

---

## El cine de Victor Gaviria: una caridad sin envilecimiento\*

Sandra Cuesta\*\*  
sanlu73@gmail.com

En los convulsos años sesenta y setenta latinoamericanos, las vanguardias artísticas asumieron un papel de reivindicación social y política impostergable, caracterizado sobre todo por un llamado a sustituir la voz hegemónica de los poderes imperialistas y capitalistas y por ende, del sistema y sus medios de manipulación ideológica imperante, por un sistema polifónico de voces propias. Así como en las artes plásticas en general se postuló un conceptualismo de izquierda, particularmente en los casos de Argentina y Brasil, el cine de la época comenzó a buscar unos cimientos más personalistas y fuera del sistema comercial, influidos indudablemente por *la política de cine de autor*. La presencia de la Nouvelle Vague, comenzaba a notarse, especialmente a partir de la figura de Jean-Luc Godard, el *polémico*, como lo ha llamado el historiador y crítico de cine, Román Gubern.

---

\* Trabajo presentado en el segundo ciclo de charlas *Diálogos en torno a la Cultura. 2004-2005*, organizado por el Grupo de Investigación y Estudios de América Latina (GIECAL).

\*\* Profesora-Investigadora adscrita al Centro de Investigaciones Estéticas (CIE) y Departamento de Historia del Arte de la Escuela de Letras, Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad de Los Andes.

Los autores del Nuevo Cine Latinoamericano de los sesenta, clamaban con mayor ahínco por un cine revolucionario. El Tercer Cine, como acuñó el cineasta argentino Fernando Solanas, y como se le ha llamado desde entonces, se alineó en la creación de las *estéticas de la resistencia*, las cuales pretendían la reescritura desde los ex colonizados, de la escritura colonialista, que, en el caso del cine, estaba personificada en Hollywood<sup>1</sup>. Glauber Rocha en Brasil postulaba el cine de autor como revolución, en donde *el autor es el mayor responsable de la verdad: su estética es una ética, su 'mise-en-scène' es una política... [y en donde] la política del autor es una visión libre, anticonformista, rebelde, violenta, insolente*<sup>2</sup>. En fin un cine que exigía cambios, que intentaba transformar su contexto desde la mirada revolucionaria del autor. Un cine cuyo autor se erigía como creador conciente y anticonformista; un cine de personajes históricos *concientes, desnudos, objetivos fuertes y violentos en su acción*, como pedía Rocha.

Es decir, el cine por aquellos años sesenta y setenta, asumía una ética combativa, activa, dirigida desde el autor a un público, dispuesta a transformarlo. Una ética personal con pretensiones de validez universal. Si bien esta ha sido una postura válida y muy frecuente dentro de los procesos de intervención para la transformación social en nuestros países, actitud que muchas veces ha

---

<sup>1</sup> Sobre "las estéticas de la resistencia", es interesante el libro de Ella Sota y Robert Stam. *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*. Barcelona: Paidós Comunicación, 2002.

<sup>2</sup> Glauber Rocha. *Revisión Crítica del cine brasileño*. Madrid: Editorial Fundamento, 1971. p. 18

---

logrado dejar una impronta en el sentir colectivo, sin embargo, en nuestra estricta contemporaneidad de fines del siglo XX y comienzos del XXI, han venido sucediéndose miradas alternativas, menos activistas y politizadas, pero definitivamente involucradas con tal sentir colectivo. ¿Es esto posible?

¿Es posible un sentido de comunidad sin una política de autor? ¿Es posible una ética sin autor? O aún más ¿Es posible una caridad sin envilecimiento?

Sin duda estas preguntas arrojadas así de entrada parecen colocarnos en una esfera diferente de la que estábamos. La mención de palabras como ética y caridad nos conducen ciertamente a ubicarnos en el terreno de la religiosidad católica.

Sin embargo, nos aproximaremos a una re-actualización de miradas sobre el catolicismo, hecha por el filósofo contemporáneo Mario Perniola, la cual deviene en una cierta aproximación a las sensibilidades posmodernas que nos reubica dicho terreno de religiosidad católica en un contexto cultural y social más amplio.

Tal aproximación nos ha permitido identificar recientes posturas del cine latinoamericano frente a lo real, que si bien pueden seguirse considerando como estéticas de resistencia como punto de partida común, quizás los caminos tomados y los puntos de llegada están ahora tamizados por otras comprensiones. Desde esta consideración valoraremos ciertos elementos de la obra cinematográfica del director colombiano Víctor Gaviria.

### **El sentir católico desde la aproximación de Perniola:**

La reformulación del catolicismo postulada por Perniola, en su libro *Del sentir católico: La forma cultural de una religión universal* publicado en el 2001<sup>3</sup>, la cual remite directamente a un *sentir* y no a un credo o dogma eclesiástico, puede indagar y ser indagada dentro de otras configuraciones posibles más amplias y extenderse a las manifestaciones culturales, como la mirada artística por ejemplo, ya que dicha reformulación lo que hace es remitirse a la propia raíz del concepto de *caritas católica* o amor del mundo, como sentimiento más universal y menos dogmático.

Para Perniola la historia del catolicismo, con claras excepciones temporales, ha forzado a una dependencia y adhesión a un sistema doctrinario y a una práctica moral minuciosa, obviando la distancia que separa a la identidad católica como fue concebida en sus comienzos, del conocimiento efectivo de los dogmas y la íntima convicción de la justicia de las normas. El olvido de la primera, ha resultado en una profunda incompreensión del *sentir católico*.

En esta aproximación nos remitiremos sólo a dos de los aspectos, entre varios profundizados por el autor, en el camino de la re-actualización de dicho sentir católico y que son: el *sentir ritual* y la idea de la *caritas* latina.

---

3 Mario Perniola. *Del sentire cattolico: La forma culturale di una religione universale*. Bologna: Società Editrice il Mulino, 2001.

---

Salvando la aparente contradicción de términos en la idea del *sentir ritual*, Perniola se distancia de las concepciones tradicionales que han caracterizado el *sentir* como competencia plenamente subjetiva y al ritual como acto convencional y rígido. Y en donde, en consecuencia, tal *sentir ritual* iría más allá de las explicaciones que atribuyen la producción de significado ritual a una intención particular, determinada y subjetiva, cuya base está en el pensar que se atribuye a una serie de conceptualizaciones determinadas y establecidas. Ubicándose antes, en *un pensar y un sentir especiales* característicos del *obrar*, en donde Perniola ubica el centro de dicho *sentir ritual*. Un *obrar* que subvierte las opiniones caras a la modernidad que ponen de relieve lo espiritual en detrimento de lo corporal, lo interior con respecto a lo exterior, la intención con respecto al obrar.

Así, mientras no se le puede atribuir al ritual un significado específico, en cambio sí una función: la de producir personas ritualizadas. Función que se cumple en *la suspensión de la cotidianidad y sus actividades funcionales*. La cual, sin embargo, no conduce a una elevación espiritual o mística sino que se convierte en la suspensión de los *sentires* subjetivos. Salidos de nosotros mismos devenimos en lo que el autor ha llamado *cosa que siente*: esto es, el distanciamiento con respecto a la propia subjetividad. Este extrañamiento del sujeto en la experiencia ritual, este *sentir desde afuera*, posibilita la captación de la diferencia, que es el mundo. Es un *verse* desde afuera suspendiendo la mirada subjetiva y considerarse mundo. Con lo cual queda igualmente suspendida toda concepción predeterminada y todo prejuicio acerca de las cosas del mundo.

En la indiferencia del sí mismo queda posibilitado el encuentro del individuo con el *mundo común* sobre el cual, gracias a la gran variedad de opiniones y perspectivas, los mundos privados pueden converger, más es una convergencia ritual y no ideológica ni afectiva.

Perniola propone la Modernidad como fundada desde un *sentir desde adentro* que no reconoce el mundo sino que establece antinomias o fronteras entre íntimo y social o público y privado, atribuye valores al sí mismo dependientes de la intención y que oscilan entre la vanidad y el envilecimiento. Mientras, *el sentir desde afuera*, permite la auto-evaluación dentro de una dimensión neutra y externa. Desde el extrañamiento de sí se posibilita el discernimiento de lo diferente, que es la confrontación a un *mundo común* irreducible a lo idéntico u homogéneo. Tal diferencia se hace patente, corpórea y contingente en el mundo a partir del obrar como centro del sentir ritual.

El sentir ritual entonces confronta un *mundo común* en donde los individuos convergen, unos frente a otros, en libres encuentros creativos, no condicionados por roles pre-existentes. Tal confrontación sin embargo, tiene un carácter precario, pues se diluye con la aparición de un nuevo sistema normativo. Lo cual es muy interesante pues resalta el carácter momentáneo y quizás escurridizo de la convergencia ritual. Dado también por el hecho de que como afirma Perniola, *el aspecto esencial del sentir ritual no es el 'sentir total', es decir, la dialéctica entre el tú y el nosotros, sino la relación con un 'ello', con un tercer término que es irreducible tanto a la subjetividad de un individuo como a aquélla de una colectividad, dialéctica que en la vida cotidiana es difícil de diluir.*

---

### **Una caridad sin envilecimiento:**

La idea de caridad es otro elemento específico del sentir católico que re-actualiza Perniola, llevando a cabo una disección histórica de dicha concepción de la mano de otros autores, que discierne entre la superposición de tradiciones de pensamiento, de concepciones y de sensibilidad, profundamente diferentes entre ellas, como las nociones surgidas desde el hebraísmo, desde la contenida en la predicación de Jesús, y desde el helenismo.

El centro de atención en esta búsqueda por la historia va a ser la comunión con Dios, con el prójimo o con el mundo, fundada en el amor y no en un dogma.

Las distintas concepciones han ubicado la comunión con Dios, no obstante, como fundada por una ley. En el caso del hebraísmo, se propaga la idea de que el hombre debe amar a Dios sobre todas las cosas. Mientras, desde la propia concepción de Cristo, la comunión debía ser fundada sobre el amor de Dios por el hombre, coincidiendo este amor con la concepción griega de *ágape*, el cual es espontáneo e inmotivado, no por arbitrario y casual, sino porque no tiene su motivación en el hombre: éste reside enteramente en Dios mismo.

Con San Agustín, sin embargo, el amor cristiano es una nueva noción ligada a la palabra latina *caritas*, la cual entiende el amor del ser humano por Dios como base del amor por el prójimo. Pero luego gracias a Lutero y la Reforma, se disuelve la síntesis agustiniana y se renueva la experiencia cristiana del amor, esencialmente teocéntrica y no antropocéntrica. Es decir, el amor cristiano que es

espontáneo, inmotivado, gratuito y creativo: el que prescinde de todo cálculo; el que es independiente de la ley moral, la cual se funda sobre el miedo del castigo y sobre el deseo de una recompensa; no es causado por la cualidad del objeto hacia el cual se dirige; está privado de la confrontación de los méritos del individuo.

Lutero y la Reforma se hacen entonces promotores de una concepción radicalmente anti-humanista que afirma la trascendencia de Dios y le niega al ser humano valores autónomos. Lo cual viene a diluir la concepción dualista que distingue en la humanidad una dimensión espiritual de una carnal y que arraiga el envilecimiento de la esperanza de la retribución divina. Actitud más propia del catolicismo de la Iglesia, es decir, el predicado desde la Institución, que está medido sobre la base de los intereses del ser humano, deformando el amor en sentido moralista. Una moral caracterizada por la buena acción individual en búsqueda de la clemencia de Dios, prisión bajo la cual, se convierte en un sentir envilecido, según Perniola.

El amor al prójimo sería una solución a la oposición entre el amor de Dios y el amor de sí. Sin embargo, esta idea sin matizar implicaría por otra parte, la idea de la *compasión*, es decir, la participación en el sufrimiento ajeno, que seguiría contando con la subjetividad individual más propia del *sentir desde adentro*.

Es en este punto en que Perniola descubre el objetivo que ha estado persiguiendo: subrayar la especificidad del catolicismo a partir de la originalidad del pensamiento romano. Originalidad que consistió en la traducción del ágape griego con la *caritas* latina, que provocó un

---

deslizamiento semántico-conceptual que confiere un nuevo significado al amor del prójimo.

Este deslizamiento pone el acento en la esencia de la *caritas* como referencia al mundo, y no como referencia a Dios o al total de las subjetividades individuales. El mundo considerado como diferencia, es irreducible a las subjetividades particulares.

La consideración de la diferencia convierte el amor del prójimo en su valorización, pero sobretodo, una valorización de todos lo que se encuentran en una condición de minoría. Una valorización lejos de la filantrópica satisfacción de una necesidad siguiendo una relación de fraternidad coloreada de la subjetividad individual, sino la que logra introducir a estas minorías que son la diferencia, dentro una lógica de producción, de mantenimiento y de incremento del *valor* que tiene su autonomía independiente de la *buena voluntad* y de la *bondad* de los individuos. *Bondad* además que, desde este punto de vista, al hacerse pública pierde su carácter específico de bondad por la bondad misma y busca el reconocimiento o retribución.

Desde este deslizamiento entonces, para Perniola, se produjo una *caritas católica* como *amor del mundo en su diferencia*. Especificidad que el autor rescata para las comprensiones alternativas del sentir ritual dentro de las sensibilidades contemporáneas, la cual plantea una aproximación *otra* a las manifestaciones culturales diversas. De la que iremos de la mano para el encuentro con la obra cinematográfica del director Víctor Gaviria.

## **Todo es película: el cine de Gaviria:**

*Porque la realidad somos nosotros mismos, y nosotros  
estamos cercados de secretos: verdades acalladas,  
verdades escondidas, verdades sustituidas por otras,  
verdades irreconocibles e irreconocidas.*  
V.G.

Dentro de la última generación de cineastas colombianos, Víctor Gaviria es uno de los directores que ha logrado mayor proyección internacional con apenas tres largometrajes en su haber: *Rodrigo D No Futuro* (1989); *La Vendedora de Rosas* (1998); y *Sumas y Restas* (2004)<sup>4</sup>. Películas que han despertado, por su tratamiento especial de cierta temática social, grandes controversias críticas.

Las dos primeras películas se desarrollan en Medellín. *Rodrigo D No Futuro* explora en la *subcultura* de jóvenes sicarios y *pistolocos*, y, sin construir un retrato prototípico de los personajes, la película logra aproximarse a la particular e individualizada forma de vida de estos jóvenes.

*La Vendedora de Rosas*, película en la que más nos centraremos, muestra 48 horas en la vida de unas niñas de las calles de Medellín que venden rosas y a veces su cuerpo para la subsistencia. En donde el sacol - pegamento que inhalan los niños de la calle-, las protege del hambre,

---

<sup>4</sup> Los dos primeros largometrajes han sido disfrutados a nivel internacional tanto en América como en Europa, mientras que el último, *Sumas y Restas* (2004), recién empieza a participar en los festivales internacionales de cine en lo que va del 2005, con lo que todavía no ha sido proyectada a nivel comercial.

---

del frío y de la desolación por la pérdida de los afectos protectores, gracias a las profundas e iluminadoras alucinaciones que el pegamento les produce. La voz más reconocible, aunque no hiladora de un relato único, es la de la niña Mónica, la *vendedora de rosas*. Sin otra pretensión más que mostrarnos la densidad temporal y espacial de estas 48 horas en sus vidas, la película no conduce una trama de principio a fin como presentación y resolución de problemas.

Gaviria muestra estas vidas no en una sucesión o evolución, sino en un presente denso de escurridizos intersticios. Es por lo que, en ambas películas, Gaviria se interna en la vida de sus actores/personajes de una forma nada edulcorada que ha sido muy criticada. En todo caso, el director ha manifestado que esas vidas *en la forma en que son, y no como deben ser*, han ganado su propio valor e importancia.

Continuando, *Todo es película*, frase con la que abrimos y que pertenece al propio Víctor Gaviria, significa que para entrar en el universo cinematográfico del director colombiano, no basta con el análisis de la forma fílmica con el desglose de significantes y significados, sino que es necesario antes, introducirse en las posibilidades atisbadas en una investigación de campo previa a la creación audiovisual. *Todo es película* quiere decir en Gaviria que el proceso creativo incluye la atención a todo aquello diferente a una realidad única y palpable previamente establecida. En donde la película deja de ser únicamente un resultado audiovisual para extenderse al proceso de investigación y englobar toda la experiencia de realización en una convergencia del director y los

actores naturales de sus películas, como iremos viendo a continuación.

En una entrevista que le hiciera Fernando Cortés<sup>5</sup>, Gaviria plantea que su método de trabajo para la película se inició en una investigación previa de varios meses, llevando a cabo para el casting una recaudación de entrevistas filmadas hechas tanto a los niños como a las madres y familiares de éstos, en las que intentó explorar el entorno por considerarlo tan importante como las vidas de los futuros actores. Tal exploración significó introducirse desde el exterior al interior de los personajes, buscando y grabando *todo lo que se le ocurre al personaje, sus buenos y malos momentos, cuando no hace nada, cuando logra cosas*.

Haciendo énfasis tanto en las intenciones de los personajes como en su obrar, Gaviria se desliza más allá de la línea divisoria entre el interior y el exterior, entre el alma y el cuerpo. En este sentido, recobra la acepción original de la palabra *ethos*, que incluía a un mismo tiempo tanto la estancia del *Dasein*, en el sentido heideggeriano, como sus decisiones.

Específicamente en el caso de *La vendedora de rosas*, el material de la película surgió tanto de tales entrevistas como de los ensayos grabados en video, los cuales muchas veces consistieron en preguntas o propuestas de situaciones a las que los actores respondían espontáneamente de forma improvisada. Gran parte de

---

<sup>5</sup> Titulada "Víctor Gaviria por Víctor Gaviria" y publicada en <http://www.revistanumero.com/18victor.htm> De aquí en adelante, si no se afirma lo contrario, todas las ideas expresadas por Gaviria son tomadas de esta entrevista.

---

estos diálogos y respuestas a las situaciones planteadas conformaron el guión en una suerte de *obra colectiva*.

De hecho, toda la producción de la película para Gaviria se convirtió en una conversación, mas en un diálogo conciente de la *diferencia*. El cineasta describe esta experiencia con los actores de *La vendedora de Rosas* como una experiencia que significó un reconocimiento mutuo, entre los niños y los productores, de sus propios espacios, en tanto que el diálogo, asegura el director, les permitía a los niños *ver cómo vivíamos nosotros, porque de todas maneras ellos se daban cuenta de que uno es un tipo de gente que tiene su familia, su casa, que ha estudiado...* Convirtiéndose la película en una suerte de doble descubrimiento y co-creación permanente.



Vendedora de Rosas.  
<http://www.mml.cam.ac.uk/Spanish/SP12/cine/vendedora>

Este proceso se desenmarca de los parámetros de la creación individual para ser concebido como creación colectiva que parte de la atención a lo diferente. Desde aquí, la idea del guión está más próxima al trabajo de campo que a la estructuración literaria, más cercano al obrar dentro del *mundo común* en el sentido de Perniola, que a la intención individual. La realización de la película en todos sus momentos se convierte en una convergencia de intenciones individuales, sostenidas, sin embargo en el propio *mundo común* de tal proceso. En una experiencia en donde el significado no es impuesto desde una preconcepción del director de las vidas de los niños de la calle, sino desde donde funcionan sus propias vidas y lenguajes íntimos. En el diálogo abierto y desde su asunción como *personas íntegras*, los niños siguen siendo seres autónomos e independientes de la voluntad ajena, valoradas en su *diferencia*. Como voluntad ajena se reconocen todas las intenciones externas a ellos, incluso aquéllas sostenidas por una moral en uso.

En este sentido, las películas de Gaviria no pretenden encontrar una solución ni ser una respuesta desde la compasión por ejemplo, sino que logran un momento ritualizado en la vida de los niños y del propio cineasta. Lejos de la construcción de arquetipos de los niños de la calle, su verdadera problemática es la de establecer desde sus decisiones particulares y modos de conducta propios, los mecanismos de acción y sus consecuencias.

Muy bien, desde este lindo panorama, todo lo dicho hasta aquí es de una ingenuidad sospechosa tanto del director colombiano como de quien les habla.

---

¿Cómo justificar una película de esta clase? Si se trata de una experiencia ritual compartida, ¿cuál era la necesidad de hacer la película? Pues puede pensarse que muy bien Gaviria pudo haberse ido a compartir los días de estos niños penetrando desde la invisibilidad y sin necesidad de la película. Invisibilidad requerida por demás por la definición de caritas que vimos de la mano de Perniola.

Sin embargo, todas estas centrales objeciones estarían olvidando uno de los aspectos esenciales para la experiencia del *sentir ritual* al que se ha estado aludiendo: la suspensión de la vida cotidiana y sus actividades funcionales en la que se posibilita la función del *sentir ritual* que no es otra que la de producir personas ritualizadas.

En el caso que nos ocupa, la suspensión de la cotidianidad para la experiencia ritual, se da por mor de la ficción. Aquí la ficción más que el invento u originalidad de los guionistas, o la transposición de lo real a una concepción previa, antes, enmarca el fluir cotidiano de la experiencia, a otro nivel. Dicho nivel es más cercano al sentir y pensar especiales de los que habla Perniola, extraños a la impostación discursiva.

### **El imperio de la ficción:**

En adelante, se propone a la ficción como la que posibilita, al menos en el terreno artístico, y en el caso concreto de las películas de Gaviria, la suspensión de la cotidianidad de los actores para convertirlos en personas ritualizadas.

Lo que a primera vista pudiera llevarnos de nuevo a una contradicción semántico-conceptual, pues ¿no se había dicho que uno de los aspectos más importantes para el *sentir ritual* era la atención de lo real?

Esto está claro si entendemos la ficción dentro del marco tradicional que la asume como mera invención, producto de la fantasía y hasta de lo irreal. Para lo que tendríamos que seguir asumiendo que el mundo y la realidad son entidades fijas y homogéneas. Por tanto habría que contradecir nuestra resuelta aceptación contemporánea de que la realidad es heterogénea y decididamente polifónica.

Y es aquí justamente donde entra la particular concepción de Gaviria sobre la ficción y su relación con lo real: *La ficción es el rodeo que hacemos a través de la imaginación, para llegar a la verdad de lo que está aquí mismo, a la verdad de la elusiva realidad de todos los días...* Realidad que asume en una doble condición: la de *estar ahí, cotidiana, mostrándonos la cara, al tiempo que es elusiva en sus significados, indescifrable*. Mas, ¿por qué esta doble existencia de la realidad? Porque, contesta el director, la realidad somos nosotros mismos, y nosotros estamos cercados de secretos: verdades acalladas, verdades escondidas, verdades sustituidas por otras, verdades irreconocibles e irreconocidas.

La realidad se escapa mientras que la ficción indaga profundamente y, como afirma el cineasta, nos pone delante de los hechos y de los personajes. La ficción quiere saber lo que ellos sienten y piensan cuando hacen lo que hacen.

---

Sin embargo, Gaviria reconoce que la introducción de los puntos de vistas de los personajes no es lo más importante, pues estos cambian y se transforman y la película no pretende fijarlos. Lo que si es central es que estos cambian y se transforman en el tiempo en tanto que la ficción es un relato en el tiempo. El fluir del tiempo habitual impide penetrar en los intersticios de lo real, mientras que el tiempo de la ficción ahonda más en el mundo que la propia realidad cotidiana.

Es decir, la ficción le permite a Gaviria una más detenida atención a lo real, obligada a testificar la constante transformación de lo real en el mundo. Lo que significa ver los personajes en el *tiempo de la ficción*. La realización de una película de ficción proporciona, según sus propias palabras, *un conocimiento intuitivo que se desplaza continuamente hacia casos concretos que no gusta de la abstracción, que escapa de la fijeza y constancia de los conceptos, para pretender vivir en el dinamismo del relato*. Cuya ventaja es la de *ver a los demás en el tiempo, con su carga inevitable y su sorpresa, aunque su presente sea un problema oscuro sin solución*.

Este *tiempo de la ficción* implicado por Gaviria, incluso se reactiva aún más gracias al flujo temporal de la imagen cinematográfica que, a partir de sus múltiples capas temporales -teorizadas por Deleuze-<sup>6</sup>, permite una vivencia más allá de la fijación temporal-cronológica, haciéndonos experimentar los hechos de una manera más compleja. Recordándonos que padecemos la vida en

---

<sup>6</sup> Gilles Deleuze. *La imagen-tiempo: estudios sobre cine II*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1987.

infinitas maneras. Infinitas maneras que representan micro-historias, mínimas tramas que nos comunican el mundo en su diferencia.

Asimismo, el ver en el *tiempo de la ficción* trae otra particular consecuencia para la concepción de Gaviria: la suspensión del juicio momentáneo del director, necesaria para entender el espacio humano en el que los personajes despliegan su vida. En este sentido afirma que el director de la película no puede juzgar a sus personajes sino sólo pretender acompañarlos durante el transcurso del relato, ya que de hacerlo podría detenerlos en su movimiento dramático que parte de algo y busca algo.

En esta dirección, es particularmente interesante asimismo, la idea del antropólogo francés Marc Augé<sup>7</sup> para quien *la condición de la ficción y el lugar del autor están actualmente muy alterados: la ficción lo invade todo y el autor desaparece. El mundo está penetrado por una ficción sin autor*. Ficción que, de regreso a Gaviria, desde la suspensión del juicio momentáneo del director, se convierte además en una suerte de *experiencia del otro* no envilecida por sus propias intenciones. Es decir que se convierte, como él mismo afirma, en un *conocimiento ético del Otro*<sup>8</sup>.

---

7 Marc Augé. *La guerra de los sueños: Ejercicios de etno-ficción*. Barcelona: Gedisa Editorial, 1998. p. 134.

8 "Entrevista con Víctor Gaviria: Violencia, representación y voluntad realista" por Carlos Jáuregui. En: *Imagen y subalteridad: El cine de Víctor Gaviria*. Caracas: Cuadernos de Investigación de la Cinemateca Nacional de Venezuela, 2003. p.104. (Colección Objeto Visual, # 9)

---

## Disolución de antinomias

Hasta aquí hemos estado poniendo de relieve la aparición y aceptación de la diferencia en una interpretación de ciertas sensibilidades contemporáneas, a partir de la re-actualización del amor cristiano por medio del sentir católico por parte de Perniola, y por medio de la concepción de la realización cinematográfica como el hacer u obrar colectivo, en un encuentro creativo de seres no condicionados por relatos o discursos pre-existentes, en el cine de Gaviria.

Dichas versiones sin duda encajan incluso con sus diferencias, en lo que se ha dado en llamar *condición posmoderna* en autores como Lyotard, Jameson, entre otros muchos filósofos, cuya característica más destacada en general, es la de haber transformado las cualidades de homogeneidad, identidad y uniformidad entre otras, en diferencia, pluralidad y heterogeneidad. Transformación axiológica que no constituye el par conceptual contrario a las categorías anteriores sino precisamente, la disolución de dichas antinomias.

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

*funcionales* de la vida cotidiana para lograr personas ritualizadas.

De hecho, María Helena Rueda, especialista en literatura latinoamericana en la Universidad de Stanford, señala que la intervención de Gaviria en sus películas es la de ser mediador que se encarga de *convertir en cine* las situaciones que los actores han ideado y elaborado, lo cual trae enormes implicaciones con respecto al lugar donde se sitúa la autoridad en la narración cinematográfica<sup>9</sup>. En este sentido, podríamos decir junto a otros autores que han tratado sobre el tema, que hay una suerte de *subalteridad* del director con respecto al relato, en tanto que *piensa y siente*, a partir del obrar de la ficción, fuera de los condicionamientos de sus propios juicios de valor.

Este obrar desde la subalteridad especial tiene grandes resonancias en la idea del *sentir desde afuera* que Perniola encuentra en el obrar dentro del ritual, que es un sentir y un pensar no motivados por el envilecimiento de las intenciones subjetivas.

Resonancias que no sólo llevan en sí la transformación de la figura del director sino también y debido a ello, afecta a la narración cinematográfica en varios aspectos que se mencionarán rápidamente. Por un lado, la voz anunciadora o de autoridad en el relato se hace borrosa desde que la idea de autor se ha transformado en subalteridad. En cambio, se propone algo así como una polifonía de voces que llevan el relato.

---

<sup>9</sup> María Helena Rueda. "El cine latinoamericano y su búsqueda de la infancia callejera: El giro de Víctor Gaviria. En: Cuadernos de la Cinemateca Nacional de Venezuela, Op. Cit., p 55

---

Lo que implica al mismo tiempo que la narración no lleve una linealidad temática con base en uno o pocos personajes como en la narración clásica, que cuenta grandes episodios de grandes personajes. En *La vendedora de Rosas*, aunque se haga presente una voz más definida en el personaje de Mónica, *la vendedora de rosas*, el relato se fragmenta en múltiples bloques espacio-temporales pertenecientes a las micro-historias que cada una de las niñas representa. En donde ninguna de las cuales presentan desenlaces o soluciones a sus problemas. Lo que no hace más que evidenciar que en la película no hay concesiones narrativas para *reducir lo diferente*. A pesar de lo cual, es relevante que la película de Gaviria logra no desdibujarse ni caer en lo disperso.

En fin, el gran mapa de posibilidades con respecto a la realización cinematográfica que inspira el cine de Gaviria hasta ahora, es sumamente sugerente a nivel de formulaciones teóricas dentro del cine hecho en América Latina en los últimos cuarenta años. Así también algunas de las ideas planteadas desde un renovado sentir católico por Perniola. Como por ejemplo, si el cine de Víctor Gaviria pudiese finalmente caracterizarse desde un *sentir desde afuera*, cabe la tentación de trasladar en cambio la noción del *sentir desde adentro* a la política de autor del cine de los sesenta, sobretodo desde las versiones de autores en países como Cuba, Brasil y Argentina. Versiones que realzan la visión profundamente involucrada y subjetiva del autor sobre la realidad político-social.

Sin embargo, sería arriesgarnos a seguir planteando antinomias estáticas, y no hay duda que todas estas nociones expuestas son sólo hipótesis dadas por el tono ensayístico de lo expuesto.

## REFERENCIAS

AUGÉ, Marc. *La guerra de los sueños: Ejercicios de etno-ficción*. Barcelona: Gedisa Editorial, 1998.

Entrevista por Fernando Cortés, titulada *Víctor Gaviria por Víctor Gaviria* y publicada en: <http://www.revistanumero.com/18victor.htm>.

DELEUZE, Gilles. *La imagen-tiempo: estudios sobre cine II*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1987.

JÁUREGUI, Carlos. "Entrevista con Víctor Gaviria: Violencia, representación y voluntad realista". En: *Imagen y subalteridad: El cine de Víctor Gaviria*. Caracas: Cuadernos de Investigación de la Cinemateca Nacional de Venezuela, 2003. (Colección Objeto Visual, # 9).

PERNIOLA, Mario. *Del sentire cattolico: La foma culturale di una religione universale*. Bologna: Societa Editrice il Mulino, 2001.

ROCHA, Glauber. *Revisión Crítica del cine brasileño*. Madrid: Editorial Fundamento, 1971, p. 18

RUEDA, María Helena. "El cine latinoamericano y su búsqueda de la infancia callejera: El giro de Víctor Gaviria. En: *Imagen y subalteridad: El cine de Víctor Gaviria*. Caracas: Cuadernos de Investigación de la Cinemateca Nacional de Venezuela, 2003.

SOTA, Ella y STAM, Robert. *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*. Barcelona: Paidós Comunicación, 2002.