laFuga

Los últimos serán los primeros

Notas sobre el cine de Víctor Gaviria

Por John Beverley

Tags | **Cine de ficción | Grupo subalternos | Estudio cultural | Brasil | Colombia**

John R. Beverley II es catedrático de estudios culturales y literatura latinoamericana y española en la Universidad de Pittsburgh (eeuu). Fue fundador del Grupo de Estudios Subalternos Latinoamericanos. Ha publicado, entre otros, los libros: La voz del otro: Testimonio, subalternidad y verdad narrativa (ed., 2002), Subalternity and Representation: Arguments in Cultural Theory (1999), Una modernidad obsoleta: Estudios sobre el barroco (1997), The Postmodernism Debate in Latin America (ed.,1995), Against Literature (1993), Literature and Politics in the Central American Revolutions (1990), Del Lazarillo al Sandinismo (1987), Aspects of Gongora's "Soledades" (1980). El presente artículo fue extraído de "La interrupción del subalterno" (2010), por Plural Editores, Bolivia

Creo que los únicos proyectos realmente originales en el cine contemporáneo son los de Víctor Gaviria y Lars von Trier del grupo Dogme en Dinamarca (añadiría la obra del director filipino Kidlat Tahimik, especialmente su maravillosa *Pesadilla perfumada* (1977), pero tengo la impresión de que Tahimik ha dejado de producir). Lo que tienen en común Gaviria y von Trier es un deseo de hacer cine no sólo *sobre* sujetos "ordinarios", pobres o desamparados, sino, en cierto sentido, *desde* esas posiciones. Comparten ese deseo con el neorrealismo. Como el neorrealismo, rechazan a la vez el formalismo técnico de las películas de Hollywood y el cine de arte o vanguardia. Pero carecen del paternalismo, a veces neocatólico, otras marxista (y frecuentemente, como en el caso de Pasolini, ambos), del neorealismo. Tampoco se inscriben en lo que la crítica cubana, haciendo virtud de la carencia, llamaba en los setenta "cine pobre". La "pobreza" estética de sus películas no reside en la falta de recursos económicos o técnicos, sino en su manera de usarlos. De allí que en ambos casos se pueda hablar de una ética de la representación, una ética que Dogme resume en su famosa lista de "reglas" para hacer cine.

En su ensayo *¿Puede hablar el subalterno?*, la escritora hindú Gayatri Spivak contesta su propia pregunta de esta forma, aparentemente paradójica: no, el subalterno, como tal, no puede hablar, a pesar de su identificación a menudo con la oralidad; no puede hablar porque su subalternidad consiste en que carece de importancia o valor dentro de los códigos socio-culturales dominantes. Es decir, puede hablar pero nadie le presta atención, nadie "oye" lo que tiene que decir. El subalterno son "los pobres de espíritu" de los que habla el Evangelio. Pero para repetir una paradoja que hemos notado varias veces aquí, si para hacerse hegemónico, para "hablar", el subalterno tiene que convertirse (a través del acceso a la educación, el éxito económico, etc.) en hegemónico, entonces en cierto sentido la clase dominante sigue ganando, aun cuando haya perdido el poder formal.

De este impasse, que define la crisis del proyecto del comunismo en el siglo XX, surge tanto el cine de Gaviria como el de von Trier y el grupo Dogme. Porque este impasse afecta particularmente la manera de representar –en el doble sentido que adquiere esa palabra, es decir: político (hablar por) y estético-epistemológico (hablar de)– "la experiencia de los pobres", para pedir prestado un concepto de Walter Benjamin. Se podría decir que las películas de Gaviria ofrecen una solución: permiten al subalterno "hablar" (le confieren en cierto sentido el rol protagónico), pero, para repetir algo ya dicho, desde su subalternidad. Evitan de esa manera lo que Foucault llamaba "la vergüenza de hablar por los otros", característica del intelectual progresista.

La originalidad radical de Gaviria se torna evidente si intentemos una comparación de sus dos obras más importantes, *Rodrigo D: No futuro* (1990) y *La vendedora de rosas* (1998), ambas sobre los barrios marginales –o "comunas"– de Medellín, con una película brasileña de cierto éxito internacional,

Ciudad de Dios (Fernando Meirelles, 2002). Esta última retrata, en el periodo temporal de una generación, la historia de pandillas, ligadas a las drogas, que se forman y se aniquilan en un barrio (real) de Río de Janeiro, que lleva ese nombre. Las vidas representadas son por lo tanto similares a las de los jóvenes en las películas de Gaviria. Como *Rodrigo D* y *Vendedora*, *Ciudad de Dios* acude a personas del barrio como actores representándose a sí mismos y depende, para su material narrativo, de un amplio trabajo testimonial anterior (evidente más en la novela-testimonio del mismo título que en la película).

Ciudad de Dios tiene la forma de un *bildungsroman* o novela de formación: su eje narrativo se concentra en un joven del barrio que va creciendo a través de los diversos episodios representados y que poco a poco va convirtiéndose en fotógrafo. Esa transformación le permite, al final, escapar de la violencia fratricida en que mueren la mayor parte de sus hermanos y amigos, no sin pagar el precio de cierto compromiso con el poder (como en el caso de la picaresca). La noción del personaje central como un fotógrafo que ve lo que pasa en el barrio es evidentemente una metáfora de la posición de la película misma. El contenido de la representación surge del barrio, pero su forma está determinada por una mirada que observa el barrio desde una posición externa a él (el joven se salva y pasa a ser un periodista). Es decir, el subalterno está representado por una posición (ya) no subalterna. Pero si el subalterno es (supuestamente) lo que no puede representarse a sí mismo adecuadamente, ¿es necesaria esa exterioridad para que sea posible la representación?

El problema del *bildungsroman* es que funciona con una forma narrativa de la subjetividad burguesa, individualizada, mientras que las formas de sociabilidad subalterna suelen ser más colectivas. *Ciudad de Dios* pertenece a esa subcategoría del *bildungsroman* que es el *künstlerroman*, la novela de formación del artista o escritor mismo. En cambio, *Rodrigo D* y *Vendedora* son precisamente una especie de anti-*bildungsroman*. No ofrecen la posibilidad de crecimiento y transformación personal. Su unidad narrativa depende casi literalmente del "periodo de un día" recomendado por Aristóteles para la tragedia. Las vidas que retratan son como fuegos artificiales, especie de leitmotiv en estas películas: no duran mucho (hago alusión al título del libro de testimonios de sicarios que publicó Gaviria, *El pelaito que no duró nada*).

Medellín es –o fue en la época de Pablo Escobar– uno de los centros del narcotráfico; no es de sorprender que las películas de Gaviria tengan en su centro la cuestión de la droga (pero en su nivel mas bajo, el de los sicarios, pequeños traficantes y consumidores). Sus momentos epifánicos –la violenta pero elocuente canción punk sobre el narco en el techo de la casa en construcción desde donde se ve el panorama de Medellín, en *Rodrigo D*, y la visión alucinada de la Virgen del Puente que se convierte en la figura de la abuela en *Vendedora*– son escenas que se relacionan íntimamente con la droga. *Ciudad de Dios* también retrata con mucho detalle el uso de la droga por los chicos del barrio, los efectos sobre ellos, el tráfico mismo. Pero esa representación es, en cierto sentido, una visión de la experiencia de la droga desde fuera de esa experiencia. A pesar de la estética de video-clip de la película (más sobre esto en un momento), no nos invita a participar en esa experiencia. Gaviria entiende, por contraste, que la droga es parte de "la experiencia de los pobres". Es decir, no una patología, una forma de abyección, de "falsa conciencia", sino una de las maneras en que sus personajes experimentan y dan valor e intensidad a sus vidas. No es que sus películas idealicen el uso de la droga: las consecuencias negativas de la droga son puestas, abundantemente, en evidencia; pero tampoco toman la posición de un juez o persona que "sabe más" (hay algo, en esta actitud de Gaviria, del epigrama del poeta salvadoreño Roque Dalton: "En Macao, por ejemplo, el opio es el opio de las masas").

Aunque, como hemos dicho, *Ciudad* emplee una estética "mod" estilo video-clip/MTV (cortes rápidos, títulos sobrepuestos, mezcla de música y narración, a veces descontextualizada, escenas de violencia o movimiento gratuitas, sobresaturación de colores, etc.), que evidentemente alude a la droga, despliega esa estética como sobrepuesta a la experiencia concreta de la droga de los personajes. Es decir, la estética "mod" es nuestra droga, no la de ellos. Para Gaviria (y especialmente en *Vendedora*), la droga, el "high" o "vuelo" de los personajes que se auto-representan, es su estética, por decirlo así. En *Ciudad de Dios* las técnicas de representación "mod" se emplean para escenas de contenidos muy diversos; por contraste, entre *Rodrigo D* y *Vendedora* hay diferencias radicales de forma y tono: la primera está trazada en un estilo nervioso, rápido, masculino (el personaje central, Rodrigo, es un hombre joven, fundado en una extensión cinematográfica de la estética del punk rock y en un simulacro de los efectos de la cocaína, marihuana y anfetaminas: Rodrigo no puede dormir); la

segunda, femenina (el personaje central es una adolescente, Mónica), nocturna, una especie de "lunario sentimental", está construida desde los efectos de la más abyecta de todas las formas de la droga, el pegamento, y fundada en la tonalidad del bolero, con el cual termina la película (mis amigos colombianos me aseguran que en Colombia no se llama "bolero" a ese tipo de canción, pero se entiende lo que quiero decir: una canción sentimental, de amor perdido o frustrado). Podríamos decir que distintas drogas establecen las claves (en el sentido musical) de las dos películas.

Se ha criticado mucho la ética de trabajo de Gaviria, especialmente cuando salió a la luz la noticia de que muchos de los jóvenes que participaban en sus películas continuaban usando drogas durante la realización, y que algunos murieron en posteriores violencias asociadas con el narcotráfico. (Ambas películas terminan con epitafios, y hay que entender que el epitafio es también una manera de conferir valor a alguien que no lo tiene dentro de las reglas de juego de la cultura dominante.) En una discusión con Gaviria en el estreno norteamericano de *Vendedora*, la crítica argentina Beatriz Sarlo le preguntó (no es una cita directa, sino más bien el recuerdo que guardo de la naturaleza de sus preocupaciones): ¿Cómo puede usted tolerar que los niños que participan en sus películas continúen usando drogas durante la producción? ¿Es que Ud. los está explotando para el regocijo de un público cómodamente instalado muy lejos de las situaciones en que viven esos niños? ¿No se presta su manera de representación a una especie de quietismo político o a la "pornomiseria"?

No es que las preguntas sean triviales; pero me parece que aquí la postura de Sarlo es en efecto "social-demócrata". Es decir, surge de una creencia en la posibilidad de una reforma o solución social cuyo mediador necesario es el intelectual progresista, "crítico", como ella. La responsabilidad de ese intelectual, piensa ella, es señalar la injusticia y abyección que produce el capitalismo, de allí la necesidad de educación, de nueva legislación, de reformas construidas desde el Estado, de "levantar" a los pobres. Y por supuesto uno u otro puede salvarse, como se salva el joven fotógrafo en *Ciudad de Dios* (se salva porque se convierte precisamente en lo que es Sarlo o nosotros: es decir, un intelectual, periodista o artista).

Pero no se pueden salvar todos. Además, ¿el significado de esas vidas subalternas está más en los que se salvan o en los que no? En esa ocasión, Gaviria le respondió a Sarlo que los niños que participaban en sus películas querían que las cosas fuesen así. Las películas eran el producto, en parte, de las ideas y deseos de ellos, en diálogo con la concepción que él traía como director. A veces, Gaviria añadió, esos niños lo obligaban a hacer cosas que él no pensaba o quería hacer. Saben que no van a "durar" mucho, que están expuestos al azar y a una violencia cotidiana, que no van a tener vidas. Pero es la *significación* de la poca vida que tienen lo que quieren expresar a través de su trabajo con Gaviria. Sin aceptar la injusticia social que produce esas situaciones, Gaviria piensa que esas vidas, *en la forma en que son*, *no como deben ser*, tienen valor, tienen importancia. Quizás no haya nada más importante. Por eso no es difícil entender por qué los chicos se prestan a colaborar con él, lo ven como un amigo, una especie de hermano mayor.

Gaviria no cree que pueda salvar a sus sujetos; sabe que esa salvación requiere un cambio estructural social mucho más profundo que el que pueda sugerir una película (mientras que la salvación del niño-fotógrafo en *Ciudad de Dios* reafirma la concepción redentora del arte característica de la cultura burguesa). Quiere hacer de sus películas una manera de expresar el valor de esos sujetos en el presente, un presente atrapado entre la falta de esperanza en un futuro ("No Future", según la canción de los Sex Pistols que es el subtítulo de *Rodrigo D*) y un pasado perdido, pulverizado por el capitalismo salvaje (la memoria de la madre en *Rodrigo D*; de la abuela y la casa-familia intacta en *Vendedora)* y alcanzable sólo como nostalgia o alucinación. A diferencia del realismo social, pero sí en consonancia con *Los olvidados* de Luis Buñuel, la película que es en cierto sentido el modelo del género, las películas de Gaviria ni prometen ni vislumbran una solución. La intensidad de las vidas que representan (o, más bien, que se representan en ellas) radica precisamente en esa falta de esperanza. Su proyecto cinematográfico surge de la derrota (o impasse) del proyecto de la izquierda en América Latina. Pero también denuncia una de la razones de esa derrota: la pretensión de la izquierda de "hablar por" los otros (porque un socialismo verdadero tendría que aspirar a una sociedad donde hablen "ellos", no nosotros). Funcionan de esta manera como atalayas, testigos de una sociedad fundamentalmente injusta, desequilibrada. Contienen así algo más importante, más explosivo políticamente que la posibilidad de salvación individual o de reforma social gradual: contienen la *promesa* milenaria de la historia de que los últimos serán los primeros. De allí, y a pesar de la tristeza de sus películas, el carácter sereno, afable, bondadoso –*paisa*, en una palabra–

de Gaviria.

Bibliografía

Gaviria, V. (1991). *El pelaito que no duró nada*. Bogotá: Planeta Colombiana.

Spivak. G. C.(1988). Can the Subaltern Speak?. En C. Nelson & L. Grossberg (Eds.). *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana: University of Illinois.

Como citar: Beverley, J. (2011). Los últimos serán los primeros, *laFuga*, 12. [Fecha de consulta: 2026-11-05] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/los-ultimos-seran-los-primeros/440