

Arte, monumento y archivo. Reflexiones en torno a la obra de Víctor Gaviria como archivista de la ciudad

BEATRIZ ELENA ACOSTA RÍOS

JUAN DIEGO PARRA VALENCIA

DOCENTES INVESTIGADORES, FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES

(INSTITUTO TECNOLÓGICO METROPOLITANO)

beatrizacosta@itm.edu.co

juanparra@itm.edu.co

1. En la constante lucha por la memoria, los procesos de configuración simbólica no sólo no dependen del relato oficial, sino que a veces se desarrollan en su contra, resistiendo las estrategias sistemáticas de invisibilización y silenciamiento. En esta lucha, más allá de las acciones concretas de orden ideológico y político por conservar los relatos, las prácticas artísticas se erigen como detentoras de un tipo de saber (aún) no oficializado que almacena datos de experiencia sensible, muchas veces no coincidentes con los registros históricos que, a la postre, se convierten en opinión (*doxa*), en un plano fáctico supuestamente incontrovertible. La oficialidad de los relatos muchas veces encubre su historicidad y redundante en el ocultamiento de los propios hechos. Y el arte, como dicen Deleuze y Guattari, “no tiene opinión. El arte desmonta la organización triple de las percepciones, afecciones y opiniones, y la sustituye por un monumento compuesto de preceptos, de afectos y de bloques de sensaciones que hacen las veces de lenguaje” (Deleuze y Guattari, 2005; 177-178). Es decir, más allá de memorizar o conservar el recuerdo, el arte propone la composición de estados sensibles que traducen emociones y afecciones. Dicho estado de sensibilidad, que por lo general llamamos “obra de arte”, es lo que Deleuze y Guattari denominan “monumento”. Lo definen exactamente no como aquello “que conmemora un pasado, sino (como) un bloque de sensaciones presentes que sólo a ellas mismas deben su propia conservación, y otorgan al acontecimiento el compuesto que lo conmemora” (169). En otras palabras, la obra de arte o el monumento no constituye una memoria específica sobre hechos históricos, sino que extrae bloques de sensibilidad de los acontecimientos sensibles. De

allí que su perdurabilidad no esté determinada por su denuncia de lo real, sino por el otorgamiento de una suerte de vocación de futuro a los acontecimientos vividos. El arte, por tanto, no rememora hechos, sino que reactiva sensaciones o afectos, independientemente de las acciones individuales o las prácticas mismas de rememoración. Es en este sentido como el arte es un estado de conservación de afectos y perceptos, como lo mencionan Deleuze y Guattari, diferente a las estrategias de almacenamiento archivístico y construcción de relato oficial comunitario.

2. Desde esta perspectiva, queremos pensar la idea de memoria y arte, desde su propia constitución terminológica, entendiendo que lo “monumental” es lo que “se rememora”, o sea, que el monumento se desprende de “monere” que significa “recordar” o “advertir”, del cual también se deriva “memoria”. Lo monumental, entonces, es una instancia de agrupamiento sensible que tiende a la incorporación emocional, tanto a nivel individual como colectivo. De allí que pueda erigirse como un “contra-relato” de la oficialidad: siempre estará allí, latente para ser activado en el plano fáctico, sin el filtro recurrente de la discursividad. La obra de arte, así, hará parte del campo de lo memorable (monumentalizable), pero no por referir hechos concretos, sino por extraer de ellos la emoción circundante que determina su perdurabilidad. La facticidad se sustituye por la “afectividad”, en el sentido que lo que se disemina no es sólo el conocimiento de un hecho, sino la cualidad constitutiva del acontecimiento que perdura en la obra misma, independientemente de las condiciones de su realización. Y es en este sentido como nos interesa revisar la condición monumental de los contra-relatos derivados de la artísticidad en varias producciones contemporáneas, o por lo menos de la historia reciente del país, que se abocan a la confrontación directa con escenarios de cruda visceralidad de los últimos tiempos regidos por el sino de la violencia urbana. Nuestro caso directo es la ciudad de Medellín, en los últimos treinta años.

3. El concepto de monumento, revisado desde dos perspectivas solidarias entre sí, a saber, Deleuze y Guattari y Michel Foucault, nos permitirá revisar algunas obras artísticas derivadas del cine y la literatura, para configurar un estado expandido de sensibilidad mnemónica no necesariamente determinada por el relato que hemos denominado como oficial, o incluso, más allá de las determinaciones de la opinión común (doxa). La idea del monumento nos llevará a establecer relaciones con las formas de almacenamiento determinadas por soportes técnicos de registro que, por lo general,

son definidas como “archivos” y desde allí, la posibilidad de tipologizar las formas de monumentalidad, según prácticas de simbolización histórica. Inicialmente, según la premisa de Deleuze y Guattari de que “el acto del monumento no es la memoria sino la fabulación” (Deleuze y Guattari, 2005; 169), revisaremos tres décadas de conflicto urbano condensado en algunas obras que, a partir de sus propias materias primas de expresión, revelan la sintomatología de algunos escenarios del horror socio-histórico de aquellos tiempos.

1. Archivo, documento y monumento

4. Partamos de la necesaria distinción entre documento y monumento desde la noción de archivo propuesta por Foucault. Para el pensador francés, los “hechos” históricos tienen un estatuto discursivo que debe revisarse, incluso con más detenimiento que su carácter fáctico. Por ello, el sentido de lo dicho no puede confundirse con el sentido de lo hecho; de allí que él propenda por distinguir los enunciados de la propia formulación verbal de los hechos. Para Foucault, no se trata de frases o proposiciones sobre hechos verídicos, sino de enunciados que orientan y determinan los campos de discursividad, es decir, el campo de lo visible y “decible”. Es en el discurso, o campo enunciativo, en el que no sólo se reconoce lo dicho y visto, sino aquello que no se deja ver ni oír, de lo que se desprende que es en el campo discursivo y no en los hechos donde se alojan los estatutos de verdad sobre dichos hechos. Por ello, se hace necesaria la revisión de los soportes donde se consigna el campo de enunciabilidad, a saber, los documentos; y según su estatus, revisar la noción de monumento.
5. La preocupación fundamental en torno al documento es su potencia enunciativa según un régimen de verdad. Foucault señala que la disciplina histórica tradicional se ocupa de “hacer hablar” los testimonios del pasado alojados en los documentos, pidiéndoles decir “no sólo lo que querían decir, sino si decían bien la verdad, y con qué título podían pretenderlo; si eran sinceros o falsificadores, bien informados o ignorantes, auténticos o alterados” (Foucault, 2010; 15). Según sus palabras, la “historia tradicional” se dedicaba a “memorizar” los monumentos del pasado, a transformarlos en documentos y a hacer hablar esos rastros que, por sí mismos, no son verbales a menudo, o bien dicen en silencio algo distinto de lo que en realidad

dicen” (16). De aquí que la propuesta consiste en invertir el proceso y transmutar los documentos en monumentos, o en otras palabras, hacer de la historia una arqueología y precipitar el campo de decibilidad documental hacia un territorio de aparente mudez en el que la posibilidad de lo dicho coincide con lo aún por decir. Se trata de la descripción intrínseca y no de interpretación o hermeneusis. En este sentido, cobra un valor especial la idea de “archivo”. Para Foucault, el archivo no es sólo un compendio de datos almacenados que respaldan hechos del pasado. Se trata más bien de lo que él define como una suerte de “a priori histórico” (167-169), no propiamente una línea causal de legitimidad retrospectiva de los hechos, sino una instancia de legitimación que crea un campo de “decibilidad” y comprensión adecuada de los hechos (por lo tanto, de los pensamientos). El archivo es una forma de administración de los datos documentales, pero referidos a su dimensión monumental, es decir, y acercándose a la definición de Deleuze y Guattari que veíamos antes, en tanto instancia de potencia expresiva.

6. Así, la noción foucaultiana de archivo se ubicaría entre la tradición y el olvido (171), dado que no es propiamente un conjunto de elementos y/o hechos “memorables” y tampoco un escenario de restitución de acontecimientos olvidados: es una instancia que integra tanto lo acopiado como lo no acopiado, evitando la lógica secuencial y determinista del tiempo y apelando a la discontinuidad. El archivo se entiende más como un umbral que evidencia lo que se dice frente a aquello que “no puede decirse ya” (172), y por ende revela en el mismo movimiento aquello que no pudo decirse mientras otras cosas se decían. En suma, el archivo es una instancia activa que se expande incluso más allá de lo que cabría en el régimen discursivo. El archivista, en tono foucaultiano, entonces, busca ubicarse en los umbrales que separan las zonas iluminadas de las oscuras dentro de un campo discursivo; no concibe los materiales como evidencias de un pasado inerte sino como potencias de constante actualización que se resisten a la forma simple del dato histórico. Y es en ese sentido como valoraremos los aspectos expresivos de ciertas manifestaciones artísticas orientadas a la contraversión de las estrategias de organización de lo memorable.

2. Víctor Gaviria, archivista

7. Si alguien pudiera reconocerse archivista en sentido foucaultiano, o sea, archivista de las condiciones de existencia en el marco de la violencia urbana de Medellín durante las tres últimas décadas del siglo XX, ese es Víctor Gaviria. Mucho más cuando su propósito creador de lo que él denomina “cine de realidad” es precisamente extraer de los hechos fríos, de orden estadístico, el acontecimiento mismo que sobrevuela la condición sensible de dichos hechos. Su trabajo, entre la constatación documental y la exploración de honduras emocionales, a priori pareciera tener más afinidad con el periodismo que con el cine. Sin embargo, las estrategias compositivas que defiende lo llevan, más allá del registro de los hechos crudos, a la interacción permanente con el ethos de sus personajes. Esto trae consigo un experimento constante que encuentra su hábitat en punto liminar entre la ficción y la realidad. Es una suerte de umbral provocador que revela las condiciones de existencia tanto de los personajes como de las fuerzas emotivas que los habitan y desbordan. Dichas fuerzas aparecen como estados pulsionales colectivos, manifestaciones de un ethos supra-personal, quizás definido como idiosincrasia, pero que evidentemente va más allá de aspectos comportamentales. Gaviria revela las fuerzas que mueven acciones a través de individuos, manifestando no tanto las razones de los comportamientos sino las potencias que los producen. En ese sentido, la obra de Gaviria, en tanto monumento en sentido deleuze-guattariano, es claramente un estado liminar que evidencia lo no dicho dentro de lo dicho por el discurso oficial acerca de los hechos ocurridos en las décadas que interesan al director para su obra. El problema de Gaviria claramente no es “la memoria” como instancia del recuerdo oficial, sino la fabulación que permite integrar aquello “no dicho aún”, básicamente porque no puede decirse a partir de documentos, o de alguna manera, que sólo podría manifestarse si los documentos transmutan en monumentos, y es esa la razón de su elocuencia expresiva.
8. Si nos concentráramos en dos obras, de continuidad discontinua (una filmada años después de la otra, pero que se ubica cronológicamente años antes), podemos establecer la dimensión de archivo en sentido foucaultiano, para proponer los vínculos a distancia bajo un tamiz acronológico. exploremos esto un poco. Hablamos de las películas *Rodrigo D. No futuro* (1990) y *Sumas y restas* (2004): ambas se preocupan por las formas

en que se fue diseminando la estructura socio-económica de las mafias narcotraficantes. *Sumas y restas* aborda las dinámicas que derivaron en la inserción de la clase baja emergente en los contextos de la pequeña burguesía medellinense a comienzos de los años 80, a partir del incremento de liquidez monetaria que promovió el ethos empresarial antioqueño, bajo las consignas del progreso y el ascenso social sostenido en la riqueza económica. *Rodrigo D. No futuro*, por su parte, revisa la consecuencia de un estado social atravesado por la narco-economía, una economía vinculada a la delincuencia, en el que se han consolidado los roles jerárquicos de la estructura para-gubernamental, partiendo del gran “patrón” o jefe máximo hasta los sicarios y “pistoleros” (asesino a sueldo, sicario –según el Diccionario del parlache, se deriva de las palabras pistola y loco), pasando por los “traquetos” (traficante y distribuidor de droga al exterior de Colombia, con cargo de poder; capo de la droga; Castañeda & Henao, 2006). En dicha distribución, los jóvenes excluidos socioeconómicamente, habitantes de las zonas marginales de la ciudad, encontraron alternativas de ascenso social a través de prácticas delincuenciales dirigidas por los grandes capos del sistema. La oferta laboral iba desde el servicio de mensajería, espionaje y comunicación, hasta el asesinato por encargo. Es en este contexto en el que se desarrolla la película. Jóvenes habitantes de un barrio periférico marginal son contratados por un gran jefe invisible y tutelar, para robar y matar, a cambio de beneficios económicos inmediatos. A Gaviria le interesa, sin embargo, revisar otros aspectos de esta juventud acorralada entre la ausencia de oportunidades estatales y la oferta de retribución económica directa por oficios delictivos. Entre estos jóvenes, se revela el prototipo del “no-futuro”, mucho más crudo aún que en los jóvenes punkeros ingleses, pioneros de esta filosofía del hastío. Gaviria explora la inercia ontológica de un tipo de joven atrapado entre el desgarramiento de la tradición, sin padres que reverenciar, y el nihilismo ante el porvenir.

9. Si hiciéramos una reconstrucción histórica, *Sumas y restas* ocurriría en la primera mitad de la década de 1980, y *Rodrigo D. No futuro*, en la segunda. Es decir, es posible establecer una relación causal entre ambas, aunque teniendo en cuenta un factor no menor, determinado por las fechas de producción artística. *Rodrigo D. No futuro* fue filmada entre 1986 y 1988 y se publicó en 1990, mientras *Sumas y restas* vio la luz en 2004. Esto nos permite establecer la lógica archivística de la discontinuidad, planteada por Foucault, entendiendo que la película de 1990 revela un registro de

orden cuasi documental, mientras la de 2004 plantea un ejercicio de reconstrucción. La correlación entre ambas obras (en sí mismas “monumentos”, en sentido deleuze-guattariano) nos permite reconocer la dimensión “exterior” del archivo frente a su sistema de enunciabilidad, pues la condición de archivo radica en su “actualización jamás acabada, jamás íntegramente adquirida, (que) forma el horizonte general al cual pertenecen la descripción de las formaciones discursivas, el análisis de las positivities, la fijación del campo enunciativo” (172). Precisamente, lo que hace Gaviria es expandir la potencia de lo enunciable, transmutando el documento en monumento, con lo cual podemos verificar la realidad de los jóvenes marginales en la Medellín de finales de los años 80, devenidos en “pistoleros” y sicarios, como una consecuencia de la constitución del sistema para-estatal sostenido en el narcotráfico que emergió a principios de la década y permeó cada estratificación social existente. Lo que vemos en sus películas es tan cercano como lejano, precisamente por su condición archivística, porque se compone en “una región privilegiada: a la vez próxima a nosotros, pero diferente de nuestra actualidad, es la orla del tiempo que rodea nuestro presente, que se cierne sobre él y que lo indica en su alteridad: es lo que, fuera de nosotros, nos delimita” (172).

10. En la actualidad, un número desbordado de producciones audiovisuales han dirigido su atención sobre la violencia urbana de los años 80 del siglo pasado en Medellín. Incontables son las obras que se preocupan por la figura de Pablo Escobar y su red de socios y empleados; desde distintas aristas se trata de resolver ese enigma idiosincrásico que caracterizó la emergencia del sistema paraestatal que gobernó de manera efectiva la ciudad durante más de una década. La reconstrucción de los hechos, sabemos, no es suficiente; tampoco contar escuetamente la historia biográfica del personaje. Gaviria lo sabe y ha esquivado, precisamente, incluso la mención de Escobar en su obra-monumento. Su proyecto archivístico no busca consignar la materia efectiva de los hechos, sino la potencia afectiva de los acontecimientos, por lo cual su obra es a la vez diagnóstica y pronóstica, y hace que podamos identificar la actualidad del relato, aún por fuera de su circunscripción histórica. Gerardo, el “traqueto” protagonista de *Sumas y restas*, no es Pablo Escobar, pero lo evidencia en las prácticas y procedimientos. Por otro lado, Escobar no es siquiera mencionado en *Rodrigo D. No futuro*, pero su figura tutelar en las acciones siniestras de los jóvenes marginales y excluidos presenta las condiciones de realidad que derivaron en sus prácti-

cas asesinas. Gaviria lo define de manera exacta, al plantear la ruptura de Medellín en dos ciudades, ante el advenimiento del narcotráfico y su paragobierno, ruptura evidenciada, por demás, en la última escena de *Sumas y restas*, cuando Santiago, después de “vender” a Gerardo a sus enemigos, provocando su asesinato, le pide a un taxista que lo lleve al barrio de clase alta El Poblado. Gaviria lo explica así: “Esto es lo que, creo, es su testimonio más profundo, que uno se demora en entender. Esto es lo que divide a las dos ciudades que conviven en Medellín. Miles de muchachos tienen que hacer esta transformación para dignificar su vida, para sustituir a sus padres, para rescatar el poder de sus padres ausentes, no tener miedo sino ser el miedo: amenazar, aterrorizar, cambiar el rostro para robar” (Gaviria, 2018; 25).

11. En el diagnóstico archivístico de Gaviria, la figura tutelar de Pablo Escobar es anunciada por el personaje de Gerardo –incluso, un poco después en su obra, pero anterior en la cronología, esta figura es profetizada por Libardo, “el animal”, en *La mujer del animal* (2017)–, evidenciando la restitución metafórica del padre ausente, no sólo en términos bilógicos, también gubernamentales. Esta se ratifica, además, en el uso constante de la palabra “papá”: “¿Entonces qué, papá?; Bien, papá; Oigan a mi papá...”. Gaviria analiza que “esta proliferación de la palabra ‘papá’ significa una trivialización de la función, que antes inspiraba tanto respeto. Como si esta utilización general quisiera hacer significar que el ‘papá’ ha salido de su ‘casa’, y ahora está fuera de lugar, donde no debería, en cualquier frase, sin autoridad y sin poder” (37). Y justamente son estos muchachos “sin padre” aquellos que reconocen la autoridad de una figura superior a la que terminarán por denominar como “patrón”. Una buena parte de la conformación del brazo armado de Escobar –y cuya descripción podemos ver en *Sumas y restas* alrededor de Gerardo– tuvo como base laboral a muchachos redignificados por la presencia protectora de un padre circunstancial pero poderoso que los reinsertaba en la existencia social.

3. Discurso y actos de habla. Archivísticas de la exclusión

12. Un aspecto clave para reconocer lo no dicho en el documento, pero que conforma el devenir-monumento de los hechos, es el lenguaje en su

dimensión activa, en sus actos de habla, que Gaviria sabe reconocer perfectamente para orientar no tanto el estado discursivo del hecho, sino la potencia expresiva del acontecimiento. En el contexto de *Rodrigo D. No futuro*, y luego en *La vendedora de rosas* (1998), Gaviria se refiere al “lenguaje de los muchachos”, explicando que éste se compone de una cantidad de palabras cuyos usos cotidianos han sido desviados. Por lo tanto, sus campos semánticos se han enriquecido de un modo paradójico, pues evidencian esa cesura radicalizada en la ciudad desde la configuración del Cartel de Medellín: “a cada cosa de un mundo, corresponde otra en el otro mundo, que es su doble irónico, su imagen monstruosa y distorsionada” (39-40). Tal como Santiago (*Sumas y restas*) marca su diferenciación con ese inframundo al que ha descendido durante un tiempo pero que nunca dejó de despreciar, los muchachos de los barrios populares de aquel entonces resaltan sus diferencias en la creación de un argot mordaz, un argot que es excluyente –antes de que su uso se extendiera a todas las capas sociales. Esta poiesis les permite vengar con metáforas especulares su condición social, al mismo tiempo que efectuar literalmente lo expresado al invertir el significado de palabras tales como “botado”, “paciente”, “finca”, “traído”, “plaza”, “oficina”, “negocio”, “vuelta”, “muñeco”, etc. En este compuesto lingüístico de neologismos, los nombres coinciden con otros ya existentes, pero sus contenidos no; se suman a múltiples creaciones de términos nuevos y a conectores e interjecciones también desviados que constituye el parlache. Este compuesto lingüístico rebasa, como cualquier sistema de códigos, en una función comunicativa que se convierte en una cantera de sensaciones que, a su vez, nos permiten actualizar cada cosa o acontecimiento nombrado o dicho. De ahí que Gaviria otorgue tanta importancia a los personajes en su dimensión narrativa: los actores no son quienes a partir de acciones miméticas se ponen en el lugar existencial de otros jugando a un *como si*, sino que narran aquello que han vivido o visto. Son protagonistas o testigos de lo contado y ambos lugares de la enunciación tienen la misma valía para el director, pues cada uno de los gestos y expresiones que intervienen en los relatos es, en realidad, parte de un dispositivo colectivo al que esos narradores pertenecen. Cada palabra pronunciada por un actor encarna su universo. Gaviria confiere gran importancia a la preproducción de sus películas, pues es la fase en la que escucha a los posibles actores. Es en esa etapa, que se extiende mucho más que en muchos directores, cuando vislumbra el universo que tratará de asir en la obra-monumento: “[...] soy un director

que no está tan interesado en los argumentos de las películas, como en los universos.” (Entrevista en *Atehortúa*, 2020; 118).

13. El universo conceptualizado en distintos textos y entrevistas, y materializado en distintas piezas cinematográficas y poéticas por Gaviria, desborda la cronología de los hechos narrados. La topografía en la que ocurrieron, en consecuencia, no se agota en los documentos. Se asemeja más, en su temporalidad y en su espacialidad, al cronotopo descrito por Mijaíl Bajtín, o sea, a “la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” (Bajtín, 1991; 237). Al director no le interesan los hechos fríos contados por la historia oficial, sino los entramados sensoriales y emocionales que los atraviesan. Así, lo ocurrido en sus películas vuelve a ocurrir en cada visionado, y no solo porque volvemos a asistir a los hechos como tales, sino porque esos hechos –que constituyen el argumento, cuyos elementos, como ha dicho Gaviria, son finitos– expresan las fuerzas que laten en sus efectuaciones y que componen el universo, de infinitos elementos. Hay distintos componentes singulares que participan de ese acontecimiento actualizador, pero se impone el uso del lenguaje. El director asumió, desde sus primeros cortos, más el rol de escucha que el de mirón. Su condición de testigo auditivo antes que ocular le ha permitido capturar “el runrún de lo popular” (*Atehortúa*, 2020; 129), ese incorporal que, sin embargo, nos instala siempre en el presente de lo visto y de lo escuchado. En sus películas, se trata del murmullo que sobrevuela y que subyace en cada acción, vinculándola con nuestra actualidad cronológica, estableciendo una contigüidad en la anacronía. En el cronotopo de Gaviria, el caudal de distorsiones lingüísticas llevado a cabo por los muchachos de los barrios arrastra sus universos barriales y el universo de una Medellín rota. Mas esta “rotura” no sólo se corresponde al devenir violento de la ciudad, sino a la condición misma de la historia dispersa que trata de ordenarse a través de los documentos. Para Gaviria, es claro, como para Foucault, que “el discurso manifiesto no sería a fin de cuentas más que la presencia represiva de lo que no se dice, y ese ‘no dicho’ sería un vaciado que mina desde el interior todo lo que se dice” (Foucault, 2010; 38).

14. El trabajo de archivista llevado a cabo por Gaviria ha convertido, pues, en materia expresiva el habla de los muchachos. En el camino, ha encontrado la dimensión poética de la cotidianidad callejera, hallazgo que le permite referirse a las narraciones de los actores no profesionales en términos de *literatura oral*. Además, ello lo ha acercado a poetas populares tales

como Helí Ramírez, el poeta del barrio Castilla, cuyos poemas indicaban ya, en la década de 1970, la desintegración sistémica del tejido social medellinense en el marco de la guerra urbana. Para Gaviria, en la poesía de Ramírez acontece el barrio, el suyo y el de todos los excluidos de la ciudad, porque, según él, en la Medellín de las postrimerías del siglo XX, ya no solo se trata de la explotación, sino de la exclusión. Esta poética sencilla y descarnada es tan sincera como los días que se suceden en medio de las obligaciones y las pequeñas alegrías y tragedias diarias. Es el canto de las voces anónimas que sobreviven entre afugias y violencias que, cada vez, se van sofisticando más, en la medida en que el ethos emprendedor local se va decantando, en una de sus metamorfosis, en un ethos criminal de proporciones bíblicas. Pero la obra poética de Ramírez no es documental: no se cifra en la descripción de sucesos, sino que dice lo que ocurre a diario, con las palabras con que se nombra también a diario. El carácter monumental de esta obra es dado, entre otros aciertos, por la capacidad del poeta para sustraer del magma de la cotidianidad los elementos de esta cotidianidad. Son elementos en los que nadie se detiene a pensar, por la premura de vivirlos. Son, por ejemplo, los gestos de una vendedora de tomates durante un día entero o el placer que dan las empanadas que se venden al lado de las iglesias. El poeta nos hace caer en la cuenta de que son “golosinas de sal”. También son las minúsculas transformaciones proxémicas de un muchacho mientras escala el camino del hampa o los pormenores del ritual de un partido de fútbol en las canchas de barrio, lugares de confluencia de ese universo. De hecho, las tiendas y las esquinas también se poetizan. La contundencia de esa obra-monumento resuena en Gaviria, quien, más que un director, es un poeta-cineasta que indaga en el *arché* (ἀρχή: principio, comienzo) de los acontecimientos, en su origen y en su principio activo; procura comprender qué es lo iniciático de cada uno de ellos que se sigue repitiendo, qué puntos se continúan en los distintos ciclos temporales. Así, en la acronología que se impone entre los primeros poemas de Helí Ramírez y la última película de Gaviria (estrenada en 2017, pero cuyo tiempo argumental se sitúa justo en la mitad de la década en que nacieron esos poemas), encontramos un *continuum* que nos permite reconocernos en las diferencias y las discontinuidades. Ambas obras se integran al archivo que “nos desune de nuestras continuidades: disipa esa identidad temporal en que nos gusta contemplarnos a nosotros mismos para conjurar las rupturas de la historia” (Foucault, 2010; 1972). Los camajanes que pueblan los poe-

mas de Helí Ramírez se corresponden con los que integran el grupo de amigos de Libardo en *La mujer del animal*. Todos prefiguran los “pistolocos” de *Rodrigo D. No futuro* y los sicarios profesionales de *Sumas y restas*.

15. El escritor de poesía, con una cámara en la mano, poetiza entonces las imágenes. Les concede literaturidad, habida cuenta de la potencia de la lengua popular para efectos de expresar la “afectividad”, por encima de contar la “facticidad”. La obra, comprendida como monumento en sentido deleuziano-guattariano, actualiza el instante prístino de cada hecho, e incluso su *arché* anterior a ese instante. Trae a la superficie de la actualidad sus estratos más profundos. En concreto, el monumento literario efectúa esta actualización por medio de un decir que encarna lo dicho, que lo vivifica; con ello, rebasa los límites de lo decible. En el caso de Víctor Gaviria, las maneras cotidianas con las que cada actor-narrador-personaje expresa sus sensaciones y emociones frente a cada una de las situaciones permiten a los espectadores sentir (casi) en carne propia las múltiples intensidades que han configurado hábitos. Estos, a su vez, integran un ethos que nos constituye desde tiempos pretéritos de la ciudad, pero que se expresa de modos particulares, según desencadenantes distintos. Los trabajos audiovisuales de Gaviria previos a los largometrajes dan cuenta del interés del director por ese ethos antioqueño desde épocas anteriores a la consolidación de la economía narcotraficante. Ejemplos de esto son *Que pase el aserrador* (1985) y *Los músicos* (1986).
16. El carácter inaugural del trabajo de Gaviria no estriba solo en que confiere la voz de narrador sobre la exclusión a los excluidos mismos, sino también en que lo hace de un modo distinto al de los cronistas. Entre estos cronistas, Alonso Salazar es un referente principal por sus investigaciones en campo, que dieron lugar a textos compuestos por narraciones de los protagonistas reales de los hechos, tales como *No nacimos pa' semilla* (1990), publicado poco antes de la primera edición de *El pelaíta que no duró nada* (1991) y *Mujeres de fuego* (1993). Si el periodista consigna los testimonios haciendo decible y visible lo silenciado y denostado por la parte de la sociedad que excluye, Gaviria les entrega a los marginalizados el argumento, para que ellos viertan en él su universo. Es decir, co-crea con ellos la obra de arte-monumento, les otorga un carácter de creadores. De hecho, en la edición conmemorativa de *El pelaíta que no duró nada* (2020), Tyron Gallego, quien le narró la historia de su hermano asesinado (uno de los actores de *Rodrigo D. No futuro*) al director, aparece como co-autor de la

novela. Gaviria dice que publicó esta novela como documento, pero constituye un bloque de materia expresiva que condensa las sensaciones y afectaciones, al habitar las calles de la ciudad en aquellos años de emergencia sicarial. La conserva y la actualiza, para activar la sensibilidad mnemónica, en su dimensión colectiva:

Por eso fue que no duró nada, hermano... Imagínesse que a Fáber lo mataron de diecisiete años y medio, y empezó como de trece en la pomada. ¿Duró qué?: cuatro años así, güevoniando... Comenzó como un niño, y murió como un niño. Un niño que mataron por aceleradito. Lo mató un viejo. Una gonorrea de 29 años, que le temblaba la mano para dispararle al pelado. Lo cogió a la mansalva, por detrás... (Gaviria, 1991; 40-41).

17. Gaviria no deja de lado ningún rasgo de la cotidianidad de esos días, desde las formas de matar y de morir, de recorrer el barrio, de esconderse, de enamorarse, de comer, hasta las de celebrar.

Conclusión: el universo-archivo de Gaviria

18. El universo al que hemos hecho referencia en este texto es, como ya anunciamos, un concepto de Víctor Gaviria, con el que el director define aquello que busca con sus obras: “El universo extendido, es decir, con los límites mucho más allá del argumento. El *argumento* es solamente la *encarnación* de ese universo, en el relato que va a ver el espectador. [...] uno sabe que ese universo, que está lleno de conceptos, de sensaciones, de momentos, tienes que *traducirlo* al relato” (Gaviria, 2018; 117-118). El argumento está compuesto de “unidades”, *episodios*, que le llegan al director por distintos caminos (periódicos...), incluso anécdotas de los actores-narradores (Gaviria, 2018; 118). Por lo tanto, según Gaviria, hay dos planos: el del *argumento*, que se compone de hechos concretos que serían susceptibles de ser almacenados, entre los que Foucault llama *documentos*; y el del *universo*, que los desborda y que se compone de un infinito (siguiendo la definición citada antes del mismo Gaviria). Este universo está poblado de cuerpos y de incorporeales, de gestos, sensaciones, emociones, memorabilias individuales y colectivas, palabras, expresiones, ritmos, hábitos y que están latentes, es decir, que son independientes de la circunscripción temporal. Por ello son aprehensibles por la obra de arte, el monumento en cuanto tal, cuyo tiempo es siempre el presente. Efectivamente, al asistir a ese bloque de afectos y perceptos (tal como lo presentan Deleuze y Guattari), se actuali-

zan en quien lo percibe los cruces de fuerzas del instante primigenio de su ser. La obra de arte es un “ser de sensaciones”, “el arte es lo que conserva, y es lo único en el mundo que se conserva” (Deleuze y Guattari, 2005; 194), de tal modo que se constituye en ese monumento que conserva el bloque entero de universo al que se remite. El vínculo con Deleuze no es, por demás, casual: Gaviria dice creer “mucho en la idea de Deleuze cuando define las películas como un lugar por donde atraviesa una corriente de realidad que viene desde afuera y se precipita otra vez hacia afuera” (Gaviria, 2018; 122). La obra de arte-monumento, entonces, despliega la latencia de las cosas, para que sean reactivadas en perspectiva, lo cual nos permite comprender el presente como nodo de confluencia del pasado y el futuro. La obra de arte-monumento es diagnóstica y pronóstica, rebasa los regímenes de decibilidad y de visibilidad bajo los cuales se estructuran los discursos históricos oficiales y nos deja entrever el *arché* de nuestro *ethos*. El arte es uno de los más potentes elementos del archivo, ya que ese *arché* nos trae el origen al presente y nos trae a la superficie las potencias en revolución que laten bajo los hechos fríos. Víctor Gaviria, con su obra siempre intempestiva, se abisma en esos torbellinos y sus obras actualizan el archivo-universo Medellín y, por supuesto, los universos que esa multiplicidad contiene. En la numerosa cantidad de obras literarias y cinematográficas que se ha sucedido desde el estreno de *Rodrigo D. No futuro*, en otros artistas, resuena la pregunta por ese *arché* de nuestra desintegración social en medio de la guerra urbana. Muchas obras-monumento continúan la exploración del infierno; se precipitan al Averno en que se convirtió este valle. El hecho de que la pregunta siga vigente después de tantos años da cuenta de la vitalidad del archivo y de la necesidad de seguir creando “seres de sensación” que nos conminen a actualizar lo sentido, para dejar de sentirlo, para dar lugar a la ciudad por venir.

Bibliografía

ATEHORTÚA Jerónimo, *Los cines por venir. Diálogos con autores contemporáneos*, Bogotá, Planeta, «Crítica», 2020.

BAJTÍN Mijaíl, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, « Humanidades », 1991.

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama, «Colección Argumentos», 2005.

FOUCAULT Michel, *La arqueología del saber*, México, Fondo de Cultura Económica, 2010

GAVIRIA Víctor, *El pelaíto que no duró nada*, Medellín, Planeta, «Colección Autores colombianos», 1991.

_____, *Antología poética 1978-2003*, Medellín, Universidad de Antioquia, «Colección Poesía», 2006.

_____, *Detrás de cámara. Crónicas, testimonios y reflexiones de un cineasta*, Madrid, Pigmalión, «Lumière», 2018.

_____, GALLEGO Tyron, *El pelaíto que no duró nada*, Medellín, Seix Barral, «Biblioteca Breve», 2020.

RUFFINELLI Jorge, *Los márgenes al centro*, Madrid, Turner, 2004.

SALAZAR Alonso, *No nacimos pa' semilla*, Medellín, Corporación Región, 1990.

_____, *Mujeres de fuego*, Medellín, Corporación Región, 1993.

FILMOGRAFÍA

GAVIRIA Víctor, *Que pase el aserrador*, 1985.

_____, *Los músicos*, 1986.

_____, *Rodrigo D. No futuro*, 1990.

_____, *La vendedora de rosas*, 1998.

_____, *Sumas y restas*, 2004.

_____, *La mujer del animal*, 2017.