

### Cartografía del laberinto: Los niños de las calles en la obra de Víctor Gaviria

Los sueños instantáneos asentados en lo profundo del cuerpo, que el cartógrafo apresa anunciando las huellas del compartido tiempo recobrado. Víctor Gaviria (95)

La cinematografía, la poesía y el testimonio de Víctor Gaviria son tres procesos de creación, significación, y presentación dinámica de su quehacer artístico, de su reflexión filosófica y de su posicionamiento pragmático ante los aconteceres contemporáneos. Tanto en la cinematografía como en la poesía y el testimonio se configura una estética en torno a la vida de miles de jóvenes marginados que habitan las calles de los conglomerados urbanos. Gaviria construye su propio estilo en el cual organiza, edita, y re-crea en imágenes estilizadas lo que los jóvenes ven, escuchan y viven en las calles de Medellín. Imágenes cargadas con un poder expresivo que dan forma y voz y que ofrecen una estética al desorden y a la furia de vidas borradas de espacios ciudadanos “normales” y “decentes”. La calle es el paisaje que habitan las multitudes erráticas de niños, es allí donde viven y mueren, es allí donde los seres marginados se hacen visibles en la obra gaviriana. En su primer libro de poemas *Con los que viajo sueño*, publicado por Ediciones Hombre Nuevo-Acuarimántima en 1980, se encuentra una primera señal del interés poético de Gaviria por los transeúntes marginados. En el poema “Porvenir” el poeta escribe: “...De excesiva riqueza las calles caminando/ este hombre pobre sin familia/ los Sueños de los otros exalta/ Así los poetas del porvenir haciendo lo humano puliendo/ la generosa vida...” Este interés del artista por los habitantes de las calles se hará mas evidente a lo largo de su quehacer cinematográfico y testimonial. Víctor Gaviria encuentra a sus actores naturales y a sus narradores del testimonio en las calles y los internados de Medellín, los niños olvidados por las instituciones sociales se han de immortalizar en las imágenes cinematográficas de *Rodrigo D. No Futuro*, *La Vendedora de Rosas* y en las imágenes testimoniales de *El Pelaíto*

*que no duró nada*. El grupo de jóvenes que participan en los filmes de Gaviria hacen parte de una subcultura urbana calificada como “desechable”. La crueldad de este término connota la fugacidad e incertidumbre de las vidas de seres humanos que nacen a los golpes y están destinados a sobrevivir en un caos sin sentido en el cual la muerte se convierte en su única salida. Los “desechables”, seres basura, viven vidas cortas, saben que no hay espacio para ellos en una sociedad regida por valores económicos y morales que los excluyen. Este calificativo apunta además a una obvia conexión entre los niños de las calles y aquello que es sucio y necesita ser eliminado. Lo abyecto marca a los “desechables”, su mera existencia se percibe como un peligro no sólo físico sino también moral, una presencia que debe ser expulsada del cuerpo social.

En *Powers of Horror*, Julia Kristeva escribe: “It is thus not lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system order. What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite[...] the criminal[...]” (4). Los jóvenes “desechables” se encuentran en un estado de permanente transición y ambigüedad, entre una niñez arrebatada y una adultez que probablemente no llegará; entre el fracaso de las instituciones sociales tradicionales y la construcción de nuevas formas de agrupación, entre la transgresión de la norma y la aceptación de una cultura hegemónica, entre una consciencia de niño y una psicosis producida por el consumo del sacol. De acuerdo al planteamiento de Kristeva en su ensayo sobre lo abyecto es posible establecer una relación entre un cuerpo que deshecha los fluidos que producen asco en la cultura occidental (vomito, sudor, eces fecales..etc) y la sociedad como un orden simbólico que expela aquello que desestabiliza y por tanto lo considera impropio y sucio.

Siguiendo esta línea de pensamiento antropológico podemos encontrar un aire de familia entre el concepto de lo abyecto y el concepto de liminalidad que elabora Victor Turner en su libro *The Ritual Process, Structure and Anti-Structure*. Turner define liminalidad como algo

frecuentemente asociado a la muerte “[...], to being in the womb, to invisibility, to darkness, to bisexuality, to the wilderness, and to an eclipse of the sun and the moon” (95). El cadaver, que es según Kristeva “... the utmost of abjection” (Kristeva, 4) es el estado en que se encuentran los cuerpos de los protagonistas en las escenas finales de las trayectorias narrativas de *Rodrigo*, *La vendedora* y *El Pelaíto*. Rodrigo, es un joven de dieciocho años que camina solo y sin rumbo fijo, perseguido por el sonido furioso del metal, el ‘no futuro’ lo corroe, vive acelerado como si cada día fuese el último. Por su parte Mónica, es una joven huérfana de 12 años, quien deambula la ciudad nocturna vendiendo rosas<sup>1</sup> a enamorados. Y Fáber Irian Mendoza alias el Pelaito, es un joven de 17 años, quien hace su vida presintiendo la muerte en las calles de la comuna Nororiental de Medellín, su sustento económico consiste en la venta de drogas y el asesinato a sueldo (sicario). Mónica y Fáber son asesinados por otros jóvenes de la comuna, Rodrigo se lanza desde una ventana de un rascacielos. Aún en vida, estos adolescentes se encuentran como dice Gaviria “afuera del mundo”. En el epílogo de *El Pelaito* Gaviria nombra de una manera clara y transparente una de las conexiones más significativas entre lo abyecto y lo liminal en los niños de las calles, refiriéndose a Faber Gaviria dice: “Era un N.N. (un cadaver sin nombre) en vida un hombre invisible y vivo.

En las escenas finales de *La Vendedora* vemos que la única posesión de Mónica al momento de su muerte es una botella de sacol, esa terrible sustancia que como un cordón umbilical la une a la madre en los momentos de alucinación, que la protege contra los horrores de la vida cotidiana mientras la aniquila mental y físicamente. El deseo de regresar al útero materno a través del consumo del sacol<sup>2</sup>, la invisibilidad, y la muerte en todas sus dimensiones, constituyen en parte la figura del niño “desechable” que presenta Gaviria en su cinematografía y testimonio. Tanto el concepto de liminalidad como el concepto de lo abyecto apuntan al carácter

transgresor y desestabilizador que posan los “desechables” ante un orden simbólico social establecido. La sensibilidad de una sociedad antioqueña afectada por valores morales y económicos en crisis, siente como una gran amenaza la ambigüedad y la transgresión que generan estos nómadas urbanos, estos “seres basura” que corporalizan el fracaso de las instituciones sociales.

En las trayectorias diegéticas de los filmes y del testimonio de Gaviria se devela el conflicto existente e irresoluble entre los discursos provenientes de esferas de valores sociales diferentes con experiencias de vidas antagónicas, con economías que se repelan y se atraen simultáneamente. Además se dan indicios de una economía globalizada de multinacionales y la permanente presencia de una economía del “rebusque”<sup>3</sup> dentro de la cultura de la pobreza en Medellín; economías que generan un constante estado de violencia. En la producción fílmica de Gaviria la violencia proviene de todas las direcciones posibles, es una violencia que trasciende al individuo, las relaciones interpersonales y cuyas raíces socioeconómicas se evidencian en cada escena. En correspondencia con esta representación de la violencia social es necesario establecer una correlación entre ciertos procesos históricos, económicos y sociales y las manifestaciones de la cultura de la pobreza en Medellín.

La historia de la política y de la economía colombiana en los últimos 50 años gira entorno a la concentración del poder en manos de unos cuantos privilegiados. El Frente Nacional, el pacto establecido entre las clases dirigentes colombianas durante la época de la “violencia”<sup>4</sup> promovió la corrupción de la clase dirigente, la concentración del poder en la oligarquía y la falta de oportunidades de ascenso económico para las clases menos privilegiadas. Este sistema de gobierno fue incapaz de establecer negociaciones justas con el mercado internacional a manera de proteger las clases trabajadoras y campesinas del país. Así mismo este sistema político ha sido incapaz de proporcionar fuentes de trabajo a los campesinos que huían

del campo a la ciudad debido no sólo por la “violencia” sino también por la falta de reformas agrarias más justas para los trabajadores del campo.

La implantación de políticas neoliberales adoptadas por el gobierno colombiano, en parte debido a la presión ejercida por las corporaciones multinacionales, los fondos de inversión internacional-- FDI (Fondo Directo de Inversión) y los bancos mundiales--FMI( Fondo Monetario Internacional), afectan la vida diaria de las familias excluidas por el mercado internacional. Políticas neoliberales tales como la privatización de las empresas nacionales, la deregularización de los mercados, y el desarrollo de un modelo de mercado centrado en la exportación, promueven el crecimiento de la desigualdad económica y social entre los que tienen el dinero y el poder y los que no lo tienen. En el libro *Cities in a World Economy*, Saskia Sassen articula en un análisis detallado el proceso de globalización del mercado y el incremento de la desigualdad económica y social entre las sociedades centrales y las sociedades periféricas. Sassen escribe: “...the impact of global processes radically transforms the social structure of cities themselves-altering the organization of labor, the distribution of earnings, the structure of consumption, all of which in turn create new patterns of urban social inequality...”(xiv). En este proceso histórico, económico, y político yacen algunos de los orígenes de toda injusticia y violencia social que tiene como consecuencia la miseria económica de miles de familias desplazadas que habitan las periferias de la ciudad de Medellín.

Tanto en *El pelaíto* como en *La vendedora* los padres de los personajes principales son trabajadores del campo desplazados a la ciudad por la pobreza y la violencia. En una ciudad sin una infraestructura que albergue a los desplazados, las familias mismas se ven en la necesidad de apropiarse de terrenos baldíos en la periferia del espacio urbano. Y es así como rápidamente se han ido formando cinturones de miseria alrededor de Medellín, lo que hoy llamamos las Comunas Nororientales y Noroccidentales -culturas de la pobreza. Y son precisamente estos espacios periféricos los que constituyen las secuencias de imágenes en la cinematografía y en la

obra testimonial de Gaviria. Mónica, Rodrigo, y Fáber habitan y circulan por estos barrios de invasión contruidos sobre las laderas, con callejuelas pendientes de tierra, las casas con tejas de zinc y paredes de ladrillo no terminadas. Son los niños de las comunas los que vemos al otro lado, en la ciudad “amurallada”<sup>5</sup> creando nuevas economías, ya sea vendiendo rosas en las discotecas o laminatas de santos en los buses, o atracando e inclusive matando por salario en el caso de los sicarios.

El “rebusque” la economía por necesidad dentro de la cultura de la pobreza, no se limita simplemente a la obtención de alimentos o artículos de primera necesidad, se extiende además a la obtención de objetos como símbolos de estatus: ropa y zapatos de determinada marca, joyas de oro, electrodomésticos, armas de fuego y otros objetos de valor económico<sup>6</sup>. En una secuencia panorámica de imágenes en *Rodrigo D* se ve al personaje principal atravesando una ladera, la cámara sigue la figura diminuta de Rodrigo ante una valla gigantesca que hace la publicidad de una marca de zapatos, más tarde en la secuencia se escucha una banda sonora repitiendo a gritos: “dinero: problemas!...dinero: angustias!... dinero: el sistema!”. En esta puesta en escena se hace obvia la ansiedad que produce en los jóvenes el consumo del objeto deseado, de identificarse con la imagen-simulacro creada por la publicidad y la imposibilidad de acceso a estos objetos. En *El Pelaíto*, el narrador homodiegético cuenta como la banda de su hermano mata por dinero que utilizan para comprarse la “pinta” (ropa y zapatos de moda-- Nike), o en otras ocasiones saquean directamente las tiendas de ropa de marca. Esta acción violenta de los jóvenes “desechables” está en parte determinada por su reconocimiento de que para ellos no hay futuro y el presente es fugaz, presente que “aprovechan” haciéndose participes voraces en una sociedad de consumo. La violencia directa ejercida por Fáber en el acto criminal es en gran parte producto de la “violencia estructural”<sup>7</sup>. Esta es una violencia generada, por el estado en sus políticas excluyentes, es una violencia generada por un sistema capitalista que ve en cada individuo un consumidor en potencia pero que no crea la infraestructura necesaria para que cada individuo esté en capacidad

económica de participar en el mercado.

La dinámica entre una sociedad que excluye y aquello que es excluido muestra la imposibilidad de reconciliación en sistemas sociales hegemónicos. Sin embargo cuando la degradación y el aniquilamiento de los seres “deseschables” deviene ante la presencia de miles de testigos, un evento sucede. Víctor Gaviria expone literalmente en imágenes poéticas y cinematográficas los actos de vida y muerte de los niños de las calles. Imágenes que provocan disturbio en el espectador y lector, al mismo tiempo que crean la posibilidad de agenciamiento, de futuras acciones tanto a nivel de los actores naturales como del espectador. En los filmes y el testimonio los niños de las calles tienen espacio, tienen voz, son ellos los que dan vida con sus propias vidas a los personajes ficticios/ reales. Son ellos los que presentan desde su propia experiencia, desde su propia geografía y con su propia imaginación y lenguaje la crueldad y deshumanización social. La mediación de Gaviria es obvia, él es quien dirige, selecciona y edita las imágenes fílmicas y testimoniales. Su obra es un artificio como toda producción cinematográfica pero en términos de grado es un artificio que presenta de una manera un tanto directa, transparente y honesta la relación entre la vida y la naturalidad de la significación del cine.<sup>8</sup>

En *La Vendedora*, se ve a la niña de las rosas sangrando hasta la muerte en una noche llena de estrellas, acompañada de su botella de sacol y en medio de la colina de un barrio con casas de cartón y zinc. En este “mise en scene” lo bello y lo abyecto se conjuran, hacen parte del artificio, sin embargo, la imagen cinematográfica prolonga la realidad vivencial de los jóvenes de las calles. Lidia Tábares, la joven que recrea a Mónica en el filme, se encuentra en una de las cárceles de Medellín cumpliendo una condena. Y Mónica Rodríguez<sup>9</sup>, en quien se basa el personaje de la vendedora, fue asesinada en una de las calles de las comunas. La historia de *Rodrigo D.* se configuró a partir del intento de suicidio de un joven de la comuna Noroccidental que apareció documentado en el periódico *El Colombiano* de Medellín. La narrativa se centra en

la vida de Rodrigo recorriendo las calles de una ciudad en busca de ayuda pero a cambio de ésta lo que encuentra es la negligencia de otros individuos y de las instituciones sociales. La angustia es permanente, la decepción es omnipresente y al final el suicidio se presenta como posible opción. En la escena final antes del suicidio de Rodrigo el ángulo de la cámara crea la sensación de caída desde la ventana de un edificio antes de que Rodrigo de hecho lo realice. Este montaje anticipa, sugiere y precipita el evento. En cuanto al estilo, *La vendedora* y *Rodrigo D* muestran un conjunto de técnicas narrativas y valores estéticos del realismo de Luis Buñuel en *Los olvidados* (1950) y del neorrealismo de Vittorio De Sica<sup>10</sup>. En *Narrativas de Representación Urbana*, Hector Fernández L'Hoeste, afirma que el título de la película de Gaviria *Rodrigo D. No futuro*, es un homenaje al filme *Umberto D.* (1955).

Es pertinente plantear la obra de Víctor Gaviria como un evento “Avant-gard”<sup>11</sup> postmoderno, evento que perturba al espectador y al lector y dirige la mirada a la capacidad de crueldad de la condición humana. Sin embargo, también dirige la mirada a la capacidad del arte de restaurar justicia y belleza en la vida de estos jóvenes en medio de construcciones sociales caóticas. La cinematografía y el testimonio de Gaviria como evento postmoderno presenta situaciones locales de seres descentrados, regidos por el deseo y la fuerza de la acción. Seres que según Gaviria no poseen una subjetividad sino que “tienen una hiperactividad... Porque la subjetividad que se da en nuestros jóvenes populares es a través de esa hiperactividad, de esos acontecimientos que van marcando la vida y llevándola para los lugares más imprevistos.”<sup>12</sup> Y es en las calles, geografías inhóspitas y rizomáticas donde lo inesperado acontece, en su riqueza situacional ofrece un constante cruce espacial de transeúntes, seres desconocidos y movidos por sus deseos. Los niños de las calles están desconectados del mundo de la norma, de la ley, de las instituciones sociales tradicionales, del ámbito de lo simbólico. Por lo tanto es desde el ámbito de lo semiótico<sup>13</sup>, los instintos, el deseo, desde donde los niños se construyen y destruyen. El uso de un lenguaje marcado por lo abyecto da cuenta en parte de esta dinámica donde los instintos y el

deseo se imponen ante la norma. Enfermedades venéreas, prostitución y lo sexual en general, son algunos de los campos semánticos de los cuales se construye un código común-socioelecto- del cual se valen estos jóvenes en la creación de sentido. El permanente uso de lo sexual-libido- (gonorrea, maricona, malparido...etc.) aporta la energía agresora necesaria para expresar rabia, angustia, desespero y desolación.

La calle de la setenta, las calles de los barrios periféricos de las comunas de Medellín, constituyen el paisaje urbano, la escenografía donde los actores naturales presentan e imaginan estallidos de sus propias vidas. Estallidos a veces crueles, muchas veces violentos y otras veces extrañamente bellos. En las secuencias fílmicas la cámara sigue a Rodrigo cruzando el tráfico de las avenidas, subiendo las calles de tierra empinadas de los barrios llenos de niños, mientras en su cabeza resuena la letra desesperanzadora de una melodía *ponkera*. A Mónica, el ojo de la cámara la persigue por las calles llenas de transeúntes inhóspitos, Mónica mira la ciudad desde un puente sobre un río-cloaca sucio y mal oliente. Ella mira pero su mirada no parece ser retribuida, ve el mundo pero “permanece oculta al mundo” invisible a la mirada del “otro”. Está es la mirada de la niña de las rosas, y del joven que quiere desesperadamente hacer música, la mirada de los jóvenes que caminan las calles sin ser vistos, La mirada de un *flaneur*, “es un yo insaciable del no-yo, que, a cada instante, lo refleja y lo expresa en imágenes más vivas que la vida misma, siempre inestable y fugitiva”(53)<sup>14</sup> La calle, geografía espontánea en donde lo inesperado sucede, es el espacio de vida y muerte de los personajes de Gaviria.

Es precisamente esta fragmentación de vidas erráticas presentadas por los actores naturales desde diversas dimensiones de su existencia lo que de alguna manera impide no sólo una re-presentación totalizadora de los niños de las calles sino que impide además una posición demagógica, panfletaria y simplista de un director que hace cine desde el margen y con los seres del margen. Mediante la cámara mediadora de Gaviria se percibe y devela la articulación de la individualidad de cada ser con el imaginario colectivo de un estado-nación en crisis, debido a la

capacidad del director de sumergirse en esas realidades casi como un observador “nativo”. En el documental *Cómo poner a actuar pájaros* dirigido por Erwing Goggel se observa la preparación y el rodaje del largometraje *La Vendedora*. En este documental Gaviria explica ante la cámara como él y su equipo de trabajo convivieron bajo el mismo techo con todos los actores naturales por 5 meses. Escuchar las historias de cada uno de los actores / personajes, intercambiar ideas, experiencias, llegar a acuerdos y desacuerdos de trabajo fueron parte del propósito de tal convivencia.

En concomitancia con esta capacidad del director de observar, describir y prolongar la realidad, Manuel Delgado, en su libro *El Animal Público* escribe: “Sorprende comprobar hasta qué punto el cine y la antropología -esa disciplina tan radicalmente basada en la mirada-han compartido problemáticas basadas en los límites y servidumbres de la representación.” (79). La obra artística no es casual sino que hace parte de lo que el autor “es,” de su articulación con el contexto socio-cultural y de su posicionamiento intelectual y físico dentro de una colectividad. El director de cine como un observador-etnógrafo-partícipe percibe de una manera profunda como ciertas fuerzas generan las relaciones de poder y se manifiestan en los hábitos de la vida cotidiana. De esta manera el artista da cuenta sutilmente de las “estructuras de sentimiento”<sup>15</sup> inherentes a grupos sociales particulares sin necesidad de forzar un punto de vista político en particular, sin necesidad de reducir la experiencia humana a lo político y económico.

Retomando un poco el trabajo que elabora Jürgen Habermas<sup>16</sup> sobre acción comunicativa y esferas de resistencia pública o centros de comunicación que emergen de micro-espacios en la práctica de hábitos cotidianos, es posible plantear la obra de Gavira como un espacio postmoderno de consenso y de agenciamiento, el cual presenta de una manera un tanto transparente los impulsos, las “intensidades” del mundo de la vida experimentada por los niños de las calles. Apunta además a la capacidad sutil de los seres desposeídos, invisibles y olvidados de señalar la necesidad de reflexión y acción ante grupos sociales injustos. No es a partir de una re-integración o re-educación de los jóvenes de las calles en las instituciones

sociales locales desde donde emergerá justicia; André Bazin refiriéndose al film *Los olvidados*, escribe: “...as long as the same society of injustice and pain remains outside, the evil—namely the objective cruelty of the world—remains.” (*The cinema of cruelty*, pg 53).

A pesar de las muertes reales / ficticias estos niños permanecerán presentes en la imagen del cine, del poema, del testimonio, sus voces serán escuchadas en cualquier parte del mundo a través de un proyector, un televisor, un libro. Esta ubicuidad en la muerte restituye de alguna manera lo que les ha sido arrebatado en la vida. Interpretación que figura otra forma de consenso mediatizado por el trabajo de un director que converge su propia mirada con la mirada del otro. La capacidad de alteridad de Gaviria conlleva a la producción de una obra que perturba a una comunidad cegada por valores culturales, morales y económicos<sup>17</sup> y la hace escuchar las voces de los niños “desechables”. Su cine puede considerarse como un evento artístico que “provoca” y perturba al mismo tiempo que dirige la atención a nuevas posibilidades de disturbio<sup>18</sup>

#### Notas

---

<sup>1</sup> En “Victor Gaviria por Victor Gaviria” y en el documental *Como poner a actuar pájaros* de Erwing Goggel Gaviria describe como su guión original, basado en el cuento *La niña de los fósforos* de Andersen se fue transformando a través de las experiencias de los niños de las calles en *La vendedora de rosas*.

<sup>2</sup> Victor Gaviria en la entrevista con Córtez, reflexiona sobre el uso del sacol y lo interpreta como una forma de simbolizar la ausencia de la madre: los niños cruzan el brazo sobre el pecho para llevarse a la boca el frasco con sacol, “por medio de la botella los niños simbolizan la madre cariñosa que ya no está por ninguna parte.”

<sup>3</sup> La economía del rebusque se refiere a economías alternativas como son los vendedores ambulantes, los recicladores (chatarreros), y otras formas “ilegales” de sustento.

<sup>4</sup> William Ospina en *Dónde está la franja amarilla*, describe el proceso de la “violencia en Colombia entre liberales y conservadores durante los años 1945 y 1965 hasta nuestros días.

<sup>5</sup> Angel Rama en su libro *La Ciudad Letrada*., describe la ciudad construida por los intelectuales como una ciudad “amurallada”

---

<sup>6</sup> Nestor Canclini en *La globalización imaginada* analiza con detalle el impacto de la “euforia globalizadora” en las ciudades latinoamericanas. En cuanto al proceso de una sociedad de consumo Canclini escribe: políticos y empresarios “...invocan la necesidad de crear una nueva cultura del trabajo, del consumo, de las inversiones, de la publicidad y en la gestión de los medios comunicacionales e informáticos...” (12).

<sup>7</sup> Concepto planteado por Carolyn Norstrom y JoAnne Martin en el libro *The Paths of Domination, Resistance, and Terror*. Violencia estructural es una forma de violencia menos obvia que la violencia directa y actuada pero igualmente destructiva. Pobreza, hambre y carencia socioeconómica son algunos de los componentes de la violencia estructural.

<sup>8</sup> Andre Bazin, importante crítico francés, editor de Cahiers du Cinéma, propuso una estética realista del cine opuesta un tanto al formalismo ruso de Pudovkin y Eisenstein. La estética realista de Bazin se basa en la concepción de que tanto la fotografía como el cine producen imágenes automáticas de la realidad que otras formas de arte no han de producir. Sin embargo Bazin reconoce que el cine, como todo arte, requiere de selección, organización e interpretación por parte del director.

<sup>9</sup> En el documental *Como poner a actuar pájaros*, se presenta la vida y muerte de Mónica Rodríguez, la joven en quien se basa, en parte, el guion del largometraje. Esta joven sirvió como asesora de Gaviria en la selección de los actores naturales y en su preparación. En las secuencias finales del documental se observa el funeral de Mónica, asesinada en 1996.

<sup>10</sup> Andre Bazin en *The cinema of Cruelty* menciona la película *The road to life* (USSR, 1932) de Nikolai Ekk como el primer modelo de los filmes acerca de la delincuencia juvenil.

<sup>11</sup> De acuerdo al discurso de la condición postmoderna y su relación con el arte Jean-Francois Lyotard, plantea que el “avant-garde” tiene un sentido político en el arte pero al mismo tiempo el avant-gard revoluciona la idea de lo político. “The deepest sense of the political comes with the avant-garde, as it disturbs established knowledge and laws, and turns our attention to the constant possibility of further disturbances.”

<sup>12</sup> Víctor Viviescas, “La película como un diálogo, entrevista con Víctor Gaviria”

<sup>13</sup> Jacques Lacan describe el ámbito de lo humano como una realidad que envuelve tres registros que existen en parte como un esquema de desarrollo de la psique humana y en parte como una descripción de la estructura de la realidad. El primer registro es el de lo “imaginario”, el cual según Lacan es visto como un campo pre-verbal de la experiencia basado en las imágenes visuales procesadas por el niño en la etapa pre-edípica antes de la adquisición lingüística. Una regresión extrema y una incapacidad para simbolizar las interacciones sociales es vista como una manifestación patológica de lo “imaginario”. En términos del desarrollo del niño, el registro de lo “simbólico” empieza con la adquisición de la norma, que Lacan llama “nombre del padre”. Este es el momento en que el niño empieza a expresar sus experiencias de vida a través de procesos lingüísticos. La adquisición del “nombre del padre” es el nacimiento en el ámbito

---

lingüístico como elemento mediador entre la experiencia y la expresión. El concepto lacaniano de lo “real” tiene que ver con la idea que que hay una realidad “objetiva” en los niveles de significación del registro de los “simbólico”.

*En Revolution in Poetic Language*, Julia Kristeva elabora en torno a la oscilación entre lo semiótico, -- que es en ciertos aspectos lo que Lacan llama lo “imaginario”—y lo simbólico en la producción de lenguajes sicóticos.

<sup>14</sup> Manuel Delgado cita el texto *El pintor de la vida moderna* de Baudelaire

<sup>15</sup> “Estructuras de sentimiento” es un concepto elaborado por Raymond Williams, el cual se puede definir como la articulación de las experiencias de la vida cotidiana con sistemas sociales, políticos y económicos y la expresión sutil de una ideología que refleja dicha articulación

<sup>16</sup> En la introducción de Peter Dews al texto *Autonomy and Solidarity* de Jurgen Habermas, Dews cita a Habermas en *Der Philosophische Diskurs der Moderne* “...democratization must take the form of a fostering of ‘counter public-spheres’, ‘centres of concentrated communication which naturally arise out of the micro-domains of everyday practice.’”

<sup>17</sup> El cine de Gaviria ha sido interpretado por algunos críticos de cine como “porno miseria”, como explotación commercial de la pobreza en que viven miles de familias colombianas.

<sup>18</sup> En el texto *Without Alibi* Jacques Derrida explora en torno a la palabra “provocar”. Derrida escribe: “...To expose itself or to dare, to face up to, here and now, right away, without delay...A provocation is always somewhat vocal...resolved to make itself heard, sonorous and noisy...” (xv). Pienso que es un tanto pertinente establecer una relación de similitud entre el uso de la palabra derridiana “provocar” y el uso que Lyotard da al avant-garde.

#### Bibliografía:

Bazin, André. *The Cinema of Cruelty: from Buñuel to Hitchcock*. Seaver Books, New York, 1982.

Canclini, Nestor Garcia. *La globalización imaginada*. Paidós, Buenos Aires, 1999.

Córtex, Fernando. “Víctor Gaviria por Victor Gaviria”.

- 
- <http://www.revistanumero.com/18victor.htm>.
- Delgado, Manuel. *El animal público*. Anagrama, Barcelona, 1999.
- Derrida, Jacques. *Without Alibi*. Stanford University Press, California, 2002.
- Fernandez L'Hoeste, Hector. *Narrativas de Representación Urbana*. Peter Lang Publishing, Inc., New York, 1998.
- Gaviria, Victor. *Con los que viajo sueño*. Editorial Norma, Medellín, 1980.
- *El pulso del cartógrafo*. Ediciones Aurores Antioqueños, 1986.
- El pelaíto que no duró nada*. Editorial Norma, Medellín, 1991.
- Rodrigo D No Futuro*. Filmamento, 1990.
- La vendedora de rosas*. Filmamento, 1998.
- Habermans, Jurgen. *Autonomy and Solidarity*. Interviews. Edited and introduced by Peter Dews. The Thetford Press, London 1986
- Kristeva, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Columbia University Press, New York, 1982.
- Revolution in Poetic Language*. Columbia University Press, New York, 1984.
- Lacan, J. *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Ed. J-A Miller, trans. Dennis Porter, New York: WW. Norton & Company, 1973.
- Lyotard, Jean-Francois. *The postmodern Condition*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1988.
- Norstrom C., Martin, J. *The Paths of Domination, Resistance, and Terror*. Stanford University Press, California, 1990.
- Ospina, William. *¿Dónde está la franja amarilla?* Editorial Norma, Santa Fe de Bogotá, 1999.
- Rama, Angel. *La ciudad letrada*. Ediciones del Norte, Hanover, 1984.

---

Salazar, Alonso. *No nacimos pa' semilla*. Centro de investigación y Educación

Popular, Santa Fe de Bogotá 1990.

Sassen, Saskia. *Cities In A World Economy*. Pine Forge Press, California, 1994.

Williams, James. *Liotard towards a Postmodern Phylosophy*. Polity Press, Cambridge, 1998.

Williams, Raymond. *The Politics of Modernism*. London: Verso, 1996.

Luisa María Quintero  
Wayne State University