

Sandra Cuesta*

“Ficciones” de Arriba en el Sur

Mundo-Imagen-Contemporaneidad¹

Primer Momento: Neorrealismo, Nouvelle Vague, Auto-Referencia, Auto-Reflexión, Cine de Autor, Nuevo Cine Latinoamericano, Tercer Cine, Cine Imperfecto, Estética del Hambre, Cine Político, Violencia, // **Segundo Momento:** Colombia-Venezuela-Brasil, Humor. Ficciones Re-encontradas, Ficciones sin Autor, Ficciones sin Actor, Ficciones Rituales, Ficciones Desveladas, Gaviria, Meirelles, Schneider.

Esto, en principio, sería el texto visionado en cámara rápida y al estilo video clip. Técnica a la que recorro para mostrar dos momentos de cierta parte de la historia del cine latinoamericano, momentos que se alejan, se encuentran, se re-interpretan en la ficción.

Mi interés sin embargo, estará centrado en ciertas aproximaciones más contemporáneas a la ficción cinematográfica en tres directores latinoamericanos: Víctor Gaviria en Colombia, Fernando Meirelles en Brasil y Elia Schneider en Venezuela. Ficciones que tienen maneras particulares de encontrarse con lo real. A primera vista, el encuentro con el mundo no pareciera invitar a nuevas reflexiones, en tanto camino continuamente transitado. E incluso pareciera una contradicción de conceptos hacer intervenir a la ficción en pos de lo real. No obstante, las nuevas miradas hacia el Otro, hacia lo diverso y contingente del mundo, han partido desde concepciones de la ficción que se hunden en cada grieta abierta en el espacio y en el tiempo.

Es importante, antes de emprender esta aproximación, echar un vistazo a la forma en que realidad y ficción eran relacionadas a mediados del siglo XX en el cine preocupado por estas cuestiones. Sin duda, el ejemplo paradigmático es el Neorrealismo italiano. Domènec Font, profesor de teoría e historia del cine moderno, reconoce en este cine de posguerra de fines de los cuarenta, el primer movimiento moderno, en tanto que significó un retorno a lo real, un gesto más documental que teatral, que mira sobre el mundo y la problemática moral relacionada con la Historia y sus catástrofes colectivas.²

El carácter documental del Neorrealismo ha sido acentuado generalmente, al presentar características tales como la utilización de actores no profesionales o naturales; la filmación en locaciones reales; y con una cinematografía poco refinada o pulida. Además del hecho de que las películas refieren a una realidad más histórica y contextual que a una personal o individual, como por ejemplo, la Italia de posguerra en *Roma, Città Aperta* (1945) de Rossellini.

Si bien estas aproximaciones teóricas son ciertas, dentro de otras interpretaciones han surgido algunos matices conceptuales que permiten puntos de partida para el encuentro y desencuentro con las aproximaciones más actuales a la relación realidad/ficción.

Una de estas posturas conceptuales es dada por Patrick Keating, en su interesante ensayo “The fictional worlds of Neorrealism”.³ La tesis de Keating consiste en afirmar que, incluso en el Neorrealismo italiano, se introduce la ficción, descartando el exclusivo papel documental que se le ha atribuido. Su análisis parte de una división que concierne a la construcción del universo

narrativo de cualquier filme. Para Keating, el universo de la ficción está dado por dos campos de referencia: un **Campo de Referencia Externo**, que se entiende como el contexto real e histórico al que la película hace referencia; y un **Campo de Referencia Interna**, que es un campo ficticio de un mundo no pre-existente, construido en la película.

Si bien las películas neorrealistas han hecho énfasis en el descubrimiento de referentes reales, es decir, en el Campo de Referencia Externa, Keating ha puesto el acento precisamente en destacar la construcción del Campo de Referencia Interna dentro de ellas. Un caso preciso podría ser **Ladrón de Bicicletas** (1948) de Vittorio De Sica, en donde al Campo de Referencia Externo se llega a partir de la particularísima vida de un desempleado, la relación con su hijo, la forma en que se gana la vida y la inevitable circunstancia de tener que robar la bicicleta para conseguir el sustento, es decir, toda una diégesis construida.

La posición de Keating en cuanto a los mundos ficcionales del neorrealismo, también se sustenta en otras características de este cine: por ejemplo, la edición continua, y las líneas de historias sentimentales, entre otras. El autor pone como ejemplo **La Terra Crema** (1948) de Visconti, considerado como uno de los filmes neorrealistas más rigurosos. La película, para el autor, se aleja del documental no sólo por sus escenas cuidadosas, fotografía preciosista y de narración diestramente construida, sino también por haber sido una adaptación de un clásico literario. A pesar del trabajo con actores no profesionales y de las locaciones reales, afirma Keating, nadie confundiría la película con un documental.

El reconocimiento de la ficción como componente esencial dentro del Neorrealismo, a pesar de su obviedad, permite lanzar un puente a las nuevas interpretaciones del par conceptual realidad/ficción desde las versiones latinoamericanas de fin de siglo.

Pero, es justamente aquí, en el punto álgido del cómo se abordan realidad y ficción, en donde las posturas nacidas en el Neorrealismo, y reelaboradas en las décadas de los sesenta y setenta por el cine latinoamericano, son abandonadas por las distintas posturas más contemporáneas.

Para Domènec Font y otros autores, el apego a lo real iniciado en el Neorrealismo, a mediados del siglo XX, vuelve la mirada hacia el interior, hacia la cuestión moral. Lo real es manejado desde una mirada moral sobre el mundo. Una mirada supeditada a una subjetividad moderna, sujeta a normas, restricciones y leyes. Es decir, una moral que prescribe, en donde el apego al prójimo y su realidad, son tamizadas por el interés subjetivo. Una piedad prejuiciada que, ni en el mejor de los casos, logra incluir la contingencia de lo diverso, del Otro. Lo real termina siendo un discurso propio, un discurso de autor sobre el cómo del mundo.

Postura que dominó en gran parte de las tendencias cinematográficas del Nuevo Cine Latinoamericano de temática social en los sesenta y setenta. Partiendo de la visión neorrealista y del influjo del cine de autor de la Nouvelle Vague, y motivados por una serie de condiciones particulares y novedades acordes con la agitación social de los países latinoamericanos,

marcados, entre otras cosas, por la revolución cubana, aparecen los primeros autores de un cine de crítica social. Una crítica de la violencia y la miseria desde visiones comprometidas y radicales. Visiones subjetivas que desde la pretensión de crear conciencia colectiva, se autoafirman como redentoras.

No es la intención de este escrito ahondar en estas posturas ni mucho menos criticarlas, sino simplemente ubicarlas en una suerte de contracampo conceptual frente al panorama del cine latinoamericano de los noventa. En donde, y como argumento principal, el foco desde donde se mira la realidad es conformado desde otras sensibilidades de fines de milenio, construyendo incluso una diferente relación del par conceptual realidad/ficción.

La ficción cinematográfica penetra la realidad.

Antes que el abandono del mundo, entendido éste como mundo de la diferencia y de lo contingente, lo que ha parecido irse transformando es cierto tipo de mirada subjetiva, prejuiciada y panfletaria sobre lo real, para convertirse en una mirada que desde la ficción, escarba y penetra en su intimidad. Tanto más, en cuanto que la imagen y el lenguaje cinematográfico en sus complejidades contemporáneas, no evitan una aproximación a lo real sino que al contrario, se aproximan a su verdadera naturaleza: lo real como diversidad compartida con los otros. Asistimos ya a una suerte de presentación de lo real antes que a su representación.

Según Jameson, la caracterización del Posmodernismo, que resulta entre otras cosas, en el fin del ego o individualismo burgués, también implica el fin del estilo personal en el arte, y el fin de los grandes temas, propios del modernismo, anclados y dominados por categorías temporales sincrónicas. Al tiempo que los grandes relatos de la modernidad se diluyen, las particularidades de lo mínimo, de lo único y particular emergen en la ficción cinematográfica. La ficción ya no representa más sino que descubre mundos particulares. No hay grandes historias ni grandes héroes, voces grandilocuentes de lo verdadero y de lo único. La ficción se ha vuelto cómplice de lo escondido. Al tiempo real se le juega a traición. Se le fuerza a la mínima posibilidad de aparición con fragmentos, saltos, juegos. Ya no es sólo que el cine brinde la posibilidad de experimentar la densidad de posibles capas superpuestas de tiempo, como anuncia Deleuze, sino que la historia mínima por fin constituye lo real. Y es que, gracias a este particular flujo temporal de la imagen cinematográfica, se posibilita una vivencia más allá de la fijación temporal histórica y lineal. Experimentamos los hechos en su compleja fluidez en el encuentro directo con las pequeñas historias, que dan lugar a la diferencia. La mínima trama del gran tejido de la historia que es una historia particularizada, nos comunica con lo real, que es siempre diferencia.

El cine de los directores latinoamericanos que veremos aquí, va más acorde con estas miradas, filosofías, sensibilidades contemporáneas, integrándose a una voz más general, que encuentra estrechas resonancias en, por citar alguna de las corrientes más actuales, ciertas posturas del cine danés del grupo Dogma, que en su manifiesto de 1995, postulaba el rechazo a un cine personal, a un cine de autor, es decir, estigmatizado.

Una de las particularidades de cierto cine de “arriba en el sur”, junto con otros aislados

ejemplos del cine mundial, como el del cineasta finlandés Aki Kaurismäki entre otros, es que, ciertamente, en cualquier parte se pueden hacer películas intimistas donde se escarbe el personaje a quemarropa, mas sin embargo, hay algo que en este cine dimensiona aún más esta aproximación: el trabajo con actores no profesionales, muchas veces provenientes del propio contexto que la película presenta. Ejemplos como el de Gaviria con sus dos largometrajes **Rodrigo D no futuro** (1989) y **La vendedora de Rosas** (1998) en Colombia, Carlos Sorín en Argentina con la película **Historias Mínimas** (2001) y el brasileño Meirelles con **Ciudad de Dios** (2002) son significativos. Aún más en cuanto esto no las convierte en meros documentales, sino aproximaciones que han encontrado a través de la ficción un encuentro con el mundo del Otro.

La “ficción sin autor, la ficción sin actor” en el cine Víctor Gaviria

En los dos largometrajes recién mencionados del director colombiano, el trabajo con actores no profesionales, implicados muchas veces en la vida real en el medio en que se contextualiza la película, no implica sin embargo, un acercamiento o intención documental en su sentido estricto.

El cine documental en su concepción estrecha, “aparentemente” tiene el deber, para conservar la pureza de su género, de eliminar cualquier elemento narrativo que lo relacione con el “drama” y sus recursos propios como la narración, la presencia de un personaje y la estructura tradicional de tres actos. Es decir, comporta una exigencia de mostrarse como “cinema verité” a lo Dziga Vertov, quien utilizaba una serie de técnicas que implicaran el alejamiento de la “construcción cinematográfica”, tales como, la cámara oculta, planos largos e iluminación natural. O un cine como el que proviene de la mano del más famoso documentalista norteamericano, Flaherty, con tomas largas, planos generales y de acción espontánea, sin puesta en escena.

Sin embargo, como vimos ya en el “Neorrealismo y sus posibles mundos ficcionales” que plantea Keating, la presencia de la ficción - y con ello se entiende la construcción- antes que ir en contra del proyecto realista, constituye un componente esencial de su objetivo. Postura muy cercana a la que Gaviria concibe en sus realizaciones cinematográficas, para quien:

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 de todos los días... [Elusiva en su doble condición:] la de estar ahí, cotidiana, mostrándonos la cara, al tiempo que es elusiva en sus significados, indescifrable porque la realidad somos nosotros mismos, y nosotros estamos cercados de secretos: verdades acalladas, verdades escondidas, verdades sustituidas por otras, verdades irreconocibles e irreconocidas.⁴

Ficción entonces, que no es asumida por Gaviria como mera invención, o producto de la fantasía, sino dentro de una concepción que evita, al mismo tiempo, que sigamos asumiendo

que el mundo y la realidad son entidades fijas y homogéneas.

“Todo es película”, frase de Gaviria, significa la necesidad que el director tiene de introducirse en una investigación de campo previa a la creación audiovisual. “Todo es película” quiere decir para el cineasta que el proceso creativo incluye la atención a todo aquello diferente a una realidad única y palpable previamente establecida. En donde la película deja de ser exclusivamente el resultado audiovisual para extenderse al proceso de investigación, y englobar toda la experiencia de realización, en una convergencia del director y los actores naturales de sus películas.

Esta atención a lo real entre otras cosas, tiene la obligación, según palabras del mismo Víctor, de testificar la constante transformación de lo real en el mundo. Lo que significa ver los personajes en el tiempo de la ficción. Lo que trae otra particular consecuencia para la concepción de Gaviria: la suspensión del juicio momentáneo necesaria para entender el espacio humano en el que los personajes despliegan su vida. En este sentido afirma que el director de la película no puede juzgar a sus personajes, sino sólo pretender acompañarlos durante el transcurso del relato, ya que de hacerlo podría detenerlos en su movimiento dramático que parte de algo y busca algo. Para terminar diciendo que en el cine de ficción se descubre la ventaja de poder “ver a los demás en el tiempo, con su carga inevitable y su sorpresa, aunque su presente sea un problema oscuro sin solución.”

Desde este contexto, y por lo dicho hasta aquí sobre el cine de Gaviria, se podrían arriesgar ciertas disoluciones de antinomias, al menos en sus aspectos más convencionales y ortodoxos, como la de la realidad/ficción entre autor/personaje, o incluso la de director/actor. Todas diluidas en el proceso total de realización de la película, entendido éste, como la convergencia creativa de individuos libres de figuras o normas autoritarias. Captando en cambio la figura de director como necesario conductor de la ficción como vía momentánea de suspensión de los haceres funcionales de la vida cotidiana.

De hecho, María Helena Rueda, especialista en literatura latinoamericana en la Universidad de Stanford, señala que la intervención de Gaviria en sus películas es la de ser mediador que se encarga de “convertir en cine” las situaciones que los actores han ideado y elaborado, lo cual trae enormes implicaciones con respecto al lugar donde



se sitúa la autoridad en la narración cinematográfica, es decir, el lugar de la enunciación.⁵ En este sentido, podríamos decir junto a otros autores que han tratado sobre el tema, que hay una suerte de subalteridad del director con respecto al relato, sin embargo, es una subalteridad que piensa y siente de una manera especial a partir del obrar de la ficción. Una ficción sin autor – desde el punto de vista convencional con respecto a los personajes – y una ficción sin actor, en todo lo que éste usualmente lleva de carga dramática impostada por la mirada subjetiva del director.

Ciudad de Dios o la “ficción desvelada” de Fernando Meirelles

Al igual que en *La vendedora de Rosas* de Gaviria, en *Ciudad de Dios*, la película del director brasileño, sólo unos pocos eran actores profesionales, los demás actores provenían del barrio real con el mismo nombre, que queda en las vecindades de Río de Janeiro. E incluso al igual que Gaviria, Fernando Meirelles y su equipo entrevistaron a 2000 personas, entre las cuales escogieron 200 niños a los cuales se los llevaron a la ciudad por 6 meses, en un trabajo que les permitiera, antes que enseñarlos a actuar, acostumbrarse a la cámara.

En la estructura narrativa, *Ciudad de Dios* tiene un narrador/autor - etiqueta a la que el propio Meirelles ha hecho referencia -, es decir, la historia está narrada por el personaje central, que es el hilo que teje la trama. Este narrador es a un tiempo, interno y externo a la historia, en momentos, su omnisciencia desaparece para ser un personaje más del relato. Cohete - que así se llama este personaje/autor - es la presencia y voz de la ficción, el cuenta cuentos, por así decirlo.

La narración se divide en tres grandes tiempos, como en la ficción tradicional, que son los sesenta, principios de los setenta y finales de la misma década. A su vez cada uno de estos grandes bloques temporales, está penetrado por pequeñas historias intercaladas. Siendo uno de los medios narrativos más usados la repetición de un momento, bien para comenzar, bien para terminar estas diversas historias intercaladas, en una suerte de ritornello de momentos. Ritornello que brinda la posibilidad de presentar a distintos personajes y distintas perspectivas de una misma historia.

Incluso, cada una de estas pequeñas historias o bloques espacio-temporales, con la entrada de nuevos personajes y el paso del tiempo dentro de éstos, están anunciadas con textos que aparecen sobre la imagen.

La fotografía, los movimientos de cámara y todo tipo de destreza técnica con las que la película está realizada, evidencian sin timidez los medios cinematográficos y su lenguaje. Al contrario, éste se despliega en toda su audacia y virtuosismo, apartándose de la búsqueda de un “cine pobre” que caracterizaba el Nuevo Cine Latinoamericano de los sesenta.

Paradójicamente, la evidencia descarada e incluso conciente de la ficción, ubica esta película en una de las más importantes concepciones del cine contemporáneo. En donde aparecen formas de desocultación de los medios propios del lenguaje. Así por ejemplo, la magia propia del montaje que producía el falso raccord, es desvelada: la continuidad se suspende en saltos espacio-temporales sin remiendo. Creando un tiempo y espacio complejos, estratificados,

por los que el espectador se “mueve” a la vez en varios planos, presente, pasado(s), futuro(s), con locaciones indeterminadas y múltiples. Dentro de las posibilidades cinematográficas, una de las más resaltantes es sin duda, la de la ubicuidad de la acción diegética, tanto del personaje como para el espectador. El cine elimina los límites entre la representación espacial y la materialidad corporal del espectador, pudiendo recibir imágenes de diversos lugares muy distantes entre sí en su propio tiempo real.

Esta tendencia al desenmascaramiento de las técnicas de montaje, hace de éste una suerte de lenguaje autónomo dentro del cine que funciona similarmente al pensamiento. Dicha similitud – ya avizorada por Eisenstein en la segunda década del XX- está dada en la capacidad del montaje de ‘establecer una especie de ‘corto circuito’ entre sus elementos o bloques espacio-temporales; de apoyarse preferentemente en la asociación de ideas más o menos libre. Gracias a lo cual nace la plasticidad y pérdida de la continuidad espacio-temporales.

Al mismo tiempo, la aparición de carteles, cifras o citas en plena imagen filmica, nos recuerdan constantemente que estamos en presencia de un lenguaje artístico, o ante una suerte



de lenguaje auto-reflexivo, posibilitando un distanciamiento del espectador con respecto a la representación.

Sin embargo, lo que conforma esta segunda concepción de ficción que se ha estado asomando desde Ciudad de Dios, es la capacidad que tenemos de reconstruir el sentido **a pesar** de enfrentarnos conscientemente a los medios de producción. Éstos, hechos visibles, desenmascarados, no intervienen en nuestra reconstrucción del significado. El contacto directo con las técnicas propias de cada lenguaje, presentado en tanto tal, no impiden que el espectador encuentre el sentido de lo real incluso allí en la imagen cinematográfica. El enmascaramiento de los medios, como elemento propio de la técnica documental o de interés social, ya no media entre el espectador y el sentido.

De lo que surgen ciertas preguntas: ¿por qué usar personajes reales o actores no profesionales si la ficción es la base? O incluso, ¿cómo es que ocurre que ante la presencia del lenguaje cinematográfico tan diestramente asomado sobre la ficción, logremos adentrarnos en ese mundo diferente de Ciudad de Dios?

Sin duda, la presencia de estos actores naturales, verdaderos protagonistas de lo real del mundo en Ciudad de Dios en Río de Janeiro, nos están señalando otra manera de enfrentar la ficción. Una ficción, que al igual que el caso de La vendedora de rosas de Gaviria, penetra en los intersticios de lo real, desde otros medios. Pero esta vez, ya no desde la invisibilidad del autor sino desde el franco recurso cinematográfico que permite saltarse toda linealidad espacio-temporal que, un individuo en la realidad ni siquiera es capaz de lograr. La ubicuidad que nos brinda el cine, nos conduce a una aprehensión más compleja y completa de aquello que se nos escapa en nuestra percepción cotidiana. Se acorta la distancia que media entre la mirada y lo Otro. Y esto, sin duda, nos conduce frente a lo real sin las impostaciones subjetivas de un autor, el cual, en cambio, deja aparecer el mundo.

Elia Schneider y su reciente giro hacia el humor

En el caso de Venezuela, francamente es difícil avizorar estas nuevas versiones de ficción y realidad. Nuestro país, en las últimas cuatro décadas, al igual que el general de los países latinoamericanos, ha atravesado su histórica aventura por el cine, desde un apego, muchas veces superficial, a la traducción de sus realidades sociales más hondas, las de la violencia y la miseria. Sin duda que los primeros intentos de este tipo de cine, como fueron las películas **Cuando quiero llorar no lloro** (1973) y **Soy un delincuente** (1976), de Mauricio Wallerstein y Clemente de la Cerda respectivamente, son casos significativos dentro de la industria cinematográfica venezolana, por sus éxitos en el público, donde la dura crítica social ejercida en los sesenta, se fusiona con estructuras narrativas más comerciales. Sin embargo, esta tendencia que rige hasta la actualidad, ha tenido muy empobrecidas visiones al respecto. Casi siempre guiadas por unas impostaciones subjetivas de los directores y productores, bastante lejos, la mayor de las veces, de descubrir los cabos invisibles que sustentan nuestra realidad.

Mencionaré brevemente dos películas que pueden perfectamente incluirse dentro de esta visión recién expuesta. Son las producidas y dirigidas por el equipo que José Novoa y Elia

Schneider han conformado. Así por ejemplo, en la primera, que es la película **Sicario** de 1994, Novoa hizo de director y Schneider de productora. En la siguiente, **Huelepega**, fue Schneider la directora, mientras Novoa se hizo cargo de la producción.

En la primera, que está ambientada en un Medellín de 1990, el personaje principal, guiado por un leit motif bastante débil - el encontrar a su madre en la cama con un hombre desconocido- abandona el hogar para adentrarse en una caricaturesca vida de sicario donde el asesinato es fácil, desprovisto de dificultades. Para llegar hasta el quiebre de su vida, en un estado más allá del bien y del mal.

Huelepega empieza con un texto a manera de declaración de principios, en el que se pretende la transformación de la realidad tratada, por medio de la película. Sin embargo, si bien es una declaración de principios válida y coherente, sigue siendo una visión dada desde la compasión muy subjetiva y prejuiciado de sus autores. Que es una realidad excesivamente impostada y enajenada por el criterio propio de los autores, lo demuestra una secuencia en que el niño, que es obligado a abandonar el hogar por su padrastro, mantiene mientras deambula por las calles, unas reflexiones increíblemente elaboradas y con un vocabulario que no corresponde ni a su edad ni a su circunstancia social.

Sin embargo, si en las dos primeras, hay una clara impostación de discursos que manejan la realidad y las circunstancias a su antojo, como la ficción tradicional hace, en la tercera película, dirigida por Schneider, el planteamiento es diferente.

En **Punto y Raya** (2004), se tocan puntos álgidos en la problemática de la frontera colombo-venezolana, no obstante, esta vez, el discurso da un giro importante cuando incorpora el humor, permitiendo, al menos en apariencia, una aproximación más genuina a la historia desde los personajes mismos y no ya desde la imponente subjetividad de sus autores. El humor se presenta como una forma de ficción sin la autoridad sobre lo real que suele pretender el melodrama. En el juego de la comicidad, las estructuras rígidas dadas en la aprehensión de lo real a partir de perspectivas autoritarias sobre lo narrado, se abren un conjunto de alternativas de escape.

Dentro de este giro, son antecedentes los casos de los cubanos Tomás Gutiérrez Alea y Carlos Tobío, con las películas **Plaff o demasiado miedo a la vida** de 1988, de Tobío o **Fresa y Chocolate** de éste último en colaboración con Gutiérrez Alea. Ambas son películas que introducen el humor a la cinematografía de corte crítico y social de ambos directores. Humor que permitió la revisión crítica de sus propios discursos a partir de la parodia.

Una vez abiertas estas sensibilidades contemporáneas desde la ficción cinematográfica hacia lo real, podría evidenciarse aún más, el poder que la imagen del cine tiene sobre nuestra experiencia del mundo.

El arte de la imagen en movimiento parece haberse convertido en una fuente directa en/

para la aprehensión de aquello real que se nos escapa por sus dimensiones. Ahora bien, si esto puede sonar como buena promesa final, podría serlo en aquellos casos en que la enunciación del filme logre mostrar la diversidad del mundo no penetrada por una postura dogmática o prescrita, en la que podamos no sólo vernos sino ver al Otro en sus infinitas posibilidades. Pero, con esta promesa se correría el riesgo de asumir que todo filme, todo universo diegético posible, pueda abrir nuestra experiencia de lo real, con lo cual caeríamos en la más grande de las “inocencias”.

Bibliografía:

- Cortés, Fernando. Víctor Gaviria por Víctor Gaviria. <http://www.revistanumero.com/18victor.htm>
- Cuesta, Sandra. “El Cine de Víctor Gaviria: Una Caridad sin Envilecimiento”. En: Diálogos Culturales: Historia-Ética-Arte y Literatura. Ana Hilda Duque y Niria Suárez (eds). Mérida: Consejo de Desarrollo Científico; Humanístico y Tecnológico (CDCHT), Archivo Arquidiocesano de Mérida (AAM), Grupo de Investigación y Estudios Culturales de América Latina (GIECAL), 2005. pp. 135-156
- Font, Domènec. Pasajes de la Modernidad. Cine europeo, 1960-1980. Barcelona: Paidós, 2002.
- Keating, Patrick. The fictional worlds of Neorealism. http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m2220/is_1_45/ai_10596
- Rueda, María Elena. “El cine latinoamericano y su búsqueda de la infancia callejera: El giro de Víctor Gaviria. En: Objeto Visual. Cuadernos de Investigación de la Cinemateca Nacional de Venezuela, Caracas, v. 9, 2003.

(Footnotes)

¹ Ponencia para el V SIMPOSIO INTERNACIONAL DE ESTÉTICA: ARTE Y ESTÉTICA CONTEMPORÁNEA. AMÉRICA (COMO CONCEPTO ESTÉTICO). Mérida, Venezuela, noviembre de 2004.

² Domènec Font. Pasajes de la Modernidad. Cine europeo, 1960-1980. Barcelona: Paidós, 2002, pp. 31-32

³ En: http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m2220/is_1_45/ai_10596

⁴ En: Entrevista realizada por Fernando Cortés, titulada “Víctor Gaviria por Víctor Gaviria” y publicada en: <http://www.revistanumero.com/18victor.htm>

⁵ María Helena Rueda. “El cine latinoamericano y su búsqueda de la infancia callejera: El giro de Víctor Gaviria. En: Objeto Visual. Cuadernos de Investigación de la Cinemateca Nacional de Venezuela, Caracas, v. 9, 2003. p 55