

Apocalipsur: vagabundos urbanos en Medellín

Óscar López Castaño

A través del viaje en camioneta de cuatro jóvenes amigos desde sus vecindarios hacia el aeropuerto internacional de Rionegro para recibir el cadáver del otro miembro del grupo, la película sugiere ángulos de la ciudad y aspectos de su cultura en el contexto de la narcoviolenencia cuando Pablo Escobar Gaviria había decretado la guerra al Estado colombiano, pero antes de entrar en materia interpretativa, conviene hacer algunas reflexiones en torno a la recepción de este film que pese a ser laureado en el concierto nacional, forma parte de la lista de películas que no encaja dentro de la idea de ciudad tolerada por los políticos y sacerdotes de la ciudad letrada medellinense y nacional, esa que se entenderá aquí como la que es promovida por los gobernantes y aúlicos de turno. ¿Cómo podría explicarse que después de haber sido galardonada como mejor película nacional en el festival de cine de Cartagena (2007) y premio de los jueces del certamen, sólo haya sido presenciada por 27 mil asistentes?¹ Otro dato destacable es que obtuvo los premios por encima de otras once películas colombianas. *Apocalipsur* es escrita, y dirigida por Javier Mejía y propone realidades colindantes con un cine ya estigmatizado, el cine pornomiseria.

Buena parte de la comprensión de nuestra propia realidad está contaminada o interferida por figuras idealizadas por el cine de mayor consumo nacional, el cine de Hollywood. Mientras el espectador común es seducido por las ofertas ajenas provenientes de ese cine hegemónico muchos de sus productos de los años noventa y del siglo XXI, cuando se refieren a las realidades

¹ Dice Javier Mejía: “Distribuida por Cine Colombia, el registros de asistencia de espectadores fue de 27 mil asistentes” (Entrevista en línea, Abril 1 de 2011).

de América Latina, expresan falta de juicio en torno a la experiencia concreta de nuestras sociedades. Esto significa que su juicio revela falta de datos suficientes y procesamiento de los mismos.

El esfuerzo de todo cine independiente constituye un acto de desprendimiento y de servicio a la multiculturalidad en la medida en que desafía la uniformización del gusto masivo proyectado por la industria, tecnología y distribución monopolizado por corporaciones estadounidenses.² Representa, además, un encomiable acto altruista y suicida por las pocas posibilidades de sobrevivir en sociedades en las que se consume lo que es impuesto desde ese afuera corporativo.³

Concibo *Apocalipsur* como una película testimonial. El cine testimonial, casi por lo general hecho por realizadores independientes⁴, se basa en entrevistas a personas, documentos, archivos, constataciones e interpretaciones de realidades excluidas o contadas de manera oficial. Con el material disponible y un enfoque propio, un director procesa la información pensando en un producto estético interesado en explorar realidades ocultas. Con ello y por ello desnuda

² García Canclini lo denuncia en *Consumidores y Ciudadanos* al comparar la recepción de lo nacional (mexicano) y lo europeo frente al cine de importación de los Estados Unidos. Si la situación es grave en un país como México que, pienso, puede hablar de tradición y época dorada (1940-1954), la situación de Colombia, que todavía no consolida una producción nacional, sino que apenas exhibe destellos ocasionales por parte de directores virtuosos, es lamentable. Afirma García Canclini:

...casi el 80% de las películas que circulan en video son de origen estadounidense. Las culturas europeas con las que México ha tenido largos vínculos, sobre todo la española, así como las latinoamericanas, con las que compartimos lengua, historia y proyectos políticos comunes, no suman ni 10% de la oferta cinematográfica en televisión y video. El cine mexicano que se renta en los videoclubes no supera tampoco el 10% y la oferta casi no incluye películas que documenten conflictos contemporáneos (1995: 152-3).

³ Al respecto, la respuesta de Javier Mejía es una clara analogía: “Creo que hacer cine aquí sigue siendo muy difícil. Los costos implícitos en un proyecto de estos son muy altos. Como dije en el lanzamiento de *Apocalipsur*, hacer cine en Colombia es como tratar de hacer los juegos olímpicos de invierno en Cereté” (Entrevista personal, marzo 12 de 2012).

⁴ *Apocalipsur* recibió patrocinio del Ministerio de Cultura gracias a la Ley del Cine de 2003. Dice Javier Mejía al respecto: “La ley de cine me ayudó en la parte final de la producción. Cuando comencé la película y cuando arranqué la posproducción, la ley no existía. Sin duda, me ayuda para el final, para poder llevar la película del imaginario al concepto. Pero eso ocurrió muy al final y la verdad, no se puede llamar un patrocinio, la ley propone unas ventajas tributarias para la persona que te quiere ayudar, más no es un patrocinio. *Apocalipsur* recibió premios de guión y postproducción, más no patrocinios (Entrevista en línea, abril 2 de 2011).

estereotipos y conduce a la ampliación del juicio sobre realidades objetivas. En este marco inserto a *Apocalipsur*.

¿Hacia dónde mira *Apocalipsur*?

En primer lugar, no es una película de sicarios, ni de delincuentes de barrio, ni de jóvenes insumisos de origen popular desterrados de la ciudad convencional, ni tampoco de narcotraficantes. *Apocalipsur* es un *Road movie*⁵ actuado por actores no profesionales, pero entrenados para representar papeles ajenos a sus vidas.⁶ Los cinco viajeros urbanos del pasado reciente (Caliche, El Flaco, Malala, Pipe y La Comadreja) y los cuatro que viajan hacia el aeropuerto a recoger el cadáver de El Flaco hablan de una juventud concreta, la poseedora de un espíritu de relajamiento, rebeldía e inestabilidad constatables en el modo de vivir la vida adictos al disfrute pasajero, al sexo intercambiable entre amigos, a la inmersión en aventuras relacionadas con la noche y con la amistad apartadas de los mandatos modernos, al goce alucinado a través del licor, la droga y otras yerbas que invitan a la levedad del ser. Vistos así, son seres cómodos en su carencia de sueños, en su desinterés por hacer un mundo mejor, aunque entre ellos Felipe es quizá el único en expresar preocupación por el destino actual de la sociedad. Todos ellos son vagabundos urbanos.

La audiencia nacional, la cautivada para consumir los artefactos de Hollywood, no digirió lo suficiente este filme de autor que no reflexiona sobre asuntos trascendentes de la condición humana, sino que sigue las andanzas de jóvenes de estratos sociales medio altos o altos y sus

⁵ *McMillan Dictionary* define el Road movie como el filme en el que el protagonista realiza una jornada en carro o en un camión (truck). Ver

“Los actores eran lo que se llama en el medio actores no profesionales, que a diferencia de los actores naturales, estos no desempeñan la vida de ellos mismos, sino que interpretan un personaje que no necesariamente tiene semejanza con su vida cotidiana y normal. Esta situación llevó a que los actores tuvieran alrededor de 6 meses de preparación actoral con Dunav Kusmanich, un chileno que murió hace poco y fue mi profesor de cine en la universidad” (Entrevista en línea, marzo 12 de 2012).

El cine de Víctor Gaviria acude a actores naturales. La mayoría de ellos actúan sus propias vidas.

derroches de vida sin norte. Jóvenes que hablan diálogos de grueso calibre, disfémico⁷, y carecen de interés por formularse preguntas cruciales sobre aspectos de la cultura o de la existencia que los rodea y sobre los cuales podrían expresar voluntad de transformación, pero su habla en el film saca a relucir una realidad urbana que matiza la idea de una Medellín polarizada, la de los ricos de élite y la de los habitantes de barrios de bien o puestos de bien a los de las comunas populares en permanente conflicto. Los diálogos, mientras deambulan por la ciudad o durante el viaje al aeropuerto, enteran al espectador de que son hijos de matrimonios disfuncionales. Más que ataduras con el pasado, las tienen con el presente al que se entregan a vivir. El ruido, permeado por la música rock, el punk y ocurrencias chocantes producto del relajamiento y la alucinación provocados por el consumo de alcohol y drogas, forman parte de su rutina diaria.

Ellos aparecen despreocupados del trabajo y de manifestaciones de pertenencia al decoro como cabría esperar en la Medellín provinciana. Basta observar la primera secuencia larga de la película cuando la Comadreja se trepa a “Bola de nieve” para encontrar que el diálogo en el grupo es filial en la tensión, que el tema, nada edificante, se iguala por lo bajo: la Comadreja, luego de la fiesta en el bar de música rock de la noche anterior, padece diarrea. Expele y exhibe sin pudor las flatulencias, con lo que consigue hacer relucir la risa de Malala, la mujer del grupo, la novia de Caliche, y antigua novia del Flaco. El chocante incidente restablece la comunicación con Malala, quien momentos antes ha tenido una discusión con Caliche por no haberla despertado a tiempo para emprender el viaje hacia el aeropuerto. Concederle importancia al tema y a otros episodios que la moral estética suele reprochar significa darle sentido a *la tipicidad* o ese conocimiento ordinario, acaso inútil, reivindicado por Maffesoli en *EL conocimiento ordinario* (1993: 31). El director filmico, Javier Mejía, se siente parte actuante en lo que desafía o se insolenta con las formas asépticas dictadas por el gusto letrado. Así como dejar correr la

secuencia en la que el impudor une; también la cámara, más tarde, sigue el recorrido de Malala cuando tiene urgencia de orinar y pide una parada en el camino.⁸ Lo impresentable es legitimado en el filme, poco afecto a las jerarquías y a sus mandatos.

Apocalipsur no es cine para el imaginario de espectadores en pos de quemar tiempo en los centros comerciales bien sea riéndose o celebrando aventuras espectaculares. El filme, igual a como le ha sucedido a los realizados por directores independientes sintonizados con filmar lo impresentable oficial, ha ingresado en la lista de los acusados de pertenecer a “cineastas y escritores que se han hecho famosos utilizando la imagen de Medellín y le han hecho daño a la ciudad”.⁹

En la historia central del filme los cuatro jóvenes del viaje, Caliche, Malala, La comadreja y Felipe, acompañados de una mascota, la iguana –Marihuana dejada por el Flaco antes de viajar a Londres, van reconstruyendo su relación con ese quinto miembro ausente del grupo, el Flaco. La técnica del *flashback* regresa a un pasado cercano en el que la importancia del amigo va conociéndose a través de momentos evocadores al tiempo que estos viajeros urbanos van aproximándose al aeropuerto. En una época como la recreada por la película, la memoria del grupo funge como un velorio a la manera de la juventud actual. En ellos hay celebración de la amistad más no lamento por la pérdida del amigo. Es por esto por lo que las chanzas entre ellos, las bromas y comentarios cargados de ironía, más que consumir ese tiempo

⁸ “A Wim Wenders lo vi mucho antes del rodaje, sobre todo dos películas de los 70’s que son *En el transcurso del tiempo* y *Alicia en las ciudades*, me gustaba mucho ese tono, esa nostalgia, esa derrota de sus personajes. Vi mucho neorrealismo italiano, De Sicca y Rosellini en especial. Traté de ver todas las road movie que pude conseguir, pues era el género que llevaba en el fondo la película y eso sin duda me dio elementos narrativos a la hora del rodaje” (Entrevista en línea, marzo 12 de 2012).

⁹ La cita la trae Sergio Fajardo, ex alcalde de la ciudad (2004-2007) y gobernador de Antioquia (2012-corriente), en su columna de opinión “Aristóteles en Medellín” publicada en *El Colombiano*. Fajardo cuestionaba las declaraciones del alcalde en funciones, Luis Pérez Gutiérrez (2001-2004). El alcalde anterior a Pérez, Juan Gómez Martínez (1997-2000), también condenó las realizaciones que no difundieran imágenes positivas de la ciudad. Con el fin de enfrentar la imagen negativa de la ciudad, propició la realización del documental *Medellín: Ciudad de oportunidades* (1998), justo en el momento en el que el cineasta Víctor Gaviria era laureado por segunda vez en Cannes.

presente del viaje, se convierten en indicios de una cultura juvenil en la ciudad enlazada a la metrópolis y enajenada de los valores tradicionales, los de la provincia.

Al unísono de ese tiempo desprovisto de solemnidades dentro de la camioneta en ascenso por la cuesta montañosa del oriente de la ciudad, hay otro presente subyacente marcado por una atmósfera tensa que viene de un pasado reciente. La trama de la película junta los hilos de la amistad cosida en los bordes de un trasfondo de tensión generado por la guerra al Estado declarada por Pablo Escobar Gaviria cuando este narcotraficante se entera de que los Estados Unidos lo ha pedido en extradición. El filme configura el no lugar de cinco jóvenes cuya cercanía entre sí no está fundada en raíces atadas a lugar original. Ellos de *Apocalipsur* pertenecen a otros sectores de la ciudad que ellos no habitan. Son nómades urbanos carentes de norte y ataduras, pero parecen compensar todo desarraigo con la entrega a la aventura de vivir la amistad al filo del peligro, la alucinación y el descontrol. Todos saben que tal vez no exista un mañana en sus vidas, sino el ahora como la única realidad, por eso exprimen cada segundo sin importar el mañana. La muerte prematura del Flaco es la prueba fehaciente de que el frenesí debe gobernarlos.

Juventud descentrada

El texto filmico de Javier Mejía es un relato de amistad y de solidaridad, no entendidos como sentimientos de aprecio y de confianza mutua entre amigos anclados en un vecindario o abrazados al tronco familiar, como podrían sugerir los cánones fundados en la vigilante axiología moderna o todavía más acentuados en la tradicional y provinciana Medellín, sino los que surgen del momento vital de jóvenes inmersos en un presente intenso inspirado en la metrópolis, violento en el trasfondo creado por los adultos, y expuesto al azar dada su condición flotante,

liberados de los principios ligados a las instituciones modernas.¹⁰ Su casa actual es una camioneta en movimiento,¹¹ la que los reúne bajo la certeza de que “los estados de conciencia alterados son siempre buenos” según les dice Malala mientras fuma un porro de marihuana con ellos. Los lazos que los unen son débiles: la música, la celebración, el consumo de droga y de licor, una cierta experiencia de vida compartida y alguna que otra aventura circunstancial. No provienen del mismo lugar original, el barrio, una ladera determinada, sino de familias disfuncionales. El grupo entero está desgajado de lo familiar y de instituciones de control social. Detrás de su condición flotante y la exposición a la aventura al día, hay una tácita aceptación de no soñar o carecer de ideales. Lo dice Caliche Solórzano, el conductor de “Bola de nieve”: “Este es el país que nos tocó y a mí me gusta”. La frase, en su conformismo, alerta. ¿Quién les dejó el legado de ese país que le gusta? Pensar la frase de Caliche en relación con la idea de filmar *Apocalipsur* para dejar hablar a los jóvenes “porque nunca son tenidos en cuenta”¹² se llega a un aspecto crucial del filme, el de entender este sector de la juventud como actor social¹³.

La película de Javier Mejía responde a una mirada diferente a las dos mencionadas. Pese a la altisonancia verbal o disfémica¹⁴ de los diálogos de los personajes, de su habla se

¹⁰ En *El crepúsculo del deber* Lipovetsky condensa el estado actual de la juventud en el contexto de las [...] “políticas neoliberales, pero igualmente con la delicuescencia de las instancias tradicionales del control social (Iglesia, sindicato, familia, escuela) a la vez que con una cultura que celebra el presente puro, estimulando el ego, la vida libre, el cumplimiento inmediato de los deseos.” (Lipovetsky: 14-15).

¹¹ Este es un ejemplo del no lugar o lugar de paso al que se refiere el etnólogo Marc Augé, lugar con el que no se establecen lazos como ocurre con el lugar original o antropológico.

¹² Entrevista concedida a Jimmy Arias, Redactor de *El Tiempo*. Ver <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-3462848>

¹³ En “Esa excéntrica y móvil identidad joven” (2001: 233-240), Martín Barbero reclama que sólo con el asesinato del Ministro de Justicia Lara Bonilla perpetrado por dos adolescentes a mediados de los ochenta, la juventud colombiana empezó a salir de su invisibilidad, a ser tenida en cuenta, pero de dos formas negativas: la de verla como portadora de violencia y violadora de los valores tradicionales. Del estigma de mirarla como juventud violenta desde la fecha del asesinato del Ministro Lara e irrespetuosa de los valores tradicionales, se ha ido pasando a contemplarla como actor social con valores de una moral individual.

¹⁴ En “Intensificadores disfémicos en la literatura antioqueña” el lingüista Carlos García, diferencia el disfemismo del lenguaje vulgar. El disfemismo rompe con la cortesía del habla y consiste en usar palabras tabuizadas de un referente determinado y trasladarlas a un contexto situacional ajeno. Es lenguaje intensificado que puede cumplir distintas funciones negativas. (42)

transparentan relaciones nuevas distantes de los patrones reglados por la tradición, lenguaje disfémico y masculino. El lenguaje de Malala, tan subido de tono, no está supeditado al control masculino ni al recato exigido en la domesticidad. Ni es ama de casa ni dama. Por su parte, los tres amigos masculinos acompañantes en “Bola de nieve” no modulan su lenguaje ante ella. No les importan los estándares reglados por el pudor y la cortesía cívicos, eso que la tradición nombra caballerosidad. Es en la construcción de personajes de espesor cultural, el de jóvenes pudientes económicamente, marginados de la familia, penetrados por la cultura del mercado, el rock y un afuera importado pleno de relaciones inéditas apropiadas por ellos, donde el filme encuentra el lugar de su no-lugar. En este aspecto, sin discursos retóricos y demagogia, el filme de Mejía acierta. Sus personajes hablan, son auténticos y creíbles.

Detrás de lo que dicen los personajes de *Apocalipsur* se esconde una sociedad brutal que es la que los ha aventado a vivir en los no lugares, descentrados. A pesar de la violencia que se respira en la Medellín de la película, a Caliche le gusta el país en el que vive. Su frivolidad es el resultado de unos padres que no educan. Su madre tiene otro novio —antiguo socio de su padre— y su padre es mafioso. Ellos no educan, pero a cambio dejan que su hijo, patrocinado con su dinero, recorra sin rumbo la ciudad. Caliche y todo el grupo se sienten ajenos a sus padres, y estos, a su vez, son ajenos a todo conocimiento de las andanzas de los hijos. Caliche es un individuo formado en el consumo. De principio a fin se lo ve tomando licor, fumando marihuana mientras que el lujoso apartamento donde vive es una invasión de cultura pop. Y como le dice La comadreja al Flaco en la fiesta de despedida “El apocalipsur está es aquí”, en un legado del que la hecatombe la creó la generación de los adultos. La juventud del filme se junta sin encontrar todavía su propia ruta.

La abierta empatía con la cultura pop marginada del orden oficial o el crepuscular de finales del siglo XX, y del legado familiar, genera solidaridad entre los jóvenes. Ellos se frecuentan desprendidos de toda atadura central.

El anhelo de ganarse el pan diario, o mirar las miserias del vecindario no constituyen datos de su cotidianidad, ni aparecen entre los temas de conversación. La calidad de la marihuana, del whisky o una ternura con la iguana, la mascota que ha dejado el Flaco, tienen mayor prestancia.

No obstante la condición flotante de los jóvenes del filme, no todo es jolgorio, celebración y recordatorio del amigo muerto. La violencia que padece la ciudad entera también ha llegado hasta las orillas de sus cuerpos. No resulta gratuito que su viaje hacia el aeropuerto de Rionegro sea el cierre de un ciclo de violencia: la película en su inicio recrea la arrebatada fiesta de despedida del Flaco, el amigo del grupo que ante amenazas de muerte a su madre, una jueza de la República que defiende en un caso a un sicario, se apresta a salir del país hacia Londres. El viaje al aeropuerto tiene el propósito de recibir el ataúd con el cuerpo del amigo. Es decir, es la despedida definitiva.

Los personajes circulan por la ciudad engarzados a una solidaridad cuyas bisagras son la sintonía por la música rock, el punk o metal, la droga, el licor y una voracidad por llevar cada momento vital al estado límite. Es lo que el sociólogo Maffesoli llamaría nomadismo erótico, el cual contiene una moral sexual relajada (“El nomadismo fundador” Maffesoli: 37-74, en particular 69-72) ajena a la rigidez y economía demandadas por la familia patriarcal antioqueña, la de los abuelos y padres de estos jóvenes. Es fácil de inferir en sus diálogos que no están anclados en la pacatería provinciana heredera del Catecismo del padre Astete y las prédicas desde los púlpitos. Dios, en sus mentes, y en el relato de la película, sólo existe en exclamaciones

espontáneas o sugerido en un flash del programa “El minuto de Dios” en el que el padre Rafael García Herreros habla un mensaje indescifrable, el cual no es más que un indicio contextual, dado el papel que jugó el sacerdote como mediador en la entrega de Pablo Escobar al gobierno del presidente César Gaviria (1990-1994).

Al salirse de esa moral pacata y falsificadora que pugna por limpiar la imagen de Medellín, una película como *Apocalipsur* no consiguió despertar entusiasmo entre la audiencia conquistada por los simulacros de Hollywood. La falta de manipulación de emociones, de intercambio de planos y juego de luces con fines efectistas o de toque musicales con los que se aferra al espectador a la butaca, están ausentes de un filme que abruma cuando en las penumbras se proyectan las vivencias de los cinco jóvenes desgajados de las raíces centrales, la familia, la ciudad, la religión, la patria, o las grandes aspiraciones.

Obras citadas

- Augé, Marc. “El lugar antropológico.” *Los «no lugares»: espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa, 2002.
- Fajardo, Sergio. “Aristóteles en Medellín”. *El Colombiano*. Medellín:4. 2002
- García Zapata, Carlos. “Intensificadores disfémicos en la literatura antioqueña.” *Lingüística y Literatura*.
- Lipovetsky, Gilles. *El crepúsculo del deber*. 3ª. Ed. Trad. De Juana Bignozzi. Barcelona: Anagrama, 2011.
- Maffesoli, Michel. *El conocimiento ordinario*. Trad Mercedes Córdoba. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- . *El nomadismo: vagabundos iniciáticos*. Trad. Daniel Gutiérrez Martínez. México: Fondo de Cultura. Económica, 2004.
- Martín-Barbero, Jesús. “Esa excéntrica y móvil identidad joven.” *Al sur de la modernidad: Comunicación, globalización y multiculturalidad*. Universidad de Pittsburg: Instituto Internacional de literatura Iberoamericana, 2001.

Entrevistas

Javier Mejía. Entrevista en línea, marzo 12 2012, abril 2 2011.

Osorio, Juan Esteban y Patricia Linares. **“Efraim Medina: “El “Chico malo” de la literatura colombiana” (Entrevista)**

<http://www.colombia.com/entrevistas/autonoticias/entretenimiento/2002/07/05/detallenoticia8.asp>, julio 5, 2002.