

Periferias de la globalización: La disfasia temporal en *La vendedora de rosas*

Este trabajo es un acercamiento a la práctica visual de Víctor Gaviria en su película *La vendedora de rosas*, a partir de las ideas del teórico norteamericano Fredric Jameson sobre el tiempo en la época de la posmodernidad globalizada. Partiendo de las paradojas temporales subrayadas por Gaviria –“los días de la noche” y la violenta comprensión del tiempo que experimentan los niños de la calle en Medellín–, se propone que la forma en que la película percibe y expresa la relación entre el tiempo y el espacio corresponde a las antinomias posmodernas estudiadas por Jameson en su trabajo *Las semillas del tiempo*. La película parece ir en busca de estas mismas semillas, al querer darnos la imagen de una temporalidad perdida, convertida en pura velocidad, en medio de la violenta espacialización de la ciudad.

Peripheries of globalization: Temporal dysphasia in La vendedora de rosas.

This work approaches the visual practice of Victor Gaviria in his movie La vendedora de rosas, starting with the ideas of the North American theorist Fredric Jameson about time in the globalized post-modernity. Starting with the temporal paradoxes highlighted by Gaviria –“the days of the night” and the violent understanding of time experienced by children in the streets of Medellín– the author proposes that the way in which the film perceives and presents the relationship between time and space corresponds to the postmodern antinomies studied by Jameson in his work The Seeds of Time. The movie seems to be looking for the same seeds, giving us the image of a lost temporality, turn into pure speed, in the middle of the violent spacing of the city.

Periferias de la globalización: La disfasia temporal en *La vendedora de rosas*

Geoffrey Kantaris*

*Si podéis leer las semillas del tiempo,
Y predecir cuál germinará y cuál no...
Macbeth I. iii.*

*Y las cerillas brillaron gloriosamente, más que la luz del día.
“La niña de las cerillas”*

El segundo largometraje de Víctor Gaviria, **La vendedora de rosas** (1998), investiga las astillas del tiempo regadas por las calles de Medellín, la afligida capital regional y segunda ciudad de Colombia. Si su largometraje anterior, **Rodrigo D. No futuro** (1988), examinaba el futuro tronchado de los adolescentes de los barrios populares de la ciudad, con el paso de 10 años la mirada de Gaviria se vuelve hacia atrás, hacia los orígenes perdidos, hacia la orfandad real y simbólica, al dar testimonio silencioso de las semillas rotas del tiempo. El presente trabajo intenta un acercamiento de esta mirada sobre el tiempo –desde la más absoluta espacialización de la ciudad– con la mirada del teórico norteamericano Fredric Jameson quien, en su libro *Las semillas del tiempo*,¹ sostiene que en la época posmoderna el tiempo ya no se percibe como una formación que tenga profundidad y sustancia, sino como simple función de la velocidad.

La vendedora de rosas tiene una forma más estilizada que **Rodrigo D.**, tanto en la estructura narrativa como en la composición fílmica, y sin embargo se filmó de la única forma que pudiera mantener la integridad ética para con sus sujetos: en plena

* **Geoffrey Kantaris.** Es profesor de cultura latinoamericana en el Departamento de Español y Portugués de la Universidad de Cambridge, Inglaterra, actualmente se desempeña como director del Centro de Estudios Latinoamericanos. Está realizando una investigación sobre el cine urbano contemporáneo en Colombia, Argentina y México, y ha publicado varios artículos sobre este tema. También ha publicado un libro, *The Subversive Psyche* (Oxford University Press) sobre escritoras de la posdictadura en el Cono Sur.

¹ Fredric Jameson, *The Seeds of Time*, Wellek Library Lectures (Nueva York: Columbia University Press, 1994).

colaboración con los actores naturales, adoptando su visión y su idioma –su derecho a la permanencia fugaz del cine– con un largo y cuidadoso período de estudio preparativo, doce meses de preproducción, y dieciséis semanas de rodaje. La acción se desarrolla en un período de dos noches, desde el atardecer del 23 de diciembre hasta el desenlace trágico a medianoche de la Nochebuena, y sigue las aventuras de un grupo de chicas adolescentes, todas separadas de sus familias. Sobreviven en la calle vendiendo rosas en las discotecas nocturnas, a veces vendiéndose a sí mismas, saliendo con los vendedores de droga, robando plata para comprar ropa de última moda, e inhalando el pegamento (*sacol*) que llena el vacío desesperante con visiones fugaces de la familia y los amigos perdidos. La protagonista, Mónica (Lady Tabares), es huérfana desde que se murió su abuela dejando desamparada a la niña.

Buena parte de la película fue rodada en la penumbra de las calles nocturnas de Medellín, iluminadas de vez en cuando por las luces navideñas, los estallidos de los fuegos artificiales y las luces del tráfico. El mismo Gaviria usa una paradoja poética al hablar de la luz desplazada que ambienta el rodaje de la película: una luz nocturna que, de algún modo, hizo visible durante breves semanas “los días de la noche” de los niños de la calle de Medellín. Durante el rodaje nocturno, escribe, con las calles bañadas en la insólita claridad de los reflectores:

... los niños de la calle, es decir, los actores y sus amigos, se entusiasman al ver sus esquinas de siempre iluminadas por una luz de espectáculo que parecía la del día, o mejor, que era la verdadera luz de sus días de noche, puesto que los niños de la calle viven, sin que nadie lo sospeche, un puñado de días comprimidos, de días eclipsados y únicos en las largas noches de la calle. Son días de noche, a los que sólo ellos les ven la luz que tienen.

La forma de esta paradoja temporal –los días comprimidos de la noche– es, en esencia, el sujeto del presente trabajo.

Las antinomias de la posmodernidad globalizada

Fredric Jameson termina su investigación sobre la temporalidad de nuestra condición posmoderna y globalizada con la siguiente interrogante: “¿La diferencia global es, hoy día, igual a la identidad global?”². Esta oposición aparente entre la diferencia y la identidad es un solo ejemplo de toda una serie de antinomias (contrarios aparentemente incompatibles) que parecen paralizar, según Jameson, nuestra capacidad de pensar fuera del marco de la dinámica congelada de nuestro momento histórico. Dentro de la condición posmoderna, la identidad (uniformidad, homogeneización, estandarización) puede convertirse en diferencia (pluralidad, heterogeneidad, “glocalización”) con sólo apretar el botón mágico del mercado libre. Así es que “la realidad social más estandarizada y uniforme de la historia, con un (...) casi imperceptible cambio de perspectiva, [puede] adquirir el lustre aceitoso de la diversidad absoluta y de las más

² Víctor Manuel Gaviria, “Los días de la noche”, *Kinetoscopio* [Medellín] 9.45 (1998): 37-42 (p. 40).

³ Jameson, *The Seeds of Time*, p. 205 (la traducción es mía).

inimaginables e inclasificables formas de la libertad humana” (p. 32). Otras formas conceptuales de esta antinomia posmoderna serían: la heterogeneidad frente a la homogeneidad; el constructivismo antiesencialista frente a la reactivación ecológica de la Naturaleza; el pensamiento social utópico frente a la “libertad” de la economía del mercado; y, de especial interés en las películas de Gaviria, el espacio como categoría social frente a la temporalidad (histórica o natural). Si algunas de estas antinomias no parecen generar ninguna polémica —y hay que hacer especial hincapié en que la antinomia, a diferencia de la contradicción, se caracteriza por la naturaleza antidialéctica e improductiva de su oposición—, entonces deberíamos de preguntarnos, con Jameson, por qué “resulta más fácil hoy en día imaginar el total deterioro de la tierra y de la naturaleza que el colapso del capitalismo como sistema”⁴.

Por globalización entiendo no tanto el campo de acción de las multinacionales o de la ideología neoliberal, ni la retórica McLuhanesca de la “aldea global”, sino, y de modo más fundamental, el crimen globalizado, la desestabilización de las economías locales a raíz de unas decisiones tomadas en otra parte y que sirven a intereses ajenos, el alza en el endeudamiento y la producción de la desigualdad a escala mayor que en cualquier otro momento de la historia universal. Esta “globalización negativa” es la que estudia Manuel Castells en su trilogía reciente sobre *La edad de la información*⁵, y en particular los denominados “agujeros negros” de la economía global de la información. Así que el uso que hago del término “globalización” implica la profunda necesidad y responsabilidad intelectual de pensar la dimensión global de nuestros actos, y hasta de nuestro pensamiento. Significa, por ejemplo, la necesidad constante de cuestionar la aparente autonomía de los espacios institucionales y culturales, que sean marginales o hegemónicos. Significa el escándalo de que los actos y pensamientos más “locales” pueden tener vínculos profundos con otros lugares con un sentido que resulta difícil de intuir, pero que tenemos la responsabilidad de intuir en ese vacío fugaz que sentimos entre “la culpa por el crimen de sangre que implica nuestra posición y situación de clase”⁶ y la casi inevitable racionalización de esta culpa congelada bajo el signo de alguna ideología. También implica que la muerte de una vendedora de rosas en la absurda violencia de Medellín resulta de algún modo ser nuestra propia muerte y nuestra propia responsabilidad.

Los cuentos infantiles y el realismo

En el cuento de Hans Christian Andersen, “La niña de las cerillas”, cuando la protagonista está a punto de morir, descalza, asustada y abandonada en las calles nocturnas de Copenhague en alguna Nochevieja, prende fuego a todas las cerillas que le quedaban por vender, en un último esfuerzo por calentarse y mantener vivas las visiones que tiene de su abuela muerta. “Y las cerillas brillaron gloriosamente,” nos cuenta Andersen, “más que la luz del día”.

⁴ *Ibíd.*, p. xii

⁵ Y en especial el último volumen: Manuel Castells, *End of Millennium*, vol. 3, 3 vols, The Information Age: Economy, Society and Culture (Malden MA and Oxford: Blackwell, 1998).

⁶ Jameson, *The Seeds of Time*, p. 23.

Si tal descripción nos recuerda “los días de la noche” de Gaviria, es porque el director caracteriza **La vendedora de rosas** como una adaptación fiel, en estilo realista, del cuento de Andersen, tan conocida en América Latina como en Europa, y aquí trasladada de las calles de Copenhague en el siglo XIX a las de Medellín a finales del siglo XX⁷. Efectivamente, la adaptación, o traducción, del pequeño cuento de Andersen, tan corto y reconcentrado, es muy fiel en esta película. Alcanza hasta los pequeños detalles como los zapatos que le quedan grandes a la niña, los padrastros abusivos, las luces de Bengala que sustituyen a las cerillas del cuento, la presencia de luces y adornos navideños, y los intensos recuerdos y visiones espirituales que tiene la niña de su abuela, “que había sido la única persona buena con ella, pero que ya había muerto”. Las únicas diferencias en cuestión de detalles fue la decisión de ambientar el desenlace de la película en la Nochebuena en vez de la Nochevieja, y hacer que la niña se muriera víctima del percance y la desventura en vez del frío y del abandono.

Sin embargo, la adaptación dista mucho de caer en la cursilería: la traducción a la realidad de Medellín es muy completa, con chicas callejeras, muy avispadas, que venden rosas a escondidas de los guardianes en las discotecas de la carrera 70 y la Bolera; los vendedores ambulantes de droga, todos “volados”; las venganzas callejeras por cuestiones de plata, rivalidades e infidelidades entre los adolescentes sin hogar; las visiones efímeras que tienen los niños causadas por la constante inhalación de pegamento; el continuo acoso a los habitantes de los barrios de invasión por parte de las autoridades que quieren tumbar sus casas; y la desintegración de la familia a causa del desempleo (masculino) y las altas tasas de homicidio. Estos detalles se salen del marco del cuento original de Andersen, haciendo que el cuento, a pesar de la insistencia de Gaviria en la adaptación y la traducción, sea empleado en sentido inverso como un dispositivo estructurante, o sea una estructura elemental y esquemática que vincula lo contingente y local con lo prototípico o universal. Los mismos jóvenes parecen haber entendido su propia participación en la película en términos de la necesidad fundamental de que sus historias sean reconocidas, de que sus experiencias invisibles tengan peso en un plano más amplio:

Los niños (...) por primera vez iban a poder decir quiénes eran, algo que les hace mucha falta, pues son niños muy poco reconocidos en el mundo. No tienen ningún tipo de reconocimiento. Entonces la película era una forma de que ellos llegaran a ser unas personas íntegras, en el sentido de ser reconocidas⁸.

Además, Gaviria interpreta la representación fílmica de las vidas tronchadas de estos niños dentro del marco específico de la fábula al encontrar en su conducta autodestructiva algún rastro de los héroes caídos de los cuentos folclóricos: una rebelión perversa desempeñada dentro de los géneros “caídos” de la ironía y del humor

⁷ César Augusto Montoya, “Búsqueda de las fuentes del amor: *La vendedora de rosas*”, *Kinetoscopio* [Medellín] 8.41 (1997): 56-67 (pp. 58-60)

⁸ Fernando Cortés, “Victor Gaviria por Victor Gaviria: entrevista”, *Revista Número*, 6-8-1999 (2-6-2003) <<http://www.revistanumero.com/18victor.htm>>, p. 6.

negro. Esta necesidad casi universal de transformar lo contingente en algo más duradero parece afectar tanto el sentido estético como el sentido ético de la “representación” de los sujetos invisibles de esta película:

Detrás de los niños de la 70, que juegan a la inexistencia como ejercicio humorístico e irónico, hay –si lo de [Vladimir] Propp es verdad– una docena de héroes infantiles que atraviesan la larga noche de luces tratando de vencer un dragón. ¿Cuál es este dragón?, me pregunto. Tal vez el tiempo inútil de los niños de la calle que no tienen lugar en este mundo⁹.

Estamos, pues, ante otra antinomia: el total sinsentido de una realidad absurda y violenta, el cual parece exigir un género como el realismo¹⁰, se contrapone al sentido casi arquetípico que está encerrado como una alegoría en los actos fugaces de esos niños, el cual se condensa en las visiones “fantásticas” que son las secuencias que más se aproximan a la fábula o al cuento infantil. Gaviria no es el primer director de cine urbano que usa tal procedimiento: ya lo hizo Luis Buñuel en *Los olvidados* (1951), y una secuencia de la película de Gaviria parece rendir homenaje explícito a la pesadilla surrealista que se da en aquella película¹¹. En ambas películas, las secuencias visionarias añaden una fuerte dimensión imaginaria a la representación neorrealista de la pobreza y la marginación social. Ampliando la respuesta enigmática de Gaviria, sugiero que esta mezcla asombrosa de fabulación y realismo es la traducción formal y genérica de otra antinomia cuyo registro se encuentra a lo largo de la película: el espacio (como no-lugar) y el tiempo (como búsqueda de sentido).

Espacio y temporalidad

La primera secuencia visionaria de *La vendedora de rosas* empieza con una toma en plano corto de la cara de la protagonista, Mónica, mientras inhala los vapores del *sacol*. Se corta en el plano subjetivo de unos fuegos artificiales que estallan encima de un edificio distante. Mientras éstos se intensifican, se escucha en la banda sonora uno de los temas musicales de la película, basado en acordeón, y la cámara baja lentamente desde el horizonte hasta enfocar las espaldas de una anciana, un niño y una niña, que caminan mano en mano por una calle medio inundada (Mónica murmura la palabra “mamita”: se trata de una visión de su abuela muerta). Arriba de la pantalla, encima de una pared al fondo de la calle, se ve la llamarada de una antorcha, mientras la cámara realiza un *travelling* lento siguiendo los movimientos de la mujer y los niños por el agua, acompañados por el sonido amplificado del chapoteo. En dos ocasiones se corta en un primer plano de la cara de Mónica, inhalando el pegamento, con los ojos desorbitados, mirando fijamente. La secuencia entera no dura más de treinta segundos, pero da la impresión de haberse filmado con un ligero efecto de cámara lenta, quizás sólo por comparación

⁹ *Ibid.*, p. 17.

¹⁰ Es bien conocida la influencia del neorrealismo en Gaviria, empezando con el título de *Rodrigo D.* que rinde homenaje explícito a la película italiana de Vittorio de Sica, *Umberto D.* (1952).

¹¹ Se trata de la secuencia al final de *La vendedora* donde la comida navideña se convierte en algo casi monstruoso, lo mismo que pasa con la carne cruda que la mamá le ofrece a Pedro en la secuencia análoga de la película de Buñuel.

con el ajetreo y bullicio de las secuencias que le preceden y siguen. Este efecto hace que el agua en la calle parezca tener una densidad y un peso raros mientras la abuela y los niños la van pisando lentamente. El agua, enmarcada por el fulgor de los cohetes y el fuego de la antorcha (relacionado en la película con los vapores inflamables del *sacol*), parece evocar, tal como el río alrededor del cual gira la película entera, la densidad y la persistencia de la memoria y la genealogía, pero también otra clase de permanencia: la muerte. Esta secuencia tiene especial trascendencia porque las imágenes que evocan el tiempo genealógico (el agua, la abuela) se dan precisamente *a través* de un cuadro lleno de imágenes de combustión, del fuego que se consume en un instante. Se crea así, desde el principio de la película, una serie de asociaciones –permanencia (tiempo genealógico, agua, abuela, hogar, lugar) e instantaneidad (tiempo como velocidad, fuego, espacio sin hogar, el no-lugar)– que parecen dar la traducción más o menos precisa de las antinomias posmodernas de Jameson.

Jameson sostiene que el tiempo ha perdido sus connotaciones de profundidad, de capas geológicas que se acumulan lentamente. Ahora experimentamos el tiempo como “simple función de la rapidez, perceptible sólo en términos de aceleración o de velocidad como tal: como si la vieja oposición bergsoniana entre la medición y la vida, entre el tiempo de los relojes y el tiempo vivido, se hubiera esfumado junto con la eternidad virtual o la permanencia lenta [de Valéry]”¹². Si el tiempo se ha convertido ahora en velocidad, en la rapidez con que se cambian las modas en las vitrinas de los almacenes, o en sus páginas web, o la rapidez con que se cambian los locales de los centros comerciales, entonces el tiempo se esfuma en un instante, ya que la velocidad es la mera medida del desplazamiento espacial sobre el tiempo. Igualmente, la obra de Paul Virilio demuestra “que la aparente rapidez del mundo exterior es una función de las demandas de la representación” –en particular la representación tecnológica y la que hacen los medios masivos.

Esta nueva temporalidad absoluta, que “tiene mucho que ver con lo urbano (...) con su relación posnatural con las tecnologías tanto de comunicación como de producción y (...) con la escala casi global y descentrada en que se despliega lo que antes se entendía como ciudad”,¹³ nos enfrenta ahora a una paradoja, o sea “la equivalencia entre la rapidez sin precedentes con que se produce el cambio en todos los ámbitos de la vida social y la estandarización sin precedentes de todo –los sentimientos junto con los objetos de consumo, el lenguaje junto con el espacio construido– que parece totalmente incompatible con tal mutabilidad”¹⁴.

El mismo Gaviria hace una comparación entre esta pérdida de la profundidad temporal y el tiempo vacío del objeto de consumo. En un artículo titulado “Un ojo de nadie”, escrito en relación con la película **Rodrigo D.**, Gaviria lo explica así:

El tiempo se ha detenido en un presente comestible, en la inminencia del consumo. El presente en que vive el producto encerrado en su empaque al vacío, que de un momento

¹² Jameson, *The Seeds of Time*, p. 8.

¹³ *Ibid.*, p. 11.

¹⁴ *Ibid.*, p. 15.

a otro será comido, consumido, y luego será basura en el basurero de todas las cosas...
El pasado y el futuro están abolidos. (...) En Medellín el NO FUTURO está regado por todas partes.¹⁵

Un ejemplo perfecto de las retroparadojas que resultan del despliegue a escala global de esta sensación del tiempo disuelto en la aceleración, y regado por las calles de Medellín, como sugiere Gaviria, se encuentra en la secuencia de **La vendedora de rosas** que trata explícitamente el tema de la prostitución. Judy (Marta Correa), que es algo mayor que las otras chicas, ha empezado a cobrar a los chicos por caricias y manoseos, y en esta secuencia la vemos como arrebatada por una avalancha de velocidad. Es de noche, y la cámara está montada sobre un carro en marcha, encuadrando a Judy que está parada en el asiento delantero con medio cuerpo sobresaliendo por la ventana, silbando y gritando a los otros carros mientras que ella y un chico (el chofer) andan a toda velocidad por la carretera que sigue el curso del río a través de la ciudad, pasando las luces navideñas y las del tráfico. Luego, desplomada en el asiento contra el parabrisas, mirando fijamente el alumbrado, deslumbrante pero hermoso, que pasa por encima, negocia el sexo con el chico por 15.000 pesos: “—Pero yo no me lo debo meter”— dice . “¿Entonces qué hacemos pues, mi amor?” —pregunta el chico—. “Nada más tocar y mamar las tetas”. Vacía de emoción, reducida a un objeto de consumo, quiere defenderse de lo inevitable, perdiéndose en una avalancha de luz y velocidad.

Jameson concluye su investigación sobre la temporalidad al afirmar que, como antinomia posmoderna, el tiempo se ha disuelto en el espacio de todos modos:

Si es verdad que la posmodernidad está caracterizada por alguna espacialización esencial, entonces todo lo que aquí hemos intentado entender en términos de la temporalidad habrá pasado necesariamente por una matriz espacial para llegar a expresarse. Si el tiempo se ha reducido, efectivamente, a la violencia más puntual y al cambio mínimo e irrevocable de una muerte abstracta, entonces podemos quizás afirmar que en lo posmoderno el tiempo se ha convertido en espacio de todas maneras¹⁶.

Para Jameson, la caída posmoderna hacia la antinomia es, básicamente, una versión débil y apolítica —un síntoma, quizás— de la antigua noción, que fuera una vez productiva pero que ahora se ha vuelto impensable, de la contradicción (marxista). Es como si, en la edad del “positivismo tecnócrata”, todos hubiéramos sufrido una especie de lobotomía colectiva para separar los hemisferios del cerebro, para escindir todo diálogo conceptual entre las experiencias contradictorias. Las antinomias posmodernas tales como la homogeneidad y la heterogeneidad parecen haber perdido su lógica conjuntiva o nexa conceptual. Parece casi inconcebible que pueda haber alguna dialéctica productiva al corazón de estas antinomias, que sus polos contradictorios (siempre y cuando se pueden percibir como contradictorios) puedan constituir algún motor de la historia.

¹⁵ Víctor Manuel Gaviria, “Un ojo de nadie (reflexiones en torno a ‘No futuro’)”, *Gaceta cine* [Medellín] 1 (marzo-abril, 1989): 3-4 (p. 4).

¹⁶ Jameson, *The Seeds of Time*, p. 21.

Historia, memoria, genealogía

Sin embargo, la historia, la memoria y la genealogía —conceptos que parecen señalar la existencia de enormes formas submarinas cuyas dimensiones apenas se intuyen por las ondas que producen en la superficie— son precisamente el enfoque de la práctica visual de Gaviria, como si fuera posible alumbrar esas formas hundidas desde abajo, y así inferir la profundidad temporal a partir de las proyecciones que ellas producen en el espacio-superficie. Al emprender precisamente esta tarea “contradictoria” de representar aquellas vidas descartadas de las pantallas de la globalización, Gaviria proyecta cuidadosamente estas sombras por medio de la reactivación del poder de la negatividad y la contradicción.

Vemos este procedimiento en una secuencia que viene a la mitad de la película y que nos da una metáfora urbana y espacial de la pérdida temporal —aunque es más bien una realidad que una metáfora. Después de pasar toda la noche en la calle, Mónica ha ido a la casa de su tía, de donde se fugó después de la muerte de la abuela, y donde la abuela había tenido su propia pieza, para buscar un par de zapatos que su abuela le había dejado, puesto que los suyos están acabados. Fija los ojos en la puerta de tablas que antes daba a la pieza y por la que se cuelga una luz extraña. Al abrir la puerta, descubre un baldío lleno de escombros, con el ángulo de una pared medio destruida. “Casi nos tumban la casa”, le explica su tía, mientras la cámara enfoca la mirada desconsolada de Mónica. Ella avanza por el baldío y se corta en un plano medio en una angulación baja, filmado con la cámara llevada a mano que se va moviendo con ella, que encuadra sus piernas y zapatos rotos mientras anda con cuidado por los escombros. Muchas tomas en esta película se hacen desde una angulación baja, enfocando zapatos o el andén de la calle, quizás para enfatizar en que la ciudad se vive como espacio y tránsito, para confundir nuestra mirada con los escombros y los restos. Sobre todo, tal procedimiento evita el fetichismo visual de la altura, de la mirada omnisciente con que se suele “representar” la ciudad. Aquí, los escombros de la demolición —parte de la vida real en los barrios de invasión de tantas ciudades latinoamericanas— se convierten en una potente metáfora espacial de la pérdida temporal. La película da particular importancia al escenario de la pieza demolida, puesto que es ahí mismo donde vuelve Mónica al final de la película, sola y cansada, y donde ve la última visión de su abuela muerta antes de su propia muerte.

Cifras del tiempo

El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; [...] es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego.

Jorge Luis Borges¹⁷

Si el tiempo y la memoria en la película se dan siempre *a través de* una espacialización que parece disolverlos, es porque Gaviria quiere dar forma precisamente a lo que se pierde en el proceso de espacialización. Y, como mencionamos arriba, la principal red

¹⁷ Jorge Luis Borges, “Nueva refutación del tiempo”, en *Otras inquisiciones* (Buenos Aires: Emecé, 1996 [1947]) 270-301 (p. 301).

simbólica por la cual se transmite este pensamiento sobre la temporalidad en la película es la que forman las imágenes de fuego y agua, como en la cita famosa de Borges. Esto se subraya en la película con el estatus especial que se concede a la imagen del reloj (efectivamente, son dos relojes) en ciertos momentos decisivos del argumento. La primera apariencia de este símbolo ocurre cuando El Zarco, el “malo” o antagonista de la película, mata a tiros a un hombre por haberle mentado sobre un asunto de droga y plata. Siguiendo una secuencia de acciones que habrá ensayado muchas veces, El Zarco requisita rápidamente el cuerpo buscando cosas de valor y le quita el reloj al difunto, guardándolo en el bolsillo. La segunda apariencia del símbolo ocurre cuando un borracho en la calle le da un reloj de niño (adornado de muñequitos) a la protagonista, Mónica, por haber acertado a adivinar la hora. Emocionada con el regalo, ella va inmediatamente y se lo muestra a sus amigas, diciéndoles que se lo va a regalar a su novio, Anderson, como regalo de Navidad¹⁸. En ambos casos, la apariencia del reloj se subraya con música de fondo (en el segundo caso, un solo acorde), tanto más significativa porque se emplea muy poco en la película.

Evidentemente, los relojes resaltan simbólicamente –y conscientemente para el espectador– la conjunción del flujo temporal de la diégesis (y así la categoría conceptual del tiempo) con las mismas categorías que aniquilan la profundidad temporal y el tiempo local: el valor de cambio (monetario) y el fetichismo de los objetos de consumo. Cuando El Zarco se encuentra con Mónica a la mañana siguiente, le roba su reloj y le da a cambio el reloj que le había quitado al difunto. Mónica se ve obligada a aceptar este canje, pero más tarde hace su propio canje al ofrecer el reloj como pago parcial de unos fuegos artificiales que piensa quemar a medianoche de la Nochebuena. El comerciante que le vende la pólvora ilegalmente le dice que no le puede dar mucho a cambio por ser “reloj de mala muerte”. El Zarco, entretanto, que tiene pensado regalarle el nuevo reloj a su sobrino para Navidad, toma una ducha olvidándose de quitárselo. Como es una baratija, se inunda de agua, los muñequitos se borran de la esfera y las manecillas y el segundero dejan de moverse. El Zarco, que se esconde de los amigos y de la policía porque lo sospechan en el barrio de haber matado al hijo de doña Carmen, promete vengarse por el reloj dañado. Al ver a Mónica en la calle ese mismo día, le pega brutalmente y reclama su reloj, el cual, por desgracia, Mónica ya ha vendido. Le da hasta las 8 de la noche para devolverle el reloj, amenazando con matarla si no cumple, y es una amenaza que llevará a cabo sin lugar a dudas.

Los destinos recíprocos de los dos relojes hacen parte de un cuidadoso tejido simbólico de agua y fuego que recorre la película entera. Un reloj se inunda en agua, cifra de una especie de flujo temporal diferente al que se mide con los cronómetros. Se trata del tiempo fluido, telúrico, del río Medellín (afluente del Cauca), cuyo curso por las afueras de la ciudad se nos muestra por medio de dos *travelling* extensos durante los créditos al principio de la película, alrededor del cual gira casi toda la acción, y en cuyas orillas se descubre el cadáver de El Zarco al final de la película. El otro reloj se convierte, por medio del canje, en pólvora, haciendo que el tiempo se quemé literal-

¹⁸ Se escogió el nombre Anderson (*sic*) para subrayar el paralelismo con el cuento de Andersen.

mente en un derroche de luz resplandeciente que se convierte en la imagen misma de las vidas intensas y quemadas de los niños de la calle. Por medio de estas imágenes, Gaviria nos impele a “pensar” las paradojas temporales de la posmodernidad, obligando a que la conciencia temporal salga, boqueando, a la superficie justo cuando estaba a punto de disolverse en el espacio.

Esto se puede demostrar con dos ejemplos más. El primero se trata de la arbitraria vigilancia policial en la calle. Por lo general, los policías, en esta película, parecen habitar otro mundo, y vivirlo a otra velocidad. Llegan en sus motos, amenazan a dos o tres personas escogidas arbitrariamente y desaparecen otra vez a una velocidad totalmente incompatible con el ritmo de los peatones. Es otra manera que tiene la película de mostrar la estratificación del tiempo según líneas de poder: para las niñas, la calle se vive de forma muy diferente, a pie (y a veces descalzas), que cuando se suben a los carros de los novios o amigos ricos, cuando la dureza del espacio (del andén) parece disolverse en pura velocidad, como vimos en la secuencia con Judy analizada arriba (hasta se podría decir que el acceso a un carro significa de alguna forma la [falsa] conjunción de deseo y velocidad). En una secuencia callejera que ocurre a los 30 minutos del principio de la película, dos policías llegan en una moto, detienen a Anderson (el novio de Mónica) y lo requisan en busca de droga. No la encuentran porque Anderson la ha escondido en el compartimiento de pilas de un transistor que le pasó a Mónica cuando vio llegar a los policías. Sin embargo, encuentran la botellita de *sacol*: “— Eso sí no me aguanto yo” —dice uno—. “Tomen la marihuana que quieran, pero nada de eso. [*Tira la botellita al suelo*] Eso es lo que piensa de la vida. [*Saca un encendedor y prende fuego al pegamento*] Eso es lo que va a hacer usted en la vida, vea”. La cámara muestra un plano corto de las llamas que arden en el suelo en forma de equis. El paralelo entre fuego y vida —la forma literal de la metáfora— resulta bastante fuerte, dada la manera en que ha sido preparado desde el principio de la película.

El segundo ejemplo viene después de la amenaza de El Zarco de que va a matar a Mónica si no le trae su reloj a las ocho. Bajo una sentencia literal de tiempo, Mónica baja al río y, con los zapatos en la mano, la vemos cruzar el río sobre unas piedras en una sola toma panorámica que empieza en plano medio y, girando majestuosamente para seguir los movimientos de Mónica, acompañado del tema musical, termina en un plano largo del río que muestra el cuerpo achicado de la niña subiendo la orilla del lado opuesto. De inmediato se corta en un plano general de los edificios en las afueras de la ciudad y luego en un primer plano de Mónica caminando por la calle ya oscura, atraída por una musiquita electrónica de *Jingle Bells*. Un plano subjetivo desde el punto de vista de Mónica nos muestra la vitrina iluminada de un almacén, con adornos navideños y un ridículo Papá Noel de plástico. Se escucha un ruido chirriante y Mónica voltea la mirada: plano subjetivo de una mujer que camina por la calle arrastrando a sus hijos en un carrito improvisado de tablas. Si la vitrina, como ya es tradicional en la literatura y cine urbanos,¹⁹ representa de alguna forma una pantalla metafórica y literal, o sea la confluencia casi literal de dos

¹⁹ Véase la secuencia de *Los olvidados* donde Pedro es acosado por un pederasta, la cual se filma desde el interior de la vitrina de un almacén de lujo que Pedro estaba mirando justo antes, subrayando así su estatus como objeto de consumo.

“economías” –la de la mirada y la del poder adquisitivo–, entonces esta secuencia nos obliga a afrontar de forma casi brutal todas las antinomias expuestas por Jameson: el tiempo del río y el tiempo del objeto de consumo globalizado; la musiquita irreal y sintetizada de la cultura electrónica y los ruidos chirriantes que significan la pobreza de la calle; las poderosas pantallas (tanto económicas como massmediáticas) que de alguna forma que no sabemos intuir producen y perpetúan el no-lugar, el espacio vivido en forma de tránsito que se resume en la frase conmovedora de uno de los niños de la calle: “¿Pa’ qué zapatos si no hay casa?”.

El cine de Gaviria sale de una tradición importante del realismo en el cine latinoamericano que proviene del neorealismo italiano pero que va más allá del marco nacional de éste, y del marco psicoanalítico y surrealista de Buñuel. Este nuevo cine, que rinde homenaje a aquellas tradiciones, responde sin embargo con particular delicadeza a una sucesión de interrupciones y desplazamientos en el espacio y el tiempo que se vive, sin precedentes, en la época de la globalización. La originalidad del cine de Gaviria no se encuentra en el tema casi tradicional de los niños de la calle, ni en el retrato de los choques y las sacudidas de la vida en la enajenante metrópoli moderna (tema del alto modernismo); más bien se encuentra en el tratamiento particular de la confluencia del espacio y del tiempo en su cine. Esta nueva y singular mirada expresa cada uno de los ejes –el temporal y el espacial– en términos del otro, y produce algo así como un ecograma del presente. Por una parte posibilita la visión, aunque fugaz, de los escombros del espacio –los cuerpos escotomizados, las ruinas comunitarias– que se quedan atrás en la carrera globalizada hacia la simultaneidad y el consumo instantáneo; por otra parte, en medio de una reestructuración masiva y violenta del espacio, que casi elimina la diferencia temporal, el tiempo local, y la profundidad histórica, las películas de Gaviria revelan, como un ecosondeo debajo de la piel del presente, las invisibles semillas del tiempo y de la memoria.

Obras citadas

- Borges, Jorge Luis. “Nueva refutación del tiempo”. En *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé, 1996 [1947], pp. 270-301.
- Buñuel, Luis. *Los olvidados*. Largometraje. México: Ultramar Films, 1951. 35mm/BW.
- Castells, Manuel. *End of Millennium*. Vol. 3. 3 vols. The Information Age: Economy, Society and Culture. Malden MA and Oxford: Blackwell, 1998.
- Cortés, Fernando. “Víctor Gaviria por Víctor Gaviria: entrevista”. *Revista Número*, 6-8-1999. 2-6-2003 <<http://www.revistanumero.com/18victor.htm>>.
- Gaviria, Víctor Manuel. *Rodrigo D. No futuro*. Largometraje. Colombia: Focine, 1988. 35mm/Colour.
- _____. “Un ojo de nadie (reflexiones en torno a ‘No futuro’)”. *Gaceta cine* [Medellín] 1 (marzo-abril, 1989), pp. 3-4.
- _____. *La vendedora de rosas*. Largometraje. Colombia: Goggel, Erwin, 1998. 35mm/Colour.
- _____. “Los días de la noche”. *Kinetoscopio* [Medellín] 9.45 (1998), pp. 37-42.
- Jameson, Fredric. *The Seeds of Time*. Wellek Library Lectures. New York: Columbia University Press, 1994.
- Montoya, César Augusto. “Búsqueda de las fuentes del amor: *La vendedora de rosas*”. *Kinetoscopio* [Medellín] 8.41 (1997), pp. 56-67.