



Revista Bitácora Urbano Territorial

ISSN: 0124-7913

bitacora_farbog@unal.edu.co

Universidad Nacional de Colombia

Colombia

Echeverry-Rengifo, Diego

Los pasos perdidos y las casas abandonadas: "La vendedora de rosas"

Revista Bitácora Urbano Territorial, vol. 28, núm. 1, january-april, 2018, pp. 25-31

Universidad Nacional de Colombia

Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=74810403>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Los pasos perdidos y las casas abandonadas: "LA VENDEDORA DE ROSAS"¹

THE LOST STEPS AND ABANDONED HOUSES:
"The rose seller"

Os PASSOS PERDIDOS E CASAS ABANDONADAS:
"A vendedora de rosas"

Diego Echeverry-Rengifo

Gestor Cultural y Comunicativo
Universidad Nacional de Colombia, sede Palmira
decheverryr@unal.edu.co

Recibido: 6 de noviembre de 2014
Aprobado: 19 de septiembre de 2017
<https://doi.org/10.15446/bitacora.v28n1.52101>

Resumen

De la concepción de Víctor Gaviria sobre su trabajo al que llamó en algún momento como "realismo con testigos" pasamos al descubrimiento de un *ethos* singular que lo ha llevado a reconocerse "como un caracol que va abandonando sus casas por todas partes". A partir de los planos iniciales de la película *La vendedora de rosas*, en los que vemos el barrio La Iguaná, a Andrea y a Mónica, a Judi y a Miltón, y a la avenida 70 de Medellín, abordamos la imagen en movimiento como detonante de una serie de conceptos-acontecimientos y correlatos que nos permiten reflexionar acerca de otros asuntos, como los conceptos de frontera y linde borroso y poroso, el de urbanismo, ciudad, intimidad y lo que la diferencia de lo público y lo privado, el tejido de resistencias e ilusiones de los pasos de esos niños en las calles y en el lenguaje, así como la arremetida y las implicaciones éticas y estéticas de la famosa pregunta del Chinga, uno de los personajes, "¿para qué zapatos si no hay casa?"

Palabras clave: realismo, lince borroso y poroso, ciudad, intimidad, publicidad.

Abstract

From Victor Gaviria's conception about his work which he has called "realism with witnesses", to the discovery of a unique ethos that has been carried to recognize himself "as a snail that is leaving its home everywhere". From the opening scene of *The rose seller* in which we see La Iguaná neighborhood, Andrea and Monica, Judi, Milton and 70 Avenue in Medellin, we boarded the image as a trigger for a series of events-concepts and correlates that allows us to reflect on other issues such as the concepts of border and boundary blurred and porous, the urban planning, the city, intimacy and its difference between public and private, the tissue of resistance and illusions from those children steeped on the streets and in the language, and the onslaught and ethical and aesthetic implications of the famous question of Chinga "What shoes if no home?".

Keywords: realism, fuzzy and porous border, city, intimacy, advertising.

Resumo

Da conceição de Victor Gaviria sobre seu trabalho que ele chamou de "realismo com testemunhas" à descoberta de um ethos singular que tem sido reconhecido "como um caracol que vai deixando suas casas em todos os lugares." A partir dos planos iniciais de *A vendedora de rosas* em que vemos o bairro La Iguaná, Andrea e Monica, Judi, Milton e Avenida 70 de Medellin, abordamos a imagem como um detonante para uma série de eventos-concepts e correlatos que nos permite refletir sobre outras questões, como os conceitos de fronteira, borda borrado e poroso, o planejamento urbano, a cidade, intimidade e qual é a diferença entre público e privado, o tecido de resistência e ilusões do passos dessas crianças nas ruas e na língua, e ao ataque e implicações éticas e estéticas da famosa pergunta de Chinga "Para que sapatos, se não existe casa?".

Palavras-chave: realismo, borda borrado e poroso, cidade, intimidade, publicidade.

¹ Artículo extraído del segundo capítulo de la tesis *Correlatos del hábitat: tránsitos por la intimidad y la resistencia*, presentada a la Maestría en Hábitat de la Universidad Nacional de Colombia, sede Manizales, y la cual recibió mención de Laureada en 2014. Contó con la tutoría de Patricia Noguera de Echeverri, PhD, profesora titular y coordinadora del grupo de Pensamiento Ambiental.

Introducción: irrealizar la historia

Despegarle al tiempo una historia como quien rasga un pedazo de papel de una pared o como quien hala un hilo de una tela, no ya para irrumpir sin más en la cotidianidad o sólo por subvertir la continuidad de lo real, sino para recomponer y reconfigurar el mundo de la vida. Nuestro lugar ante una película se parece a ese sobresalto que nos da, a veces, a punto de dormirnos, en pleno estado de vigilia, y luego recordamos, o no, las imágenes (que pasaban por nuestra mente) de esa experiencia onírica o introspectiva.

Una película siempre es la huella de una ilusión: el deseo de compartir con otros, a través de este acto de prestidigitación de la proyección (y también el delirio de su producción), el montón de fragmentos-retazos que arrancamos a la realidad y volvemos a amontonar para mostrar cómo este mundo irrealizado (de cualquier representación, narración o descripción) se va revelando.

Por más que el acontecimiento-narrado obedezca a una lógica no humana (calabaza transformada en carroza, etc.) o a la lógica cotidiana (relatos "realistas" de diversos tipos), de todos modos, ha sido irrealizado remontando "hacia atrás" el relato, desde el momento mismo en que se lo percibió como narrado (Metz, 1972: 42-43).

La niña de *La vendedora de cerillos* en el cuento de Hans Christian Andersen o Mónica en la cinta de Víctor Gaviria, *La vendedora de rosas*, corresponden tanto al mundo imaginario, como al mundo real. En cada una encontramos esta operación de irrealización que empieza con esa especie de suspensión de la historia y del discurso, de la realidad misma, de lo imaginario y del mismísimo autor, suspensión o espaciamiento en la que no solo se va a desbordar lo visible, sino que se va a producir. Baste por ahora decir que este problema fenomenológico de la "actitud natural" con la que nos enfrentamos a "ese mundo que está ahí adelante" y con la cual retornamos a la presencia de esas cosas "mismas", es un "aquí y ahora" que se le escapa todo el tiempo al realizador (o al observador en general), es decir, que no se da en una apoteosis de la presencia sino en unos correlatos.

Una película es, al mismo tiempo, un surco y un vestigio, un baúl (como el de la abuela de Mónica en *La vendedora de rosas*) o una caja, podemos asomarnos y escarbar otro poco a ver que más encontramos, o podemos mirar y luego seguir como si nada. "Que 'én' en el momento vacilante haya algo que permanezca'. Eso es el arte de hoy, de ayer y de siempre". (Gadamer, 1996: 124). Ese "momento vacilante" de soledad y de intimidad ante la obra que, por cierto, no se gana en un juego de referencias extrínsecas (historiográficas, estéticas o críticas), sino que se declara en un juego íntimo de la lengua, un dialogo furtivo, un tránsito impredecible en el que se encuentran en la obra su autor y su coautor: el espectador. Es en ese dialogo que podemos encontrar los correlatos de cualquier obra.

Diego Echeverry-Rengifo

Profesional en Gestión Cultural y Comunicativa de la Universidad Nacional de Colombia, sede Manizales, con estudios en teoría, crítica e historia del arte, así como en realización y producción audiovisual. Ha sido gestor y productor de varios festivales y eventos de cine, docente del programa de Artes Visuales de la Universidad del Quindío, y catedrático invitado e investigador en la Universidad Nacional de Colombia, sede Manizales. Actualmente se desempeña como docente ocasional del programa de Diseño Industrial en la Universidad Nacional, sede Palmira.



Ponerse en los zapatos del otro y ser un caracol

Un dialogo común y corriente, es decir, coherente y honesto con cierta cotidianidad, y con cierta realidad que ha sido siempre un acontecimiento más o menos extraordinario en el cine, es lo que ha hecho Víctor Gaviria con su cinematografía. Ponerse en los zapatos del otro, no para caminar como ellos, sino para caminar junto a ellos, y ser juntos testigos de esa realidad vivida y de la ilusión que nos da el cine. "El realismo con testigos" que aplica Víctor Gaviria (él mismo lo llamó así en alguna parte) requiere de esa complicidad con el otro, y de un amor y una paciencia especial para permanecer unido a ese complot de tramar y coproducir una película con sus actores.

Lejos de ser un método o un discurso, el realismo con testigos de Víctor es un *ethos* (una hábitat y un hábito) basado en la confianza y en el afecto, es decir, no es un camino o un lenguaje que de pronto quiso y pudo recorrer (una metodología sociológica o antropológica, el lenguaje del cine, una semiología, la jerga que se habla en los barrios populares de Medellín, entre otros) como un turista o un etnógrafo, sino como un huésped perdido que trae su costal a cuestas y ahí su casa, y no sabe de dónde viene ni para donde va, salvo que ahí va, haciéndose un lugar y una familia: una casa. Su *poiesis* es ese lugar indeterminado en el que ha construido con sus semejantes y familiares una trama, y ese proceso de convivencia que son sus películas no son otra cosa que los vestigios (el montón de trapos y de huellas que quedaron) de esos encuentros. "Víctor me dijo que él es como un caracol que va abandonando sus casas por todas partes, y su obra es el recuerdo que deja en cada una de ellas. Y yo lo imagino y, como siempre, sonrió" (Ramírez Valencia, 2012: 66).

Veamos cómo podemos entrar a esas casas abandonadas y recorrer esos pasos perdidos de *La vendedora de rosas*.

Las fronteras in-visibles y los bordes borrosos y porosos

El primer plano de *La vendedora de rosas* que sigue (en *travelling*) por un momento un río sucio y con escombros es el borde, la grieta, la herida que Víctor Gaviria va a suturar con esta película. Por eso el siguiente plano va a ser otra recorrido (otro *travelling*), desde este lado (afuera) del río, en el que vemos el barrio La Iguaná de Medellín y luego un bello plano secuencia que nos va a dejar (ya adentro) ver los recovecos exuberantes del barrio: ventanas, balcones, patios, puertas, umbrales, escalas, callejones y gente por todos lados, escuchar su intimidad difusa, el ambiente bullicioso propio del lugar, con el ruido de la pólvora al fondo y los gritos e insultos de la madre de Andrea.

La niña camina en medio del ajetreo de las calles del barrio popular en la víspera de navidad y luego cruza el puente que conduce a esa otra ciudad ajena e imposible.

Río abajo no vemos más que suciedad y escombros. Ha sido la historia trágica de los ríos en estas ciudades que han creído en esa falaz promesa del desarrollo y la sostenibilidad: convertirse en botaderos de las fábricas y, en menor grado (pero también patológico), en cagaderos y fosas comunes. ¿No son estos mismos ríos un símbolo macabro del impacto del progreso sobre los ecosistemas y la cultura? ¿No es, acaso, la misma indiferencia y desprecio que esta ciudad próspera ha sentido por este río el trato que le da a este barrio (y muchos otros barrios en muchas otras partes) con todos sus habitantes, sus casas y sus vidas construidas sobre su cuenca? El único puente que une el barrio con su ciudad es uno cuya función primordial es la circulación del tráfico vehicular antes que la inclusión (contacto e intercambio) de estos habitantes con todo el conjunto urbano. Y esto por una razón sencilla, porque la lógica del urbanismo ha consistido en fragmentar y en separar antes que en coligar y colindar.

Ese río y ese puente en la película de Víctor Gaviria no son más que esas fronteras definidas y rígidas que usa o construye la planeación urbana, y que impone las lógicas económicas y políticas de las ciudades prosperas. Cuando, en realidad, "la clave de la supervivencia es trabajar en colaboración con la resistencia" (Sennett, 2009: 277). Contrario a la frontera o la pared celular, un línde es un límite borroso, un borde activo, igual que una membrana que es a la vez un contenedor tan resistente como poroso (Sennett, 2009). El urbanismo en este sentido antes que, digamos, resistir a la resistencia, lo mejor que puede hacer, según este autor, es incluirla en la solución y trabajar en colaboración con ella, lo que permitirá, eventualmente, convertir las fronteras en lindes. La película de Víctor, en cierta forma, no solo abre una grieta o una ventana en esa pared dura en la que se topan sus habitantes menos favorecidos por el progreso económico para que miremos por ahí, como testigos-espectadores, sino que teje un puente que nos acerca y nos encuentra ahí, afuera, en medio de toda esa exuberancia (del mundo) y esa fragilidad (de la vida) que nos cuenta (porque nosotros también contamos), y somos o no cómplices de esa intimidad a flor de piel que trazuman sus personajes.

El barrio y la intimidad

Más acá de la topografía o los escasos ingresos económicos, la construcción en estos barrios que solemos llamar populares como La Iguaná, se caracterizan por levantar sus casas muy próximas unas a otras y las calles son, literalmente, corredores, cuya función no es únicamente la de circular y separar, sino la de convivir y compartir. Esta ciudad de la interioridad y de la proximidad es una ciudad háptica, contraria a la ciudad del ojo de la distancia y la exterioridad (Pallasmaa, 2006) que los urbanistas modernos y contemporáneos han pretendido construir en detrimento de las diferencias culturales y de la biodiversidad.

La tersura de la construcción estándar actual se ve fortalecida por el debilitado sentido de materialidad. Los materiales naturales –piedra, ladrillo y madera– permiten que nuestra vista penetre en sus superficies y nos capacitan para que nos convenzamos de la veracidad de la materia (Pallasmaa, 2006: 30-31).

Toda esta cercanía de techos, patios, balcones, umbrales, escaleras y calles tienen unas cualidades estéticas entrañables, cuyo correlato lo podemos encontrar en sus cualidades sociales, que básicamente se evidencian en la unión de la comunidad y en la apropiación de su espacio. La gente que vemos en la víspera de navidad, mientras Andrea corre huyendo de Magnolia, su madre, es ejemplar, es la prueba patente de que allí se construyen y se habitan espacios realmente públicos, so pena de las autoridades, que los considera muchas veces como ilegales.

La improvisación de sus calles, de sus parques pequeños y lugares de encuentro, en los que puede que no haya más que un árbol y unas sillas, es suficiente para construir esa relación con el barrio, puesto que lo han construido con sus propias manos. Por otro lado, y como correlatos de esa improvisación, el chisme, las groserías y los dichos, tan ricos y singulares en estos barrios, no es sino una especie de intimidad compartida que, entre otras cosas, es un rasgo característico y patente de la cohesión de una comunidad. Basta con escuchar el lenguaje de sus habitantes para comprobar que están por fuera de esa publicidad y privacidad de la lengua (en la que encontramos a abogados, sociólogos, psicólogos, entre muchos otros especialistas) y que, más bien, hablan, incluso con sus groserías, dentro de una intimidad más o menos ajena a la mayoría de nosotros, pero cuya honestidad y confianza nos hace sonreír, porque seguramente la sentimos más cerca que lejos.

La intimidad no es seguridad, lo que confiere seguridad es siempre la privacidad, los altos muros del castillo y las puertas blindadas, o la publicidad, la policía y el Ejército que garantizan las fronteras y protegen el orden público; la intimidad sólo existe entre quienes no están seguros ni necesitan estarlo. Los íntimos no se hacen nada (no se hacen daño y sin embargo pueden matarse) al hablar, no se interpenetran sino que se soslayan, se rodean, se acarician con lo que dicen, nunca en línea recta sino siempre indirectamente (Pardo, 1996: 83).

La intimidad de esta lengua con la que hablan los personajes de *La vendedora de rosas*, a pesar de que algunas palabras de su jerga se hayan popularizado, está excluida de la opinión pública, por más que un noticiero, por ejemplo, entreviste a los habitantes del barrio La Iguaná o a la mismísima Leidy Tabares, y de la publicidad, así Juanes diga *parce* o se intente representar en una telenovela a uno de sus personajes. Que su expresión verbal siempre sea tan impredecible en la misma cotidianidad en la que surge, tan inaudita para la opinión pública (los medios de comunicación y cierto sector de la cinematografía), y tan inédita en la vida común y corriente, que procura casi siempre corresponder con cierta urbanidad o cierta gramática, y no con groserías, por ejemplo, demuestra que este lenguaje ordinario y de "mal gusto" no está del todo contenido en eso que se ha llamado la sociedad de la información que codifica y explícita (y pretende explicarlo) todo, que define más o menos hasta donde puede ir la privacidad y que, por el contrario, la violencia de estas palabras es una expresión radicalmente otra de la intimidad exuberante y ambivalente de nuestra lengua. Ese "mal gusto" del lenguaje no es más que un saber (un sabor) diferente, el filo adverso de la lengua, su banalidad y su fragilidad que no puede estar segura de nada y "no necesita dar explicaciones (la intimidad es aquello de lo que no estoy obligado a dar explicaciones a nadie)

o salir de dudas" (Pardo, 1996: 83). Esta banalidad y esta intimidad, juntas, es lo que Víctor Gaviria logra desentrañar a sus personajes y a sus historias.

El lenguaje de los personajes marca por supuesto una historia de frontera. A mí me parece importante y hasta necesario enfrentarse a esa extrañeza y que de alguna manera el espectador no entienda. El lenguaje, las palabras y hasta los grandes silencios de los actores hablan de y desde la experiencia, una experiencia que por definición se nos escapa, y que nos parece una serie de distorsiones, entre las cuales la lingüística es por irreducible ciertamente muy agresiva. En otras palabras, lo que violenta al espectador no es la monstruosidad abstracta del lenguaje sino lo que esta significa como diferencia (Gaviria, citado por Zuluaga. 2009: 16).

Los regaños e insultos de Magnolia a su hija Andrea por el daño de una grabadora, que escuchamos fuera de campo, nos inserta de inmediato no solo en esa especie de intimidad compartida (porque lo que vemos es justamente parte del barrio y el vecindario como tal, del que hace parte esta casa, de donde Andrea va a salir por una ventana), sino en la intimidad propia de la casa, aunque no veamos su interior. Aquí la intimidad no es una casa herméticamente cerrada y tampoco es un correlato del individualismo, antes, al contrario, el fenómeno de la grosería y del chisme son la prueba de que esa intimidad está constantemente expuesta a través del relato, de las provocaciones e insultos, de los chistes y, en general, del lenguaje ordinario.

Esta obscenidad o monstruosidad del lenguaje no se da por exceso, sino por escasez. Su potencia y encanto no radica tanto en su valor de cambio, cuanto en su valor de uso, en su empleo, no en su productividad, sino en su variabilidad, no en su violencia, sino en su fragilidad, en su solidaridad y confianza. Esa vulgaridad de la que tanto se escandalizan los oídos públicos y privados no es otra cosa que ese lindo poroso y resistente en el que se juega lo habitual a través de múltiples tácticas, códigos y huellas.

La casa, la lengua y los pasos perdidos

En estas casas entran y salen constantemente personas, miradas y relatos. Compartir una lengua significa que siempre se tiene algo de qué hablar, algo que contar, algo que dar y, por ello, las puertas y las ventanas se abren a los otros. Ya sabemos que las casas de la lengua de lo público y la publicidad están llenas de vigilancia y de policía, o que las casas de la lengua de la privacidad están llenas de rejas y de desconfianza. Las casas de esta lengua de la intimidad son casas de puertas y ventanas abiertas, casas que no guardan tantos secretos o intrigas porque no poseen tantas propiedades, porque no es una lengua propia, sino una lengua desigual (y, por lo tanto, deslenguada), porque no se cambia de acuerdo a la cantidad de palabras o monedas, sino que se usa con lo que se tiene a la mano y se hace rendir cuanto más se pueda. Una casa frágil, incontable y áspera.



Ahora la historia camina a ras de piso, con unos tacones grandes en unos pies frágiles y malgastados. Y de nuevo se encarama a ese linde poroso, donde puede encontrar palabras y cosas que no la juzgan y no la maltratan, cosas que son suyas, palabras a las que puede responder. Mónica busca la botella de pegante entre unas ramas y no la encuentra porque no está allí, Milton la guardó, se la pasa y aprovecha para declararle su amor. La niña le responde a su admirador que no la moleste y se pone a oler la botella, luego mira cómo la pólvora estalla sobre los edificios y alucina con su abuela, la ve pasar por otra calle con dos niños cogidos de la mano.

Llega Yudi y Mónica le cuenta que acaba de ver a su abuela con dos niños, a lo que la otra niña le responde: "¿No pues que su abuela está muerta?" Le dice que guarde el *sacol*² y que se vayan a vender rosas a la avenida 70. A lo que Mónica le contesta: "Yo guardo el sacol si se queda conmigo toda la noche". Yudi le dice que sí, y se van, mientras el niño sigue desvariando.

La historia comienza al ras del suelo, con los pasos. Son el número, pero un número que no forma una serie. No se puede contar porque cada una de sus unidades pertenece a lo cualitativo: un estilo de aprehensión táctil y de apropiación cinética. Su hormigueo es un innumerables conjunto de singularidades. Las variedades de pasos son hechuras de espacios. Tejen los lugares (De Certeau, 2000: 109).

Los tacones de Mónica, al menos tres números más grandes de lo que ella calza realmente, no se ajustan a sus pasos. Sus pasos no son los de una niña que juega a ser modelo o a imitar a la madre, son unos pasos desembocados al azar de la calle, a deshacerse en estos límites de la ciudad y a rehacerse un camino hacia la casa abandonada. Mónica reconoce en estos tacones las huellas de su madre perdida. Sus pasos, igual que los de Milton o Yudi, son unos pasos perdidos porque andan detrás del olvido y siempre hay una huella que los devuelve a un recuerdo o los lanza a una ilusión. Lo que más desea Mónica es el camino que la lleve hacia su abuelita. No les habla a los juegos artificiales que estallan y brillan allá, al fondo, sobre esos edificios altos, sino a su abuela que camina con dos niños cogidos de la mano sobre una corriente de agua, en una calle sombría. Ese antejardín donde Mónica guarda su botellita con sacol o este otro antejardín de donde Milton sale como un personaje subterráneo y fantástico, y estas escaleras-umbral, esos "no lugares" (Augé, 2000) son los lugares practicados y reconfigurados por estos niños, unos lugares inestables, discontinuos y entrecortados en los que no pueden permanecer por mucho tiempo (in)justamente, porque no pueden hacerse un lugar ahí pues el espacio público los expulsa, porque no es su propiedad privada, y porque no hacen más que buscar y buscar una casa que los acoja para poder echar raíces.

Este drama de las niñas y niños en *La vendedora de rosas* no es el drama solipsista y más o menos esnobista del *flaneur* moderno pintado y narrado por Baudelaire o Poe que se convirtió en la mejor expresión y definición de la modernidad. No es un desbocarse a la deriva por experimentar en carne propia la ciudad, el ser-urbano o cosas por el estilo, como un etnógrafo, un realizador de la *nouvelle vague*, un documentalista del *cinema vérité* o un situacionista. *La*

vendedora de rosas de Víctor Gaviria no corresponde a un programa estético o a una experimentación metodológica o teórica, sino a una trama urdida con sus actores para mostrar unos hechos que acontecen fuera de la trama y de la pantalla, pero, eso sí, dentro de sus personajes.

Este realismo descubre su verdad más acá de una relación o pacto simbólico con el mundo, en ese influjo de la vivencia que no es más que un estarse perdiendo (y muriendo) todo el tiempo por el otro. Recoge este montón de huellas, de pellejos, de trapos y los amontona en un lugar visible (una película proyectada en una sala de cine o en un televisor) para que reconozcamos en nuestro propio cuerpo las marcas de un mundo que no reconocemos ni queremos imaginar, porque preferimos el lugar seguro de nuestros estilos de vida, de nuestra identidad.

La película es un retrato de eso. Yo les decía a ellos: -"esta película es la vida de Policarpa Salavarrieta y las otras cinco heroínas, y sus hermanitas. O sea unas peladas que están reveladas contra todo, que quieren cambiar el mundo, pero no saben cómo cambiarlo. Que quieren ser dignas y ellas saben que son dignas. Tiene unos valores lindos pero rebeldes". Las niñas tienen esa rebeldía pura y digna. Los niños están abandonados a la pérdida de la identidad. En general, los niños y todos nosotros tenemos un gusto por llegar a tener una identidad de nosotros mismos. Estos niños tienen un gusto por lo contrario, por perderla. Tienen una pasión y un goce por perder la identidad (Gaviria, 1997: 64).

Una identidad siempre al borde, resistente y porosa. No es que esta película tenga una multiplicidad de giros o de rodeos que corresponden más o menos a cierta pericia de sus guionistas, su director y su montajista es que la vida en la calle tiene estas características de vaguedad, de incertidumbre y de discontinuidad que no solo se evidencia en los itinerarios de los niños, ahora aquí, ahora allí, ahora más allá. Sus desplazamientos inauguran cada tanto otra travesía "para llegar a tal parte" o "para esconderse cuando tal cosa", y nuevos códigos para trasgredir cualquier límite con el que se topen dentro de estas calles exuberantes y tantas veces crueles, a las que resisten y quieren al mismo tiempo. "Andar es no tener un lugar. Se trata del proceso indefinido de estar ausente y en post de algo ausente" (De Certeau, 2000: 116).

En una ciudad de todos y de nadie, este plano de sus avenidas y calles es, en realidad, una urdimbre. La trama la hacen las figuras (retóricas) caminantes de los transeúntes y de los habitantes de la calle que son muchos: niños, vendedores ambulantes, predicadores, recicladores, músicos, vagabundos, ladrones, prostitutas, en fin. Si el andar configura un espacio de enunciación, los trayectos de empleados, oficinistas, ejecutivos, entre muchos otros ciudadanos seguramente no tienen tantas palabras para contar la ciudad o tantas huellas para reconocer la exuberancia de la vida urbana. La publicidad y la privacidad de la lengua no hablan más que de lo propio, de nombres propios, de propiedades y fronteras, mientras que la intimidad habla de comunidades anónimas, de historias no oficiales y, por lo tanto, insólitas.

La lengua ordinaria, el vagabundeo, los antros de la ciudad, la intimidad compartida en los barrios populares siempre nos cuenta

² Sacol es la forma como se llama al pegante de marca Bóxer en Medellín.

relatos más o menos fuera de la ley (de la gramática, de la verdad o de la conciencia, de los mapas de la ciudad, del sistema económico y financiero) y al borde de lo trágico.

Si el delincuente sólo existe al desplazarse, si tiene como especificidad vivir no al margen sino en los intersticios de los códigos que desbarata y desplaza, si se caracteriza por el privilegio del *recorrido* sobre el *estado* el relato es delincuente (De Certeau, 2000: 142).

“¡Para que zapatos si no hay casa!”

Con esta afirmación lapidaria y desconcertante le contesta el Chinga a Mónica cuando le pregunta por los zapatos que ella le dio. “¡Pa qué hijueputas!” Y luego le presenta a Andrea “que se voló de la casa” y que va con sus cositas (su casa) en una caja para la pensión “donde las muchachas”. En esta secuencia en la que los otros niños le dicen a Andrea que está bien que esté en la calle pero que no “meta vicio”, a lo que el Chinga replica que la dejen, que “ella verá”, nos encontramos de pronto, no ya ante un problema moral, más o menos coyuntural, sino ante una posición radical, si se quiere ética, de ocupar su lugar y arremeter contra todo aquello que atente contra este. La determinación del Chinga, un niño ya curtido y de cierta manera un sabio de la calle, no aconseja ni promete nada porque no hay nada seguro, porque puede pasar cualquier cosa, porque lo único seguro es que tienen que seguir andando, aunque estos pasos no vayan para ninguna parte, aguantando la violencia de una sociedad que los ha tirado a la calle sin que nadie responda, mientras resisten dignamente (violentemente también, esa es su única arma y su única revancha) en estos lugares del abandono en los que se han hecho alguien y no un mero residuo o un mero consumidor con nombre propio pero sin identidad. “No siendo sino una actividad suplementaria del progreso económico, la producción de residuos humanos tiene todo el aire de un asunto impersonal y puramente técnico” (Bauman. 2005: 58). Recordamos el río lleno de escombros, el mismo donde va a caer el Zarco.

Los correlatos de esta historia son incontables porque cada imagen y cada palabra son ese umbral, y ese tránsito a una realidad imprevisible e impredecible que desborda no solo los límites de lo cotidiano y lo ordinario (los significados y los significantes con los que se les representa), sino el dispositivo cinematográfico y cualquier dispositivo estético, tecnológico e ideológico. Este tratamiento de la imagen no corresponde a una gramática o un lenguaje más o menos predeterminado, sino a una *poiesis* singular en la que cada imagen nos refiere a una familia y ella a una multitud incontable pero sugerida. De nuevo, en esos bordes borrosos, y en esos lindes resistentes y porosos se mueve todo el universo de *La*

vendedora de rosas, en la que cada objeto y cada imagen (umbral, puerta y bisagra al tiempo) nos abren al mundo de sus personajes, un mundo convivido y compartido, y anterior a este, expresado (no ya representado) ahí.

Grabadora, botellita de sacol, ramo de rosas, revolver, credencial, reloj, patines, ropa, baúl, navaja. Cosas entrañables que han desbordado su valor de cambio, su significancia o su significado (público o privado), y permanecen permeadas (permeanecen) en las manos y en todo el cuerpo de sus habitantes, en su pasado recóndito y en sus ilusiones. ¿Acaso una imagen no es también un lugar y una cosa? Pero no consumimos (gastamos, acabamos) las cosas así no más, de cualquier forma y no habitamos de cualquier manera nuestros lugares. La materialidad y plasticidad de esta imagen que creemos que podemos ver en *La vendedora de rosas* y que creemos (nos gusta creer e ilusionarnos) que debería tener, no es sino el correlato (que se cuenta a varias voces) de una trama fina y espesa que se ha configurado con cierta paciencia y cierto amor, y que es, sin duda, infrecuente en el mundillo esnobista del cine o de la intelectualidad solipsista en la que nos solemos mover.

Nuestra relación con el cine y con la realidad (de la ciudad) está lejos de constituir un pacto duradero para que podamos llamarla experiencia y mucho menos simbólica. Dicho de otra forma, a estas alturas en la que la imagen es todo, donde todo es significativo y a cualquier cosa llaman arte, esa otra potencia de lo simbólico se convirtió apenas en una rutina, en una metáfora, en un discurso y una técnica, y no en una experiencia propiamente dicha, como aquella que referían Gadamer (1996) acerca del significado de la palabra símbolo, según la cual, y de acuerdo con una antigua costumbre griega, el anfitrión partía una tablilla de madera para entregarle a su huésped a fin de reconocerlo a él o a uno de sus descendientes cuando regresara, juntando las dos partes. Olvidamos no solo el retorno, sino el pacto que se supone hacemos con cada uno de nuestros encuentros (con los objetos, los cuerpos, las imágenes y las palabras), acontecido en el mundo de la vida cotidiana.

Esa “percepción en la distracción” y ese “umbral de exhibicionismo” asociados a la experiencia frente al cine y la televisión anunciados por Walter Benjamín (1989), y generada por la reproductividad técnica, no solo provocó la pérdida del aura (más o menos santurrana y más o menos burguesa) de las obras de arte, llevándose consigo también al cine, sino que redujo dicha relación de confianza a una relación de avidez (de valor de cambio y de consumo) y de fluidez (o de velocidad, como en las ciudades contemporáneas o en los medios de comunicación masivos), dejándonos sin la posibilidad de cohabitar y correlatar esos pasos y esas huellas, de vuelta o en busca de ese tiempo lento, y esa casa que abandonamos con cada paso y cada mirada que damos. 

Bibliografía

- AUGÉ, M. (2000). *Los «no lugares». Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad.* Barcelona: Gedisa.
- BAUMAN, Z. (2005). *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias.* Buenos Aires: Paidós.
- BENJAMÍN, W. (1989). *Discursos interrumpidos I.* Buenos Aires: Taurus.
- DE CERTEAU, M. (2000). *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer.* Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- GADAMER, H-G. (1996). *La actualidad de lo bello.* Barcelona: Paidós.
- GAVIRIA, V. (1997). "Búsqueda de las fuentes del amor". *Kinetoscopio*, 8 (41): 64.
- METZ, Ch. (1972). *Ensayos sobre la significación en el cine.* Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- PALLASMAA, J. (2006). *Los ojos de la piel.* Barcelona: Gustavo Gili.
- PARDO, J. L. (1996). *La intimidad.* Valencia: Pre-textos.
- RAMÍREZ VALENCIA, F. (2012). "Víctor Gaviria es como un caracol". *Catálogo 10º Festival de Cine Colombiano de Medellín.* Medellín: Corporación Festival de Cine Santa Fe de Antioquia, pp. 64-66. Consultado en: https://issuu.com/festicineantioquia/docs/catalogo_festicinecol_2012_dir_arte
- SENNETT, R. (2009). *El artesano.* Barcelona: Anagrama.
- ZULUAGA, P. A. (2009). "Las primeras películas de Víctor Gaviria. El cine de las palabras menores". En: *Víctor Gaviria: 30 años de vida filmica, retrospectiva integral.* Bogotá: Fundación Gilberto Álvarez Avendaño, Cinemateca Distrital. 2009.