no tiene cómo irse en bus y que no sabe qué hacer. Pero cuando se encuentra la solución a través de la violencia, que *Umberto D* nunca probó (nunca trató de matar a nadie), y se pone en el contexto actual, ya el neorrealismo se enfrenta a una mutación que entra en una especie de posmodernidad. De ella ya había hablado Buñuel en *Los olvidados*, cuando el protagonista de la película es testigo de asesinatos, y también con el crimen del protagonista,

que uno esperaba que encontrara una solución a su vida. La misma es que es asesinado por Jaibo. Entonces aparece otro horizonte, el de la muerte.

¿Y cómo es la referencia de Buñuel en su trabajo?

Es una referencia total, porque existe una belleza, un sentido trágico de la vida en el Buñuel de *Los olvidados*, que es la única manera de recoger las experiencias vitales que para uno serían consideradas basura. Tú le preguntas a un niño de la calle qué está vendiendo en el semáforo, le preguntas por el relato de su vida, y te va a sobrecoger de lo cruel, de lo triste, del abandono y la cantidad de experiencias que ha vivido. Son tantas que uno piensa que esa vida es un basurero y que no significa nada. Buñuel recoge esa sensación de tragedia de una manera tan hermosa, escoge una vida que aparentemente es un despojo, y la rescata. Es lo que uno tiene que hacer con la vida de cualquier persona. A esos niños, con quienes a cada rato conversamos y nos damos cuenta que están al borde de todo, hay que rescatarlos, aunque haya que hacer una película.

¿Y cuál sería la principal característica del cine latinoamericano de hoy?

El cine latinoamericano ha tenido propuestas últimamente, como *Amores perros*, que tiene una estructura del tiempo distinta, aunque no sea inventada por ellos sino que es de una influencia mundial, pero que muestra una realidad latinoamericana diferente. Hay una conciencia del mundo posmoderno, de un cine que está hablando de la deshumanización, donde la gente está sometida a experiencias casi imposibles de formalizar y relatar. Algunas películas lograron dar cuenta de las mismas. En *Ciudad de Dios* creo que hay un momento en donde eso ocurre, y en otros cines también, donde sabes que existen también los campos de refugiados, de Irak, de Irán, de África, etc. Un cine que trabaja con una marginalidad que está en algunas partes de Estados Unidos, de Londres, en todas partes, ya que es universal. Esta no se encuentra solamente en los márgenes, sino también en el centro. Existen películas latinoamericanas más importantes como *La ciénaga*, de Lucrecia Martel, que cuenta una experiencia que es universal. Algunas películas del cine latinoamericano han mostrado que ya no somos parte del discurso político de la revolución socialista. Eso cayó también. Tenemos otra idea de esas reflexiones sobre el subordinado en Estados Unidos,

sobre lo que es la subalternidad.

¿Cómo fue la relación con la ley para trabajar con los niños de la calle? ¿Cuáles fueron las responsabilidades asumidas en la medida que muchos era infractores?

Todos esos niños habían pasado por Bienestar Familiar. Estaban bajo la tutela de protectores de familia. Tuvimos que pedir permiso a cada uno de ellos. Con las mamás tuvimos las puertas abiertas, no dudaron de nosotros. Pero después que vieron la película preguntaban por qué dejaron que los muchachos hicieran lo que hacen en la película, por qué los mostraron como eran. Decían que deberíamos más bien mostrarlos como ellos querían ser: “¿Cómo les dejaron meter droga durante la película....?”.

¿Y cómo fue el uso de las drogas en tu presencia?

Los niños en la calle se meten droga ya que no tienen otro escapadero. Están bajo la protección de la droga para vivir su propia pobreza y limitaciones. Nosotros, claro, tratamos de quitársela al principio, pero no pudimos. Entonces dijimos: “estamos haciendo esa película tal como ellos son, no queremos enmascararlos y disfrazarlos de otra cosa, son lo que ellos son”. En ese sentido, al comienzo algunos productores, fotógrafos, camarógrafos, y otra gente que estaba con ellos trataron de sacarles las botellitas con sacol, y yo les decía: “hermano, si usted le quita la botellita de sacol a estos niños, tiene que encargarse de ellos, tiene que realmente solucionarles el problema de la vida, porque si ellos están amparados en eso, custodiándose en eso, entonces no puede dejarlos así”. Nosotros los respetábamos en eso. No se si estuvo bien o mal, pero no queríamos cambiar a esos niños, queríamos saber quiénes son. Nosotros no somos educadores, somos cineastas, y quisimos establecer un diálogo con ellos. Lo primero que hacen en todas partes es tratar de cambiar a estos niños, en vez de preguntarles cuáles son sus necesidades, los problemas que tienen, por qué están tan alienados con esa droga.

Sobre el trabajo con actores naturales, ¿se puede decir que el guión funciona como un texto abierto cuando ellos traen esas historias?

Si, con lo que nos contaban hacíamos una historia con cierta unidad de comienzo a final. Pero cuando empezamos a trabajar con los actores, estos introducían la historia de ellos, la textura del relato, que son los detalles, las palabras, los pequeños episodios. Al comienzo no les gustaba, pero yo les decía que estábamos haciendo la historia en base a lo que ellos nos contaban. No íbamos a inventar nada. Yo tenía muchas sesiones para buscarles una historia, y preguntarles qué pasaba con determinadas situaciones. Cada niño que venía me contaba una cosa nueva. Iba haciendo un trabajo de rompecabezas, uniendo las piezas, haciendo puentes entre un episodio y otro. Armaba un trabajo de episodios, con cosas que me contaban y que habían ocurrido en la realidad, microrelatos que tienen un valor extraordinario, metafórico. Son como rasgos significativos de ese mundo, que voy recolectando, además del lenguaje y los conceptos que hay detrás del mismo. Voy recogiendo también los personajes, lo que la realidad me da a través de ellos, y cierta causalidad que me parece interesante. Estas las utilizo para que el guión no sea tan suspendido. De esa manera, la historia inicial, a partir de lo que ellos me van diciendo, es cambiada.

Me puedes hablar sobre esa idea respecto a que las películas sirven como un registro de la memoria de esas personas...

Me parece muy bonito eso porque las películas en general pueden ser muy lineales y unidimensionales, y es bueno estar cogiendo la memoria de tanta gente, y tratando de hacer un relato con esa memoria. Todo se vuelve un documento. *Sumas y restas* también lo es, aunque no es tan documental como la otra, porque hablaba del narcotráfico ocurrido hacía veinte años. Cogí a unos actores que habían sido narcotraficantes, habían guardado perico, custodiado caletas, trabajado en cocinas, habían sido amigos de traquetos, hermanos o hijos de traquetos, habían sido sicarios, o sea, habían vivido de alguna manera el narcotráfico. Trabajé igualmente con todas esas memorias, e hice el guión, a pesar de que éste estaba en el relato que le ocurrió a un amigo mío. A pesar de eso, lo que hice con los actores que me otorgaban sus memorias del narcotráfico son relatos de memoria. Entonces la película se convirtió en un documento. Cuando la gente vio *Sumas y restas*, le pareció muy folclórica. Se piensa que hablar del narcotráfico es folclore, pero mucha gente que había vivido el narcotráfico de cerca me dijo que así fue lo que ocurrió.



¿Cómo ves esa relación con la búsqueda de la identidad en el cine latinoamericano?

Los cineastas que somos deudores del cine fundacional latinoamericano siempre estamos muy preocupados por la identidad, pero los nuevos cineastas no tanto. Más bien muchos de ellos hacen sus trabajos para mostrar la pérdida de identidad. Yo hago parte del grupo que cree en la identidad. Pienso que mis películas son una búsqueda de una identidad cultural, fruto de la historia. Me interesa saber quiénes somos, a dónde nos ha llevado la Historia, sobre todo al ver que el colombiano considera que somos un lazo que se ha enredado desde el 9 de abril de 1948. No sabemos muy bien la dimensión de lo que somos porque desconocemos de dónde provienen esos hilos. Existe una continuidad de la forma de ser de nuestro país, que sería nuestra identidad, y que muestra los elementos que se han reactualizado del pasado, el pasado que estamos reviviendo y todavía custodiando. El

colombiano tiene una forma de ser ilegal. En Medellín, en un momento dado, hubo una mezcla entre lo legal y lo ilegal, y a nadie le importó hacer ese pacto. La gente pensaba infantilmente que aquí no era ilícito el narcotráfico. No importa cómo logres vencer la necesidad de la pobreza, tienes que hacerlo. Entonces la gente hizo un pacto con el narcotráfico. Vivimos de normas y convenciones, y al mismo tiempo estamos apostando por la destrucción de esa convivencia como rebeldes, resentidos y autodestructivos, como personas que estamos en una guerra total contra el sistema y contra el régimen, contra el país, el *status quo* y la ley. El colombiano es una persona que por un lado busca la armonía, la convivencia y vivir en la costumbre, pero por otro lado sabe que le ha tocado vivir una gran equivocación, injusticia e inequidad. Entonces eso hay que borrarlo como sea. Nosotros lo sabemos muy bien: incluso cualquier ladroncito es para nosotros un hombre subvertido, un rebelde. Usted sabe que en ese momento la mitad del país estaba con Uribe porque hacía la guerra de la guerrilla, pero la otra mitad quería la sustitución del orden social.

¿Me puedes hablar un poco de la política de seguridad social del gobierno actual?

Es un régimen que se engaña a si mismo y que cree que los males del mismo son fruto de la guerrilla, sabiendo que esa realidad es simplemente respuesta a una inequidad anterior. Entonces, en el fondo, es simplemente un gobierno para los ricos. La situación ahora está controlada porque se han invertido 10.000 millones de dólares en la represión, pero apenas eso se afloje volverán por todas partes la subversión y las soluciones violentas. Hay muchísima gente que no tiene otra forma de resolver las cosas que secuestrando, robando, matando, sicariando, abusando, desalojando.

¿Ve usted una cierta saturación de la violencia en el cine latinoamericano?

Nos criticaban mucho por presentar películas violentas, pero de un momento a otro los mismos canales privados vieron que no había temas más apasionantes y lucrativos que ese. Eso ha sido muy irónico porque al comienzo los mismos medios que criticaban a los cineastas colombianos que corríamos en esos temas y que decían que estábamos hablando mal del país, de un momento a otro descubrieron que eso era lo que daba más *rating*. Entonces, dejaron de lado todo escrúpulo moral y empezaron a buscar la audiencia por ese

lado. Ya han saturado el tema, y en cierto sentido lo han banalizado, trivializado y comercializado. Es algo muy irónico porque en esos canales paralizaban a los colombianos para decirles que no hicieran esas películas. Nos atemorizaban y decían que el mundo se nos venía encima si hacíamos esas películas. Apenas ellos vieron que estábamos paralizados, entonces las hicieron. Esa censura funcionó como estrategia para que alguien no coja el tema y lo tomaran ellos después.

Tus películas fueron reconocidas internacionalmente y participaron de muchos festivales importantes, pero, ¿cómo fue la recepción en Colombia y más específicamente por el público de Medellín?

Cuando salió *Rodrigo D* todo el mundo había aceptado que la ciudad había entrado en una historia absolutamente increíble, que se había precipitado en una moralidad, en invasiones, que se había enajenado y que habíamos llegado a un final horroroso. Entonces todo el mundo dejó de criticar y estaba muy abierto a entender quiénes eran estos jóvenes, y qué es lo que pasaba, cuál era el problema de la ciudad. Si ves los periódicos de los años 86 al 90, encontrarás que la ciudad estaba indagando todo el tiempo. En todo el país se estaban haciendo crónicas: era un momento de tolerancia de la violencia. La película hace parte de ese diálogo que luego se interrumpió. Eso fue cuando volví de Cannes. Me di cuenta que mucha gente decía que estaba hablando mal de Medellín. Nunca se me había pasado por la mente eso. Decían que había escogido los peores muchachos, los delincuentes, y no los mejores muchachos de los barrios, para enaltecerlos. Incluso hicieron documentales que se llamaban algo como “si futuro”, y que decían que “no futuro” era una cosa destructiva y negativa, que hay que trabajar por el futuro, por el “si futuro”. Entonces, en un momento, por 1991 o 1992, todo el mundo había vuelto a cerrar el diálogo en Medellín. Durante esos años la gente se preguntaba quiénes eran esos muchachos, y después decían que eran unos hijueputas, unos negros, unos indios, unos pobres. Era una cosa muy paradójica porque al mismo tiempo la gente de la calle, los más pobres, me hablaban, reconocían mi trabajo, les gustaba. Me encontraba en lugares donde había gran cantidad de recicladores, algunos casi indigentes. Estando en una tienda me reconocieron, y vinieron a conversar conmigo. Me preguntaron qué película iba a hacer: estaban interesados ya que de ellos hablaban esas películas. Era una oportunidad que tenían de existir, de ser.

El cine latinoamericano habla de nuestras realidades y de nuestra pobreza desde hace ya cincuenta años. ¿Cuál te parece la más significativa de las producciones actuales? ¿Cuál fue el punto de giro frente a las producciones anteriores?

Hubo un momento en donde el cine latinoamericano era considerado el de las grandes películas fundacionales, porque fundaban territorios, regiones, geografías, formas de ser, culturas. La historia servía para mostrar algo que nunca se había mirado ni visto. Pero después empezaron a nacer directores que construyeron una obra, y ya no querían hacer solamente una película, como antes, sino muchas. En una película no estaban agotando todo, no estaban tirando la casa por la ventana. Ahí es donde se dio el cambio: la gente perdió la reverencia y la sacralidad sobre una película. Los directores de cine están haciendo una obra y no tienen en una película límites precisos y concretos. Un director de cine hace muchas obras y es posible que al fin veas una gran película fundacional, pero en la suma de todas esas películas, como Lombardi en el Perú, que empezó a mostrar una película, después otra, y así durante quince años, doce, catorce películas. Ninguna es extraordinaria, pero toda la obra sí lo es. Lo mismo pasa en Argentina con Aristarain; pasa también con Campanella, que ahora se ganó el Oscar. En Chile ya estaba Caiozzi. O sea, son autores que no hacen la gran película, sino una serie de películas que representan una obra, que nos muestran que nosotros ya no estamos influidos, sino que estamos influyendo al cine mundial, sobre todo González Iñárritu y Arriaga.

Y sobre las últimas producciones colombianas ¿cuáles son las nuevas posibilidades?

Hay un cine comercial como *Bluff*, o como *Satanás*, pero también un cine de autor que me parece una clave muy importante, como *El vuelco del cangrejo*, de Oscar Ruíz Navia, *Los viajes del viento*, de Ciro Guerra, o *La sangre y la lluvia*, de Jorge Navas. Pero lo más interesante es ver cómo los elementos del lenguaje han sido manejados de una manera inteligente, en contextos que son originales. ¿Qué quiere decir eso?. Que el espectador va a tener una experiencia realmente artística, a través de la transformación de un material que ha sido dado en su novedad por un autor, como en esas tres películas, y otras como *La sociedad del semáforo*, de Rubén Mendoza, que son las películas que estamos esperando.

Para terminar, hablemos un poco más de *La Mujer del Animal*.

Esa es una cuarta película, que tiene una continuidad muy evidente con mis trabajos anteriores, pero también al mismo tiempo también un desarrollo, una elaboración, y creo yo que es una evolución. Voy a trabajar esa violencia antes del narcotráfico, a través de una fotografía en cámara lenta y anacrónica para mostrar cómo era la vida en el año 70 en esos barrios de invasión de Medellín. Cuando era niño e iba al colegio, fui a esos barrios a hacer catequesis, y tengo una idea de cómo eran, pero estoy inspirado en algunos libros, y sobre todo en un relato de una señora que me contó esa historia. Estoy muy comprometido al respecto. Esa mujer fue secuestrada por un tipo al que llamaban El Animal. Ella fue a visitar a su hermana y él se la llevó a vivir al barrio como si fuera su mujer, la mujer del Animal. Lo interesante de investigar e indagar eso es por qué y cómo convivió ella con esta violencia, con el abuso, cómo se lo presentó a los demás, quiénes eran ellos. Se trataba de gente asustada, intimidada, eran cómplices de él, hombres que no se enteraban de nada. Tenían problemas peores, estaban subyugados por otra gente. Es una película con actores naturales, investigada con un sentido de la realidad, para que ésta hable a través de la película. La realidad está ahí, existe, existió, aconteció en el pasado, es fruto de los pasados anteriores y está en este presente, pero lo va a estar mañana también. Esta realidad puede hablar a través de una novela, de un poema, o de una película. Yo pretendo utilizar esa película para que esa realidad se lleve al presente y todos recuperemos una memoria perdida, lo que fuimos en esa época, y así saber qué es lo que somos: o sea, en parte otra vez la cuestión de la identidad, pero una identidad histórica cultural. *Rodrigo D* y *La Vendedora* transcurren en el presente, y *Sumas y restas* en los 80. Con esa película vamos mas para atrás. Va a ser muy interesante hacer eso, porque se trata de otro tipo de personajes. Es la continuación de la violencia rural y política que arrojó a tantos a la ciudad. Lo primero que hizo la gente cuando llegó aquí era no decir de dónde venían ni quiénes eran, no decir en qué habían creído, qué orígenes tenían, qué odios tenían, y a quién deseaban matar. Ellos lo único que querían era vivir, y sobrevivir. Entonces, lo primero que hicieron fue vaciarse de todas las señales: “no somos nadie”. Escondían su pasado, aunque lo tenían, obviamente. La película la rodaríamos en el final del año, y la presentaríamos al año siguiente (2011).

Todas las fotografías de Víctor Gaviria han sido tomadas por la autora de la entrevista.