

NO FUTURE / NO HOPE / NO NARRATIVE? VÍCTOR GAVIRIA Y SUS PELÍCULAS RODRIGO D: NO FUTURO, LA VENDEDORA DE ROSAS Y SUMAS Y RESTAS¹

No future / No hope / No narrative: Víctor Gaviria and his films
Rodrigo D: No futuro, La vendedora de rosas, and Sumas y restas

ROBERTO PONCE CORDERO^a

Universidad Nacional de Educación

DOI: 10.15366/secuencias2018.48.005

RESUMEN

El cine del colombiano Víctor Gaviria, desde su debut como director, *Rodrigo D: No futuro* (1990), hasta su *magnus opus* sobre el fenómeno social del narcotráfico en Medellín, *Sumas y restas* (2005), pasando por el que es, probablemente, su largometraje más conocido, *La vendedora de rosas* (1998), pone en crisis la distinción entre los terrenos de la realidad y de la ficción o, en otras palabras, entre los de lo representado y su representación. En ese sentido, la obra de Gaviria problematiza el concepto de representación en sí. En este artículo se argumenta que esto se debe a que el proyecto artístico de Gaviria involucra una constante reflexión acerca de cómo representar una realidad que, como la realidad violenta y descarnada de las comunas de Medellín, es, en última instancia, irrepresentable. Partiendo de una lectura en reversa de las tres películas arriba mencionadas, que va del filme cronológicamente más reciente hasta el que inauguró la carrera del cineasta colombiano, se sugiere, además, que la verdadera novedad de la obra de Gaviria está en que, para dar cuenta de una situación de marginalidad absoluta en la periferia de la periferia, el director recurre a un modelo que no es ni siquiera uno de representación, sino, más modesta, pero también más radicalmente, uno de autorrepresentación de contenido narrativo relativamente bajo, pero de altísima carga afectiva, de los sujetos más abyectos del Medellín de fines del siglo XX, esos que carecen de futuro, de esperanza y hasta de narrativas.

Palabras clave: Cine colombiano, Víctor Gaviria, Medellín, narconarrativa, marginalidad, autorrepresentación, actores naturales

ABSTRACT

Starting with his directorial debut, *Rodrigo D: No futuro* (1990), until his *magnus opus*, *Sumas y restas* (2005) –on the social phenomenon of narcotraffic in Medellín–, passing through what is arguably his best-known feature film, *La vendedora de rosas* (1998), the films of the Colombian director Víctor Gaviria put the distinction between the realms of reality and fiction in crisis, as well as the distinction between representation and what is represented. In this sense, Gaviria's work challenges the whole notion of representation itself. In this article, I argue that this is due to the fact that Gaviria's artistic project involves a permanent reflection on how to represent a reality that is, in the end, impossible to represent, such as the case of the violent reality of Medellín's slums. Reading the three aforementioned films in reverse, starting with the most recent one and ending with the one that launched the director's cinematic career, I suggest that the real contribution of Gaviria to film history is that, in order to consider the living experiences of those living in extreme marginality, at the periphery of the periphery, he recurs to a model that is not based on representation but on auto-representation. This model has almost no narrative content, but it is highly affective, including the most wretched subjects of Medellín at the end of the 20th Century, those subjects who lack future, hope, and even narratives.

Keywords: Colombian cinema, Víctor Gaviria, Medellín, narconarrative, marginality, auto-representation, natural performers

[a] **Roberto Ponce Cordero** (robertoponcecordero.com), nacido en Guayaquil, es docente e investigador de la Universidad Nacional de Educación (UNAE) de Azogues, Ecuador. Tiene un Doctorado en Literatura y Estudios Culturales de la Universidad de Pittsburgh y una Maestría en Historia y Literatura de la Universidad de Hamburgo. Ha dictado clases en universidades de Ecuador y Estados Unidos, participado en conferencias académicas en Ecuador, Estados Unidos, Brasil y Alemania y publicado artículos sobre violencia de género, cine y narrativa latinoamericana, entre otros temas. En años recientes, ha trabajado como Coordinador Académico de la UNAE y como Director Nacional de Mejoramiento Pedagógico del Ministerio de Educación de Ecuador, institución en la que también se desempeñó como asesor del Ministro y del Viceministro de Educación. E-mail: roberto.ponce@unae.edu.ec

[1] Este texto es el ganador del II Premio Alberto Elena de Investigación en Cines Periféricos, convocado por el grupo de investigación TECMERIN (Universidad Carlos III de Madrid) y *Secuencias. Revista de historia del cine* y fallado el 10 de abril de 2018. El jurado, compuesto por Pilar Carrera (TECMERIN), Asier Gil (TECMERIN) y Mirito Torreiro (TECMERIN/*Secuencias*), señaló del texto galardonado: «El artículo destaca por su aproximación a los espacios entre la ficción y el documental desde donde se problematiza la posibilidad de representar lo irrepresentable. Para ello toma tres películas en las que el director colombiano Víctor Gaviria se aleja de ciertos planteamientos narrativos con el fin articular unas propuestas más radicales de autorrepresentación en las que aquellas comunidades marginales adquieren una voz propia». Recibir el premio incluye la publicación del texto ganador en *Secuencias. Revista de historia del cine*.

Pocos cineastas latinoamericanos —y, ciertamente, ningún otro cineasta colombiano— han alcanzado el enorme grado de reconocimiento crítico y académico del que disfruta, a nivel internacional, el paisa Víctor Gaviria².

Nacido en Medellín en 1955, este director, que en su vida también ha sido poeta y que, durante su juventud, cursó estudios de Psicología en la Universidad de Antioquia, tiene en su haber una serie de filmes documentales, pero su reputación se basa, realmente y sin duda, en los tres primeros largometrajes que realizó, todos ellos pertenecientes, al menos a primera vista, al orden de la ficción: *Rodrigo D: No futuro* (1990), *La vendedora de rosas* (1998) y *Sumas y restas* (2005)³.

Ahora bien, el hecho mismo de tener que recalcar, en la oración precedente, que estas tres cintas constituyen «al menos a primera vista» narrativas ficcionales apunta ya, de por sí, hacia uno de los aspectos históricamente más enfatizados en la recepción de la obra de Gaviria, es decir, hacia la forma en la que esta parece ocupar un punto medio entre la ficción y el documental. De hecho, y de manera más radical aún, es posible decir que el cine del colombiano *invalida* el uso de términos clasificatorios como *ficción* y *documental* para dar cuenta de su producción artística.

En efecto, y en palabras del mismo director, en sus películas «[l]a ficción es el rodeo que hacemos a través de la imaginación para llegar a la verdad de lo que está aquí mismo, a la verdad de la elusiva realidad nuestra de todos los días». Más aún, y como para deconstruir de entrada la diferencia entre lo que es real y lo que es ficticio, Gaviria afirma que en su obra

[l]a ficción no está, como el periodismo, detrás de los hechos. La ficción nos pone delante, primero que todo, a los personajes: Leidy, Marta, Mónica, Andrea [las protagonistas de *La vendedora de rosas*]... Su singularidad y su particularísimo punto de vista. La ficción quiere saber lo que ellos piensan cuando hacen lo que hacen, lo que piensan y lo que sienten los personajes cuando están en escena⁴.

Así, el proyecto específico de representación estética de Gaviria no solo dificulta la clara distinción entre los terrenos de la realidad y de la ficción o, en otras palabras, entre los de lo representado y su representación, sino que también, al hacerlo, problematiza el concepto de representación en sí. Después de todo, una lectura posible del cine *gaviriano* es la de que este, en su conjun-

circunstanciales y presupuestarias. Además, los tres filmes son tan diferentes que no deben ser forzados a pertenecer a un mismo corpus, más allá del que les da el haber sido dirigidos por la misma persona.

Adicionalmente, es importante mencionar que, en 2016, es decir, doce años después de *Sumas y restas*, Gaviria estrenó su siguiente y hasta ahora último largometraje, titulado *La mujer del animal*, que se basa en un hecho de abuso sexual de la vida real y constituye, en cierta medida, la película *de violencia de género* del director. Por tratarse de una película que, a decir del mismo Gaviria, habla de un Medellín en el que la criminalidad es muy distinta a la de los años noventa del siglo XX, y el contexto del negocio de la producción y distribución de la droga no tiene la relevancia que tiene en las aquí estudiadas, se ha optado de manera consciente por dejarla de lado en este ensayo, que es dedicado al corpus *gaviriano* más propiamente narconarrativo. Ver «*La mujer del animal*, la película más polémica y oscura de Víctor Gaviria» (*Semana*, 9/03/2016). Disponible en: <<https://www.semana.com/cultura/articulo/la-mujer-del-animal-pelicula-de-victor-gaviria/492246>> (30/12/2018).

[4] Fernando Cortés, «Víctor Gaviria por Víctor Gaviria» (*Revista Número*, n° 18, 1999). Disponible en: <<http://escriturasunivalle.blogspot.com/2009/03/victor-gaviria-por-victor-gaviria.html>> (30/12/2018).

[2] En un artículo sobre el cine del director colombiano, John Beverley incluso se permite la siguiente (algo hiperbólica y, por descontado, intencionalmente polémica) afirmación: «En mi opinión los únicos proyectos realmente originales en el cine contemporáneo son los de Gaviria y Lars von Trier y el grupo Dogme en Dinamarca». John Beverley, «Los últimos serán los primeros»: Notas sobre el cine de Víctor Gaviria» (*OsaMayor*, n° 15, 2003), p. 33.

[3] Por razones que se intentará hacer evidentes a lo largo de este ensayo, prefiero no referirme a estas tres obras usando el concepto de *trilogía*, dado que dudo que este pueda ser aplicado a ellas sea por el lado de la intencionalidad autoral o sea por el lado de la recepción posible de cada una o de las tres en su conjunto. En otras palabras, el hecho de que Gaviria haya filmado esas tres películas de manera relativamente encadenada (con ocho años de diferencia entre las dos primeras y seis entre las dos últimas) nada tiene que ver, en mi opinión, con su intención de crear una *trilogía* compacta, sino con cuestiones

to, constituye una continua reflexión acerca de cómo representar una realidad que, como la realidad abyecta de las comunas de Medellín —y, por extensión, la de otros puntos de especial densificación de la violencia en el sur global— es, seguramente, en última instancia, irrepresentable.

Y es precisamente dicho carácter abyecto de las comunas o, quizás mejor, su carácter de manifestación palpable de la existencia de un verdadero *Ausnah-mezustand* permanente —para tomar prestado un conocido término de Walter Benjamin—, es decir, de la necesaria existencia, en el corazón mismo de la civilización, de un mundo en condiciones de exterioridad total con respecto a la ley y al sistema burgués occidental del ordenamiento de las cosas orientado al progreso, el que hace que la representación de sujetos tan radicalmente marginales como los personajes de Gaviria sea una empresa condenada, de entrada, al fracaso. Al fin y al cabo, la representación de ese tipo de sujetos como tales, más allá de las caricaturas, de los clichés o de las aproximaciones intelectuales, etnológicas, sociológicas, periodísticas, filantrópicas, *violéntologas* y demás —todas las cuales tienen en común un tono fascinado pero en definitiva paternalista, basado en la conciencia de la superioridad estructural de la letra— constituiría ya su articulación estético-narrativa en el orden de la ley y, por ende, la pérdida de su misma condición vital, la de la marginalidad. En otras palabras, y para traer a colación las conclusiones de un canónico ensayo de Gayatri Spivak, así como para parafrasear su título, la existencia de los sujetos reducidos a la nuda vida en los márgenes no solo es ruidosa sino, de hecho, escandalosa, no obstante de lo cual, el subalterno, por su misma condición de tal, no puede hablar⁵.

El cine de Gaviria, sin embargo, se caracteriza justamente por no caer en la trampa de los acercamientos paternalistas hacia el sujeto marginal arriba mencionado, a diferencia de tantos otros artistas y comentaristas culturales latinoamericanos⁶. Donde estos acercamientos piensan todos, con mayor o menos énfasis y con acentos ligeramente diversos, al sujeto marginal como problema social y, a la vez, como objeto de estudio susceptible a la redención, Gaviria *se niega a buscar las causas y los efectos*, como también, por descontado, a predicar soluciones mesiánicas a la injusticia y a la violencia. Lejos de ello, Gaviria intenta crear un modelo de representación alternativo que le permita al subalterno, si no hablar, al menos expresar lo inevitable, o lo innegable, de su estar físicamente en el mundo por medio de un cuerpo que es, a la vez, el recipiente y el referente de lo único que le queda, es decir, la mera existencia o, para usar otra vez el término agambiano, la vida nuda⁷.

De hecho, el proyecto de representación de Gaviria es hasta tal punto alternativo que, en cierta forma, no es ni siquiera uno de representación, sino, más modesta, pero también más radicalmente, uno de apertura de espacios de autorrepresentación en los que los jóvenes que *no nacieron pa' semilla* —para hacer alusión al título de la colección de relatos *nonfiction* de Alonso Salazar de 1990— puedan expresarse desde sus experiencias vitales⁸.

Así, trabajando con un medio tan costoso, tan ligado a las industrias de la producción y de la distribución y, por lo tanto, tan excluyente *a priori* como es

[5] Gayatri Chakravorty Spivak, «Can the Subaltern Speak?», en *Marxism and the Interpretation of Culture* (Urbana, University of Illinois Press, 1988), pp. 271-313.

[6] Piénsese, para quedarnos en el terreno de lo cinematográfico, en *Nosotros los pobres* (1948) del mexicano Ismael Rodríguez o, para citar ejemplos más recientes pero igual de exitosos, en *Amores perros* (2000), de Alejandro González Iñárritu y en *Ciudad de dios* (*Cidade de Deus*, 2002), de los brasileños Fernando Meirelles y Kátia Lund. No hay que olvidar, además, que el mismo cine de Gaviria puede ser leído como una reacción creativa al ciclo de la así llamada *pornomiseria* de los setenta, cuando en Colombia se filmaban filmes que, como *Gamin* (1978), de Ciro Durán, parecían ya deliberadamente explotar la catástrofe social y política del país para apelar a los impulsos filantrópicos de cierta parte de la intelectualidad del mundo *desarrollado* y, así, acceder a una cierta recepción internacional.

[7] Giorgio Agamben, *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life* (Stanford, Stanford University Press, 1998).

[8] Alonso Salazar, *No nacimos pa' semilla: La cultura de las bandas juveniles de Medellín* (Bogotá, CINEP, 1990).

el del cine, y filtrando la así llamada *realidad* por una instancia de ficcionalización —pero sin llegar al polo de eso que, en el discurso coloquial, es la llamada *ficción*—, Gaviria consigue o, por lo menos, intenta conseguir documentos audiovisuales de un contenido narrativo relativamente bajo, pero de altísima carga afectiva y en los que los sujetos que sobreviven enteramente fuera de la ley son capaces, por una vez, de dejar constancia de lo que es la vida *en su ley*, para usar un término coloquial que, aquí, parece resultar pertinente.

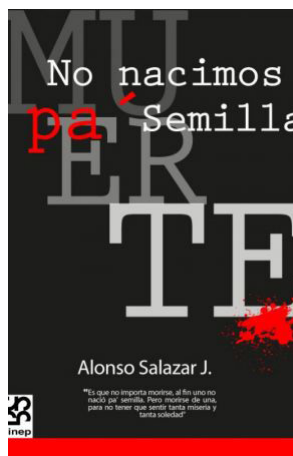
Por supuesto, el recurso principal de Gaviria para abrir espacios a la auto-representación marginal o para crear la sensación de la existencia de esta es el uso de los actores naturales, reminiscencia del neorrealismo italiano de la posguerra⁹.

En efecto, en todas las películas de Gaviria —incluida *Sumas y restas*, que, como se verá más adelante, es la cinta del colombiano que más se asemeja a las narrativas tradicionales de Occidente en sus vertientes cinematográficas, es decir, al cine narrativo convencional y comercial al uso—, los personajes de la diégesis son interpretados por sujetos marginales *verdaderos* carentes de toda experiencia actoral previa que viven, en el plano de lo *real*, en circunstancias iguales o similares a las de los roles que desempeñan en la pantalla.

Más aún, el elemento marginal no es simplemente cosmético en la obra de Gaviria, sino que tiene un carácter constitutivo, ya que, incluso en *La vendedora de rosas*, los actores naturales no se limitan a hablar *verídicamente* y a aparentar *verídicamente* quiénes son en el contexto de un guion y de un esquema de dirección prefabricado. Por el contrario, la técnica *gaviriana* consiste en establecer puntos de contacto con dichos actores naturales en primer lugar, para luego dejar que sea a través del diálogo entre ellos y el director como surjan las ideas para las diferentes escenas de cada uno de los filmes. Con respecto a *La vendedora de rosas*, por ejemplo, Gaviria ha declarado:

Todo consistía en entrevistar, porque este tipo de películas se hace así, entrevistando a la gente... En todos esos detalles y detalles uno va acumulando y absorbiendo cosas. Ah, nosotros grabábamos en video todo, no sé cuántos casetes, hermano... tanto las entrevistas como los ensayos. Y unas buenas secretarías nos pasaban todo eso; teníamos una mano de páginas, no sé, como 600, de entrevistas y entrevistas. Ahí está todo, nosotros no inventamos nada¹⁰.

Ciertamente, esto puede parecer un detalle baladí, dado que incluso para el cine de Hollywood es de rigor enfatizar la importancia de lo colectivo en la creación cinematográfica. La diferencia reside, no obstante, en que en este caso se trata de dos estratos —el intelectual y el marginal/abyecto— tan mutuamen-



Portada del libro *No nacimos pa' semilla*, de Alonso Salazar.

[9] Hermann Herlinghaus, *Violence Without Guilt: Ethical Narratives from the Global South* (Nueva York, Palgrave Macmillan, 2009), pp. 189-191.

[10] Fernando Cortés, «Victor Gaviria por Víctor Gaviria».

te excluyentes que la existencia de un diálogo presupone la adopción de, al menos, ciertos aspectos del código fuera del código sociocultural hegemónico, de esa ley fuera de la ley que representa el mundo de la marginalidad radical:

Quando hicimos *Rodrigo D* [...] nosotros vivimos, no, convivimos con esos muchachos. Allí había un territorio muy especial que existía gracias a la droga. [...] Lo que hacíamos era fumar marihuana con los muchachos. Eso fue lo que nos hizo sus amigos. [...] Sin marihuana no conversas desde el mismo punto de vista de ellos, debido a que nosotros habíamos estudiado y porque teníamos y habitábamos un lugar distinto al de ellos. El único lugar en el que estábamos en el mismo nivel era el de la marihuana. [...] Mediante la droga, ellos y nosotros nos volvimos hermanos y *a partir de allí pudimos hacer la película* [el énfasis es nuestro]¹¹.

En cierta forma, este es el quid de la radicalidad de la obra de Gaviria: Lady, Marta, Mónica y Andrea –las niñas de la calle de *La vendedora de rosas*– no son personajes inventados por un autor benévolo y comprometido con los *problemas sociales*, sino que son sujetos múltiplemente subalternizados y firmemente insertados en su no-posición de marginalidad total. En otras palabras, se trata de los *problemas sociales* dejando de serlo, por una vez en su vida –y para su suerte o su desgracia posterior–, y manifestando en cambio *sus propios problemas*, *sus propias preocupaciones*, *sus propias maneras* de lidiar con su condición vital.

Dado que este «deseo de hacer cine no solo *sobre* sujetos ‘ordinarios’, pobres, o desamparados, sino en cierto sentido *desde* esas posiciones»¹² se manifiesta de formas distintas en las tres películas que hasta ahora ha dirigido el colombiano, es procedente entrar a un análisis un poco más apegado a cada una de ellas ahora para poder, de ese modo, destilar ciertos factores que les son a todas comunes, así como también buscar el significado posible de sus diferencias.

Sumas y restas (2005)

La penúltima película de Gaviria, y la más reciente de las que se incorporan a este estudio, representa una anomalía en la, por otro lado, no demasiado extensa producción filmica del director. Ciertamente, se trata de su esfuerzo más convencional en lo referente a la línea narrativa: después de todo, la historia del súbito y vertiginoso ascenso del mafioso/narcotraficante seguido por su inevitable caída es una a la que estamos plenamente acostumbrados gracias a clásicos del género como, por citar solo dos, *El precio del poder* (*Scarface*, Brian De Palma, 1983) o *Uno de los nuestros* (*Goodfellas*, Martin Scorsese, 1990). De hecho, estamos ya *tan* acostumbrados que ha perdido gran parte de cualquier fuerza afectiva que haya podido tener en décadas pasadas. Por eso, *Sumas y restas* resulta excesivamente predecible y carece de la potencialidad impactante de los otros filmes de Gaviria, y esto pese a todas sus virtudes –

[11] Lizardo Herrera y Miguel Rojas-Sotelo, «¿Parcho, parchas, parchamos? Espacios de encuentro, resistencia y libertad. Una conversación con Víctor Gaviria y Felipe Aljure» (*Osa Mayor*, n° 19, 2008), pp. 115-116.

[12] John Beverley, «Los últimos serán los primeros’: Notas sobre el cine de Víctor Gaviria», p. 33.

técnicamente es, con mucho, el más elaborado de los tres— y, también, pese a sus pequeñas rupturas con este argumento recurrente: el ascenso del narcotraficante Gerardo (Fabio Restrepo), por ejemplo, es uno de los escasos logros del personaje, incluso a corto plazo, ya que ni siquiera es capaz de concretar el primer envío de cocaína.

Más significativo —y más anómalo en el contexto *gaviriano*— que el hecho mismo del seguimiento de una línea narrativa convencional es quizá incluso el ímpetu histórico-reconstrutivo de la película, que se hace evidente desde el mismo título. Efectivamente, *Sumas y restas* remite a un acto de balance, de reflexión sobre lo ganado y lo perdido, que solo puede hacerse después de la clausura de algún proceso y por medio de un sujeto racional y autónomo en capacidad de guardar una cierta distancia temporal, afectiva y espacial con respecto a dicho proceso en sí. Nada sorprende que se trate de la única película de Gaviria ambientada en el pasado —en este caso, en el Medellín de los años ochenta del siglo XX— y no en el presente del momento de su propia filmación, lo cual le da a la obra una perspectiva histórica que, por un lado (las sumas), hace posible una mayor envergadura narrativa y social, pero, por otro (las restas), le quita al resultado la inmediatez, el dinamismo y, quizá, la relevancia como documento radicalmente otro de los filmes *gavirianos* anteriores.

Con respecto a su envergadura, no es nada casual que el título con el que se distribuye la película en formato DVD a nivel internacional sea *Medellín, sumas y restas*, pues este indica no solamente el ya mencionado deseo de hacer un balance, sino incluso el de plantear dicho balance como alegoría histórica y social que pueda en cierta medida resumir, además, la experiencia de toda una ciudad. Y es que, en efecto, Gaviria acomete aquí un proyecto más cercano al realismo —en el sentido tradicional del término— que en sus trabajos anteriores y pretende retratar, así sea de paso, el mundo de diversas clases sociales y de diversos sujetos en pugna, pero como observándolo, precisamente, desde afuera.

El afuera en cuestión es de naturaleza temporal (una historia situada en el pasado) y narrativa (uso de una trama convencional), como ya se dijo, pero también se manifiesta en la propia diégesis. Al fin y al cabo, la película está claramente contada desde la perspectiva de Santiago Restrepo (interpretado por Juan Carlos Uribe), ingeniero civil de clase acomodada —aunque con problemas económicos coyunturales— que, a pesar de su visible diferencia de *habitus* y hasta racial con respecto a los marginales, se siente atraído —y, de hecho, fascinado— por el narcomundo y las posibilidades que la participación en este conlleva, incluidas las posibilidades financieras, afectivas y sexuales. En otras palabras, *Sumas y restas* es narrada por un observador externo y social y económicamente que se sitúa por encima de la marginalidad



Victor Gaviria junto a actores naturales de *La vendedora de rosas* (Victor Gaviria, 1998).

desde la que surgían antes los filmes de Gaviria y que, por eso, recuerda hasta cierto punto algo que Javier Palma ha escrito con respecto al Nuevo Cine Argentino en su vertiente realista —otra vez, en la connotación tradicional del término—, representada sobre todo por Adrián Caetano y Pablo Trapero:

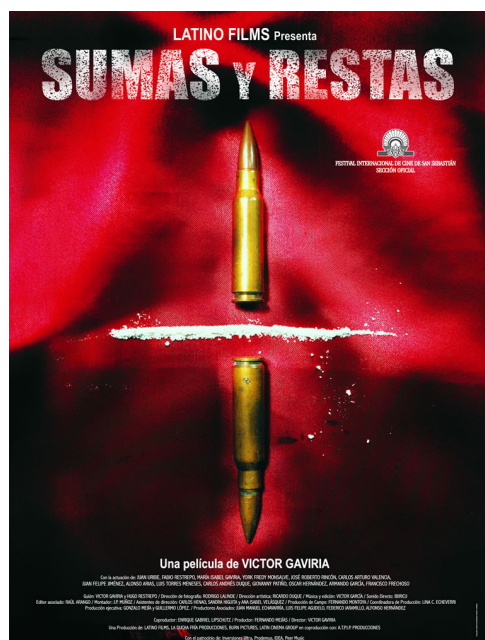
Hay un acuerdo en sostener que estos cineastas se interesan directamente por el mundo de lo que se ha denominado la «marginalidad». En este sentido, todas sus producciones se presentan como una especie de viaje por ese mundo ajeno. Esa «marginalidad» se ha convertido en un tópico de la industria cultural y en una particular debilidad de todos sus pretendidos realismos. Ahora bien, ese viaje hacia lo otro, lejos de crear una clara reproducción de las diferencias sociales, expresa una valoración de esa alteridad que se manifiesta en el particular modo de representar a esa cultura y a esos sectores sociales¹³.

Por supuesto, este juicio más o menos negativo de una forma de hacer cine y de una forma de representar al subalterno no se aplica a toda la obra de Gaviria, como ya se ha expuesto más arriba y como más abajo se intentará demostrar. Más aún, es por lo menos discutible que en *Sumas y restas* se llegue a una «valoración de esa alteridad» que, como sostiene Palma sobre los filmes de Caetano y Trapero, en última instancia ayude a re-centrar al sujeto autónomo y de clase media alta y a re-marginalizar al sujeto subalterno. De hecho, en los casos mencionados por Palma, el sujeto que realiza el «viaje por ese mundo ajeno» es el director o el público, a diferencia de en la película de

Gaviria, en la que el «viaje» tiene lugar en la diégesis misma.

No obstante todo esto, el punto es que en *Sumas y restas*, justamente, *tiene lugar un viaje* de ida y vuelta desde el centro del orden hacia la marginalidad, representado por el efímero encandilamiento de Santiago ante la inexplicable pero evidente vitalidad de Gerardo. Es más, hay también una especie de viaje en la dirección contraria: el ascenso social de Gerardo o, quizá más precisamente, el conato de ascenso social de Gerardo. Efectivamente, y como se explica de manera casi demasiado explícita y, por lo tanto, un poco tendenciosa durante el primer encuentro de Gerardo y Santiago, el narcotraficante proviene de una familia pobre que, en tiempos anteriores aun al del marco de la historia, había sido empleada por la familia del ingeniero. Sin embargo, es obvio desde el principio del filme que la relación de poder ha sido ya claramente invertida, así como que Gerardo está muy por encima de Santiago en todo menos en la cantidad de contactos sociales con personas de la clase alta de la que dispone.

[13] Javier Palma, «Clases y culturas populares en el nuevo cine argentino: miserabilismo, neopopulismo y fascinación», en *Resistencias y mediaciones: estudios sobre cultura popular* (Buenos Aires, Paidós, 2008), p. 196.



Afiche oficial de la película *Sumas y restas* (Víctor Gaviria, 2005)

Y es que ni siquiera el *habitus* de clase media de Santiago lo pone en una posición de superioridad con respecto a Gerardo: este no está interesado en dicho *habitus* dado que, como sujeto marginal y por definición ajeno al orden de la ley y de la convencionalidad sociocultural, jamás podría llegar a incorporarse al mismo¹⁴.

La fascinación que siente Santiago por Gerardo, por ejemplo, no es recíproca en ningún momento y, a decir verdad, ni siquiera se aprecia: así, cuando las cosas empiezan a salir mal y, más que nada, cuando Gerardo se siente ofendido por un malentendido basado en diferentes modelos de lealtad quizá propios de diferentes realidades —Santiago intentando serle fiel a su esposa y Gerardo esperando de él una subordinación total—, el narcotraficante no solo le niega al ingeniero toda posibilidad de retirada consensuada, sino que se dedica activamente a perjudicarlo.

En ese sentido, *Sumas y restas* puede ser leída como la historia del fracaso de un tipo de acercamiento entre mundos mutuamente excluyentes y, como tal, como un balance negativo del pasado reciente de Medellín. En efecto, la película presenta un momento de concordia preñado desde el principio por lo inevitable de la caída. Santiago vuelve a su familia escarmentado por un secuestro violento y que lo ha dejado en total bancarrota, pero vuelve. Gerardo es asesinado sin gloria en un restaurante. No hay diálogo posible, y la interacción entre el centro y los márgenes —ese desmoronamiento parcial de un orden jerárquico y de los modelos socioculturales en los que se basaba—, posible desde el primer momento solo por el negocio de las drogas y por la *toxicidad* del dinero resultante de este, solo puede conllevar violencia o, mejor dicho, solo puede ser violenta¹⁵.

Si esta lectura procede, la decisión de Gaviria de abandonar su técnica de apertura de espacios para el intercambio de experiencias y para facilitar la expresión de lo marginal adquiere un nuevo cariz. ¿No será que, lejos de constituir una *traición* a la radicalidad anterior, la estrategia narrativa más tradicional de *Sumas y restas* es usada porque ninguna otra puede, realmente, dar cuenta de aquello sobre lo que se pretende dar cuenta? Y más allá de eso: ¿No será que la renuncia al modelo radical anterior, basado en el encuentro y en el narrar *desde* lo marginal, obedece también a una toma de conciencia de que los espacios de diálogo de la obra *gaviriana* temprana eran tan especiales precisamente por ser precarios y no podían, tampoco, durar?

La vendedora de rosas (1998)

Se puede decir de la segunda película de *ficción* de Gaviria, más que de *Rodrigo D: No futuro*, su debut como director de largometrajes, que es donde alcanza su máxima expresión la —acaso utópica— idea de proveer espacios para la autorrepresentación del sujeto marginal por medio de su encuentro pacífico e igualitario con el intelectual/cineasta. Después de todo, la confu-

[14] Pierre Bourdieu, *La distinción: Critique sociale du jugement* (París, Les Éditions de Minuit, 1979).

[15] Lizardo Herrera y Miguel Rojas-Sotelo, «¿Parcho, parchas, parchamos? Espacios de encuentro, resistencia y libertad. Una conversación con Víctor Gaviria y Felipe Aljure», p. 114.

sión causada en el espectador por la *agresión paratáctica* que es la primera obra cede, en la segunda, a una sensación de compasión casi inevitable ante una historia que, sin carecer de elementos ajenos a los del cine convencional, así como sin dejar de lado un visible tono de crítica a la violencia y a la injusticia como fenómeno inmanente —que no un producto de una simplista cadena de causa y efecto—, sí ofrece ciertos asideros narrativos que permiten una identificación temporal con la experiencia de lo marginal¹⁶.

No en vano, los puntos cardinales de la trama de *La vendedora de rosas* están basados en un muy breve cuento del famosísimo escritor danés Hans Christian Andersen publicado en 1845 y titulado *La pequeña cerillera* (*Den lille Pige med Svovlstikkerne*). No se trata de una inspiración lejana, sino de una adaptación sorprendentemente fiel: desde la ubicación de la historia en las fiestas navideñas hasta el uso de los fuegos artificiales que, en la película, hacen las veces de los fósforos del cuento, pasando por los mucho más importantes elementos de las alucinaciones de la niña y de la ausencia de la figura materna de la abuelita.

Pese a la base literaria de *La vendedora de rosas*, no estamos ante una película que hable, en primera instancia, de problemas universales y atemporales, sino de una en la que muy concretamente se representa la experiencia vital de un tipo específico de sujeto marginal, es decir, de los niños de la calle en un contexto geográfico e histórico también específico, es decir, el del Medellín de principios de los años noventa. De hecho, y como ya se mencionó, Gaviria ha asegurado —y es, además, evidente— que fueron los actores naturales y, en este caso, muy especialmente, las actrices naturales que participaron en el proyecto (Lady Tabares, Marta Correa, Mileider Gil, Diana Murillo o Liliana Giraldo) quienes determinaron directamente durante innumerables horas de preparación y de grabación, por medio del recuento de sus propias vivencias y de los problemas que les interesaban, lo que sería el tronco del filme. El resultado es, entonces, no una mirada balanceadora a posteriori y

[16] Hermann Herlinghaus, *Violence Without Guilt: Ethical Narratives from the Global South*, p. 195.



La imposibilidad del diálogo: escena de *Sumas y restas*

reveladora de causas y efectos à la *Sumas y restas*, ni mucho menos una reflexión pseudosociológica sobre la indigencia y la drogadicción digna de la pornomiseria, sino una autorrepresentación de un presente continuo e inescapable, sin posibilidad de futuro y, para colmo, dueño de un pasado endeble y solo asequible por medio de la intoxicación.

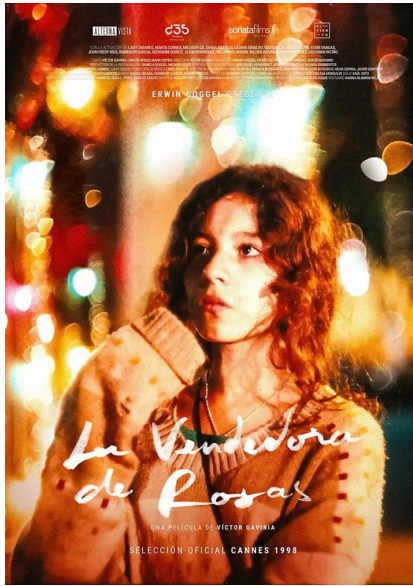
Todo esto no significa, por supuesto, que podamos hablar, en el caso de *La vendedora de rosas*, de una narrativa realista, sino más bien de lo contrario. Las recurrentes alucinaciones de Mónica (Lady Tabares) sobre la casa en la que vivía con su abuela antes de acabar en la calle, por ejemplo, así como el espectáculo esperpéntico del anfetamínico Zarco (Giovanni Quiroz) y de su pandilla conformada por, entre otros, un niño pequeño, un discapacitado y un chivo, impiden pensar esta película como una tentativa representación *objetiva* de la *realidad social*. Consciente de lo imposible de semejante empresa, Gaviria prefiere centrarse en la experiencia vital de la marginalidad, o sea, en las formas en las que quienes la experimentan intentan darle sentido, o no, a sus vidas antes que en una narración que desde afuera indague, explique y suture. Como dice Hermann Herlinghaus tanto sobre este filme como sobre *Rodrigo D: No futuro*:

Sus formas de ser están marcadas por rupturas incómodas. Es precisamente a través de este sentido de fragmentación que la violencia se distancia de una relación de causa y efecto (que equivaldría a una representación realista, en términos convencionales) y se siente, más bien, como una fuerza inmanente. La inmanencia, sin embargo, no significa solamente la exposición extrema a la maldad, sino que se relaciona con la noción de que, en los casos que discutimos aquí, no hay ningún lugar de donde extraer visiones alternativas, más allá de la mera existencia en las calles duras de Medellín, sus comunas pobres y, más que nada, los cuerpos de niños, adolescentes y sus familias¹⁷.

Este mundo roto y por definición no-narrativo de la violencia como fuerza inmanente, en el que no queda otro referente ni otro espacio que la vida nuda, es uno en el que no es posible hacer acusaciones fáciles ni proporcionar explicaciones sobre el evidente estado de cosas, por no hablar de aventurar una solución. En este mundo, y parafraseando el título de otra reciente película colombiana sobre la marginalidad (*Perro come perro* [Carlos Moreno, 2008]), no hay un solo culpable –la burguesía, por ejemplo, o el capitalismo o la pobreza o el narcotráfico–, sino que todos se comen a todos: el Zarco asalta y mata a Mónica; un borrachín ataca sexualmente a Andrea (Mileider Gil), quien por su parte maltrata a su hermana menor; dos muchachos asesinan, sin razón aparente, a un mendigo; las niñas se roban o se acusan de robarse unas a otras; el *novio* de Mónica, Murdoc (Elkin Vargas), le ofrece ternura solo para aprovecharse materialmente de ella; etc. Todos actúan en detrimento de todos, pues, todos *medran* continua e interminablemente sin la menor esperanza y sin la menor intención de salir del círculo vicioso de la violencia y de la injusticia estructural.

En efecto, estos sujetos tan abyectos y tan supuestamente irracionales son plenamente conscientes de que, al menos para ellos y, a decir verdad,

[17] Hermann Herlinghaus, *Violence Without Guilt: Ethical Narratives from the Global South*, p. 199. (La traducción es nuestra)



Afiche oficial de la película *La vendedora de rosas*.

para todos, no existe un afuera de dicho círculo vicioso. Más aún, estos sujetos tan incapaces de *hablar* el idioma socialmente aceptado, o tan renuentes a hacerlo, están en perfecta capacidad, sin embargo, de reproducir sus impulsos subterráneos y sus coordenadas de individualismo, explotación y violencia, por lo que precisamente se hizo uso, en el párrafo anterior, del término «estructural». En esto, *La vendedora de rosas* recuerda un poco, por lo ubicuo de la violencia que en la cinta se muestra, así como por el traspaso constante del rol de víctima social que tiene lugar de un sujeto marginal a otro en ella, a un fragmento de Eduardo Galeano llamado «El sistema»:

El sistema que programa la computadora que alarma al banquero que alerta al embajador que cena con el general que emplaza al presidente que intima al ministro que amenaza al director general que humilla al gerente que grita al jefe que prepotente al empleado que desprecia al obrero que maltrata a la mujer que golpea al hijo que patea al perro¹⁸.

Es indudable que la visión de Galeano proviene de otro momento histórico —como se hace evidente por la mención del general—, así como que su alcance es limitado al presentar una cadena de violencia estructural esquemática y puramente vertical. No obstante, la cita es útil si nos imaginamos que, en cierta forma, el perro que es pateado al final es, precisamente, el sujeto marginal que puebla las películas de Gaviria. Al fin y al cabo, el niño del obrero puede tener una vida miserable y, efectivamente, ser pateado por quien quiera patearlo, pero al menos tiene una clara posición en un orden social que lo incluye, así sea para explotarlo y para mantenerlo en el estrato más bajo de dicho orden.

Los personajes de *La vendedora de rosas*, como el perro de Galeano, carecen incluso de ese ya de por sí dudoso *privilegio*. Excluidos de todo espacio de ciudadanía, pero también pateados por quienes sí están incluidos en dichos espacios, reproducen, no obstante, el sistema de la violencia y de la competencia individual. Siempre que pueden, patean. Así, la lógica del sálvese quien pueda, fundamento de eso a lo que se le ha llamado el *capitalismo salvaje* y seguramente incluso del capitalismo a secas, es reiterada en condiciones en las que, además, se hace inevitable por la mera dificultad de sobrevivir. Es más, y como se puede ver claramente en el caso de la relación de Murdoc con Mónica y de los ataques de celos de esta, hasta modelos que

[18] Eduardo Galeano, *Días y noches de amor y de guerra* (La Habana, Casa de las Américas, 1978), pp. 33-34.

a primera vista no parecerían ser tan importantes para la perpetuación del sistema, como en este caso la lógica de la unión monógama de exclusividad sexual, son reproducidos al margen y, por lo tanto, acaban adquiriendo un carácter de condición real, de una manera de ser de las cosas de la que, simplemente, no hay forma de escapar.



Vidas al margen en *La vendedora de rosas*.

El único escape posible del sistema que hace posible y, de hecho, necesaria la reducción del sujeto a vida nuda es, si nos remitimos a los encuentros de Mónica con su abuela, el delirio. Efectivamente, es solo en y a través del delirio que Mónica puede organizar y dar sentido a una vida que, de entrada, no tiene lugar en el orden social. Ahora bien, esto no implica leer el delirio y las alucinaciones de Mónica como momentos de rechazo pueril a la realidad ni, mucho menos, de pura actividad lúdica, similar en sus efectos a los de un placebo. Si tomamos en serio al sujeto marginal y sus esfuerzos por cobrar sentido en un mundo que se lo impide, podemos más bien verlo como la puerta de acceso —acceso efímero— a un pasado imaginario que, realmente, nunca existió, pero que de todos modos se añora o, más bien, se anhela y que, de hecho, constituye el único referente disponible para un futuro imposible que no es tanto un ideal a (per)seguir, sino, más bien, uno por cuya imposibilidad real hay que guardar luto.

Rodrigo D: No futuro (1990)

El personaje principal del primer largometraje de Gaviria, Rodrigo (Ramiro Menezes), también guarda luto por un pasado que, para él, parece no haber existido nunca del todo, pero que al menos está documentado por las fotografías de la juventud de su madre. Quizás por esta mayor certeza de que, en otro tiempo previo a sí mismo, la posibilidad de escapar de la marginalidad radical o, más bien, de no haber ni siquiera empezado a pertenecer a ella, no hubiera sido del todo descabellada, Rodrigo conserva, hasta el final de la película, ciertas esperanzas de fundar una banda de *punk* propia y de poder construirse, de ese modo, una burbuja personal que lo separe del mundo abyecto en el que, pese a su sueño, vive.

En cierto sentido, a eso se reduce la narrativa de *Rodrigo D: No futuro*. Aparte del final doblemente —o triplemente— violento, al que nos referiremos más abajo, esta es una película en la que, efectivamente, no pasa nada. Sin duda, el tiempo transcurre normalmente a nivel superficial, y del día se pasa a la noche y de esta al día siguiente, pero no hay en momento alguno una noción de causa y efecto que explique las acciones de los personajes, ni un atisbo de agencia autónoma o de posibilidad de *crecimiento interior*, para usar un término, por otro lado, bastante manoseado de la crítica cinematográfica de nivel periodístico. De hecho, aquí no hay, siquiera, eventos comparables al robo del reloj de Mónica por parte del Zarco en *La vendedora de rosas* —que tiene consecuencias devastadoras—, como tampoco nada comparable a la toma de decisiones equivocadas que forma el núcleo de la reflexión histórica de *Sumas y restas*.

Todo esto se da pese a que, a lo largo de los noventa minutos del filme, los protagonistas están en constante movimiento, caminando de un lado a otro de las comunas de Medellín, gastándose bromas o peleando —como en la inolvidable secuencia del *parche* en la casa abandonada en la que tiene lugar una competencia de destreza en el uso de la navaja—, e incluso elaborando planes más o menos insensatos —robar una moto, por ejemplo— que, a diferencia del sueño musical *punk* de Rodrigo, pero con los mismos resultados, son someramente descartados en el mismo momento de su elaboración y sin que la cosa merezca mayor discusión. Rodrigo, muy especialmente, representa en su propio cuerpo o, mejor, incorpora en él ese carácter intranquilo pero intrascendente —en el sentido de no-narrativo— de la película toda y «prácticamente transmuta y se convierte en un *sujeto paratáctico* puro, llevado por el ritmo del *punk* que obsesiona a su cuerpo vagabundo. Su cuerpo se convierte en uno con la ira sonora del *punk*; una fuerza escatológica sin trascendencia alguna»¹⁹.

Es imposible exagerar la importancia que el *punk* —más propiamente, el *anarco punk*— y el *death metal* tienen en esta película. Por un lado, la música funciona, en el marco diegético, como única vía de escape posible, aunque finalmente ilusoria, de la condición de vida nuda. Para el espectador, además, la música ofrece, pese a su estridencia característica, verdaderos momentos de respiro ante la terriblemente asfixiante nada circundante en lo que su uso

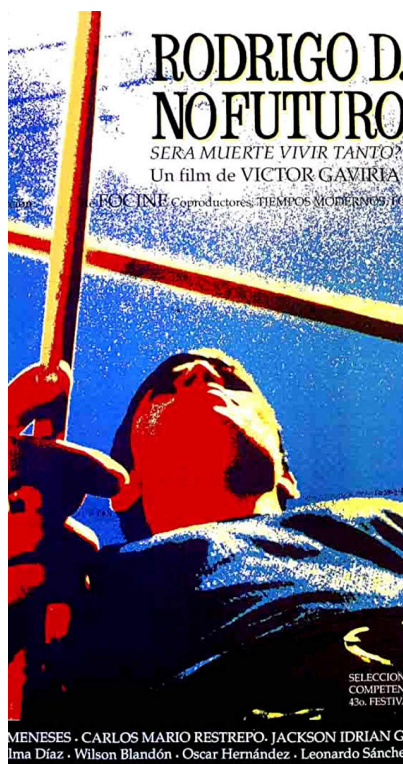
[19] Hermann Herlinghaus, *Violence Without Guilt: Ethical Narratives from the Global South*, p. 194. (La traducción es nuestra).

se asemeja al que tiene el punk, por ejemplo, en la cinta británica *Rude Boy* (Jack Hazan y David Mingay, 1980) —una clara influencia en este trabajo de Gaviria, y también un filme famoso por carecer de trama—. Ahora bien, ciertamente, pero también significativamente, en *Rodrigo D: No futuro* no hay ningún grupo que esté, por lo menos para un público no marginal, al nivel de legibilidad de The Clash.

Más allá de eso, y un poco paradójicamente en vista de que se ha afirmado que constituye de algún modo un respiro, la música del debut de Gaviria también emula la experiencia subjetiva de la intoxicación producida por el consumo de *base* y de *speed*. Así, al mismo tiempo que sirve como contrapunto a la intrascendencia intranquila del resto de la película, la estridencia de la banda sonora funciona también como uno de los elementos que hacen que *Rodrigo D: No futuro* haya sido denominada por Herlinghaus una «agresión paratáctica», como ya se mencionó más arriba: «El filme lanza sus paisajes sonoros perturbadores y sus fragmentos lingüísticos a la audiencia con la intención de herirla y de atormentarla sin hacer distinción alguna. Sin duda, suscita reflexión, pero sobre todo y en primer lugar ofende, sin rendirse a las atracciones que pueden extraerse de mercancías sobre superguerreros y los placeres indirectos que estos pueden generar²⁰.

Finalmente, y quizá también de manera más relevante para efectos de este ensayo, el uso de la música particular de la película no se debe al puro apego a la realidad, es decir al hecho —posiblemente en gran medida cierto— de que los jóvenes de esa época, esa región y esa condición marginal escuchaban anarco punk y *death metal*, sino a su funcionalidad en el contexto de un verdadero experimento filmico de autorrepresentación sin narrativa. En efecto, tanto el anarco punk como el *death metal*, al menos en las variantes presentadas en *Rodrigo D: No futuro*, son géneros musicales que no por su espectacular estridencia y por las ínfulas rebeldes e individualistas de sus intérpretes dejan de ser repetitivos y monótonos, basados en un *movimiento* sonoro constante, imparable y demencialmente rápido que, sin embargo, se queda siempre en los mismos acordes, los mismos alaridos, los mismos *beats*, el mismo lugar. Aspecto en el que, huelga decirlo, esta música no se asemeja solamente a la experiencia de la droga, que después de las epifanías surrealistas o sensoriales de los primeros intentos suele devenir en una igualmente repetitiva y monótona, sino también a la experiencia vital de los personajes de *Rodrigo D. No futuro*.

Aparte de la ubicuidad de la droga y de la violencia inmanente, que solo explota al final, así como de la banda sonora y de la intranquilidad intrascen-



Afiche oficial de la película *Rodrigo D: No Futuro* (Victor Gaviria, 1990).

[20] Hermann Herlinghaus, *Violence Without Guilt: Ethical Narratives from the Global South*, p. 195. (La traducción es nuestra).

dente de los protagonistas de esta no-narración, hay otro aspecto —acaso el más importante— que exaspera a quien se enfrenta a la primera película de Gaviria, y que la convierte en una agresión. Este aspecto es el del lenguaje usado por los jóvenes de las comunas, que para empezar es poco menos que incomprendible y, de hecho, completamente impenetrable para todo el que proceda de afuera, es decir, para todo el que, precisamente, no sea parte de *ese* afuera. Pero el problema no es solo uno de mero desconocimiento del dialecto o del *slang* específico en el que se habla y ni siquiera uno relacionado con que «el uso de la lengua que hacen los personajes ‘populares’ denota su condición de tales, más que cualquier otra práctica», de forma que «es el modo del decir de los sujetos representados lo que los ubica en el lugar que les corresponde: la marginalidad»²¹.

Aunque estos factores tienen su peso, el distanciamiento que causa el lenguaje de los personajes de *Rodrigo D: No futuro* se debe, más que nada, a la radical superficialidad de dicho lenguaje en sí, en el sentido de que es puramente descriptivo, que no apunta a referentes profundos de ninguna clase y que, como le corresponde a una buena expresión de una condición generalizada de vida nuda, no tiene pretensiones de establecer narrativas ni, en la mayor parte del filme, de invocar al pasado anhelado pero en definitiva inexistente, así como tampoco pretende las de sentar las bases de un futuro que, por otro lado, es igualmente imposible. Como todo lo que (no) ocurre en esta no-narrativa, incluidas las explosiones de violencia y el retrato del *modus vivendi* de perpetuo movimiento en el mismo no-lugar de los protagonistas, el lenguaje, en esta película, simplemente es.

La única verdadera explosión de violencia de *Rodrigo D: No futuro* es la del final, cuando Rodrigo, después de no haber hecho realmente nada para llevar a cabo su sueño de fundar una banda, se suicida lanzándose desde la azotea de un edificio que, no por casualidad, está en el centro de Medellín, es decir, en un lugar donde su vida no tiene lugar. Esta constatación de que, para un sujeto marginal como él, el único escape de la «extrema banalidad de la vida» es el suicidio es seguida, gracias al montaje de Gaviria, por el asesinato de uno de los jóvenes de las comunas, perpetrado sin mayor dramatismo y sin mayor trascendencia por otros tres jóvenes marginales²².

La violencia del final no tiene nada de catártica: el suicidio de Rodrigo es consecuente y, si acaso, sorprende porque constituye la única acción emprendida y consumada por el personaje principal. El homicidio parece ser producto de un malentendido, de una noche de alcohol, del aburrimiento existencial de la vida en los márgenes o, más probablemente, de esas tres *causas* o de ninguna.

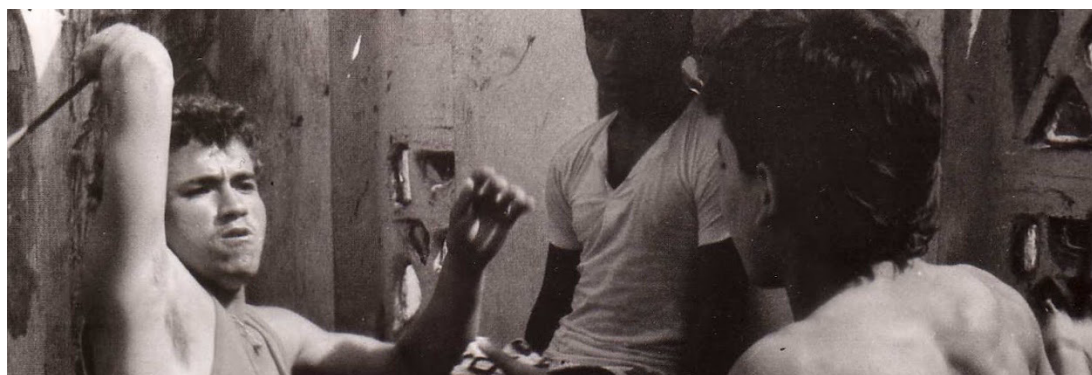
El trabajo de dirección de Gaviria, no obstante, convierte a esta secuencia en la más poderosa y significativa —si dicho término procede aquí—, pues se ve el hecho de sangre: una primera vez, desde la perspectiva del observador desgano desde la que se ha visto todo (no) pasar, como si Rodrigo estuviera allí, como siempre, impasible ante los acontecimientos. Pero, después, se vuelve a mostrar el asesinato con ligeras variaciones en el plano lingüístico: las palabras

[21] Javier Palma, «Clases y culturas populares en el nuevo cine argentino: miserabilismo, neopopulismo y fascinación».

[22] Hermann Herlinghaus, *Violence Without Guilt: Ethical Narratives from the Global South*, p. 194.

pronunciadas por los agresores no son las mismas que en la primera versión, aunque son similares en su total intrascendencia. Se muestra sobre todo con la diferencia de que, en esta segunda puesta en escena, la cámara adopta el punto de vista de la víctima, hasta el punto de que cae, como ella, y, para todos los efectos, muere con ella.

Como recurso estético *per se*, la cámara subjetiva del final de *Rodrigo D: No futuro* no tiene nada de novedoso. En el contexto de una no-narrativa descarnada e intencionalmente intrascendente como esta, sin embargo, una intromisión autoral tal resulta francamente sorprendente. Quizá sea importante, entonces, volver al punto de partida de lo que antes se ha considerado el *quid* de la obra *gaviriana*, o sea, el esfuerzo de abrir espacios de encuentro para la interacción de sujetos marginales y sujetos intelectuales en aras de la facilitación de la autorrepresentación de los primeros ¿No será que, al obligar al espectador —con todo el poder del aparato cinematográfico— a ponerse en el rol de un joven marginal que muere sin gloria y que, además explícitamente, no es *inocente*, Gaviria pretende, precisamente, abrirle al sujeto intelectual la puerta a dicho espacio de interacción de modo que pueda ingresar a este con un poco menos de distancia y, sobre todo, con un poco menos de desprecio atávico?



Lenguaje sin narrativa en *Rodrigo D: No Futuro*.

Conclusión

En este ensayo se ha trazado, por medio del análisis de cada uno de los largometrajes *ficcionales* de Víctor Gaviria, una línea que, como habrá saltado a la vista, iba del presente cercano, el 2005, año en el que con *Sumas y restas* se miraba hacia atrás en la historia, al pasado relativamente remoto, es decir 1990, cuando apareció *Rodrigo D: No Futuro*, película que, ya desde su propio título, proclamaba lo absoluto, así como lo terrible, de un presente del que no se puede escapar. Si esta línea fuera corregida cronológicamente, es decir, si empezáramos con el debut y acabáramos con la penúltima obra del director,

tendríamos el diagrama de un proceso a lo largo del cual, en la obra de Gaviria, se va de una radical no-narratividad y de una autorrepresentación consciente desde adentro de la vida nuda a un intento posterior de comprender el sistema que supuestamente causa la existencia de dicha vida nuda, así como de darle un cierto sentido histórico a las experiencias vitales de esta.

Así, Gaviria inicia su carrera como cineasta de *ficción* con una película exasperantemente *matter-of-factly* —no encuentro un mejor término en castellano— y profundamente superficial como *Rodrigo D: No futuro*, en la que no se ofrecen ni explicaciones ni soluciones para la abyección de las comunas de Medellín, pero, más radicalmente aún, tampoco ningún marco narrativo verdadero. De allí, Gaviria cambia de tono y, más que empeñarse por exasperar, intenta suscitar algún tipo de compasión —en el buen sentido de la palabra— por medio de una narrativa estetizada como la de *La vendedora de rosas*, la cual, sin embargo, no solo es adaptada a las particularidades de la experiencia vital de sus protagonistas, sino que solamente puede desplegarse como narrativa digna de un largometraje gracias a la incorporación de dichas particularidades. Finalmente, en su penúltima producción fílmica hasta el momento, Gaviria es fiel a su técnica de usar actores naturales y a su compromiso con encontrar el habla desde lo marginal, pero empaqueta ambas tendencias en el contexto de una epopeya convencional de ascenso y caída de un antihéroe, como es el caso de *Sumas y restas*, película cuya moraleja, en caso de haberla, sería que el pecado, o la condena, del observador externo consiste justamente en abandonar su distancia o en dejar de ser externo, si se quiere, así como en meterse demasiado en ese otro mundo que no le corresponde dado que es, precisamente, otro.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio, *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life* (Stanford, Stanford University Press, 1998).
- BEVERLEY, John, «'Los últimos serán los primeros': Notas sobre el cine de Víctor Gaviria» (*OsaMayor*, n° 15, 2003), pp. 33-37.
- BOURDIEU, Pierre, *La distinction: Critique sociale du jugement* (París, Les Éditions de Minuit, 1979).
- CORTÉS, Fernando, «Víctor Gaviria por Víctor Gaviria» (*Revista Número*, n° 18, 1999). Disponible en: <<http://escriturasunivalle.blogspot.com/2009/03/victor-gaviria-por-victor-gaviria.html>> (30/12/20128).
- GALEANO, Eduardo, *Días y noches de amor y de guerra* (La Habana, Casa de las Américas, 1978).
- HERLINGHAUS, Hermann, *Violence Without Guilt: Ethical Narratives from the Global South* (Nueva York, Palgrave Macmillan, 2009).
- HERRERA, Lizardo y ROJAS-SOTELO, Miguel, «¿Parcho, parchas, parchamos? Espacios de encuentro, resistencia y libertad. Una conversación con Víctor Gaviria y Felipe Aljure» (*OsaMayor*, n° 19, 2008), pp. 109-118.
- SEMANA, «*La mujer del animal*, la película más polémica y oscura de Víctor Gaviria» (*Se-*

mana, 9 de marzo de 2016). Disponible en: <<https://www.semana.com/cultura/articulo/la-mujer-del-animal-pelicula-de-victor-gaviria/492246>> (30/12/ 2018).

PALMA, Javier, «Clases y culturas populares en el nuevo cine argentino: miserabilismo, neopopulismo y fascinación», en Pablo Alabarces y María Gabriela Rodríguez (eds.), *Resistencias y mediaciones: estudios sobre cultura popular* (Buenos Aires, Paidós, 2008), pp. 191-214.

SALAZAR, Alonso, *No nacimos pa' semilla: La cultura de las bandas juveniles de Medellín* (Bogotá, CINEP, 1990).

SPIVAK, Gayatri Chakravorty, «Can the Subaltern Speak?», en Cary Nelson y Lawrence Grossberg (eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture* (Urbana, University of Illinois Press, 1988), pp. 271-313.

Recibido: 30 de octubre de 2017

Fallo del jurado: 12 de abril de 2018