



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

LA VOZ POÉTICA DE HELÍ RAMÍREZ EN EL CINE SOCIAL DE VÍCTOR GAVIRIA.
DIÁLOGOS ENTRE POESÍA Y CINE EN LA CIUDAD ESTALLADA

EXAMEN CON TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRO EN LETRAS LATINOAMERICANAS

PRESENTA:
NÉSTOR FELIPE ESPITIA CABREJO

TUTOR
DR. DIEGO SHEINBAUM LERNER
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

CIUDAD UNIVERSITARIA
CD.MX
ABRIL DE 2024



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



**PROTESTA UNIVERSITARIA DE INTEGRIDAD Y
HONESTIDAD ACADÉMICA Y PROFESIONAL
(Graduación con trabajo escrito)**

De conformidad con lo dispuesto en los artículos 87, fracción V, del Estatuto General, 68, primer párrafo, del Reglamento General de Estudios Universitarios y 26, fracción I, y 35 del Reglamento General de Exámenes, me comprometo en todo tiempo a honrar a la Institución y a cumplir con los principios establecidos en el Código de Ética de la Universidad Nacional Autónoma de México, especialmente con los de integridad y honestidad académica.

De acuerdo con lo anterior, manifiesto que el trabajo escrito titulado:

La voz poética de Helí Ramírez en el cine social de Víctor Gaviria. Diálogos entre poesía y cine en la ciudad estallada

que presenté para obtener el grado de -----Maestria----- es original, de mi autoría y lo realicé con el rigor metodológico exigido por mi programa de posgrado, citando las fuentes de ideas, textos, imágenes, gráficos u otro tipo de obras empleadas para su desarrollo.

En consecuencia, acepto que la falta de cumplimiento de las disposiciones reglamentarias y normativas de la Universidad, en particular las ya referidas en el Código de Ética, llevará a la nulidad de los actos de carácter académico administrativo del proceso de graduación.

Atentamente

Néstor Felipe Espitia Cobrejo
Néstor E.
522963480

(Nombre, firma y Número de cuenta de la persona alumna)

Agradecimientos

Agradezco a la UNAM y a Conahcyt por el apoyo incondicional que le brindaron a este proyecto. A la enorme oferta cultural de la Ciudad de México, que me dio tantas y tan constantes oportunidades de asombro y crecimiento. Agradezco a la Cineteca Nacional de México por la disposición de sus archivos y por haberme facilitado encuentros profundos e inesperados con el cine. A mi familia y amigos en Colombia y otros lugares por el soporte moral, por alimentar mis convicciones a lo largo de tantos años. A la Corporación Cinematográfica Laberinto, de la ciudad de Tunja, por ser ese lazo indispensable con el cine de mi país y por todas las oportunidades de exploración y diálogo a las que accedí gracias a sus eventos. Al Taller “Raras”, de Pedro Adrián Zuluaga y Hans Dieter Fresen, por las noches de tertulia cinematográfica, por alumbrar los resquicios de un cine olvidado. A Diego Sheinbaum, por su generoso y oportuno aporte al desarrollo y construcción de este texto, por ayudarme a abrir las puertas hacia esta vida académica que ya no quiero dejar nunca. Al comité de sinodales: Ainhoa Vásquez Mejías, Ivonne Sánchez, Raquel Mosqueda y David Wood, por el rigor de sus comentarios, por iluminar nuevas rutas que hicieron que este trabajo creciera más allá de lo que yo hubiera podido imaginar. A Víctor Gaviria por su palabra gentil, por las memorias que compartió conmigo. Y a mi pareja, Ximena Taborga, por su amorosa compañía, por las lecturas, los hallazgos y los paseos. Por caminar a mi lado, por indagar junto a mí en este enigma inacabable de la poesía.

Tabla de contenidos

1. Introducción: Helí Ramírez y Víctor Gaviria; <i>estas raíces obstinadas y corvas</i>.....	5
2. Diálogos urbanos intertextuales: los poemas de Acuarimántima.....	11
2.1 Selectividad: <i>Acuarimántima</i> o la ciudad estallada.....	11
2.1.1 Helí Ramírez: la mirada que habita.....	15
2.1.2 Víctor Gaviria: la mirada que contempla.....	20
2.2 Estructuralidad: un devenir polifónico.....	25
2.2.1 El habla poética del camaján en Helí Ramírez.....	28
2.2.2 Víctor Gaviria y la desmitificación del poeta lírico.....	33
2.3 Autorreflexividad: la angustia del encuentro.....	39
2.3.1 Desajustes expresivos: el llamado de una voz mundana y distante.....	42
3. Más allá de <i>Acuarimántima</i>: la deriva poética del director de provincia.....	48
3.1 La palabra cotidiana y la imagen cinematográfica: primeras confluencias.....	48
3.1.1 <i>Buscando Tréboles</i> : el enigma poético de las voces ajenas.....	52
3.1.2 <i>Los Habitantes de la Noche</i> : un primer atisbo a la ciudad profunda.....	57
3.1.3 <i>Los Músicos</i> : escuchando el parloteo de la tradición.....	63
4. Diálogos sociales intermediales: cartografías de la marginalidad en Rodrigo D. <i>No Futuro</i> y <i>En La Parte Alta Abajo</i>	69
4.1 El tránsito hacia el <i>No Futuro</i> . Las peripecias del guión como producto de enunciación colectiva	69
4.2 <i>Rodrigo D. No Futuro</i> o los dos espacios.....	76
4.3 <i>En la Parte Alta Abajo</i> o la ciudad de los versos dislocados.....	86
5. Conclusiones: rutas intermediales hacia una desapropiación cinematográfica.....	102
6. Filmografía.....	109
7. Referencias.....	110

No poem without accident, no poem that does not open itself like a wound.

Jacques Derrida, *Che cos'è la poesia?*

El cine es un medio para hacer descubrir la poesía, sea la poesía de un poeta, sea la poesía del mundo.

Eric Rohmer, *Cine de poesía, cine de prosa*

El poeta
ese hombrecito sudoroso que corre
tras la gente
para soplarle fuego al oído.

Raúl Henao, “Definición”

1. Introducción: Helí Ramírez y Víctor Gaviria; *estas raíces obstinadas y corvas*

Visceral y ajeno. Esas son las dos palabras que me vienen a la mente cuando pienso en la obra de los dos autores a quienes les dediqué los últimos años de mi vida. Visceral: o sea, perteneciente o relativo a las vísceras. Dicho de una reacción emocional: Muy intensa.¹ ¿Cómo se emprende un estudio analítico, aterrizado y objetivo sobre algo que tiene tal capacidad de doblegarte? O también: ¿Cómo hablar de poesía dentro del régimen interpretativo de la academia? Primera palabra: visceral. Segunda por orden de prominencia: ajeno. Porque ser colombiano no tendría que emparentarme con la tragedia social de las comunas en Medellín, la hambruna y la desolación de las voces sin techo, la industria de la muerte que se alza en las ciudades de mi país, en todas las ciudades, con sus antenas y fumarolas. Niño de pueblo, casi nada de eso me tocó. Visceral y ajeno: una contradicción. Como académico y estudiante de letras, busqué el aparato crítico y metodológico más idóneo para conciliar estos dilemas. Luego, como sujeto social, lector crítico y colombiano, sé que cualquier análisis que hubiera podido emprender habría sido trivial e inconsecuente si no partía, de una u otra manera, desde el asombro y conmoción de lo visceral, o desde la convicción de que la poesía se encuentra tantas veces, agazapada, en las voces olvidadas, en las voces ajenas.

La voz poética de Helí Ramírez en el cine de Víctor Gaviria, diálogos entre cine y poesía en la ciudad estallada es un estudio que rastrea las conexiones temáticas, estructurales y críticas entre la obra poética de Helí Ramírez y el cine social de Víctor Gaviria, desde sus primeros encuentros como colaboradores de *Acuarimántima* (1973-1982) hasta el primer largometraje de Gaviria: *Rodrigo D. No Futuro* (1990). La tesis que sostengo es que la propuesta cinematográfica de Víctor Gaviria tiene raíces que se aferran con especial fuerza a la revista de poesía en la que conoció a muchos de sus amigos y colaboradores, pero especialmente, a la obra poética y marginal que Helí Ramírez escribió en el barrio Castilla, una comuna en el noroccidente de Medellín. Desde esta base, y a través de sus primeros pasos como director de cine, Gaviria consolidó el producto de sus influencias en su primer largometraje. Mi propósito es el de trazar una progresión intertextual que, desde una base literaria, se reafirma luego en la transposición

¹ Significado extraído del *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed.

intermedial de elementos estilísticos que se evidencia en el trabajo de estos autores años después de su primer encuentro.

Constataré esta hipótesis en tres capítulos. En el primero realizo un análisis de las colaboraciones de Ramírez y Gaviria en la revista de poesía *Acuarimántima*. Para ello tendré en cuenta tres de las categorías en la escala de relaciones intertextuales de Manfred Pfister: La selectividad, la estructuralidad y la referencialidad.² Bajo estos criterios examinaré los puntos de contacto y divergencia en tres aspectos concretos: el aspecto temático de la ciudad, el aspecto formal de la poesía narrativa y el aspecto crítico de la función poética. La gradación de las remisiones intertextuales que propone Pfister (103) implica que existen vínculos intertextuales más intensos que otros. Para efectos de este estudio, esta noción progresiva y diversa de los vínculos intertextuales es de utilidad para demarcar la relación entre estos dos autores en lo que podría denominarse como una etapa embrionaria, la cual se dio en las páginas de la revista *Acuarimántima*, y dentro de la dimensión vertical de las relaciones intertextuales que describe Kristeva: “en la que el texto se orienta al corpus literario precedente o sincrónico” (6). No se espera, entonces, encontrar remisiones de alta intensidad utilizando los criterios seleccionados, pero aquellos puntos en los que los autores convergieron en su primera etapa serán la raíz de los vínculos intermediales más potentes que se describen en las secciones finales de este trabajo. Así es que, al término de este primer capítulo, se expondrán los rastros iniciales de un encuentro profundo, en una ciudad desintegrada en pequeños compartimentos que, al menos en fugaces destellos, se vincularon gracias a la poesía.

En el segundo capítulo se examinan de cerca tres trabajos cinematográficos de Gaviria: los cortometrajes *Buscando Tréboles* (1979-1980), *Los Habitantes de la Noche* (1984) y *Los Músicos* (1986), a la par de una selección de crónicas publicadas en el libro *El campo a fin de cuentas no es tan verde* (1983). El propósito es abordar el tránsito de Gaviria, de la poesía hacia el cine, tomando como referencia el concepto de la *anécdota intrascendente* de Barbara Herrnstein y usando el análisis de secuencia para describir las asociaciones entre las primeras muestras de la obra cinematográfica de Gaviria y sus esfuerzos literarios previos. Planteo aquí que a pesar de las brechas formales, no hay una gran distancia entre la postura creativa a la que

² Basado en la teoría de la intertextualidad de Bajtín y Kristeva, Pfister (102-106) propone seis criterios para la gradación de los vínculos intertextuales: referencialidad, comunicatividad, autorreflexividad, estructuralidad, selectividad y dialogicidad. La elección de los tres criterios mencionados será explicada y desarrollada en el primer capítulo de este trabajo.

Gaviria aspira cuando escribe poesía y cuando hace cine. Los primeros indicios de una voluntad creativa transversal se encuentran en este momento de transición.

El tercer capítulo profundiza en el análisis intermedial tomando como referencia el libro *En la parte alta abajo* (1979) de Helí Ramírez y el largometraje *Rodrigo D. No Futuro* de Víctor Gaviria. Este capítulo retoma las conclusiones de los capítulos previos, vincula las cualidades dramáticas de la poesía de Ramírez con la puesta en escena y el movimiento de los actores en el plano en la película de Gaviria y amplía la dimensión sociológica del análisis para pensar el problema de la ciudad y la exclusión desde Giorgio Agamben, Frantz Fanon, Theodor Adorno y Jesús Martín-Barbero. La clave interpretativa de las confluencias formales evidenciadas en este capítulo se encuentra en la forma en la que ambos autores emplazan y representan los desplazamientos de los personajes. Las dimensiones del verso, por un lado, y del plano cinematográfico, por el otro, son utilizadas para enmarcar movimientos afines en dos medios distintos. Esta transposición de herramientas expresivas se lee como una articulación de referencias intermediales, según las taxonomías de Chiel Kattenbel, Irina Rajewsky y Julio Prieto, las cuales serán expuestas en mayor detalle en la introducción del capítulo.

Las deducciones alcanzadas mediante el examen comparativo que desarrollo en esa tesis desembocan en una conclusión central: la disposición colectiva y polifónica del trabajo creativo de estos dos autores tiene dimensiones etnográficas que, en un marco de análisis contemporáneo, se pueden vincular con las *poéticas de la desapropiación*: un concepto acuñado por Cristina Rivera Garza para referirse al abanico de métodos de autoría plural y escritura comunitaria que surgen en contextos sociopolíticos de violencia extrema. Propongo a Ramírez y Gaviria como antecesores de la desapropiación, entendiendo que Rivera Garza plantea la existencia de estas escrituras desapropiativas en el contexto de la era digital.

El enfoque metodológico de este trabajo es, entonces, en parte historiográfico, y en parte comparativo. A partir de este examen identifiqué relaciones intertextuales e intermediales y rastreo su progreso y sus transformaciones a lo largo de un marco temporal prolongado. La lógica de mi argumentación y de las bases estructurales escogidas para el análisis parten de una de las evidencias arrojadas durante las fases de lectura exploratoria: si bien los dos autores en cuestión estuvieron en contacto desde sus inicios como poetas y tuvieron desde esa época una relación personal cercana, la brecha estructural, temática y estética que se constata en sus primeros trabajos se fue cerrando, de manera progresiva, con el acercamiento gradual y empírico

de Gaviria al oficio cinematográfico. Los indicios de esa exploración se encuentran en su obra literaria y sus aportes críticos; en el ejercicio lírico de sus poemas y en la reflexión social y estética de sus ensayos y crónicas. Como indicios no sirven más que para trazar una progresión aproximada, pero estudiados a la par de la obra poética de Helí Ramírez, y del impacto que esta tuvo sobre la generación de poetas antioqueños de los setenta, la progresión se consolida.

El planteamiento de este trabajo se ha venido dando con los años, dentro de la experiencia que tuve, primero, como espectador, luego, como lector y estudioso de la poesía y, por último, como programador del Festival de Cine Independiente Laberinto, de la ciudad de Tunja. La semilla de todas las inquietudes que me motivaron a escribir esta tesis se encuentra en un punto muy distante de mi infancia, o podría decirse, de la infancia de toda una generación que, en Colombia, creció viendo *La Vendedora de Rosas* (1998) en la televisión. La versión reducida, censurada, atravesada por anuncios comerciales y recubierta por el hálito de hipocresía y banalidad de las transmisiones navideñas fue suficiente para causar en mí un desasosiego que hasta ese momento de mi vida no conocía. Había allí afuera niños y niñas como yo, soportando existencias atroces, día tras día, año tras año. Y no es que la violencia fuera una pieza extraña del menú televisivo. Un país que llevaba ya varias décadas filtrando las monstruosidades de la guerra por entre las pantallas no podía sino incluir una película como esa en la parrilla familiar del final del año. Los años pasaron y mi generación aprendió a disimular la tragedia con hilaridad. Los intrincados códigos lingüísticos de las *personas-personajes*³ en las películas de Gaviria empezaron a alimentar todo tipo de narcoficciones y eventualmente, se instalaron como hábitos del habla popular nacional. La barbarie se hizo fórmula y con ello, el desasosiego se fue deshilvanando. Fue entonces cuando hallé la poesía de Helí Ramírez, y recorriendo una suerte de camino inverso, en sus versos descubrí el mismo asombro de la infancia, así como con el germen de la rabia y el desencanto que engendró en Víctor Gaviria el cúmulo de preocupaciones que lo encaminaron hacia al cine. Luego, como programador de cine independiente, entré en contacto con un segmento de la copiosa y fascinante esfera independiente de producción cinematográfica nacional y allí también, de maneras más o menos evidentes, se podía hallar la huella de Helí Ramírez y Víctor Gaviria.

³ Tomo prestada esta referencia de Concheiro (18), quien relaciona este término de Cassavetes con el trabajo de dirección de actores de Víctor Gaviria.

Así es que me propuse indagar sobre los efectos que tuvo el encuentro entre Helí Ramírez y Víctor Gaviria, primero en el panorama literario de la ciudad de Medellín, dentro de la Revista *Acuarimántima*, y luego, de manera tal vez inesperada, en la configuración inicial de una robusta vertiente de la tradición cinematográfica nacional. Pues lo que en principio fue comentado como una reinterpretación local del neorrealismo italiano, antes que quedar como una anécdota de las épocas más violentas de la historia reciente de Colombia, o como una simple derivación de corrientes extranjeras, se ha establecido como un método recurrente de producción cinematográfica en Colombia. El cruce de caminos en el que Gaviria desarrolló su oficio de dirección: entre el cine y la investigación social, el trabajo documental y la ficción, no solo atrajo la atención de los circuitos globales de producción y exhibición, sino que ha inspirado a varias generaciones de cineastas nacionales: desde Simón Mesa y Camilo Restrepo hasta Juan Sebastián Mesa, Fabián Hernández, Theo Montoya y Laura Mora. Este cine que sumerge su mirada en las ciénegas de la violencia, la desigualdad y la injusticia social, el cine de realidades que el joven Gaviria auguraba en sus primeras páginas críticas,⁴ se ha convertido ya en una de las formas propias del cine nacional.

Cuando se trata de rastrear las raíces de una tradición, parte del reto radica en mantener una discusión bien focalizada. *Estas raíces obstinadas y corvas*⁵ se confunden y entrelazan de maneras insospechadas y ocultas, y emergen a la superficie a menudo sin anunciarse, como quiebres insoslayables en la historia. El nombre de Víctor Gaviria es ya un baluarte del acervo cinematográfico colombiano, y la discusión respecto al método de producción cinematográfica que implementó y perfeccionó a lo largo de varias décadas no es nueva. La relación entre su trabajo cinematográfico y la tradición poética de su ciudad ha obtenido, en comparación, un nivel menor de exposición y estudio. Su vínculo con Helí Ramírez, por otro lado, aunque es un tema de discusión habitual dentro de muchos de los círculos críticos que han estudiado la obra de Gaviria de cerca, no ha suscitado estudios de gran profundidad. Se trata de una especie de eslabón perdido, o bien, parcialmente inadvertido.

El mismo Gaviria confiesa que su cine realista fue alimentado por un cúmulo de influencias desperdigadas: “alimentado aquí y allá por lecturas dispersas, que fue ampliándose,

⁴ Me refiero concretamente a crónicas y ensayos publicados en *Acuarimántima*, que serán objeto de discusión profunda a lo largo de este trabajo.

⁵ Esta metáfora proviene del poema “Pino”, del gran poeta antioqueño José Manuel Arango (203), miembro fundador de la revista *Acuarimántima* y mentor de los dos autores que estudio en esta tesis.

profundizándose, ensanchándose, abriéndome puertas a voces y verdades sociales” (*Qué significa hacer cine realista* 7). Mi objetivo es el de recuperar de entre esa dispersión a la voz de Helí Ramírez, identificar en él un punto de partida de varias de las profundas y complejas transformaciones que experimentó el arte y la sociedad colombiana de fin de siglo, pues – y tal vez para complacencia del mismo Ramírez, quien en vida siempre se mostró reticente y apático ante los reconocimientos–, su nombre ha sido olvidado o es, de plano, desconocido fuera de su región, más aún fuera de Colombia. En su obra, que ha sido escasamente editada y reposa en los anaqueles polvorientos de unos cuantos, se encuentran las semillas de una expresión lírica que aún después de más de cincuenta años de su concepción, preserva la potencia disruptiva que artistas como Gaviria supieron leer en ella. En principio, las voces de estos dos autores eran disímiles y remotas. Hubo, sin embargo, un momento en la historia de las letras nacionales en el que estas dos raíces se abrazaron. Desde ese lugar profundo inicio esta investigación. Mi propósito es el de escudriñar en ese pasaje subterráneo de la historia, describir y articular el ciclo de sinergias que se dio entre la obra de estos dos autores, seguir la trayectoria de estas raíces entrelazadas hasta la superficie y encontrar allí los brazos de un árbol que nació con furia, abriendo grietas en el pavimento.

2. Diálogos urbanos intertextuales: los poemas de *Acuarimántima*

2.1 Selectividad: *Acuarimántima* o la ciudad estallada

La obra de dos poetas intensamente urbanos encontró un lugar adecuado para brotar en las páginas de *Acuarimántima*. La voluntad cosmopolita del proyecto de la revista se puede vislumbrar desde los versos de Barba Jacob que inspiraron su nombre. El poema “Acuarimántima” es: “un canto a la ciudad de la poesía, es la odisea del poeta al tener que pasar por distintas vicisitudes para llegar finalmente al lugar deseado, a la Jerusalén de los poetas” (Lombana 74). Una evocación que, con los aires míticos de un poema épico, imagina a la ciudad como un lugar surcado de versos. Fueron Elkin Restrepo y José Manuel Arango, los dos miembros fundadores, quienes retomaron la referencia de la *ciudad hecha poesía* de Barba Jacob, con el propósito de resignificar una tradición local, abrir la ciudad ante nuevos parajes y desacralizar a una Medellín que, ya desde esos años, acarrea una tradición política y moral eminentemente de derechas. Durante décadas, las tensiones políticas entre las zonas urbanizadas y la periferia regional, la conformación de guerrillas liberales y grupos paramilitares, la prosperidad empresarial de los terratenientes y la tradición católica antioqueña instauraron en Medellín una hegemonía conservadora que se evidencia hasta bien entrado el siglo XXI, en el fenómeno sociopolítico del uribismo.⁶

Acuarimántima se concibe así como una reacción a los cánones de la época, instaurada desde los ideales de la revolución estética y política con la que José Manuel Arango había entrado en contacto durante sus estudios de posgrado en la Universidad de West Virginia, a inicios de los años setenta: “José Manuel había estado en los Estados Unidos, (...) allí se interesó por este grupo de escritores nuevos, que estaban muy interesados en una estética muy diferente a la que primaba en aquel entonces en EE.UU. Eran principios de los años setenta, una época muy contestataria, donde la poesía Beatnicks y el Hipismo llevaban la vocería” (Restrepo 209). La transparencia de la apuesta de poetas norteamericanos como Walt Whitman, William Carlos Williams o Denise Levertov se mezcló así con los remanentes de la tradición local modernista

⁶ Existen múltiples investigaciones al respecto de las orientaciones políticas de la región de Antioquia a lo largo del siglo XX. Para una revisión profunda de las circunstancias históricas a las que hago alusión aquí, recurrí a dos de ellas: libro *A Sangre y Fuego. La Violencia en Antioquia 1946 - 1953* (2003), de Mary Roldán, y el informe de Derechos Humanos: *Conflicto y formas expresivas de la violencia en contextos situados: aproximación a cuatro territorios de Antioquia* (2012).

que Barba Jacob encarnaba. *Acuarimántima* surge dentro de este ambiente de novedad y ruptura en una región apartada del centro:

En *Acuarimántima* no les interesaba el pasado lejano sino el inmediato, es decir, el de aquellos poetas que aún no se podrían considerar como clásicos. De este modo, la tradición tendría dos vertientes: una de creación y una de ruptura, utilizando el término de Octavio Paz. De este modo, la tradición que se planteaba trascendía la canónica al nombrar la revista del mismo modo que el poema de Barba Jacob. (Lombana 81)

Más allá de la alusión consciente de un vocablo de la poesía modernista en el nombre de la revista, y del diálogo con la tradición que eso supone, *Acuarimántima* emergió con bríos de novedad. En su tesis doctoral: *Rutas de la Vanguardia en Colombia. Cali y Medellín en los Largos Años Sesenta*, Katia González (11-12) describe la existencia de dos ejes para la instauración de la vanguardia regional en Colombia: El eje Medellín - Cali y el eje Barranquilla - Cartagena, cada uno con sus propias dinámicas, actores y preocupaciones. González identifica la raíz de las vanguardias nacionales en el nadaísmo, el movimiento literario fundado por el poeta antioqueño Gonzalo Arango a mediados del siglo XX. Entendiendo que el nadaísmo surge en buena parte como respuesta a la violencia bipartidista (Wood, *Nadaísmo on Film 2*), los presupuestos estéticos e ideológicos desde los que se construye ya no están signados por los afanes académicos de la sofisticación y el misticismo que caracterizó a la poesía modernista colombiana. La propuesta literaria de *Acuarimántima*, emplazada en el primer eje Cali-Medellín, es deudora de muchas de las preocupaciones del proyecto nadaísta, y en sus páginas aterrizaron varios de los exponentes del ya entonces diluido movimiento literario. Así es que se puede entender como una iniciativa de vanguardia, con conexiones neurálgicas con una tradición local así como con vertientes extranjeras.

Iniciativas como las que confluyeron en *Acuarimántima*, establecidas desde la retaguardia global del orden social y económico imperante, se ocuparon, entre otras cosas, de la recolección de lenguajes modestos, expresiones menores y subterráneas que problematizaban los ideales de una identidad nacional a la vez que trataban de entrar en los precarios pero emergentes circuitos de difusión artística regional de la época. El propósito era el de lograr una descentralización del arte, pensada no solo en el ámbito internacional sino también en Colombia.

La redistribución del peso intelectual y cultural ostentado por Bogotá en la primera mitad del siglo XX fue uno de los principales propósitos de empresas como las de *Acuarimántima*, con la aparición de nuevos agentes sociales, nuevos sujetos que desde la creación, la gestión pública y la logística cultural, contribuyeron a la apertura de rutas inéditas para la expansión de la vanguardia en Colombia.

El horizonte de una praxis del arte en las regiones colombianas se vislumbraba con un creciente entusiasmo. *Acuarimántima* ocuparía su lugar en este panorama. Sin embargo, en el curso de los nueve años que pasaron entre la concepción de la revista y su disolución, la ciudad en la que se emplazaba este proyecto literario cambiaría drásticamente. Los jóvenes poetas fundadores probablemente no habrían podido anticipar la conmoción social provocada por el narcotráfico, que en cuestión de unos cuantos años convertiría a Medellín en la ciudad más violenta del mundo.⁷ Los indicios de estas transformaciones se empezaban a manifestar en una capa de la experiencia urbana a la que ellos no podían acceder. Bruscos espasmos sociales provocados por el desplazamiento forzado, la desestabilización de la vida rural y la marginación urbana estaban generando en Medellín las fracturas propias de lo que Jesús Martín-Barbero llamó una *ciudad estallada*, esto es, una red urbana de flujos inconexos, fragmentada por la incorporación desmedida de bloques que, dado que surgen por un principio de exclusión, provocan un desajuste en los mecanismos de circulación y conectividad (125-132). La interpretación colombiana de la ciudad moderna, fundada en el paradigma del flujo y la comunicación, encuentra pesados baches provocados por la violencia interna. La Medellín de los años setenta se empezaba a constituir como una ciudad erigida sobre una herencia sangrienta, exacerbada por rencillas políticas que se remontaban a los inicios del siglo XX:

Los procesos de urbanización en Colombia antes que a la modernización industrial, política o cultural, aparecen ligados a la Violencia, nombre dado a la guerra civil que desde fines de los años cuarenta a mediados de los sesenta, llevó a millones de campesinos a abandonar sus tierras *invadiendo* las ciudades, obligándolas a reorganizarse

⁷ Sobre esto profundiza Juan Fernando Ramírez, investigador de la Universidad EAFIT. En 1981, el semanario Newsweek publica un artículo en el que declara a Medellín como la ciudad más violenta del mundo, esto debido al índice de homicidios por cada cien mil habitantes, que en ese año alcanzó la cifra de 56. Proporcionalmente hablando, en Medellín se cometían dos veces más homicidios que en Nueva York, la ciudad más violenta de los Estados Unidos en esa misma época (Ramírez, *Conversatorio Rodrigo D, No Futuro* 18:50-21:06).

de modo compulsivo, esto es sin el largo tiempo y el mínimo de planificación que esa reorganización requería. (Martín-Barbero 126)

Aunque el ritmo de las transformaciones provocadas por este remolino urbano se vio acelerado dramáticamente durante las últimas décadas del siglo XX, el historiador colombiano Jose Luis Romero contempla la aparición de estos fenómenos desde los remotos años cuarenta, cuando: “se masificaron las formas de vida y las formas de mentalidad. A medida que se masificaban, algunas ciudades de intenso y rápido crecimiento empezaron a insinuar una transformación de su fisonomía urbana: dejaron de ser estrictamente ciudades para transformarse en una yuxtaposición de guetos comunicados y anómicos” (322). Desde los albores del siglo la ciudad, ese cúmulo inabarcable de urgencias, se precipitaba brusca e incesantemente sobre sí misma. Los poemas urbanos de *Acuarimántima*, especialmente los de Ramírez y Gaviria, son una impetuosa muestra del encuentro entre las espacialidades rotas e incomunicadas de una ciudad fragmentada por el trauma de la marginalidad urbana. Para analizar ese contacto, en este apartado se utilizará el criterio de selectividad de Pfister, que se define como el grado de remisión intertextual con el que un determinado elemento es escogido como fondo de referencia entre dos textos y cuán exclusiva o inclusivamente es aprehendido en ellos (106). Aunque Pfister contempla este criterio desde lo meramente formal, en cuanto a la concurrencia de citas o fragmentos literarios concretos, para efectos de este análisis es indispensable pensar en la manera en la que los textos de Ramírez y Gaviria dialogan con los contextos sociales en los que son escritos.⁸ En palabras de Jonathan Culler: “la intertextualidad deviene no tanto un nombre para la relación de una obra con textos anteriores particulares como una denominación de la participación de la misma en el espacio discursivo de una cultura: la relación entre un texto y los diversos lenguajes o prácticas significantes de una cultura” (*The pursuit of signs* 103). Este *fondo de referencia* al que se refiere Pfister, entendido como espacio discursivo de participación, es para ambos poetas la ciudad: una Medellín compartimentalizada que dentro de *Acuarimántima*, encuentra posibilidades comunes

⁸ Me adhiero aquí a la taxonomía de la dialogicidad que realiza Lachman, específicamente a la que define al nivel de la pluralidad de los discursos: “El discurso del otro no es el del inconsciente (en el sentido de Lacan), sino que significa el «campo social de todos los hablantes», de todos los «sujetos» participantes en la comunidad signica. Una comunidad signica en la que el lenguaje no está en circulación ni como el sistema abstracto de formas lingüísticas, en el sentido de la *langue* saussureana, ni como enunciación monológica aislada, en el sentido de la *parole*, sino como el acontecimiento social de la interacción lingüística, que se realiza mediante enunciación y contraenunciación” (Lachman 108).

de representación. Una ciudad con flamantes aires de vanguardia, fracturada por la conmoción social pero rearticulada por el arte.

2.1.1 Helí Ramírez: la mirada que habita

Helí Ramírez llega al barrio Belén Rincón, un caserío improvisado en la ladera noroccidental de Medellín, en 1952. Nació en Sevilla, un corregimiento rural en las inmediaciones del municipio de Ebéjico, al occidente del departamento de Antioquia. De allí tuvo que huir, junto a su familia, debido a la violencia bipartidista:

Tal vez el recuerdo más vivo de la infancia de Helí Ramírez es la noche que llegaron por su papá, Gustavo, alumbrando con lámparas. Eran varios tipos y tenían revólveres. Lo sacaron de la cama a medianoche. A Helí, uno de los matones le puso la luz en la cara. La luz y el cañón del revólver. Él tenía cuatro años y era el mayor de los cuatro hijos. Y al otro día su mamá, Rosmira, llorando, todo el mundo llorando. Ocho días después mataron al abuelo Conrado. Por el mismo asunto: política. Gustavo y Conrado eran liberales. (Hoyos 73)

Años después su familia se muda al barrio Castilla, que es donde va a escribir la mayor parte de su obra. Con apenas una secundaria trunca, en su juventud empieza a escribir poemas sobre su experiencia en los márgenes de la ciudad, que poco a poco va juntando en un atado de cuartillas. Empieza a asistir *de colado* a algunas cátedras de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Antioquia. Allí empieza a golpear las puertas de la editorial universitaria. Su atado de papeles pasa por las manos de algunas de las figuras más importantes de la vida literaria de la época en Antioquia: Jorge Montoya Toro, Óscar Hernández Monsalve, Carlos Castro Saavedra y finalmente Elkin Restrepo, quien le abre a Ramírez las puertas de *Acuarimántima*.⁹

Los primeros poemas de Ramírez, publicados en *Acuarimántima* en 1974, aterrizaron en el quinto número, en donde no es coincidencia encontrar a Mario Rivero, fundador de la revista

⁹ Me baso aquí en la exposición de las circunstancias de la llegada de Ramírez a *Acuarimántima*, que se pueden revisar a plenitud en su entrevista con Spitaletta y Velásquez, así como en una entrevista personal que me concedió Víctor Gaviria, en el marco de la retrospectiva integral de su obra organizada por la Cineteca Nacional, en julio de 2022.

Golpe de Dados (1973-2008) y uno de los pioneros de la poesía urbana en Colombia. En este número también está publicada una selección de poemas de Gonzalo Arango, cabeza visible del nadaísmo, junto con algunos poemas eróticos de José Manuel Arango, el fundador. Es, en suma, un número con colores locales predominantes, y aunque los autores escogidos son usualmente asociados con iniciativas literarias de ruptura, presentan aquí una propuesta orientada hacia la contemplación y la evocación con ecos románticos y pre-modernos. La marcada excepción es la de Ramírez, quien se aleja de los paisajes bucólicos, las ensoñaciones y las elucubraciones míticas. Los signos que marcan el retrato de la ciudad que Ramírez realiza mediante estos primeros poemas son, sin duda, los de la precariedad, la escasez y la ausencia. Así se puede leer en: “Por aquí no tenemos carro de basura / ni árboles en las esquinas / ni lámparas en frente de las casas” (*Acuarimántima* 5: 81). La desintegración de esta orilla de la ciudad en la que “no hay nomenclatura / no hay agua” (*Acuarimántima* 5: 81) resulta en un descentramiento que pone a la esquina como núcleo semántico del verso:

porque
 por aquí
 nos reunimos en las esquinas
 fumamos mariguana
 canción traje oscuro
 niño sin cabeza
 disparo en la esquina baja como un cohete (*Acuarimántima* 5: 81)

Las calles están cubiertas de una penumbra espesa: “calles oscuras inundadas de ayes / a media luz las más de buenas” (*Acuarimántima* 5: 82). El juego de luces y sombras abarrotadas sobre los muros le otorgan a la espacialidad del texto un carácter indiscernible.

Los barrios inhóspitos e improvisados que configuran el paisaje urbano de la primera poesía de Ramírez están habitados por individuos que sobreviven en medio del hambre y la urgencia. En estos poemas, de estos sujetos sabemos, sin embargo, poco o nada. La voz que colma estos lugares es indefinida y se funde con el entorno: “el sol se resbala / en mi cerebro/no tiene forma” (*Acuarimántima* 5: 82). En su paseo nocturno el poeta contempla los surcos del hambre y la carencia en cada rincón, en cada acera: “No tiene nombre / el hecho de abrir la boca

/ y cerrarla vacía” (*Acuarimántima* 5: 82). Entre un poema y otro, la voz poética deambula por lugares desprovistos de la consistencia y la materialidad compacta del ideal de ciudad como núcleo del progreso. Se trata de: “un Medellín desespacializado, descentrado y desurbanizado. Una urbe desbordada por la llegada de unos habitantes no previstos y por la emergencia de un nuevo tipo de sociedad” (Herrera 27). Calles, caminos, esquinas, luces, terrazas, parques, vehículos y transeúntes: los sitios que configuran la ciudad estallada de Helí Ramírez están todos marcados por el sino del abandono: “Oh mi Medellín colgado de una gota de silencio” (*Acuarimántima* 5: 83). El tema de la violencia aparece apenas sugerido por los sonidos de la ciudad: balazos, rumores y sollozos. La voz del poeta resuena aquí con los ecos de un lugar; es la voz sórdida del desamparo.

En sus poemas posteriores, publicados cuatro años después, Ramírez intercala la dicción impersonal de sus primeros poemas con un registro polifónico, a la vez que le da cabida a la violencia como un motivo central de su obra. Los protagonistas son ahora los individuos que ocupan el espacio, no tanto el espacio en sí.¹⁰ El tema de la violencia urbana queda consignado en las narraciones poéticas de Ramírez quien, con un estilo crudo y directo, relata violaciones, riñas, asaltos y navajazos: “Dulce beso en el cráneo / en este día del pecho para arriba con sus flores ensangradas / en la esquina un estómago abierto a puñaladas” (*Acuarimántima* 13: 201). La dimensión narrativa de los poemas que Ramírez empezaría a escribir en esta época se hace evidente desde el primer poema del número trece, “eran las tres de la tarde las tres”, en donde se relata una violación en la que confluyen las voces de la víctima, los victimarios y el poeta. Estos personajes son la primera muestra de la configuración poética del habitante de la ciudad en la penumbra de la marginalidad, que caracterizaría a la obra posterior de Ramírez:

Travadísimos estábamos
 el viento parecía hojas de cañausal
 cortando la piel
 milin como siempre en cosas de sexo llevando la voz
 De un momento a otro milin

¹⁰ Ese cambio en la disposición enunciativa de Ramírez se puede observar, de forma paralela, en los dos libros que publicó durante esta misma época: *Ausencia de Descanso* (1975) y *En la parte alta abajo*. Los poemas que publicó en *Acuarimántima* durante esa época son versiones previas a las que fueron incluidas en esos libros, a veces con ligeras variaciones, a veces idénticos.

Pezcó al sardino

por la camisa y le dijo: “te vas por ella

le sacás un paro cualquiera

la llevas a la heladería

la calentás con un roncito y abejorreo

después la llevás a caminar

por los lados de la cancha

allá les caemos nosotros” (*Acuarimántima* 13: 197)

La ciudad de estos poemas, además de estar poblada de voces, tiene un carácter acústico mucho más robusto. El abanico de estruendos, estallidos y resonancias que retumban en los callejones tiene aquí una presencia más definida.¹¹ La exploración temática de la violencia urbana se completa con el segundo poema que fue publicado en el número trece, titulado “en la cancha”, el cual está dividido en nueve partes que cual postales, retratan escenarios y personajes propios de la barriada paisa. Las pandillas que se juntan para jugar fútbol en una cancha cualquiera, las esquinas habitadas por cadáveres y matones, los taxistas, policías, locos, obreros y mirones. El verso narrativo de estos poemas está intercalado con pasajes reflexivos en los que la voz poética asume una subjetividad abarcativa, que desde la individualidad se sabe abierta y desperdigada: “soy tantas cosas tantas que de sentirme tantas cosas / siento que no soy nada” (Ramírez, *Acuarimántima* 13: 202). El lector asiste a una especie de desdoblamiento que, aunque ya había sido constatado en algunos de los pasajes de los poemas iniciales, se manifiesta aquí de manera más directa.

Los últimos poemas publicados por Ramírez en *Acuarimántima* fueron incluidos en los números veintiuno de 1979 y el número treinta y dos de 1981. Este fue un periodo muy prolífico para la revista, pues ya se había consolidado un comité editorial, un equipo de colaboradores bastante sólido y un grupo bien nutrido y fiel de lectores y patrocinadores. Hay tan solo dos años entre la publicación de estos números, por lo que se pueden leer como parte de una sola etapa. Los poemas publicados en el número treinta y dos muestran ya a un poeta completamente volcado hacia la poetización del individuo, antes que del espacio urbano. En los poemas “adobes

¹¹ “y pasa un yet y aplasta los quejidos” (*Acuarimántima* 13: 198). “La risa de una pelada/dibuja caricias en el aire” (*Acuarimántima* 13: 201). “A esta hora no se oyen ni grillos ni cocuyos/sino carros y carros y aviones y aviones” (*Acuarimántima* 13: 201). “Un chorro de zancudos entra por la ventana silvando” (*Acuarimántima* 13: 202).

vivos” y “arena” se contempla con afán inquieto la aparatosa rutina de unos obreros de construcción. La organización estratégica del trabajo en torno a una olla de sancocho, el vaivén de las cocineras a la par de las *peladas* repartiendo limonada y los albañiles levantando paredes constituyen una escena que culmina con la celebración espontánea de “las parejitas / interesadas en rozar sus cuerpos calientes” (Ramírez, *Acuarimántima* 32: 523). Con idéntica atención descriptiva, Ramírez versifica la intriga romántica de una pareja de muchachos que deambula por la ciudad, en “romance con ají”, la entrega obsesiva de un empleado de fábrica, que se enamora de la máquina con la que trabaja en “historial” y en “nido”, la espera intranquila de dos amigas que se prostituyen en las inmediaciones de un billar. En todos estos ejemplos, si bien hay una descripción espacial, esta parte de la semblanza que Ramírez hace de las personas que lo transitan:

El pelado de pelo en la frente semejándolo
a un perrito pequinés vende empanadas y papas con ají
Tiende un plástico en el cruce de Carabobo y la
Avenida de Greiff
y vende empaques para arreglos de agua (Ramírez, *Acuarimántima* 32: 523)

Se evidencia aquí un marcado contraste con muchos de los poemas que se reúnen en los números previos de la revista, en donde el texto funcionaba como una postal de lugares a veces habitados, a veces no. La atención que Ramírez le presta a los personajes fue aumentando gradualmente, desde esos primeros poemas en los que se describía la ciudad rota y abandonada, hasta estos últimos, en los que el foco se encuentra en los individuos que pueblan esas grietas.

Luego están los poemas del número veintiuno, que solo fueron publicados en *Acuarimántima*, por lo que constituyen una muestra de particular interés para el estudio de la obra de Helí Ramírez. Allí, el retrato de una prostituta adolescente, un ladrón y su aprendiz, un loco y un sicario, se intercalan con poemas como “visita de la amistad”, “abril setentayocho” y “tranquilidad”, en donde Ramírez describe, en su estilo brutal y decadente, el acaecimiento de sucesos y escenarios del rincón de la ciudad rota que habita: el aire de angustia gastada de la noticia de un asesinato, la conmoción visceral de una riña callejera y el agrio estado de alerta constante ante el cual, el sueño se torna inconveniente: “solo un ojo duerme / y el otro despierto /

se turnan / para montarle guardia a la humanidad” (*Acuarimántima* 21: 346). Desde este punto se pueden rastrear también algunos de los primeros arrebatos del mundo del narcotráfico, que se filtraba en la sociedad antioqueña de la época a través de personajes como el de la prepagó y el sicario. Estas figuras se convertirían, años después, en personajes distintivos de la realidad nacional y arquetipos de la narcoficción.

La ciudad en estos versos de Ramírez sigue siendo la misma de sus inicios. Unas calles y algunas esquinas amontonadas en la ladera de los cerros oscurecidos por la penumbra de la marginalidad, donde no hay postes luminosos, farolas o bombillas eléctricas: “Feo el rostro de la ciudad a la luz de las velas” (Ramírez *Acuarimántima* 21: 345). La consecuencia estética de esto es la de la poetización del “lugar que introduce ruido a las redes, distorsiones en el discurso de lo global, a través de las cuales emerge la palabra de otros, de muchos otros” (Martín-Barbero 116). A lo largo de toda su colaboración en *Acuarimántima*, Ramírez enuncia el desamparo de unos individuos que se mueven, como por un azar desquiciado, hacia la perversión, la crueldad y el desespero. La mirada del poeta, en principio abrumada por la espacialidad fracturada en la que se aloja, se va acercando cada vez más al sujeto y, por lo tanto, a la narración de sus circunstancias, sin abandonar nunca las peripecias del verso y la imagen poética.

2.1.2 Víctor Gaviria: la mirada que contempla

La familia de Víctor Gaviria también se desplaza, de la periferia rural a la ciudad, a principios de los años sesenta. Las razones de la mudanza para la familia Gaviria fueron, sin embargo, muy distintas a las que forzaron a Ramírez a salir de su lugar natal. El padre de Gaviria, natural del municipio de Liborina y médico de profesión, se marcha a Medellín por razones de trabajo. Tras pasar por varias escuelas de la ciudad, Gaviria inicia la carrera de Matemáticas en la Universidad Nacional. Abandona esa carrera para estudiar psicología en la Universidad de Antioquia. Nunca llega a terminar sus estudios universitarios, pues a medio camino se encuentra también con Elkin Restrepo, quien era profesor de poesía y literatura en esa universidad. Así empieza a publicar en *Acuarimántima*, escribe su primer libro de poesía: *Con los que viajo sueño* (1978) y gana el premio nacional de poesía Eduardo Cote Lamus en 1978. A lo largo de todos estos años de formación, el joven Gaviria entra en contacto con la poesía, pero también con el pensamiento marxista que imperaba en las universidades públicas de la época, el

pensamiento sociológico de Estanislao Zuleta, el existencialismo, el nadaísmo y las teorías estéticas del formalismo ruso y la filosofía francesa.¹²

Los primeros poemas de Gaviria publicados en *Acuarimántima*, en 1977, están en el número doce. Hasta este punto en el desarrollo de la revista como proyecto artístico, no se podía afirmar que la ciudad estuviera establecida como núcleo temático. La noción de la revista como una iniciativa múltiple, abocada a la búsqueda y publicación de voces individuales con intereses dispersos y desligada de las dinámicas generacionales de los movimientos literarios tradicionales no permite pensar en una esencia única compartida por todos los poetas colaboradores. Sin embargo, el carácter cosmopolita del proyecto, y el afán de poner a Medellín y su tradición poética en el centro de la discusión nacional, le otorgan una relevancia coyuntural al retrato urbano que Ramírez realiza desde el número cinco. Los poemas de Gaviria son también urbanos, pero la ciudad que los atraviesa es otra, y se constituye mediante un ejercicio de contemplación y vagabundeo. Allí donde en Ramírez había carretas y callejones a media luz, calles sin árboles y casas hechas con latas y adobe desnudo, Gaviria observa edificios, iglesias, plazas y balcones. Las luces de la ciudad de Gaviria son prístinas y alumbran la totalidad del verso: “en la calle el amable aire alto / purificado por la perfecta luz de las lámparas” (*Acuarimántima* 12: 181). Estas dos mitades disímiles de la misma ciudad obedecen a dos modelos de urbanización radicalmente distintos, pues:

Si de un lado urbanización significa acceso a los servicios -agua potable, energía, salud, educación-, y descomposición de las relaciones patriarcales, y cierta visibilidad y legitimación de las culturas populares, de otro significa también desarraigo y crecimiento de la marginación, la radical separación entre trabajo y vida, y la pérdida constante de memoria urbana (Martín-Barbero 127).

Los automóviles que en Gaviria “se dejaban atrás con tristeza” (*Acuarimántima* 12: 178), en Ramírez “se lavan los dientes en la esquina” (*Acuarimántima* 5: 83). Hay encuentros fugaces entre las dos ciudades, pero en este punto, las coincidencias son más bien circunstanciales.

En los poemas “visita” e “inexplicablemente cruzo frente a la iglesia” Gaviria hace que aparezca con insistencia la figura de la iglesia, con sus cúpulas y ventanales. La voz poética

¹² Para una exposición más completa de las circunstancias que sintetizo aquí, se puede revisar Turbay (55-69)

también reitera la imagen de la ventana, como símbolo de belleza y precariedad: “Ante las lindas ventanas de un edificio me detengo/la gratuita belleza de las cortinas (humildes e inmerecidas) / son la verdad más alta” (*Acuarimántima* 12: 179). La ventana también se asocia con la niñez y la feminidad, en “ay, en verdad no sabía”: “pero algo tan generoso como una hermana que nos quiere/me obliga a mirar por cristales transparentes / Todo se ve a través de una ventana profundamente infantil” (*Acuarimántima* 12: 180). Los lugares que atraviesa la voz poética se construyen así por medio de una voz que deambula y contempla. En estos poemas Gaviria sale a la calle en búsqueda de una presencia profunda que habita en los intersticios de la urbe desconocida: “Como un joven años encerrado en su cuarto / (...) / nada he sabido de la maravilla y la magia / Salgo a educarme con enorme paciencia” (*Acuarimántima* 12: 179). Al fondo de estos poemas existe otra ciudad en la que las calles no son dulces y femeninas, una ciudad remota que se vislumbra accesible apenas desde las terrazas y ventanales: “A la querida luz del cuarto alguien no ha permitido apagarse / Un pájaro al que no conozco al amanecer / canta y me causa dolor” (*Acuarimántima* 12: 182). Las andanzas de esta voz poética por una ciudad atravesada por la niñez y la melancolía parecen estar aquí cruzadas por una ansiedad de encuentro con algo más allá de sí misma.

Un año después, ya como parte del comité editorial de la revista, Gaviria publicó nuevos poemas, en el número dieciséis. Empieza entonces a dejar de lado el vagabundeo de sus primeros textos y se centra en la descripción de experiencias y personajes propios. La ciudad está presente en imágenes de casas, callejones, carreteras y parques. Este relato poético es, sin embargo, menos directo que el de Ramírez, y explora territorios mucho más céntricos, aunque con algún viso liminal. Tal es el caso de los poemas “comprensión”, “bajo la ligera noche pulida” y “aquí sobre la hierba bajo las tibias lámparas”, en donde se describe una finca, un mirador y un lote baldío respectivamente. Todos estos son lugares en los que la ebullición de lo urbano que caracteriza a la poética de Ramírez se percibe apenas como un ruido de fondo, algo así como un espacio fuera de campo: “al llegar a la bocacalle del comercio la bicicleta deteniéndose / niños de diez años nos perseguían y gritaban” (Gaviria, *Acuarimántima* 16: 262). Hay un cierto distanciamiento hacia los márgenes de la ciudad, cercado por una nostalgia infantil y un delirio amoroso que mantiene a Gaviria dentro de sus confines familiares.

La voz poética se percibe menos solitaria, y evoca constantemente una imagen femenina que bien se puede reconocer como una amada, o bien como la ciudad misma: “Bajo la noche

ligera pulida como los pies / de una muchacha / hemos subido al viejo picot a husmear / esta asombrosa carretera” (Gaviria, *Acuarimántima* 16: 260). Las metáforas de una esfera urbana trocada en figuras femeninas e infantiles tienen continuidad y consistencia en todos los poemas de Gaviria en esta época. El quiebre en una ciudad que intuía profunda y ajena sigue dándose antes en el terreno familiar de las calles conocidas, y en los cambios naturales de las estaciones:

Hace un año nos paseábamos por este mismo parque
 Y mirábamos los árboles de flores rojas
 (...)

 Ahora hay árboles de flores amarillas
 Que casi no miramos (Gaviria, *Acuarimántima* 16: 259)

Durante los últimos años de *Acuarimántima*, Víctor Gaviria contribuye con tan solo un puñado de poemas, publicados en el número 32, en 1981. Sin embargo, el resto de sus aportes, sin ser poemas, no dejan de indagar sobre una poética de lo urbano. Se empieza a marcar desde aquí una tendencia importante, pues Gaviria se aleja de la ciudad en su obra poética, pero se acerca también a ella en su prosa narrativa y ensayística, particularmente en las crónicas que empieza a escribir durante la era final de la revista, las cuales luego serían recogidas en el libro *El campo a fin de cuentas no es tan verde*.

“Nada de lo que cuento es verdadero / nada de lo que digo dice algo” (*Acuarimántima* 32: 527). Con este tono ominoso abre Gaviria su única contribución puramente poética a la revista, la misma que sería la última. En los poemas “los consejos del cielo”, “tengo ocho años” y “balada”, Gaviria explora temas de tránsito, búsqueda y contemplación, a la par de sus ya habituales revisiones poéticas de la niñez y la feminidad metaforizada de las calles, iglesias y carreteras.¹³ El motivo del automóvil permite que su voz se traslade de un lugar a otro. La ventana, otro motivo central de su poesía, es aquí un espejo que da hacia una exterioridad que se desplaza no solo espacial, sino temporalmente: “me han hecho viajar en la parte trasera de un picup durante años / mirando calles que se mudan en árboles o en muros” (Gaviria, 32:

¹³ Es de especial interés la caracterización de la proliferación de sentidos poéticos como una cualidad reproductora esencialmente femenina (Gaviria, *Acuarimántima* 15: 244). Así también, en el número 32, dentro del poema “balada”, Gaviria habla de: “El carro que de pronto se detiene/el motor ha ronroneado por la femenina carretera” (*Acuarimántima* 32: 529).

Acuarimántima 528). Allí donde la ciudad aparecía como trasfondo de las escenas que Gaviria presentaba en sus poemas anteriores, aquí aparece apenas de soslayo, entrelazada con recuerdos y sensaciones. El ejercicio lírico del poema, para Gaviria, se hace aquí definitivamente íntimo.

Los poemas que publica en esta última época de *Acuarimántima*, escritos en un verso libre de claras cualidades narrativas, serían eventualmente recogidos en su cuarto libro de poemas: *Lo que dijo se refleja en el agua* (1986). Tal ejercicio de verso argumental, a medio camino entre el poema y el relato, se puede leer como un puente hacia sus primeras incursiones en la prosa poética, manifestadas en las crónicas que aparecen en el número veintitrés de la revista. Aquí se concretan también sus primeros esfuerzos por la construcción de personajes, gracias a un género que en sus palabras: “ofrece la posibilidad de contar, de narrar, bocetear unos personajes, unos episodios. También ofrece la opción de reflexionar. La crónica es una mezcla de géneros. Uno puede tener un párrafo poético y luego otro narrativo”. (Gaviria, *El ojo lírico de Víctor Gaviria*). Esta búsqueda no sería, sin embargo, de índole urbana, al menos no en todos las crónicas incluidas en la revista, en las que apenas en “los habitantes de la noche”, un breve comentario sobre un programa radial de media noche, se refleja una búsqueda de personajes de la ciudad. La indagación sobre las personas que, trabajando turnos nocturnos interminables, llamaban cada noche a este programa de radio, sería la base de un cortometraje homónimo, que constituye su primer ejercicio cinematográfico de ficción decididamente enfocado hacia el trabajo con actores naturales.¹⁴ Desde la escritura de estas crónicas, la pregunta por el poeta se hace central. Gaviria iría encontrando una respuesta en personajes como los de “los habitantes de la noche”: “todos aquellos que no duermen, celadores, prostitutas, obreros de turno negro, aprendices de escritor, insomnes de todas las razones” (*Acuarimántima* 23: 380). La ciudad de Ramírez empezaba a abrirse ante los ojos de Gaviria.

A nivel temático, en cuanto a la ciudad como elemento de selectividad intertextual, en la etapa de la revista *Acuarimántima* está marcada por un distanciamiento importante en cuanto a las realidades representadas por Gaviria y Ramírez. Se resalta, sin embargo, la coincidencia en un par de preocupaciones en común: la construcción de personajes y de relatos poéticos apostados en una ciudad que en términos de Maffesoli, se empezaba a percibir como una “multiplicidad de pequeños enclaves fundados en la interdependencia y heteronimia” (154). En

¹⁴ Un análisis más profundo de este acercamiento, y del cortometraje mencionado, se llevará a cabo en el segundo capítulo de este trabajo.

Ramírez, los personajes comparten con él el lugar que habita su mirada, que narra desde adentro las andanzas de los seres que lo rodean: hombres edificados para la crueldad y el horror, configurados por la atrocidad de sus condiciones sociales. Los personajes de Gaviria en este punto tienen leves visos de marginalidad, pero se mantiene aún, en gran medida, la exploración de ámbitos íntimos, cercanos al poeta como sujeto social. Asimismo, se puede plantear que, desde sus primeras contribuciones a la revista, ambos autores empezaron por hacer retratos urbanos que, aunque dan cuenta de una materialidad radicalmente distinta, parten de una pulsión de escritura similar.

2.2 Estructuralidad: un devenir polifónico

El criterio de estructuralidad según Pfister aduce a una *integración sintagmática* entre textos que alcanza su mayor nivel de intensidad “en la medida en que un pre-texto deviene fondo estructural de un texto entero” (106). Para efectos de este análisis, se utiliza este criterio para revisar la adopción de estructuras sintácticas, elementos métricos y figuras retóricas, con el fin de caracterizar los poemas de Ramírez y Gaviria desde una perspectiva formal bien definida y trazar así paralelos y divergencias. Sin embargo, la idea de integración sintagmática que propone Pfister, aunque en principio sugiere el abordaje formal del poema partiendo de la comparación de mecanismos métricos y rítmicos, debe tener en consideración las discusiones críticas que modificaron significativamente las convenciones del género durante el siglo XX.

Muchas de las aproximaciones teóricas al texto lírico que se dieron en los tiempos de *Acuarimántima* tenían un énfasis más profundo en las cualidades modales y enunciativas del poema que por sus características formales: “this modal definition (of the lyric) (...) comes out into the open only in the twentieth century, when the enunciating situation again gains prominence” (Genette 25). Durante los nueve años de su participación en la revista, Ramírez y Gaviria afianzan un estilo que, entendido desde los cánones clásicos, los acerca más al verso dramático que al verso lírico¹⁵. Pero como asegura Eliot (195), entre la escritura para la primera y la tercera voz hay un abismo, y se debe aprender a navegar en sus grutas y pasadizos sin perderse en el desorden de las voces ajenas. Esta transformación de la voz poética, que Ramírez y Gaviria

¹⁵ Según Genette (22-25). El verso dramático sería un equivalente al de la poesía mimética, en la que concurren tanto la voz del poeta como la de unos personajes. El verso lírico se puede pensar como poesía no mimética, o sea, cuya principal preocupación no es la de la imitación de la realidad.

experimentan desde las páginas de *Acuarimántima*, tiene conexiones neurálgicas con ciertas vertientes críticas y estéticas de la poesía norteamericana, una transfusión de algunas formas de entender y escribir poesía que tuvieron un amplio alcance en Estados Unidos, a propósito del trabajo de poetas que recurrieron a modelos prosaicos para construir pequeños relatos atravesados por la sensibilidad y el lirismo de una voz anclada a sus circunstancias. Las huellas del nadaísmo también son notorias. En los poemas de Gaviria, pero sobre todo el los de Ramírez, atendemos a esa “admirable artesanía” de la que hablara Darío Jaramillo Agudelo para referirse a la prosa lírica de poetas como Jaime Jaramillo Escobar, una desnudez formal sin pretensiones de elevación o pureza: “iluminada por esa humildad del artista que está al servicio de la poesía y que en ningún caso es la exhibición del virtuoso que pone el verbo al servicio de su prestidigitación” (Jaramillo Agudelo 796). Aunque a nivel formal se pueden identificar influencias notorias de corrientes extranjeras, la poesía del nadaísmo sirvió también como una piedra de toque para los ánimos desde los que se emplazaron muchos de los proyectos de la vanguardia regional colombiana.

Durante esta etapa, la distinción entre verso y prosa adquiere nuevas aristas gracias a la exploración de la dimensión dramática de la voz lírica: “Sentences are not different enough to hold the attention unless they are dramatic. No ingenuity of varying structure will do. All that can save them is the speaking tone of voice somehow entangled in the words and fastened to the page for the ear of the imagination” (Frost 3). Algunas de las orientaciones teóricas que la escuela de la Nueva Crítica formuló a mediados del siglo XX, tales como la expansión totalizadora de la categoría de poesía lírica, la sistematización de la idea de la voz poética con criterios dramáticos y polifónicos y la idea de unidad orgánica y expresión individual del poema son fundamentales para comprender la transición hacia lo narrativo que se detalla en este apartado. En los trabajos de Eliot (192-201), Winstatt y Beardsley (201-211) y especialmente en los aportes de Brower (211-219) se encuentran los paralelos conceptuales que sirven para pensar en la performatividad, autonomía enunciativa y la dimensión dramática del yo poético, respectivamente, todos estos elementos que, como se va a mostrar en este apartado, tuvieron una presencia determinante en el desarrollo de la apuesta lírica de Ramírez y Gaviria.

A nivel estructural, esto se traduce en poemas que, en las palabras que Gaviria utiliza para describir la poesía de Ramírez, asumen la forma de *largos relatos nerviosamente partidos por el ritmo*: “En temas completamente prosaicos, en narración casi convencional, el verso se

fragmenta de una forma tan arbitraria, pero al mismo tiempo tan constante e intencional, que uno no puede sino concluir que se trata de una profunda sabiduría del ritmo” (*Acuarimántima* 13: 211). La construcción de narraciones polifónicas por medio de un ejercicio irregular de la escritura en verso, alimentada a su vez por el habla, es la propiedad estructural más prominente de la poesía de Ramírez. En esa época Gaviria también se acerca gradualmente a la construcción de relatos que conservan algunas de las herramientas claves de su primera poesía. La cualidad que diferencia la propuesta de estos autores bien podría ser esa fragmentación *nerviosa* con la que Gaviria describe el esqueleto irregular y discontinuo de los versos de Ramírez, que en sus propios poemas siguen rumbos menos accidentados.

Para los poetas de *Acuarimántima*, la condición principal para que surja la poesía es la de la autenticidad del lugar de enunciación: “En este país de tantos ‘Poetas’ y tan poca poesía, poquísima, se extraña una poesía con personalidad. (...) creo que vivimos uno de los momentos, de los instantes más importantes en el desarrollo de la poesía actual, porque lo que se está haciendo, se está haciendo partiendo de lo que se es” (Ramírez *Acuarimántima* 16: 264). Para determinar el estatuto lírico de sus propuestas, los miembros de *Acuarimántima* partían de unos criterios que tenían mucho más que ver con la realidad de un lugar de enunciación, y sus recursos específicos, que con razonamientos basados en la forma y disposición de los versos. Esta revisión formal devino en una adopción del habla como sustrato lírico. La poesía de Ramírez está construida plenamente desde esta perspectiva; la de Gaviria llegaría a abordar rumbos similares, pero a través del cine.

La revisión poética del habla común en Colombia en el siglo XX es una respuesta a algunas de las prácticas literarias de la poesía modernista colombiana, desde la base que establecieron escritores fundamentales como José Asunción Silva, León de Greiff, Rafael Pombo o Porfirio Barba Jacob.¹⁶ Muchos de los poemas discutidos en esta sección parten de una acepción cotidiana del lenguaje poético, poesía en la que “El lenguaje, al acercarse al habla común, renuncia a cualquier pretensión de ser palabra iluminada, cosmogónica.” (Jiménez 64). De nuevo, si nos acercamos a la semilla del vanguardismo nacional que fue el movimiento nadaísta, encontramos allí uno de los primeros movimientos de ese péndulo hacia el eje mundano de las cosas, con un proyecto lírico en cuyo centro se encontraba la urgencia de sacudirse del peso

¹⁶ Una afirmación como esta tiene, por supuesto, muchos matices, que no puedo abordar de lleno en este trabajo. Para un examen más detallado de este fenómeno, vale la pena revisar a Vargas (14-50, 162-177)

intertextual de la poesía académica colombiana de las primeras décadas del siglo XX (Wood, *Nadaísmo on film* 11). La revista *Acuarimántima*, desde una base cosmopolita y abarcadora que estaba a su vez en tensión productiva con su ánimo de reivindicación de la tradición regional, se inscribe en este momento clave de la poesía colombiana como un producto en el que convergen influencias extranjeras y locales, para la configuración de textos líricos en sintonía con las preocupaciones estéticas, formales y políticas de su época. El siguiente apartado revisará las características estructurales de la poesía de Ramírez y Gaviria, su acercamiento gradual hacia el relato poético de la voz popular, a la luz de algunas de las ideas que, durante el siglo XX, cambiaron la concepción y esencia del poema como texto literario.

2.2.1 El habla poética del camaján en Helí Ramírez

Los primeros poemas de Ramírez en *Acuarimántima*, publicados en el número cinco, se caracterizan por una escasez sintáctica y por su estructura esquelética y zigzagueante. Estas cualidades distinguieron a la poesía de Ramírez de la de otros colaboradores de la época. Sus poemas: “Eran distintos a todo y relataban con palabras espontáneas y toscas la intimidad (la terrible intimidad) de lo que pasaba en una parte (la parte alta) de la ciudad, oculta para casi todo el mundo: el más crudo malevaje con sus más duros protagonistas aparecía allí expresado en un lenguaje desnudo y brutal, directo y sin matices” (Sierra 104). Los rasgos descarnados de la obra de Ramírez se ven reflejados en la estructura fracturada y lacerante de sus poemas. Los versos son breves y su distribución es irregular, con preposiciones, pronombres y adverbios que sirven como un puente entre la fragilidad de los versos:

Allá...

Allá...

 viendo morir la hora hecha un hueso
 en la boca de un perro con sus patas rojas
 lejitos de allá

 aterriza un sonido en llanto

allá... (Ramírez, *Acuarimántima* 5: 83)

Desde la sintaxis se pueden identificar cualidades fundamentales en cuanto a la construcción de sentidos. La estrechez inicial de estos versos se establece sobre el demostrativo “allá”, que se repite a lo largo del poema. El lugar inicial de la perífrasis en la raíz de los versos que se disponen en torno al demostrativo, así como la expresión “lejitos de allá”; una marca del habla popular desde el uso anormal del diminutivo, le otorgan sustancia al andamiaje del poema. El corte irregular de los versos se utiliza a la par del demostrativo para darle al enunciado una sensación de espacialidad. Allá donde el verso nos lo señala está la materialidad agreste de la ciudad: los sonidos y las formas de un tiempo sublimado en el hueso que roen los animales.

Desde esta primera etapa, la anáfora se identifica como una herramienta central. El ritmo en apariencia ausente en la construcción de los versos está instalado en la estructura total del texto a través de la repetición: “Yos... / yos / Los árboles del parque desaparecieron” (Ramírez, *Acuarimántima* 5: 81). En estos poemas que toman forma a partir de la repetición y la ausencia, el esqueleto del verso se percibe frágil, indefenso, como los techos de cartón de los hogares baldíos. Las anáforas presentes en estos primeros poemas de Ramírez están constituidas por frases en sentido negativo, demostrativos e imperativos. También se dan casos como el del fragmento anterior, en el que el poema se construye en torno a un error gramatical, en este caso, la pluralización del pronombre “yo”, que anuncia las transformaciones futuras de la voz de este poeta. Es, como dijo Barthes, un yo signado por la pluralidad: “Ese «Yo» que se acerca al texto es ya, él mismo, una pluralidad de otros textos, de códigos Infinitos, o más exactamente, perdidos” (qtd. En Pfister 97). Existe un sentido de urgencia y escasez en la construcción de los versos tempranos de Ramírez, los cuales se alimentan de las voces circundantes para hacerse expresión lírica rediviva en las páginas del poema.

En los poemas del número trece de la revista, que son además publicados en el libro de poemas *En la parte alta abajo*, Ramírez empieza a introducir la diversidad del habla popular de su entorno, y es en función de esta asimilación de la jerga urbana que el autor se aproxima a la adopción de nuevas cualidades formales. Se marca en ese punto una transición, de una voz íntima que parece hablar para sí misma a una que recoge la expresión en bruto de quienes lo rodean y la incorpora al poema.¹⁷ Se trata de lo que, en términos no muy explorados, se denomina como jerga de *camaján*: una reinención del malevo argentino que llegó a Medellín

¹⁷ O bien, en los términos expuestos por Genette (17-30), una transición entre poesía no mimética a una poesía mimética, entendida desde la interpretación de las propuestas clásicas de Platón y Aristóteles.

con el Tango y, durante los años cincuenta y sesenta, se instaló en zonas periféricas de la ciudad, en comunidades que llegaban de pueblos aledaños, con el barrio Guayaquil como núcleo principal¹⁸. El relato lírico de Ramírez y la voz de camaján que incorpora en sus poemas es una continuación de modelos expresivos preexistentes en la experiencia urbana marginal de Medellín. En estos poemas aparecen documentadas las que podrían ser algunas de las primeras apariciones en los medios literarios del país de expresiones como: *cucho*, *tombo*, *gallada*, *chimba*, *picarle arrastre*, *trabado/a*, *durmiendo para adentro*, entre otras que se convirtieron en auténticas marcas lingüísticas del habla en varias de las regiones del país.

Ramírez usa la jerga con fines poéticos en tanto que pone en evidencia el peso retórico de las expresiones de uso popular mediante la concatenación de voces manifestada en forma de versos y estrofas. “Juego hoy de puntero derecho y solo pienso / en hacer goles y sacar gente de la ropa y dar leña si me dan / Con todas sus fuerzas el sol con sus manos se aferra a nuestros cuerpos”. (Ramírez, *Acuarimántima* 13: 199). La metáfora, el pleonasma, la antítesis y la ironía conviven en esta representación lírica del ingenio del habla popular. En “eran las tres de la tarde las tres”, así como en varios de los nueve fragmentos que componen “en la cancha”, se despliega una voz que, desde el lugar del observador atento, relata impresiones subjetivas, mandatos y movimientos. Una voz que interpela, ordena y señala: “No me mire así que no soy cubierta de revista / ni soy la fotografía de sus cuchos / ni soy de su familia ni soy de aquí” (Ramírez, *Acuarimántima* 13: 200). Una voz que aún cuando habla en primera persona, se presiente múltiple, atravesada por los demás: “Soy aquel (...) / Soy el que con una pata mocha anda las calles / gritando que arregla sombrillas dañadas y ollas a presión” (Ramírez, *Acuarimántima* 13: 201). Si se considera este traslado, de una voz subjetiva a una polifónica, se puede pensar en la caracterización del poema dramático según Brower: “Every poem is ‘dramatic’ in Frost’s sense: someone is speaking to someone else. For a poem is a dramatic fiction no less than a play, and its speaker, like a character in a play, is no less a creation of the words on the printed page” (211).¹⁹

¹⁸ Sobre esto conversé con Gaviria en la entrevista que me concedió. El barrio Guayaquil, y las comunidades marginales que lo habitaban, él las propone como un antecedente directo de la experiencia urbana que Ramírez recrea en su poesía, en la que el camaján es la figura central.

¹⁹ Culler (*Theory of the lyric* 263-275) hace un categórico cuestionamiento de esta noción dramática del texto lírico, en tanto que para él, el poema tiene cualidades rítmicas, performáticas y rituales que no pueden ser ignoradas, y argumenta que la categorización de Brower peca por totalizadora y simplificante, y desatiende las propiedades del poema como acto de enunciación diseñado para la repetición. A lo largo de mi análisis, incluyo conceptos de Culler que, puede interpretarse, se encuentran en tensión con algunas de las propuestas interpretativas de la escuela de la Nueva Crítica Norteamericana. Mi propósito no es el de defender una postura u otra, simplemente acudo a conceptos útiles y con valores complementarios para analizar textos líricos polifónicos.

El momento en el que Ramírez empieza a instalar la voz del camaján en su poesía implica un viraje de una voz poética que, aunque en principio se percibe desorientada en una espacialidad rota, ya en este punto asume un lugar definido por la observación y la construcción de cuadros líricos cargados de dinamismo. Empieza a existir aquí una consciencia más clara del poeta respecto a la naturaleza dialógica y multiforme de su propia voz y del alcance expresivo de su poesía.

Hacia el final de su contribución a la revista *Acuarimántima*, la polifonía de la calle y el retrato de personajes como motivos centrales de la poética de Ramírez tiene dos consecuencias importantes a nivel formal: la adopción definitiva del poema narrativo y la presencia creciente del habla de camaján. Si bien estas dos cualidades ya tenían una presencia mayúscula en los poemas que Ramírez publica en los números anteriores, allí aún había rastros de una poética más subjetiva, de la que la misma voz trataba de desprenderse. La adopción de voces ajenas implica una explosión de sentidos que era imposible por medio de la mera experiencia personal con el lenguaje, a la par de un robustecimiento de la sintaxis:

Apúrese... amenaza el agua

Esa arena...

la arena también hay que entrarla
si llueve se la lleva el agua

Tenemos que entrar el abode
se lo roban por la noche

¡...Sotonto...
entrá con cuidado los adobes
no los deje caer que se parten!

(Ramírez, *Acuarimántima* 32: 523)

Cuando empiezan a ser habitadas por personajes, las postales desoladas de los primeros poemas adquieren una forma más compacta, sin perder la movilidad que caracterizaba a los primeros versos. El zigzaguo se hace dialógico, cubre estrofas enteras y alimenta la sensación espacial de movimiento, ya no de formas indefinidas o abstracciones, sino de sujetos en tránsito.

De los trece poemas de Ramírez en la última etapa de la revista, nueve se pueden leer como relatos, con personajes de la calle como entidades centrales en torno a los cuales se construye toda la experiencia poética del texto.²⁰ En estos poemas se suman más expresiones del lenguaje del camaján, que en este punto aun evadía la categorización lingüística. Sobre esto afirma Gaviria: “La jerga de camajanes que Helí hace vivir en sus poemas, escritos en los primeros años del setenta, es casi la misma que, veinte años después, una pareja de sociolingüistas de la universidad de Antioquia bautizó como “el parlache”: cucho, cozo, bomba, gayo, picar arrastre”.²¹ La pareja de investigadores a los que se refiere Gaviria son José Ignacio Salazar y Luz Estella Castañeda, quienes inauguran un campo de estudios en torno al habla de los pandilleros antioqueños. Esta manifestación del lenguaje literario, en la que unos personajes habitan el poema con sus propias voces, también se puede vincular con el principio del enunciado performativo de Austin (125-120), según es analizada por Culler (*Theory of the lyric* 125-131) para definir el carácter modal de la poesía moderna. Ramírez permite que las voces que entran en el poema actúen y se desplacen en un espacio cuya materialidad está reflejada a nivel estructural en el texto. Así se puede observar en poemas como “virgencita”, que relata la historia de una adolescente que se prostituye para alimentar a su familia: “Un hermano ayudaba y está encanastado / y ya estaba crecida y bonita y ‘de hambre no nos podíamos morir’ decía la cucha / Aparecía en una moto con un peludo de casco y chaqueta de cuero” (Ramírez *Acuarimántima* 21: 342). Se trata de una poesía construida sobre una base compartida de actos ilocutivos, incrustados sin esfuerzo dentro de escenarios poéticos, con individuos en conflicto que entran y salen del cuadro como si se tratara de una película.

Otros de los recursos habituales de Ramírez están presentes también en estos últimos poemas en la revista. En primer lugar, la configuración de un ritmo silábico a partir de la repetición y los juegos de palabras, tal como en esta advertencia laberíntica y enrevesada, de un atracador experimentado a su aprendiz: “Que quienes lo conozcan digan: -éste es esto”- - “ah esto es éste”- / que otro diga: -éste es eso”- - “eso esto aquello es éste”- / pero que nadie llegue a decir: -éste es éste” (Ramírez, *Acuarimántima* 21: 342). O en esta descripción de un loco consumido por el hambre: “Tiene o tenía una cara en donde sobresalían los huesos de pómulos /

²⁰ Estos serían los poemas: “serenata de un profesional a un inexperto cultivando sucesor”, “virgencita”, “el loco de los cantos a los pelados” y “Oh jho amistad” (Ramírez, *Acuarimántima* 21: 342-346) y los poemas: “adobes vivos”, “arena”, “romance con ají”, “historial” y “nido”, (Ramírez, *Acuarimántima* 31: 522-525).

²¹ Esta cita la extraigo del prólogo para una antología poética de la obra de Helí Ramírez, aún sin publicar.

y los pantalones lo llevaban a él él no llevaba los pantalones” (*Acuarimántima*, 21: 344). El lugar y la ocasión cuya decadencia parece no poder ser descrita sino desde el ejercicio sombrío y mordaz de la metáfora, el símil y la personificación tiene también una presencia fundamental. Así es en la mente de la prostituta Pini, expuesta al frío de la madrugada como “un nido descubierto” (*Acuarimántima* 524); en “un asesinato formando un paraguas” (*Acuarimántima* 21: 345) y en la soledad de Don Manuel, quien pasa la noche trabajando al lado de su máquina, con esa “humildad suya grande de balones desinflados” (*Acuarimántima* 32: 524). En esta última etapa se concreta, pues, el acercamiento de Ramírez a la polifonía con matices dramáticos y performativos que caracteriza a toda su obra posterior.

2.2.2 Víctor Gaviria y la desmitificación del poeta lírico

La progresión estructural de los poemas de Gaviria en *Acuarimántima* es similar a los de Ramírez, aunque su repertorio lírico es mucho más limitado. La estrategia más usual es la del símil, seguida por la personificación y la metáfora. Los primeros poemas, que oscilan entre el vagabundeo, la contemplación y el obituario, van adquiriendo cualidades narrativas hasta convertirse en crónicas. Ambos poetas se aproximan, pues, hacia la construcción de personajes y escenarios, pero lo hacen utilizando medios distintos. Se puede observar que los primeros poemas de Gaviria en *Acuarimántima*, en el número doce de 1977, tienen una contextura más sólida que la de los poemas de Ramírez, con versos libres pero uniformes y una disposición sintáctica constituida por oraciones completas, partidas apenas por la intuición rítmica. No hay rupturas en la progresión de los versos, pues se mantiene una constante de fragmentos que alternan entre los bordes definidos de una ciudad y la abstracción del vagabundeo, sin perder un sentido general de linealidad y secuencia. En cuanto a herramientas retóricas concretas, en principio se observa un uso recurrente de la personificación como vehículo de sentidos poéticos. Así sucede, por ejemplo, cuando Gaviria le otorga a las ventanas una mirada que parpadea:

Por la dulce calle te paseas de la mano del aire
 ella te perdona tan fácil
 caminas sobre su alma
 y guiños te hacen tus cristales de las ventanas (*Acuarimántima* 12: 179)

Al uso habitual de la personificación se suma la metáfora: “Y la plaza de Praga / abierta recorrida por pelotón de brisas” (Gaviria, *Acuarimántima* 12: 178). El poeta se encuentra aquí en diálogo directo con un entorno que le responde en una lengua enigmática pero cercana: “En el cielo las inadvertidas nubes de media noche / dicen sencillos misterios a quien las mira” (Gaviria, *Acuarimántima* 12: 181). No parece haber aquí una ruptura de modelos tradicionales, o la intención de romperlos. Se antoja en esta correspondencia nebulosa entre la voz del poeta y la del entorno una referencia a Silva, quien se contrapone a la iluminación simbólica de los misterios de la naturaleza, un residuo de la poesía romántica, cuando concluye así, con visos irónicos, el diálogo entre un poeta y la tierra, que: “como siempre, displicente y callada, / al gran poeta lírico no le contestó nada” (Silva 47). Gaviria tampoco obtiene respuestas directas, pero la naturaleza responde, la ciudad le habla. Los símbolos y estructuras que emplea para dar cuenta de este intercambio son bastante convencionales y se adscriben de manera más clara a una tradición que vislumbra: “otra lengua, más antigua y armoniosa que la del hombre moderno, en la que sea posible hablar con la naturaleza (...). Desde Pombo hasta Aurelio Arturo, se trata de una larga tradición que porfía en este sueño mítico, a partir del romanticismo” (Jiménez 67). La musa urbana de Gaviria se manifiesta sublime en la arquitectura de la ciudad hecha imagen poética: “Inexplicablemente cruzo frente a la iglesia femenina y enorme / que se ilumina y ensombrece con su mala lámpara de neón” (*Acuarimántima* 12: 181). Las iglesias y las avenidas son objetos recurrentes de transfiguración; devienen a veces en figuras femeninas, eróticas, melancólicas e infantiles.

En estos primeros poemas también se identifica en el símil la que será la estrategia retórica central de la producción literaria de Gaviria. Tal es el caso de “vampiro”, el primer poema de Gaviria en *Acuarimántima*, en cuyo núcleo se debaten dos comparaciones directas:

el brillante gabán despegado
 tenso como una piel dura
 contra el fino aire.
 Caías a la plaza como una hoja negra
 un coche de caballos vibrantes

casi te atropellaba (*Acuarimántima* 12: 178)²²

Gaviria reitera el uso del símil en el poema “visita”: “Sonidos de tela sus razones / sutiles como cambios en el aire” (*Acuarimántima* 12: 178), “Los dibujos de las baldosas se hacen tan vivos / como una escritura a punto de llorar” (*Acuarimántima* 12: 179). También en “Ay en verdad no sabía”: “Amedrentado y discreto como un hombre absuelto / desde la acera miro largos tejados” (*Acuarimántima* 12: 180) y en “como un niño imbécil de conciencia intermitente”: “y sus flores rojas y jovencitas ramas acompaño / descuidado como a quien le olvidan las culpas” (*Acuarimántima* 12: 181), entre otros.

Tras esta primera etapa Gaviria empieza a adoptar fórmulas más orientadas hacia la narración, en los poemas publicados en el número dieciséis de 1978. La diferencia respecto a sus colaboraciones iniciales para la revista yace en que, a diferencia del vagabundeo melancólico de sus primeros textos, algunos de los que escribe en esta época se pueden leer enteramente como relatos breves. Tal es el caso de “comprensión”, “milagro”, “san estanislao de kostka”, “aquí sobre la hierba bajo las tibias lámparas” y “bajo la ligera noche pulida”. Estos poemas son cronografías atravesadas por imágenes e impresiones íntimas que el autor dispone a manera de versos. El símil es, de nuevo, la herramienta retórica central: “la noche era bella como una oración de desdicha” (*Acuarimántima* 16: 258); “Yo era coqueto como una muchacha” (*Acuarimántima* 16: 258); “Las calles como brazos de un magnífico prestidigitador” (*Acuarimántima* 16: 259); “la noche ligera como los pies de una muchacha” (*Acuarimántima* 16: 260). Es digna de señalar la coincidencia estructural entre los poemas “vampiro”, de la primera etapa, y “san Estanislao de kostka”, de la segunda, en tanto que ambos poemas usan el símil como recurso central con el fin de hablar de dos figuras históricas, y cierran con una primera persona que extiende la reflexión poética hacia la subjetividad del autor: “En cambio tan distinto de él / mi corazón grande y pequeño al mismo tiempo / odia ahora con una naturalidad / que asombra.” (Gaviria, *Acuarimántima* 16: 261). Es importante anotar que la orientación narrativa de Gaviria en esta época no se traduce aún en la construcción de personajes. Aunque llegará a ese punto en el desarrollo de su vida literaria, no será con sus versos que se acerque a la voz ajena. Es la crónica la que le permite abordar la exterioridad efervescente de sus tiempos. En su poesía,

²² Este poema habla sobre un encuentro ficticio entre Franz Kafka y Gustav Janouch, en la ciudad de Praga. En este punto, el modelo del obituario o de la semblanza de personajes de la historia literaria y artística era ya habitual en las páginas de *Acuarimántima*, y Gaviria lo adopta en varios de sus aportes.

Gaviria se mantiene generalmente confinado a un territorio íntimo, del que tendrá que salir para empezar a hacer el cine descarnado y colectivo por el que se lo conoce. Para que se diera ese acercamiento son fundamentales sus primeros encuentros con la novedad y la intensidad de la obra temprana de Helí Ramírez.

Sucedió a finales de 1975 en la sede de *La Fanfarria*, en donde el grupo de teatro de José Manuel Freydel ensayaba para una obra que se presentaba esa misma noche. Allí, en medio de una docena de libros acomodados en una repisa, Gaviria se encuentra con un ejemplar de *Ausencia del descanso*, el primer libro de Helí Ramírez, editado por la Universidad de Antioquia. La lectura imprevista de estos poemas mordaces, atravesados por el habla de una ciudad que presentía apenas desde el quicio melancólico de sus paseos lo afecta profundamente. Dos años después, Gaviria publica sus primeros poemas en *Acuarimántima*, en donde conoce a Elkin Restrepo. En una tarde de finales de 1978, que para Gaviria y los poetas de *Acuarimántima* fue trascendental, Ramírez hace una lectura en voz alta de todos los poemas de su segundo libro: *En la parte alta abajo*. Estos primeros dos encuentros son paradigmáticos. Desde este punto, tanto en sus reflexiones críticas como en el desarrollo narrativo de su poesía, para Gaviria se hace cada vez más evidente una urgencia de apertura que no había experimentado hasta el momento. Asume con un asombro creciente el hecho de que la ciudad en la que vive va más allá de las calles y plazoletas que ya conoce.²³ El impacto de estos primeros encuentros con la poética marginal de Ramírez se puede atestiguar a lo largo de los años que vinieron, pero en principio, se evidencia en el giro narrativo de su poesía, que poco a poco lo fue llevando a la crónica y desde ahí, hacia el cine.

Ya en la última etapa de *Acuarimántima* se empezaba a notar esta influencia. El impacto se tradujo principalmente desde el terreno de lo formal. Aunque Gaviria mantiene intactas varias de las marcas de su estilo, sus acercamientos a la narración poética tienen correspondencias con la apuesta estructural de Ramírez. Así es que, en los poemas del número treinta y dos de la revista, no solo hay una continuación de los motivos narrativos que ya había empleado en los poemas publicados durante los años anteriores, sino que también se da un rompimiento del orden lírico del verso:

²³ El relato sobre estos primeros dos encuentros, escrito por el mismo Gaviria, está incluido en el prólogo para una antología poética de Helí Ramírez, aún sin publicar. Me limité a parafrasear algunos pasajes para rescatar de allí referencias cronológicas importantes para el análisis que propongo.

De pronto la casa se va llenando de empalagosa claridad

Salgo al patio a mirar el cielo

alado

brilla como un auto que se acerca

como un follaje

metálico (Gaviria, *Acuarimántima* 32: 528)

En estos versos, la distribución irregular de las palabras, que indica a su vez una cierta colocación de las imágenes poéticas en el espacio del patio amanecido, implica también un desconcierto. La misma estrategia que Ramírez había usado para recrear las calles de aceras y hogares rotos del barrio Castilla es empleada aquí por Gaviria para señalar otro tipo de resquebrajamiento: el de la percepción lineal de la voz poética. Aunque el movimiento dramático de estos poemas sigue enfocado sobre una voz solitaria que habla para sí misma o para alguien indefinido, la ruptura de los patrones estructurales compactos de sus primeros poemas deriva en un diseño espacial más dinámico. No hay cambios importantes en los patrones tonales, ni en los recursos retóricos empleados, pero el verso que se mostraba rígido ahora parece moverse con agilidad sobre la superficie del papel.²⁴

Luego, la búsqueda de personajes que Gaviria emprende en sus crónicas tiene también implicaciones a nivel formal, pero no las mismas que los retratos urbanos de Ramírez. El número veintitrés de la revista incluye varias crónicas en cuyo centro se encuentra la pregunta por el poeta. Parece haber aquí una angustia en torno a la función social de la poesía, pues todas las crónicas abordan una idea desacralizada del escritor de diferentes maneras. En “un poeta en el pacífico”, “mi tío miguel”, “el viejo evtushenko”. “los habitantes de la noche” y “la carta a Lafayette”, Gaviria hace una descripción de unos sujetos en los que descubre al poeta de varias maneras: el lector de poesía, el poeta civil, el poeta de la ciudad que duerme y de la ciudad despierta: “Por debajo de esa escritura mayor, vertical, hay también una escritura menor, de sobrevivientes, atravesada de sueños, de verdades, de implacables visitas de la criada belleza” (Gaviria, *Acuarimántima* 23: 382). Dado que estas crónicas parten de una exploración de la

²⁴ Los conceptos de *movimiento dramático del poema*, *patrones tonales* y *voz poética* los extraigo del análisis del hablante lírico de Brower (211-219); a saber: la voz poética se entiende como la manifestación ficcional de la voz del autor, que a su vez inventa un interlocutor. Las cualidades enunciativas de esa interacción, esto es, el tipo de relación que existe entre voz hablante y voz receptora, configura un patrón tonal que dispuesto en la estructura del verso, constituyen el movimiento dramático del poema.

memoria íntima, la voz de los personajes que se retratan no está presente. Las crónicas de Gaviria no son polifónicas, no recogen el habla del individuo,²⁵ por lo que recurre a la sublimación del personaje, de nuevo, mediante la herramienta por él bien conocida del símil: “me desinteresé de él, creo, porque la vida que sentía desplegarse a través de él era convincente como un hermoso puño en el cráneo”. (*Acuarimántima* 23: 376). La naturaleza inherentemente poética que Gaviria le atribuye a las personas que recuerda en estas crónicas facilita la exposición lírica que hace de sus existencias. Con el ojo atento del futuro director de cine y la sensibilidad propia del poeta que ya era, Gaviria construye unos primeros textos narrativos que, a partir de la amalgama entre la forma prosaica y las herramientas retóricas de su poesía, se pueden ver como la base de su primera obra cinematográfica: “En ese contexto aprendo a narrar, aprendo a hacer un cine de personajes antioqueños, de vida cotidiana antioqueña. Estas crónicas me ayudan a situarme” (Gaviria, *El ojo lírico de Víctor Gaviria*). Desde aquí empieza, pues, la búsqueda de personajes que lo llevaría a su encuentro con el actor natural.

Se concluye así que, a nivel formal y locutivo, tanto Ramírez como Gaviria concretan en su última etapa como parte de la revista *Acuarimántima* un acercamiento hacia los demás. Su obra se mueve aquí en lo que Northrop Frye denominó las *tendencias demóticas* de la poesía moderna: “The demotic tendency is to minimize the difference between literature and speech, to seek out the associative or prose rhythms that are used in speech and reproduce them in literature” (Culler, *Theory of the lyric* 250). La poesía de Ramírez se alinea con estas tendencias porque no solo echa mano de la jerga, sino que la examina desde su propia base metafórica, la dispone y recombina en estructuras disímiles. Luego, la progresión estructural de la obra poética de Gaviria parece responder a ello, pues ambos poetas se acercan paulatinamente hacia la escenificación poética y performativa del otro por medio de la construcción de personajes y escenarios. Allí se encuentra pues, ese fondo estructural al que se refiere Pfister en su criterio de la estructuralidad. Durante su participación en *Acuarimántima*, ambos poetas se aproximaron, de maneras distintas, a las locuciones ajenas como sustrato de la poesía que escribieron. Este contacto con el habla popular responde además al movimiento pendular entre expansión y reducción que describe Jiménez (63) para referirse a la remisión de la poesía a diferentes

²⁵ Hay leves excepciones. La crónica “El Demonio de los Once Años”, en la que Gaviria relata las tardes de borrachera con sus amigos de la adolescencia, se incluyen expresiones del habla a manera de diálogos: “Estaba asustado, como yo. Pedraza silbaba por lo bajo.-“¡Vámonos, maricas!” –dijo.” (Gaviria, *El campo a fin de cuentas* 53).

ámbitos: el del lenguaje durante el modernismo, el de la realidad en las generaciones posteriores, de la expresión individual de las emociones a la adopción de modelos narrativos y polifónicos, así como a proyectos como el del nadaísmo, que instauraron una urgencia de desacralización y sencillez en las letras colombianas del siglo XX.

Por el lado de Ramírez, sus observaciones sobre la vida y los personajes del barrio periférico en el que creció están sustentadas en un cierto posicionamiento moral que lo sitúa a él como testigo de la atrocidad cotidiana que colma la realidad de las comunas. Gaviria se aproxima también a los otros como poetas, como personas de letras, como hacedores de imágenes, pero la ejecución literaria de esas preocupaciones se le antoja impropio desde la poesía, así que empieza a emplear otros medios. Los textos que Ramírez y Gaviria escribieron en esta época comparten un fondo estructural situado en el campo social de todos los hablantes en el que: (1) la estructura hablante/oyente, como intersección de experiencias sociales y textuales y punto de intersección de discursos externos e internos, marca el texto. (Lachman 109). Para analizar la forma en la que Gaviria empieza a navegar este campo de enunciación y sus posibilidades es importante revisar sus aportes críticos en la revista *Acuarimántima*, pues allí se evidencian de manera más directa los efectos de la influencia de Ramírez. Sobre esto ahonda el siguiente apartado.

2.3 Autorreflexividad: La Angustia del Encuentro

En los apartados anteriores se pudo evidenciar cómo estos dos autores convergen y se distancian a nivel temático, estructural y enunciativo. Algunos de los poemas analizados plantean preguntas sobre la poesía, la voz del poeta y su lugar de enunciación. Existe allí una conciencia sobre el estatuto formal del poema, su función estética y social. Dentro de esas reflexiones, se dan algunas intersecciones entre los dos autores: Gaviria discute y replantea la estampa académica y refinada del poeta en varias de sus crónicas, a la vez que Ramírez empieza a incorporar la multiplicidad de voces y personajes de su entorno dentro en su obra: obreros, pandilleros, indigentes, prostitutas. Esto ocurre durante la misma etapa para ambos – entre 1978 hasta el cierre de la revista en 1982 – aunque es Ramírez quien se aproxima primero a la exposición lírica de estas inquietudes.

Si se aborda esta confluencia de intereses desde la perspectiva de la influencia, ¿cómo podría determinarse en qué direcciones se mueven los influjos de un autor respecto a otro, o a su entorno? ¿Quién influencia y quien es influenciado? Marcar con claridad los límites de tal vastedad es una tarea ardua y, tal vez, irrelevante. En palabras de Roland Barthes: “el intertexto no es necesariamente un campo de influencias; es más bien una música de figuras, de metáforas, de pensamientos–palabras; es el significante como sirena” (Barthes 157). Puede que el simple hecho de haber coincidido en la misma época y geografía haya provocado en Ramírez y Gaviria urgencias creativas similares. A pesar de la distancia social, ese canto de la sirena al que se refiere Barthes pudo haberlos atraído en la misma dirección, primero hacia la revista de poesía *Acuarimántima* y desde allí, en trayectorias paralelas. O como lo plantea Pfister: la influencia entendida desde la base de los conocimientos y las intenciones de un autor, sus intenciones originales o su relación con este u otro de sus maestros podría ser una falacia, en vista del descentramiento de los sujetos y de la supresión de las fronteras entre tipologías textuales a la que atendemos desde las postrimerías de la modernidad (99). Para efectos de este análisis, la perspectiva de la influencia debe ser tomada en cuenta, aunque sea de manera parcial o cautelosa, debido a que Gaviria ha confesado en múltiples ocasiones el respeto y la admiración que le tiene a Helí Ramírez: “Creo que muchas de las secuencias de mis películas las he constituido a la luz de esta poesía que aprendí a leer con otro poeta amigo, Helí Ramírez. Helí fue importantísimo para mí” (Gaviria *Los cines por venir* 116). Las confluencias encontradas a lo largo de este capítulo no llegan a abordar el influjo del que se habla en esta cita, pues éste se concreta en la obra cinematográfica de Gaviria. Se podría pensar en los rastros intertextuales hallados en los poemas analizados hasta este punto como la señal de un conflicto entre dos textualidades poéticas distantes,²⁶ en las que se leen los estadios embrionarios, por así decirlo, de la relación que se consolidará unos años más tarde. Dicho conflicto se da porque hay una voluntad de encuentro, que se manifiesta en las confluencias hasta aquí descritas en relación a la ciudad como escenario poético, la orientación narrativa del verso, la construcción de personajes fieles a la realidad y la desmitificación del poeta lírico. Sin embargo, dicha voluntad no encuentra una resolución satisfactoria dentro de los marcos de significación de la poesía. Todo acercamiento

²⁶ La intertextualidad como conflicto es planteada por Riffaterre en *Semiotics of Poetry*. Para una revisión más profunda de estos conceptos, recomiendo revisar la fuente mencionada, así como a Pfister (96).

entre la obra de Ramírez y Gaviria hasta este punto ha sido, cuando menos, tangencial e inacabado.

Vale la pena retomar aquí la herramienta metodológica central de este capítulo: según Pfister (105-107), la conciencia que un autor tenga sobre sus influencias genera nuevos tipos de remisión intertextual, en tanto exista una reflexión más o menos explícita sobre el contacto entre la obra propia y la de los precursores. Para que este criterio sea analizable, debe existir una metacomunicación sobre la intertextualidad que se manifiesta dentro de la obra, es decir, el autor debe meditar, tematizar y problematizar la influencia que recibe de los demás en sus textos. El problema es que la conciencia autorreflexiva sobre la intertextualidad de la que habla Pfister no se evidencia en los textos líricos de Gaviria. Según este teórico alemán, el criterio de autorreflexividad es de mayor intensidad cuando se revela dentro del mismo texto literario en el que se presentan otro tipo de remisiones. Se puede entender como una manera de realzar un vínculo ya presente a través de la inserción de alusiones directas o comentarios que, a su vez, establecen una comunicación entre las obras. Es, también, una forma exprefesa de declarar una deuda expresiva, instalada dentro del mismo texto objeto de esa influencia. No basta con que haya vínculos intertextuales, es necesario que el autor esté consciente de ellos y a través de ese entendimiento, llegue a tematizar, justificar o problematizar esos vínculos dentro del mismo texto (Pfister 105). Ya desde las etapas finales de *Acuarimántima*, en una serie de crónicas y aportes críticos que aterrizan en los últimos números de la revista, Gaviria se declara admirador de Ramírez. Expresa, de maneras más o menos evidentes, el impacto de su poética marginal sobre el ejercicio creativo propio y de sus congéneres. Se muestra profundamente convencido de que en la obra de Ramírez se vislumbra un nuevo horizonte para la poesía colombiana. Existe, pues, esa *conciencia autorreflexiva* de la que habla Pfister, pero no llega a instalarla dentro del texto lírico. Aquí se empieza a manifestar un quiebre, una angustia, una cierta impotencia expresiva que deriva en el desvío de Gaviria hacia medios no literarios.²⁷

²⁷ Desvío, revisión autocrítica o *clínamen*, según la categorización de Harold Bloom en *La Angustia de la Influencia* (1973): “A poet swerves away from his precursor, by so reading his precursor’s poem as to execute a *clínamen* in relation to it. This appears as a corrective movement in his own poem” (Bloom 14). No utilizo las categorías de Bloom como herramienta central debido a la distancia cultural de la propuesta, así como al hecho de que Bloom piensa la influencia como un fenómeno esencialmente diacrónico, que se dirime entre precursores y sucesores. Esa lógica no es aplicable a la relación generacional de Ramírez y Gaviria, aunque sí se puede afirmar que Gaviria asume el impacto del contacto con la obra de Ramírez con una cierta angustia expresiva, que será descrita en este apartado. Debido a eso, acudiré a algunas de las categorías de Bloom a lo largo de este análisis, pero sólo dentro de notas al pie de página como esta.

Este apartado analiza los aportes críticos de Gaviria en *Acuarimántima* para determinar qué elementos de la poética marginal de Ramírez empiezan a permear la obra de Gaviria en el trance del arte poético al cinematográfico. Según Pfister, las remisiones intertextuales asociadas a conceptos como el de la influencia son de poca intensidad, pues no se producen conscientemente y suponen una cierta pasividad que antes que reafirmar el vínculo, lo supedita a otro tipo de interpretaciones (46). Así las cosas, no se podría afirmar que los vínculos intertextuales que describo en este apartado sean de alta intensidad. Sin embargo, el sentido con el que acudo a los criterios de Pfister es, más bien, premonitorio. Tomo como premisa el hecho de que las reflexiones sobre la función del texto lírico que se evocan en los textos ensayísticos y las crónicas de la última etapa de *Acuarimántima* tienen tanto que ver con Helí Ramírez como con el cine que Víctor Gaviria empezaría a hacer unos años después de la disolución de la revista. Así, dado que el criterio de autorreflexividad de Pfister no es enteramente aplicable al corpus escogido, planteo que las aspiraciones que se revelan cuando se analizan las manifestaciones de la conciencia autorreflexiva en estos textos críticos se hacen improcedentes desde la obra literaria. Se genera aquí una suerte de relación intertextual trunca, que encontrará otros vasos comunicantes en los primeros años de la década de los ochenta.

2.3.1 Desajustes expresivos: el llamado de una voz mundana y distante

Durante los primeros años de *Acuarimántima* se publicaban perfiles y valoraciones estéticas de la obra de poetas que el comité editorial consideraba esenciales. Desde el primer número hasta el número diecinueve, los poetas de la revista entablaron un diálogo con la tradición local y latinoamericana por medio de la reflexión crítica, a un ritmo de casi un ensayo publicado por número. Álvaro Mutis, Roberto Juarroz, Antonio Porchia, Giovanni Quessep, José Manuel Arango, Elkin Restrepo, Raúl Henao, Darío Jaramillo, William Agudelo y Helí Ramírez fueron sujetos a una revisión que los ubicaba como eslabones centrales de una sucesión que abarca autores consagrados de inicios del siglo XX, miembros fundadores de la revista, un par de poetas argentinos y voces recientes del nadaísmo. Quien más aportes críticos realizó fue Gaviria, que escribió sobre Arango, Agudelo y Ramírez. Es justo este último texto uno de los que más resalta en esta lista, pues no parece responder a la lógica genealógica con la que se escribieron el resto de semblanzas: “Enseñados a que la poesía nazca por negación a la vida cotidiana, aquí

nace porque es la única forma a la altura que la continúa.” (Gaviria, *Acuarimántima* 13: 211). La inclusión de esta retrospectiva en las páginas de la revista no se puede atribuir a las cualidades canónicas de la poesía de Ramírez, o su confluencia con una tradición a la que obedece la escogencia de los otros poetas. Lo que provoca la exaltación que lleva a Gaviria a escribir sobre Ramírez es el ánimo revulsivo, la *novedad radical*²⁸ desde la que surgen los poemas de *Ausencia de descanso* y *En la parte alta abajo*, que habían sido recientemente publicados en *Acuarimántima*. Mientras otros poetas de la revista escogen ver hacia atrás en sus aportes críticos, Gaviria trata de abordar el *tiempo pleno del ahora* (Benjamin 59-60), el lugar en el que discurren los signos del presente y la potencia subterránea del porvenir.

A inicios de los años setenta, cuando inicia el proyecto de *Acuarimántima*, la búsqueda de “una poesía que arraiga en lo inmediato, en lo cotidiano” (Arango, *La poesía de William Carlos Williams* 53) ya se encontraba en la base del proyecto de la revista. Por eso no es extraño que Gaviria exprese ideas afines cuando habla de la poesía de su tiempo. En sus reflexiones sobre la poesía de sus colaboradores, antecesores y maestros, vaticina el surgimiento de una expresión poética vivificadora, una poesía que emerge del “fondo negro de lo no-dicho y lo anónimo” (Gaviria, *Acuarimántima* 15: 243). Aduce a la exposición de realidades remotas e invisibilizadas una potencia simbólica considerable: “De la simple aparición de realidades negadas a la expresión, brota a manera de fuerza contenida, un intenso lirismo” (*Acuarimántima* 13: 212). Con la potencia enunciativa y performativa de una poesía que “Ya no (es) evocación, sino *aparición* misma; lo que pone presente y al mismo tiempo la presencia” (*Acuarimántima* 15: 243), Gaviria se pregunta por la esencia de la voz poética de la era en la que le tocó escribir: “Decir *yo* es atestiguar la constancia de una *fuerza* que no cesa, y que toma las formas del entusiasmo, del asombro, del deseo, o aún de la negación. La escogencia de un personaje que al mismo tiempo es un *yo* que a su vez es una fuerza que se expresa, son en parte las condiciones de la lírica moderna” (*Acuarimántima* 18: 297-298). Con el entusiasmo de quien descubre algo decisivo, Gaviria celebra la aparición de una poesía reveladora de matices creadores: “No solo descubrir en el sentido de quitar lo que cubre, sino de *hacer*; es decir, de poetizar, en el sentido antiguo del esfuerzo que hace que donde no había nada, haya *algo*” (*Acuarimántima* 15: 243). El

²⁸ A propósito de la fórmula que propone Vargas Torres para hablar de la poesía de José Manuel Arango: “el poema es, ante la realidad, novedad radical; pero tiene sus raíces en ella” (130).

lenguaje poético como un agente activo que antes que representar la realidad, se preocupa por *producirla* dentro de las páginas del texto literario.

Expuestos de esta manera, estos ideales líricos se acercan a los presupuestos conceptuales y performáticos de ciertas vertientes de la poesía moderna. Asimismo, la acción creativa del enunciado poético de la que habla Gaviria se puede leer bajo los criterios del lenguaje performativo de Austin que Culler reinterpreta para pensar en el carácter ilocutivo de la poesía moderna:

Against the traditional model, which sees language as essentially making statements about what is the case and makes literary discourse marginal and derivative, a set of pseudo- assertions only, Austin's account provides an alternative for the active, creative functioning of language: language as act rather than representation (*Theory of the lyric* 126)

Gaviria parecía estar consciente en algún nivel de la discusión en torno al problema del carácter inasible y enigmático de la poesía lírica, que algunas escuelas del siglo XX resolvieron con una apertura que derivó en la ruptura de los cánones formales del género. Como se expuso en el apartado anterior, la influencia de la escuela de la Nueva Crítica norteamericana, y de la poesía prosaica estadounidense fue vital para la configuración narrativa y polifónica de la poesía de algunas de las vertientes líricas de las que bebieron Ramírez y Gaviria. Ya desde la misma concepción del proyecto *Acuarimántima*, y a lo largo de todo su desarrollo, se pueden encontrar rastros de esta influencia norteamericana. José Manuel Arango fue un estudioso y admirador asiduo de la obra de Emily Dickinson, Walt Whitman, William Carlos Williams y Denise Levertov, así como de la poesía *beatnik*. En *Acuarimántima* se traducen por primera vez en Colombia a muchos poetas norteamericanos con tendencias urbanas y una propuesta abocada hacia la observación poética de eventos espontáneos, corrientes y al menos en apariencia, intrascendentes: Thomas Merton, Philip Levine, Kennet Patchen, Edward Field, entre otros. Para Gaviria, esta nueva poesía hecha con voces corrientes, múltiples y radicales es la poesía de Arango y Agudelo, la de los nadaístas y la de muchos de sus colegas de la revista. Es también la poesía norteamericana de sus contemporáneos y la poesía soviética de la generación anterior. Es

todas esas, pero no la propia. Gaviria reflexiona y concluye también que, por sobre todo ello, esta nueva poesía es la de Helí Ramírez:

A una generación que le toca en suerte la aparición de una poesía verdadera, tendrá la experiencia, que conmueve y enriquece, de lo impersonal, y en nuestro caso, ‘como si no fuera un hombre tomando parte en lo que sucede en la ciudad, sino ella misma quien hablara por la boca de un hombre’. Entre la expresión que se habita y la que el poema recoge no hay diferencia alguna. Poesía y mundo coinciden misteriosamente merced de vinculaciones y vasos capilares indiscernibles, pero absolutamente reales. Los poemas de Helí Ramírez, esencialmente los de su segundo libro *En la parte alta abajo*, largos relatos nerviosamente partidos por el ritmo, comienzan a cumplir este ideal de poesía para nuestra generación (Gaviria, *Acuarimántima* 13: 211)

Aquí se da un momento crítico. Tras la revelación de esa otra ciudad en la que habitaban las voces de la poesía de Ramírez, y la deriva formal que lleva sus propios poemas a adquirir dimensiones cada vez más prosaicas y narrativas, Gaviria se hace consciente de las limitaciones de su propia voz poética, pues su ejercicio lírico es irreparablemente íntimo, personal y anecdótico. Un texto que se hace notorio por manifestar esta angustia es “la estrella en el pastel amarillo”, en el que Gaviria propone una nueva desmitificación del poema a la vez que desdibuja la figura del autor: “uno solo pide la libertad de cantar a su ritmo (...) La poesía es algo que algunos hacen mucho mejor”(Acuarimántima 31: 512). Gaviria manifiesta aquí un cierto desaire hacia sus cualidades poéticas, un *vaciamiento*.²⁹ Prefiere atribuir las cualidades expresivas de las que él carece a sujetos a quienes el poema les llega como pálpito o evocación: “La poesía es el hombre que en el almacén, se ha hecho poner decenas de discos, y no encuentra la canción que busca, nadie la ha escuchado (...) la poesía viene frecuentemente, sin esforzarnos demasiado” (Acuarimántima 31: 512-513). El que Gaviria ubique el poema fuera de sí mismo lo obliga a buscarlo allí, en los márgenes de una ciudad que apenas sospecha, la misma que se le presentó con una potencia total en los poemas de Helí Ramírez. El posicionamiento crítico que empieza a

²⁹ Vaciamiento, o *kenosis*, si se quiere acudir a los términos con los que Bloom sistematiza la angustia de la influencia: “The later poet, apparently emptying himself of his own afflatus, his imaginative godhood, seems to humble himself as though he were ceasing to be a poet”(14).

asumir en textos como este lo obliga a buscar la poesía dentro de la crónica, el trabajo social y eventualmente, también en el cine.

En las últimas líneas del análisis crítico que hace sobre la poesía de Ramírez, Gaviria exclama: “Para quien se quiera acercar a su lectura, los poemas de Helí Ramírez presentan demasiados obstáculos. Pero en ellos hay muchas cosas que debemos obligarnos a entender sobre la ciudad, sobre el lenguaje, sobre la poesía. Ahora un nuevo lugar se ha abierto. Desde otra parte unos muchachos nos hablan.” (*Acuarimántima* 13: 214). La nueva poesía en la que confiaban los poetas de *Acuarimántima* no sólo es percibida como una realidad presente, sino también en cuanto a su potencial expresivo comunitario:

El escritor y el poeta no son tal vez la misma cosa. Un poeta es dueño de textos fragmentados (...). Por ello está más cerca del silencio, o para decirlo en términos menos solemnes, de la ausencia de obra, lo que comparte con la gran mayoría de hombres. El poeta pareciera ejercitarse en el *vacío de la obra de todos* (...). Como si quisiera conquistar el puesto y la visión en una Obra que ya no es hecha por un solo hombre (Gaviria, *Acuarimántima* 18: 296)

El acercamiento definitivo entre la poética marginal de Ramírez y el ansia expresiva de Gaviria se dará con el cine. Ante la experiencia de los quiebres de la ciudad estallada, que se vislumbra con crudeza en la obra de Ramírez, Gaviria parece percibir en su entorno cercano un desarraigo que lo lleva a replantear los fundamentos de su trabajo creativo. Esta sensación de desconexión y extrañeza respecto a la ciudad que habita y la poesía que se escribe en ella provocan el tránsito hacia el cine: ya que no puede acceder a la ciudad de Ramírez a través de sus propios versos, Gaviria empieza a convertirse en canalizador de la poesía de los demás, a partir de de la construcción de relatos cinematográficos: “Yo creo que Víctor llegó a hacer cine como por una urgencia de tener una manera de expresar distinta a la poesía, como si no le bastara la poesía. Y estaba la *otra* poesía, que es la del cine” (Calderón 186).

El análisis intertextual de este primer capítulo arriba a una conclusión central: La intensidad de las remisiones intertextuales encontradas en los poemas de Ramírez y Gaviria en *Acuarimántima* es baja. En cuanto al criterio de selectividad, se evidencian intereses temáticos similares en torno a la ciudad como escenario poético, pero esta voluntad se ejerce en dos orillas

distintas de lo urbano dentro de Medellín. Hay también una adopción de elementos estructurales en común, específicamente en cuanto al abordaje narrativo del poema y la construcción de personajes fieles a la realidad, pero existe aquí también una distancia textual en las tipologías empleadas, ya que Ramírez se mantiene dentro de los confines del poema y Gaviria acude a la crónica. Finalmente, Gaviria demuestra una conciencia autorreflexiva de la influencia de Ramírez en el ámbito poético de Medellín, pero dicha conciencia no está instalada en el poema sino en texto crítico. Todo esto produce un desvío, cuando Gaviria deja de escribir poesía para concentrarse en su nueva veta de producción cinematográfica. Allí espera encontrarse con el sustrato poético del que emergen los versos de Ramírez.³⁰ Como se mostrará en el siguiente capítulo de este trabajo, ese anhelo se concretará progresivamente, a través de una suerte de deriva expresiva sobre la que se afianzará la identidad cinematográfica del trabajo de Gaviria.

El objetivo a largo plazo del análisis que propongo en este trabajo es el de evidenciar la progresión intertextual que, desde una base literaria, se consolida luego en la transposición de elementos estilísticos intermediales. En este primer capítulo se cumplieron los presupuestos del análisis literario propiamente dicho, con la conclusión central de que el encuentro entre Ramírez y Gaviria no era posible en el terreno de los versos, lo que supuso para Gaviria un viraje hacia lo audiovisual. Este cambio de soportes implica un examen intertextual con un alcance más amplio, o sea, de tipo intermedial. El segundo capítulo de este trabajo analiza a profundidad esa transición en tres de los primeros trabajos cinematográficos de Víctor Gaviria: *Buscando Tréboles*, *Los Habitantes de la noche* y *Los Músicos*.

³⁰ El sustrato al que me refiero acá puede vincularse con la cuarta categoría de la angustia de la influencia de Harold Bloom: “*Daemonization* (...) The later poet opens himself to what he believes to be a power in the parent poem that does not belong to the parent proper, but to a range of being just beyond his precursor” (15).

3. Más allá de *Acuarimántima*: la deriva poética del director de provincia

3.1 La palabra cotidiana y la imagen cinematográfica: primeras confluencias

La última etapa de la revista *Acuarimántima* fue bastante prolífica y, antes que un cierre, fue un rico momento de transición para muchos de sus autores. La iniciativa no se desvanece por falta de apoyo institucional, dificultades económicas evidentes o ausencia de lectores. Impulsados por nuevas búsquedas estéticas, los fundadores encuentran la oportunidad de cerrar el proyecto con la naturalidad de la labor cumplida: “Para el ambiente que se vivía en aquel entonces, de ebullición y de mucha inquietud intelectual (Recuerda que eran los años 70), *Acuarimántima* cumplió lo que se propuso” (Restrepo 211). Tras su desenlace, el proyecto de *Acuarimántima* como publicación periódica tendría una especie de continuación, primero con la revista *Poesía*, que se publica hasta los años noventa y posteriormente con *DesHora*, que deja de circular tras el fallecimiento de José Manuel Arango en 2002. La continuidad de esta genealogía, que se interrumpe sólo hasta la muerte de una de sus figuras centrales, da cuenta de lo saludables que llegaron a ser las iniciativas de algunos de los miembros originales.

Según Hubert Pöpell (47), los movimientos vanguardistas colombianos del siglo XX alcanzaron apenas una consolidación parcial de sus propósitos, debido a las fronteras regionales a las que se ciñeron en sus esfuerzos originales. Esta noción dialoga con la de Eugenio Barney Cabrera (11), quien consideraba que esta misma cualidad insular se encontraba en el núcleo del desarrollo de las artes plásticas colombianas. Las raíces de nuevos movimientos literarios y artísticos crecieron dispersas, muchas veces aisladas las unas de las otras en células cerradas. Esta desconexión es presentada de manera más articulada por Katia Hernández, quien habla de dos ejes en la propagación del espíritu vanguardista en las regiones: Cali - Medellín y Barranquilla - Cartagena (9). La introducción del primer apartado de este trabajo ya habló a mayor detalle sobre la forma en la que *Acuarimántima* encaja dentro de estos ejes. Su propuesta, que no se puede entender sin considerar la tradición antioqueña con la que dialoga, su acérrimo espíritu regional, dista de ser del carácter trunco y parcial que podría atribuírsele si se atiende de cerca a la lectura de Pöpell y Cabrera, y más bien se acopla a las categorías propuestas por Hernández. La lista de autores que, tras su paso por *Acuarimántima*, cultivaron una obra literaria con un impacto nacional considerable es bastante amplia. Por ejemplo, se puede hablar de la

popularidad de la novelística de Héctor Abad Faciolince, así como de su impacto en toda una generación de periodistas. La acepción mundana del ejercicio poético que defendió José Manuel Arango ha recibido también, con el tiempo, la atención que se merece, y ocupa un lugar central en el canon literario de fin de siglo en Colombia. Juan Manuel Roca es hoy en día uno de los poetas definitivos de la tradición antioqueña más contemporánea. Tampoco es raro encontrar a poetas como Elkin Restrepo, Juan José Hoyos, Rubén Darío Lotero, Anabel Torres, Darío Ruiz o Daniel Winograd en antologías, homenajes y retrospectivas sobre la poesía colombiana del siglo XX. Varios de los autores de *Acuarimántima* alcanzaron, pues, una cierta trascendencia en el canon literario de la nación. Una excepción ilustre es la de Víctor Gaviria, quien ya durante los últimos años de la revista empezaría a incursionar en el arte cinematográfico, lo que implicó un cierto distanciamiento de la escena poética de la Medellín: “una lástima porque todos eran unos poetas tremendos. Yo me fui para el cine” (Gaviria, *entrevista personal*). Gaviria se aleja de las letras, pero su acercamiento al cine iba a resultar paradigmático. Ninguna de las iniciativas de sus compañeros de la revista tuvo el mismo impacto popular o el reconocimiento a nivel internacional que su *cine de realidades*. Durante la primera mitad de los ochenta, la obra de Gaviria hace un tránsito, de lo poético a lo cinematográfico. En ese lapso, que comprende cerca de siete años (entre 1979 y 1986), se encuentran las bases tempranas del contacto entre el trabajo poético de Gaviria y su oficio de director de cine, en medio de la incipiente escena de producción cinematográfica regional de la época.

La primera muestra de la obra filmica de Gaviria se encuentra desperdigada en cortometrajes efímeros, muchos de los cuales están perdidos o solo son accesibles en cinematecas y centros documentales. Hay trabajos como *Sueños de un mantel vacío* (1980), *La Lupa del fin del Mundo* (1981) o *El Vagón Rojo* (1981) que son de muy difícil acceso. Otros, como los que se analizarán en este capítulo, fueron rescatados de la obsolescencia analógica gracias al reciente trabajo de restauración de las matrices filmicas originales, liderado por la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano y Proimágenes Colombia.³¹ Aquello que Calderón (186) denominó la *etapa arqueológica* de la filmografía de Gaviria es, al día de hoy, un terreno mejor explorado, más transitable y amplio. Todas estas son señales del renovado interés de los organismos de recuperación de la memoria filmica, que reconocen el valor de lo que se gestaba en Medellín a finales del siglo XX.

³¹ Para una recolección más detallada de los procesos de restauración revisar a Torres (153-162).

Hay que señalar, sin embargo, que tal entusiasmo no estuvo siempre allí, pues las primeras obras cinematográficas de Gaviria fueron realizadas en franca oposición a la lógica centralista y excluyente de la precaria industria filmica de los ochenta, concentrada casi en su totalidad en Bogotá. Muchos de los problemas técnicos que se evidencian en estos primeros cortometrajes, que derivaron a su vez en complejos dilemas de restauración, fueron causados por las pobres condiciones de trabajo que Gaviria y Álvarez denuncian en su célebre ensayo “Las latas en el fondo del río”, una suerte de manifiesto en defensa del cineasta de provincia: “Bogotá ha sido constituida por designio, no de la divina providencia sino de claros y precisos intereses políticos y burocráticos, en lugar único e inamovible para todo el que en este país desee emprender algo” (Álvarez y Gaviria 172). A la fuga del talento local, las tremendas dificultades del transporte de equipos de filmación, sonido e iluminación a través de la accidentada geografía nacional y la contratación forzosa de técnicos y actores bogotanos se le sumaban las limitaciones propias del modelo institucional de exhibición nacional de la época, moldeado por la denominada “escuela del sobreprecio”. Según el Decreto 871, Resolución 315 de la Superintendencia de Precios, se ordenaba el cobro de una tarifa adicional al espectador, con el fin de recaudar fondos para la producción de cortometrajes de no más de quince minutos, que pudieran ser proyectados antes de toda función de una película nacional. En el papel, la iniciativa permitiría una financiación más robusta para los proyectos cinematográficos emergentes del país. En la práctica, se convirtió en un sistema sobre explotado del que sacaron provecho, principalmente, los dueños de las salas de cine, que organizaban la realización de cortometrajes de baja calidad con el único fin de cobrar los subsidios del Estado (Molina 175). En medio de la escasez y la incertidumbre, los cineastas regionales se vieron obligados a desarrollar iniciativas que funcionaran al margen de todas estas limitaciones. Fue con el advenimiento del Super 8 en el panorama nacional que se generaron las posibilidades de expresión independiente y descentrada que añoraban los realizadores de la época (Zuluaga, *Las primeras películas de Víctor Gaviria* 11). A lo largo de todos los ejes surgieron directores que, gracias a las facilidades ofrecidas por este formato y a la accesibilidad de los costos de producción que permitía, pudieron materializar una propuesta audiovisual propia al margen de los sistemas excluyentes del cine industrial bogotano. En la costa Caribe aparecen Luis Mogollón, Gastón Lemaitre y Enrique Grau. En Cali ya proliferaban expresiones cinematográficas mordaces y novedosas como las de Luis Ospina, Carlos Mayolo, Lisandro Duque y Jairo Pinilla. Aún dentro del núcleo de producción bogotano,

el trabajo de cineastas como Gabriela Samper o Marta Rodríguez ya se aventuraba a la exploración documental de las orillas perdidas de la nación. Gaviria es uno de los exponentes más contemporáneos de esta deriva regional, tal vez el más notorio.

Por esta época ya se manifestaba con prestancia la figura de Gaviria como un director de cine con amplios conocimientos sobre su labor técnica, estética y política. Y aunque esa transición ya se estaba dando durante los últimos años de *Acuarimántima*, no se debe asumir como un quiebre. La lógica con la que Gaviria interpretaba su trabajo poético y el de sus congéneres no es en absoluto disímil a la que empleaba para pensar en las necesidades de este cine emergente, del que fue una cabeza visible: “El cine es un arte inevitablemente moderno: nace en el momento en el que los poetas introducen en su poesía sin dificultad las listas de lavandería, los horarios y los nombres de estaciones de tren. Es decir, un momento en que la materia bruta quiere aparecer como tal, sin transformaciones” (Álvarez y Gaviria 175). Ya desde estos primeros trabajos como director se pueden identificar las marcas de lo que Harrison Parker Tyler denominó *naturalistic poetry*, una forma de la poesía como medio visual que explota las dimensiones poéticas del cine documental.³² O en términos más recientes, esta poesía cinematográfica de realidades al desnudo se puede vincular con el cine-poesía de Eric Rohmer, con su visión orgánica y desenfadada de la poesía como un sustrato susceptible a las sensibilidades de la cámara.

La crónica fue el género escogido por Gaviria, como un punto intermedio en el que confluyeron sus afanes líricos y cinematográficos. En el libro *El campo a fin de cuentas no es tan verde* se encuentran varios de estos textos que, aunque discurren en prosa, sirven también como ejemplos de lo que Herrnstein llamó “the pointless anecdote”, una interpretación moderna del monólogo dramático que, al liberar al poema de una resolución asertiva, con implicaciones de significación poética más allá del evento representado en sí, genera un efecto que realza la significación de la anécdota, sin adherir un sentido lírico por contraposición formal o temporal. Según la autora, tal aproximación al desenlace del texto poético abunda en la poesía moderna en habla inglesa, por virtud de un mecanismo literario que puede producir un evento poético a partir de una experiencia insignificante (Herrnstein 282). Muchas de las crónicas que Gaviria escribe a inicios de los años ochenta encajan dentro de esta descripción del texto lírico, en tanto que

³² El concepto de *naturalistic poetry* es extraído de la mesa redonda “Poetry and the Film”, organizada por la New York Film Society en 1953. El texto de la conferencia de Parker Tyler fue transcribido en Maas (55-63) y citado por Bollig y Wood (10).

abordan la narración de episodios cotidianos, personajes corrientes y circunstancias en apariencia irrelevantes que no acaban de maneras rotundas o concluyentes. Los mecanismos retóricos de la poesía de Gaviria, especialmente el símil, también se emplean con frecuencia a lo largo de este libro de crónicas.³³ Las coincidencias a nivel formal encontradas en los textos de Gaviria en diferentes épocas confirman esta visión: su actitud poética hacia la producción creativa se manifiesta de formas afines en textos líricos, narrativos y cinematográficos.

Las preocupaciones sociales del poeta civil que Gaviria quería ser reverberaban en sus crónicas y ensayos, y de manera progresiva, fueron aterrizando en su obra filmica: “El cine de Gaviria se transformó al pasar de la evocación nostálgica y poética de la infancia o del pasado (...) hasta volverse una herramienta de investigación sobre el carácter de una nueva sociedad que emergía con signos aparentemente incomprensibles o caprichosos.” (Zuluaga, *El cine de Víctor Gaviria* 29). Las primeras señales de esa evolución se pueden rastrear hasta los inicios de su carrera de director: por un lado, en los ejercicios de prosa lírica que Gaviria aborda en las crónicas publicadas en *El campo a fin de cuentas no es tan verde* y, por otro, en sus primeros cortometrajes. Sobre estos nexos se podrían escribir trabajos completos; este capítulo se ocupará solamente de la comparación entre tres crónicas: “El lenguaje de la piscina”, “Los habitantes de la noche” y “El pequeño tren de la piscina”; y tres cortometrajes: *Buscando Tréboles*, *Los habitantes de la Noche* y *Los músicos*. Las intersecciones entre la producción literaria y la producción filmica de Gaviria en este período revelan claros indicios de un tránsito hacia lo filmico con densos sedimentos poéticos.

3.1.1 *Buscando Tréboles*: el enigma poético de las voces ajenas

A finales de los años setenta, Víctor Gaviria visita la escuela de ciegos de Campo Valdés, un internado para niños invidentes en la periferia de la ciudad de Medellín. Según Luis Fernando

³³ Estos son algunos de los símiles que Gaviria utiliza para sus crónicas: “Su trayectoria era brillante como el bisel de un auto” (p.68), “Un tímida familia de papiros como un incómodo muchacho que no sabe qué hacer” (*El campo a fin de cuentas* 31), “oíamos abajo girar la espiga del motor, y viniendo como una ola que no termina de caer” (*El campo a fin de cuentas* 32), “la letra del hermano Suárez, tan pulida, torcida como la de una muchacha del servicio” (*El campo a fin de cuentas* 51), “la luna que mirábamos como a un agradable reflejo en la vitrina de un almacén” (*El campo a fin de cuentas* 47), “el mundo era inconstante y voluble como una novia infantil” (*El campo a fin de cuentas* 33); entre muchos otros. Es recurrente la comparación con sujetos juveniles, con frecuencia femeninos, levemente erotizados, como se puede constatar en el último ejemplo.

Calderón, es debido a unos poemas de José Manuel Arango que Gaviria visita este internado: “José Manuel estaba trabajando con el tema de los ciegos, los sordos y los mudos —ese mundo del silencio—, y escribe uno o dos poemas en la revista *Acuarimántima* sobre ese mundo, la cruel vigilia de los sordos (...). Eso le impacta mucho a Víctor, y va a la escuela de ciegos y sordomudos, que queda en Aranjuez, una de las comunas de allá” (Calderón 183-84). En ese lugar graba las dos versiones de su primer cortometraje: *Buscando Tréboles*.³⁴ Años después regresa para filmar *Los cuentos de Campo Valdés* (1987). Su experiencia en aquel lugar tuvo repercusiones a lo mejor imprevistas: allí se empieza a encontrar, inadvertidamente, con una de sus más reconocidas marcas autorales en la figura del actor natural. El testimonio sobre esa visita, recogido en la crónica “El lenguaje de la piscina”, es un punto de partida ideal para describir los vínculos profundos entre el trabajo literario y cinematográfico de Gaviria.

El inicio de la crónica bien se puede leer como una continuación de las preocupaciones en torno a la función social del texto lírico, enunciadas en varios de los ensayos que publica en esta época:

Dentro de algunos años, quizás no muchos para verlo, mejor, para oírlo, iremos a ver un cine hecho por jóvenes, poetas desde la punta de los pies a la cabeza, y escucharemos, allí en la pantalla, todo lo que ahora oímos sin prestarle atención: canciones de escuela, ruidos de patio, declaraciones de novios en los barrios, pronunciaciones llenas de tics de los profesores de colegio (Gaviria, *El campo a fin de cuentas* 29)

En este presagio se encuentran varias de las inquietudes que le darían forma al trabajo de Gaviria a lo largo de toda su carrera: la preponderancia de la palabra vernácula y cotidiana, la atención al universo urbano, a las voces jóvenes que lo pueblan y lo configuran, la subversión de la idea glorificada del poeta como individuo elevado artística y socialmente. Este es el germen de la carrera de dirección de cine de Víctor Gaviria, en el que resuena una preocupación eminentemente poética.

En “El lenguaje de la piscina”, Gaviria le otorga gran relevancia al espacio de la escuela de ciegos y al enigma de las voces que lo pueblan; voces infantiles que discurren y se entrelazan

³⁴ La primera versión de *Buscando Tréboles* fue filmada en 1979, en formato de súper 8mm. Tras ganar el premio del primer Festival de Cine Super-8 de la Cinemateca *El Subterráneo* vuelve a filmar el cortometraje, esta vez en 35mm, con la ayuda de quienes se convertirían en sus productores de cabecera: Javier Betancur e Ivo Romani.

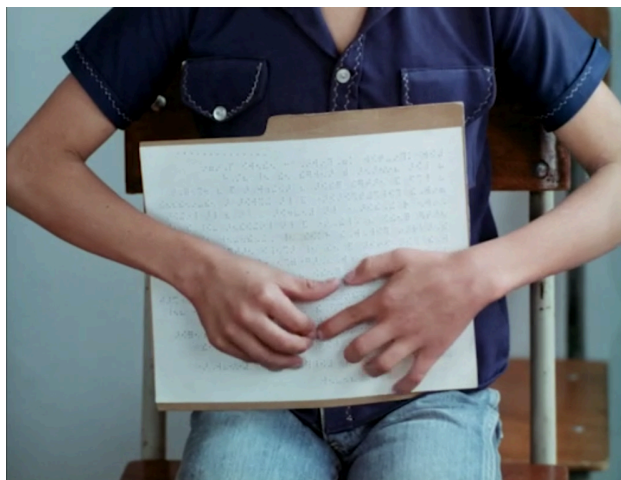
con símbolos propios, señales que la voz del narrador recoge con ávida curiosidad: “De pronto se detienen frente a un borde. El agua azul envuelve los cuerpos hasta las tetillas. Y allí tienen una loca conversación (...) Se gritan una frase enigmática que tal vez revela la vida de los dormitorios, la vida de los buenos y los malos olores que dividen su territorio apasionado” (Gaviria, *El campo a fin de cuentas* 30). Una suerte de recreación de este episodio es utilizada en las dos versiones de *Buscando Tréboles*, solo que en el cortometraje las voces de los niños están, casi en su totalidad, ausentes. El foco se encuentra, más bien, en las habitaciones, corredores, balcones y patios de la escuela, que sirven de escenario para el que, para muchos, es el trabajo cinematográfico más evidentemente poético de todos los que hizo Víctor Gaviria.³⁵ Pero no se trata de un ejercicio exclusivamente espacial; los cuadros con lugares vacíos (especialmente corredores) se utilizan apenas como transición entre sucesos como los que se anuncian, con un aire de intriga, en las páginas de la crónica.

Dentro de la red de sentidos que es *Buscando Tréboles*, es digna de resaltar la que se puede leer como la metáfora central del corto: las manos de un niño que, con una hoja de papel entre las manos, ejecuta la lectura del braille, como si el papel fuera un instrumento musical, un acordeón de notas caóticas y disonantes (ver fot.1 y 2). El montaje intercala un plano fijo de los dedos que se pasean por la página con el juego de otro de los niños del internado, enfrascado en una especie de forcejeo juguetero con un mono, aparentemente, una mascota de la escuela.³⁶ La dimensión sonora de la metáfora se revela en los acordes instrumentales que acompañan al montaje; una combinación entre una melodía disonante y los sonidos de una radio frecuencia fuera de sintonía, en “un juego sonoro no diegético que paradójicamente, genera una sensación de sincronía integral” (González Montes 46). Esta metáfora le otorga al niño/lector un carácter de prestidigitador, de amo inadvertido del universo hermético en el que habita. Con la pulsión zigzagueante de sus dedos contra los signos táctiles del Braille germinan en el tiempo los

³⁵ En entrevista con el autor, conversé sobre este punto que al parecer, hace parte de una discusión recurrente en su círculo. La poesía de sus primeros trabajos cinematográficos parece haber sido más evidente para críticos, amigos y colaboradores. Atehortúa (124) propone un desarrollo progresivo hacia la consolidación de un estilo cada vez más volcado hacia la estructura dramática. Para Gaviria, cine social y cine poético no son mutuamente excluyentes, y los elementos de una lírica cinematográfica están presentes en igual o mayor medida en sus trabajos iniciales como en los últimos.

³⁶ El contenido de esta metáfora cambia entre las dos versiones de *Buscando Tréboles*. La primera versión, de 1979, alterna entre la lectura-acordeón y un plano de los árboles de la entrada de la escuela, contra el cielo de la tarde. Entre los árboles se pasea el mono de la segunda versión, pero los planos del juego entre el animal y el niño están por completo ausentes en el montaje original. La copia disponible de esta primera versión del corto no conserva el canal de audio, por lo que la correspondencias semánticas establecidas entre el montaje sonoro y visual no se pueden analizar.

corredores al borde de los jardines, las charlas secretas en la piscina, las habitaciones surcadas por el rumor del viento contra las hojas, las canciones, los juegos, los muros exteriores del recinto, los tréboles entre los arbustos.



Fot.1 (min 2:48) y 2 (min 3:05)

Acordeón de papel; metáfora central de la lectura como acto didáctico de creación; "Buscando Tréboles"; Caja Víctor Gaviria; Material consultado en la Videoteca Digital "Carlos Monsiváis"

En una secuencia posterior, un guardián de la escuela exhibe con orgullo un poema de su autoría. El texto en cuestión no está compuesto de palabras, ni de versos ordenados en una página. Lo que el guardia sostiene en sus manos es otro acordeón de papel: un friso de cartulinas garabateadas con dibujos, entrelazadas entre sí en una cadena de íconos incomprensibles. Cuando el guardia se dispone a leer su poema, el sonido diegético se corta, entra la banda sonora de oboes disonantes. Un paneo vertical recorre la extensión del friso de cartulinas que el anciano vigilante deja caer hasta el suelo (ver fot.3). Hay un corte, un cambio de escena, y con el mismo movimiento vertical, hacia abajo, la cámara observa a un grupo de niños sentados en las gradas de la piscina. En el borde conversan otros dos pequeños; la música de oboes sepulta su diálogo. El enigma del lenguaje de la piscina, con sus signos secretos, intransferibles, permanece en el fondo de la película, de la trama de sonidos e imágenes. Así, con un solo movimiento de la cámara, Gaviria enlaza una multitud de sentidos poéticos: la cinta de 35 mm con la que está filmada este cortometraje - el entramado de memorias y visiones que reverberan en su interior- es como el poema visual del guardia de la escuela de Campo Valdés, que a su vez, es también como la conversación secreta de los niños.



Fot.3 (min 05:14)

El poema visual del guardia de la escuela, un análogo del poema visual del cortometraje. “Buscando Tréboles”; Caja Víctor Gaviria; Material consultado en la Videoteca Digital “Carlos Monsiváis”

En este primer trabajo cinematográfico se evidencia que Víctor Gaviria acarrea intenciones líricas notorias: tanto en el molde empleado para la forma filmica (a partir de un ejercicio de edición inspirado en la escuela soviética de montaje) como en la puesta en escena y el proceso de rodaje y actuación. Se evidencia aquí también una cierta deuda con el nuevo cine alemán, gracias al contacto del joven director con Luis Alberto Álvarez, el reconocido crítico de cine antioqueño que influenció a toda una generación de cineastas colombianos.³⁷ Los trabajos posteriores de Gaviria en la dirección de cine, si bien ya no estarían tan enfilados hacia una inclinación no narrativa de la forma filmica, reforzaron los aspectos poéticos relativos a “una búsqueda expresiva en el diseño sonoro, la organicidad y el naturalismo de la puesta en cámara y un cuidado muy delicado en su propuesta de montaje” (González Montes 43), los cuales ya tienen una presencia sustancial en *Buscando Tréboles*. Este primer cortometraje se puede

³⁷ Así lo relatan varios expertos. Desde Arenas (166) hasta Zuluaga (*El cine de Víctor Gaviria* 30) o Bernal (98) son numerosos los testimonios sobre el impacto que tuvo el trabajo de divulgación y crítica que realizó Álvarez en torno a las vanguardias cinematográficas de la época.

entender como una anomalía formal en su carrera, con alusiones neurálgicas a las preocupaciones de toda su obra fílmica. Es particularmente importante como primer encuentro con el actor natural, en este caso, gracias al trabajo con niños ciegos. Desde aquí Gaviria se perfila hacia la construcción de “una poética de los seres y de los lugares y, sobre todo, de las correspondencias que se establecen entre ambos” (Concheiro 17). Por medio de un montaje plenamente asociativo, Gaviria construye metáforas visuales en las que se encuentra ya en ciernes la ráfaga de sentidos que vendría a insertarse en su cine gracias al empleo de actores no profesionales, intérpretes que son a la vez testigos, objetos y productores de la narración cinematográfica que los envuelve y que se manifiesta en la correspondencia entre el lugar que habitan y los signos con los que se interpelan. En todos sus trabajos posteriores, se instalaría no solo la presencia física del sujeto natural, su estar en el tiempo meticuloso del filme, sino también la multitud de sentidos que se engloban en sus voces, sus dichos y sus expresiones.

Las últimas líneas de la crónica “el lenguaje de la piscina” hacen una digresión inesperada, que corta de tajo la posibilidad de una lectura cerrada del texto: “Algún día, pienso, escucharemos en la pantalla las palabras menores. El ronroneo de los camiones que marchan por la autopista hacia la costa, las luces amarillas que avanzan hablándose en voz alta” (Gaviria, *El campo a fin de cuentas* 31). Después del relato a puerta cerrada de la intimidad vaporosa y ritual de la vida en el internado de Campo Valdés, Gaviria lanza la mirada fuera del recinto donde contempla los códigos secretos de los niños ciegos, fuera del texto y hacia la figuración aún distante de una pantalla en la que se pasearán, con desparpajo, las voces anónimas que anhela escuchar. Estas líneas finales, en apariencia inconclusas e intrascendentes, refuerzan lo que Herrstein describe como “the paradoxical effect of nonassertive conclusion (...) to heighten the apparent significance of everything else in the poem” (258). Lo que no se puede decir, lo que no tiene lugar en el discurso social imperante o aquellos hábitos y refranes que pertenecen a la penumbra de los sentidos son, en la crónica, el foco al que tal vez el cine pueda acercarse. Desde acá y durante el resto de su carrera cinematográfica, Gaviria se dedicaría a desentrañar el enigma del *lenguaje de la piscina*.

3.1.2 *Los Habitantes de la Noche*: un primer atisbo a la ciudad profunda

Tras sus primeros pasos en el cine, la atención de Gaviria se fue centrando, cada vez más, en la figura del subalterno, y en las claves lingüísticas y culturales que usa para abordar su experiencia en el mundo. *Los habitantes de la Noche* es su primer trabajo filmico encaminado en esa dirección, y justo como en el caso de *Buscando Tréboles*, el rodaje de este medimetraje estuvo acompañado por una crónica publicada en *El campo a fin de cuentas no es tan verde*: “*Los habitantes de la noche*, podría ser perfectamente el título de un libro de poemas de alguno de los poetas surrealistas del país. Pero no se trata más que del nombre de un programa de radio, que se pasa de las doce de la noche a las cuatro de la mañana, en una emisora de la ciudad.” (2). Acá, de nuevo, Gaviria continúa en la misma línea discursiva de sus últimas contribuciones a *Acuarimántima*, en cuanto a la concepción de un yo poético librado de pretensiones, instalado en el devenir cotidiano, a menudo subrepticio, de la vida urbana: “Un programa que se reduce a un muy simple, pero sabio, esquema operativo: el locutor se limita a recibir llamadas de todos aquellos que no duermen, celadores, prostitutas, obreros de turno negro, aprendices de escritor, insomnes de todas las razones.” (Gaviria, *El campo a fin de cuentas* 2). Al ánimo de realismo documental con vetas líricas que caracterizó a su primer trabajo cinematográfico, se añade una urgencia polifónica, que encontraría sus canales ideales en el empleo del actor natural.

Las últimas líneas de la crónica vuelven a ser aquí de gran importancia. La anécdota del texto es simple: el programa de radio formula a su audiencia de trasnochadores una serie de preguntas de cultura general: capitales de países del mundo, nombres de personajes históricos, fechas y curiosidades varias. La gente que llama para responder no tiene idea, no atina a responder ni a las preguntas más sencillas. Ante eso, concluye Gaviria: “No sé si se pueda hacer la defensa del oscurantismo, no sé si sea perverso, pero era magnífico escuchar esa conmovedora resistencia a todo el cúmulo de seguras obviedades que conforma nuestra sumisión” (*El campo a fin de cuentas* 3). Siguiendo a Herrnstein, este desenlace planteado como un cuestionamiento sin respuestas directas o aparentes, una observación irrelevante, es otra de las cualidades de la poesía moderna (248-251), lo que refuerza la noción de esta crónica como un texto lírico. Más allá del cierre intrascendente de este texto está, sin embargo, una muestra más de sus preocupaciones en torno al carácter social de la poesía. El saber técnico, artístico o científico, expresado en fórmulas aprendidas de memoria, no es más que una *sumisión*, y lo que socialmente se interpreta como una simple señal de la más profunda ignorancia, Gaviria lo asume como resistencia poética. El cierre flácido del texto, y sus pretensiones sociales, se entienden mejor si se analizan a la luz del

plan interpretativo de Herrstein: “it is clear that to the extent that the propriety of that boundary line itself (between ‘art’ and ‘reality’) is questioned, so also will be the propriety of its closural effects (...). Anti-closure in modern poetry, then, may be referred to some extent to this effort toward poetic realism” (238). Las últimas líneas de la crónica que precede a *Los Habitantes de la Noche* anticipan la naturaleza sociológica que caracteriza al trabajo cinematográfico de Gaviria, y sus vínculos con una concepción de la poesía afincada en la producción orgánica de sentidos en la realidad cotidiana.

Luego está el retrato de ese mismo programa radial en *Los Habitantes de la Noche*, el mediometrage. Allí Gaviria encuentra la oportunidad para explorar la conjunción de voces propias que en *Buscando Tréboles* es apenas una sugerencia, un enigma. Las intromisiones de la voz del autor en el guión de este trabajo son escasas.³⁸ La voz del locutor, y su programa radial de media noche, son aquí los componentes centrales desde los que se articulan las tres líneas narrativas que conforman el argumento: un grupo de jóvenes que recorre las calles nocturnas de Medellín en unas bicicletas robadas, la penumbra de un hospital mental, en donde uno de sus amigos se encuentra recluso, y el ir y venir de gentes, llamadas y personajes que es la estación radial desde la que Alonso Arcila emite su programa, con espontaneidad y desparpajo. Acoplar y balancear tres líneas argumentales con la intensidad, el dinamismo y la limpieza que Gaviria logra en los veinte minutos de duración de este mediometrage parece una tarea más bien propia de un buen cuentista. Sin embargo, las aspiraciones técnicas y estilísticas a partir de las que Gaviria acomete la filmación de este trabajo son de corte poético. No se trata aquí solamente de la correspondencia entre el texto lírico de la crónica y el rodaje de la película. Acudiendo a la idea de “‘real’ life (...) stylized in speed” (Canudo 598), Bollig y Wood (4) mencionan como la conjunción que el cinematógrafo podía lograr, entre *ritmos espaciales* (o de las artes plásticas) y *ritmos temporales* (o de la música y la poesía), funciona como un ejemplo temprano de lo que se puede considerar como cine lírico. En *Los Habitantes de la Noche*, los nodos de articulación narrativa y el corte dinámico y asociativo del montaje sonoro apuntan hacia una configuración lírica de la realidad, estilizada y organizada en función de principios formales con ecos poéticos. Un análisis más profundo del montaje servirá para ejemplificar estas correspondencias.

³⁸ Algunos de los símiles que, presumiblemente, aterrizan en el guión de este cortometraje, directamente desde la pluma de Gaviria: “parece que toda la gente estuviera despierta, como de día” o “como si uno tuviera una pierna más cortica, sin darse cuenta, termina a la mitad de la calle (...) uno tiene que enderezarse, y caminar como si estuviera volteando para el otro lado”. La recurrencia de esta estrategia retórica en particular en la obra literaria de Gaviria delata este vínculo posible. Este tipo de instancias son cada vez menos evidentes en sus trabajos posteriores.

El equilibrio argumental de *Los Habitantes de la Noche* está asentado, en buena parte, en sus tres secuencias iniciales. En principio, los tres escenarios que componen la trama se articulan por medio de los movimientos de la cámara y los personajes dentro del plano. La primera escena abre con un ominoso paneo vertical de un edificio colonial de dos plantas. En las paredes frontales se leen consignas en letras rojas; el mismo color de la tipografía con la que se presentan los créditos iniciales. Es de noche, y cuando el ojo de la cámara aterriza en las aceras contiguas al edificio, realiza un movimiento lateral mucho más sutil, para seguir el paseo clandestino de unos muchachos que entran al encuadre desde la derecha, caminan todo el trecho del andén hasta unas escaleras laterales, oscurecidas por la penumbra nocturna, y se sientan allí a descansar, todo esto observado desde lejos. Al fondo se oyen silbidos, aullidos de perros callejeros y las voces aún indistinguibles del grupo. Al aire de esta urbe agazapada entre las sombras se le otorga un carácter acústico bien definido, un aura disonante de alerta y pesadez, que se va desarrollando y haciendo más robusta conforme avanza la historia.

Corte, y con un movimiento vertical muy similar al del inicio de la película, la cámara desciende desde el quicio de una ventana hacia la calle, y allí, sigue la entrada de Alonso Arcila, el locutor del programa radial, quien entra a la estación en medio de saludos, ruegos y novedades. En este punto la cámara se encarga principalmente de fijar a los personajes en su universo propio. Sus gestos, sus movimientos, la ropa que llevan: su estar en el tiempo. Los sonidos de las máquinas de fotocopias, los dispositivos de transmisión, las conversaciones encontradas y el ánimo general de frenetismo y afán de las personas en la estación conforman la trama sonora de este, el sitio en el que se desarrolla la segunda línea narrativa del medimetraje.

Hasta aquí, para las transiciones espaciales se usaron recursos de cinematografía, dirección de actores y puesta en escena. Las dos primeras escenas de *Los Habitantes de la Noche* están enlazadas por la correspondencia entre los movimientos de la cámara, la disposición de los personajes en el encuadre y sus entradas y salidas de campo. Tal ordenamiento escénico del montaje no se mantiene del todo a lo largo del filme, pues desde la transición al hospital mental, que se da con el sonido de una hoja de papel arrancada con afán de la bandeja de una fotocopidora, casi todos los cortes se alinean y disponen en función del montaje sonoro, que toma completo provecho de la meticulosa construcción de esferas acústicas de gran riqueza y abundancia. Del *clac* de los botones de la televisión al chasquido de la radio portátil, del tronido de los motociclistas a las vibraciones de la consola de transmisión en la estación radial, del relato

del locutor al aullido de una jauría nocturna de perros que persiguen los jóvenes en fuga. Diálogos entrecortados que desembocan en la aguja del tocadiscos. Ventiladores, tambores metálicos, y al final, el relato de un triste gurú que, desde el anonimato del programa radial, describe en tiempo real los eventos del desenlace que se desenvuelven al otro lado de la ciudad, fungiendo con su relato el papel de un demiurgo involuntario. Así es que las dos primeras escenas de *Los Habitantes de la Noche* no solamente hacen una introducción visual de los espacios y los personajes centrales, sino sobre todo, se encargan de poblar estos lugares de un amplio abanico de sonidos desde los cuales luego se van a ir estableciendo transiciones y correspondencias (ver fot. 4, 5 y 6). La construcción del universo urbano de *Los Habitantes de la Noche* se logra mediante la yuxtaposición de significantes sonoros. El escrúpulo con el que Gaviria construye estas correspondencias acústicas es una clara expresión de un método documental en el que la implementación del sonido sincronizado es de total importancia:

Cuando en el documental uno procura registrar al tiempo la imagen visual y la imagen de sonido sincronizadas, buscando que una corresponda a la otra, que una marche junto a la otra, como si se tratara de dos significantes que fluyen cada uno por encima y por debajo de la barra, hermanados y correspondientes, cuando eso en apariencia tan sencillo se logra, entonces el documental se llena de signos polisémicos, de *imágenes completas* que irradian un sentido ambiguo y complejo, verdaderas *nubes* de significado (Gaviria, *Del documental* 190).

En *Los Habitantes de la Noche* hay una transposición estilística de este método que privilegia el sonido directo en una época en la que, debido a las dificultades técnicas que suponía trabajar desde la provincia, era muy difícil implementarlo fuera de las convenciones del cine documental. El concepto de *nubes de significado*, en relación con la construcción de signos auditivos de corte dinámico, expresivo y polisémico, se puede relacionar con la articulación de elementos acústicos que se evidencia en este filme. Allí, la nube central, desde la que se desprenden todos los demás sentidos argumentales, es la transmisión de radio. Por medio de este arreglo del montaje sonoro y de breves instancias de un montaje asociativo anclado a los signos que componen la puesta en

escena,³⁹ Gaviria construye una propuesta cinematográfica de corte narrativo con constantes ecos líricos.



Fot.4 (min 04:00), 5 (min 13:02) y 6 (min 08:25)
La conjunción de señales acústicas articuladas a través de las ondas radiales, el montaje y la puesta en escena. "Los Habitantes de la Noche"; Caja Víctor Gaviria;
Material consultado en la Videoteca Digital "Carlos Monsiváis"

La disposición estilística de la forma filmica como asociación de mecanismos acústicos y espaciales que Canudo defendía como núcleo del orden lírico del filme se puede encontrar aquí cuando se atiende a la articulación de las imágenes a partir de los cortes del montaje. Si bien hay una distancia temporal mayúscula entre las disquisiciones de Canudo y el ejercicio filmico de Gaviria, en la obra del segundo parece haber una consolidación del potencial expresivo que el primero deducía en los albores del siglo XX.

³⁹ Hacia el final del mediometrage, una transición directa entre las bicicletas robadas, recién recuperadas por la policía, y la mesa de transmisión de la estación radial, resulta particularmente llamativa. La radio portátil apagada al pie de las bicicletas ya no puede vincular los espacios. Un cenicero sobre la mesa de transmisión y la habitación que se va apagando de a poco dan pie a la secuencia final de *Los Habitantes de la Noche*. Cuando ya no es posible la asociación a partir del montaje sonoro, Gaviria echa mano del montaje de atracciones.

Más allá de los mecanismos formales que se pudieran asociar a una lírica cinematográfica, la acepción poética del cine para Gaviria tiene más que ver con su compromiso con la realidad sin intervenir que se encuentra fuera del filme. El uso de actores no profesionales, la naturalidad de la puesta en escena, la implementación de marcas léxicas propias del habla popular de los intérpretes⁴⁰ y el carácter sincrónico y estructural del montaje sonoro son todos elementos que apuntan hacia la construcción de una poética cinematográfica que dialoga con los apuntes críticos de Eric Rohmer en su recordada discusión con Pier Paolo Pasolini: “El cine es un medio para hacer descubrir la poesía, sea la poesía de un poeta, sea la poesía del mundo. Pero no es el cine lo que es poético, es la cosa mostrada lo que lo es” (Rohmer 51). De esta concepción naturalista de la poesía cinematográfica se desprenden elementos clave de la concepción lírica del cine de Víctor Gaviria, tales como la originalidad de la puesta en escena, la oscilación formal y narrativa entre el documental y la ficción, la preocupación por el universo estético y social de los actores-personajes. En *Los Habitantes de la Noche* se encontrarían por primera vez, con total contundencia y claridad, varios de estos rasgos: a nivel temático y escénico, la exploración de los sujetos y zonas de la ciudad marcadas por la marginalidad; a nivel formal, el diseño dinámico y expresivo del montaje sonoro, y a nivel pragmático, el empleo orgánico y revelador de las voces del actor natural, con marcas lingüísticas y sociales propias. Gracias a este método, Gaviria va encontrando las herramientas técnicas para compaginar sus ideales en torno al oficio poético y cinematográfico, sin traicionar ninguno de los dos frentes, pero cambiando radicalmente su enfoque de producción.

3.1.3 *Los Músicos*: escuchando el parloteo de la tradición

La adopción de los elementos técnicos, formales y performativos que le permitirían a Gaviria asumir las responsabilidades del poeta civil se dieron, como se evidencia en este capítulo, de manera gradual, a lo largo de los primeros años de su carrera como director de cortometrajes. En *Buscando Tréboles*, el primer paso que Gaviria da hacia la construcción de su propuesta filmica se apoya en el uso de una técnica de montaje basada en la superposición de

⁴⁰ Por ejemplo, Juan Fernando Ramírez afirma que: “Desde el punto de vista lingüístico ese mediometrage (*Los Habitantes de la Noche*) es muy valioso porque ahí se encuentra el primer registro de la palabra gonorrea. Gonorrea es la enfermedad venérea, un sustantivo, y se recategoriza en un adjetivo para convertirse en insulto, todo gracias a la expresión de violencia en Medellín.” (*Conversatorio Rodrigo D, No Futuro* 32:26-33:26).

significantes para la construcción de unidades líricas de sentido con recursos retóricos muy similares a las de su obra poética previa. Luego, en *Los Habitantes de la Noche*, Gaviria pone al servicio de la ficción ciertas técnicas propias del documental, tales como la construcción orgánica del montaje sonoro usado como elemento medular de la narración cinematográfica y el trabajo con actores no profesionales. Para concretar sus aspiraciones, a Gaviria solo le hacía falta consolidar una actitud política en torno a su labor cinematográfica, con la cual pudiera dar cuenta de las profundas transformaciones que experimentaba la sociedad antioqueña de la época. Las primeras señales del desarrollo de una visión política, no partidista,⁴¹ que le permitiera delinear las dinámicas del ejercicio del poder, la exclusión, la agresión y la violencia que marcaron a su región se encuentran de soslayo en sus primeros cortometrajes, y aterrizan con especial notoriedad en el medimetraje *Los Músicos*.

El periplo de los personajes centrales de *Los Músicos*, Cesáreo y Antonio, se puede leer como la continuación cinematográfica de uno de los temas recurrentes en la poesía de Víctor Gaviria: el tránsito. Los retratos líricos de los caminos aledaños a Liborina, el pueblo de su padre, son una de las piezas recurrentes en poemas como “comprensión” y “He oído la noticia”, así como en la crónica “El pequeño tren de la bicicleta”, en la cual Gaviria rememora una tarde de juegos en las vías rurales de su pueblo de infancia. Las imágenes de los caminos polvorientos hacia el pueblo, los muros, hierbas y pedregales preñados de luz de sol, el río cargado de sedimentos y rumores de la vegetales, la algarabía rústica de los puentes colgantes, el vagabundeo inocente de quienes se saben lejos de donde quieren estar, pero andan sin prisa, están presentes tanto en la evocación nostálgica de la infancia del autor que es esta crónica, como en el examen de los albores del conflicto social antioqueño que Gaviria realiza en *Los Músicos*.

Ambientada en 1947, la historia de Cesáreo y Antonio, dos músicos ambulantes que, ante la imposibilidad de viajar en auto, deciden hacer a pie el camino entre los municipios de Sucre y Liborina, funciona a la vez como una suerte de *road movie*,⁴² una representación cinematográfica de los lugares amados de la niñez del director y como un retrato auténtico de la provincia antioqueña, que hasta ese punto se encontraba lejos del espectro cinematográfico nacional,

⁴¹ En estos mismos términos es que Gaviria (*El habla poética* 128) describe la dimensión política de sus filmes, en entrevista con Jerónimo Atehortúa Arteaga.

⁴² La noción de *Los Músicos* como una *road movie* es controvertida por Bernal, quien afirma que pensar este medimetraje en esos términos “es inadecuado con la propuesta política y regional que lo define en forma exacta. Si se definiera bajo el parámetro marcado por el género norteamericano, su justificación a mi entender sería abusiva” (99).

dominado por la rudimentaria y excluyente industria filmica bogotana. La acción del mediometrage ocurre justo un año antes del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, un evento cuyos pesados ecos desatarían la época de *La Violencia* en Colombia: el conflicto armado entre liberales y conservadores que marcaría el porvenir del país de maneras irreversibles.

En *Los Músicos*, sin embargo, el acecho de esa violencia portentosa y voraz no se muestra sino por asomo, como un presagio de los desastres que caerían sobre la sociedad colombiana. Se destaca aquí, entonces, una de las instancias iniciales de Gaviria como director de cine social, en contraste con el ejercicio íntimo y personal de su obra poética. Las intersecciones entre la representación poética del espacio recordado por el poeta como sujeto privado y la escenificación de ese mismo espacio por parte del director de cine como sujeto cívico se evidencian con especial claridad en *Los Músicos*. De esa transición se puede hablar desde los elementos formales que constituyen a la crónica como texto poético, y al corto y mediometrage como producto en el que repercuten las preocupaciones sociales del autor. El símil es, de nuevo, la herramienta retórica más recurrente en “El pequeño tren de la bicicleta”.⁴³ En *Los Músicos*, por otro lado, hay breves instancias de un montaje asociativo con técnicas similares a las empleadas en *Buscando Tréboles*. El sendero, el río y las víboras ocultas entre la vegetación; la sombra de los caminantes y sus figuras tambaleantes en el camino; por medio de planos generales intercalados con primeros planos, Gaviria asocia los sentidos dispersos del entorno para construir significados poéticos (ver fot.7, 8 y 9). Son estos signos los que señala Zuluaga, como indicios de “la melancolía con la que (Gaviria) filma algunos momentos, como presintiendo en ellos las señales del terremoto social que le esperaba a la región” (*El cine de Victor Gaviria* 34). Se exploran aquí, además, diversos recursos para vincular a los personajes con su entorno, mediante una exposición narrativa que alterna entre la palabra y el paisaje.

En *Los Músicos* el núcleo de la acción se halla en la relación entre los personajes y la naturaleza, en el marco de un instante de explosión social marcado por el signo del tránsito, tan habitual en la primera poesía de Gaviria. *Rodrigo D. No Futuro* recontextualiza ese núcleo, convierte al tránsito en errancia y a la naturaleza en ciudad hambrienta, sumergida de lleno en la crisis de la violencia que ya no se contempla con nostalgia, sino con urgencia. Durante el resto de

⁴³ “La blanca hierba espigada como un rápido sombrero de Verano” (Gaviria, *El campo a fin de cuentas* 40), “Allí estaba, andrajoso, el puente colgante que el viento hacía crujir como un antiguo coro de la iglesia.” (Gaviria, *El campo a fin de cuentas* 41), “Los interiores de los tejares eran negros como biblias” (Gaviria, *El campo a fin de cuentas* 42).

su carrera filmica, Gaviria se encargaría de navegar de lleno en la conmoción, el malestar y el atropello sobre los que se construyó la nación colombiana de finales del siglo XX, constituyendo así una de las apuestas autorales con mayor peso sociológico en el cine latinoamericano contemporáneo.



Fot.7 (min 13:34) , 8 (min 14:06) y 9 (min 04:58)
 Secuencias asociativas, alternancias simbólicas: el curso de los caminos, el cauce del río y la
 sombra de los caminantes. "Los Músicos"; Caja Víctor Gaviria; Material consultado en la
 Videoteca Digital "Carlos Monsiváis"

La progresión observada a lo largo de este capítulo, desde la exposición de espacios poblados de rumores e incrustados en la forma fracturada y sincrética del filme, pasando por la evocación polifónica de la jerga, la escenificación del conflicto social antioqueño y el protagonismo de figuras condenadas socialmente le debe tanto al desarrollo de un proceso creativo de una originalidad deslumbrante para el cine colombiano de la época, como al contacto coyuntural entre la poética intimista de Gaviria, el joven poeta, con Helí Ramírez, el poeta de las

comunas. Como se evidenció en el primer capítulo, el contacto inicial entre estos dos autores devino en una crisis expresiva que Gaviria manifestó en sus textos críticos y en la transición gradual que hizo hacia modelos líricos abocados a la narración, la adopción de elementos dramáticos y la articulación de voces ajenas y dialectales, todas estas propiedades de varias de las nuevas manifestaciones de la poesía del siglo XX que se enunciaban con especial potencia y radicalidad en la poética marginal de Ramírez. Así también, la urgencia de una respuesta regional a las prácticas centralizadas y excluyentes de producción y legitimación artística se puede leer de maneras similares en el diálogo cosmopolita con la tradición local que hizo *Acuarimántima* y en la defensa al director de provincia que Gaviria y Álvarez en “Las latas en el fondo del río”. Como resultado, Gaviria empieza a acercarse a la crónica como texto poético y, por ese mismo camino, se inicia en la producción cinematográfica. Desde esas bases se desprenden sus consideraciones sobre el cine como un arte moderno, vinculado directamente con la poesía en cuanto a su potencial de expresión genuina de la realidad. Siguiendo la definición de Chiel Kattenbel, lo que sucedía entre Ramírez y Gaviria se puede entender como un vínculo intermedial entre cine y poesía, en tanto que existen influencias y reciprocidades que se desarrollaron a lo largo de varios años: “‘intermediality’ (...) the co-relation of media in the sense of mutual influences between media” (20-21). Los diálogos y correspondencias entre el trabajo autoral de Ramírez y Gaviria, según se han descrito a lo largo de este trabajo, alcanzan un punto de inflexión cuando el cine de Gaviria es absorbido por la realidad de las comunas. Ahora que se fijaron estas bases, se puede examinar a profundidad el largometraje *Rodrigo D. No Futuro*, el primer producto cinematográfico de Gaviria con influencias directas de Helí Ramírez.

El siguiente capítulo inicia con una introducción de las circunstancias de producción de esta película con un énfasis en las particularidades del proceso de escritura colectiva del guion. La configuración de la propuesta urbana de Gaviria y su disposición hacia el empleo de actores naturales y locaciones marginales se usará como base para el examen comparativo que constituye el cuerpo del capítulo. El acercamiento de Gaviria al universo de las comunas supone un reencuentro con la poética de Helí Ramírez, que se manifiesta en una transposición de herramientas expresivas de la puesta en escena, encuadre y desplazamientos que se ponen en práctica con recursos afines presentes tanto en la poesía de Ramírez como en el cine de Gaviria. Para evidenciar esta confluencia se planteará una lectura de referencias intermediales en *Rodrigo D. No Futuro* y *En la parte alta abajo*. Las categorías conceptuales de la

intermedialidad necesarias para fijar el análisis serán expuestas en el primer apartado del capítulo y a la par de los fragmentos seleccionados para desarrollar el argumento.

4. Diálogos sociales intermediales: cartografías de la marginalidad en Rodrigo D. No *Futuro y En La Parte Alta Abajo*

4.1 El tránsito hacia el *No Futuro*. Las peripecias del guión como producto de enunciación colectiva

El cine colombiano de la segunda mitad del siglo XX debe entenderse en un marco global en el que las fórmulas de producción estaban siendo profundamente cuestionadas. Esto se debe en parte a la crisis del *Tercer Cine* que, según Stam (58), ocurre tras la devaluación de los principios sobre los que se construyen varias de las propuestas cinematográficas de los países del sur global. Desde la base de los afanes nacionalistas y emancipatorios de la revolución cubana, varias de las repúblicas latinoamericanas vieron en el potencial expresivo del cine una herramienta de comunión ideológica. Llegados los años ochenta se da un quiebre en estos proyectos de subversión política y estética, debido al advenimiento del transnacionalismo, la consolidación del capitalismo neoliberal y la supremacía ejercida por las potencias económicas mundiales. Aquel ideal del *Nuevo Cine Latinoamericano*, que Fernando Birri planteó como una necesaria respuesta al cine industrial de Los Estados Unidos y México y como un llamado a cada país latinoamericano para formular: “su propia identificación y contemplación, asumida dentro de la creación misma de sus personajes y situaciones” (p.10) es afrontado con inevitable amargura por muchos cineastas latinoamericanos que, como Víctor Gaviria, ven en el ejercicio de creación cinematográfica un canal cargado de desechos e inequidades. El trabajo previo de cineastas colombianos como Marta Rodríguez, Jorge Silva o Gabriela Samper, pioneros del documental social, es un antecedente al cine de Gaviria. El compromiso con la reproducción orgánica de la realidad a través de una enunciación colectiva es una de las cualidades compartidas entre Gaviria y sus antecesores, aunque en su cine ciertas categorías del documental parecen traslaparse con los mecanismos de la ficción en un gesto que se distancia de los ideales del arte militante del Tercer Cine. El diálogo que Gaviria propone trata de incorporar tanto a las voces indiferentes a la realidad como a las que están implicadas en ella, ya sea a nivel político, ideológico o simplemente testimonial (Suárez 20). Su apuesta, aunque bebe del legado de los cineastas del Tercer Cine, se encuentra francamente alejada de los alegatos nacionalistas y

emancipatorios que fueron una parte fundamental de los proyectos de cine contestatario de los años sesenta y setenta.

En medio de la sensación de disgusto y futilidad desde la que se enuncia el proyecto político del Nuevo Cine Latinoamericano surgen modelos de producción en los que prima la exposición descarnada de la realidad. La *estética del hambre*, propuesta por el cineasta brasilero Glauber Rocha, es un antecedente de gran notoriedad en cuanto a la formulación de estos ideales. Ante la predominancia de un *cine digestivo*, producido bajo lógicas industriales de consumo, abundancia y bienestar, Rocha plantea la necesidad de un cine que en contraste, acentúe las secuelas más agrestes de la sumisión política y económica de los países colonizados: “El hambre latino, por eso, no es solamente un síntoma alarmante: es el nervio de su propia sociedad. (...) nuestra originalidad es nuestro hambre, y nuestra mayor miseria es que este hambre, siendo sentido, no es comprendido” (Rocha 53). Otro de los agentes que contribuyeron al surgimiento de estos modelos de producción fue la propuesta de un *Cine imperfecto*, proclamada por el cineasta cubano Julio García Espinosa. Los alegatos a favor de una estética de la escasez, el desecho y la imperfección se anuncian como una reacción al mito del progreso instaurado por las potencias mundiales para reforzar su dominio sobre unas repúblicas que antes que alcanzar su independencia, fueron sometidas política y económicamente por los nuevos poderes del capital. Los discursos de subversión estética del *Cinema Novo* de Rocha y del cine imperfecto de García Espinosa encontraron nuevas vertientes, más allá de los proyectos emancipatorios del *Tercer Cine*, en cineastas que como Víctor Gaviria, lanzan su mirada de lleno hacia los rincones más aciagos de su geografía, aunque ya sin el ánimo militante de sus predecesores.

Gaviria solo empieza a inspeccionar la realidad de las comunas de Medellín tras agotar sus posibilidades expresivas desde la poesía, la crónica y el cortometraje:

“Cuando escribí las *Crónicas del Tío Miguel* me di cuenta que lo poquito que tenía que contar se me agotó. Tenía 24 años, tenía ritmo, vuelo, estilo pero nada qué contar. (...) Pero tenía muchas ganas de expresar algo por eso mi poesía era inmediata, todo era instantes, momentos. Me di cuenta que el cine era un camino; me fascinaban esos planos mentirosos, fragmentarios, esa magia que surge de la ficción, que permitía otro tipo de escritura.” (Gaviria, *Por qué hago cine* 8)

La estética del cine que Gaviria empieza a producir en los años noventa “undermines a sterile normality constructed around decentered transnational identificatory regimes and non-places, choosing instead to find poetry in those whom this exclusionary hypermodernity leaves behind” (Wood, *Popular Culture, Violence and Capital*, 55). Las transformaciones que experimentaba la sociedad antioqueña de los ochenta, sumida en la intransigencia de una violencia alimentada en todos los frentes, son suficiente razón para que el Gaviria director de cine, aún con la mirada curiosa del joven poeta, sienta la necesidad imperiosa de navegar los resquicios más recónditos de la ciudad estallada. El tráfico de drogas se encontraba ya en el centro de todas las discusiones. Los carteles que reclutaban jóvenes expulsados para sus maquinarias de guerra se habían convertido en objetivos internacionales, con Pablo Escobar a la cabeza. Aquí es que se da un punto de quiebre, una profunda crisis social que para el cine colombiano, deviene en metamorfosis expresiva, a partir de la escritura del guión de *Rodrigo D. No Futuro*.

Hecha de manera muy empírica, entre agosto y noviembre de 1984, la primera versión de este guión tuvo como base una crónica de Ángela María Pérez, publicada en el periódico “El Mundo” en octubre de 1984. “La muerte me tiene miedo” era el título del texto periodístico que relataba el intento de suicidio de Rodrigo Alonso, un joven de 21 años quien, una tarde de viernes, quiso lanzarse del piso veinte del edificio del banco Londres en el centro de Medellín. La interpretación que Gaviria hace del incidente en el primer guión es paulatina y contemplativa. Hay un énfasis en la construcción de espacios a través de un ejercicio de descripción poética, muy similar al que desarrollaba en sus crónicas.⁴⁴ Rodrigo, el personaje principal, se mueve con parsimonia entre su casa, su barrio, el taller de mecánica en el que quiere vender su bicicleta, el cine y el edificio del centro de la ciudad en el que tratará de quitarse la vida. Las interacciones son escasas, el personaje es silencioso y recatado. A pesar de la casi nula experiencia de Gaviria en la escritura de textos cinematográficos para películas de larga duración, la primera versión del guión de *Rodrigo D.* resultó ganadora del primer concurso de guiones de largometraje de Focine, en 1985, lo que permite la financiación del proyecto.

Hasta este punto, la exploración de Gaviria sigue las líneas íntimas de su obra previa. Es a partir del casting que el proceso de producción da un vuelco total. Lo que en primer término iba a ser una convocatoria actoral para un proyecto televisivo, llamado *Décimo Grado*, dio como

⁴⁴ Gaviria expone y discute a fondo varios de las secuencias que componen esta versión inicial del guión de *Rodrigo D. No Futuro* en Juan Fernando Ramírez (*Conversatorio Rodrigo D, No Futuro* 59:20-1:08:49).

resultado el primer contacto entre Gaviria y los jóvenes que participaron en la película; muchachos de barrio, sin experiencia actoral pero con el peso de su realidad a cuestas. Actores naturales, pues “actúan sin que sea necesario darles un texto porque poseen un enorme depósito de memoria y de experiencia de donde sacan información para narrar su universo” (Gaviria, *el habla poética* 119). Pero el universo de estos jóvenes no sería el que venía explorando en sus cortometrajes previos. Durante este casting Gaviria se reencontraría con el universo urbano de la poesía de Helí Ramírez, esta vez gracias a la experiencia directa con sus hablantes. Un universo *punk* marcado por la rabia y el malestar de una cultura subterránea de jóvenes desposeídos y marginados. Así es que Gaviria encontraría, en palabras de Juana Suárez: “una excusa para darse espacio como cineasta y limitarse como escritor” (20), o sea, una razón para abandonar el ejercicio creativo íntimo de su poesía y construir, a partir del cine, estructuras abiertas en las que pudieran circular las voces y las corporalidades de sus intérpretes; esos agrios poetas de lo cotidiano. De entre los escombros de la ciudad estallada, allí donde van a dar los desperdicios de los flujos productivos de la red urbana, surgen las voces de una nueva identidad cinematográfica colombiana.

Es debido a este contacto que el guión se transforma en un texto polifónico, pues aquí inicia un largo proceso de reescritura, producto de un trabajo de colaboración directa con los actores que ofician además como coautores, informantes y testigos; sujetos fundamentales para la construcción de un texto en constante tránsito que desde su concepción, “altera la dinámica tradicional de producción cinematográfica, donde el guión precede a los procesos de ‘casting’ y a los ensayos con los actores” (Zuluaga, *El cine de Víctor Gaviria* 37). La dinámica de tiempos muertos de la primera versión del guión, inspirada principalmente en los guiones de *Umberto D.*, de Vittorio de Sica, y *El Espíritu de la Colmena*, de Víctor Erice,⁴⁵ se transforma en la hiperactividad de tiempos explotados. Las últimas versiones del guión se construían durante meses, mediante ensayos en los que a los actores se les planteaban apenas escenarios y situaciones sobre los que Gaviria y su equipo proponían una dinámica de improvisación que le daba a los diálogos un carácter dinámico e impredecible, todo con el objetivo de extraer de la realidad los códigos, gestos y movimientos de sus personajes, sin comprometer el foco

⁴⁵ Así lo expresa Luis Fernando Calderón, coguionista de la película: “La escritura del guión se la debemos a una película que se llama ‘*El Espíritu de la Colmena*’, guión que me parece hermosísimo... nunca habíamos escrito un guión de largometraje porque era muy complicado sin haber hecho antes un ejercicio de escritura cinematográfica” (193)

argumental.⁴⁶ Se podría plantear que la película tiene varios protagonistas: Ramón, El Alacrán, Adolfo, Jhoncito. *Rodrigo D. No Futuro* se construye en un vaivén entre las voces y los movimientos de todas estas personas-personajes.⁴⁷ Se cimenta así la base de un método que Gaviria ya no abandonará, una matriz de guiones vivos, contruidos en complicidad con los actores, textos polifónicos que desde la fragmentación albergan una pulsión poética, con un énfasis en la escenificación de una dramaturgia colectiva construida con los tiempos anómalos del sujeto al margen.

La preocupación por los modos poéticos de enunciación, que se distingue tanto en los aportes críticos de Gaviria en *Acuarimántima* como en las crónicas que escribe a inicios de la década de 1980, desemboca en una búsqueda de personas cuyos discursos tengan la cualidad desatada y genuina que Gaviria concibe como la condición fundamental para las nuevas manifestaciones de la lírica moderna. En un marco más amplio, estas disquisiciones se pueden equiparar con la tesis adorniana del texto lírico como expresión subjetiva de un antagonismo social (Adorno 344). Obras como *Rodrigo D. No Futuro* se advierten como el síntoma de un desequilibrio estructural, un registro colectivo en el cual se pueden rastrear, a partir de los elementos de un análisis cercano y profundo, las contradicciones internas de un ámbito social, así como las relaciones históricas entre el sujeto y su realidad material objetiva. La textualidad frenética, hiperactiva, desatada y a menudo incomprensible de esta película se puede pensar como un agente radical de la lengua poética actuando como dispositivo de resistencia sintáctica y simbólica: “the more heavily the situation weighs upon it, the more firmly the work resists it by refusing to submit to anything heteronomous and constituting itself solely in accordance with its own laws” (Adorno 340). La reclusión de una voz que en función creativa, y en un ejercicio de rebeldía e incomodidad, transgrede y disloca las normas de su entorno inmediato, se encuentra con facilidad tanto en la obra de los dos autores que se estudian en este trabajo, como en quienes en el papel de intérpretes, constituyen la *gallada*: las pandillas de jóvenes adictos que recorren el frenesí de los callejones.

A pesar de su apariencia constante de peligro y agresión, los protagonistas de estas historias, residentes infortunados de la intemperie social, son en realidad el eslabón más endeble

⁴⁶ Una descripción detallada de este proceso se puede encontrar en Henao (226-29).

⁴⁷ Este es un término que usa Concheiro (18) para referirse al personaje construido a partir de la improvisación y la escenificación del yo propio en el trabajo del director norteamericano John Casavettes. La premisa de “ayudar a los actores a no ser más de lo que son” enunciada por Ray Carney, es vinculada por Concheiro con el trabajo de dirección de actores de Víctor Gaviria.

de la cadena. El destino mortal que los espera al final de cada secuencia, de cada estrofa, a la vuelta de cada esquina, se debe al carácter desechable que les fue asignado por la sociedad productiva, que los percibe como enemigos: “baja(s) colateral(es) de la globalización descoordinada, descontrolada e impulsada por dividendos” (Bauman 13). El residuo industrial devenido sujeto, un sector redundante de la población que se define desde la marginalidad y la no pertenencia. Los antecedentes existen, la emergencia de estas poblaciones en los escenarios cinematográficos del país se dio de manera conflictiva y gradual.⁴⁸ Lo que diferencia a la propuesta de Víctor Gaviria del resto en este punto es el carácter colaborativo de complicidad con el que se orquestan los retratos filmicos de sus películas.

El cerco dentro del que se ejercen todas estas reflexiones sigue siendo inefablemente urbano, por lo que se hace necesario retomar la idea de la ciudad estallada de Martín-Barbero. La categoría de una ciudad compartimentalizada por los fenómenos de la exclusión y la turbia acumulación de bloques metropolitanos funciona bastante bien para analizar la urbe que, en *Rodrigo D. No Futuro*, se presenta como un escenario cinematográfico discontinuo, un rompecabezas espacial en el que los personajes deambulan sin un propósito aparente. Siguiendo los términos que describió Frantz Fanon, esta fractura del espacio urbano se da a partir de la edificación de dos ciudades que, aunque relativamente cercanas, no coexisten: “Esas dos zonas se oponen, pero no al servicio de una unidad superior (...) no hay conciliación posible, uno de los términos sobra” (33). Los espacios baldíos de la ciudad estallada, en donde se instalan a las malas las comunidades excluidas por el paradigma del flujo y la productividad, se constituyen en sistemas en un constante estado de emergencia y precariedad. Las películas que Gaviria dirige en esta época, y hasta el día de hoy, son ejercicios estéticos radicales en la medida en que están emplazadas en el corazón mismo de un estado de excepción,⁴⁹ o sea, allí donde el Estado decide suspender sus potestades para ejercer su derecho soberano de matar. Matar por omisión, matar con abandono, matar al que sobra, al que incomoda, lenta y dolorosamente. En el seno de esta

⁴⁸ Juana Suárez (22) habla de la película *Bajo el cielo antioqueño* (1925) como un precedente histórico importante en cuanto a la representación de minorías racializadas con el mismo carácter *nomádico y flotante* de los jóvenes marginales de las películas que dirigió Gaviria. Por lo demás, el documental *Gamín* (1977) de Ciro Durán, o la punzante crítica a la explotación cinematográfica de la miseria que Ospina y Mayolo hacen en *Agarrando Pueblo* (1977) son ejemplos de dos películas que en franca oposición, contribuyeron a la discusión en torno a estos temas en el país.. Si queremos mencionar de un ejemplo un tanto más contemporáneo a *Rodrigo D.* se puede hablar de la *La Mujer del Piso Alto* (1997) de Ricardo Coral Dorado, una especie de fantasía *noir* a la colombiana que, a su propia manera, también hizo un retrato de la marginalidad urbana de los noventa.

⁴⁹ Este término lo extraigo del *Homo sacer: El Poder Soberano y la Nuda Vida I*, de Giorgio Agamben, y lo seguiré desarrollando a lo largo de este análisis.

barbarie se articulan algunos de los elementos centrales de la *necropolítica* según la propone Achille Mbembe: la segregación, la fragmentación del espacio urbano, la incorporación de las máquinas de guerra, la ficcionalización del enemigo y la institucionalización de la muerte dentro un gobierno interpelado por el estado de excepción.

En este capítulo planteo que el encuentro con estas realidades, que cambia por completo el enfoque temático del ejercicio cinematográfico de Gaviria, no marca solamente un punto de inflexión en su carrera como director de cine. La construcción polifónica y colectiva del guion de *Rodrigo D. No Futuro* desemboca en la configuración de un vagabundeo expresivo que tiene muchas correspondencias con el ejercicio poético de Ramírez. Así es que se pueden plantear una serie de referencias intermediales desde el ejercicio de la puesta en escena, los desplazamientos y la enmarcación de la realidad. Aunque haya cerca de quince años de diferencia entre una y otra, la ciudad precaria y rota que Helí Ramírez y sus personajes habitaban en libros como *La Ausencia del Descanso* y *En la parte alta abajo* es la misma por la que deambula la juventud anarquista de *Rodrigo D. No Futuro*. A partir de ese reencuentro se da una explosión de sentidos, una deriva de significantes que aunque aparece con fuerza total en *Rodrigo D. No Futuro*, ya se encontraba en las páginas de Ramírez, especialmente en las de su segundo libro *En la parte alta abajo* y, por consiguiente, en la voz de cada uno de los habitantes del margen de la ciudad, que se hace errancia poética en ese libro. La clave de este contacto, la cualidad más prominente que comparten ambos textos, uno poético y otro cinematográfico, se encuentra en el movimiento de los personajes, su inadecuación con el espacio fracturado en el que les tocó vivir.

Para demostrar esta hipótesis, haré una lectura de las referencias intermediales presentes entre ambas obras, recogiendo para el análisis algunas de las secuencias, los poemas, los personajes y los escenarios que componen el núcleo de sentido de ambos textos. Según la definición de Rajewsky, la referencia intermedial se encuentra dentro de los tres fenómenos de la intermedialidad⁵⁰ y se entiende como: “intermedialidad propiamente dicha en cuanto referencia a uno o más medios a partir de la materialidad y los recursos semióticos de un determinado medio” (qtd. En Prieto 12). Esta transposición de herramientas expresivas se entiende también como una expansión de los alcances de la intertextualidad: “The taking-up or imitation of the methods of

⁵⁰ Los otros dos fenómenos que distingue Rajewsky son: “1) cambio de un medio a otro [*Medienwechsel*] (por ejemplo la adaptación filmica de una novela, o lo que en términos de Roman Jakobson llamaríamos “traducción intersemiótica”), 2) combinación de medios [*Medienkombination*] (por ejemplo el uso de fotografías en la novela analizado en dos de los ensayos de este dossier, de vídeo en una representación teatral, o cualquier tipo de instalación artística multimedia)” (qtd. En Prieto 11).

representation of one medium by another medium can also function as a specific, medium-crossing form of intertextuality, which implies that one medium refers to another medium” (24). Pensar la intermedialidad como una categoría expandida del intertexto resulta de gran utilidad para darle continuidad al examen del primer capítulo de esta tesis, en donde se planteaba una lectura literaria intertextual a nivel temático, estructural y autorreflexivo de la primera obra poética de Helí Ramírez y Víctor Gaviria. Así, como lo afirmaba Pfister en su disquisición acerca del carácter expandido de las relaciones intertextuales: “aquí ya no están privilegiados los textos de la alta literatura, y ni siquiera los textos verbales, sino que también los textos multimediales o no-verbales pueden ser igualmente pertinentes” (87). El diálogo social colaborativo desde el que se constituyen las películas de Víctor Gaviria y su correspondencia con la poética urbana de Helí Ramírez requiere de un marco de análisis que abarque tal afluencia de escenarios y circunstancias.

El emplazamiento de esta relación intermedial, atravesada por una crisis social sin precedentes para Colombia y desde un sitio de incertidumbres formales y estéticas, se complementa con la visión de Lúcia Nagib, quien piensa en el fenómeno intermedial “not as an accomplished project or an end in itself, but as a problem, that is to say, the site of a crisis, or default of means, that requires other, metaphorical procedures in order to fill in a gap which is at the very core of artistic creation” (21). El análisis que propongo en este capítulo pretende, pues, llenar esas brechas en el núcleo de la relación artística entre Ramírez y Gaviria y expresar de manera tangible y verificable los rasgos compartidos que hacen del encuentro entre estos dos autores un momento fundamental para entender el desarrollo de las artes colombianas de finales de siglo.

4.2 *Rodrigo D. No Futuro* o los dos espacios

Si se atiende a las entradas y salidas de campo como fenómeno de puntuación, los movimientos de los actores de *Rodrigo D. No Futuro* son un perfecto ejemplo de lo que Noël Burch describió como una red estructural de espacios en *off* (34), esto es, una concatenación de los dos espacios: el que está dentro y el que está fuera de campo, que mediante la elipsis espacial y su combinación a través del montaje, generan “la trama de un juego de tensiones y de permutaciones eminentemente satisfactorio en su complejidad y su coherencia, eminentemente

susceptible de ser estructurado” (46). Como se va a evidencia en este apartado, las calles del barrio Manrique Guadalupe, en donde ocurren los eventos de la película, se convierten en un escenario discernible gracias a la articulación de espacios dramáticos, desconectados entre sí por la lógica del encuadre, pero vinculados con el movimiento de los personajes. Esta es la técnica sobre la que se asienta el ejercicio cartográfico del montaje en *Rodrigo D. No Futuro*, en tanto que configura una sensación espacial que hace de la ciudad estallada un escenario cinematográfico frenético, pero coherente.

De los seis segmentos del plano cinematográfico que describe Burch, en *Rodrigo D. No Futuro* prevalecen tres: los dos bordes laterales y el borde superior del encuadre. Cada uno de ellos tiene un potencial expresivo que en el contexto sociocultural de la película, adquiere una significación particular respecto a los desplazamientos de los actores. Si bien no hay muchos cuadros vacíos en la película, y por lo tanto, las entradas al campo no son habituales, los recorridos hacia el fuera de campo denotan una articulación afectiva de los lugares que conforman esta orilla de la ciudad. Así, es muy habitual que cuando los personajes se dirigen hacia sus residencias, es decir, hacia los lugares en los que encuentran seguridad o refugio, los trayectos predominantes, tanto de los actores como de la cámara que los sigue, son hacia el borde derecho o el borde superior. Este gesto cinematográfico se atribuye a la configuración vertical de los ámbitos urbanísticos en los márgenes de la ciudad, entendida como un síntoma del “encabalgamiento de dos geografías separadas que ocupan el mismo paisaje” (Weizman, S.P), o sea, una muestra de la coexistencia forzada de las dos ciudades que Fanon (29) describe para hablar del principio de exclusividad recíproca que rige la ordenación urbana contemporánea. Mbembe retoma este concepto para demostrar la lógica del exterminio en los Estados de la necropolítica, cuya soberanía se cimienta en “la capacidad para definir quien tiene importancia y quien no la tiene, quien está desprovisto de valor y puede ser fácilmente sustituible y quien no” (46). Los jóvenes de las comunas, aquellos que viven en la fractura de la ciudad civilizada, son enemigos del Estado: matones a sueldo, drogadictos, desechables, individuos sin educación y sin propósito. Las películas de Víctor Gaviria buscan subvertir esa noción ficcionalizada del enemigo a través de la escenificación colaborativa de un relato cinematográfico engendrado desde el núcleo mismo de la exclusión.

Las calles del barrio Manrique Guadalupe, esas que se disponen en bloques irregulares y a las que solo se puede acceder con los movimientos verticales que se observan en la película,

son pues las calles de la ciudad del colonizado: “un lugar de mala fama, poblado por hombres de mala fama, allí se nace en cualquier parte, de cualquier manera. Se muere en cualquier parte, de cualquier cosa. Es un mundo sin intervalos, los hombres están unos sobre otros, las casuchas unas sobre otras” (Fanon 34). Aquellos que viven en un estado constante de abandono y liminalidad, habitan lugares en el que se reproducen lindes, fronteras invisibles y bordes porosos (Sennet 277) y se instalan en ellos en una actitud de alerta y agresividad. El carácter disímil, aparatoso y fragmentario de esta película se puede entender como una reproducción cartográfica de la exclusión, que al ponerse en la escena del filme, resulta en una manifestación del antagonismo social que Adorno contempla como la propiedad esencial del texto lírico contemporáneo.

Ya en una de las primeras secuencias de la película se observa esta mecánica articuladora. La cámara acompaña a Rodrigo en un plano medio de angulación recta, casi a la altura de las piernas, mientras camina de noche, de regreso hacia su casa. El personaje se mueve lateralmente, de izquierda a derecha, y con su movimiento va revelando el espacio: las rejas de una cancha de cemento, la muchedumbre de un partido de microfútbol que se juega sobre el asfalto, las ventanas de unas casas de aspecto rasposo y las leves colinas sin asfaltar por las que hay que subir. La escena está iluminada para resaltar este tránsito, y los cortes alternan entre planos medios, medio-cortos y generales, que van revelando detalles del entramado espacial de la secuencia. Los pasos de Rodrigo y su expresión impasible se intercalan con las piernas de los futbolistas, moviéndose también lateralmente. Un grito de gol, con la cámara emplazada detrás de la cancha, da paso a la segunda parte de la secuencia. El balón que golpea las redes, la conmoción y la euforia de ese impacto frontal, prefigura la composición del próximo plano, en donde vemos a Rodrigo subir de frente, dejando tras de sí la colina de calles a media luz en cuyas cumbres, pensamos, encontrará su casa (ver fot.10, 11 y 12). Desde la penumbra, caminando al fondo del encuadre, aparece Ramón, para ofrecerle a Rodrigo unos casetes de *Punk*. Las imágenes de este paseo nocturno por el vecindario se intercalan con un plano detalle de Rodrigo golpeando el chasis de un auto, en ese tic musical que hace parte esencial de su personaje. Durante el trayecto ascendente de los personajes irrumpen también planos subjetivos de Ramón, quien con ocurrencia y desfachatez planea el robo de una motocicleta⁵¹. La conversación de

⁵¹ Interesante anotar que todos los planos subjetivos de la película están reservados para este personaje. En dos de las últimas secuencias de la película, Ramón es asesinado por sus compañeros. La primera muestra la muerte del personaje desde una perspectiva objetiva, mientras que la segunda está compuesta exclusivamente de planos

Ramón y Rodrigo discurre junto a su caminata entre las cornisas sombrías de su barrio. El carácter instintivo de su movimiento, y su arribo posible hacia algún lugar, es aquí tanto o más importante que lo que dicen.



Fot.10 (min 03:00), 11 (min 03:10) y 12 (min 03:23)
Desplazamientos laterales, frontales y ascendentes; los personajes articulan el espacio con su andar impasible por el encuadre. "Rodrigo D. No Futuro"; Caja Víctor Gaviria; Material consultado en la Videoteca Digital "Carlos Monsiváis"

El camino empinado de los personajes culmina cuando, inadvertidamente, entran a escena desde la izquierda. Han llegado a su destino: la tienda del barrio que atiende desde una ventana entrecerrada. Piden dos cigarrillos, y conversan. La secuencia termina con un plano conjunto de los dos personajes mirando hacia la izquierda. Debido a la sucesión de movimientos, primero ascendentes, luego hacia la cámara, y luego entrando desde el borde derecho, esta inspección de los personajes hacia la orilla contraria del encuadre se interpreta como una *mirada en off* (Burch 29) que llama la atención hacia un espacio fuera de campo que es, asimismo, una exterioridad, más allá de los rincones agrestes de la comuna. Esa espacialidad sugerida por la mirada de los personajes hacia la izquierda, que en esta secuencia no llega a revelarse, se muestra luego en planos panorámicos de las luces distantes de la ciudad, desde balcones y miradores.

subjetivos. El efecto que logra esta última secuencia, entendido por Bruzual (2003) como la muerte del espectador, se da gracias al privilegio que le da el texto filmico a este personaje en particular.

Aquí se escenifica la ciudad como trasfondo, una marca visual de la película que, en las palabras de Juana Suárez: “(posiciona) a los jóvenes como residuos y no como partícipes del progreso industrial” (23). La visión anhelante de la ciudad pujante y laboriosa más allá del alcance de los personajes, presentada a veces como objeto de deseo y a veces como telón de fondo es una de las constantes cinematográficas de la puesta en escena y la construcción de los planos de la película. En una secuencia posterior se verá Adolfo y El Conejo, otros dos personajes, cometiendo un atraco en su motocicleta. El ataque se ejecuta con un desplazamiento hacia la izquierda y la huida, de vuelta a la seguridad de su barrio, hacia la derecha (ver fot.13 y 14). Asimismo, la errancia nocturna de Rodrigo, desde la cancha de fútbol hacia su casa, interrumpida por Ramón, se concreta también cuando lo vemos caminar hacia la cámara, de nuevo en franco ascenso por una colina que luego tendrá que bajar de nuevo, a pedido de su padre, cuando finalmente llega a su hogar. Arriba y abajo, izquierda y derecha, adentro y afuera. Regresar al hogar, salir del barrio, encontrarse con los amigos, conversar, salir de la ciudad, robar, *encaletarse*,⁵² todas estas acciones están cifradas en los movimientos de los actores. Para cada segmento del campo encuadrado por la cámara, esta secuencia tiene una significación particular, y la manera en la que los movimientos hacia uno u otro borde se usan para articular la totalidad del filme mantiene la consistencia necesaria para construir una red cartográfica de sentidos.



Fot.13 (min 03:56) y 14 (min 10:36)

Miradas en off. Los personajes sugieren una exterioridad con la dirección de su mirada; allí afuera, adonde ellos miran, hay algo que desean. Cuando salen en su búsqueda, el retorno se da por el borde contrario del encuadre. “Rodrigo D. No Futuro”; Caja Víctor Gaviria; Material consultado en la Videoteca Digital “Carlos Monsiváis”

Los tramos de la ciudad de los olvidados están, a menudo, levantados sobre ruinas y desperdicios. Quienes allí se interpelan se apropian de este marco asolado por la intemperie. La disposición de los personajes en los diálogos de *Rodrigo D. No Futuro* encuentra con frecuencia

⁵² Esconderse, buscar refugio. Varios de los personajes viven *encaletados* porque siempre están buscándolos para matarlos.

esa insólita armonía entre sujeto y escombros. Tal dinámica se puede evidenciar en una de las secuencias de la película, en la que Rodrigo sale de su casa después de una discusión con su hermana. En primera instancia lo vemos andando con paso intranquilo hacia la cámara, bajando por la colina a medio asfaltar al lado de su vivienda. Los arbustos crecen sin control y se trepan en las paredes. La vegetación asfixiada por los escombros y el pavimento roto se deja ver a un lado y otro del plano. Al fondo se alcanza a ver el complejo montañoso entre el que se emplaza la ciudad de Medellín. Pero la montaña que se vislumbra más allá de la casa de Rodrigo luce intacta, remota, inhabitada. Muy distinta a las laderas surcadas por barriadas que se observan desde los balcones. El movimiento del personaje hacia la izquierda denota, de nuevo, que está saliendo de su territorio familiar, al encuentro de algo, o de alguien. Aquí se observa también la disposición irregular de los cimientos de las casas en relación con las laderas empinadas sobre las que se construyeron (Ver fot. 15). Tras su caminata por entre los escombros del vecindario, Rodrigo se saluda con El Alacrán, uno de los pandilleros de la película, que se encuentra ayudándole a su mamá con la construcción de la segunda planta de su casa. Carga con ladrillos y cemento por unas escaleras esqueléticas que dan a la terraza, en la que está Ramón escuchando música de una grabadora. Rodrigo sube también por las escalinatas, tiene una breve conversación con Ramón, se sienta en un montículo e improvisa una batería con la palma de las manos sobre sus muslos, mientras escucha a los Sex Pistols. Poco después aparece Adolfo, y conversa con el Alacrán. Dado que los dos personajes interactúan desde dos niveles, uno sobre el balcón subiendo las escaleras y el otro abajo, en la calle, el plano tiene angulación picada y Adolfo, que es quien se encuentra abajo, se enmarca en medio del pavimento desgastado de las calles. Aquí, la planimetría está balanceada para acentuar la familiaridad del diálogo entre los dos personajes, pero este equilibrio se construye a partir de la precariedad arquitectónica de la comuna (ver fot.16). La secuencia termina con Rodrigo y Ramón bajando del balcón por las escaleras. Se encuentran luego con Adolfo y caminan hacia afuera del barrio, es decir, hacia abajo, con la cámara que los sigue desde atrás.



Fot.15 (min 15:12) y 16 (min 16:37)

Diálogos y desplazamientos entre las ruinas. Los escombros del pavimento se utilizan como un aura que cubre la interacción de los personajes, quienes dialogan por entre la verticalidad del espacio. "Rodrigo D. No Futuro"; Caja Victor Gaviria; Material consultado en la Videoteca Digital "Carlos Monsiváis"

Esta articulación de espacios dismantelados obedece a la naturaleza ambigua y liminal del rechazo social. El sujeto marginal se encuentra en el limbo de una soberanía que no se puede ejercer sin acudir al desorden, la injusticia social y la muerte: "La excepción es lo que no puede ser incluido en el todo al que pertenece y que no puede pertenecer al conjunto en el que está ya siempre incluida" (Agamben, *Homo sacer* 39). La realidad de la marginalidad es una realidad límite, una paradoja que desdibuja los bordes entre lo que está adentro y lo que está afuera de un orden político establecido. Los entes sociales excluidos y los ámbitos que se configuran a su paso existen en una *exclusión inclusiva*, es decir, no existen fuera de la sociedad, y sin embargo, se constituyen en su esencia a partir de la expulsión y el abandono. El tejido descompuesto de los espacios explotados, inacabados, en tránsito constante de construcción o en ruinas por el que los personajes de la película se mueven permite un juego entre dos niveles que Gaviria y Lalinde, director de actores y director de fotografía, aprovechan para establecer la articulación de configuraciones lingüísticas y visuales. Como se evidencia en esta secuencia de diálogo, las irregularidades del terreno abren un nuevo abanico de posibilidades. La precariedad de las construcciones permitía que los personajes andaran *como gatos*, saltando de un tejado a otro: "Son barrios en permanente construcción, son casas que tienen una primera estancia y crecen como mecanos: se les ocurre hacer otra habitación arriba y entonces ya está la plancha, la terraza. Eso era muy interesante visualmente y Víctor lo quiso aprovechar (Lalinde 242). Este juego de niveles superpuestos se corresponde a su vez con los segmentos superiores del plano cinematográfico según Burch, y con ciertos juegos de angulaciones picadas y contrapicadas, posibilidades expresivas que se abren gracias a dos factores arquitectónicos esenciales: a) la construcción de techos y balcones bajos, casi al alcance de la mano y accesibles al salto, que

caracteriza a las construcciones emplazadas y superpuestas en las laderas de los barrios altos de Medellín, y b) la falta de techos en construcciones en ruinas (ver fot.17). La lógica urbanística de la modernidad –sustentada en un paradigma de comunicación que requiere de flujos ininterrumpidos de vehículos, personas e informaciones– se manifiesta aquí tumultuosamente. El tráfico negligente de estos personajes es una muestra de la desespacialización, la descentralización y la desurbanización de la ciudad estallada (Martín-Barbero 129-132). Se trata de desplazamientos impuestos por un planeamiento urbano que no contempla vías de circulación funcionales para los cordones periféricos, en donde se van a amontonar las exiguas residencias de los desamparados.



Fot.17 (min 58:15)

Las condiciones arquitectónicas de las comunas, edificadas improvisadamente desde la necesidad, la inmediatez y la precariedad, permiten una gran diversidad de angulaciones, emplazamientos de cámara, entradas y salidas de campo. “Rodrigo D. No Futuro”; Caja Víctor Gaviria; Material consultado en la Videoteca Digital “Carlos Monsiváis”

Esta relación espacial es notoria en la secuencia de *El temprano*, una finca abandonada a las afueras de Medellín a la que los personajes van a pasar el tiempo. Allí se escenifica una pelea a cuchillo o más bien, un simulacro de pelea, un juego de masculinidades que dispuesto casi de manera coreográfica, resulta en una de las escenas más recordadas de la película. La acción comienza con un picado general que abarca los hechos de manera oblicua. La cámara está emplazada en el exterior, pero dado que el edificio no tiene techo, desde este ángulo se puede apreciar tanto la acción en el interior del edificio, como la entrada a escena de Adolfo, quien roza la cámara para caminar luego por la pared y saltar al interior de la reyerta. Este primer

movimiento es muy importante, pues de manera implícita establece la existencia de dos niveles interpelados en el montaje: el nivel del suelo, en el que los personajes juegan a las puñaladas, y el nivel superior, el de las paredes sobre las que los personajes caminan para observar la acción, comentar y lanzar provocaciones o para entrar al plano (ver fot.18 y 19).



Fot.18 (min 41:54) y 19 (min 42:49)

Planos superiores e inferiores, con diferentes angulaciones, intercalados en las ruinas sin techo del *El temprano*. “Rodrigo D. No Futuro”; Caja Víctor Gaviria; Material consultado en la Videoteca Digital “Carlos Monsiváis”

A lo largo del resto de la secuencia, estos dos niveles se intercalan entre planos generales en los que la cámara sigue el altercado de los personajes en un vaivén horizontal, y planos estáticos contrapicados y planos generales que muestran la entrada de Rodrigo desde las paredes sin techo. El papel de Rodrigo en esta secuencia es interesante, y se acopla al rol protagónico de este personaje no como núcleo de una narración, sino como agente disparador de la acción a través del sonido y el movimiento. En un ominoso contrapicado, de repente vemos al protagonista golpeando el borde superior de los muros del edificio con sus baquetas. Aquí, la figura protagónica parece dirigir la acción como si se tratara de una danza desplegada al son de su batería de aire y hormigón. Siempre al margen de la histeria violenta de sus compañeros, el andar nervioso de Rodrigo marca los tiempos con los que se construye el relato de todos los miembros de la manada.⁵³ El ritual de cuchilladas que se escenifica en la finca abandonada de *El Temprano* se lee como un núcleo simbólico de la película, que transcurre en una especie de frenesí coreográfico, manifestado con los movimientos de la cámara, el montaje y la cualidad errante, irascible e imprevisible de los intérpretes: “Gaviria no le deja tiempo al espectador para

⁵³ Aquí hay una referencia al primer trabajo cinematográfico de Gaviria; *Buscando Tréboles* El papel de prestidigitador de Rodrigo con su batería imaginaria es muy similar al del niño ciego que pasa sus manos sobre un texto en Braille, que sostiene como si fuera un acordeón, mientras un niño juega con un mono en el patio exterior. El montaje intercala los sentidos para crear una metáfora visual que le otorga una agencia especial al personaje.

que se fije o se asiente en una circunstancia tradicional, al contrario, el estilo mismo del film equivale a la agilidad sin sentido con que cada uno (de los actores) se mueve, produciendo una sensación de frenesí vital pero a la vez de incertidumbre, transitoriedad, fugacidad” (Ruffinelli 136-37). Los momentos finales de la confrontación se conjugan con el sonido relampagueante de las cuchilladas al aire, los desafíos y bravatas que El Alacrán lanza desde el nivel superior, los golpeteos de las baquetas sobre el concreto y a lo lejos, el estruendo voraz de unas sierras. Este detalle del montaje sonoro, en apariencia inocuo, revela la vulnerabilidad del monte antioqueño, históricamente consumido por la deforestación y la ocupación urbana. Dentro de unos años, el bosque en el que se emplazan las ruinas de *El Temprano* será un barrio más, un bloque anexo de la ciudad estallada.

La mayoría de los actores protagónicos de *Rodrigo D. No Futuro* fueron asesinados antes de que se estrenara la película. La visión con la que Gaviria recopila, establece y ensambla sus movimientos no deja de ser poética, en tanto que se construye mediante una pulsión fragmentaria, expresada con moldes estéticos que respetan el carácter genuino y fugaz de su paso por la vida: “Gaviria’s films, though, turn the lens of *pornomiseria* around on itself to express the poetry of the comunas, not by bypassing the specularity and atemporality of contemporary culture but by harnessing and reconfiguring the commercialized urban networks on whose outskirts they lie” (Wood, *Popular Culture, Violence and Capital* 56). El análisis de los movimientos de los actores en el plano, a propósito de la configuración de los dos espacios según Burch, arroja luces sobre las posibilidades expresivas de la articulación de los rincones de la ciudad estallada. Estos mecanismos cinematográficos, y la base poética sobre la que Gaviria pretende situarlos, se desprenden de “estrategias de escritura (y de lectura) que (hacen) visibles, incluso palpables, la presencia de otros decires y haceres en textos por los que una autoría compuesta y siempre colaborativa dará la cara” (Rivera Garza, *Los muertos indóciles* 22). Se puede identificar el empleo de estrategias con propósitos similares en la obra poética de Helí Ramírez a través de la movilidad polifónica de la voz poética. Para ello, el foco de atención sobre los desplazamientos de los personajes en los confines del plano cinematográfico debe ser reajustado para observar la manera en la que Helí Ramírez aprovecha los márgenes de significación de su arte: la página, el verso y la estrofa. Este uso afín de los bordes expresivos en dos medios distintos es lo que se puede leer en clave intermedial, pues evidencia la transposición formal de principios estilísticos y convenciones estéticas y estructurales a la que acude Kattenbel

(24) para definir los métodos de la transmedialidad. El siguiente apartado expone estas confluencias en una selección de fragmentos del libro de poemas *En la parte alta abajo* de Helí Ramírez.

4.3 *En la Parte Alta Abajo* o la ciudad de los versos dislocados

Se puede establecer una conexión entre *En la Parte alta Abajo* y *Rodrigo D. No Futuro* a nivel referencial y de selectividad, pues ambas obras observan fenómenos sociales similares, separados en el tiempo pero vinculados en su esencia: errancia, fragmentación y precariedad. El universo marginal de las comunas que fue absorbido por la mirada poética de Ramírez pasó, años después, frente a las cámaras del cine de Gaviria, quien reconoce la deuda que tiene con la poesía de Ramírez: “Ya después, cuando hice ‘Rodrigo D’, a mí me quedó muy fácil porque yo ya conocía toda esa poesía. Ya estaba preparado, desde el lenguaje, los personajes... Si Helí no me hubiera preparado, esa vaina hubiera sido muy difícil” (Amariles S.P). Durante los años posteriores al cierre de la revista, en los que Gaviria inició su carrera como director de cine, Ramírez publicó una novela: *La noche de su desvelo* (1986) y un libro de poesía: *Golosina de sal* (1988). En este último libro se incluyeron veinte poemas que Ramírez escribió en la cárcel, durante 1983 y 1984, así como sus últimas contribuciones a la revista *Acuarimántima*. De su estancia en prisión y las razones de su condena penal se sabe poco. Los libros que escribió en esta época fueron editados en reducidos tirajes de los que no quedan muchos ejemplares. Sus apariciones públicas fueron, como durante toda su vida, escasas y dilatadas. La entrevista que le ofrece a Spitaletta y Escobar para el suplemento dominical de *El Colombiano*, en 1989, en donde discute con desenfado sus inicios en la escritura, algunos aspectos de su proceso creativo y el estatus coyuntural que le atribuyen muchos de sus colegas y amigos en el entorno intelectual antioqueño de la época es uno de los pocas instancias de exposición mediática durante la década en la que Gaviria concibe, filma y produce su primer largometraje. Se sabe, sin embargo, que sus poemas fueron leídos con avidez por los actores de *Rodrigo D. No Futuro*, que Ramón Correa, poeta, informante y coguionista de la película, guardaba los libros de Ramírez en su habitación antes de ser asesinado, que Gaviria lo invitó a varias sesiones del rodaje de la película y que tuvo

en repetidas ocasiones la intención de hacer adaptaciones cinematográficas, tanto de sus poemas como de su única novela.⁵⁴

En el núcleo de esta relación poética entre la obra de los dos autores se encuentra *En la parte alta abajo*, debido a sus atributos formales, temáticos, estructurales y estéticos. El carácter urbano, vernáculo y cartográfico de la poesía de Ramírez en este libro tiene abundantes correspondencias con la propuesta colectiva y polifónica de *Rodrigo D. No Futuro*. La representación fragmentada de los barrios altos de la ciudad en este libro es una continuación del ejercicio deambulatorio e hiperactivo de la voz poética que Ramírez ya había llevado a cabo en su primer libro: *Ausencia de descanso*. *En la parte alta abajo*, se divide en dos mitades: una en la que confluye una multitud de personajes y otra focalizada en una primera voz poética de corte subjetivo, desconfiado y agrio que describe a su paso los callejones, las casuchas y los baldíos del barrio Castilla. En ambas mitades hay una sensación espacial preponderante. La gran diferencia reside en la cantidad de voces que interactúan en la primera mitad, en la que la gallada es protagonista. Zarco, Milín, La Flaca, La Bruja, El Negro, El Tuzo, La Muerte, El Gago, El Zardino son algunos de los personajes emplazados en el verso de Ramírez, quien se enuncia a veces como testigo, a veces como participante de las andanzas del grupo.

Las voces que componen a la gallada se manifiestan en una agencia de ilegalidad y delincuencia. La voz del poeta, que las articula a todas, establece a veces una distancia moral, especialmente con los crímenes de naturaleza sexual: “Yo no le jalaba a los reboliones / y aunque en la gallada estaba / ninguno se atrevía a obligarme a participar en la carnicería sexual” (Ramírez, *En la Parte Alta* 14). La voz del poeta se involucra especialmente con el aura de intoxicación del libro y con el entorno futbolero, con frecuentes alusiones al consumo de drogas, el universo lingüístico de códigos y manierismos propios del habla de camaján, el peligro zanjado a puñaladas de las calles del barrio Castilla y al fútbol como escape frustrado a la crueldad de la vida en las comunas. Esta doble dinámica de la voz poética, que se mueve entre el protagonismo polifónico de la gallada y el distanciamiento testimonial de la voz del autor, revela

⁵⁴ En la entrevista que me concedió, Gaviria menciona el recelo con el que Ramírez contemplaba la idea de que se realizaran adaptaciones cinematográficas de sus poemas. Habla de un intento de poner en escena la violación de “Eran las tres de la tarde las tres” en *La Mujer del Animal* (2016): “Yo pensé que iba a poner en escena eso. Pero me dio pena con Helí, él me hizo una seña de que le respetara sus poemas. No me lo dijo claramente, pero yo le entendí. Me hizo una señal, de que yo podía alimentar *La mujer del animal* con sus poemas, pero que no tomara como relato o secuencia uno de sus poemas”. El hecho de que los actores de *Rodrigo D.* se habían convertido en ávidos lectores de la poesía de Helí Ramírez también fue revelado por Gaviria durante esta entrevista.

a su paso las particularidades y las contradicciones del entorno social de la exclusión en la ciudad de los expulsados, y se asemeja bastante al ejercicio de cámara que, en las películas de Gaviria, acompaña a los intérpretes con un filo documental fundamentado en la complicidad y un agudo sentido de la observación. Se antoja aquí una correspondencia con el ultimátum de Nagib y Jerslev, en cuanto a la noción de la intermedialidad como frontera entre la vida y el arte (xxiv). El diálogo de estos dos autores con los universos sociales que los circundaron es la raíz de toda relación que se pueda establecer entre la obra que produjeron.

En el primer capítulo de este trabajo se argumenta que el desarrollo formal, estético y crítico de la obra poética de Ramírez y Gaviria en *Acuarimántima* fue alimentado por algunas de las propuestas conceptuales de la escuela de la Nueva Crítica norteamericana. La idea de una poesía dramática, mimética y performativa con fuertes anclajes a las tendencias demóticas de la poesía moderna permite pensar en estos dos autores como una suerte de dramaturgos líricos, capaces de canalizar la potencia expresiva de su entorno cotidiano: “The world of a great poetic dramatist is a world in which the creator is everywhere present, and everywhere hidden” (Eliot 200). En la poesía de Ramírez, y luego, en el cine de Víctor Gaviria, la figura del autor se encuentra solapada con la realidad que se escenifica en el objeto estético. Son manifestaciones de unas “autorías plurales que, lejos de proponer una fusión estable, una especie de bicéfalo monstruo al que le corresponde la unidad, mantiene y muestra la tensión que marca la relación entre lo literario y lo escritural propiamente dicho” (Rivera Garza, *Los muertos indóciles* 11). Esta propiedad esquiva y multiforme de la voz autoral complejiza el análisis dramático del poema que proponía la Nueva Crítica. Un ejemplo es el de la configuración de las tres voces poéticas según Eliot:

The first voice is the voice of the poet talking to himself-or to nobody. The second is the voice of the poet addressing an audience, whether large or small. The third is the voice of the poet when he attempts to create a dramatic character speaking in verse; when he is saying, not what he would say in his own person, but only what he can say within the limits of one imaginary character addressing another imaginary character. (192)

Una propuesta de tres voces distinguidas en términos pragmáticos bien definidos entra en crisis con poetas que, como Helí Ramírez, no pueden manifestarse desde un yo ideal unificado, debido

a la fractura del tejido social en el que habita, y de la multitud de voces que se congregan en sus poemas sin un orden argumental aparente. En la poesía de Ramírez y el cine de Gaviria parece haber, más bien, una proliferación de voces que se desenvuelven en intersecciones y puntos medios. La eminencia creativa del autor y su capacidad de reunir las voces ajenas en la propia se resquebraja cuando se piensa en la producción de textos como un ejercicio colectivo.

Se puede plantear que tanto en su primer libro, como en la segunda mitad de su segundo libro, la voz poética de Helí Ramírez se ubica en la perspectiva de esa primera voz que Eliot describe como una voz subjetiva, la voz de un poeta que se habla a sí mismo o al vacío, a la nada del no-lugar, de la intemperie total sin espacios de pertenencia, sin asideros, en la que todo se rompe porque nada tiene valor (Concheiro 24). Luego, la voz de la gallada, esa voz múltiple que con su vagabundeo dibuja las aristas del barrio Castilla, se puede equiparar con la tercera voz, hermana del verso dramático, a través de la cual el poeta crea personajes que sobrepasan lo que puede decir desde su propia voz. En Ramírez estas dos voces están, sin embargo, constantemente imbricadas, y la distinción de los términos a los que acude una y otra no tiene el carácter vertical de los ejercicios autorales tradicionales. Los fenómenos de una modernidad tardía, periférica e inacabada, atravesada por la inequidad social, el desplazamiento forzado, la decadencia de las utopías revolucionarias, el fraccionamiento de las subjetividades y la posición de servidumbre y explotación en la que son puestos los países del sur global resultan en una ruptura de los modelos estéticos desde los que se construyeron las nociones estéticas de la tercia de voces poéticas que propone Eliot. Las películas de Víctor Gaviria responden a esta misma diatriba social con una representación hiperactiva y frenética de la realidad, a partir de la escenificación del movimiento errático de los intérpretes y el uso de los bordes del plano como agente expresivo de articulación espacial. En el caso de Ramírez, el lugar en el que se da esta dislocación de la voz creativa es el verso. Para revisar estas confluencias de cerca hay que prestarle atención a la disposición estructural de la forma lírica.

El primer poema de *En la parte alta abajo* se titula “La colina”, y es una angustiada descripción espacial de las laderas sobre las que se construyó el barrio Castilla, con alusiones al pasado remoto del monte sin casas, caminos y alcantarillas:

La colina es de cuatro o cinco cuadras
en adobe pelado el frente de las casas.

De lejos las calles son huecos oscuros
 los muros se tragan el sol de un trago

Por un lado baja una quebrada
 que en invierno se vuelve un río (Ramírez, *En la parte alta* 11).

La pobreza de la comuna, la tristeza de las familias que se instalaron allí en contra de los ventarrones que se llevan el techo de las casas y de los aluviones que se tragan el suelo de los callejones es establecida así por la voz poética como un eco del pasado: el de las familias que llegaron desde algún rincón de la geografía para habitar la colina y el del monte que se resiste a ser consumido por el vendaval humano. El mismo Helí Ramírez arriba a Medellín debido al fenómeno del desplazamiento forzado, que obligó a las multitudes rurales expulsadas por las máquinas de guerra a escudriñar la geografía circundante de los centros urbanos para encontrar algún recinto habitable. Como un fantasma en la superficie del verso, la violencia ya ronda las comisuras de este primer poema: “Encima del barrio hay un puente sobre la quebrada esa / bajo ese puente a más de uno le han dado en la cabeza / y nadie ha dicho que ha visto espantos o ha oído quejidos” (Ramírez, *En la parte alta* 11). “La colina” es el lamento primigenio de un espacio transgredido y traspasado por los ríos de gente, la postal irregular de un barrio hecho de “calles pendientes sin caber entre las casas”(En la parte alta 12). Una reminiscencia salvaje que sirve como el marco geográfico sobre el que se van a instalar en todos los poemas posteriores las voces de la gallada. Este poema tiene entonces claras correspondencias con la primera poesía de Helí Ramírez, la del libro *Ausencia de Descanso*, y con sus contribuciones para la revista *Acuarimántima*. La presencia descriptiva de una orilla de lo urbano construida con las frases rotas de una voz subjetiva fue la marca literaria de la primera etapa creativa de Ramírez. La voz poética de *En la parte alta abajo* conserva esa propiedad, pero de manera gradual y furiosa, se deja atravesar también del parloteo colectivo.

El segundo poema, “juegos”, introduce la multiplicidad de voces a través de un mecanismo con particularidades orales y narrativas. En medio del verso, por lo general después de pasajes de contextualización espacial o temporal, Ramírez abre comillas y pone allí las palabras de los otros:

Después de la comida

en la galladita nos poníamos a conversar
sobre lo que íbamos a ser cuando creciéramos
y el uno decía:

“—voy a ser fercho
para manejar jaulas grandes”

el otro decía

“—yo voy a ser tombo
para llegar a tira”.

(...)

y otro más acelerado que todos y malaclase como

diría un cucho

dijo:

“—yo voy a ser un bandido

a lo pote

a lo pálido

a lo carevieja” (Ramírez, *En la parte alta* 11-12).

A lo largo de todo el libro, las voces de los integrantes de la gallada son puestas así en un marco espacial determinado, con interacciones y desplazamientos. En este fragmento se puede observar cómo la disposición de los versos en la página tiene un carácter expresivo particular, pues cada voz tiene un espacio propio, una cadencia y una verticalidad manifiesta en la forma en la que se despliegan los enunciados. La voz más vertiginosa, la que ocupa un lugar mayor y la que cierra el poema, es la del aspirante a criminal. La voz del poeta introduce y contextualiza, es testigo y partícipe, pero tanto en este poema, como en muchos de los que componen el libro, se limita a escuchar y describir. Es importante anotar que en estos primeros dos poemas del libro se asiste a una especie de génesis, tanto del espacio de la narración como del grupo protagónico. La *galladita*, como la designa Ramírez en este poema, no es muy distinta a la precaria colina en donde se emplazan las primeras calles del barrio. Los niños que conversan en este poema se convertirán en los siguientes en voces errantes, voces adultas. La infancia de la comuna es también la de los personajes. La mirada que se cristaliza en los dos poemas iniciales tiene un aire de rememoración que sirve para establecer una cierta nostalgia espacial que se utiliza, en varias

instancias, para cerrar los poemas: “en donde era esa cueva hoy es una tienda” (Ramírez, *En la parte alta* 22) al final del poema “Eran las tres de la tarde las tres” y “Por encima del picacho aparecen nubes” (*En la parte alta* 57) al final de “En la cancha”. Estos predios caducos, en tránsito constante, son un análogo del sujeto errático que los habita.

En “La colina (dos)”, este acercamiento progresivo hacia la voz polifónica se consolida con la conquista del terreno baldío: por donde antes pasaba la quebrada ahora hay callejones y lo que fuera “hierba, casi monte” (Ramírez, *En la parte alta* 14) se ha convertido en el territorio de la gallada. Una vez consolidado, a lo largo y ancho de este espacio hecho de versos y de calles rotas se desencadenará un desfile frenético de voces, personajes, lugares y situaciones. Para efectos del presente análisis, se rescatarán algunos fragmentos de esa complejidad, con el fin de evidenciarlos como referencias intermediales, o sea, evocaciones o imitaciones de recursos semióticos correspondientes a medios disímiles (Prieto 12). El énfasis estará puesto en varias instancias en las que Ramírez utiliza el corte de un verso a otro con propósitos expresivos específicos: para encuadrar la acción, para denotar desplazamientos y para acentuar confrontaciones. Todas estas estrategias tienen un sentido intermedial pues se equiparan con las herramientas cinematográficas del plano, el montaje y la puesta en escena. La caracterización es la de un entorno poético/marginal, que acudiendo a los términos de Giorgio Agamben, existe en un umbral entre la legalidad y la ilegalidad. A esto le llama estar *in bando*, es decir, tanto a la merced como a voluntad propia. No es estar, pues, fuera de la ley. Es estar abandonado por ella, expulsado de un orden social, pero reincorporado por la exclusión: “en el umbral en que vida y derecho, exterior e interior se confunden” (Agamben, *Homo sacer* 44). Esta noción sociológica de los límites de la soberanía, el bienestar y el rechazo tiene interesantes correspondencias con la percepción que el mismo Agamben tiene de otro límite: el del verso. Según el filósofo italiano, el lenguaje poético se define por la propiedad limítrofe del verso, que permite un encabalgamiento de sentidos sonoros y semánticos que no es posible en la prosa: “the verse is, in every case, a unit that finds its principium individuation is only at the end, that defines itself only at the point at which it ends” (Agamben, *The end of the poem* 431). A lo largo de *En la Parte Alta Abajo*, Ramírez juega con las posibilidades de este borde expresivo que es el verso: transgrediéndolo, recortándolo y disponiéndolo de diversas maneras. Los personajes de la poesía de Ramírez se encuentran, pues, inmiscuidos en una liminalidad social y estética.

En “Era un solar”, uno de los últimos poemas del libro, la voz poética advierte sobre la cualidad porosa del espacio, la cual es esencial para comprender la representación de la ciudad en el libro. Umbrales y pasadizos se disparan en todas direcciones, haciendo del escape una posibilidad siempre abierta:

Mis ojos se clavan
 en los cordones de arena y cemento
 que une a los dos adobes

Por donde aparecieran los tombos o los rallas
 quedaban mamando

varias salidas tenía el solar por donde prendíamos mecho (Ramírez, *En la parte alta* 60).

La proyección punzante de una mirada que parece atravesar las paredes se entiende cuando se menciona la fisura del concreto. La progresión de los versos, de la guardia al escape, está mediada por el tercer verso “que une a los adobes”, juntando dos estrofas como si de una viga desnuda se tratara. Otras ocasiones más simples de un recorte expresivo del verso en función espacial se dan en casos como el siguiente: ”El gago vio a la bruja caminando apoyado en un / bordón (Ramírez, *En la parte alta* 32), o en ” eso sí que no me vaya a pedir papeles en la calle / ni me vaya a echar los perros y él a mirar desde / algún sitio. (Ramírez, *En la parte alta* 33). En ambos ejemplos, el bordón y ese “algún sitio” se ubican en un verso aparte, separado del cuerpo del texto. De esa manera se acentúa la sensación espacial de una fracción que sobresale, en el primer ejemplo, y la sensación de distancia y acecho, en el segundo. Se encuentra aquí acentuada la tensión entre elementos semánticos y semióticos que describe Agamben, a propósito del verso como margen expresivo: “poetry lives only in the tension and difference (and hence also in the virtual interference) between sound and sense, between the semiotic sphere and the semantic sphere.” (Agamben *The end of the poem* 430). La posición indentada de estos versos en la página, habitualmente puestos cerca del borde derecho, afianza la construcción del espacio mediante un ejercicio plástico de la palabra que complementa el uso del lenguaje descriptivo.

La exposición ampliada de lugares en estrofas completas se apoya también de este tipo de mecanismos. Así se puede observar en el siguiente fragmento, que describe el lugar del barrio en

fragmentos, aunque tiene la apariencia de un lugar independiente, puesta así en un verso completo, es en realidad un residuo improvisado del territorio escaso en el que vive La Flaca y su familia. Y aún en medio de tal estrechez es posible el aislamiento, el de la madre que se tira simplemente a dormir, en una esquina de la habitación, junto a la cocina de cartones y bajo el tejado partido. De nuevo, aquí se evidencia una referencia intermedial en la construcción visual de la escena. La sensación espacial de la estrofa, y su configuración paulatina y fragmentaria a través de la acumulación de sentidos versificados, evoca la potencia combinatoria del montaje cinematográfico.

El corte y la dislocación de los versos también se usa para señalar desplazamientos, entradas y salidas. El poema, titulado “La bruja el camaján y el pezcado” habla simultáneamente de tres personajes, y de sus vidas dentro y fuera de la gallada. El poema empieza con un diálogo entre la voz poética y Milín, uno de los líderes del grupo, seguido por versos que se asemejan a un plano vacío:

Ni una persona en la cuadra

A estas horas los pelados del barrio
deberían estar jugando en las calles
y no están

Las peladas en las puertas de las casas
con sus novios entre las piernas
y no están (Ramírez, *En la parte alta* 30)

Los dos personajes están en búsqueda del *jíbaro*, o sea, de quien les vende la droga. Durante la espera, que se prolonga más de lo habitual, se desarrolla toda la narración del poema, a manera de recuerdo, y se relatan los pormenores de la relación del narrador con el primer protagonista, la bruja, quien tiene una historia de conflictos con la gallada, especialmente con El Gago, de quien se ha burlado varias veces por su problema del habla. La Bruja intenta dejar la vida criminal de la gallada, se aleja debido a los altercados con El Gago, que ponen en peligro su vida. Así se puede leer en: “Después de la bronca que tuvo con el gago de la / gallada se alejó” (Ramírez, *En la parte alta* 31). De nuevo, la indentación sirve para afianzar una sensación espacial, pero en

este caso, el quiebre se da por el distanciamiento del personaje. La gallada, sin embargo, lo persigue, no le permite el amparo solitario del verso, y lo empuja así hasta el borde de la página. El escape no se concreta: unos versos después, La Bruja termina en el hospital debido a un ataque a puñaladas.

En el mismo poema, o sea, en medio de la misma espera, la voz poética recuerda los pleitos entre El Camaján y El Pezcado. Tras explicar la emboscada que El Pezcado le tiende al Camaján, el poema termina con el paseo de dos niños, que cuando se van al monte para elevar una cometa, se encuentran el cadáver decapitado del Camaján, quien hacía unas horas despertaba en su cama, sin saber que lo hacía por última vez: “Sin darse cuenta resultó parado poniéndose el pantalón / se tiró el desayuno: chocolate aguado y arepa / Y salió” (Ramírez, *En la parte alta* 34). Aquí también se usa el último verso para resaltar un recorrido, un movimiento cuya carga dramática no está determinada en este caso por la indentación, sino por el cambio de estrofa, la puntuación y la sintaxis.

Las historias de escapes y persecuciones son recurrentes en el libro. Las instancias de desplazamiento en el corte del verso son, entonces, numerosas:

Doblemos por aquí vean la radiopatrulla
 en la esquina dijo el zarco
 «—uy hermano no la había visto
 Si no me decís...» — dice el zarco (Ramírez, *En la parte alta* 44)

En este fragmento, el primer verso se parte debido al sentido de urgencia de la observación que la voz poética hace durante el escape. La radiopatrulla de la policía se acerca, al doblar la esquina podrán perderla. El verso se corta así, justamente, “en la esquina”. En seguida, la expresión de alivio del Zarco, la voz ajena instalada con naturalidad en el edificio del verso, aun en medio de la premura de la batida de los policías. Ramírez utiliza mecanismos similares para describir otro tipo de circulación, otra persecución y otra dinámica; la del fútbol:

El tuzo se para
 parece que lo pelaron
 llega a donde la bruja y cuando está

a un metro de distancia más o menos
 la bruja le hace un pase corto al tuzo
 el tuzo se la devuelve
 se van en pared corta
 y el negro aparece en el arco
 gritando:

«—eííí se lo humillo con una mano...»— (Ramírez, *En la parte alta* 56).

La lógica del cambio del verso en este fragmento vuelve a estar dictada por los desplazamientos: los de los personajes y los del balón. El tuzo que se detiene, piensa por unos segundos. Suspenso, el verso se corta cuando él se frena. Luego se acerca a la bruja para recibir el balón, se muestra y cuando ya está disponible, “a un metro de distancia más o menos”, se arma la pared de toques y devoluciones, de un verso a otro, hasta que llegan al portero, es decir, al cierre de la estrofa, con la voz de “El negro”, una voz ajena, como culminación de la secuencia. Así es que Ramírez compone escenas poéticas con dinamismo y verticalidad, utilizando la versificación como dispositivo de movimiento, igual para narrar un robo que un partido de fútbol. Gaviria utilizó herramientas similares en cuanto a la articulación de espacios dramáticos a partir del desplazamiento de los intérpretes en el plano, y como tal, aquí se evidencia una instancia más de intermedialidad.

Esta lógica espacial de eventos y circulaciones se concreta con frecuencia en enfrentamientos directos en los que el cuerpo adquiere una dimensión dentro del poema. Así sucede con el relato de dos conflictos: una pelea a cuchillo y una violación, primero en:

Según Cartucho el bonche fue de película
 que bolearon fierro como una hora
 pepos y travados se hundían los fierros cuerpo a

cuerpo (Ramírez, *En la parte alta* 17)

y en:

Milín fue el que les metió la idea en la cabeza

con estas acciones, la narración poética solo es posible a través de la mirada que contempla. La violencia sexual es uno de los componentes centrales de muchos de los acontecimientos del libro, porque hace parte de la atrocidad cotidiana de las comunas. Ante este tipo de transgresiones, la voz poética suele responder con violencia:

Mejor dicho: váyase ya
 le respondo
 y parándome como un resorte
 le pongo una patada en las costillas
 la bruja se retuerce
 se para me mira
 veo en sus ojos odio (Ramírez, *En la parte alta* 56).

La poetización de estas confrontaciones, por su sentido de corte y acción, tiene propiedades cinematográficas equiparables al ejercicio del montaje:

Milin con una peinillita roja
 le tira puñaladas al zarco
 esquivando esquivando sin dejarse tocar.
 . . . El balón está piedrita piedrita... (Ramírez, *En la parte alta* 58).

Aquí, justo como en los fragmentos en los que se equiparaba la persecución de la policía con la exaltación del partido de fútbol, hay una intersección entre la violencia y el juego, con la repetición como elemento dinámico que resalta tanto el movimiento como la quietud. Hay además una transición entre el vaivén de la pelea entre los amigos y la quietud del balón, un corte asociativo que vincula dos sentidos en apariencia contrarios. La noción Eisensteniana del montaje de atracciones (93), inspirada en el molde poético del haiku, se encuentra aquí expresada en la superposición de elementos semánticos de los que emerge una tercera significación implícita.

En este apartado se pudieron identificar varias herramientas de versificación sustentadas en el encabalgamiento que tienen correspondencias con algunos de los instrumentos de

significación del cine. De la misma manera, en las películas de Víctor Gaviria hay una articulación espacial que, a través del empleo expresivo de los desplazamientos hacia los bordes del plano, logra una sensación de errancia semejante a la de los personajes que transitan y transgreden los límites del verso en el libro de Ramírez. La herramienta expresiva en común que configura la relación intermedial entre estos dos autores es el movimiento de los actores/personajes dentro de los marcos específicos de representación: el plano y el verso. Por lo tanto, se puede afirmar que entre el cine de Víctor Gaviria y la poesía de Helí Ramírez hay una relación intermedial.

Irina Rajewsky remarca el hecho de que, dada la diversidad de propuestas conceptuales en torno a la intermedialidad, todo investigador que quiera usar el término está en la responsabilidad de definirlo (44). Bollig y Wood aluden a esta misma cuestión cuando traen a colación el debate sobre la función de la intermedialidad: o bien como categoría crítica fundamental de largo alcance, o bien como herramienta para el análisis de casos específicos (7). Para definir la relación intermedial que existe entre Ramírez y Gaviria acudo a la definición de Chiel Kattenbel: “I like to use the concept intermediality with respect to those co-relations between different media that result in a redefinition of the media that are influencing each other, which in turn leads to a refreshed perception. Intermediality assumes a co-relation in the actual sense of the word, that is to say a mutual affect” (25). Durante la etapa inicial de la carrera cinematográfica de Víctor Gaviria se dio una correspondencia formal, temática y estética entre sus películas y la poesía de Helí Ramírez. A su vez, la poesía de Ramírez ya parecía estar tocada por las herramientas de expresión plástica y escénica del cine, que traslucen en la configuración visual, nerviosa y fragmentaria de sus versos. Este lazo fue vital para el surgimiento y consolidación de los métodos de producción cinematográfica con vetas antropológicas y sociales que ya venían gestándose en Colombia y el mundo en las décadas anteriores. Parte de la base de la producción cinematográfica nacional actual se erige como una respuesta a estas corrientes que se desarrollaron a lo largo de las últimas décadas del siglo XX.⁵⁵ Allí se encuentra, pues, esa percepción renovada de los medios en diálogo a la que se refiere Kattenbel. El cine fue, en este caso, el molde que más transformado se vio tras el encuentro. Julio Prieto afirma que: “la tarea

⁵⁵ Los ejemplos son muy numerosos y se pueden hallar en esferas de producción variadas y a veces disímiles. Por citar algunos que gozaron de una amplia recepción en los últimos años, podría mencionar *Como el Cielo después de llover* (2020) de Mercedes Gaviria, *Los Reyes del Mundo* (2022) de Laura Mora, *Anhell 69* (2022) de Theo Hernández. Estas tres películas se pueden leer como una réplica contemporánea al cine social de Víctor Gaviria.

de la crítica es distinguir las prácticas que prolongan inercias sistémicas o reproducen hábitos sociales e institucionales de aquellas que los perturban y cuestionan” (15). Teniendo en cuenta el enorme impacto que ha tenido la obra cinematográfica de Víctor Gaviria, el enlace entre obra poética y cine que describo en este capítulo se debe entender como un caso cuyos efectos provocaron profundas alteraciones a las lógicas de producción cinematográfica contemporánea, un *uso transformador*⁵⁶ del vínculo intermedial que produjo nuevas prácticas estéticas y políticas en Colombia y el mundo.

⁵⁶ Prieto (13) propone dos usos distintivos del vínculo intermedial: usos conservadores y transformadores. Los conservadores se limitan a la remediación o transposición fidedigna del contenido. Los transformadores intervienen a nivel estructural y provocan una redefinición del medio receptor. Esta propuesta dialoga con las nociones de Pfister, quien también afirma que la aprehensión de los estudios intertextuales y sus efectos en las concepciones del fenómeno estético operan a partir de dos funciones de sentido contrario: una conservadora y otra de desestabilización o innovación, cuya dominancia constituye la especificidad histórica de la intertextualidad en una determinada época (99)

5. Conclusiones: rutas intermediales hacia una desapropiación cinematográfica

La asociación más obvia entre la poesía de Helí Ramírez y el cine de Víctor Gaviria suele hacerse en tanto que en ambas obras aparece el habla cotidiana de los jóvenes de las comunas. Una lectura más profunda de este fenómeno revela que el empleo de los códigos lingüísticos de estas comunidades tiene implicaciones en la estructura dramática, el delirio argumental y la disposición de la forma, y en ambos casos, tanto en el cine de Gaviria como en la poesía de Ramírez, esta confluencia polifónica tiene implicaciones estéticas y políticas. Los paralelos y las correspondencias que se antojaban tangenciales y aproximadas en las primeras etapas de la carrera creativa de ambos autores alcanzan un punto culminante cuando se instala, en el verso por un lado, y en la forma fílmica por el otro, la circulación azarosa de las voces marginales. La construcción de un verso dislocado como núcleo de los relatos líricos de *En la parte alta abajo*, a partir de la palabra intacta del camaján, es muy similar al producto de los guiones de construcción colectiva que Gaviria lleva al cine en películas como *Rodrigo D. No Futuro*. En ese cruce se encuentra el núcleo del vínculo intermedial entre estos dos autores, y desde allí se generaron nuevas transformaciones de los fenómenos estéticos de los que ambos participaron.

La consolidación del método cinematográfico de Gaviria coincide con el cambio de siglo, y con el viraje etnográfico de las artes sobre el que Hal Foster advierte en *El Retorno de lo Real*. Según Foster, el paradigma antropológico que predomina en algunas vertientes del arte contemporáneo es una alteración histórica de la noción del *artista como productor*, que Walter Benjamin proclamó en su conferencia para el Estudio del Fascismo en París en 1934. La propuesta de Benjamin era la de “alinearse con el proletariado” y generar métodos de intervención sobre la práctica material de la producción artística, evitando en el camino el peligro del mecenazgo ideológico y la borradura del otro como agente activo de creación. Los años ochenta vinieron con una reinterpretación de estos postulados ante el acaecimiento del capitalismo neoliberal y la privatización de la cultura: el foco se desplazó de la clase trabajadora al otro cultural y/o étnico, que ahora se percibía como el nuevo objeto de alianza e identificación. En este marco, Foster repara sobre estas nuevas prácticas: “El enfoque deconstructivista-etnográfico puede convertirse en una táctica, un juego de enterados que hace a la institución no más abierta y pública, sino más hermética y narcisista, un lugar para iniciados únicamente” (200). Una implementación responsable de estos métodos tendría que evitar la

sobreidentificación con el otro y el patronazgo del artista, a riesgo de generar nuevos escenarios de alienación y rechazo.

El ejercicio de inmersión cultural y trabajo de campo que desemboca en la producción de películas como *Rodrigo D. No Futuro* o *La Vendedora de Rosas* se puede leer como una muestra del trabajo del artista como etnógrafo. Su propuesta colaborativa de escritura responde a esas nuevas concepciones de la institución del arte que, durante las últimas décadas del siglo XX: “dejó de poderse describir únicamente en términos espaciales (estudio, galería, museo, etc.); era también una red discursiva de diferentes prácticas e instituciones, otras subjetividades y comunidades.” (Foster 189). Ante esta coyuntura vale la pena volver a pensar en la raíz lírica de la apuesta cinematográfica de Gaviria. Ya en los versos de Ramírez se encontraba esa proliferación asociativa de voces que se halla también en la praxis colectiva del guion de *Rodrigo D. No Futuro*. En un marco de análisis más contemporáneo, se puede proponer el ejercicio artístico de estos dos autores como un antecedente de las *poéticas de la desapropiación* que Cristina Rivera Garza propone en *Los Muertos Indóviles* (2019). La posición ética y política del autor como emisor de discursos es cuestionada por Rivera Garza cuando plantea el advenimiento de nuevas formas de escritura que, ante los sangrientos embates del imperio del capital en los países del sur global, provocan métodos plurales de creación literaria basados en la colaboración: “Lejos, pues, del paternalista «dar voz» de ciertas subjetividades imperiales o del ingenuo colocarse en los zapatos de otros, se trata aquí de prácticas de escritura que traen esos zapatos y a esos otros a la materialidad de un texto que es, en este sentido, siempre un texto fraguado relacionamente, es decir, en comunidad” (*Los muertos indóviles*, 10-11). La lógica colaborativa del giro etnográfico que describió Foster encuentra en las poéticas de la desapropiación de Rivera Garza una suerte de actualización.

Tanto en la obra poética de Ramírez como en el cine de Gaviria hay una yuxtaposición entre la representación con voluntad realista y un trabajo de observación, recopilación y exposición de fragmentos de realidad poco intervenidos. Las intersecciones entre este método de escritura creativa y la revisión documental, y la crítica inherente que plantean hacia los mecanismos tradicionales de la autoría, fue resaltada por Rivera Garza como una de las cualidades esenciales de las poéticas de la desapropiación: “los documentalistas no únicamente han cuestionado el carácter indisputable de la agencia autoral en la producción de sentido de un texto, sino que también han planteado preguntas de relevancia estética y política sobre las

maneras en que se genera, distribuye y archiva la voz alterada: la voz del otro” (*Los muertos indóciles* 23). La respuesta de ambos, Ramírez y Gaviria, ante la pregunta por la validez de la voz personal frente a la de los demás se vislumbra en la multiplicidad de registros, algunos propios, la mayoría decididamente ajenos, con los construyeron sus propuestas. Esta voluntad polifónica se puede asociar con lo que Lachman describe como una “fuerza centrífuga anti autoral”, que desde la ambivalencia de pluralidad, se posiciona en franca oposición al texto vocálico de la novela y su carácter editorial institucionalizado (110). No fueron estos textos fenómenos de letra estática y uniforme, pues fueron extraídos de la cotidianidad exaltada de las personas-personajes; la base de su verbo encajado en el marco lírico o cinematográfico es acá la de unos “relatos orales que el viento se llevaba y solo vivían como verdades desesperadas en sus cabezas y sus bocas que no paraban de hablar (Gaviria, *Qué significa hacer cine realista* 8). En la poesía de Ramírez y en la escenificación hiperactiva de los intérpretes que trabajaron con Gaviria, se identifica esta fijación de una fuente oral profusa e incontenible, acudiendo a algunas de las estrategias enunciadas por Rivera Garza para caracterizar las poéticas de la desapropiación, a saber: “la denuncia indirecta, el rechazo de la transparencia del lenguaje o de la idea de éste como mero vehículo de significado, una cierta sintaxis distorsionada, la constante crítica a la referencialidad, el socavamiento de la posición del yo lírico” (Rivera Garza, *Los muertos indóciles* 10). El carácter indiscernible y frenético de *Rodrigo D.* y *En la parte alta abajo*, la escenificación orgánica y desatada que proponen de las corporalidades, los manierismos, la gestualidad y la identidad de los jóvenes que participan en ellas, es una declaración en sí misma en contra del tráfico de contenidos y representaciones tan propio de las dinámicas de consumo del capitalismo.

Aunque Rivera Garza formuló el concepto de las *necroescrituras* como un fenómeno propio de la era digital, ubicado especialmente en países azotados por la violencia que se generó a partir de la llamada Guerra contra el Narco, las poéticas de la desapropiación que sostienen ese ejercicio dialógico y fragmentario de la escritura en los ámbitos de la violencia más exacerbada se identifican con facilidad en la obra que estos dos autores realizaron durante las décadas finales del siglo XX, pues son el resultado de procesos de escritura que “exploran el adentro y el afuera del lenguaje, es decir, su acaecer social en comunidad, justo entre los discursos y los decires de los otros en los que nos convertimos todos cuando estamos relacionamente con otros.” (Rivera Garza, *Los muertos indóciles* 11-12). Siguiendo las líneas del análisis realizado en este trabajo,

algunos de los elementos que esta autora mexicana identifica como esenciales para la constitución de propuestas estéticas construidas desde la desapropiación, la renuencia hacia la idea de la voz autoral y el imperio de la propiedad creativa se pueden identificar en Ramírez y Gaviria:

una articulación de lo literario con el lenguaje público de la cultura a través de, entre otras, estrategias de escritura documental, (...) la consecuente subversión de la función del narrador o de cualquier otro elemento de la ficción convencional, como eje único de producción de significado (...) la yuxtaposición y la elipsis como principios secuenciales, y la mezcla de género (Rivera Garza, *Los muertos indóciles* 12).

El vínculo más profundo entre la obra de Ramírez y Gaviria se da, pues, dentro del desajuste expresivo que, en los márgenes de una ciudad marcada por el problema de la exclusión, deviene en una recontextualización de la voz creativa. Pero la palabra de los otros no está instalada en el texto lírico y cinematográfico de estos autores en un estado de quietud y sosiego. El ejercicio escritural de Ramírez y Gaviria tiene una cualidad cartográfica y urbana fundamental, que se puede enmarcar dentro del concepto del diagrama deleuziano: “[A diagram] is composed of formations at once pertaining to language and to visual configurations. It articulates language and space by offering a model that distributes functions and energies in different places and in various ways.” (Conley 127). Esta construcción conceptual del diagrama —que surge como respuesta a la idea foucaultiana del mapa como un aliado del poder, la disciplina y el control (Deleuze y Guattari 303-316)—, se manifiesta como una forma de resistencia lírica ante la instrumentalización productiva del lenguaje, y se acopla a los atributos sociológicos de la desapropiación como práctica de escritura que Rivera Garza propone para los métodos de autoría plural producidos con los nuevos soportes de la era digital.

La intersección de elementos visuales y lingüísticos que se requiere para la construcción de estos diagramas se encuentra de manera más directa en la obra cinematográfica de Gaviria, que puede recurrir con facilidad al recurso fotográfico. Sin embargo, la poesía de Ramírez utiliza un robusto repertorio de elementos plásticos que desde el habla, reproducen relaciones espaciales con dinamismo y variedad. En ambas obras trasluce una poderosa réplica a las cartografías hegemónicas de la precariedad social, que en el caso de los jóvenes de las comunas de Medellín,

fueron fundadas desde la noción deshumanizante del sujeto marginado como desechable, criminal y enemigo. La agilidad, la fugacidad, la presencia volátil y el carácter impredecible de los personajes en estos textos no es más que una respuesta natural al abandono en el que viven, en ciudades que puestas unas sobre las otras, desdibujan los límites, los umbrales y los accesos: “Así de compleja es, en todo sistema lógico como en todo sistema social, la relación entre el dentro y el afuera, la ajenidad y la intimidad.” (Agamben, *Homo sacer* 36). La paradoja de la *exclusión inclusiva*, y la figura ubicua del estado de excepción que Agamben utilizó para describir la complejidad del Estado moderno, ya era intuita por un Ramírez que con toda lucidez, desde el mismo título de su libro, hacía un diagnóstico de la condición ambigua del marginado: “—*En la parte alta abajo* me descubrí a mí mismo. Eso del título es porque habitando arriba en las montañas que rodean la ciudad, estamos abajo, abajo, abajo... en lo social, en lo económico.” (Ramírez, *Entrevista con Spitaletta* S.P). La exploración urbana que Gaviria hizo años después de conocer a Helí Ramírez arrojaría, por supuesto, una cartografía cifrada por el mismo tránsito desquiciado de los personajes, que allí donde construyen su espacialidad con el movimiento, de un poema a otro, en el libro de poemas, en la película se despliegan en planos y secuencias. Ramírez y Gaviria se podrían proponer, pues, como pioneros de la desapropiación, voces autorales que, en el afán de canalizar el desborde expresivo de sus tiempos, se empeñaron en “crear estructuras textuales capaces de acoger y de hacer reverberar el cúmulo de voces que existen de ya a nuestro alrededor” (Rivera Garza, *Escrituras geológicas* 177).

El acercamiento entre los dos autores, aunque se dio de manera personal desde sus años de formación, no desembocó en una influencia directa sino gradualmente, a lo largo de dos décadas en las que Gaviria, conmocionado por el primer contacto con el aire radical de la poética de Helí Ramírez, decide dejar de un lado la poesía y moverse hacia otros territorios. Así se pudo observar en el análisis intertextual del primer capítulo de este trabajo, que a partir de los criterios de selectividad, estructuralidad y autorreflexividad de Manfred Pfister, evidenció que la reunión de los dos poetas en la revista *Acuarimántima* tuvo, en primer término, consecuencias formales que derivaron en la adopción de modelos líricos narrativos y polifónicos. Fue Helí Ramírez el primero en descubrir y aprovechar la potencia y la complejidad de los registros urbanos que lo circundaban, el primero en confundir su voz lírica con la del camaján, el primero en *desapropiarse*. Desde allí, aún antes de la publicación de sus primeros dos libros, se sembró la

semilla de las equivalencias futuras. El andar alarmante, intranquilo y errático de sus personajes en el verso, que encuentra una culminación estética en su segundo libro: *En la parte alta abajo*, colmaría de lleno las secuencias de las películas de Gaviria, quien tras la deriva expresiva que experimenta a inicios de la década de los ochenta, durante los últimos años de *Acuarimántima*, encontraría en la dirección de cine el vehículo ideal para ejercer sus aspiraciones líricas, a través de la comunión con el verbo incandescente de los excluidos y de su puesta en escena en la ciudad hambrienta que habitan. Se concretó así una doble desapropiación, una del lado de las letras, que sacudió de tal manera los principios de la comunidad artística de su época en Medellín que desembocó luego en la desapropiación filmica sobre la que se edifica la apuesta cinematográfica de Víctor Gavira. Esta confluencia se concreta en *Rodrigo D. No Futuro*, que fue a su vez, una piedra de toque para una nueva forma de hacer cine en Colombia, con brazos que llegan hasta el día de hoy. La figura del pionero/a de la desapropiación, pensada desde base del giro etnográfico de las artes según Hal Foster, será el objeto central de mis próximas investigaciones.

Entre las dos obras que se comparan en el último capítulo de este trabajo existen múltiples coincidencias argumentales. Que en ambas haya, por ejemplo, la escenificación de una pelea a cuchillo, pero no como confrontación sangrienta sino como juego entre compañeros, que haya poemas y secuencias dedicados al fútbol igual que al robo a mano armada, que los personajes usen los mismos códigos, los mismos gestos y algunas veces, inclusive, los mismos apodos, o que la construcción de los espacios acuda a la misma porosidad para demarcar los límites del plano, en un caso, y los bordes del verso, en el otro, son pruebas del contacto entre la obra de ambos autores. Y aunque esas coincidencias se puedan atribuir a la relación de amistad que sostuvieron desde su juventud, lo que se evidencia en el trabajo de ambos es el mismo trabajo de resistencia del poema, la oposición del texto lírico que describió Adorno como escritura individual, contrapuesta a un campo cultural de mercantilización en el que aún los seres humanos se vuelven un desecho. La perturbación que marca el estatus revulsivo de estas dos propuestas se dio de maneras análogas en dos medios distintos: la literatura y el cine. Los recursos varían. El corte del montaje, aunque tiene sus atributos propios e intransferibles, se equipara con la dislocación del verso. Lo mismo sucede con la puesta en escena de unos personajes, su vagabundeo en el plano cinematográfico o en el meollo descriptivo del verso. Los espacios rotos por los que entran y salen los intérpretes en las películas de Gaviria, las grietas y barandales desde los que se interpelan de maneras tal vez insólitas, son como el quicio fracturado

desde el que Ramírez observa y se deja observar en sus poemas; el verso lírico fragmentado por el hambre que en disposición esquelética e impredecible, se asemeja tanto a las arquitecturas descompuestas de la ciudad estallada.

Filmografía

Buscando Tréboles. Dir. Víctor Gaviria. Caja Víctor Gaviria. Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano y ProImágenes Colombia. 1979-1980.

Los Habitantes de la Noche. Dir. Víctor Gaviria. Caja Víctor Gaviria. Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano y ProImágenes Colombia. 1984.

Los Músicos. Dir. Víctor Gaviria. Caja Víctor Gaviria. Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano y ProImágenes Colombia. 1986.

Rodrigo D. No Futuro. Dir. Víctor Gaviria. Caja Víctor Gaviria. Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano y ProImágenes Colombia. 1990.

Referencias

- Adorno, Theodor. "On Lyric Poetry and Society". *The Lyric Theory Reader. A Critical Anthology*, editado por Jackson, Virginia y Yopie Prins. Johns Hopkins University Press, 2014, pp. 339-50.
- Agamben, Giorgio. *Homo Sacer: El Poder Soberano y la Nuda Vida I*. Editorial Pre-Textos, 2006.
- . "The End of the Poem". *The Lyric Theory Reader. A Critical Anthology*, editado por Jackson, Virginia y Yopie Prins. Johns Hopkins University Press, 2014, pp. 430-34.
- Álvarez, Luis Alberto, y Víctor Gaviria. "Las latas en el fondo del río". *Víctor Gaviria: Realidad, Desasosiego y Belleza*, editado por Rey, Alejandro. Facultad de Cine, Ciudad de México, 2022, pp. 171-88.
- Amariles, John Henry. "Los Libros Matan, Hermano". *El Mundo*, 11 de enero de 2008, Link: <https://www.elmundo.com/portal/pagina.general.impresion.p hp?idx=73779>.
- Arango, José Manuel. "La poesía de William Carlos Williams". *Whitman, Dickinson, Williams. Tres Poetas Norteamericanos*. Editorial Norma, 1991.
- . *Poesía Completa*. Editorial Universidad de Antioquia, 2003.
- Atehortúa, Jerónimo. "El habla poética y plebeya del cine". *Los Cines por Venir. Diálogos con Autores Contemporáneos*, Editorial Nomos, 2022.
- Austin, John Langshaw. *How to Do Things with Words*. Harvard University Press, 1975.
- Barney Cabrera, Eugenio. *Geografía del arte en Colombia 1960*. Ministerio de Educación Nacional, 1963.
- Barthes, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Editorial Kairós, 1978.
- Bauman, Zygmunt. *Daños Colaterales: Desigualdades Sociales en la Era Global*. Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Benjamin, Walter. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Editorial Contrahistorias, 2005.
- Bernal Jiménez, Augusto. "Los peregrinos de 'Rodrigo D. No Futuro' (3º parte)". *Víctor Gaviria: Realidad, Desasosiego y Belleza*, editado por Rey, Alejandro. Facultad de Cine, Ciudad de México, 2022, pp. 98-107.
- Birri, Fernando. "Cine y Subdesarrollo". *Hojas de cine: testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*. Fundación Mexicana de Cineastas, 1988, pp. 17-22.

- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. Oxford University Press, 1997.
- Bollig, Ben y David Wood. *The Poetry–Film Nexus in Latin America*. Legenda, 2022.
- Brower, Reuben. “The Speaking Voice”. *The Lyric Theory Reader. A Critical Anthology*, editado por Jackson, Virginia y Yopie Prins. Johns Hopkins University Press, 2014, pp. 211-19.
- Bruzual, Alejandro. “El Espectador Asesinado. La Incomunicación como Estrategia Discursiva”. *Objeto visual : Cuadernos de investigación de la Cinemateca Nacional*, Vol. 11, n° 9 - Julio 2003.
- Burch, Noël. *Praxis del Cine*. Técnicas Gráficas, 1985.
- Calderón, Luis Fernando. “Desde los Orígenes hasta Rodrigo D.”. *Víctor Gaviria: los márgenes, al centro*, editado por Ruffinelli, Jorge. D.R. Universidad de Guadalajara, 2009, pp. 183-97.
- Canudo, Riccioto. “The birth of the sixth art”. *Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A Critical Anthology*. Berkeley: University of California Press, 2014, pp. 595-603.
- Concheiro, Iria. “El Cine de la Resistencia”. *Víctor Gaviria: Realidad, Desasosiego y Belleza*, editado por Rey, Alejandro. Facultad de Cine, Ciudad de México, 2022, pp. 17-28.
- Conley, Tom. “Mapping the Folds: Deleuze ‘Cartographe’”. *Discourse*, Vol. 20, N°3, 1998, pp. 123-138.
- Culler, Jonathan. *Theory of the Lyric*. Harvard University Press, 2015.
- . *The Pursuit of signs*. Routledge, 2006.
- Eliot, Tomas Sterns. “The Three Voices of Poetry”. *The Lyric Theory Reader. A Critical Anthology*, editado por Jackson, Virginia y Yopie Prins. Johns Hopkins University Press, 2014, 192-201.
- ESPAÑOLA, REAL ACADEMIA. Diccionario de la lengua española, 23.^a ed., [versión 23.6 en línea]. 08 09 2023. <<https://dle.rae.es>>.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Derrames: Entre Capitalismo y Esquizofrenia*. Editorial cactus, 2005.
- Eisenstein, Sergei. *Film form. Essays in film theory*. Editado y traducido por Jay Leyda. Harvest/HBJ, 1977.
- Fanon, Frantz. *Los Condenados de la Tierra*. Fondo de cultura económica, 2001.
- Foster, Hal. *El Retorno de lo Real. La Vanguardia a Finales de Siglo*. Ediciones Akal, S.A. 2001.
- Frost, Robert. *The Way Out*. N.Y. Harbor Press, 1922.

- Gaviria, Víctor. *Acuarimántima, EDICIÓN COMPLETA*. Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2012. 8 vols.
- . “Del documental y sus habitantes”. *Víctor Gaviria: Realidad, Desasosiego y Belleza*, editado por Rey, Alejandro. Facultad de Cine, Ciudad de México, 2022, pp. 189-194.
- . *El campo a fin de cuentas no es tan verde*. Editorial Hombre Nuevo, 1982, Repositorio Institucional Universidad de Antioquia, <https://hdl.handle.net/10495/352>.
- . “El habla poética y plebeya del cine”. *Los Cines por Venir. Diálogos con Autores Contemporáneos*, por Atehortúa, Jerónimo, Editorial Nomos, 2022.
- . “El ojo lírico de Víctor Gaviria, entrevista con el cineasta-poeta”. *El Colombiano*, 22 de mayo de 2022, www.elcolombiano.com/cultura/el-campo-a-fin-de-cuentas-no-es-tan-verde-de-victor-gaviria-GH17548079.
- . “¿Por qué hago cine?”. *Revista de Estudios Colombianos*, N°33, 2009, pp. 7-11.
- .“¿Qué significa hacer cine realista hoy?”. *Víctor Gaviria: 30 años de vida filmica, Retrospectiva integral*. Folleto de la Cinemateca Distrital de Bogotá, 2009, pp. 7-9.
- . Entrevista personal. 25 de julio de 2022.
- Genette, Gérard. “The Architext”. *The Lyric Theory Reader. A Critical Anthology*, editado por Jackson, Virginia y Yopie Prins. Johns Hopkins University Press, 2014, pp. 17-30.
- Gonzales Montes, Guillermo. “Víctor Gaviria y la eterna búsqueda de tréboles”. *Víctor Gaviria: Realidad, Desasosiego y Belleza*, editado por Rey, Alejandro. Facultad de Cine, Ciudad de México, 2022, pp. 43-52.
- González, Katia Cecilia. *Rutas De La Vanguardia En Colombia. Cali Y Medellín En Los Largos Años Sesenta*. 2020. Universidad Nacional Autónoma de México, Tesis doctoral.
- Henaó, Carlos. “La Construcción de las Historias”. *Víctor Gaviria: los márgenes, al centro*, editado por Ruffinelli, Jorge. D.R. Universidad de Guadalajara, 2009, pp. 217-233.
- Herrera, Lizardo. *Ética, Utopía e Intoxicación en Rodrigo D. No Futuro y La Vendedora de Rosas*. 2009. University of Pittsburgh, Tesis doctoral.
- Herrnstein Smith, Bárbara. *Poetic Closure. A study of How Poems End*. The University of Chicago Press, 1968.
- Hoyos, Juan José. “Con el viento en contra”. Posfacio en *Helí Ramírez. Poemas ilustrados*. Tragaluz editores, 2012, pp. 73-85.

- Jaramillo Agudelo, Dario. "La Poesía Nadaísta". *Revista Iberoamericana*, 50: 128-129, Julio-Diciembre de 1984, pp.757-798.
- Jiménez, David. *Antología de la Poesía Colombiana*. Grupo Editorial Norma, 2005, pp. 9-68.
- Kattenbel, Chiel. "Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships". *Revista de estudios culturales de la Universitat Jaume I*, 6, 2008, pp. 19-29.
- Kristeva, Julia. *Desire In Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*. Columbia University Press, 1980.
- Lachmann, Renate. "Dialogicidad y Lenguaje Poético". *Intertextualität I. La teoría de la intertextualidad en Alemania*. Trad. Desiderio Navarro. Casa de las Américas/UNEAC, 2004, pp. 106-120.
- Lalinde, Rodrigo. "Narrar con Imágenes". *Victor Gaviria: los márgenes, al centro*, editado por Ruffinelli, Jorge. D.R. Universidad de Guadalajara, 2009, pp. 239-48.
- Lombana, Rodrigo. *Voces de la Revista Acuarimántima (1973-1982)*. 2015. Universidad de Salamanca, Tesis doctoral.
- Maffesoli, Michel. *El tiempo de las tribus*. Siglo XXI Editores, 2004.
- Martín-Barbero, Jesús. *Al sur de la Modernidad*. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, 2001.
- Maas, Willard. "Poetry and the Film: A Symposium". *Film Culture*, Vol. 29, 1963, pp. 55-63. http://www.ubu.com/papers/poetry_film_symposium.html.
- Mbembe, Achille. *Necropolítica, seguido de Sobre el Gobierno Privado Indirecto*. Editorial Melusina, 2011.
- Molina Serrano, M.C. *Cine en Colombia: historia de una industria*. Ñawi: arte diseño comunicación, Vol. 4, Núm 2, 2000, pp. 169-80.
- Nagib, Lúcia, y Anne Jerslev. *Impure Cinema: Intermedial and Intercultural Approaches to Film*. I. B. Tauris, 2014.
- Pfister, Manfred. "Concepciones de la intertextualidad". *Criterios*, N°31, 1994, pp. 85-108.
- Pöpell, Hubert. "La vanguardia literaria colombiana y sus detractores". *Estudios de Literatura Colombiana*, N° 6, 2000, pp. 35-50.
- Prieto, Julio. "El concepto de intermedialidad: una reflexión histórico-crítica". *Pasavento, Revista de Estudios Hispánicos*. Vol. V, n.º 1, 2017, pp. 7-18.

- Rajewsky, Irina O. "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality", *Intermedialités*, n° 6, 2005, pp. 43–64.
- Ramírez, Helí. *Acuarimántima, EDICIÓN COMPLETA*. Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2012. 5 vols.
- . *En la Parte Alta Abajo*. Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2012.
- . Entrevista con Reinaldo Spitaletta y Mario Escobar. "Helí Ramírez, Si no fuera poeta, me suicidaría". *Reportajes a la literatura colombiana*. Universidad de Antioquia, 1991.
- Ramírez, Juan Fernando. "Conversatorio Rodrigo D, No Futuro sobre su guion". *Youtube*, subido por EAFIT+, 21 feb 2019,
www.youtube.com/watch?v=H5daUDL-O5o&t=1219s&ab_channel=EAFIT%2B.
- Restrepo, Elkin. Entrevista con Luis Hernando Vargas Torres. *Problemas de una lectura filosófica de la poesía colombiana del siglo XX. Una aproximación a través de José Manuel Arango (1937–2002)*, 2010, pp. 207-29.
- Rivera Garza, Cristina. *Los Muertos Indóciles. Necroescrituras y Desapropiación*. Penguin Random House, 2019.
- . *Escrituras geológicas*. Iberoamericana Vervuert, 2022.
- Rocha, Glauber. "La estética del hambre". *Dossier Glauber Rocha, Ramona, Revista de Artes Visuales*, N°41, 2004, pp. 52-54.
<http://70.32.114.117/cgi-bin/library?e=d-01000-00---off-0revista--00-1--0-10-0---0---0prompt-10---4-----0-11--11-es-150---30-a---00-1-1-00-0-0-11-1-0utfZz-8-00&a=d&c=revista&cl=CL5.1.23&d=HASH0655a0523bfd7a79a88288>.
- Rohmer, Eric. *Cine de poesía contra cine de prosa*. Editorial Anagrama, 1970.
- Romero, Jose Luis. *Latinoamérica. Las Ciudades y las Ideas*. Editorial Siglo XXI, 1984.
- Ruffinelli, Jorge. *Víctor Gaviria: los márgenes, al centro*. D.R. Universidad de Guadalajara, 2009.
- Sierra, Luis Germán. "El mejor poeta del barrio. Desde el otro lado del canto." *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Vol. XLVIII, Núm. 86, 2014, pp. 103-05.
- Sennet, Richard. *El Artesano*. Editorial Anagrama, 2009.
- Silva, José Asunción. *Obra Completa*. Editorial Ayacucho, 1977.
- Spitaletta, Reinaldo y Mario Escobar. "Helí Ramírez: 'si no fuera poeta, me suicidaría'".
Reportajes a la literatura colombiana. Universidad de Antioquia, 1991.

- Stam, Robert. "Beyond Third Cinema. The Aesthetics of Hybridity". Guneratne, Anthony y Wimal Dissanayake, editores. *Rethinking Third Cinema*. Routledge, 2003, pp. 58-84.
- Suarez, Juana. "Los incómodos largometrajes de Víctor Gaviria". *Víctor Gaviria: 30 años de vida filmica, Retrospectiva integral*. Folleto de la Cinemateca Distrital de Bogotá, 2009, pp. 19-27.
- Torres Moya, Rito Alberto. "La Preservación de la Obra Audiovisual de Víctor Gaviria". *Víctor Gaviria: Realidad, Desasosiego y Belleza*, editado por Rey, Alejandro. Facultad de Cine, Ciudad de México, 2022, pp. 153-64.
- Turbay, Susana. "Víctor Gaviria: los años de formación y el joven poeta". *Víctor Gaviria: Realidad, Desasosiego y Belleza*, editado por Rey, Alejandro. Facultad de Cine, Ciudad de México, 2022, pp. 55-69.
- Vargas, Luis Hernando. *Problemas de una lectura filosófica de la poesía colombiana del siglo XX. Una aproximación a través de José Manuel Arango (1937–2002)*. 2010. Universidad de Salamanca, Tesis doctoral.
- Weizman, Eyal. *Introduction to The Politics of Verticality*. 23 de Abril de 2002. [1. Introduction to The Politics of Verticality | openDemocracy](#).
- Wimstat, William y Monroe Beardsley. "The Intentional Fallacy". *The Lyric Theory Reader. A Critical Anthology*, editado por Jackson, Virginia y Yopie Prins. Johns Hopkins University Press, 2014, pp. 201-211.
- Wood, David. "Popular Culture, Violence and Capital in 1980s Colombian Cinema". *Revista de Estudios Colombianos*, N°33, 2009, pp. 47-62.
- ."Nadaísmo on Film: Violence, Originality and the Archive in Paraíso (2006)". *Studies in Spanish & Latin American Cinemas, Volume 11*, N° 2, Jun 2014, pp. 147-165.
- Zuluaga, Pedro Adrián. "El cine de Víctor Gaviria. No podemos cambiar la realidad pero podemos mirarla distinto". *Víctor Gaviria: Realidad, Desasosiego y Belleza*, editado por Rey, Alejandro. Facultad de Cine, Ciudad de México, 2022, pp. 29-40.
- ."Las primeras películas de Víctor Gaviria. El cine de las palabras menores". *Víctor Gaviria: 30 años de vida filmica, Retrospectiva integral*. Folleto de la Cinemateca Distrital de Bogotá, 2009, pp. 11-17.

