

Université de Montréal

El otro, el cine y el intelectual: Víctor Gaviria, el poder de la imagen cinematográfica

Par

Julián Salcedo

Études hispaniques,
Département de littératures et de langues modernes
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de
Maîtrise (M.A)
en Études hispaniques

Août, 2010

© Julián Salcedo

Identification du Jury

Université de Montréal

Faculté des arts et des sciences

Ce mémoire intitulé:

**El otro, el cine y el intelectual: Víctor Gaviria, el poder de la imagen
cinematográfica**

présenté par:

Julián Salcedo

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes:

Javier Rubiera

président-rapporteur

James Cisneros

directeur de recherche

Catherine Poupeney Hart

membre du jury

Sumario

En una sociedad mediática no podemos definir al intelectual como una persona que se dedica simplemente a trabajar con las letras. Debemos definir al intelectual como una persona que utiliza otros medios de comunicación para buscar la mejor forma de criticar a la sociedad.

Mirando la problemática de la definición del intelectual en una sociedad mediática hemos estudiado en esta memoria los largometrajes *Rodrigo D. No Futuro* (1990) y *La Vendedora de Rosas* (1999), que fueron producidos en las comunas de Medellín por el cineasta colombiano Víctor Gaviria. Estos largometrajes muestran las vivencias de jóvenes y niños que habitan en una realidad violenta llena de droga y pobreza.

Nuestra investigación se articula en tres capítulos: el primero enfoca el momento socio-histórico en que las películas fueron filmadas, para luego examinar el concepto del “sicariato” que ha sido utilizado en estudios científicos y obras literarias. El segundo capítulo se adentra en la problemática de la definición del intelectual y en el proceso creador de Víctor Gaviria que llama la “Voluntad Realista”. En el tercer capítulo estudiamos el manifiesto escrito por Víctor Gaviria “Las latas en el fondo del río” en el contexto histórico del tercer cine, cuyos cineastas produjeron manifiestos similares.

Palabras claves: Subalternidad, Ciudad letrada, medios de comunicación, Tercer cine, Virgen de los Sicarios, actores naturales, pornomiseria, No nacimos pa’semilla, Fernando Vallejo, Alonso Salazar.

Résumé

Dans une société médiatique on ne peut pas définir l'intellectuel comme une personne qui simplement travaille avec les lettres; on doit le définir plutôt comme une personne qui utilise d'autres moyens de communication en cherchant la meilleure façon de critiquer la société.

En regardant la problématique de la définition de l'intellectuel dans la société médiatique on étudie dans ce mémoire les films *Rodrigo D. No futuro* et *La Vendedora de Rosas* réalisés dans les bidonvilles de Medellin par le directeur colombien Víctor Gaviria. Dans les films on peut voir la vie de jeunes garçons et des enfants pour qui la réalité est faite de drogue et de pauvreté.

L'étude s'étend sur trois chapitres : Dans le premier on examine l'ensemble socio-historique dans lequel les films ont été réalisés et aussi on examine le concept de « sicariato » qui a été utilisé dans des études scientifiques et des romans. Le second chapitre porte sur la problématique de la définition de l'intellectuel et sur le processus de création de Víctor Gaviria, appelé « Voluntad Realista ». Dans le troisième chapitre on examine le manifeste écrit par Víctor Gaviria « Las Latas en el fondo del río » dans le contexte historique du troisième cinéma latino-américain, dont les cinéastes ont écrit des manifestes semblables.

Mots clés: Subalternité, Ciudad letrada, société médiatique, Tiers cinéma, Virgen de los Sicarios, acteurs naturels, pornomiseria, No nacimos pa'semilla, Fernando Vallejo, Alonso Salazar.

Summary

In a media society, we cannot define the intellectuals as a person who works only with letters. We should instead define the intellectual as one who uses different forms of communication or different media to better criticize society.

Following existing definitions of the intellectual in a media society, we study in this thesis the films *Rodrigo D. No futuro* and *La Vendedora de Rosas* that were made in the shantytowns of Medellin by Colombian filmmaker Víctor Gaviria. In these films we can see the lives of teenagers and kids who live in a poor and violent society.

This study is divided into three chapters. The first chapter surveys the socio-historic moments in which the films were made and looks at the concept of “sicariato” that has been used in academic studies and novels. In the second chapter we look at the problematic of the definition of the intellectual and at Víctor Gaviria’s creative process called “Voluntad Realista”. In the last chapter we study Gaviria’s manifesto “Las latas en el fondo del río” in the historical context of Latin America’s ‘Third Cinema’, whose filmmakers wrote similar manifestos.

Keywords: Subalternity, Lettered city, media society, Third Cinema, Virgen de los Sicarios, natural actors, pornomiseria, No nacimos pa’semilla, Fernando Vallejo, Alonso Salazar.

Índice

Sumario.....	i
Résumé.....	ii
Summary.....	iii
Índice.....	iv
Introducción.....	1

Capítulo I: Medellín, la ciudad de Víctor Gaviria y las representaciones de realidad violenta del sicariato.....7

- Contexto Socio-Histórico.....8
- La realidad violenta de Medellín y el intelectual.....19

Capítulo II: La problemática del intelectual letrado y la “Voluntad Realista”.....26

- El intelectual de Antonio Gramsci y Edward Saïd.....33
- El intelectual contemporáneo en Víctor Gaviria.....43
- El intelectual y el Subalterno.....48

Capítulo III: Víctor Gaviria, más allá del intelectual letrado.....54

- Manifiesto de Víctor Gaviria y Luis Alberto Álvarez: “Las Latas en el fondo del río”.....59
- Víctor Gaviria y el Nuevo Cine Latinoamericano.....69
- Víctor Gaviria y la “Pornomiseria”.....76

Conclusión.....78

Bibliografía.....88

Introducción

La palabra intelectual es definida desde diferentes perspectivas. Si hoy en día observamos en internet el Diccionario de la Real Academia Española y buscamos la definición de “intelectual” nos encontraremos con que nos refiere a una persona que se dedica “preferiblemente al cultivo de las ciencias y las letras”. Desde otro punto de vista, el crítico literario palestino Edward Said en su libro *Representaciones del Intelectual* define al intelectual como una persona que, a través del poder de la palabra, desentierra lo olvidado, establece relaciones que eran negadas y se encuentra en el mismo barco que el débil y el no representado (Said, 1996 p. 3) y desde la perspectiva de los medios de comunicación, el comunicador español Jesús Martín-Barbero, quien se ha radicado en Colombia, clasifica al intelectual, especialmente al intelectual colombiano, como aquel que padece de “un pertinaz ‘mal de ojo’”, lo que lo hace insensible “a los retos que plantean los medios” (Martín-Barbero, 1997 p. 28).

Vale la pena preguntarse si en una época en la que los medios de comunicación cumplen un papel primordial para establecer relaciones sociales y políticas, podemos encontrar una definición de la palabra intelectual que encaje en las formas de representación que se están dando en nuestras sociedades. Una definición donde podamos identificar un sujeto que no necesite del poder de la palabra ni del cultivo de las letras para lograr cumplir con su papel de intelectual en la sociedad, un sujeto que se valga del poder de los medios, del poder de la imagen y de nuevas formas de representación para desenterrar lo olvidado, para darle voz al no representado y lograr mostrar el sentido crítico en una sociedad llena de estereotipos.

Esta investigación busca encontrar la definición de lo que contemporáneamente debe entenderse por intelectual y a la vez quiere poner como ejemplo a Víctor Gaviria, un cineasta colombiano que encaja en la definición que se propondrá en esta tesina. Esto lo haremos, a través del estudio de la práctica cinematográfica de Víctor Gaviria. Particularmente, nuestra investigación se enfocará en la forma de producción de Gaviria llamada “Voluntad Realista”, utilizada en los dos primeros largometrajes que realizó y que sirvió para que el cine de Gaviria llegara a ser visto en festivales tan importantes como el festival de Cannes.

En primer lugar, en esta memoria, mostraremos cómo las producciones de Víctor Gaviria se realizan con “actores naturales”, personas que son testigos de la realidad que se quiere representar. Estos “actores naturales” ayudan a escribir el guión de las películas al hablar de sus vivencias y la producción permite que la representación del “actor natural” sea aun más fehaciente al no traducir la manera de hablar de los personajes llamada “parlache”, sin importar que ésta no sea entendida por el espectador.

El corpus de nuestra investigación podemos decir que se compone de la primera película de Víctor Gaviria titulada *Rodrigo D. No futuro*, que llegó a los cines en 1990 y la segunda llamada *La Vendedora de Rosas* que saldría en 1999. Los dos largometrajes se enfocan en las comunas de Medellín de los años 80s y 90s, en los problemas de violencia, droga y pobreza que pululan en estos barrios y en los jóvenes y niños que viven en estos lugares donde pocos llegarán a la edad adulta.

En el largometraje, *Rodrigo D.*, Gaviria trabaja con los jóvenes de las comunas de Medellín y la película se desarrolla siguiendo la vida de Rodrigo, el protagonista de la historia que es representado por un joven de las comunas llamado Ramiro Meneses. En la película se ven

las vivencias que estos muchachos tienen en el mismo hábitat en el que viven, las relaciones de violencia, agresión y discriminación con las que se encuentran cuando bajan a la ciudad y los problemas psicológicos que les puede causar el vivir en una realidad donde no ven ninguna esperanza ni ningún futuro. El siguiente largometraje de Gaviria, *La Vendedora de Rosas*, es realizado especialmente con niñas que viven entre las comunas de Medellín y la ciudad y se desarrolla siguiendo la vida de Mónica la protagonista de la historia, quien es representada por una niña de las comunas que se llama Lady Tabares. Las pequeñas que nos muestra la película, por diferentes razones, tienen que vivir en las noches de una ciudad llena de drogas y violencia, y esto permite al espectador ver la realidad que se esconde detrás de los niños que consumen “sacol” en la “Calle 70” de Medellín, aquellos pequeños que tienen que convivir día y noche con situaciones de violencia, abuso y pobreza.

En segundo lugar, hallaremos la definición de lo que se debe entender por intelectual contemporáneo en una época donde las formas de representación son cada vez más variadas. Esta parte de la investigación la llevaremos a cabo con la ayuda de definiciones del intelectual como las de Ángel Rama, Antonio Gramsci, Edward Said y Jesús Martín-Barbero. Finalmente, al comparar la definición de intelectual contemporáneo con la práctica cinematográfica de Víctor Gaviria podremos ver que Gaviria cumple los parámetros para ser identificado como un intelectual contemporáneo al encontrar en su cine nuevas maneras de representación que le sirven al intelectual para cumplir su papel en la sociedad.

La organización formal de la tesina se compone de tres capítulos. En el primer capítulo, titulado “Medellín, la ciudad de Víctor Gaviria y las representaciones de la realidad violenta del sicariato”, se estudia primero el contexto socio-histórico de Medellín en los años 80s y 90s que

se representa en los dos primeros largometrajes de Víctor Gaviria. A continuación se muestran representaciones literarias de este mismo contexto socio-histórico de Medellín que se ven en la literatura testimonial, específicamente en el libro *No Nacimos pa'semilla* de Alonso Salazar; en la ficción, específicamente en la novela *La Virgen de los Sicarios* de Fernando Vallejo y en la crónica periodística, especialmente en la crónica de Ángela María Pérez que apareció en el diario *El Mundo* de Medellín, que sirvió de inspiración para el primer largometraje que Víctor Gaviria realizó. Por último, en este primer capítulo se compararán las representaciones literarias antes mencionadas con las representaciones filmicas de Víctor Gaviria para ver las nuevas posibilidades de representación que nacen gracias a la forma de producción que desarrolla el cineasta en sus dos largometrajes. Algunas de estas nuevas posibilidades son: el trabajar con “actores naturales” testigos de la realidad a representar y el escribir guiones en forma conjunta con estos actores.

En el segundo capítulo de esta tesina, titulado “La problemática del intelectual letrado y la Voluntad Realista”, primero trabajamos la problemática de la definición del intelectual vista en un principio desde el filtro de la *Ciudad Letrada* de Ángel Rama, donde el intelectual aparece como aquel que posee el poder de la Letra y gracias a esto tiene una posición privilegiada en la sociedad. Luego, comparamos la definición que le da Rama al intelectual con las definiciones sobre el intelectual de Antonio Gramsci, Edward Said y Jesús MartínBarbero para encontrar la definición de lo que es un intelectual contemporáneo en la que encajará Víctor Gaviria con su proceso cinematográfico llamado “Voluntad Realista”. Por último, subrayaremos la problemática del intelectual con el subalterno que tiene sus principios en la diferenciación de las clases de intelectual realizadas por Antonio Gramsci y que toman los Estudios Subalternos de la India y llegan América gracias a los estudios realizados por académicos como John Beverley. Esto lo

haremos para mostrar las capacidades intelectuales del cine de Víctor Gaviria, que ayuda a darle nuevos enfoques a esta problemática.

En el tercer y último capítulo de nuestra tesina titulado “Víctor Gaviria, más allá del intelectual letrado” nos encargaremos de reforzar la hipótesis de ver a Gaviria como un intelectual contemporáneo, mostrando cómo la forma de hacer cine de Víctor Gaviria tiene destellos de intelectualidad que permiten ver nuevas maneras de representaciones que el intelectual puede utilizar para no manosear la realidad del *Otro* o para no tomar la posición de juez de una realidad que no se logra comprender porque sus significados son indescifrables (Víctor Gaviria, p. 6). Esto lo desarrollaremos en primera medida, haciendo un resumen del “Manifiesto” escrito por Víctor Gaviria y Luis Alberto Álvarez llamado “Las latas en el fondo del río”. La importancia del Manifiesto recae en que en este escrito podemos ver las críticas que Gaviria le hace al cine y a la televisión colombiana y las proposiciones que Gaviria presenta para que el cine colombiano se acerque más a la realidad que quiere representar y se aleje de los estereotipos que la habitan.

Seguidamente hablaremos de los intelectuales cineastas que fueron conocidos como el Nuevo Cine Latinoamericano en los años 60s y 70s y compararemos el “Manifiesto” de Víctor Gaviria con los escritos de algunos cineastas del Nuevo Cine Latinoamericano para encontrar las similitudes e incompatibilidades entre unos y otros. Esto nos servirá para hallar las soluciones que el cine de Gaviria propone a problemáticas que se repetían en el Nuevo Cine Latinoamericano.

Finalmente, miraremos la crítica que se le hace en Colombia al cine de Víctor Gaviria al compararlo con el cine “pornomiseria”. Este cine comenzó a existir en Colombia en los años 70s

y fue tildado de ser una explotación de la miseria, el dolor y la tristeza de los pobres por parte de los intelectuales cineastas colombianos que buscaban la forma de llevar sus producciones a festivales internacionales. Comparemos entonces producciones que cumplen los parámetros de la “pornomiseria” con las producciones de Víctor Gaviria para ver que el intento de crítica que llega al cine de Gaviria no logra degradar las producciones del cineasta colombiano sino que, por el contrario, permite hacer ver las capacidades de representación de la pobreza y la violencia colombiana que consigue Gaviria sin llegar a manosear o a prostituir la realidad como lo hace el cine “pornomiseria”.

CAPITULO PRIMERO:

Medellín, la ciudad de Víctor Gaviria y las representaciones de la realidad violenta del sicariato

En este primer capítulo de la investigación enfocaremos al lector en el Medellín de los años 80s y 90s que es representado en los dos primeros largometrajes del cineasta colombiano Víctor Gaviria. Mostraremos a la vez los inicios de Gaviria en el cine y expondremos representaciones de la realidad violenta de Medellín que se han dado por medio de diferentes géneros de la literatura: testimonio, novela y crónica. Estas representaciones las compararemos con las representaciones fílmicas de Gaviria para dejar ver las nuevas posibilidades de representación que se dan gracias a la forma en la que Víctor Gaviria realiza sus películas.

Primero, describiremos el contexto socio-histórico en el que trabaja Víctor Gaviria y mostraremos la manera en que el cineasta trabaja una realidad tan violenta como la vivida en el Medellín de los años del narcotráfico. Segundo, veremos cómo el nacimiento del sicario, sujeto que asesinaba por dinero, constituye el camino para que estudios científicos y representaciones literarias comiencen a abordar una realidad que en su momento Colombia no logró entender y que es sesgada por los medios de comunicación. Tercero, mostraremos dos representaciones literarias de la realidad violenta del sicariato en Medellín, por un lado el libro testimonial *No Nacimos pa' semilla* de Alonso Salazar y, por otro lado, la novela *La Virgen de los Sicarios* de Fernando Vallejo. Estas dos obras literarias las compararemos con los dos primeros

largometrajes de Víctor Gaviria, *Rodrigo D. No futuro* y *La Vendedora de Rosas*, para mostrar cómo las producciones del cineasta sobresalen por encima de las obras literarias cuando se trata de representar una realidad como la de Medellín.

Contexto Socio-Histórico

Los dos primeros largometrajes de Víctor Gaviria, *Rodrigo D. No futuro* y *La Vendedora de Rosas*, se sitúan en la ciudad de Medellín entre los años 80s y 90s. Para comprender las películas del cineasta colombiano es preciso adentrarse un poco en la historia de Medellín y en el papel que esta ciudad ha desempeñado en el sistema social de Colombia.

F. von Schenck decía sobre Medellín en 1880 que: “Tal vez existen pocas ciudades de las mismas proporciones en Sur América donde haya tantos capitales acumulados como en Medellín, y el número de familias que se pueden calificar como ricas es enorme” (Citado en: Kapp, Bernard y Herrero, Daniel 1974). Pasados más de cien años, la situación no ha cambiado. Podemos decir que en la capital antioqueña la riqueza es un arrecife inmenso que separa los pocos ricos de los muchos pobres, no porque no haya dinero, sino porque el dinero está mal repartido.

Esta ciudad de 2.223.078 habitantes según el censo del 2005 recibe una gran cantidad de refugiados internos que vienen de pueblos de Antioquia y llegan a la ciudad en busca de paz y oportunidades. Los desplazados se asientan en las comunas de Medellín, aquellos barrios que se encuentran en las montañas que circundan la ciudad. Un hombre que creció en esta ciudad y se hizo poderoso fue Pablo Escobar Gaviria, quien logró este poder a través de dos factores. El

primero fue gracias al imperio de tráfico de droga conocido como “El Cartel de Medellín” el cual hizo que la ciudad se llenara de dinero fácil y drogadicción, y el segundo fue por el ejército de sicarios que creó para defenderse de todo el que lo persiguiera.

Si la riqueza en la capital de Antioquia hacía cien años estaba mal repartida, Pablo Escobar rehizo este panorama, haciendo que en los años 80s la ciudad se inundara en un flujo de capital que llegaría a la gente más pobre de Medellín. A causa de la falta de oportunidad y el desempleo que sacudía a Colombia, el dinero de los narcóticos sirvió para que Escobar pudiera contratar jóvenes pistoleros de las comunas y pagarles por matar a cualquier persona. Fue así como empezó la creación de un ejército de sicarios que la televisión y los medios de comunicación describieron como “seres elegantes, anónimos, con mil rostros y contratos millonarios, quienes cumplían el encargo con inmensa sofisticación y desaparecían discretamente de la escena” (Salazar, 1997 p. 11)

En 1982 Pablo Escobar fue elegido como representante para el Congreso de Colombia y poco después comenzaron las batallas verbales con algunos congresistas que lo tachaban de narcotraficante. Finalmente en 1983 Pablo Escobar fue expulsado del Congreso y comenzó a ser perseguido por el gobierno por sus delitos de tráfico de drogas. Las batallas verbales con miembros del congreso y del gobierno se convierten en batallas reales cuando en Agosto de 1983 es asesinado el ministro de justicia Rodrigo Lara Bonilla por dos sicarios de Pablo Escobar.

Los sicarios son capturados y la máscara con que la sociedad colombiana los veía como seres elegantes y sofisticados se desvaneció. Estos llamados “sicarios” eran simplemente jóvenes, casi siempre menores de edad que mataban por dinero y vivían en las comunas donde estaban los barrios más pobres de Medellín. Por eso el sociólogo colombiano Alonso Salazar

explica que un sicario mata no porque quiera sino porque muchas veces “las condiciones de pobreza determinaban las formas de buscarse el sustento.” (Salazar, 1997 p. 12)

Desde entonces los medios y la sociedad comenzaron a mirar a estos jóvenes como agentes de inseguridad que estaban perdiendo los valores que anteriormente se les daba en instituciones como la escuela, la familia y la iglesia (Martín-Barbero, 2001 p. 234). Esto llevó a que los jóvenes comenzaran “a ser protagonistas en titulares y editoriales de periódicos, en dramatizados y otros programas de televisión, e incluso se convirtieron en *objeto* de investigación” (Martín-Barbero, 2001 p. 233).

Pero los investigadores sociales se encontraron con un gran problema desde el principio. Como señaló Jesús Martín-Barbero, había una “dificultad para definir los contornos de ese *nuevo objeto* de conocimiento que serían los jóvenes” (Martín-Barbero, 2001 p. 233). Para solucionar ese problema se debían dejar atrás estigmas como el de ver siempre a los jóvenes como una amenaza social de desviación y violencia. En ese momento en Colombia las investigaciones sociológicas que se dirigían a los jóvenes, como las del Centro de Investigación y Educación Popular (CINEP), consideraban “el fenómeno *jóvenes* solamente desde el punto de vista de los violentos, de los delincuentes, de los rebeldes, e incluso de los desviados sociales” (Martín-Barbero, 2001 p. 234), y las investigaciones antropológicas seguían “detenida(s) en una visión de la adolescencia como espacio de los ritos de paso entre la infancia y la adultez” (Martín-Barbero, 2001 p. 234).

Esto nos muestra que la preocupación de la sociedad en ese momento no era tanto por las transformaciones y trastornos que la juventud estaba viviendo en relación al narcotráfico, sino más bien por su participación como agentes de la inseguridad y por el cuestionamiento que

explosivamente hacía la juventud en contra de las mentiras que la sociedad les decía. Los jóvenes dejaron de creer en la normalidad social, pues ésta estaba siendo desenmascarada por los mismos jóvenes al mostrar su desconcierto político, su desmoralización y su agresividad expresiva (Martín-Barbero, 2001 p. 234). Entonces Jesús Martín-Barbero nos dice que si se pensaba que entre los jóvenes se estaba dando una pérdida de valores, lo más prudente era ver que los jóvenes estaban haciendo visible lo que desde hacia tiempo se había venido pudriendo en la familia, en la escuela y en la política (Martín-Barbero, 2001 p. 235).

En Colombia desde finales de los años ochenta y principios de los años noventa se ha comenzado a estudiar la violencia de los jóvenes desde diferentes filtros. Por un lado encontramos el filtro sociológico en el libro de Alonso Salazar *No Nacimos Pa'semilla* escrito en 1990. En este libro el comunicador social hace un trabajo de investigación-acción en los barrios de las comunas nororientales de Medellín y se arriesga a investigar el mundo de las pandillas juveniles urbanas desde la cultura (Martín-Barbero, 2001 p. 235).

El libro de Salazar es una especie de literatura testimonial en la cual se pone al descubierto la complejidad de las culturas juveniles en las comunas de Medellín. Esta literatura testimonial en la que están libros como *Me llamo Rigoberta Menchu y así me nació la conciencia* de Elisabeth Burgos o *La Noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska, permite ver: el empleo de marcas de oralidad, el uso de personajes reales, el carácter colectivizante de uno grupo social denominado (Theodosiadis, 1991 p. 79) para mostrar “la expresión de un sentimiento popular que ha sido acallado” (Theodosiadis, 1991 p. 23) por los medios de comunicación “al servicio de los detentores del poder” (Theodosiadis, 1991 p. 23). Otro de los estudios que se focalizó en los jóvenes, pero esta vez desde el filtro económico, fue el artículo escrito en 1991 por el economista

colombiano Fabio Giraldo Isaza titulado “La metamorfosis de la modernidad”. En este escrito Giraldo concluye que el joven sicario no es solamente “la expresión del atraso, la pobreza y el desempleo” sino que además “es el reflejo, acaso de manera más protuberante, del hedonismo y del consumo,” “en una palabra de la colonización del mundo de la vida por la modernidad” (Giraldo y Lopez, 1991 p. 206).

También el interés por los jóvenes sicarios de Medellín se pudo ver desde el filtro de la ficción en una novela de llamada *La Virgen de los Sicarios*, escrita en 1994 por Fernando Vallejo, en donde un intelectual trata de traducir la vida de los sicarios de Medellín conviviendo con ellos y buscando que el lector logre entender por qué estos jóvenes son tan violentos.

Por último encontramos la preocupación por los jóvenes sicarios desde el filtro de la crónica periodística. Esta crónica fue escrita en 1984 por Ángela Pérez Mejía y publicada en el diario *El Mundo* de Medellín. Hablaba de un joven llamado Rodrigo Alonso de las comunas de Medellín que se iba suicidar por “problemas familiares que lo agobiaban, sumado a la depresión que le causó la muerte de su madre y su situación personal” (Bernal, 2009 p. 18). En la narración de la crónica la periodista nos cuenta de qué forma ella “caminó al centro de la ciudad, encuentra el tráfico totalmente congestionado. Infartado en todas las vías. Gente arremolinada, corriendo, angustiada. Se puso a indagar y descubrió que todo se debía al intento de suicidio de un joven que estaba por lanzarse del piso veinte del edificio del Banco de Londres” (Bernal, 2009 p. 18). La periodista finalmente descubre que una secretaria que se encontraba en el piso veinte, luego de un largo diálogo con el joven logró convencerlo de no suicidarse (Bernal, 2009 p. 18).

Todas las aproximaciones literarias que se enfocan en la violencia juvenil de las comunas de Medellín dejan ver que además de que la violencia es el efecto de la injusticia social, del

desempleo, de la violencia política y del dinero fácil que ofrecía el narcotráfico; la violencia juvenil es a la vez una violencia que “se inscribe en un contexto más ancho y de más larga duración: el del complejo y delicado tejido sociocultural en que se insertan las violencias que atraviesan entera la vida cotidiana de la gente en Colombia.” (Martín-Barbero, 2001 p. 235).

En esta nueva manera de ver la violencia juvenil el cineasta Víctor Gaviria comienza a trabajar con estos jóvenes pobres de las comunas de Medellín, intentando mostrar lo que ellos tienen que decir, la cultura en la que viven, los valores que tienen y la educación que reciben. El trabajo que Gaviria hace con los jóvenes lo desarrolla por medio del cine utilizando en sus producciones lo que el director denomina como “actores naturales.” Estos actores no profesionales son personas que trabajan en las películas de Gaviria siendo testigos de la realidad que representan, con sus vivencias se crea el guión y en su lenguaje “surgen memorias olvidadas inalcanzables mediante los procedimientos tradicionales de investigación” (Jáuregui, 2003 p. 93). Personas que por lo general se actúan a sí mismos y “aunque repitan frases de un guión o susurradas por el director, las emite(n) del modo que lo haría(n) en su propia vida cotidiana. No actúa(n), vive(n) la actuación” (Ruffinelli, 2004 p. 20). Un actor natural “no es un simple expositor de su propia vida, sino también de las de otros jóvenes como él” (Ruffinelli, 2004 p. 22). Las largas horas de grabación de entrevistas con estos actores aportan al director frases notables que luego inserta en las situaciones. De modo que el guión se va escribiendo a medida que se filma (Ruffinelli, 2004 p. 22). En los dos primeros largometrajes de Víctor Gaviria se puede ver la actuación de estos “actores naturales” y el intento del cineasta por desenmascarar la realidad de estos niños y jóvenes.

Antes de comparar el cine de Gaviria con las interpretaciones literarias de Fernando Vallejo en *La Virgen de los Sicarios* y de Alonso Salazar en *No Nacimos pa'semilla*, es necesario resumir el argumento de los dos largometrajes del cineasta colombiano *Rodrigo D. No Futuro* y *La Vendedora de Rosas*.

El guión del primer largometraje de Víctor Gaviria “Es el producto de una crónica periodística acerca de un muchacho que se iba a suicidar y finalmente desiste de su intento...” (Gaviria citado por Bernal, 2009 p. 17). Esta crónica periodística es la que ya se ha descrito anteriormente escrita por Ángela María Pérez y lo que le llamó la atención a Víctor Gaviria de esta crónica es que “logró crear una verdadera historia en torno a un hecho tan aparentemente singular como es un intento de suicidio de un desconocido muchacho de nombre Rodrigo Alonso” (Gaviria citado por Bernal, 2009 p. 17 y 18).

Basándose en la crónica periodística, el primer largometraje de Gaviria *Rodrigo D. No futuro* se ambienta en los barrios pobres de Medellín y muestra la vida de los más desfavorecidos. El hecho de que el título de la película sea *Rodrigo D.* permite ver un explícito homenaje al cine del neorrealismo italiano y en particular a la película de Vittorio de Sica *Umberto D.* (1955) (Ruffinelli, Cinemateca Distrital, 2008 p. 19). Además de la anterior característica, otras tres características del cine de Gaviria nos permiten ver su acercamiento con el neorrealismo italiano. Primero, el cine de Víctor Gaviria trabaja con las clases humildes, aquellas clases donde el estado no cumple su función de apoyo social ni económico; segundo el cine de Gaviria es un cine de pocos recursos donde cada película se hace sin un patrocinio privado y tercero; el cine de Gaviria como el neorrealismo italiano trabajan con “actores naturales”, testigos de la realidad que se representa.

Continuando con el argumento de *Rodrigo D. No futuro* podemos decir que la película del cineasta colombiano es filmada en una comuna de Medellín y nos deja ver la historia de un joven llamado Rodrigo que no tiene trabajo, ni quiere trabajar, se siente enfermo y lo único que le interesa es escuchar música Punk y tocar la batería. En sus ganas de conseguir una batería, Rodrigo recorre Medellín de un lado a otro y lo único que consigue son unas baquetas. El joven no come, no duerme, su madre está muerta y no tiene una interrelación profunda con nadie, ni siquiera con un miembro de su familia. Los amigos o conocidos que vemos en la película que rodean a Rodrigo son jóvenes que viven siendo ladrones y sicarios, comparten gustos como la música que escuchan, los momentos en que pueden alejarse de todo yéndose a las colinas y la seguridad de no tener *Futuro*.

La película llega a su final cuando Ramón, uno de los muchachos de la comuna es asesinado por sus propios amigos. Primero le exigen que se vaya de la comuna porque ha asesinado a un policía y eso atraerá más oficiales que lo están buscando pero luego lo encuentran y alcoholizados deciden matarlo. Por su lado, Rodrigo, perdido en su propia existencia, baja a la ciudad y visita a una amiga de su madre. Mirando fotos el joven recuerda aquel pasado cuando su madre existía y con la melancolía en el rostro se queda a dormir en aquel lugar. Al otro día, Rodrigo decide terminar con su vida, sube a un edificio y se lanza desde una ventana.

El primer largometraje de Víctor Gaviria, *Rodrigo D. No futuro*, termina en las comunas de Medellín mostrándonos los jóvenes sicarios y el segundo largometraje *La Vendedora de Rosas* comienza casi nueve años después. También se filma en las comunas de Medellín pero esta vez nos mostrará las pequeñas niñas que crecen en estas comunas y sobreviven como pueden a la pobreza y a la indiferencia de los demás. Este segundo largometraje de Víctor

Gaviria es una adaptación del cuento de Hans Christian Andersen *La vendedora de cerillas* (Kantaris, 2003 p. 37) La protagonista de la película, como en el cuento de Andersen, es una niña pobre que sobrevive en la calle como puede, tiene una miserable realidad que la rodea en un día tan importante como Navidad y añora una filiación familiar que no tiene en su pobreza. La película termina como el cuento de Andersen, la niña muere y la muerte la lleva a encontrar la filiación familiar que no había tenido en su miserable realidad, encontrándose con su madre o abuela que finalmente representan el amor incondicional en otra realidad lejos de la miseria.

Víctor Gaviria desarrolla su película entre el 23 y 24 de Diciembre y presenta las vivencias de unas niñas de Medellín que se encuentran separadas de sus familias. Las pequeñas venden rosas en la calle “70”, salen con sicarios, se relacionan con expendedores de droga e inhalan el pegante “sacol” que las ayuda a llenar el vacío que tienen por la familia perdida. La protagonista de este largometraje se llama Mónica, vende rosas por las noches en las discotecas y vive con cuatro amigas en un pequeño cuarto. Para pagar la renta, comprar ropa y divertirse, algunas de estas niñas se venden ellas mismas, otras roban o van a la casa de sus padres para sacar cosas y venderlas.

En la trama de la película, la noche del 23 de diciembre un borracho le regala un reloj a Mónica. La niña lo guarda pero en la mañana del 24 de diciembre es despojada del reloj por el Zarco, uno de los pistoleros de la banda de don Héctor. En el largometraje los caminos de Mónica y el Zarco vuelven a cruzarse al final de la película. Ella se encuentra totalmente drogada añorando a su abuelita muerta, y él se está fugando de la banda de don Héctor para que no lo maten. El Zarco ve a Mónica y recuerda que el reloj que le robó a la pequeña se dañó y por esta

razón decide matarla. Sigue el Zarco con su fuga pero no llega muy lejos porque, a los pocos pasos, es asesinado por la banda de don Héctor.

Ahora retomaremos la comparación que anunciamos anteriormente entre los dos primeros largometrajes de Víctor Gaviria y las expresiones literarias de Medellín de Alonso Salazar y Fernando Vallejo que se dieron en los años 80s y 90s.

Víctor Gaviria no fue el único que buscó la forma de representar o traducir la realidad violenta del Medellín de los años 80s y 90s, esta realidad que embargaba a la capital de Antioquia. Por medio de la literatura encontramos a Fernando Vallejo con su novela *La Virgen de los Sicarios* y a Alonso Salazar con su libro *No Nacimos pa' semilla*. Los dos autores de forma diferente traducen o representan la realidad de Medellín, el primero ayudado por la ficción y sus vivencias personales y el segundo, ayudado por el testimonio y su experiencia como comunicador social, tratando de representar o traducir una realidad violenta que trastornaba a todo un país.

Proponemos la hipótesis de que el que logró representar esta realidad fue el cineasta Víctor Gaviria con la forma como produjo sus películas, mientras que Vallejo simplemente dio una mirada apocalíptica donde el intelectual llevaba la razón en una mano y la violencia en la otra, y Salazar dio una mirada paternalista donde el intelectual es capaz de traducir una realidad y encontrarle una solución gracias a la educación. Gaviria con su cine lo que hizo fue dialogar con el testigo de esa realidad violenta de Medellín y mostró que para el intelectual es imposible la traducción de esa miseria.

Para sustentar mi hipótesis y entender por qué la representación de la realidad violenta de Medellín realizada por Víctor Gaviria sobresale por entre la representación de Vallejo y Salazar

explicaré, siguiendo la argumentación de C. Jáuregui y J. Suárez en su escrito “Profilaxis, Traducción y Ética: La Humanidad Desechable”, cuál es la posición del cine de Víctor Gaviria al enfrentarse a la traducción y a la representación de la realidad violenta de Medellín. Seguidamente, compararé la posición de Gaviria, primero con la posición de Fernando Vallejo en *La Virgen de los Sicarios* y segundo con la posición de Alonso Salazar en su libro *No Nacimos pa' semilla*, para finalmente mostrar la importancia del cine de Víctor Gaviria frente a la representación de una realidad violenta como la de Medellín.

La realidad violenta de Medellín y el intelectual

Para entender la posición de Víctor Gaviria en cuanto a la representación de la realidad de Medellín, siguiendo a Jáuregui y Suárez, debemos tener en cuenta que trabaja en sus películas con “actores naturales”, quienes son testigos de la realidad que se quiere representar. Esto le sirve al director primero, para “situar al espectador en medio de la violencia, el vértigo y la ‘monstruosidad del habla’ (Jáuregui y Suárez 2002 p. 377), aquella “habla” donde el espectador culto solamente ve como groserías y blasfemias y nunca un diálogo coherente. Y segundo, para ayudar a ver que “la realidad” tiene una doble condición: es cotidiana y muestra la cara, pero al mismo tiempo es elusiva y sus significados son indescifrables (Víctor Gaviria, p. 6).

La aceptación por parte del intelectual, en este caso de Gaviria, de ver la realidad del marginado y de su lenguaje como algo intraducible permite ver en sus largometrajes “una disidencia frente a la producción cultural sobre la violencia” (Jáuregui y Suárez, p. 376). Por medio de lo que Gaviria llama la ‘construcción colectiva de relatos filmicos’, “sus películas

intentan resistir el simulacro y la cosificación esteticista y erotizadora del ‘desecho humano’, no queriendo caer en una estética o una antropología políticamente correcta o testimonial” (Jáuregui y Suárez, p. 376), sino creando un método participativo de trabajo con actores naturales y “un diálogo con sectores fuera de los espacios hegemónicos de representación” (Jáuregui, 2003 p. 92).

Hemos visto que la posición de Gaviria en su ‘voluntad realista’ tiene una ética hacia la representación de la violencia de Medellín, la cual hace por medio de la construcción colectiva de relatos filmicos, dialogando y trabajando con actores naturales que son testigos de la realidad que se quiere representar, respetando la intraducibilidad y la importancia del lenguaje del *Otro* para poder ver la cultura que se rodea de música *punk*, vallenatos, violencia y jergas que poco a poco construyen la identidad del marginado en las comunas de Medellín.

Después de ver la posición de Víctor Gaviria frente a la representación de la realidad violenta de Medellín describiré el argumento de la novela *La Virgen de los Sicarios* de Fernando Vallejo para mostrar la posición de este intelectual frente a la realidad de Medellín y así comparar la novela de Vallejo con las primeras películas de Víctor Gaviria, en especial, con *Rodrigo D. No futuro*.

La novela de Fernando Vallejo describe las vivencias amorosas de un narrador-personaje llamado Fernando con dos jóvenes sicarios en la ciudad de Medellín. Esta novela “realiza un movimiento doble y contradictorio: por una parte marca el lenguaje (y la cultura) como algo *ajeno* y, por otro, procede a su traducción” (Jáuregui y Suárez, 2002 p. 377). Fernando es un *outsider* de clase alta, gramático quien “actúa como una especie de *médium literario* de la alteridad pre-letrada, de la voluptuosa oralidad y de la violencia de las comunas” (Jáuregui y

Suárez, 2002 p. 377). El narrador es el traductor de la realidad, quien establece un privilegio lingüístico frente al lenguaje de las comunas mostrando su erudición como por ejemplo convirtiendo la palabra *hijueputa* en el cervantino *hideputa* (Jáuregui y Suárez, 2002 p. 378).

La narración de la obra de Vallejo está edificada “sobre la noción de desastre y la nostalgia por un orden ido” (Jáuregui y Suárez, 2002 p. 378). El Medellín que nos muestra es una ciudad idealizada desde un foco elitista en donde las clases sociales, la religión, la familia ocupaban lugar importante antes de que llegara la podredumbre contemporánea que se representa con el marginado que vive en las comunas (Jáuregui y Suárez, 2002 p. 378).

Después de la llegada de la podredumbre a Medellín, según el narrador, la ciudad queda convertida en dos ciudades, una, la que está en el centro, donde vive Fernando el protagonista gramático de la novela, y la otra, la ciudad que el narrador dice merecer el nombre de Metrallo, la ciudad que queda en las colinas, en las comunas, en los márgenes, es el espacio del desecho humano donde “la vida crapulosa está derrotando la muerte y surgen niños de todas partes, de cualquier hueco o vagina como las ratas de las alcantarillas cuando están muy atestadas y no caben” (Vallejo, citado en Jáuregui y Suárez, 2002 p. 380). Pero en estas cloacas de la marginalidad el narrador también ve los cuerpos apetecibles de jóvenes para el consumo y el comercio sexual, aquellos jóvenes que el gramático quiere poseer.

La posición del narrador de Vallejo es la de un intelectual que percibe al *Otro*, al sicario, al pobre como una rata que vive en la marginalidad. Este *Otro* es usado por el narrador sexualmente y es visto como una “portentosa máquina de matar, máquina erótica y pre-letrada que en manos de su amante gramático dispensa la muerte y recodifica la ciudad” (Jáuregui y Suárez, 2002 p. 381). El narrador describe un Medellín desordenado, violento, donde sería mejor

callar la música *punk*, los vallenatos, el televisor y el lenguaje de la calle (Jáuregui y Suárez, 2002 p. 379) y darle una disciplina a los marginales que solamente puede llevar a cabo el intelectual, en este caso el gramático protagonista, con la mano armada del sicario amante.

Luego de describir el argumento de la novela de Vallejo y analizar su posición frente a la realidad violenta de Medellín, nos enfocamos en las diferencias entre la representación de la violencia de Medellín en la novela *La Virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo y las películas de Víctor Gaviria. Primero, mientras que la novela de Vallejo se instala en la nostalgia “de antaño”, las películas de Gaviria, en especial *Rodrigo D.* se instala en una realidad del presente, donde no se tiene en cuenta ni el pasado como un tiempo mejor ni el futuro como algo posible. Mientras que Fernando, el narrador de la novela de Vallejo anhela un pasado que fue mejor, en la película de Gaviria el pasado es tan violento como el presente y eso se constata en el epígrafe¹ al final de la película que nos recuerda que algunos de los jóvenes que vimos en la película murieron a costa de la misma violencia que representaron en el largometraje.

Segundo, la novela de Vallejo funciona en la imaginación del *deber ser* del intelectual letrado que tiene la razón y puede entender el problema de la violencia y su posible solución. Entiende el protagonista de la novela que el problema empezó cuando llegó la podredumbre contemporánea y arruinó el orden de clases sociales, religión y familia que estaban en el idílico Medellín de antaño. Entonces la solución según el protagonista de la novela es el disciplinamiento que da el letrado ayudado por la mano armada del sicario. Por el contrario, la película de Gaviria funciona como una representación que no enseña lo que *debe ser* sino que

¹ Epígrafe: “Esta película está dedicada a la memoria de John Galvis, Jackson Gallego, Leonardo Sánchez y Francisco Marín, actores que sucumbieron sin cumplir los veinte años, a la absurda violencia de Medellín, para que sus imágenes vivan por lo menos el término normal de una persona”.

muestra una realidad ininteligible en donde el intelectual entra en diálogo con el *Otro* como un igual y no como un juez que da alguna solución. Gaviria apuesta a una humildad intelectual que parte de una mirada y de un conocimiento ético del *Otro* que será la base para un proyecto serio de paz y reconstrucción en la sociedad de Medellín (Jáuregui, 2003 p. 104)

Y tercero, Vallejo desecha la cultura del marginado, la música y el lenguaje viéndolo todo como algo que contribuye al desastre de la sociedad y que debe ser silenciado de alguna manera, mientras que Gaviria ve la cultura del marginado, en especial la música *punk* como “el principio organizador de la identidad” (Jáuregui y Suárez, 2002 p. 376) de los jóvenes marginados, y el lenguaje lo ve como la representación de la intraducibilidad de la realidad violenta de Medellín. Eso que Vallejo llama el ruido incomprensible, termina siendo uno de los factores más importantes para Gaviria, cuando se trata de poder entrar en un diálogo con aquellos que viven en las comunas y para poder darse cuenta de las incapacidades que tiene el intelectual cuando quiere representar una realidad como la de las comunas de Medellín.

Viendo las diferencias entre las posturas de Gaviria y Vallejo en cuanto a la representación de la violencia en Medellín quiero ahora resumir la postura de Alonso Salazar en su libro *No Nacimos pa'semilla* para a continuación compararla con la postura de Gaviria en sus largometrajes. Alonso Salazar es un comunicador social, que con la ayuda del Centro de investigación y educación popular (CINEP) investiga en su libro *No Nacimos pa'semilla* publicado en 1990 la violencia de Medellín, tratando de entender “la envergadura antropológica, es decir, el espesor cultural de esas violencias, tanto de su origen como de su trama” (Jáuregui y Suárez, 2002 p. 383). Según Jáuregui y Suárez, Jesús Martín-Barbero admira el trabajo de

Salazar y lo presenta como el primer intelectual que en Colombia investiga “el mundo de las pandillas juveniles desde la cultura” (Jáuregui y Suárez, 2002 p. 383).

Salazar en su investigación, no ignora la realidad de la violencia juvenil como efecto de la injusticia social, del desempleo, de la violencia política y de la facilidad de dinero que ofrecía el narcotráfico. Salazar va más allá de esta realidad mostrando que “la violencia juvenil se inscribe en un contexto más ancho y de más larga duración: el del complejo y delicado tejido sociocultural en que se insertan las violencias que atraviesan entera la vida cotidiana de la gente en Colombia y de la sociedad antioqueña en particular” (Jáuregui y Suárez, 2002 p. 383).

El trabajo de Alonso Salazar como el trabajo de Gaviria, dan vida a una nueva mirada hacia la violencia que se vive en las comunas de Medellín, “si bien escritor y cineasta proponen miradas críticas” (Jáuregui y Suárez, 2002 p. 384) de la idea de la violencia “que contrastan con visiones eróticas y profilácticas de la marginalidad económica y cultural de las comunas” (Jáuregui y Suárez, 2002 p. 384), las dos aproximaciones tienen tres diferencias que resaltan cuando se pone una lupa sobre la mirada desde donde el intelectual ve al *Otro*, en este caso el marginado.

La primera diferencia es que la obra de Salazar es un proyecto redentor mientras que la obra de Gaviria es un proyecto de observación. Las películas de Gaviria, en especial *Rodrigo D*, resignifican la idea de *No futuro*, la obra de Salazar “*No nacimos pa’semilla*, cuyo título expresaría en principio la misma idea, es sin embargo una denuncia, un memorial paternalista en contra de la declaración de *no futuro*” (Jáuregui y Suárez, 2002 p. 384).

La segunda diferencia se ve cuando la obra de Salazar cree encontrar las causas de la violencia que está estudiando y las muestra como “el desarraigo familiar y social, las

desigualdades económicas y la pérdida de valores trascendentales (Jáuregui y Suárez, 2002 p. 384) A la vez Salazar da una solución al aparente desastre en que se encuentra la vida de los jóvenes sicarios y dice que se deben “comprender las causas y responder a ellas” (Jáuregui y Suárez, 2002 p. 384) esto se haría por medio de “un proyecto de disciplinamiento, socialización e inserción en el sistema productivo mediante políticas educativas y de empleo” (Jáuregui y Suárez, 2002 p. 384). Por el contrario los largometrajes de Víctor Gaviria no buscan en ningún caso una solución al problema de la violencia, tampoco son proyectos de redención social ni trabajan en pro de un disciplinamiento del marginado. Lo que Gaviria ve como “educación” en sus películas es un trabajo conjunto entre los jóvenes que participan en las películas y el intelectual y su equipo de trabajo que se da a partir de la amistad (Jáuregui y Suárez, 2002 p. 385).

La tercera diferencia parte de la posible traducción de la realidad de la violencia de Medellín. La aproximación epistemológica a la alteridad por parte de Salazar asume que ésta debe y puede ser traducida. En el último capítulo de su obra el escritor “acomete una etiología de la violencia de los jóvenes de las comunas” (Jáuregui y Suárez, 2002 p. 385) y aventura una hipótesis sobre sus causas, y además, como apéndice de la obra Salazar nos da un “Glosario” donde traduce el léxico de las bandas de Medellín (Jáuregui y Suárez, 2002 p. 385). En contraste *Rodrigo D* y *La vendedora* “no sostienen la ilusión de aprehender la realidad-*Otra*; es más; estas películas parten de la renuncia” (Jáuregui y Suárez, 2002 p. 385) a la posible traducción de la alteridad que representan y “al privilegio epistemológico de la comprensión de la misma” (Jáuregui y Suárez, 2002 p. 385).

Luego de haber contrastado las posturas de Víctor Gaviria y Fernando Vallejo, y Víctor Gaviria y Alonso Salazar en cuanto a la representación de la realidad violenta de Medellín, se puede decir según Jáuregui y Suárez, que las películas de Gaviria, “más allá del paternalismo redentor” (Jáuregui y Suárez, 2002 p. 389) de Salazar y más allá de la traducción de la otredad de Vallejo, producen “una mediación para el encuentro entre la mirada del espectador y el rostro del *Otro*, una interpelación ética” (Jáuregui y Suárez, 2002 p. 385) donde la cultura del *Otro* no se ve menospreciada, donde el intelectual acepta humildemente su incapacidad de traductor de la realidad violenta de Medellín y donde por medio de un diálogo con el *Otro* el intelectual toma su papel de mediador para que la “voz” del marginado y su realidad puedan ser vistas y escuchadas.

Lo anterior deja claro que la representación que hace Víctor Gaviria sobre la realidad de Medellín por medio del cine sobresale por encima de obras literarias como la de Vallejo y Salazar, que intentan traducir esta misma realidad creando una mirada apocalíptica en el caso de Vallejo o una mirada paternalista en el caso de Salazar.

Podemos preguntarnos entonces ¿puede llamarse intelectual a alguien que ya no utiliza la letra como medio de representación o traducción sino que se sirve de otro medio como es el cine? Pero para encontrar la respuesta de esta pregunta es necesario comprender lo que se entiende por “intelectual” y cómo la problemática sobre la definición de este término ha ido formándose a través del tiempo con diferentes perspectivas. Esta problemática es la que desarrollaremos en el próximo capítulo.

CAPITULO SEGUNDO:

La problemática del intelectual letrado y la “Voluntad Realista”

Si queremos encontrar la definición de lo que es un “intelectual”, nos encontraremos con diferentes posiciones. Por un lado, según establece la Real Academia Española un intelectual es aquel que se dedica “preferiblemente al cultivo de las ciencias y las letras” (Diccionario de la lengua Española). Por otro lado, Edward Said define al intelectual como una persona que a través del poder de la palabra, desentierra lo olvidado, establece relaciones que eran negadas y se encuentra en el mismo barco que el débil y el no representado (Saïd, 1996 p. 3). Jesús Martín-Barbero, por su parte, clasifica a los intelectuales, especialmente a los de América Latina, como aquellos que padecen “un pertinaz ‘mal de ojo’ que los hace insensibles a los retos que plantean los medios” (Martín-Barbero, 1997 p. 28)

En este capítulo de mi investigación estudiaré la problemática del intelectual tratando de dar una definición de un intelectual actual, un intelectual contemporáneo. Primero trabajaré la historia de la problemática del intelectual enfocándome en la postura que Ángel Rama nos da en su libro *La Ciudad Letrada*. Segundo, explicaré la diferenciación que encontramos entre el

intelectual que Rama nos propone y un intelectual más actual que nace cuando se dan cambios hegemónicos en las sociedades contemporáneas. Esto lo haré siguiendo las explicaciones de Antonio Gramsci, Edward Saïd y Jesús Martín-Barbero. Tercero, mostraré cómo gracias a las definiciones de los intelectuales que se han trabajado se puede llegar a dar una definición de lo que llamaremos “el intelectual contemporáneo” en la cual encaja Víctor Gaviria con su proceso cinematográfico de creación llamado “Voluntad Realista.” Y, por último, subrayaré la problemática que viene de los Estudios Subalternos que se da en la relación de poder del intelectual con el subalterno, esto para mostrar las capacidades intelectuales que tiene el cine de Víctor Gaviria que ayuda a darle nuevos enfoques a esta problemática de la subalternidad.

En el libro de Ángel Rama *La Ciudad Letrada* podemos ver la concepción, el posicionamiento y el desarrollo del intelectual de Latinoamericana en las ciudades que fundaron los conquistadores. Comenzando por la conquista, pasando por las independencias y terminando en las revoluciones, el libro de Rama nos permite conocer de qué manera la ciudad latinoamericana fue “un parto de la inteligencia” (Rama, 1984 p. 1) que se impuso en nuevas tierras ignorando la cultura de estas e imponiendo una nueva cultura y con ella una ciudad ideal, una ciudad de ideas (Rama, 1984 p. 2 y 3). Estas ciudades ideales fueron regidas por “una razón ordenadora que se revela en un orden social jerárquico transpuesto a un orden distributivo geométrico” (Rama, 1984 p. 4) donde “la palabra clave de todo este sistema” era “*orden*” (Rama, 1984 p. 5) que debía “quedar estatuido antes de que la ciudad exista, para así impedir todo futuro *desorden*” (Rama, 1984 p. 8).

El “*orden*” estipulado por la corona española en la conquista fue “activamente desarrollado por las tres mayores estructuras institucionalizadas: la Iglesia, el Ejército y la

Administración” y definido como: “Colocación de las cosas en el lugar que les corresponde. Concierto, buena disposición de las cosas entre sí. Regla o modo que se observa para hacer las cosas”, exigió una representación simbólica que solamente podía asegurar “la peculiar virtud de los signos de permanecer inalterables en el tiempo y seguir rigiendo la cambiante vida de las cosas dentro de rígidos encuadres” (Rama, 1984 p. 8). La necesidad de la utilización de los signos para llevar a cabo las ordenanzas que asegurarían la posesión del suelo “reclamaron la participación de un *script*” (Rama, 1984 p. 8) de un letrado “para redactar una *escritura*” (Rama, 1984 p.8) que estaría por encima de la palabra.

Fue entonces cuando un “grupo social especializado” (Rama, 1984 p. 23) que era dueño y señor de la *escritura* se asentó en las ciudades y fue encomendado “para llevar adelante el sistema ordenado de la monarquía absoluta, para facilitar la jerarquización y concentración del poder” (Rama, 1984 p. 23) y para cumplir una “misión civilizadora” (Rama, 1984 p. 23). Este “equipo intelectual contó por siglos entre sus filas a importantes sectores eclesiásticos, antes que la laicización que comienza su acción en el XVIII los fuera reemplazando por intelectuales civiles, profesionales en su mayoría” (Rama, 1984 p. 23). Gracias a la necesidad que se crea por los especializados de la *escritura* se concibió la *Ciudad Letrada* que se ubicó en el centro de las capitales virreinales, al lado del poder y en ella habitaban: “Una pléyade de religiosos, administradores, educadores, profesionales, escritores y múltiples servidores intelectuales” (Rama, 1984 p. 25).

Dueños de la escritura los intelectuales de la *Ciudad Letrada* tuvieron que pasar varias pruebas para mantener su lugar privilegiado. Una de estas se dio en las revoluciones de independencia donde dejaron ver las capacidades de transformación que tenían para encarar

cambios adaptándose a ellos sin perder su poder y refrenándolos dentro de los límites previstos no solamente “en lo referente a las masas populares desbridadas, sino también respecto a las apetencias desbordadas de su propio sector” (Rama, 1984 p. 56). Nada nos deja ver mejor esta transformación de la *ciudad letrada* en “adaptable freno” de los nuevos órdenes que en su reconversión “al servicio de los nuevos poderes surgidos de la élite militar, sustituyendo a los antiguos delegados del monarca” (Rama, 1984, p. 57).

La segunda prueba a la que se vio enfrentada la *ciudad letrada*, como nos dice Rama, fue a la modernización “que se inaugura hacia 1870” (Rama, 1984, p. 71), allí se comenzó a dar “la ampliación del circuito letrado,” (Rama, 1984, p. 71) la aceptación de la letra en la sociedad por encima de la palabra y esto sirvió para que diferentes grupos sociales pudieran aspirar a ella por medio de la educación, apareciendo entonces la letra “como la palanca del ascenso social, de la respetabilidad pública y de la incorporación a los centros de poder” (Rama, 1984, p. 74).

Los letrados supieron sobrevivir a los cambios que trajo la historia en sus sociedades y lograron mantenerse en el centro mostrando la necesidad de su conocimiento para cualquier nuevo orden que se quisiera establecer, pero en las independencias de América Latina, gracias a la educación que navegaba libremente por diferentes clases sociales, los intelectuales se mezclaron con los caudillos y el siglo XX empieza con “sucesivos sacudimientos político-sociales a la búsqueda de un nuevo orden” (Rama, 1984, p. 105). Como nos dice Rama la revolución mexicana es una muestra de estos “sacudimientos político-sociales” que ven la desaparición momentánea de las instituciones que los agrupaban, “no había ejército, ni iglesia, ni academia, sino individuos decididos, capaces de restaurar las Instituciones por su acción personal” (Rama, 1984, p. 168). Estos individuos fueron caudillos revolucionarios siempre

acompañados por “consejeros intelectuales, miembros de confusas estructuras administrativas, reorganizadores de los equipos burocráticos indispensables” (Rama, 1984, p. 169) que muchas veces llegaron al poder de las nuevas naciones como intelectuales oportunistas o como idealistas con importadas ideas de otras regiones en especial de Europa.

Hasta aquí podemos ver cómo el intelectual latinoamericano, gracias a su manejo de la escritura, vivió al lado del poder transformándose con los cambios sociales para seguir ocupando su posición privilegiada en el centro de la sociedad como mediador entre el poder y el resto de la sociedad que vive en los márgenes. Pero no todos los intelectuales vivieron las revoluciones de independencia de la misma forma y no todos se quedaron en posiciones privilegiadas siendo los consejeros de aquellos que estaban en el poder.

Existieron *Otros* intelectuales que comenzaron a escuchar al pueblo y consideraron que para formar las nuevas naciones no se podía pensar en seguir el ejemplo del colonizador en cuanto a *orden* sino que se debía crear un *orden* que estuviera acorde con la cultura del colono que había sido oprimida en la conquista. Este *Otro* Intelectual es descrito y diferenciado del primer intelectual en principio por dos escritores, el primero es Antonio Gramsci y el segundo es Edward Saïd. Aunque Gramsci y Saïd nunca citaron a Ángel Rama o hablaron de la existencia de una *ciudad letrada* podemos decir que coinciden con Rama en su hipótesis de poner al intelectual como un eje primordial de cambios sociales que se dan en ciertas sociedades. Pero la diferencia que encontramos entre la posición de estos escritores cuando hablan del intelectual es que el intelectual letrado del que habla Rama corresponde solamente al intelectual tradicional que expone Gramsci

Lo nuevo que vemos en Gramsci por encima de la definición de Rama es la definición de un nuevo intelectual, el intelectual orgánico, aquel que luego toma Edward Saïd para exponer su propia definición del intelectual y dice que ya no se encuentra del lado del poder sino que “se encuentra en el mismo barco que el débil y el no representado” (Saïd, 1996 p. 39).

El intelectual de Antonio Gramsci y Edward Saïd

En esta parte del capítulo explicaré los escritos sobre el intelectual de Antonio Gramsci y Edward Saïd mostrando de qué manera se acercan a una nueva definición del Intelectual y dejan ver la diferenciación entre un intelectual anterior amigo del centro y el orden establecido, y un intelectual posterior que emerge de un nuevo orden buscando nuevos campos donde aplicar la intelectualidad.

Antonio Gramsci nació en Ales (Cerdeña) el 22 de enero de 1891. Su posición política crítica de la sociedad lo llevó a formar parte del partido comunista en Italia y luego esta misma posición lo llevaría a ser encarcelado por el régimen de Benito Mussolini (Gramsci, 1967 p. 5). “Desde la cárcel, enfermo, aislado, enterrado en vida” (Gramsci, 1967 p. 5) Gramsci continuó “con su rigor intelectual, con la elaboración paciente y genial de una visión crítica, dialéctica de la historia y de la culturas nacionales, con el análisis concreto de una situación concreta” (Gramsci, 1967 p. 5).

En los escritos que Gramsci realizó en la cárcel trabajó varios temas. Entre ellos encontramos la diferenciación entre dos clases de intelectuales: Primero, los intelectuales tradicionales, aquellos que, según lo exponemos en este trabajo, conviven en *la ciudad letrada*

de Ángel Rama siempre del lado y al lado del poder “representantes de una continuidad histórica no interrumpida, ni siquiera, por los cambios más complicados y radicales de las formas sociales y políticas” (Gramsci, 1967 p. 29). Siendo el mejor ejemplo para Rama y para Gramsci de estos intelectuales tradicionales el de “los eclesiásticos”, que si Rama los ve, como ya he dicho antes en el texto, como agentes que estuvieron en América entre las filas de la *Ciudad letrada* desde el principio de la conquista hasta la llegada de laicización en el XVIII, Gramsci nos los muestra como “monopolizadores durante mucho tiempo de algunos servicios importantes” (Gramsci, 1967 p. 29) que encajan en los servicios que desarrollaba la *ciudad letrada* como era “la ideología religiosa, es decir, la filosofía y la ciencia de la época, con la escuela, la instrucción, la moral, la justicia, la beneficencia, la asistencia, etc..” (Gramsci, 1967 p. 29).

Para Gramsci el intelectual tradicional tiene un origen principalmente campesino, ya que viene de las zonas rurales (Gramsci, 1967 p. 28 y 37). En estos lugares el intelectual posee “un nivel de vida superior o, por lo menos, distinto al del campesino medio y representa por ello, un modelo social en la aspiración de salir de la condición campesina y mejorar” (Gramsci, 1967, p. 37). En las zonas rurales las familias conciben la idea de que “uno de sus hijos, por lo menos, puede llegar a ser intelectual” (Gramsci, 1967 p. 37) elevando de esta forma “el rango social de la familia” (Gramsci, 1967 p. 37). Gramsci nos dice que el intelectual tradicional siempre se considera como literato, filósofo y artista (Gramsci, 1967 p. 32) y su modo de ser es el de “la elocuencia, expresión exterior y momentánea de los afectos y las pasiones” (Gramsci, 1967 p. 32).

Por otro lado, los *Otros* nuevos intelectuales que nos presenta Gramsci son los intelectuales orgánicos. Estos intelectuales se crean cuando “un grupo social, al nacer en el

terreno originario de una función esencial en el mundo de la producción económica, crea a la vez, orgánicamente, una o más capas intelectuales que le dan homogeneidad y conciencia de sus propias funciones, no sólo en el ámbito económico sino también en el social y político” (Gramsci, 1967 p. 27). Es decir, que como afirma Edward Saïd al hablar de Gramsci, los intelectuales orgánicos son “todo aquel que trabaja en cualquiera de los campos relacionados tanto con la producción como con la distribución de conocimiento” (Saïd, 1996, p. 28).

Los intelectuales orgánicos según Gramsci son mayormente urbanos (Gramsci, 1967 p. 37) y su trabajo debe fundamentarse en “la educación técnica, estrechamente ligada al trabajo industrial, incluso al más primitivo y falto de calificación” (Gramsci, 1967 p. 32). Su modo de ser debe consistir “en la participación activa en la vida práctica, como constructor, organizador, permanentemente persuasivo” (Gramsci, 1967 p. 37) y deben ser autónomos y no creerse autónomos e independientes del grupo social dominante como el intelectual tradicional (Gramsci, 1967 p. 30) quien termina siendo el empleado del grupo dominante para el ejercicio de las funciones subalternas (Gramsci, 1967 p. 35).

Basándose en la diferenciación que hace Gramsci, Edward Saïd distingue a su manera el intelectual tradicional, que vive en la *Ciudad letrada* de Ángel Rama haciendo el mismo trabajo año tras año y que no parece moverse del mismo lugar (Saïd, 1996, p. 24) del intelectual orgánico, que “está conectado directamente con clases o empresas” (Saïd, 1996, p. 23) que se sirven de ellos para “organizar intereses, aumentar el poder y acentuar el control que ya ejercen” (Saïd, 1996, p. 28) y que “se implican activamente en la sociedad, es decir, luchan constantemente para cambiar las mentes y ampliar los mercados” (Saïd, 1996, p. 28). Si tenemos en cuenta esta distinción, podemos decir que en la actualidad, la definición del intelectual que

nos interesa trabajar, es la definición del intelectual orgánico y no aquel que repite un trabajo tradicional en la *Ciudad letrada*, quedándose casi siempre en un mismo lugar. Nos interesan más bien aquellos que están “siempre en movimiento, decididos siempre a sacar partido de una situación” (Saïd, 1996, p. 24) para un bien común y que critican la verdad que estipulan aquellos que se encuentran en la hegemonía.

Buscando la mejor definición en la actualidad del intelectual orgánico, mostraremos el trabajo de Edward Saïd sobre el intelectual, al que ya nos hemos referido al hablar de la definición del intelectual de Gramsci, pero en el que ahora profundizaremos para encontrar una definición contemporánea del intelectual.

Edward Saïd nació en 1935 en la ciudad de Jerusalén, hijo de una madre palestina protestante y un padre palestino católico, se educó en Victoria College de El Cairo y en las Universidades de Princeton y Harvard. Fue un intelectual palestino-americano que trabajó investigando sobre la línea imaginaria que separa oriente y occidente y llegó a ser profesor de literatura comparada en la Universidad de Columbia (<http://www.evene.fr/>) Se le conoce por obras como *El Orientalismo* y *The World, The Text and The Critic* y siempre fue tachado como un intelectual palestino al que, como él dice, se asociaba con “violencia, fanatismo” y “asesinato de judíos” (Saïd, 1996, p. 12) y de quien periódicos como *The Sunday Telegraph* retrataban “con tonos grandilocuentes como antioccidental” (Saïd, 1996, p. 12), aunque Saïd lo hubiera negado muchas veces.

Siendo Edward Saïd un intelectual tan comprometido con la causa palestina y a la vez tan empapado con los estudios occidentales, es interesante ver de qué manera estudia al intelectual en el mundo moderno y a qué definición llega, para comparar su definición con el trabajo que

desarrolla el cineasta Víctor Gaviria. Ya que si Saïd se encuentra en ese límite imaginario entre lo occidental y lo oriental, Gaviria se encuentra entre ese límite imaginario entre el centro, capitalino y las márgenes, provincia donde se hallan las comunas de Medellín.

El trabajo más representativo de Edward Saïd sobre el intelectual se encuentra en sus escritos, *Representaciones del Intelectual*, que fueron unas lecturas realizadas por Saïd para la BBC de Londres. En la búsqueda por hallar la definición de lo que llamaremos “el intelectual contemporáneo” Saïd compara en sus escritos las propuestas sobre el intelectual de Antonio Gramsci hechas en el escrito *Los cuadernos de la cárcel* y de Julien Benda propuestas en el libro *The Treason of the Intellectuals*. Según Saïd, Julien Benda describe a los “auténticos intelectuales” como aquellas “criaturas sumamente raras de hecho, porque se atienen a pautas de verdad y justicia eternas que no son precisamente de este mundo” (Saïd, 1996, p. 24). Benda en su descripción del intelectual propone explícitos ejemplos con nombres propios de los intelectuales, poniendo en esta lista a personajes históricos como Jesús, Sócrates, Spinoza, Voltaire y Ernest Renan (Saïd, 1996, p. 24), quienes según Benda “ponen su gozo en la práctica de un arte, una ciencia o la especulación metafísica, o dicho mas brevemente, en la posesión de ventajas no materiales” (Benda, citado por Saïd, 1996, p. 25).

Al comparar Saïd la propuesta de Benda y la propuesta de Gramsci que he descrito anteriormente, concluye que “el análisis social que hace Gramsci del intelectual como una persona que lleva a cabo una serie de funciones en la sociedad se atiene mucho más a la realidad que las ideas de Benda, de manera especial en este trecho final del siglo veinte en que muchas profesiones nuevas han justificado la visión de Gramsci” (Saïd, 1996, p. 27 y 28).

Entonces para definir a un intelectual actualmente se debe pensar en la propuesta de Gramsci ya que Saïd nos ha mostrado que, dada la proliferación de profesiones donde el intelectual puede actuar, no se puede pensar que un intelectual sigue siendo, simplemente, aquel que está encerrado en una *ciudad letrada* donde la *escritura* tiene un papel predominante, sino que el intelectual puede ser cualquiera que trabaje “tanto con la producción como con la distribución de conocimiento” (Saïd, 1996, p. 28) y que más allá de conocer la *escritura* lo que tiene hoy en día el intelectual es una “vocación para el arte de representar, ya sea hablando, escribiendo, enseñando o apareciendo en televisión” (Saïd, 1996, p. 31). Pero la importancia de esa vocación, siguiendo a Saïd, se da “en la medida en que resulta reconocible públicamente e implica a la vez entrega y riesgo, audacia y vulnerabilidad” (Saïd, 1996, p. 31). El intelectual para Saïd es alguien “con un papel publico específico en la sociedad que no puede limitarse a ser un simple profesional sin rostro, un miembro competente de una clase que únicamente se preocupa por su negocio” (Saïd, 1996, p. 29) sino un “individuo dotado de la facultad de representar, encarnar y articular un mensaje, una visión, una actitud, filosofía u opinión para y a favor de un público” (Saïd, 1996, p. 30)

Después de describir la posición de Saïd podemos decir que la descripción del intelectual que él realiza es la que más se acerca a una definición del intelectual en la actualidad porque va acorde con la realidad que estamos viviendo en que el intelectual puede utilizar su “vocación de representación” desde cualquier medio de representación o de distribución del conocimiento.

Apoiando esta conclusión nos encontramos al comunicador Jesús Martín-Barbero, quien toma la idea de Saïd sobre el intelectual al hablar de la crisis del intelectual en la sociedad contemporánea y la necesidad del comunicador de tomar el lugar que el intelectual ya no tiene

(Martín-Barbero, Conferencia²). Criticando la visión que se tiene del comunicador como aquel que es sumiso a la voz del amo, Martín-Barbero se pregunta, haciendo referencia a la tesis del intelectual moderno planteada por Beatriz Sarlo, “¿Qué tipo de continuidad y por qué medios puede seguir existiendo el intelectual hoy?” (Martín-Barbero, Conferencia)

Para darle respuesta a esta pregunta, específicamente, Martín-Barbero recoge la idea de Saïd para decir que el intelectual hoy en día, como lo ve Saïd, debe tener la figura “del francotirador, del nómada”, aquel que “en gran parte lucha desde los márgenes, desde la periferia porque el centro está fuertemente ocupado por la voz del amo” (Martín-Barbero, Conferencia). Propone entonces Martín-Barbero con la ayuda de la definición de Saïd un nuevo comunicador que medie entre el centro y la periferia y que no sea simplemente un intermediario de los intereses del poder.

Martín-Barbero suma a su idea que la definición de Edward Saïd sea conjugada con la definición de Zygmunt Bauman, quien piensa el intelectual contemporáneo “en términos del intérprete del que sabe descifrar las señales no solo de lo que nos domina sino de lo que nos emancipa de lo que nos libera” (Martín-Barbero, Conferencia). Ambos escritores Saïd y Bauman, según Martín-Barbero, “reclaman la necesidad de ese nuevo tipo de intelectual”, porque los intelectuales están “siendo perversamente sustituidos por los grandes comunicadores que lo único que hacen es dilapidar un enorme capital de prestigio social muchas veces en función personal o en función de sus dueños” (Martín-Barbero, Conferencia). En conclusión, lo que muestra Martín-Barbero es que existe la necesidad de un “comunicador mediador de los

² Las ideas de Martín-Barbero designadas como “Conferencia” en esta memoria fueron parte de una conferencia dada por Martín-Barbero en la Universidad Católica del Perú el 7 de junio de 2007 y de la cual no se tiene ninguna recopilación escrita.

dolores, de las esperanzas, de los sueños de la gente y no un intermediario de los intereses de las empresas” (Martín-Barbero, Conferencia).

Jesús Martín-Barbero presenta al intelectual como alguien aparte del comunicador y esto es problemático, justamente porque en nuestra investigación queremos plantear que alguien que trabaja con los medios audiovisuales también puede ser un intelectual. Martín-Barbero ve a los intelectuales en Colombia como aquellos que padecen “un pertinaz ‘mal de ojo’ que los hace insensibles a los retos que plantean los medios, insensibilidad que se intensifica hacia la televisión” (Martín-Barbero 1997, p. 28) y la crisis del intelectual para él es la ilegitimidad social del discurso del intelectual letrado en Colombia que es remplazado por la hegemonía del campo audiovisual que cataliza la televisión (Martín-Barbero, 1997, p. 30 y 31). Por lo tanto la solución que da Martín-Barbero es que el comunicador, que se distingue del intelectual por ser aquel intermediario entre los medios y la sociedad, tome el lugar del intelectual convirtiéndose en un “comunicador mediador” entre la gente y “los intereses de las empresas”.

La idea de Martín-Barbero se pierde en su diferenciación entre el comunicador y el intelectual, y donde él ve dos seres aparte nosotros vemos sólo uno. Quiere decir que nosotros vemos un intelectual comunicador que se encuentra trabajando desde los márgenes como dice Martín-Barbero, que toma el papel de un intelectual que utiliza cualquier medio para cumplir su papel de mediador y que no se deja manipular por las grandes empresas ni se convierte en el empleado de los grupos dominantes (Gramsci, 1967 p. 35).

En resumen, el intelectual contemporáneo es aquel que salió de la *Ciudad letrada* de Ángel Rama y se convierte en lo que Gramsci dice ser un intelectual orgánico. Este nuevo intelectual está inmerso en los procesos de producción “no sólo en el ámbito económico sino

también en el social y político” (Gramsci, 1967, p. 27). Además, según Saïd, tiene una “vocación para el arte de representar, ya sea hablando, escribiendo, enseñando o apareciendo en televisión” y esta vocación le crea la obligación al intelectual de tener “un papel publico específico en la sociedad.”

El papel que cumple el intelectual contemporáneo, siguiendo la definición de Saïd, no es el de un “pacificador ni un fabricante de consenso, sino más bien alguien que ha apostado con todo su ser a favor del sentido crítico, y que por lo tanto se niega a aceptar formulas fáciles o clises estereotipados, o las confirmaciones tranquilizadoras o acomodaticias de lo que tiene que decir el poderoso o convencional” (Saïd, 1996, p. 40). El lugar desde donde debe trabajar este intelectual ya no es el centro, aquel lugar donde, siguiendo a Martín-Barbero, se manipula el poder “y los más sórdidos intereses mercantiles que secuestran las posibilidades democratizadoras de la información y las posibilidades de creatividad y de enriquecimiento cultural, reforzando prejuicios” (Martín-Barbero, 1997, p. 31). El intelectual contemporáneo debe trabajar desde la periferia, entendiendo que la periferia no es vista como una “trinchera que me resguarda de las incertidumbres de la gente común” (Martín-Barbero, 1997, p. 31) sino que es un “esfuerzo por construir una *crítica*” que sea “capaz de distinguir la necesaria, la indispensable denuncia de la complicidad” de los medios: televisión, cine y demás “con las manipulaciones del poder” (Martín-Barbero, 1997, p. 31).

El intelectual contemporáneo ya no utilizará solamente la *Letra* como sucedía en la *Ciudad letrada* de Ángel Rama para ser un mediador en la sociedad y para mostrar su crítica sino que deberá utilizar nuevos medios para lograr su cometido. Deberá valerse de las cualidades del comunicador que describe Martín-Barbero y su capacidad en los medios de comunicación para

enviar su mensaje; deberá atreverse a utilizar el cine, el internet y todos los medios de comunicación que estén a su alcance; deberá arriesgarse a crear nuevas formas de representación que sean acogidas por las nuevas generaciones que no ven en la *Letra* su única forma de comunicación.

Teniendo ahora la definición del intelectual contemporáneo, podemos preguntarnos si esta definición encaja en la posición que toma el cineasta colombiano Víctor Gaviria cuando quiere representar la realidad violenta de Medellín, si la forma de representación de Víctor Gaviria sirve para conocer mejor el problema de la violencia juvenil en las comunas y si los largometrajes de Gaviria son una crítica a una sociedad llena de estereotipos como es la sociedad colombiana o son la explotación de la miseria.

El intelectual contemporáneo en Víctor Gaviria

Cuando en Colombia en los años 80s y 90s el cineasta Víctor Gaviria tuvo la voluntad de representar una realidad violenta como la que está viviendo en ese momento Medellín se encontró con un problema ético y estético: ¿Cómo escribir un guión sobre una realidad que solamente se ha vivido de “refilón”? (Duno-Gottberg, p. 9), problemática ética con la que ya se había encontrado Glauber Rocha en 1971 “¿Como mostrar o sufrimento, como representar os territorios da pobreza, dos deserdados, dos excluidos, sem cair no folclore, no paternalismo ou num humanismo conformista e piegas?” (Bentes, Internet)

La solución para Gaviria es crear un nuevo método para representar esta realidad violenta en el cine, el cual llamará “Voluntad Realista.” El método de “Voluntad Realista” consiste en: primero, trabajar con actores naturales, testigos de su propia realidad que se representen a sí

mismos y que representen el entorno donde viven. Segundo, crear los guiones del largometraje basándose en las entrevistas que se hacen con los actores naturales y con aquellas personas que viven en el entorno que se quiere representar. Tercero, respetar el lenguaje que hablan los “actores naturales”, respetar el lenguaje que se habla en el entorno que se quiere representar. En el caso de los largometrajes de Gaviria el lenguaje es “el parlache” que no debe ser traducido porque es parte de la identidad de los personajes y del lugar que se quiere representar. Por último, el intelectual debe trabajar de una forma humilde, entendiendo su incapacidad de representar una realidad que no conoce, una realidad que no entiende y donde el intelectual no cumple el papel de salvador o juez.

La concepción de este método de “Voluntad Realista” la realiza Gaviria teniendo en cuenta que para él la realidad es algo que no se deja manipular, algo fragmentario y sin un “significado estable ni abarcable, pero que, sin embargo, tiene cosas que decir” (Jáuregui, 2003 p. 92). Para encontrar esto que esa realidad quiere decir, según Gaviria es preciso el trabajo con “actores naturales” en el cine y la construcción de los guiones con base en los relatos de estos actores (Jáuregui, 2003 p. 92) Muestra de este método es la concepción de los guiones de *La Vendedora de Rosas*, que fueron escritos en comunidad y terminaron saliendo de 600 páginas “de entrevistas y entrevistas” (Gaviria, *Víctor Gaviria por Víctor Gaviria* p. 5). Crear el guión con el propio “actor natural” como lo hace Gaviria deja verlo como “el autor de un lenguaje que se esfuerza por decirle la verdad al poder” (Saïd, 1996, p. 17) un lenguaje que es el “parlache” que hablan en las comunas de Medellín y es llevado por medio del método de “Voluntad Realista” al espectador de todas las clases sociales.

Gaviria con su método de “Voluntad Realista” rompe límites en cuanto a la forma de llevar el lenguaje de esa realidad que se quiere representar y en cuanto el personaje que representa esa realidad siendo este un testigo de la violencia que representa. El cine de Gaviria lleva a los jóvenes de las comunas hasta las pantallas de las grandes elites nacionales e internacionales, el testigo personaje le habla a los ojos al espectador de cualquier estrato y muere enfrente del ojo del espectador como se da en el final de las dos películas, *Rodrigo D.* con la muerte de Ramón y *La Vendedora de Rosas* con la muerte de Mónica.

En este punto de la representación de la muerte en las comunas, gracias al método de “Voluntad Realista” los límites entre el espectador, el emisor y el medio se diluyen por instantes. Un ejemplo de la destrucción de límites en el cine de Gaviria es explicado por Alejandro Bruzual y según él se encuentra entre las últimas escenas de *Rodrigo D.*, donde “Gaviria hace coincidir, el ojo de la víctima, el lente de la cámara y la mirada del espectador” (Bruzual, p. 68). En esta mirada de eclipse el espectador es incorporado en la mirada de los actores naturales y por un instante la cámara cae con el muerto que es Ramón, la cámara muere, al actor natural muere y “el director logra trastocar el punto focal externo y pasivo del receptor” (Bruzual, p. 69) llevándolo al “asesinato simbólico” (Bruzual, p. 69) del espectador. Esto se logra gracias al lenguaje y al uso de “actores naturales”, es decir, gracias al método de “Voluntad Realista” que nos da un “lenguaje que se esfuerza por decirle la verdad” (Saïd, 1996, p. 17) a ese espectador que está en el poder.

La anterior es una característica primordial del cine de Gaviria porque, en parte gracias a esto, el cine del colombiano que sacude al receptor pasivo con una realidad que lo rodea no es apetecido por instituciones o empresas y debe ser concebido con el dinero que el director y su

grupo de apoyo pueden reunir. Por esto el director y aquellos que lo ayudan deben volverse directores artísticos, de vestuario, de locación, investigadores, directores de fotografía, etc. (Gaviria, p. 5) y esto tal vez sin querer, lleva a Gaviria a encontrarse, primero, “en el mismo barco que el débil y no representado” (Saïd, 1996, p. 39) y segundo, en una independencia relativa en cuanto a presiones de medios e instituciones (Saïd, 1996, p. 17) como el “intelectual contemporáneo”.

El método de “Voluntad Realista” es la concepción de la idea que presentó Víctor Gaviria en su Manifiesto “Las latas en el fondo del río”³. Pero el método sirve para ver a Gaviria como un “intelectual contemporáneo” solamente en sus dos primeros largometrajes y no en su tercer largometraje *Sumas y Restas* (2004). En esta tercera producción Gaviria ya no trabaja con los marginados, con lo que “otros dejan de lado” (Jáuregui, 2003 p. 93), sino con la idea de narcotráfico que trasciende una y otra vez por los medios de comunicación. La cámara ya no enfoca al que nunca ha visto el espectador sino que lo que hace es repetir y manosear la mirada del narcotráfico y todo aquello que lo rodea. Por eso se puede ver como una clase de *narcomiseria* que contribuye a la explotación de la miseria y de los estereotipos que se dan alrededor del narcotráfico en el cine y la televisión capitalista de Colombia.

Así mismo, podríamos comparar fácilmente la última película de Gaviria, *Sumas y Restas*, con una película colombiana llamada *Perro no come perro* de Carlos Moreno que se realizó en el año 2001 o con la película colombo-norteamericana llamada *María llena eres de gracia* de Joshua Marston que se realizó en el año 2004 o con la película *Rosario Tijeras* de Emilio Malle realizada en el 2005 o con series de televisión colombianas como *Sin tetas no hay*

³ De este Manifiesto se habla en el próximo capítulo

paraíso (2006), *Los protegidos* (2007) o *El Cartel de los Sapos* (2008). Todas estas películas y series trabajan estereotipos sociales relacionados con el narcotráfico, todas están llenas de violencia que nacen del problema de la droga, todas explotan la miseria de la pobreza y mientras que los largometrajes llegaron a salas de cines internacionales, las series son emitidas y compradas por cadenas mediáticas en países del mundo como España y Estados Unidos. La única diferencia de todas las representaciones mediáticas de películas y series sobre la idea del narcotráfico y la película *Sumas y Restas* de Gaviria es que esta se desarrolla con “actores naturales.”

Todas las producciones mostraron una realidad que pulula en Colombia y que el colombiano ve a diario, pero ninguna de ellas pudo dar el gran paso que dieron las primeras dos películas de Víctor Gaviria: escandalizar al espectador con una realidad que él no quiere ver, darle la voz al marginado que vive en las sombras y llegar a mostrar significados de una realidad que circunda los márgenes y el centro de las grandes ciudades colombianas.

Entendiendo de dónde viene la problemática del intelectual y su desarrollo hasta convertirse en la definición del “intelectual contemporáneo” propuesta en esta investigación; viendo la propuesta de “Voluntad Realista” hecha por Víctor Gaviria y comprendiendo por qué solamente los dos primeros largometrajes del cineasta colombiano tienen importancia para el corpus de esta investigación quiero mostrar en el siguiente capítulo cómo Víctor Gaviria encaja en la descripción del intelectual con su Manifiesto “Las latas en el fondo del río” y vas más allá de esta descripción al proponer nuevas formas de representación e interrelación, cuando se trata de trabajar con aquellos que viven en los márgenes, aquel *Otro* llamado pueblo, pobre o no representado.

Luego de ver la descripción del intelectual contemporáneo y el papel que este debe cumplir en la sociedad, no podemos dejar de lado la problemática que se crea entre el intelectual y el subalterno, cuando el intelectual quiere llevar a cabo la representación de la realidad en la que vive el subalterno. El intelectual, muchas veces, se ha catalogado como aquel que tiene la verdad y aquel que debe guiar al perdido, mientras que el subalterno se ve como aquel sujeto de la sociedad que se encuentra perdido, que no tiene la capacidad de hacerse escuchar y que necesita de un guía intelectual. Para entender esta problemática y las posibles soluciones que se pueden dar gracias al cine de Víctor Gaviria, donde el intelectual y el subalterno entran en un diálogo más que en una relación de poder, se debe ver el recorrido de la problemática del subalterno y como esta llegó a América Latina.

El intelectual y el Subalterno

El término del ‘Subalterno’ fue explorado primeramente por Antonio Gramsci en sus *Cuadernos de la cárcel* entre los años 1929 y 35. La definición de Gramsci muestra no un subalterno sino grupos de subalternos disgregados y discontinuos sujetos siempre a la iniciativa de los grupos dominantes. La definición de lo subalterno y el análisis de la “hegemonía” llevó a Gramsci a distinguir tres grupos sociales: uno, clase dominante, dirigente del sistema hegemónico; dos, clase auxiliar donde la hegemonía encuentra su personal intelectual para lidiar con sectores subalternos; y tres, la clase subalterna que ocupa el lugar subordinado (Ojeda, “El Subalterno”).

Las anteriores categorías tuvieron resonancias en América Latina visibles en aproximaciones de base gramsciana a la cultura que consideraron el folclor como la cultura de

las clases subalternas, aproximaciones a la política que consideraron la democracia como la praxis de los subalternos (Ojeda, “El Subalterno”) y abordajes históricos planteados en el movimiento obrero que se pueden ver en los trabajos de Aziz Nassif, Rhina Roux o Melgar Bao escritos sobre México (Ojeda, “El Subalterno”). A la vez en Sur América grandes estudiosos de Antonio Gramsci como José Arico y Juan Portantiero de Argentina y Carlos Coutinho de Brasil, fueron intelectuales que le dieron poca atención al concepto de subalterno que venía de Gramsci pero se arraigaron a otros conceptos del intelectual italiano como “hegemonía” “intelectual orgánico” y “bloque histórico”, lo que explica “por qué ha sido precisamente América Latina, donde se tradujeron por primera vez los Cuadernos de la cárcel de Gramsci” (Ojeda, “El Subalterno”).

El redescubrimiento de las clases subalternas estimuló en América Latina una nueva corriente de investigación historiográfica y permitió plantear, de un modo nuevo, el problema del populismo latinoamericano. Pero este redescubrimiento del subalterno no llegó de las lecturas hechas en América Latina sobre las ideas de Gramsci sino de las lecturas hechas por un grupo de historiadores de la India, quienes a finales de los años setentas y reunidos en Inglaterra llevaron a cabo el proyecto de Estudios Subalternos. Entre estos intelectuales se encontraban “su inspirador Ranajit Guha, Gyan Pandey, Shanid Amin, Partha Chatterjee, Dipesh Chakrabarty, entre otros” (Ojeda, “El Subalterno”).

El rápido auge que alcanzaron los Subaltern Studies de la India en los Estados Unidos y la idea de una experiencia colonial compartida con América Latina llevó a la formación en 1992 del Grupo de Estudios Subalternos Latinoamericanos constituido por John Beverley, Walter Mignolo, Javier Sanjinés, Patricia Seed, Ileana Rodríguez, entre otros (Ojeda, “El Subalterno”).

Al ver el “Manifiesto Inaugural” del Grupo de Estudios Subalternos Latinoamericanos nos damos cuenta que “en América Latina el subalterno no es pasivo sino que puede movilizarse sin necesidad del apoyo de una fuerza hegemónica, actúa para producir efectos sociales visibles que no siempre son comprendidos por las hegemonías y emerge en las fisuras que dejan las formas hegemónicas y jerárquicas” (Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos, “Manifiesto”). Ayudado por esta definición del subalterno, el “Manifiesto Inaugural” conceptualiza la subalternidad en América Latina en tres etapas históricas:

La primera etapa se visualiza entre los años 1960 y 1968 donde se vio al subalterno desde el concepto del pueblo como “masa trabajadora” y donde se representó en medios como el cine y el teatro. Se dieron los “documentales de la escuela de Santa Fe en Argentina creada por Fernando Birri, las películas del cinema Novo brasileño y del ICAIC cubano, el concepto del ‘cine popular’ desarrollado en Bolivia por Jorge Sanjinés y el grupo Ukamau, el ‘teatro de creación colectiva’ en Colombia y el teatro Escambray en Cuba” (Manifiesto Inaugural, p. 2). La segunda etapa es entre 1968 y 1979 y se vio al subalterno desde el concepto del estudiante desplazado por los partidos políticos tradicionales, desde el sujeto subalterno representado en los textos testimoniales y desplazado por los novelistas del Boom que ‘hablaban por’ América Latina. En esta fase de la subalternidad encajan las mujeres, los homosexuales, los prisioneros políticos y se generó la pregunta de ¿quién representa a quién? La tercera etapa es en los años ochenta y se vio al subalterno como aquel que la globalización, el rápido desarrollo y expansión de los medios de información dejó de lado (Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos, “Manifiesto”), creando entonces el “cosmopolitanismo subalterno”, término utilizado por Boaventura de Sousa para referirse a prácticas contra-hegemónicas y luchas globales donde lo

subalterno se refiere a gente marginalizada y oprimida por la globalización neoliberal (Ojeda, “El Subalterno”).

Después de referirme al origen de los estudios del subalterno en el mundo y de su llegada a América Latina, exploraré una problemática en especial que se plantea en el estudio del subalterno y que es trabajada en el cine de Víctor Gaviria.

Una de las problemáticas estudiada por los Subaltern Studies de la India que llegó hasta el Grupo de Estudios Subalternos Latinoamericanos fue la planteada en 1985 por Gayatri Spivak en su ensayo “¿Puede hablar el subalterno?” Esta pregunta es tomada por Spivak apuntando al silenciamiento estructural del subalterno dentro de la narrativa histórica capitalista. Spivak indica que “es claro que el subalterno ‘habla’ físicamente, sin embargo, su ‘habla’ no adquiere estatus de diálogo” (Giraldo, 2003 p. 298), el subalterno es el espacio en blanco de las palabras, pero aunque es silenciado no se puede negar su existencia (Giraldo, 2003 p. 298). Al mismo tiempo la intelectual resalta los peligros del trabajo del intelectual que consciente o inconscientemente actúa a favor de la dominación del subalterno manteniéndolo en silencio sin darle un espacio desde donde pueda realmente ‘hablar’. Por esto el intelectual no puede ni debe hablar por el subalterno ya que esto implicaría el proteger y reforzar la ‘subalternidad’ y la opresión (Giraldo, 2003 p. 299).

Finalmente, en su ensayo Spivak responde a su pregunta ¿Puede hablar el subalterno? diciendo que el subalterno como tal no puede hablar “porque su subalternidad consiste en carecer de importancia o valor dentro de los códigos socioculturales dominantes” (Beverley, 2003 p. 17). Si el subalterno para hablar debe transformarse en lo que es hegemónico dejará de ser subalterno y la clase dominante seguirá ganando (Beverley, 2003 p. 18).

John Beverley nos muestra que las problemáticas que plantea Spivak y que trascienden hasta llegar a los Estudios Subalternos Latinoamericanos se pueden estudiar desde el cine de Víctor Gaviria, específicamente viendo sus dos primeros largometrajes y comparándolos con el cine brasileño de Fernando Meirelles y Kátia Lund, específicamente el largometraje *Cidade de Deus* (Beverley, 2003 p.18). Si en el cine del director colombiano y de los directores brasileños vemos al subalterno como el joven que vive en las comunas, la niña que vende rosas y el sicario marginalizado oprimido por la globalización neoliberal, podemos proponer las problemáticas de Spivak y preguntarnos si en estas películas el subalterno puede hablar y si el intelectual, en este caso los cineastas, hablan por el subalterno reforzando la opresión social contra el que no tiene voz. Al hacer una comparación de la película brasileña con las películas de Gaviria usando el enfoque de la subalternidad podremos ver tres diferencias que nos ayudarán a despejar la problemática planteada por Spivak.

Las películas *Rodrigo D. No Futuro*, *La vendedora de rosas* y *Cidade de Deus* tienen en común que emplean personas del barrio como actores, representándose a sí mismos, y dependen para su material narrativo de un amplio trabajo testimonial anterior (Beverley, 2003 p. 18) pero la primera diferencia se observa en que la película brasileña tiene una forma de *Bildungsroman*, su eje narrativo es un joven del barrio que va creciendo a través de diversos episodios y que poco a poco se va convirtiendo en fotógrafo.

La transformación del protagonista en la película brasileña, le permite escapar de la violencia en la que mueren la mayor parte de sus amigos (Beverley, 2003 p. 18) y llega entonces a volverse periodista de la hegemonía que “mira al barrio desde una posición fuera de él” (Beverley, 2003 p. 18). El subalterno no es representado por una posición propia sino por el

Bildungsroman, una posición impuesta por el intelectual, una forma narrativa de una subjetividad burguesa e individualizada, “mientras que las formas de sociabilidad subalterna suelen ser más colectivas” (Beverley, 2003 p. 18).

Los largometrajes de Víctor Gaviria en oposición a *Cidade de Deus* pueden verse como una especie de anti-*Bildungsroman*, pues no ofrecen la posibilidad de crecimiento y transformación personal, las vidas que retratan no duran mucho y su unidad de narración se desarrolla casi en el “periodo de un día” recomendado por Aristóteles para la tragedia (Beverley, 2003 p. 19). La vida de los muchachos en las películas de Gaviria es muy corta, muestran que no hay una esperanza de crecimiento, sino que se establece un *No Futuro* tanto en la realidad representada en las películas como en la realidad de los jóvenes que viven en Medellín pues al ver la última imagen de *Rodrigo D.* nos encontramos con un epitafio para unos muchachos que participaron en la película pero que murieron antes de que esta llegara a los cines.

La segunda diferencia se observa en la representación del uso de la droga en las películas. La película brasilera retrata con mucho detalle el uso de la droga por los jóvenes, los efectos de esta sobre ellos y el tráfico. Pero esa representación es una perspectiva de la experiencia de la droga desde fuera de esa experiencia, se utiliza la estética “mod” estilo *video-clip*/MTV: cortes rápidos, títulos sobrepuestos, mezcla de música y narración, a veces descontextualización que evidentemente alude a la droga y despliega esa estética como una *superposición* a la experiencia concreta de la droga por los personajes. Es decir la película es la droga del espectador no del que representa esa realidad (Beverley, 2003 p. 19).

Al contrario, en las películas de Gaviria la droga es parte de “la experiencia de los pobres”, no es una forma de abyección sino una de las maneras en que los personajes

experimentan y dan valor e intensidad a sus vidas. Las películas de Gaviria no idealizan el uso de la droga, pero tampoco se ponen en la posición del intelectual que “sabe más” (Beverley, 2003 p. 19). Para el director colombiano el que sus personajes se encuentren bajo el efecto de la droga es la forma que tienen estos actores naturales de representar su propia realidad, esta importancia subraya la estética del uso de la droga en las películas de Gaviria. Según las drogas que utilizan sus actores naturales el sentido musical de las películas es establecido. Mientras que la película *Rodrigo D.* está hecha en un estilo nervioso, rápido con una estética cinematográfica del *punk rock* y en un simulacro de los efectos de la cocaína, la marihuana y las anfetaminas, *La vendedora de rosas* se construye desde los efectos del pegamento “sacol” y se funde en la tonalidad del bolero, canciones sentimentales del amor perdido y la frustración.

La tercera diferencia es la ética de la representación de la realidad. La crítica, en especial Beatriz Sarlo, cuestiona las producciones de Gaviria ya que en ellas muchos jóvenes que participan como actores naturales, continúan utilizando drogas durante la realización y algunos murieron durante o después de la producción en violencia asociada con el narcotráfico (Beverley, 2003 p. 20). La crítica de Sarlo ve al intelectual como alguien que educa al subalterno mostrándole la diferencia entre lo bueno y lo malo, este intelectual es el “intelectual progresista” del que habla Foucault, aquel que habla por el subalterno, pues considera que aquel pobre o marginado no puede tener voz hasta que no salga de su marginalización (Beverley, 2003 p. 18 y 20). Además, el intelectual para Sarlo, tiene el papel de juzgar lo que está bien o mal y también tiene la responsabilidad de dejar ver una solución al horror de la subalternidad en la pobreza y violencia en la que viven los protagonistas de las películas de Gaviria.

Los jóvenes que participan en la concepción de las películas de Gaviria quieren que las cosas sean como el director las está mostrando, las películas son el producto en gran parte de las ideas y deseos de estos jóvenes en diálogo con la concepción que el director trae. El mismo director es obligado a hacer cosas que no pensaba o no quería hacer porque el joven, el subalterno sabe que su vida no durará mucho ya que está expuesto a un azar y a una violencia cotidiana (Beverley, 2003 p. 20).⁴

Por el contrario, en la película *Cidade de Deus* el intelectual director muestra que hay una salvación para el subalterno si este se une al camino del intelectual siguiendo la concepción redentora del arte, característica de la cultura burguesa. En la película brasilera el subalterno se convierte en fotógrafo y este camino lo lleva a la hegemonía, pero esta ‘salvación’ no tiene realmente la significación de la vida del subalterno, porque en la violencia y pobreza de las comunas de Medellín o las favelas de Brasil los jóvenes que no se logran salvar de la violenta realidad son muchos y los que se salvan son muy pocos.

En resumen, el cine de Víctor Gaviria nos deja tres enseñanzas y respuestas cuando nos preguntamos si puede hablar el subalterno. Primero, si se quiere hacer una representación de la vida del subalterno no se puede trabajar con la forma del *Bildungsroman* porque esta óptica es “la forma narrativa de una subjetividad burguesa, individualizada, mientras que las formas de sociabilidad subalterna suelen ser más colectivas” (Beverley, 2003 p. 20). Segundo, experiencias del subalterno como el drogarse solamente pueden ser entendidas por él mismo, sin ningún juicio

⁴ Un ejemplo de este diálogo entre el intelectual-director y subalterno- actor natural lo encontramos cuando el director concibió el final de *Rodrigo D.* como un final donde Rodrigo no moriría basándose en la crónica de Ángela Pérez sobre la que se desarrolló el guión, pero uno de los jóvenes llamado John Galvis, quien murió asesinado antes de que la película saliera en los cines, obligó a Gaviria a cambiar de parecer porque el joven veía en la concepción de la película la necesidad de que al final Rodrigo se suicidara porque la realidad en la que viven estos jóvenes no se le debe tener temor a la muerte (Ruffinelli, 2004 p.21).

por parte del intelectual. Si se quiere representar esta realidad se debe tener en cuenta que estas experiencias alucinógenas que acarrear consecuencias negativas pueden ser para el subalterno una manera de experimentar algo que le hace falta con la familia o es una manera de dar valor e intensidad a una vida que se siente muy corta y sin sentido o es una forma de expresarse en una sociedad capitalista que lo ha dejado en el olvido. Tercero, si se quiere dar voz al subalterno se debe entrar en un diálogo reflexivo con él, siendo el intelectual más humilde y percatándose de que el subalterno solamente se puede representar desde su subalternidad, desde su propio lenguaje, desde su propia interpretación de la vida y su propia forma de ver el futuro, aunque este, en muchos casos para el subalterno no exista.

Habiendo dado la descripción y definición de lo que se debe entender por intelectual contemporáneo y después de subrayar la capacidad del cine de Víctor Gaviria para salir de la problemática que se crea entre el intelectual y el subalterno cuando se quiere representar la realidad del *Otro*, quiero mostrar cómo el cineasta colombiano encaja en la descripción del intelectual contemporáneo a través del trabajo realizado en sus largometrajes, en la forma de hacer sus guiones, en la manera de representar una realidad ajena, que, llena de significados extraños, lo único que crea en una sociedad es indiferencia.

CAPITULO TERCERO

Víctor Gaviria, más allá del intelectual letrado

En este capítulo mostraremos los destellos de la intelectualidad de Víctor Gaviria y su manifiesto sobre la producción cinematográfica, titulado “Las latas en el fondo del río”. Dejaremos ver que el cine de Víctor Gaviria da nuevas soluciones a problemas de representación de significados que se habían presentado desde diferentes perspectivas culturales en Latinoamérica y que sirven para detallar mejor el papel del intelectual en nuestras sociedades de hoy.

Primero, haremos un resumen del argumento del manifiesto realizado por Víctor Gaviria donde se podrá ver lo que el cineasta quiere hacer con su cine, de qué forma quiere hacerlo y la necesidad de cambio que nos muestra en la forma de representar para que el mensaje no se distorsione en el proceso. Segundo, hablaremos de los intelectuales cineastas antecesores de Víctor Gaviria que trabajaron en Latinoamérica y que fueron conocidos como el Nuevo Cine Latinoamericano, mostraremos cuáles fueron las raíces de este Nuevo Cine, subrayaremos las ideas que entrelazaron los principales manifiestos del Nuevo cine latinoamericano escritos en los años 60s y 70s y dejaremos ver las coincidencias e incompatibilidades que encontramos entre los manifiestos de los intelectuales de los años 60s y 70s y el manifiesto de Víctor Gaviria. Por último, mostraremos de qué forma la crítica que se le hace al cine de Gaviria al compararlo con la “pornomiseria” ayuda a resaltar las capacidades que Gaviria tiene para representar una

problemática como la pobreza en Colombia sin manosearla o aprovecharse de ella. Esto se hará distinguiendo el cine de Víctor Gaviria del cine “pornomiseria” al mostrar las diferencias que los separan.

Manifiesto de Víctor Gaviria y Luis Alberto Álvarez: “Las latas en el fondo del río”

El manifiesto de Víctor Gaviria y Luis Alberto Álvarez nos muestra un intelectual que se cuestiona sobre la forma en que se debe utilizar el cine colombiano, un medio en donde se interrelacionan el que representa, el representado y el espectador. En su cuestionamiento Gaviria, quien busca relacionarse con el *Otro*, no quiere repetir los errores del pasado donde el intelectual creía tener la razón en una mano, ni tampoco quiere observar aquellos grupos sociales que en su pobreza han sido mirados siempre como seres que han perdido todos los valores sociales. Lo que quiere Gaviria es cuestionar la realidad que lo circunda, tratando de buscar la forma en que las capacidades del intelectual sean utilizadas para crear nuevas maneras de relación y representación entre grupos sociales que muchas veces se encuentran divididos por líneas imaginarias que, algunos casos, imponen los medios de comunicación.

Este manifiesto fue escrito por Víctor Gaviria y Luis Alberto Álvarez, quienes empiezan hablando de unas latas oxidadas que iban a ser arrojadas al río Medellín. Afortunadamente, las latas fueron salvadas por Guillermo Isaza quien sabía que contenían copiones, negativos de imagen, pedazos de películas olvidadas y en una de aquellas latas estaba lo que quedaba de la empresa productora del cine nacional colombiano, conocido como Procinal.

Seguidamente en el artículo se comienza a hablar de la construcción y destrucción de Procinal. Esta productora fue en la que cientos de personas del pueblo, de escasos recursos, empleadas del servicio doméstico y obreros invirtieron sus pocos ahorros y donde trabajó un gran equipo de intelectuales conformado por: Camilo Correa, quien fue el alma de la empresa, Guillermo Isaza el artesano del cine e inventor de instrumentos con su laboratorio de imagen y sonido montado pieza por pieza con sus propias manos; Enoc Roldan, biógrafo del presidente Suárez en una película que tuvo más espectadores y rindió mas económicamente que todos los productores “industriales” colombianos de ese momento e Ivo Romani, formado en medio del inventivo empuje del neorrealismo italiano y conocedor a fondo de cualquier instrumento técnico cinematográfico. Pero nadie pudo evitar el fracaso de Procinal porque el “error” de estos intelectuales fue haber escogido la periferia, primero que el centro. Esto se convirtió en su maldición.

Por eso Gaviria y Álvarez critican que el único lugar donde se puede hacer cine en Colombia sea en Bogotá. Esta ciudad ha sido constituida por designios de claros y precisos intereses políticos, burocráticos y mediáticos, como el único lugar para todo el que en Colombia desee emprender algo. Subrayando el designio de Bogotá como eje central de cualquier sueño cinematográfico, “tenemos en Colombia un cine perpetuamente azuloso, lleno de cielos grises y de personajes de suéter” (Gaviria y Álvarez, 1988 p. 3).

Según Gaviria y Álvarez cuando alguien quiere salirse de esta regla y trata de hacer cine en otro lugar del país, y produce una película con errores técnicos, de actuación o de doblaje, siempre recibe el mismo comentario: ¿Por qué no se hizo en Bogotá? Entonces se entra en la corriente del perpetuo fracaso del cine colombiano, creyendo que las cosas son intercambiables,

que es lo mismo un lugar que otro y una persona que otra. Uno de los que se salió de esta tendencia fue José María Arzuaga en los dos largometrajes que realizó en los años setenta: *Raíces de Piedra y Pasado el Meridiano*.

Gaviria y Álvarez, luego de haber mostrado que Bogotá es el eje del cine nacional, aquel lugar donde se “secuestran las posibilidades democratizadoras de la información y las posibilidades de creatividad y de enriquecimiento cultural” (Martín-Barbero, 1997 p. 31), nos muestran hasta dónde puede llevar el deseo de hacer cine. El deseo cinematográfico conduce a muchas servidumbres y olvidos, siendo el más fundamental y pernicioso, el de lo real como hecho físico. “En el cine colombiano la realidad es siempre pública, los directores ceden a la fascinación de los lugares públicos que producen el inmediato reconocimiento del espectador: una casa en la Candelaria, la carrera séptima, la discoteca de moda, sitios que tienen solamente un valor representativo” (Gaviria y Álvarez, 1988 p. 5). “El ojo del director no los investiga, no los ironiza, no se enamora de ellos” (Gaviria y Álvarez, 1988 p. 5).

Cuando un director de provincia quiere realizar su sueño cinematográfico, su primer encuentro es doloroso, se hacen preguntas como: ¿cuánto tiempo puedo emplear para contar esta historia? ¿cuánto tiempo necesito para realizarla con el aliento y la concentración necesarios? Seguidamente se da cuenta que estas respuestas no las tiene ni el guionista, ni el director, ni el productor. Para hacer películas en Colombia existe un legislador supremo con un criterio estético inapelable que tiene estas respuestas: Cine Colombia, esta empresa, que se creó el 7 de junio de 1927 con capital privado dividido en 150.000 acciones, es la encargada del manejo y distribución de películas en Colombia, nacionales o internacionales (Fundación Patrimonio Fílmico

Colombiano). Para ellos un cortometraje colombiano no puede durar más de 13 minutos y los mejores duran ocho o nueve.

El resultado de estas limitaciones es que el director debe emprender un terrible proceso de purga y mutilación. Esto quiere decir que se debe aprender la forma de “hacer cine como los americanos...todo lo que sobra ¡fuera! ¿Lo que sobra?” (Gaviria y Álvarez, 1988 p. 8). Pero para Víctor Gaviria lo que sobra es lo más importante eso que los otros directores dejan de lado es lo que utiliza Gaviria para hacer su cine, porque lo turbio, lo que no es explicable para un director no puede ser contado de otra manera (Jáuregui, 2003 p. 93).

Por el lado de los actores solamente se puede pensar en utilizar los actores “profesionales” que trabajan en la televisión. Estos actores, aunque no son profesionales para el cine, tienen una imagen limpia de contradicciones. Así como hay una tendencia a representar el espacio público y reconocible, se puede decir que se busca una cierta imagen pública que emana de los actores de televisión. Por ejemplo ningún espectador dirá, con respecto a los actores de televisión: “yo soy como él” sino “yo quiero ser como él.” Estos actores son “los que representan el deseo de simulación de todos” (Gaviria y Álvarez, 1988 p. 9) o sea nadie, son una franja de máscaras públicas, de imágenes depuradas y sin conflicto que muy poco tienen que ver con la ambigüedad, la riqueza y el desgaste de la realidad. Por esta razón Víctor Gaviria trabaja con “actores naturales” y no con actores profesionales. Prefiere aquella gente que vive las historias que se quieren representar y que son testigos de su propia realidad. (Jáuregui, 2003 p. 93).

Tomando esta línea sobre la representación de la realidad, Gaviria y Álvarez nos indican de qué manera se hace en Bogotá una película. En la producción de una película en donde están tratando de crear una realidad de una calle del centro de la capital no se dan cuenta que esta

realidad que están tratando de crear los rodea. Y gente de rostros bogotanos se agolpan para ver cómo se hace la película. Esta gente ve hacer una película donde no saldrá y sin embargo se dice que es sobre ellos. “El día en que haya un cine bogotano de verdad podrá existir un cine de provincia” (Gaviria y Álvarez, 1988 p. 12).

En Bogotá la producción de una película puede demorarse un poco más porque el director de fotografía puede regresar al día siguiente o la semana próxima, para repetir las cosas con calma. Mientras que en provincia lo que no se dio en los tres días de rodaje quedó sepultado para siempre, y por eso se puede decir que la prisa le quita lo suyo a la puesta en escena. Solamente teniendo un sentido de improvisación y una velocidad de ejecución más allá de lo normal se pueden dar nuevas expresiones, experimentos o búsquedas.

Aquí es donde entra el cine de José María Arzuaga. Este cineasta se arriesga y en sus dos primeros largometrajes, donde se ve una concepción del espacio que no existe en ninguna otra película colombiana de ese tiempo. Los personajes se mueven y se integran a un espacio real, hay una concertación del movimiento de esos personajes con el de la cámara y con las relaciones de los mismos con los objetos. Un espectador puede sentir fácilmente que el aire se cuele entre los intersticios (Gaviria y Álvarez, 1988 p. 13).

La valentía de Arzuaga consiste en no renunciar a sus ideas, pese a la deficiencia de las relaciones. El problema es que no encontró una respuesta técnica adecuada en los años sesenta. Su cámara en mano, sus anulaciones, sus dolly no están realizados por operadores de cámara confiables y en sus directores de fotografía no encontró quien supiera crear una belleza en la realización que correspondiera a la perceptible belleza de la concepción (Gaviria y Álvarez, 1988 p. 13).

Tal vez Arzuaga logró este cine por su condición de extranjero, ya que con esto adquirió una mirada no corrompida, digna, distanciada sobre personas y cosas. Aunque las películas del cineasta como *Pasado el meridiano*, tengan más defectos que las de otros cineastas colombianos de su época, en su torpeza actoral dejó entrever uno de los momentos más maravillosos del cine colombiano. La forma como se mueven los personajes, las maneras en que están integrados a su mundo, un hombre bañándose en una terraza, un loco y su hija en un despeñadero, los empleados y los “guachimanes” en una oficina, son un fenómeno único y hasta ahora no repetido.

Luego de esta pequeña exposición sobre el cine de Arzuaga, Gaviria y Álvarez se preguntan si debe haber un “retorno a Arzuaga”. Responden, negativamente, diciendo que no es un cine suficientemente elaborado para tenerlo como modelo, sino un modo de ver, una aproximación, una sensibilidad que se necesita urgentemente. Gaviria y Álvarez hacen una diferenciación central entre el cine de José María Arzuaga y la estética de la televisión colombiana con su estilo omnipresente miope que también se encuentra en el cine colombiano. En el cine de Arzuaga un objeto real es el que pide que se le mire, mientras que en la televisión colombiana estos cuerpos no existen, ninguna cosa puede ser mirada, ninguna se ha ganado el respeto de ser contemplada detenidamente unos instantes.

La imagen en el cine de Arzuaga ya no es solamente un mensaje reflejado sino la presencia de cuerpos que se relacionan entre sí. En la televisión, a la inexistencia de objetos reales corresponde un desprecio por la realidad única de los lugares, un desprecio por el espacio local.

El espacio en el cine de Arzuaga es la conciencia de estar mirando, desde un punto preciso, una constelación de cuerpos reales, cada cual con su extraño derecho a no ser arrasado, a

poner resistencia y frente a los cuales no se tiene la superioridad de actuar o moverse como si ellos no existieran como se hace en la televisión. Desechar el espacio en el cine como se hace en la televisión es tan absurdo como atravesar un salón de conferencias atestado de sillas sin esquivarlas tropezándose con ellas como si no estuvieran allí.

Cuando en el cine colombiano se ve la abundancia de zoom y la limitación de travelling, no se debe únicamente a razones económicas, lo que sucede es que a casi nadie le interesa el espacio en el que se filma, el aire, los arbustos, las puertas o los innumerables cuerpos que rodean a un actor. El cine colombiano se ha preocupado pocas veces por mirar a alguien en particular y los pocos que lo han hecho lo han mirado discreta o intensamente.

En el cine colombiano y la televisión se denota una gran similitud al ver que los dos han sido sedentarios en el peor sentido. No el sedentario que mira desde un punto preciso hasta donde alcanza la mirada y puede aceptar que haya puertas que se interponen, marcos de ventanas, el torso de alguien que se atraviesa, etc. El sedentarismo en Colombia se da en el sentido de creer que entre el que mira y lo mirado no debe oponerse ningún obstáculo, lo filmado debe encontrarse lisa y obedientemente ante la cámara, sin asperezas, sin perfiles, sin espaldas, dando educadamente la cara. Es la negación de que hay lugares que atravesar, espacios que se diferencian y se interponen.

Después de exponer la anterior diferenciación Gaviria y Álvarez profundizan en el problema del doblaje que se da cuando se quiere filmar en la provincia y no en la capital. Existen principios que ceden fácilmente cuando se encuentra el director con las dificultades de filmar en la provincia pero hay otros, que aún en las circunstancias más difíciles, no se deben sacrificar. El doblaje es uno de esos principios. Llevar a Bogotá a todo el elenco es imposible y que el doblaje

lo hagan actores bogotanos es una profanación a la realidad. Entonces, las carencias terminan por despertar creatividades que la abundancia no estimula y se encuentra una solución que satisface “la moral y el presupuesto ¡El Betamax!”⁵ (Gaviria y Álvarez, 1988 p. 18).

El Betamax no da la sincronización perfecta, ni el motor del magnetoscopio corre a la misma velocidad del magnetófono pero se obtiene una vista muy aproximada que luego la magia de las moviolas y la consola de mezclas podrán hacer coincidir lo más posible con la imagen. El resultado será técnicamente más deficiente que el doblaje convencional, pero los personajes hablan con sus propias voces y con el acento de provincia. Vale la pena por la realidad un poco de mala ortografía.

Un ejemplo de la postura de Gaviria en contra del doblaje se ve en sus películas cuando él prefiere el lenguaje del “actor natural” sobre la traducción o el doblaje. Gaviria enfatiza que en el lenguaje de un “actor natural” “surgen memorias olvidadas inalcanzables mediante los procedimientos tradicionales de investigación” es decir “cosas que no están en los libros ni en la memoria consciente de la cultura” (Jáuregui, 2003 p. 93). Eso es lo que sirve realmente para representar una realidad.

Finalmente en el artículo Gaviria y Álvarez describen una barrera que se está creando en el cine colombiano y que está naciendo con tabús invertebrados, manías, códigos pretendidamente infalibles como si no se aprendieran de la historia y de la experiencia.

En Colombia existen “intelectuales”⁶ que hablan con propiedad de los gustos de los colombianos. Cuando se trata de desarrollar un proyecto cinematográfico, estos intelectuales

⁵ El Betamax es un formato de video que se utiliza desde 1975.

citan tres o cuatro temas⁷ y dicen que fuera de los mismos no hay nada que pueda estar al gusto de los espectadores del país. Finalmente, dan una lista de ingredientes sin los cuales todos los proyectos se desplomarán y enfatizan que lo mejor para estos proyectos es que sean mediatizados por esos rostros de lo “anónimo célebre” que la televisión ofrece.

En estas condiciones es imposible que la realidad pueda ser aceptada como tal, sin ningún tipo de filtro, pues en el cine colombiano Bolívar no puede hablar venezolano, ni Manuelita quiteño. Es imposible que se acepte el mundo exterior sin ser neutralizado a nivel de experiencia y de lenguaje. El lenguaje de provincia, el lenguaje de la periferia y su modo de ser tienen una entrada pero en la forma estilizada o fijada de los artistas televisivos oficiales.

Esta es una de las razones por las cuales las películas de Víctor Gaviria chocan al espectador colombiano, pues este espectador se encuentra acostumbrado a un lenguaje estilizado sin importar que clase social se esté representando en la película y, cuando se encuentra en *Rodrigo D* con jóvenes de las comunas hablando “parlache”, un lenguaje violento para los oídos del receptor, el espectador inmediatamente critica los diálogos porque no los puede entender.

En la televisión el lenguaje es, en la mayoría de ocasiones, el de Bogotá y casi siempre un dialecto propio, un esperanto, una forma de hablar artificial adquirida en diversas etapas con las licencias de locución del Ministerio de Comunicaciones, actuando en radionovelas, transmitiendo eventos deportivos, impostando la voz, cantando goles, dialogando ficticiamente

⁶ En el texto de Gaviria y Álvarez no identifican estos intelectuales sino que los describen como gente muy seria y sensible.

⁷ Estos temas no son identificados en el artículo de Gaviria y Álvarez.

con seres irreales, una voz muy seria que no puede tomarse en serio como la de los anunciadores de los circos.

¿Qué pasa entonces cuando el director de provincia o aquel que produce en la periferia se arriesga y los actores de su película comienzan a hablar como el público que la mira? Habrá risas, burla y la gente aprenderá a no avergonzarse de sí misma. Cuando la gente mire en la pantalla y vea “actores naturales” verán que sus seres queridos, que murieron, aún viven en la pantalla y se darán cuenta que en ese trozo de película, como en las latas de Procinol sumergidas en el río, se encuentra vivo un espíritu que puede hacer vibrar, aterrar, amar, conmover, llorar.

En ese momento nos aproximaremos a lo que debe ser el cine colombiano. Estaremos viendo los principios de un cine donde la imagen es la presencia de cuerpos que se relacionan entre sí y no solamente un mensaje reflejado, un cine donde no se desecha el espacio y donde el ser de la provincia de la periferia, cuando es representado, habla con el acento de la provincia y la periferia y no con el lenguaje de la capital. Entonces veremos en el cine colombiano la vida que se desplaza en un espacio propio.

Víctor Gaviria y el Nuevo Cine Latinoamericano

El manifiesto de Víctor Gaviria hace parte de una tradición heredada del llamado tercer cine. Una revisión de los escritos producidos por los intelectuales de esta tradición nos permite entender mejor el intelectual que toma contacto con el cine y que ha tratado de ejercer con sus capacidades cambios sociales y políticos.

Las raíces del Nuevo Cine Latinoamericano históricamente se pueden ver en el triunfo de la revolución cubana en 1959 que dio un giro al panorama político de toda Latinoamérica. Desde ese momento el movimiento revolucionario se valió de diferentes vías para expandirse por el continente americano, una de las cuales fue la creación del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica, ICAIC en 1960. A este movimiento militante, en un principio, se sumarían otros países del continente como Brasil y Argentina. Así nacería el llamado Nuevo Cine Latinoamericano, que fue una expresión del autor, teniendo estrechos lazos con la literatura contemporánea y su búsqueda de un lenguaje común, de un lenguaje propio, auténticamente nacional e incluso latinoamericano (Carmen-José Alejos Grau, p. 1 y 2).

Entre los textos más destacados de la corriente del Nuevo cine latinoamericano se encuentran: 'Cine y Subdesarrollo' (1962) de Fernando Birri, 'Hacia un Tercer Cine' (1969) de Octavio Getino y Fernando Solanas, 'Estética de la Violencia' (1971) de Glauber Rocha, *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* (1979) de Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau, *Dialéctica del espectador* de Tomas Gutiérrez Alea y 'Por un cine imperfecto' de Julio García Espinosa. Todos estos intelectuales sabían que se necesitaba cambiar el contenido del cine latinoamericano y la forma de hacer este cine. Se necesitaba crear un cine nuevo y diferente, un cine propio en imagen y producción donde el pueblo de Latinoamérica se pudiera ver representado y donde no se mostrara la cultura de la dominación de Hollywood como una salvación.

Este nuevo cine que hoy es conocido como el Nuevo Cine Latinoamericano fue descrito de diferentes maneras por los intelectuales de su época. Algunos lo veían como un 'Tercer cine' que llegaba después del cine de Hollywood y del cine de autor, un cine de guerrilla con imágenes-municiones que tenía un proyector capaz de disparar 24 fotogramas por segundo y que

simultáneamente destruía y construía (Getino y Solanas, p. 40, 46 y 50). Otros intelectuales hablaban de este nuevo cine como un ‘Cine imperfecto’ que se podía hacer en un estudio o con una guerrilla en la selva, con una cámara Mitchell o una de 8 mm, que utilizaría el documental o la ficción o ambos, sin importarle un gusto determinado mucho menos el buen gusto (García Espinosa, p. 28 y 29). Y desde Brasil Glauber Rocha veía este nuevo cine como un conjunto de películas en evolución que finalmente darían al público latinoamericano la consciencia de su propia miseria a través de una estética “del hambre” o “de la violencia” (Rocha, 1988 p. 4).

Segundo, para subrayar las ideas que entrelazan los principales manifiestos los años 60s y 70s utilizaré un escrito de Duno-Gottberg llamado “Víctor Gaviria y la huella de lo real.” En este ensayo Duno-Gottberg nos muestra “tres ejes de coincidencia” que explicaré más adelante y que vislumbran la propuesta a la que querían llegar los intelectuales de los 60s y 70s permitiéndonos ver, de una forma precisa, la idea que tenían estos intelectuales sobre la forma de hacer cine que se necesitaba en Latinoamérica (Duno-Gottberg, 2003 p. 8).

Los “ejes de coincidencia” que propone Duno-Gottberg son los siguientes. El primer eje es el deseo común del intelectual de movilizar solidariamente la conciencia del espectador. Ejemplo de este primer eje es el cuestionamiento que postula Fernando Birri en su artículo “Cine y Subdesarrollo” buscando saber qué forma de cine necesitan los pueblos latinoamericanos, a lo que el mismo responde diciendo que los pueblos necesitan un cine que les proporcione conciencia, un cine que los esclarezca (Duno-Gottberg, 2003 p. 8).

El segundo eje de coincidencia es la intención del intelectual de incorporar un imaginario y un sujeto social que han sido relegados por los procesos de explotación. Esto lo podemos ver en el escrito de Tomas Gutiérrez Alea *Dialéctica del espectador*. Cuando Alea nos explica que

un cine popular no sería solamente un cine aceptado por el pueblo sino que un cine que “*además* expresa los intereses más profundos y más auténticos del pueblo” (Duno-Gottberg, 2003 p. 8).

El Tercer y último eje es la voluntad de realismo. Este propósito se puede ver en el cine boliviano con el intelectual Jorge Sanjinés, “quien distingue claramente entre un ‘cine *sobre* el pueblo’ y un ‘cine *del* pueblo’, optando por el segundo término y celebrando un ‘cine colectivo’, donde actores naturales participan en la elaboración del libreto” (Duno-Gottberg, 2003 p. 8).

No son ajenos para Víctor Gaviria estos “tres ejes de coincidencia” y se puede confirmar la filiación de estos proyectos con el trabajo que él desarrolla años más tarde (Duno-Gottberg, 2003 p. 8), incluyendo su manifiesto escrito llamado “Las latas en el fondo del río.” Además de la filiación existe una diferenciación entre el proyecto del Nuevo Cine Latinoamericano y el cine de Gaviria que permite percibir un cambio notorio en el papel del intelectual y su interrelación con el pueblo o con lo popular.

Si una de las filiaciones de los dos proyectos es que en ellos existe una lucha contra un opresor común, en esta lucha existen tres diferencias. Primero, en el Nuevo Cine Latinoamericano la lucha es contra el cine imperialista o contra un cine colonial, mientras que la lucha de Gaviria es contra claros y precisos intereses políticos y burocráticos que designaron a Bogotá como un lugar único e inamovible de la actividad cinematográfica (Gaviria y Álvarez, 1988 p. 3). La lucha de Gaviria es contra el centro que deja de lado a las periferias y a lo popular.

Segundo, la lucha del cineasta colombiano no es contra el estilo de hacer cine de las películas de Hollywood, como sería el caso en los 60s y 70s, sino contra el estilo sedentario de la televisión y el cine colombiano, en el sentido de que se cree que entre el que mira y lo mirado no debe oponerse ningún obstáculo. Gaviria contradice esta forma de hacer cine y no está de

acuerdo con que siempre se debe dar educadamente la cara a la cámara (Gaviria y Álvarez, 1988 p. 17).

Y tercero, la lucha de Gaviria no es contra la representación perfecta de la realidad, la cual es expuesta por el cine norteamericano como fue en los 60s y 70s, sino que Gaviria se enfrenta contra la representación de la realidad que se da en el cine y la televisión colombiana donde “los actores profesionales” del cine colombiano son, por regla general, los de la televisión” (Gaviria, p. 8). Estos actores de televisión se ven como una “franja flotante de máscaras públicas, de imágenes depuradas y sin conflicto que muy poco tienen que ver con la ambigüedad, la riqueza y el desgaste de la realidad” (Gaviria y Álvarez, 1988 p. 9).

Las luchas son diferentes, pero se pueden utilizar las mismas armas para enfrentar al enemigo, que puede ser el mismo pero en un tiempo distinto. Por eso al hablar del cine de Víctor Gaviria y del Nuevo Cine Latinoamericano estamos hablando de dos momentos históricos sociales distintos en Latinoamérica.

Mientras en los años 60s y 70s se estaban dando revoluciones en todo el continente, en nombre del pueblo y de un proyecto político como el socialismo en los años 80s en ciudades como Medellín, el narcotráfico, los sicarios y un gobierno corrupto se encargaban de manejar los poderes políticos y económicos. Si en los 60s el pueblo logró llegar al poder en ciertos países Latinoamericanos gracias a la revolución, en los años 80s, en Colombia el pobre sale de la oscuridad y comienza a ser conocido mundialmente gracias a dos agentes palpables, la droga y el dinero que lograban producir poder y miedo. Pablo Escobar es un ejemplo fehaciente de esto y junto a él el ejército de sicarios que salieron a hacer noticias en los diarios.

Había un poder que estaba dominando todos los círculos de Colombia y se valía de “sicarios” para cumplir este objetivo. Los medios los mostraron como “seres elegantes, anónimos, con mil rostros y contratos millonarios, quienes cumplían el encargo con inmensa sofisticación y desaparecían discretamente de la escena” (Salazar, 1994 p. 11), pero Colombia se dio cuenta que aquellos ‘sicarios’ eran niños que mataban por necesidad y este descubrimiento llevó a que no solamente Colombia, sino el mundo entero, se preguntara qué era lo que estaba sucediendo.

Viendo el problema de la violencia y el sicariato el cineasta Víctor Gaviria entró a dialogar con estos jóvenes, los quiso conocer y se dio a conocer, quiso mostrar la cultura que rodea a estos jóvenes para tratar de entender por qué terminan matando por dinero. Una razón para que las producciones de Víctor Gaviria sean mundialmente aceptadas es precisamente porque tratan de comunicarse con el otro, con aquel que ha estado pisoteado por la sociedad y que, poco a poco, se ha ido convirtiendo en un factor de miedo en las sociedades mundiales.

Al hablar de la comunicación del intelectual con el *Otro*, el que no tiene voz, encontramos dos diferencias muy importantes cuando vemos el proyecto de Gaviria y el proyecto del Nuevo Cine Latinoamericano.

Primero, ya no es el estudiante, el trabajador, el sindicalista el que se revoluciona como en el cine de los años 60s o 70s; ya no es el pueblo el que le corre a la cámara o se deja manipular por el intelectual, quien le enseña una ilusión de igualdad. Ahora quien se revoluciona contra el orden establecido es el pobre, el matón, el sicario, quien con sus acciones muestra que algo no marcha bien en nuestra sociedad. Ese mismo sujeto es el que se enfrenta a la cámara en

películas como *Rodrigo D* o *La Vendedora de Rosas*, mostrando su propia vida y dejando ver que la vida es una miseria y que sin embargo en medio de la miseria también hay vida.

Si para Glauber Rocha la violencia es el punto inicial para que el colonizador comprenda la existencia del colonizado, el cine de Víctor Gaviria es el primer paso para que el espectador de la capital, el individuo del centro se dé cuenta de la existencia del subalterno, de lo popular como cultura, de aquel que vive en las periferias y que nunca ha tenido voz en ningún lugar.

Segundo, la forma de hacer cine de Gaviria cuestiona la forma que tuvo el intelectual para llegar al pueblo o a lo popular en los años 60s y 70s. Nos muestra que no es suficiente con un “cineasta dispuesto a filmar la verdad y a enfrentar los padrones hipócritas y policiales de la censura” (Rocha, 1988 p. 2) y que no basta con un “cine *sobre* el pueblo” o un “cine *del* pueblo,” (Duno-Gottberg, 2003 p. 8). A lo que se debe llegar según Gaviria es a un “cine *con* el pueblo” donde haya “un diálogo, un pacto con quienes son sistemáticamente silenciados, borrados” (Duno-Gottberg, 2003 p. 9).

Ya muestra Duno-Gottberg en el texto al que he hecho referencia que Víctor Gaviria como director no asume el travestismo populista haciéndose pasar por el *Otro*, ni el lugar aventajado de un líder privilegiado que quiere esclarecer las conciencias de los oprimidos, como lo hicieron varios directores del Nuevo Cine Latinoamericano (Duno-Gottberg, 2003 p. 9). Lo que hace Gaviria es llegar a un diálogo con el subalterno “asumiendo una postura más humilde dentro del proceso creador y, con ello, frente a los procesos políticos y sociales” (Duno-Gottberg, 2003 p. 9).

Víctor Gaviria y la “Pornomiseria”

Cuando la sociedad colombiana se percató de que Víctor Gaviria comenzó a destacarse como un intelectual cineasta quien con sus largometrajes podía llevar su mensaje más allá de las fronteras de Colombia y enfrentaba al espectador, tanto nacional como internacional, con una realidad “demasiado real”, el cine de Gaviria comenzó a recibir en Colombia una crítica que comparaba su forma de representar con la “pornomiseria.” En una entrevista que le hizo Carlos Jáuregui a Víctor Gaviria le preguntó qué pensaba de esta comparación de su cine con la pornomiseria. El cineasta respondió que a él no le gusta la “pornomiseria” y que en el mundo que exploran sus películas existe la belleza, dignidad y valores sociales (Jáuregui, p. 103). Para entender esta crítica que se le da al cine de Gaviria cuando se le compara con la “pornomiseria” y para ver las diferencias que existen entre uno y otro cine es necesario ver de dónde viene esta problemática.

La comparación entre “pornomiseria” y el cine de Gaviria nació del director colombiano Julio Luzardo, quien considera las películas de Víctor Gaviria, en especial *La Vendedora de Rosas*, como algo más que un simple ejemplo de un cine que manipula la miseria. Para Luzardo, la película de Gaviria es aún peor y termina siendo una visión simplista de una realidad muy palpable, aterrizante, pero sin fuerza como realización cinematográfica, que muere, como el escorpión, por su propio aguijón (<http://www.enrodaje.net>).

Luzardo añade que *La Vendedora de Rosas* no tiene ningún valor moral y en ella no se “puede hablar de un guión porque todo es un caos de escenas insignificantes una tras otra ligadas por la sencilla trama de ‘La Vendedora de Cerillas’ de Hans Christian Andersen”. El mismo

crítico se pregunta: “¿La eterna y aburridora repetidora de la frase "gonorrea...hijueputa” se pueden llamar diálogos?” (<http://www.enrodaje.net>).

Para responder a esta crítica de Luzardo se debe saber primeramente de dónde viene este cine llamado “pornomiseria” y dónde nació este término. En los años 60s en Latinoamérica se creó una corriente llamada el Nuevo Cine Latinoamericano. Este movimiento lleno de pensamientos políticos tendría más fuerza en ciertos países como Argentina, Brasil y Cuba (Carmen-José Alejos Grau, p. 2). Sin embargo, a Colombia también llegó esta corriente y se adentraron en ella jóvenes cineastas como Marta Rodríguez, Jorge Silva, Carlos Mayolo y Luis Ospina quienes dejaron ver sus primeras producciones a finales de los 60s o principios de los 70s. Entre estas producciones se encuentran *Chircales* (1966-1972) de Marta Rodríguez y Jorge Silva y *Oiga Vea* (1971) de Carlos Mayolo y Luis Ospina (Gómez Felipe, www.luisospina.com).

En Colombia como en el resto de Latinoamérica esta corriente de cine político se reflejó en los documentales sociales que criticaban principalmente a los gobernantes. En el festival de cine de Pesaro en 1968 se vio cómo Europa consumía todo lo que de Latinoamérica tuviera un poco de folclor o revolución. Según nos dice Felipe Gómez, era un voyerismo por parte de Europa, lo cual hizo que algunos cineastas latinoamericanos se mostraran escépticos frente a esta forma de apoyo internacional (Gómez Felipe, www.luisospina.com).

En Colombia el crítico de películas Hernando Salcedo Silva en 1968 escribió en el periódico *El Tiempo* que este apoyo internacional para las producciones latinoamericanas era una clase de perversión, deformando los documentales políticos que muchas veces tenían que ver más con clichés que con la realidad política de Colombia (Gómez Felipe, www.luisospina.com).

Según Ospina y Mayolo, quienes concurren con el crítico Salcedo, muchas películas que se realizaron en Colombia se valieron de la explotación socioeconómica de la miseria haciendo una reproducción simplista de ésta por medio de la estructura del documental social para llegar a la televisión o a las salas de cine europeas. Entonces, esta forma de producir cine fue llamada por Luis Ospina y Carlos Mayolo “pornomiseria” y denunciada por ellos mismos en su documental/ficción de 1978 *Agarrando Pueblo*. (Gómez Felipe, www.luisospina.com).

A su vez Marta Rodríguez y Jorge Silva denunciaron el peligro que tenía el abuso de las imágenes empleadas en esta “pornomiseria” donde no importaba el desarrollo y metodología como tampoco el beneficio o el sujeto (Gómez Felipe, www.luisospina.com). Gracias a la demanda en el exterior de esta clase de películas, el postulado primero de un Tercer Cine donde se trabajaría *con* el pueblo se vio en muchos casos convertido en una producción donde se *utilizaría* al pueblo (Gómez Felipe, www.luisospina.com).

Encontramos en los años 70s una producción que se ve muy atacada por la perspectiva de la “pornomiseria”: *Gamín* (1978) de Ciro Duran. Esta película se realizó gracias a un “Government-administered Production Fund” (Fondo para la producción del Gobierno), el cual fue proclamado por el ministro colombiano de comunicaciones en 1971. Esta ley decía que todas las películas que se difundieran en las salas de cine del país deberían estar acompañadas por un cortometraje colombiano. Estos cortometrajes nacionales serían financiados por un nuevo impuesto que se cobraría en los tiquetes de las películas. Como resultado de esta nueva ley ciento treinta nuevas producciones fueron creadas entre 1970 y 1980. Una de ellas sería *Gamín* (Timothy and Rist, 1996 p. 251).

Gamín fue una producción que hablaba de los niños abandonados en las calles de Bogotá, Colombia. Se divide en dos capítulos. En el primero, llamado “Los chinches” los pequeños juegan mostrándole a la cámara lo que logran conseguir pidiendo limosna o sobreviviendo en la calle. También se escuchan entrevistas con miembros de las familias y palabras de un narrador que le describe al espectador cómo el campesino llega a la ciudad y sus hijos terminan transformándose en gamines. En la segunda sección de la producción vemos jóvenes que han crecido en las calles y desaparece la interrelación vista en la primera sección entre la cámara y el joven de la calle.

Esta película es vista por Luis Ospina y Carlos Mayolo como uno de los bastiones de la pornomiseria (Álvarez, www.afcy.org), porque es una producción que se vale de la explotación socioeconómica de la miseria haciendo una reproducción simplista de ésta por medio de la estructura del documental social para llegar a la televisión o a las salas de cine europeas. (Gómez Felipe, www.luisospina.com). Prueba de lo anterior es que la producción llegó a obtener premios como Outstanding Film of the Year, London, 1978; Best Film, Bilbao 1978; Best Film, Huelva, 1978; Honourary Mention, Montreal, 1978; Second Prize, Leipzig, 1978; Best Director, Press Award, San Sebastian, 1978 (Barnard and Rist, 1996 p. 251).

En resumen, películas que se puede catalogar como “pornomiseria” deben tener los siguientes aspectos: deben ser producciones donde no importa el desarrollo ni la metodología como tampoco el beneficio o el sujeto; debe haber una explotación socioeconómica de la miseria al hacer una reproducción simplista de ésta; las tramas tienen que ver más con clichés que con la realidad política, en este caso, de Colombia, donde la dignidad de ese *Otro* que se filma o se representa no existe, sino que ese *Otro* deja de ser un sujeto y se convierte en un objeto que se

utiliza y no tiene ninguna clase de valor social; y finalmente son producciones que, gracias al voyerismo de Europa y Norte América, terminan siendo premiadas en festivales internacionales.

Una producción contemporánea que entra en la definición de “pornomiseria” es el documental *La Sierra* (2004). Esta película comienza a filmarse en enero del año 2003 en un barrio de las comunas de Medellín llamado ‘La Sierra’ y sus productores son dos periodistas de Associated Press, Scott Dalton y Margarita Martínez.

El documental nos habla del problema que hay entre la guerrilla y los grupos paramilitares en las comunas de Medellín. Entrevistan a jóvenes hombres y mujeres, los siguen en su vida diaria y entrevistan al protagonista, quien es el líder de una banda paramilitar llamada “El Bloque Metro.” El nombre de este joven menor de 20 años es Edison, tiene seis mujeres y seis hijos. Al final del documental es asesinado por el ejército de Colombia.

En las últimas escenas del documental la cámara se empeña en mostrar el cadáver del protagonista, aquel sujeto que ha explotado durante todo el documental. A toda costa la cámara busca mostrar que Edison está realmente muerto y que no es ninguna ficción. La cámara persigue al muerto y persigue a quienes lo lloran, persigue la miseria del miserable y explota el dolor de esta gente. El documental no trata en ningún momento de encontrar la belleza o los valores sociales de la sociedad de la miseria, sino que por el contrario, lo que hace es repetir el cliché sobre violencia y miseria que se da en las noticias cuando se habla de las comunas de Medellín.

La Sierra es una reproducción simplista de la realidad de una ciudad como Medellín. Los productores hacen unas cuantas entrevistas y toman unas cuantas imágenes mientras explotan a los jóvenes que finalmente quieren contar su historia para que alguien oiga las necesidades que pasan por la violencia y la pobreza. Este documental, gracias al voyerismo internacional, fue

reconocido en varios festivales como en el IFP/NY MARKET por mejor documental, mención honorífica en el Slamdance Film Festival y ganadora del Miami Film Festival.

Ahora, si se compara por encima una producción como *La Sierra* con una producción como *La Vendedora de Rosas* o con *Rodrigo D. No futuro* se podría decir fácilmente que las películas de Víctor Gaviria son iguales o parecidas al documental que nos presentan los periodistas, Scott Dalton y Margarita Martínez, y que por lo tanto lo que hace Víctor Gaviria es “pornomiseria”. Pero si vemos de cerca la producción de las películas de Gaviria nos daremos cuenta de dos grandes diferencias.

Primero, en las producciones de Víctor Gaviria se trabaja con el *Otro*. Para Gaviria el *Otro* es un sujeto y no un objeto. Los jóvenes intervienen en la producción de la película y toman decisiones. Un ejemplo de esto sucedió cuando se filmaba *Rodrigo D No Futuro* y John Galvis⁸ convenció a Víctor Gaviria de que el personaje de Rodrigo el protagonista, tenía que suicidarse al final de la historia aunque en la crónica periodística, de donde partió la película, al final el protagonista no se suicidara.

La única razón que tenía John Galvis para pedir que el final de la película *Rodrigo D No Futuro* fuera cambiado era porque “eso se correspondía con la ética de la calle pues el *pelao* no debía tener miedo a morir” (Ruffinelli, www.cinemadistrital.gov.co). También en las películas de Víctor Gaviria los niños disfrutaron el estar en ella, como lo podemos ver en el *making of* de *La Vendedora de Rosas* titulado *¿Cómo poner a actuar pájaros?* Al final de esta producción un niño

⁸ John Galvis fue uno de los asesores más eficaces de Gaviria al comienzo del proyecto de *Rodrigo D.* y estaba destinado a ser uno de los actores de la producción pero fue asesinado antes de iniciarse la filmación.

manifiesta su sentido agradecimiento al equipo realizador de *La Vendedora de Rosas* (Caparrós, 2001 p. 75).

Un segundo elemento que distingue el cine de Gaviria de la pornomiseria es que, en sus producciones se trata de mantener una relación creativa con la realidad mediante el trabajo con “actores naturales” y la construcción de guiones sobre la base de sus relatos (Jáuregui, 2003 p. 92). Los “actores naturales” son un aspecto muy importante del cine de Gaviria y se define por varias características que ya describimos en el primer capítulo de esta investigación.

Vistas las dos diferencias anteriores podemos decir que las películas de Víctor Gaviria no explotan la miseria como se hace en la “pornomiseria,” ni el dolor, ni las tristezas. Lo que hace Gaviria es trabajar con los jóvenes a través de un proceso de humildad intelectual donde se da cuenta que el trabajo debe hacerse en forma de diálogo.

Conclusión

En esta memoria hemos llegado a la conclusión de que no se puede decir que el intelectual es alguien que se dedica simplemente “al cultivo de las ciencias y las letras” (Diccionario de la lengua Española) ni tampoco es alguien que vive en una *Ciudad Letrada* que se encuentra al lado de los círculos de poder social y político de las naciones. En una sociedad tan mediatizada como la nuestra, donde las relaciones y representaciones se dan por medios como la televisión, el cine o el internet, hemos descrito en esta memoria un nuevo intelectual, el intelectual contemporáneo que debe servirse de los medios de comunicación que estén a su alcance para lograr cumplir su papel de crítico de una realidad donde cada vez encontramos más estereotipos que han sido establecidos gracias a la manipulación mediática que ejercen “grandes comunicadores que lo único que hacen es dilapidar un enorme capital de prestigio social muchas veces en función personal o en función de sus dueños” (Martín-Barbero, Conferencia).

El intelectual contemporáneo debe ser alguien que critique a la sociedad, que trabaje desde las periferias, que “desentierre lo olvidado, que establezca relaciones que eran negadas” (Saïd, 1996 p. 3) y que se arriesgue a crear nuevas formas de representación en medios como el cine para que el *Otro* pueda ser escuchado y la representación de la realidad que el *Otro* vive pueda llegar a las mentes indiferentes de los espectadores. Si en el pasado el manejo de las letras fue una pieza clave para que el intelectual pudiera cumplir su papel en la sociedad, hoy en día, el intelectual debe actuar desde diferentes trincheras para que su mensaje logre llegar a la sociedad y logre sobrevivir en ella. Una de estas trincheras es el cine, y lo más importante es la forma como se debe hacer este cine, porque no se quiere simplemente manosear la realidad y crear nuevos estereotipos.

Víctor Gaviria encaja en la definición de intelectual que damos en este trabajo, no utiliza la *Letra* como sucedía en la *Ciudad letrada* de Ángel Rama para ser un mediador en la sociedad sino que utiliza nuevos medios para lograr su cometido. Se vale de su capacidad en los medios, en especial en el cine para enviar su mensaje; se atreve a arriesgarse creando nuevas formas de representación que sean acogidas por las nuevas generaciones que no ven en la *Letra* su única forma de comunicación.

El cine de Gaviria nos permite ver que se debe trabajar desde los márgenes, lugares donde la *Letra* no es un mediador sino que ha sido remplazada por la música, las imágenes, las palabras, el lenguaje, pero no el lenguaje establecido por la hegemonía sino el lenguaje que nace en las periferias. En el caso del cine de Víctor Gaviria es el “parlache”, que sirve como mediador para que la cultura de la periferia muestre su furia y desespero en la sociedad sin importar que el “parlache” choque a la hegemonía y no sea aceptado por ésta.

El proceso de creación de “Voluntad Realista” que crea y utiliza Víctor Gaviria en sus dos primeros largometrajes, *Rodrigo D No futuro* y *La Vendedora de Rosas*, es la prueba fehaciente de una nueva manera en la que el intelectual debe acercarse a la realidad ajena, una nueva forma de trabajar con el *Otro* y de representar una realidad que no se logra comprender porque sus significados son indescifrables (Víctor Gaviria, p. 6). No importa que se trabaje en una realidad tan miserable como lo es la realidad de las comunas de Medellín, no importa tampoco que se le dé la voz a jóvenes y pequeños que la sociedad ve como desecho social, y no importa que el lenguaje “parlache” de estos jóvenes o las acciones de estos niños cuando meten “sacol” no sean entendidas por los espectadores ni por el mismo intelectual. Lo importante, como nos muestra Gaviria con su cine, es darnos cuenta que existe una realidad que nos rodea, una

realidad que habita en nuestras ciudades y que nos muestra el resultado de las políticas de nuestras sociedades.

Si un día se creyó que los intelectuales “podían representar a quienes vivían agobiados por la pobreza y la ignorancia, sin entender cuáles eran sus verdaderos intereses y el camino para alcanzarlos” (Sarlo, 1995 p. 173), hoy en día el intelectual se debe desplazar sutilmente del puesto de aquel que juzga y orienta a los desposeídos y debe asumir una postura más humilde en el proceso creador y en los procesos políticos y sociales (Duno-Gottberg, 2003 p. 9). El intelectual contemporáneo no debe olvidar que se encuentra “en el mismo barco que el débil y el no representado” y su tarea es usar los medios de comunicación para mostrarle a la sociedad que las políticas que se han implementado han creado lugares en las ciudades donde los niños prefieren drogarse que aceptar la realidad que les toca vivir.

El cine, la televisión, el internet, estas herramientas el intelectual tiene la tarea de ponerlas al servicio del *Otro*, debe mostrarle al *Otro* cómo utilizarlas para que aquel que se encuentra en los márgenes pueda representar su realidad como él la sienta, como él crea que debe mostrarse y sin ningunos parámetros que estén impuestos en la hegemonía. Aunque la realidad de los márgenes sea chocante y no tenga el futuro que se espera, es la realidad a la que la sociedad le es indiferente cuando se trata de llevar a cabo una representación. El intelectual critica una sociedad dándole las armas al *Otro* para que este pueda lograr que su mensaje llegue a ser escuchado.

Bibliografía

Álvarez, Luis Alberto y Víctor Gaviria. “Las latas en el fondo del río: El cine colombiano visto desde la provincia” en: *Cine: publicación de la Compañía de Fomento Cinematográfico*, V. 8, mayo/junio, 1992.

Álvarez, Luis Alberto, “*Columbian Cinema: Silent And Talking* en:

http://www.afcy.org/pops_filmes/key_articles_south_colombia_01.htm

(Página consultada el 13 de septiembre 2008)

Barnard Timothy y Peter Rist. *South American Cinema. A Critical Filmography 1915-1994*. New York: Garland, 1996.

Bauman, Zygmunt. *Legislators and Interpreters: On modernity, post-modernity and intellectuals*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1987.

Bernal, Augusto. *Rodrigo D. No Futuro. Historias Recobradas*. Bogotá: Escuela de Cine Black María, 2009.

Beverley, John. “Los Últimos serán los primeros: Notas sobre el cine de Gaviria” en *Imagen y Subalternidad: El cine de Víctor Gaviria*. (cord.) Luis Duno-Gottberg. Cinemateca Nacional de Venezuela. Caracas, Julio 2003 N: 9.

Bruzual, Alejandro. “El espectador asesinado. La incomunicación como estrategia discursiva.” En *Imagen y Subalternidad: El cine de Víctor Gaviria*. (cord.) Luis Duno-Gottberg. Cinemateca Nacional de Venezuela. Caracas, Julio 2003 N: 9.

Caparrós, Lera, J.M. *El Cine de fin de milenio 1999-2010*. Madrid: Graficas Rogar, S.A, 2001.

Cortés, Fernando. “Víctor Gaviria por Víctor Gaviria.”

<http://www.revistanumero.com/18victor.htm>.

(Página consultada el 23 de febrero 2008)

Diccionario de la lengua Española-Vigésima segunda edición.

http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=intelectual

(Página consultada el 30 de mayo 2007)

Duno-Gottberg, Luis. “Víctor Gaviria y la huella de lo real” en *Imagen y Subalternidad: El cine de Víctor Gaviria*. (cord.) Luis Duno-Gottberg. Cinemateca Nacional de Venezuela. Julio 2003 N: 9.

Enrodaje.net

http://www.enrodaje.net/4vendedora_de_rosas.htm

(Página consultada el 20 de febrero 2008)

Evene.fr Toute la culture. <http://www.evene.fr/celebre/biographie/edward-Said-15503.php>

(Página consultada el 12 de enero 2010)

Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano

<http://www.patrimoniofilmico.org.co/noticias/117.htm>

(Página consultada el 15 de julio del 2010)

Giraldo, Santiago. “Introducción” en *¿Puede hablar el subalterno?* de Gayatri Spivak en *Revista Colombiana de Antropología*, volumen 19, enero-diciembre 2003, pp. 299-364.

Giraldo, Fabio y Héctor Fernando López. “La metamorfosis de la modernidad” en *Colombia el despertar de la modernidad*. Bogotá: Carvajal S.A, 1991.

Gómez, Antonio. “Traducciones de Medellín: en Rodrigo D y la Virgen de los Sicarios” en *Imagen y Subalternidad: El cine de Víctor Gaviri*, (cord.) Luis Duno-Gottberg. Cinemateca Nacional de Venezuela. Caracas, Julio 2003 N: 9.

Gómez, Felipe. *Short Film and Documentary Third Cinema in Colombia: the case of Luis Ospina*

<http://www.luisospina.com/Sobresuobra/articulos%20monograficos/thirdcinemaincolombia.pdf>

(Página consultada el 12 de abril 2009)

Gramsci, Antonio. *Cultura y Literatura*. Madrid: Península, 1967.

Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos. “Manifiesto Inaugural” en *Teorías sin Disciplina*. <http://www.ensayistas.org/critica/teoria/castro/manifiesto.htm>

(Página consultada el 30 de enero 2009)

Jáuregui, Carlos y Juana Suárez. “Profilaxis, Traducción y Ética: La Humanidad “Desechable” en *Rodrigo D. No Futuro, La Vendedora de Rosas y La Virgen de los Sicarios*. *Revista Iberoamericana*, Abril-Junio 2002.

Jáuregui, Carlos. “Violencia, representación y voluntad realista. Entrevista con Víctor Gaviria” en *Imagen y Subalternidad: El cine de Víctor Gaviria*. (cord.) Luis Duno-Gottberg. Cinemateca Nacional de Venezuela. Julio 2003 N: 9.

Kantaris, Geoffrey. “Periferias de la globalización: La disfasia temporal en *La Vendedora de Rosas*” en *Imagen y Subalternidad: El cine de Víctor Gaviria*. (cord.) Luis Duno-Gottberg. Cinemateca Nacional de Venezuela. Julio 2003 N: 9.

Kapp, Bernard y Herrero Daniel. *Ville et Commerce*. Paris: Klincksieck, 1974.

King, John. *Magical Reels. A History of Cinema in Latin America*. London, New York: Verso, 2000.

Martín-Barbero, Jesús. *Al sur de la Modernidad*. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, 2001.

Martín-Barbero, Jesús. *El Rol del Intelectual y del Comunicador*. Discurso realizado en la Universidad Católica del Perú. Junio 7, 2007.

<http://www.ateiamerica.com/pages/noticias/19jun07catolica.htm>

(Página consultada el 19 de mayo 2009)

Martín-Barbero, Jesús y Fabio López De la Roche. *Cultura, Medios y Sociedad*. Bogotá: Universidad Nacional, 1997.

Ojeda, Rafael. “El Subalterno” en

http://www.corredordelasideas.org/docs/ix_encuentro/2da_mesa_rafael_ojeda.pdf

(Página consultada el 15 de octubre 2007)

Ospina, Luis.

<http://www.luisospina.com/Sobresuobra/articulos%20monograficos/thirdcinemaincolombia.pdf>

(Página consultada el 4 de octubre 2008)

Pérez, Ángela María. “Crónica,” diario *El Mundo*. Medellín, octubre 1984

Rama, Ángel. *La Ciudad Letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.

Rocha, Glauber. “Estética de la Violencia” en *Hojas de Cine: Testimonios y Documentos del Nuevo cine Latinoamericano*, v.1 Centro y Sudamérica. México D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana, 1988.

Ruffinelli, Jorge. *Víctor Gaviria: Los márgenes, al centro*. Embajada de la República de Colombia en España: Universidad de Antioquia, 2004

Ruffinelli, Jorge. *Una Mirada regional que se hace universal*, en:

<http://www.cinematocadistrital.gov.co/descargas/cuadernos/CuadernosdeCineN3.pdf>

(Página consultada el 18 de octubre 2008)

Said, Edward. *Representaciones del intelectual*. Barcelona: Paidós, 1996.

Salazar, Alonso. *No Nacimos Pa' Semilla*. Bogotá: Cinep: 1994.

Sarlo, Beatriz. *Escenas de la Vida Posmoderna*, Buenos Aires: Espasa Calpe, 1995.

Theodosiadis, José Francisco. *El discurso testimonial en Hispanoamérica. La Montaña es algo más que una inmensa estepa verde de Omar Cabezas*. Montréal: Université de Montréal, 1991.

Tesis de doctorado.

Vallejo, Fernando. *La Virgen de los Sicarios*. Bogota: Alfaguara 2nd Edi, 1999.

Filmografía.

Duran, Ciro. *Gamín*. Documental. Producciones Cinematográficas Uno, Instituto Nacional Audiovisual – INA. 1977. 35mm/Color.

Gaviria, Víctor Manuel. *Rodrigo D. No futuro*. Largometraje. Colombia: Focine 1988. 35mm/Color.

Gaviria, Víctor Manuel. *La Vendedora de Rosas*. Largometraje. Colombia: Goggel, Erwin, 1998. 35mm/Color.

Scott, Dalton y Margarita Martínez. *La Sierra*. Documental. Colombia: Blackwell, Andrew, 2005

Agradecimientos

Quiero agradecer a aquellos en la academia que ayudaron a corregir mi memoria y a los *Otros* quienes, estando en los márgenes, ayudaron a liberar mi pensamiento.