

## **Latinoamérica, no futuro. Una aproximación desde los aportes conceptuales y de método de Víctor Gaviria<sup>1</sup>**

**Simón Puerta Domínguez**

Universidad de Antioquia, Departamento de Antropología

E-mail: [simon.puerta@udea.edu.co](mailto:simon.puerta@udea.edu.co)

### **1. Víctor Gaviria: el registro del *no futuro***

La obra del cineasta colombiano Víctor Gaviria contiene a la ciudad de Medellín de los últimos cuarenta años, coincidiendo en su trabajo con el auge del narcotráfico y su profunda imbricación en la cotidianidad local. Para la década de 1980, en el país es evidente un cambio en las dinámicas de la violencia a partir de la economía de la droga (Pécaut, 2001, p. 43), lo que en esta ciudad, de manera exacerbada, va a implicar una reconfiguración del conflicto armado y sus actores, las redes y lógicas de la criminalidad barrial y las milicias de los opuestos del espectro político, las relaciones de poder y fuerzas legales e ilegales por el control de territorios, comunidades y rutas estratégicas.

Son, hasta la fecha, cuatro largometrajes los que ha producido el cineasta, todos teniendo como base una puesta en escena en Medellín, trabajando con actores y actrices «naturales», y estableciendo narrativas que tienden a estar descentralizadas respecto a argumentos lineales, desentendidas respecto a la oposición de “buenos” y “malos”, y alejadas de una configuración nítida entre personajes primarios y secundarios. Esta tetralogía está compuesta por *Rodrigo D. No Futuro* (1990), *La vendedora de rosas* (1998), *Sumas y restas* (2004) y *La mujer del animal* (2017). Las películas tratan, desde diferentes perspectivas, las experiencias de precariedad y peligro de sus personajes, sus formas de habitar y padecer la ciudad, sus redes afectivas y simbólicas, así como la imposibilidad de sostenerlas en el tiempo. Lo que se enmarca, para cada vez, son concreciones de la experiencia individual en la ciudad que manifiestan a su vez una situación de ofuscación colectiva: son las vidas de aquellas personas que morirán jóvenes o se verán expulsadas de la urbe. Se trata de Medellín, pero la homologación es fácil para un imaginario sobre Colombia, e incluso sobre América Latina, y lo que permanece, de una película

---

<sup>1</sup> Esta propuesta hace parte de los procesos de estudio de la investigación titulada “Víctor Gaviria y el pueblo que falta. Imagen cinematográfica de Medellín, décadas 1970-2000”, inscrita en el Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín y la Universidad de Antioquia.

a otra, es la noción de un contexto social en un estado de emergencia permanente que se aparece como cotidianidad.

### **1. 1. Las estrategias cinematográficas del no futuro**

Las obras de Gaviria son, en sí mismas, inhospitalarias para el espectador que quiere perderse en un mundo lejano y fantástico, que lo ayude a evadirse de su ritmo laboral. *Inhospitalarias*, usando el sentido de la expresión propuesta por Max Horkheimer (1973, p. 121) para referirse a producciones artísticas que, tomando situaciones cotidianas y procesos naturalizados en el mundo social, los presentan como extraños, violentos, meros artificios. La noción de *no futuro* es el resultado de estas puestas en escena, como aparición de la urbe común como experiencia hostil e inviable. El cineasta sigue ciertas estrategias propiamente cinematográficas para estas representaciones inhospitalarias, que quisiera presentar.

Hay, en primer lugar, una forma creativa que privilegia el trabajo con actores y actrices “naturales”, es decir, con individuos que han padecido la situación marginal que luego representan ante la cámara. La puesta en escena es un ejercicio de rememoración de su experiencia vivida, y no el resultado del seguimiento de un guión previamente construido: actuar es recordar. Se trata de usar la experiencia vivida para construir la ficción del relato cinematográfico; o, como quisiera proponer, de *revelar* o hacer *aparecer*, mediante la ficción, ese sentido profundo de la realidad social y del carácter siempre parcial de su rememoración. Lo que se delata, lo que se revela, no es aquello que está siendo contado como argumento de la película, sino lo que los cuerpos de estas personas muestran: cicatrices, tatuajes, posturas, ademanes y su relación con herramientas, como armas de fuego, navajas y machetes, o con vehículos como las motocicletas, tan importantes en el fortalecimiento de las redes sicariales de la ciudad.

En segundo lugar, hay que mencionar la creación de una atmósfera coral, plurivocal y sin claros ejes narrativos o personajes principales. Las películas no siguen, de manera estricta, alguna búsqueda específica de alguno de los individuos involucrados en los cruces de sus trayectorias en la ciudad, sino que pasan de una a otra en función de los peligros a los que se enfrentan. Esto es sobre todo cierto en los dos primeros largometrajes de Gaviria, *Rodrigo D.* y *La vendedora*, donde es particularmente notorio el protagonismo de la ciudad, sus planos casi verticales, para las comunas, y sus recovecos barriales. Esta ausencia de centro del relato hace posible una condensación de situaciones paradójicas, donde la ciudad *ataca* a sus habitantes, así como de expresiones y formas de intentar nombrar estas situaciones.

La materialidad de la ciudad se carga de sentido con lo que, en tercer lugar, Gaviria llamará como su «universo», el escenario intrínseco y moral que es determinante en el desenvolvimiento de la narrativa. Se trata de los códigos que definen las relaciones sociales, aquel *texto* cultural, como lo llama Clifford Geertz (2011), cuya posibilidad o no de correcta lectura diferencia a los iniciados de los demás, estableciendo las jerarquías y las lógicas de organización general. Así, por ejemplo, se refiere el cineasta a su particular forma de valorar las candidaturas para sus personajes en los procesos de audición:

Andaba buscando actores que directa o indirectamente hubieran estado metidos en el narcotráfico. A veces por simple parentesco: porque un hermano o un primo de ellos estuvo metido en eso. Algo que ellos hubieran comprendido, como se comprenden los universos culturales, de una manera espontánea y no a pedazos. Lo saben todo. Saben lo que significan las palabras, lo que significa una amenaza, les gusta la *bacanería*. Conocen a la gente que está alrededor de los patrones: guardaespaldas, lavaperros, lambones, amigos especiales, las amiguitas, las hermanas. Van contando todo eso y uno lo que hace es transformar el relato original con las propuestas nuevas que van apareciendo (Gaviria, 2019, p. 120).

Los móviles de la acción se definen en sentido estructural, nunca individual: los personajes son arrastrados por una corriente ajena a sus deseos. Así, los «pistolocos» de *Rodrigo D. No Futuro* se afanan en vivir un poco antes de la anunciada muerte, ineludible y afirmada en la muerte de la mayoría de los actores, uno a uno, en el proceso o poco después de terminada la película; sucede igual en *La vendedora de rosas*, donde el «aquí y ahora» de la supervivencia en la ciudad hostil impide proyectos de vida; Santiago, protagonista de *Sumas y restas*, se encuentra a sí mismo en una situación límite que no pudo controlar, pasando de una vida «normal» al profundo mundo de la mafia local; y Libardo, “el animal” de *La mujer del animal*, es más el resultado de todo su entorno que una naturaleza violenta prístina y espontánea, así como Amparo, su pareja y víctima, cae en una red de violencias que supera, claramente, la de un individuo aislado.

### **1. 2. Un cine de urgencia y rescate**

El trabajo con actores y actrices “naturales” implica la valoración de la expresividad narrativa de estas personas, que recuerdan y traen ante la cámara sus experiencias vividas o compartidas por otros. El registro de esta expresividad narrativa es producto de las decisiones del director y su vínculo con un contexto social donde el peligro de muerte es cotidiano. Gaviria sabe que sus actores probablemente van a morir de manera violenta, en el corto plazo. De hecho, ha sucedido durante los tiempos del rodaje de sus películas. El no futuro al que se refiere es algo muy real. De ahí que quiera referirme a su cine como uno de rescate y urgencia, donde se quiere registrar, al menos parcialmente, estas vidas antes de su destrucción.

Un cine de urgencia y rescate, que el director antioqueño representaría, es posible de ser concebido mirando hacia un campo aparentemente lejano. Identifico en las prácticas de la arqueología y la antropología, en las que me reconozco disciplinarmente, en sus mediaciones en contextos de transformación y «modernización», una pista para trabajar. La arqueología de rescate, particularmente, se originó en la década de 1960 en respuesta a la creciente preocupación por la destrucción del patrimonio arqueológico debido a la expansión urbana y el desarrollo de infraestructuras, en su mayoría viales, en que se ha materializado el discurso del progreso. En muchos países, la ley requiere que se realice una evaluación arqueológica antes de la construcción de carreteras, edificios u otras obras públicas: registrar y salvar lo posible antes de que pasen las máquinas y todo redunde en escombros.

En Colombia, particularmente, la arqueología de rescate comenzó a ser reconocida a nivel normativo con la promulgación del Código de Recursos Naturales Renovables y de Protección al Medio Ambiente en 1974, y actualmente se rige por la Resolución 2949 de 2012 del Ministerio de Cultura, que establece los procedimientos y requisitos para la realización de estudios arqueológicos de salvamento en proyectos de construcción y desarrollo. La mayoría de quienes trabajan haciendo arqueología en el país lo hacen bajo esta figura, como agentes de la mala conciencia de la modernidad capitalista.

En el ámbito de la antropología, también existe la noción de "antropología de rescate" o "antropología de urgencia". Esta se refiere a la aplicación de la disciplina para el registro y acompañamiento a comunidades en situaciones de emergencia, crisis humanitarias, desastres naturales, conflictos armados y otros eventos que ponen en riesgo sus vidas y procesos culturales. La antropología de rescate o de urgencia no está regulada por una normativa específica, y su existencia habla de procesos radicales de violencia que ponen en peligro comunidades enteras, y que van desde los proyectos desarrollistas que destruyen sus territorios, como en el caso de la arqueología, hasta los conflictos armados que producen genocidios y desplazamientos forzados. Sin embargo, pese a esta falta de regulación, su existencia es coherente con la realidad social actual, y se han ido fomentando algunos códigos de ética y directrices que orientan su práctica, desde la influyente Asociación Americana de Antropología (AAA), en un contexto global, hasta las directrices establecidas por la Asociación Colombiana de Antropología (ACANT) y el Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH), en mi contexto local-nacional. Así, por ejemplo, Gerardo Reichel-Dolmatoff se referirá a su estudio de 1968 sobre las comunidades desana del Vaupés como una "etnología de emergencia" (Reichel-Dolmatoff, 1986, p. 10). Estas comunidades, en peligro de desaparición dada la expansión de proyectos agroindustriales y de explotación más allá de las incipientes fronteras agrícolas, son valoradas por el etnólogo como "expuestas a la perplejidad de grandes cambios que invalidan sus bases filosóficas tradicionales y proclaman nuevos valores para un futuro aún incierto" (Reichel-Dolmatoff, 1986, p. 9). La investigación, como muchas otras, se justifica ante esta urgencia por registrar, acompañar y denunciar.

En un ejercicio de homologación de estas prácticas al campo de la cinematografía, pese a la distancia práctica se encuentra una cercanía incómoda. Lo que registra la cámara de quien hace cine en nuestros países probablemente se encontrará con esa conciencia de que aquello que queda está en peligro de desaparición, desde los cuerpos a las narraciones, los universos lingüísticos y los múltiples guiños de la particularidad cultural. Hay una vulnerabilidad propia del contexto que hace posible pensar en un cine de urgencia y rescate. De manera más puntual, volviendo a mi plano más concreto de análisis, diría entonces que Gaviria sabe que sus actores van a morir, o pueden morir. La imagen debe rescatar un vestigio, un resto, algo que, pasado un tiempo -un tiempo que significa la muerte o expulsión para estas personas-, será apenas una fantasmagoría. No es fortuito, en este sentido, que el cineasta escriba, de manera paralela a su proceso de ideación y rodaje de *Rodrigo D.*, la novela *El peláito que no duró nada* (Gaviria & Gallego, 2020), de 1990. Para ambos casos, la excusa argumental es la existencia corta y precaria de la juventud precarizada de la ciudad.

Hay otro sentido de esta urgencia, que va más allá de la recuperación de lo posible antes de su destrucción. Se trata de una respuesta a los mecanismos de olvido de todo aquello que contradice las

concepciones afirmativas y autocelebratorias del proyecto moderno que representa la ciudad, y que para el caso de Medellín es una práctica bastante notoria. Medellín es una ciudad construida sobre su pasado, constituida en prácticas y obras “demoledora[s] y de desmemoria” (González Escobar, 2021, p. 22). Los procesos de renovación urbana han sido, al mismo tiempo, de ocultamiento de las fracturas sociales imbricadas en su cotidianidad. De ahí que este cine al que me refiero participe de esa “difícil ética de la imagen” (Didi-Huberman, 2004, p. 67) a la que se refiere Georges Didi-Huberman, de imaginar y producir imágenes pese a todo, o, como lo expresara Susan Sontag (2011, p. 97), de permitir que las imágenes atroces y dolorosas nos persigan.

## **2. El no futuro y la América Latina contemporánea**

Esta capacidad de ponernos ante el dolor de los demás (Sontag, 2011) no es algo nuevo en el cine, ni es únicamente su cualidad. Su relevancia como medio se debe entender históricamente. En América Latina, el auge de los "nuevos cines", paralelos al trabajo científico y político de la Teoría de la Dependencia, se presenta naturalmente como un instrumento de denuncia de la condición generalizada de miseria de grandes sectores sociales. La Escuela documental de Santa Fe en Argentina, que liderara, entre otros, Fernando Birri, es ejemplar, así como los proyectos de realizadoras como Marta Rodríguez entre campesinos, indígenas y habitantes de las periferias urbanas en Colombia. En la obra de esta cineasta, al problema de tierras y precarización de la vida se le enquista otro, el de la violencia del conflicto armado colombiano. *Planas, testimonio de un etnocidio* (1971) es un caso radical de cine de emergencia con estas características, y donde se retoma, en los 37 minutos que dura la obra, la masacre a los indígenas guahibos ocurrida en Planas, en el departamento del Meta.

Solo hay una continuidad parcial entre los trabajos de este cine político de denuncia que se consolida en la década de 1960 en la región, consciente y valorador de la capacidad de registro y la situación de urgencia, y aproximaciones más contemporáneas que también identifiqué bajo estas características, y donde incluyo la obra de Gaviria como caso de estudio. Una comparación no se podría hacer, a mi juicio, sobre mediciones de más o menos potencia o contundencia en los mensajes, ni en una gradación de la capacidad crítica de las obras. Más bien pienso que, recogiendo el terreno ganado, se han venido desarrollando otras formas, tal vez de un realismo al que los apelativos de "social" o "político" no les encajan ya tan claramente, y que se decantan por aleaciones distintas en su constitución, con un *logos* poético más intencionado y una apertura a estrategias distintas de aproximación a los temas, los cuerpos y los contextos sociales. También creo que se hace más difícil –e innecesario– pensar la tendencia como bloque o unidad; esto iría en contravía de la valiosa diversidad creativa que la suma de distintas miradas y lugares de enunciación ha propiciado.

El cine de Víctor Gaviria, en este sentido, comparte tanto como deja a un lado la ruta abierta por el cine político latinoamericano de los sesenta, y establece sus criterios en el contexto local de la ciudad de Medellín. Asimismo, múltiples apuestas cinematográficas han ido emergiendo para dar cuenta de la continuidad de una relación entre el contexto regional y un cine que termina directa o indirectamente registrando los procesos de destrucción, desaparición y olvido que lo componen. En lo que sigue me

quisiera referir brevemente a dos de estos proyectos, para expandir más allá de Gaviria esta noción de cine de urgencia y rescate, y su valor contemporáneo para nuestras cinematografías.

## **2. 1. La trilogía *Campo hablado*, de Nicolás Rincón Gille**

La trilogía *Campo hablado* es, hasta este momento, la base de la obra de Nicolás Rincón Gille. Este cineasta bogotano, economista de la Universidad Nacional de Colombia y radicado en Bélgica, tuvo en la ya mencionada Marta Rodríguez una mentora eficaz, quien le mostró un camino particular para acercarse al país y a la labor del documentalista. *Campo hablado* presenta un entramado de voces que hablan desde sus experiencias, buenas y malas, incluso en una tiernísima intimidad lograda. En su obra, es notorio el énfasis en la riqueza del lenguaje, en las narraciones e invitaciones de sus interlocutores e interlocutoras a participar de universos paralelos y secundarios respecto a los marcos de la imagen legítimos y legibles en el país. *Campo hablado* presenta una ruralidad superviviente y frágil, que probablemente se pierda con las voces de quienes la narran.

En 2007 Rincón presenta la primera de las tres películas, *En lo escondido*, que marcaría la pauta narrativa y estética de su *universo*: la paciencia de quien escucha, el entorno silencioso que acompaña. En 2010 este relato tendría continuidad en *Los Abrazos del río*, en una versión más coral del relato rural y de los trabajos y vivencias en el río Magdalena, y en 2015 un cierre a este proyecto, con *Noche herida*, que presenta el campo solo desde quien lo añora, desplazada en la ciudad, espectadora de su crecimiento descontrolado. La trilogía es una propuesta de representación de la actualidad del campo colombiano, en su complejidad violenta y también en su cotidianidad. No hay una separación de lo uno y lo otro, ni una posible comprensión cerrada y delimitada de lo que es el campesinado aquí encuadrado. Tampoco hay una jerarquía de qué o cómo mostrar. Lo que caracteriza las tres películas es, sobre todo, el profundo respeto por las personas que se invita a que conversen con la cámara, con el futuro público espectador. Se trata de verdaderos narradores, de ejercicios amplios de recordar y contar, incluso actuar y dramatizar.

Cuando se aprecian estas obras, hay sobre todo un ingreso privilegiado a este mundo contado, a la confianza de sus detalles y a la simpatía con sus penurias. Esta es una característica fundamental de su obra, y que relaciono con el interés que señalaba de Gaviria de la expresividad de sus actores y actrices “naturales”. Carmen Muñoz, narradora protagonista de *En lo escondido*, es una de estas interlocutoras a quienes Rincón prestó detenida atención. Desde una vereda del municipio de San Juan de Rioseco, Cundinamarca, Carmen nos permite ingresar en su vida, recordar con ella y conocer los espacios naturales y domésticos que ha significado en el tiempo y desde su niñez. Con la fuerza de quien habla sin estar controlada y dirigida, sin un lenguaje ajeno, encarna en su voz, su risa y sus manos, lo profundo de un mundo de vida que no se agota en las definiciones y clisés sobre lo campesino. Carmen pasa de su niñez, el diablo y las brujas a la violencia doméstica y el desplazamiento forzado, a Bogotá y al valiente retorno a la vereda “a ver qué pasa”. Todo acontece en su relato que no cesa, que avanza y no se detiene, porque nada es más importante que todo lo demás.

Los habitantes de las veras del río Magdalena de *Los Abrazos del río* nos hablan también de sus idas y vueltas, de los problemas para pescar, del Mohán, de los paramilitares y los millares de muertos que todos los días son impulsados por las corrientes, mutilados y constantes. La belleza del río contrasta con los secretos que esconde, su majestuosidad es tanto fuente de toda una mitología local como el hueco infinito en el que se arrojan los cadáveres. En *Noche herida*, Blanca, como antes Carmen, es el eje a partir del cual se echa luz sobre un contexto y una vida de muchas en la premura de la violencia. Blanca ha sido desplazada de su vereda y vive en Bogotá, con dos de sus tres nietos. Como en un nido caliente, intenta cuidar a los que le quedan mientras reza por el que se fue quién sabe para dónde. Ellos permanecen cerca, y la abuela los vigila y acompaña con la mirada cuando salen. El peligro es, de esta manera, apenas una insinuación en la película. Blanca tiene mucho que decir, y Rincón dispone la cámara para que ella nos cuente. Un campesinado obligado a lo urbano periférico, la primacía del cuidado y los peligros del barrio, de la noche y de todo. Los perros anuncian, cuidan y los mantienen despiertos. Blanca es paciente, pero está claramente cansada. Ciudad Bolívar abruma, su horizonte parece crecer y tener siempre recién llegados.

En *Campo hablado*, hay una forma particular del director para ir desplegando sus historias que es cautivadora, y que se propicia desde el mismo orden del montaje. No hay centros de interés temático para Rincón, ni sus narradoras y narradores presentan una concepción cerrada de sus experiencias. Todo está abierto y todo cuenta. Lo que cada personaje diga o gestualice, calle o actúe para explicarse, es registrado y supuesto como sumamente valioso, primario. No se establecen claras jerarquías. El director es testigo y los testimonios que recoge y enmarca como películas obligan a quien luego las visualice a que no imponga nada, a que se permita mirar cuando, a su vez, es mirado e interpelado, cuando el encuadre se desentiende de los rostros o corta los escenarios propuestos para solo dejar aparecer parcialmente alguna luz, algunos sonidos o unas manos, unas piernas o algunos objetos; cuando lo que nos están contando pasa, casi sin dar respiro, de la creencia mágica o religiosa al acontecimiento cotidiano, de ahí a la violencia radical, y nuevamente a la calma del día a día, del recuerdo, la infancia o los días antes de la tragedia. Hay una minuciosa concepción de la realidad representada como vasta, imprescindible en cada detalle, y hay que dejarse llevar para propiciar la aparición de lo que de otra manera permanece inexpresado.

La trilogía está cargada de secretos terribles que se van desocultando lentamente. Como el resplandor del relámpago, presente en las noches de las películas de Rincón, lo que está oculto o detrás se manifiesta, yendo y viniendo rápidamente. El secreto siempre es público, es algo sabido pero omitido por miedo o necesidad. Es la violencia, transversal a la experiencia campesina en Colombia. Quienes nos narran con una generosidad total se transforman, en el proceso de las obras, de confidentes a sobrevivientes, de testigos a víctimas. No es posible seguir mirando igual luego de entender el contexto, y pese a ello, el director toma la decisión, desde su montaje, de que todo siga, de que nada termine —así como no comienza— con la violencia. Hay una dignidad lograda en este gesto. Los relatos no se reducen al momento violento, por más que sean inevitables una vez manifiestos. Luego de haber visto la noche iluminada, la oscuridad no es la misma. Algo de más sabemos, algo compartimos con estas personas.

## **2. 2. La juventud perpleja de Julio Hernández Cordón**

Guatemala y México tienen en Julio Hernández Cordón un cineasta clave para su actualidad. En su obra hay un profundo pesimismo logrado desde los personajes jóvenes y la puesta en escena de situaciones sin posible resolución: como en las películas de Gaviria, deben huir o morir. Su cine exige participación, una experiencia compartida de la zozobra regional para sus jóvenes empobrecidos y recluidos en las periferias urbanas y rurales. El no futuro adquiere dimensiones distintas, que corresponden a un contexto atravesado por la sombra de la frontera norteamericana, sus flujos trepidantes para las mercancías y mezquinos para las personas. Es un universo enrarecido, dependiente de un afuera para su constitución y, en ese sentido, sin aparente capacidad de agencia sobre sí mismo. La obra de este cineasta va creciendo, pero sostiene esta relación pesimista entre las nuevas generaciones y la dificultad para imaginar proyectos de vida que no estén condenados a su fracaso.

*Gasolina* (2008), por ejemplo, presenta un contexto guatemalteco de periferia, donde la trama se va desarrollando a partir de la monotonía de sus protagonistas, Coco y Gony. Para financiar su viaje a Estados Unidos, deciden robar una gasolinera, pero esto es más una excusa para dar cuenta de una comunidad estancada y la imposibilidad para la constitución, por parte de estos jóvenes, de proyectos de vida que superen su inmediato día a día. No queda otra que buscar peleas o evadir al padre desesperado de la muchacha embarazada por uno de ellos. El tedio y la casi ausencia de conversaciones es otra forma de mostrar la incapacidad de respuesta, la perplejidad general que ahoga. Como un episodio que continúa el entorno cinematográfico de Hernández, *Te prometo anarquía* (2015) traslada esta situación de ofuscación a la Ciudad de México. En la gran urbe, llena de toda clase de posibilidades y personas, buenas y malas, dos jóvenes se involucran en el tráfico de sangre. Entre más profunda hacen su relación con los traficantes, más se complica la situación, al punto de no poder salir ilesos de la red de corrupción y violencia que se va revelando. Todo sucede, sin embargo, sin grandes sobresaltos: las situaciones extremas se han cotidianizado, y la desaparición de un grupo de personas es apenas una de muchas tragedias que no serán recordadas.

La contundencia de la violencia en la obra de Hernández Cordón está en su falta de efectismo. Mostrar la violencia pasa por imbricarla a la cotidianidad, por la indolencia de la cámara y lo inmutable de los contextos puestos en escena. Algo terrible ocurre como se larga a llover o se toma un café, sin sobresaltos. El clima general que se logra es el de la interpelación al espectador por las formas en que, efectivamente, ha naturalizado la violencia y la ha integrado a una forma de su consumo donde lo divierte, y donde espera de su aparición que sea excitante y espectacular.

## **3. Cierre**

Estos proyectos cinematográficos, de Víctor Gaviria, Nicolás Rincón Gille y Julio Hernández Cordón, cada uno desde su propio proceso creativo y su escala de reflexión cinematográfica –local, nacional e internacional–, recorren sin miramientos la difícil actualidad de una América Latina sin viabilidad en sus proyectos de comunidad, si éstos significan e implican un estado de cosas social más justo y racional. De una manera distinta a la por él considerada, estas obras logran dar cuenta del “peligro de muerte”



(Benjamin, 2012, p. 42) correspondiente a la época que Walter Benjamin identificaba como potencial crítico del cine de vanguardia soviético en la década de 1920. Lo que en ellas es narrado pertenece al ámbito de lo secundario y lo tendiente a su desaparición. Lo registrado termina cumpliendo una labor de rescate, si no de las personas y los tejidos sociales dañados, sí de sus formas de expresar las contradicciones de la modernidad capitalista que atravesaron sus vidas.

## Referencias

- Benjamin, W. (2012). *Obras I/2: La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica; Charles Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo; Sobre el concepto de Historia* (R. Tiedemann & H. Schweppenhäuser, Eds.; A. Brotons Muñoz, Trad.; 2 ed.). Abada.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo: Memoria visual del Holocausto* (M. Miracle, Trad.; 1a. ed.). Paidós.
- Gaviria, V. (2019). *Detrás de cámara: Crónicas, testimonios y reflexiones de un cineasta* (2da. edición). Grupo Editorial Sial Pigmalión.
- Gaviria, V., & Gallego, A. (2020). *El pelaíto que no duró nada*. Basado en el relato de Alexander Gallego (1a ed.). Planeta.
- Geertz, C. (2011). *La interpretación de las culturas* (A. Bixio, Trad.; 1ª ed., 11ª reimp). Gedisa.
- González Escobar, L. F. (2021). "Imposible de demoler". En M. Carmona Rivera & W. V. Masuko (Eds.), *Expurgo* (edificio Mónaco) (pp. 19-23). Policéfalo Ediciones.
- Horkheimer, M. (1973). *Teoría crítica*. Barral Editores.
- Pécaut, D. (2001). *Guerra contra la sociedad* (1. ed). Editorial Planeta Colombiana.
- Reichel-Dolmatoff, G. (1986). *Desana: Simbolismo de los indios tukano del Vaupés* (2a ed). Procultura, Presidencia de la República.
- Sontag, S. (2011). *Ante el dolor de los demás* (A. Major, Trad.). Random House Mondadori.