

Dysinfancia: el precoz campo de batalla

Dr. Antonio Díaz Lucena

Miembro de la Asociación Cultural Trama y Fondo, Madrid, España

Resumen

La idea de infancia gestada en la Modernidad concibió al niño como una figura central e intocable en la sociedad occidental. Hoy esta idea pudiera estar cambiando debido a múltiples variables, principalmente entre ellas, el amenazador incremento de la violencia. Profundizaremos en este artículo en la topología de la violencia con el propósito de refutar o confirmar esta hipótesis. Asimismo, trataremos la posible compatibilidad, disyuntiva o negación que pudiera existir entre las nociones de infancia y violencia. Abordaremos la cuestión desde una aproximación multidisciplinar teórica que justificaremos con el análisis textual promovido desde hace más de dos décadas por el profesor González Requena. Nos pertrecharemos de textos cinematográficos colombianos, principalmente, *La vendedora de rosas* (1998) de Víctor Gaviria, para profundizar en la cuestión.

Keywords

Infancia, violencia, distopía, Víctor Gaviria, realismo sucio, la Diosa, análisis textual.

Abstract

The idea of infancy developed in Modernism conceived the child as a central and untouchable figure in Western society. Today this idea could be changing due to multiple variables, principally among those, the threatening increase of violence. We will go deeper in the topology of violence with the purpose of refuting or confirming this hypothesis. Furthermore, the possible compatibility, dichotomy or negation that could exist between the notions of infancy and violence will be dealt with. The matter will be tackled from a multidisciplinary theoretical approach that will be

justified with a textual analysis advanced for more than two decades by Professor González Requena. In order to delve into the issue, I will equip myself with Colombian cinematic works, principally, *La vendedora de rosas* (1998) by Víctor Gaviria.

Keywords

Childhood, violence, dystopia, Víctor Gaviria, dirty realism, Tribal Goddess, Text theory.

Introducción

La razón por la que he nombrado a este texto con el título de *dysinfancia*, agregando el prefijo negativo griego *dys*, — que denota *dificultad o alteración* (Eseverri, 1988: 177)— a la palabra infancia, parte de la idea de querer enunciar aquello que encarna uno de nuestros mayores miedos, o quizás, nos atreveríamos a decir, el mayor de todos: la pérdida de la esperanza en el futuro. La infancia representa una esperanza en el mañana. La protección y educación de aquellos ciudadanos que cargarán sobre sus hombros nuestro porvenir. Si este proyecto comenzara a verse alterado, qué duda cabe que condicionaría nuestras expectativas de futuro o viceversa, como veremos a continuación.

Algunos autores afirman que nuestras sociedades están siendo *desinfantilizadas* al permitir el acceso a los niños, cada vez más temprano, a una gran cantidad de contenido adulto o estímulos complejos. Este hecho principalmente conlleva una consecuencia: se está acortando la distancia entre niños y adultos. Quizás deberíamos preguntarnos si el uso de los medios de comunicación tan temprano es realmente positivo o nos pudiera traer más problemas en el futuro. Honestamente, no sabría qué responder pero sí soy consciente de que arribamos a un posible agotamiento de una idea concebida con una estructura que se asienta sobre un pensamiento utópico: *en la figura del niño*

se concita la inocencia, el amor y la esperanza del mundo (Ariès 1986, 17). Una creencia que se abastece de certezas que, actualmente, se alejan poco a poco de nuestro pensamiento.

Somos testigos de que las conductas antisociales y crímenes perpetrados por menores están creciendo considerablemente. Es fácil trazar una correspondencia entre su aumento y el consumo general de violencia. Igualmente, este mismo proceso es también perceptible en adultos. Individuos sin un histórico agresivo o criminal están cometiendo acciones impensables: ¿cómo no esperar que esto le pudiera también ocurrir a los jóvenes expuestos a la misma información y experiencia pero sobre todo con menos mecanismos de autocontrol?

Nuestro poder para contener *lo amenazante*, —aquello que identificamos con la idea de una Diosa devoradora siguiendo la teoría del profesor Jesús González Requena— se resiente y parece emerger con virulencia a través de la violencia y la crueldad. Por mucho que intentemos protegernos o salvaguardarnos del peligro, jamás volveremos a estar seguros en tanto que ya no existen certezas o disponemos de consistencia suficiente para garantizar nuestra existencia como antes. Es revelador que nuestra incertidumbre sobre un futuro esperanzado está siendo representada con mayor frecuencia en trabajos audiovisuales mediante escenarios distópicos. Estas localizaciones asumen que algo ha ido mal, representando el regreso al comienzo, a una primera fase sin leyes escritas, sin protección alguna, donde la violencia gobierna y el caos ordena la existencia. Un espacio donde lo amenazante se cierne sobre la vida en todo momento. Muchos de estos escenarios escenificados en el cine o la televisión no son espacios ficticios o imaginarios, sino que documentan realidades, como muchos de los films latinoamericanos que pudiéramos incluir en el género de realismo sucio (León 2005, 28), formato muy popular en Latinoamérica principalmente desde los años noventa. En la marginalidad representada en estos trabajos son siempre los más débiles los que más sufren. La supervivencia de los niños se antoja una verdadera hazaña. Una proeza que enuncia aquello que hemos

denominado como *dysinfancia*: su campo de batalla precoz.

A través del análisis textual de la brillante obra cinematográfica *La vendedora de rosas* (1998) de Víctor Gaviria, ejemplificaremos con imágenes a qué nos referimos con la idea de la no-infancia o *dysinfancia* en un escenario hostil y violento como describe el director colombiano en la barriada elegida de Medellín. Su trabajo brindará algunos elementos que nos permitirán profundizar un poco más en la supresión de este proyecto infantil moderno por medio de la violencia.

Con esta reflexión intentaremos demostrar cómo la violencia se convierte en el hiato de la infancia moderna: su fin.

El concepto de infancia moderna

A lo largo de la historia, la edad temprana del niño, dependiendo del área geográfica, clase social y momento histórico en que haya enmarcado, ha sido concebida de manera muy dispar. El proyecto de infancia moderna se empezó a desarrollar a mediados del siglo XIX (Buckingham 2012, 9) y tiene como propósito preparar al niño para su ingreso en la vida adulta. El idealismo triunfalista de ese mismo siglo incrementó la confianza de la ciudadanía en su porvenir disparando la esperanza por “*construir un mundo libre de incertidumbre, resistente a todo cambio*” (Bauman 2008, 279), — como bien ha definido Bauman. Baquero y Narodowski —siguiendo a Philippe Ariès— han desarrollado un hecho lógico que el francés ya había avanzado y que nos permite arrojar algo más de luz sobre cómo el proyecto moderno de infancia arraigó en la sociedad. Ellos afirman que para aceptar la idea de infancia moderna, la sociedad tuvo que *infantilizarse* colocando al niño en el centro de su existencia. Definen este proceso de *infantilización* como: “*el momento en que la sociedad comienza a amar, proteger y considerar como agentes heterónomos a los niños*”. El infantilismo, —rasgo que también deriva de la utopía (Jameson 2009, 227)— cristalizó cuando la burguesía se convirtió en clase dominante en las sociedades occidentales industrializadas. Y es aquí, con el artificioso pensamiento utópico decimonónico, donde se gesta el nuevo concepto de infancia moderna.

El declive del modelo tradicional y el incremento de la violencia

Philippe Ariès ha detectado un cambio en el modelo tradicional que podría haberse iniciado en torno a los años setenta del pasado siglo. Década en la que también es posible enmarcar el comienzo del declive del discurso utópico político y la crisis semántica general que arriba con la Posmodernidad. Ariès afirma que hemos superado un límite de sensibilidad que impacta sobre la centralidad que ha ocupado la figura del niño desde el siglo XIX: “*Es posible que se destrone al rey y que el niño no siga concentrando en él, como ha sucedido durante un siglo o dos, todo el amor y la esperanza del mundo*” (Ariès 1986, 17). En este sentido, podríamos apuntar que hechos, como: el cambio en la concepción tradicional de la familia, la mayor longevidad de nuestros abuelos, el descenso de la natalidad, menos oportunidades para los jóvenes, el incremento del hedonismo y el consumismo atroz —pero, sobre todo, la idea difusa de un futuro esperanzador—, están contribuyendo a un cambio de sensibilidad hacia la figura del niño.

David Buckingham en su obra *After the death of childhood*, constata el debilitamiento del concepto de infancia tradicional acusando principalmente el precoz acceso al contenido adulto a través de los *media* y un ávido deseo de entrar en el sistema de consumo. Estos hechos influyen en el rápido acercamiento que los niños están experimentando hacia el mundo adulto y en consecuencia, la reducción de distancia entre unos y otros.

El modelo tradicional encerraba el proyecto infantil en los muros de la escuela o el hogar. En la actualidad, nuestra sociedad posmoderna, móvil y líquida (Bauman 2008, 9), potencia la disolución de las barreras tradicionales, macizas y sólidas que funcionaban como diques ante lo siniestro.

Podemos advertir que la violencia en términos generales ha aumentado en todos los niveles y su emergencia representa la verdadera amenaza de la infancia. Además, la violencia que se desata entre los niños y desde los niños, parece ser la respuesta —en muchas ocasiones— a comportamientos adultos que los jóvenes copian o se ven obligados a adquirir

Que duda cabe que la infancia sigue siendo, a todos sus efectos, la etapa idónea para plantar los cimientos de la vida del hombre. Y por esa razón, por la importancia que tiene, nuestros mayores miedos se concitan a su alrededor. Las imágenes que amenazan la infancia visten de un escenario distópico nuestra existencia. La destrucción de la infancia formula el aniquilamiento de nuestro futuro, de nuestro mañana. En este sentido, la infancia y la violencia, título que da nombre a este congreso, son dos escenarios que no pueden y no deberían acercarse, nunca.

Violencia y caos: la figura de la Diosa y la emergencia de lo siniestro

Aquello que siempre ha amenazado nuestra existencia ha sido, sin duda, la violencia y el caos (la ausencia de un orden que estructure y, entre otras cosas, pueda frenar la violencia). Estos dos elementos juntos desde tiempos remotos han configurado nuestra mayor inquietud y, plástica-mente, proyectan nuestras peores pesadillas a través de situaciones terribles.

Con el fin de dar un nombre a lo amenazador, Jesús González Requena sostiene su teoría de la Diosa partiendo del derribo o de la muerte —en términos nietzscheanos— del Dios cristiano. Siguiendo a Nietzsche, González Requena apostilla que los ideales racionales que conformaban la ley simbólica que intentó sustituir al Dios cristiano, no fueron capaces de llenar el vacío dejado por los antiguos valores suprasensibles. A consecuencia de este hecho, el hombre entró en una etapa que Nietzsche denominó nihilista: *una enfermedad que durará más de dos siglos* (Nietzsche 2004, 192)— avisó el filósofo. González Requena aduce que «*demolido el Dios de la Ley simbólica, es la ley –caótica– de la Naturaleza la que impone su diapasón loco a los universos naturalistas*» (González 2005, 43). La idea de la Diosa formula el marco ideal para que la experiencia de lo siniestro se desate. De esta manera, el profesor González Requena advierte que la emergencia de lo siniestro emerge como *irrupción de lo real desintegramiento el tejido de la realidad* (González 1997, 66) ante la imposibilidad de contener el delirio debido a que el sujeto se ha desintegrado. No hay sujeto, no hay contención y debido a esto,

el inconsciente obtiene mayor presencia en la consciencia.

Drogas y venganza: micro y macro violencia

La marginalidad hace invisibles a las personas, borra sus límites, las convierte en materia líquida. En este sentido, podríamos entender que la exclusión allana el camino para que la experiencia de lo siniestro emerja. En la marginalidad la Ley simbólica creada por los hombres parece diluirse generando una percepción de instituciones o Estados desestructurados, desaparecidos (destruidos o secuestrados). Tampoco es posible proporcionar protección desde una estructura familiar o concepto de hogar. La calle, el afuera, es la plataforma de convivencia: un caos donde todos intentan sobrevivir. La ley del más fuerte siempre conlleva violencia. Una violencia que suele plantear-se de dos maneras: proactiva y reactiva. Por un lado, a través del tráfico, consumo y adicción a los estupefacientes. Por el otro, otro tipo de violencia más explícita que dirige hacia la consumación de la venganza. Estas dos expresiones de la violencia arraigan sobre todo cuando las Leyes o los Estados andan desaparecidos. Es posible detectar una gran diferencia entre la una y la otra si seguimos la teoría de Byung-Chul Han. En su texto *Topología de la violencia* diferencia la violencia microfísica de la macrofísica. Podríamos entender que la adicción a los estupefacientes metaforiza una búsqueda de la autodestrucción personal que se acercaría a la violencia microfísica (Han 2016, 111) en tanto que desinterioriza y dispersa al sujeto que termina implosionando. Sin embargo, el sentimiento o necesidad de venganza, está más cerca de una expresión violenta macrofísica (Han 2016, 111), si atendemos a su naturaleza, *expresiva, explosiva, explícita e impulsiva*, que camina desde el exterior hacia el interior.

Estas dos fórmulas de violencia citadas son liberadas por la figura de la Diosa que representa la locura y el caos. Igualmente, guardan también una similitud entre sí: plantean un horizonte de esperanza. Una esperanza loca y dañina que enuncia la posibilidad de futuro; un deseo para levantarse y seguir día tras día viviendo en el infierno. Tanto el consumo de estupefacientes como la consumación de la vendetta surten de un deseo loco y

siniestro por el porvenir. Un canto de sirena que la Diosa orquesta para atrapar en sus redes al individuo en su camino hacia la muerte precoz.

Marginalidad: la *distopía* del cine Latinoamericano

La Posmodernidad trae consigo la descomposición de los ejes semánticos nucleares —antropológicos— sobre los que se estructura toda civilización. En consecuencia: *“lo que entonces aparece, en ausencia de la barra significativa, en su lugar, no es otra cosa que lo monstruoso, lo informe, es decir, lo real en tanto siniestro”* (González 1997, 27). La crisis semántica posmoderna es también visible en las sociedades latinoamericanas. Cristian León en su texto *El cine de la marginalidad* ha apuntado con claridad que en la década de los ochenta, a raíz del vacío semántico que abre la Posmodernidad, se insertan nuevos forma-tos y temas cinematográficos que compiten con la hegemonía del Nuevo Cine latinoamericano (León 2005, 21-22). Uno de los temas que penetra con fuerza es lo que en España y en Latinoamérica se ha denominado realismo sucio (León 2005, 23): un formato que denuncia el desencanto de una parte de la sociedad con *“historias de orfandad, miseria, corrupción, dolor y muerte que muestran la bancarrota de la ciudadanía moderna y la crisis del sujeto racional”* (León 2005, 32). La Posmodernidad potencia las temáticas mencionadas principalmente por un empuje hacia la auto-marginación del ser humano que desencadena un desarraigo general, una ausencia del sentido del proyecto, comunidad, y exclusión de las relaciones duraderas y estables (Ballesteros, 1989, 26). La marginalidad posmoderna y los elementos que la definen se vuelven más visibles y adquieren mayor protagonismo, ejemplarmente por dos razones: por un lado, una razón ética, denuncia social y discurso crítico con las políticas del momento. Y, por otro lado, hallamos una justificación estética donde sentimos nuestra atracción hacia lo siniestro entendido como *condición y límite de lo bello* (Trías 2006, 33).

El profesor Gustavo Remedi ha clasificado la temática del realismo sucio como cine distópico (Remedi 1997) de denuncia social, que se contrapone al discurso utópico cinematográfico donde se intenta esconder aquello que no se quiere ver pero que

existe. Los ejemplos de realismo sucio en el cine Latinoamericano son abundantes: *Rodrigo D: No Futuro* (Víctor Gaviria, Colombia, 1990), *Lo que vendrá* (Gustavo Mosquera, Argentina, 1988), *La Vendedora de Rosas* (Víctor Gaviria, Colombia, 1998), *Ciudad de Dios* (Fernando Meireles, Brasil, 2002), *Gamín* (Ciro Durán, Colombia, 1999), *La virgen de los sicarios* (Barbet Schroeder, Colombia, 2000), *Caídos del Cielo* (Francisco Lombardi, Perú, 1990), *Lolo* (Francisco Athié, México, 1992), *Sin compasión* (Francisco Lombardi, Perú, 1994), *Amores perros* (Alejandro González Iñárritu, México, 2001), etc.

Dysinfancia: el precoz campo de batalla

La representación de la marginación o la exclusión de un sector de la ciudadanía ha sido recogida, —como hemos señalado—, especialmente en el cine Latinoamericano. Dentro de este grupo, los niños son los más vulnerables y los que a priori, intuyendo esa certeza, parecen vivir con mayor intensidad su esperanza de vida.

La infancia en la exclusión se convierte en un verdadero infierno, una locura que sólo conduce a un final: la muerte precoz. Tomando las palabras de Víctor Gaviria, recogidas en el libro de Jorge Ruffinelli, el cineasta afirma que: “*la cultura de la muerte se convierte en religión. La máquina de la muerte transforma al victimario en víctima*” (Ruffinelli 2004, 69). Nadie se salva una vez dentro de la espiral de violencia, especialmente en los escenarios distópicos.

A través del análisis fílmico *La Vendedora de Rosas* (Víctor Gaviria, Colombia, 1998) vamos a profundizar en el espacio donde se desarrolla la trama. Igualmente, observaremos como la supervivencia en sus calles impacta sobre los niños, especialmente cuando la violencia y la locura gobiernan el entorno.

Análisis de *La vendedora de rosas* (Víctor Gaviria, Colombia, 1998)

La trama toma lugar durante la noche previa a Nochebuena y termina el día de Navidad. La historia se condensa en pocas horas. Todo comienza con la escapada de Andrea (niña de diez años) por la ventana de su casa debido a que su madre la

maltrataba. Busca refugio durante la noche en las calles de la barriada. La chiquilla se encuentra con Mónica, la vendedora de rosas y protagonista del relato. Principalmente, la historia narra los acontecimientos vividos por Mónica y su relación con otros niños de la calle, especialmente los “sacoleritos”: los niños que inhalan pegamento. Mónica es adicta al sacol y busca, mediante la droga, aquellas imágenes de abrigo con su familia que dejó atrás. A lo largo del largometraje, Mónica tiene un percañe con un joven alocado llamado Norman y apodado el Zarco. El chico se obsesiona por ajustar cuentas con ella debido a un reloj que éste le sustrae a la joven. El artefacto deja de funcionar por el agua que penetra en el mecanismo. Norman se ofusca e inicia una vendetta personal para castigar a Mónica. Cuando la halla esnifando sacol en las ruinas de lo que fue su casa durante la noche de Nochebuena, la da muerte.

El agua-conducto entre dos mundos: las puertas



Imagen 1 – *La vendedora de rosas* (1998) de Víctor Gaviria.

El film se inicia con un barrido de cámara que sigue el discontinuo y poco profundo caudal de un riachuelo (Imagen 1). Observamos desechos en el agua. Plásticos, telas o maleza comparten espacio con un líquido denso y oscuro. Da la impresión de haber poca flora y vida en su interior. Un arroyo que pudiera estar condenado a morir.



Imagen 2 – *La vendedora de rosas* (1998) de Víctor Gaviria.

La primera imagen de este largometraje enuncia el elemento líquido. El agua es aquello que inaugura esta obra. Lo hídrico

nos avisa de la disolución de las barreras y parece instituirse como el fin de la contención o la ruptura del contenedor. Una de las características de la Diosa primitiva y arcaica es la de contener, guardar, albergar algo en sus entrañas. Sin embargo, la quiebra de aquello que contenía, nos lleva a pensar en la idea de una Diosa con una valencia negativa y contraria. Su efecto entonces sería el devorador y aniquilador.

Uno de los ejemplos en el film de esta evidencia lo hallamos en el desencadenante de la muerte de Mónica. El Zarco (Norman) se apropia del reloj de Mónica. Esa misma mañana en la ducha, el agua penetra en el objeto y disuelve su interior (Imagen 3 y 4). Zarco inicia una vendetta personal contra la joven. El agua desencadena en este film la tragedia.



Imagen 3 y 4 – *La vendedora de rosas* (1998) de Víctor Gaviria.

Si nos adentramos en la simbología del agua tropezamos con el significado de pathos del destino en tanto conducción o canalización; viaje de vida o muerte. Especialmente las aguas hondas u oscuras metaforizan la idea del inconsciente (Jung 1990, 23), pues el agua, —aduce Gaston Bachelard— ayuda a la imaginación en su tarea de desobjetivación, de asimilación en la unión continua de las imágenes, pudiendo llegar a ser una especie de mediador plástico entre la vida y la muerte: la vida muriente (Bachelard 1988, 25). La definición de Bachelard es significativa porque nos lleva a concebir el elemento hídrico como un canal de comunicación, un puente entre los dos mundos; las dos dimensiones: la vida y la muerte.



Imagen 5 – *La vendedora de rosas* (1998) de Víctor Gaviria.

Un canal que separa la ciudad y la civilización de la distopía que se concita en

el escenario marginal chabolista. Los niños han de pasarlo para cruzar al otro lado (Imagen 5): *allí donde están las luces bonitas*— le dice Mónica a Andrea.



Imagen 6 – *La vendedora de rosas* (1998) de Víctor Gaviria.

Este plano de inicio (Imagen 6) se abre mediante una grúa. Observamos como la noche cae aunque todavía es posible visualizar, en parte gracias a un tenue alumbrado, chabolas a los lados del riachuelo. El trazado que marca el hormigón lo convierte en una autopista visual (Imagen 6). Una gran carretera que separa dos escenarios: la ciudad al fondo de las chabolas situadas a la izquierda.

La noche



Imagen 7 – *La vendedora de rosas* (1998) de Víctor Gaviria.

La cámara se halla ahora dentro del asentamiento. Una grúa se mueve de arriba abajo virando a la derecha para meterse aún más en los hogares de sus habitantes. Somos testigos del crepúsculo (Imagen 7). Justo en ese momento de cambio en el que la noche, la sombra, la tiniebla, lo femenino (Cirlot 1997, 332), hace su aparición. La representación de la noche es el escenario y el elemento más frecuente en los lienzos de los pintores románticos. Su deseo de mostrar lo desconocido mediante el manto oscuro nocturno abre las puertas de lo siniestro, como también observamos en este film.



Imagen 8 – *La vendedora de rosas* (1998) de Víctor Gaviria.

Una noche que cae desde el crepúsculo como un elemento denso y tenebroso. Su presencia es constante a lo largo del film. Parece constituir una metáfora sobre el confinamiento de las figuras que desfilan bajo su opacidad.

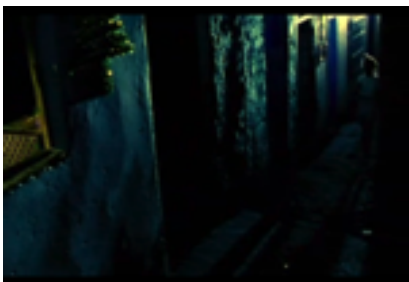


Imagen 9 – *La vendedora de rosas* (1998) de Víctor Gaviria.

Se escuchan voces en voz en off desde una de las casas. Una voz femenina (Doña Magnolia) regaña y amenaza a una niña (Andrea) por haber roto el aparato de música. La niña pide que no le maltrate. Detectamos la figura de la pequeña que se asoma a la ventana (Imagen 8) y salta a la calle iniciando una carrera (Imagen 9). Su cuerpo se confunde con la noche. Un fondo negro y amenazante que absorbe su pequeña figura y parece magnetizar la mirada del que lo contempla (González 1995, 17). Esta mancha negra en la imagen introduce la fuerza devoradora de la Diosa.

La calle: el escenario distópico y la muerte



Imagen 10 – *La vendedora de rosas* (1998) de Víctor Gaviria.

Andrea llega a las calles centrales. Se toca el muslo con señal de dolor. Mira hacia atrás constantemente (Imagen 10). Se siente

acechada y perseguida. Se pierde de nuevo en el fondo difuso producto de la pólvora quemada por las grandes bengalas.

Las calles durante la noche muestran una escena distópica gobernada por el caos. Observamos hombres cocinando en la vía. Mujeres vendiendo sus productos en la puerta de sus casas. Niños jugando con bengalas. Otros bebiendo. Jóvenes montando en bici. Parejas paseando. No hay calzada. Muchas historias discurren sobre un mismo cauce desbordado sin aparente contención.



Imagen 11 – *La vendedora de rosas* (1998) de Víctor Gaviria.

La niña se encuentra de cara con la banda de Don Héctor (Imagen 11). Uno de sus hombres, el Zarco, provoca un choque físico que la asusta. Él será el responsable de la muerte de Mónica, la vendedora de rosas.



Imagen 12 – *La vendedora de rosas* (1998) de Víctor Gaviria.

Andrea les sigue con la mirada cuando pasan a su lado. En último término se halla la figura de una virgen (Imagen 12). Cuando se da cuenta de su presencia se persigna (Imagen 13).



Imagen 13 – *La vendedora de rosas* (1998) de Víctor Gaviria.

Se puede intuir que lo hace por la escultura de la santa (Imagen 12) pero no se muestra su imagen en primer término. Esto nos induce a pensar en la cercanía de la muerte o el peligro que acecha a su alrededor. La Diosa gobierna este territorio desatando la locura y el Zarco es un joven psicótico. En esta imagen (Imágenes 14, 15 y 16) observamos su rostro cuando descubre que hay agua en su reloj dejando de ser útil. Es un rostro desencajado, quebrado, sin contención. El joven habla solo y en su cara se puede leer su irracionalidad.



Imágenes 14, 15 y 16 – *La vendedora de rosas* (1998) de Víctor Gaviria.

Gaviria había identificado este rostro mucho antes. Era familiar para él. Si volvemos la vista atrás y examinamos el film *Rodrigo "D" No futuro* (1990), en la secuencia en la que Rodrigo se encuentra en su habitación echado en la cama, habiendo intentado dormir sin éxito alguno esa noche, observamos sobre la pared un dibujo a color (Imagen 17): una cara desencajada por el vértigo que dura no más de dos segundos en pantalla.



Imagen 17 – *Rodrigo "D" No futuro* (1991) de Víctor Gaviria.

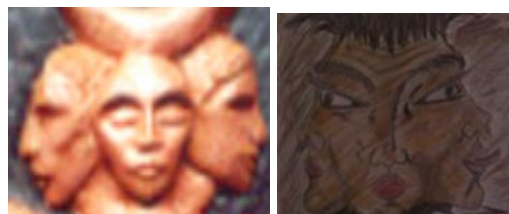
¿En quién nos hace pensar esta imagen triforme? Ella ha sido venerada por todas las culturas desde los comienzos de nuestra existencia.



Imagen 18 – relieve de *Hécate*

Hécate es uno de los nombres más conocidos que se le atribuyen a la Madre Primigenia, pero también se la conoce en Egipto con el nombre de Heket y en Roma como Trivia.

Esta divinidad mantiene una simbología compleja. Su poder se todos los territorios: tierra, mar y cielo, aunque popularmente, se la vincula con la oscuridad y sus terrores. Tiene una valencia positiva de mujer sabia que ilumina la oscuridad de ahí que se la dibuje con antorchas en sus manos, pero en general pesan más sus connotaciones negativas en tanto que dispone de un carácter violento y cruel. En el Cristianismo se la afilia con lo infernal y el diablo. En el campo del arte se la configura a menudo con tres cuerpos o tres cabezas juntas que parecen compartir cráneo.



La imagen desencajada de Norman el Zarco, representa la locura que engendra la influencia y el deseo de la Madre Primigenia.



Los estupefacientes conducen a casa

Víctor Gaviria ha apuntado que la droga para los niños de la calle es el medio para regresar a su casa (Ruffinelli 2004, 82). Esta adicción implica la búsqueda de lo que abraza: la sustitución de la realidad por un ideal autodestructivo. En el film, la adicción a los estupefacientes está representada a través de muchos tipos de consumidores. Asimismo, la aspiración de cola, es la más destructiva y accesible para los niños de la calle. En Colombia son apodados "sacoleritos" (Imágenes 19 y 20): chavales que aspiran sacol (Ruffinelli 2004, 82). No vamos a entrar en los efectos negativos o trastornos a largo plazo por la inhalación del pegamento, pero sí deberíamos mencionar que los síntomas provocan: alucinaciones, mareos, falta de equilibrio, temblores, incoherencia en el habla y posibles cambios violentos de la personalidad, entre otros.



Imágenes 19 y 20 – *La vendedora de rosas* (1998) de Víctor Gaviria.

Gaviria lo ha reflejado con gran plasticidad en sus imágenes, aunque lo que más nos interesa en este análisis, es el *sacol* como sustancia. Las alucinaciones que provoca con ciertas cantidades permite vivir sueños muy reales.

El deseo de tener otro tipo de vida provista con aquello que más anhelan les mantiene enganchados. La droga es el canto de la Diosa que les lleva hacia la locura: su autodestrucción. Enunciando las palabras de Gaviria: *la cultura de la muerte se convierte en religión* (Ruffinelli 2004, 69), — que no es otra cosa que la locura que ordena el caos.

La casa, la madre, el regreso y la muerte



Imagen 21 – *La vendedora de rosas* (1998) de Víctor Gaviria.

Mónica, la vendedora de rosas, sueña mediante el pegamento con aquello que perdió: su familia, especialmente su abuela (Imágenes 22, 27, 31 y 32). Las escenas oníricas proyectadas describen detalles del día a día. Acciones tan sencillas, como: caminar cogiendo la mano de tu ser querido, cocinar, verter chocolate en una taza, observar a los tuyos sintiendo el calor de la familia y el hogar.



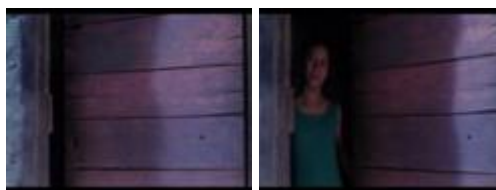
Imagen 22 – *La vendedora de rosas* (1998) de Víctor Gaviria.

La simbología de la casa nos conduce a la figura maternal; al origen de todo. Mónica lucha por alcanzar, a lo largo del largometraje, los umbrales de su existencia cruzando el marco de una misma puerta (Imagen 24). Una puerta que conecta con el otro lado, con el pasado: la muerte.



Imágenes 23 y 24 – *La vendedora de rosas* (1998) de Víctor Gaviria.

Originalmente, tras la puerta se halla la distopía, la realidad: las ruinas de lo que tuvo. Sin embargo, cuando llega la noche, en manos de la locura adictiva, ella ve otra cosa.



Imágenes 25 y 26 – *La vendedora de rosas* (1998) de Víctor Gaviria.

Detrás de la puerta se esconde su pasado. Detectamos que se trata de una puerta nueva, suave y lisa. Pulida y llena de belleza como las imágenes que desea revivir.



Imagen 27 – *La vendedora de rosas* (1998) de Víctor Gaviria.

Detrás de esa puerta hallamos a su abuela (Imagen 27). El día de Nochebuena, Mónica se dirige a las ruinas de la casa de su abuela para aspirar sacol.



Imagen 28 – *La vendedora de rosas* (1998) de Víctor Gaviria.

Concentra su mirada sobre la puerta esperando a que se abra (Imagen 29).



Imagen 29 – *La vendedora de rosas* (1998) de Víctor Gaviria.

Bombee la bolsa con pegamento como si le fuera la vida en ello (Imagen 30).



Imagen 30 – *La vendedora de rosas* (1998) de Víctor Gaviria.

Mónica es asesinada por la locura de Zarco como venganza por el problema causado por el reloj. La niña es sorprendida soñando que su abuela le llamaba desde la

puerta (Imagen 31) de su casa con los brazos abiertos la noche de Nochebuena.



Imagen 31 – *La vendedora de rosas* (1998) de Víctor Gaviria.

La joven nunca ha deseado despegarse de esas imágenes *identitarias* de abrigo en el escenario hostil que tuvo la mala fortuna de caer. La búsqueda utópica, —mediante la droga— del camino de regreso hacia aquello que un día fue, reviviendo una y otra vez las mismas escenas, le condujeron al final que ella buscaba: la reunión con su abuela (Imagen 32 y 33).

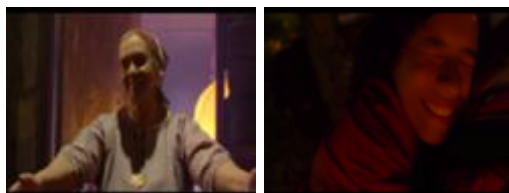


Imagen 32 y 33 – *La vendedora de rosas* (1998) de Víctor Gaviria.

El cuerpo de Mónica es encontrado por otros niños en las ruinas de su casa, allí donde quería regresar: su hogar.



Imagen 34 – *La vendedora de rosas* (1998) de Víctor Gaviria.

Asimismo, el cuerpo de Norman el Zarco, muerto por la banda de Don Héctor, también esa misma noche, es identificado al final del film. Sin embargo, hallamos una diferencia capital. El cadáver de Norman es hallado en el riachuelo que abre el comienzo del relato.



Imagen 35 – *La vendedora de rosas* (1998) de Víctor Gaviria.

Justo sobre aquel elemento que hemos relacionado con la disolución de los diques que contienen la locura: el agua. Su cuerpo con los hombros elevados parece componer la imagen de un crucificado de manera invertida (Imagen 35). Un carácter que bien pudiera encarnar la figura misma del anticristo, el hijo de la Diosa.

Los dos protagonistas de la vendedora de rosas, Norman el Zarco y Mónica, fenecen, siendo su muerte una crónica anunciada si atendemos a la lectura de sus actos en el film. Una muerte que nos conduce a pensar en un regreso. Mónica muere en las ruinas de su hogar donde un día vivió con su abuela. Igualmente, Norman, perece cerca del agua, uno de los símbolos de la Diosa y elemento que hemos enunciado como uno de las pulsiones desencadenantes del delirio en el relato.

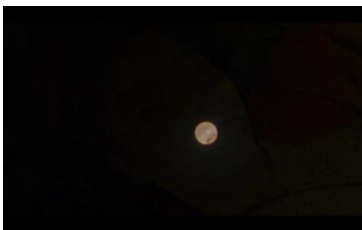


Imagen 36 – *La vendedora de rosas* (1998) de Víctor Gaviria.

Quizás, la imagen que consolida nuestro análisis se halle en el final. Fijémonos en el último plano con el que termina el film donde se inscriben los títulos de crédito minutos más tarde.



Imagen 37 y 38 – *La vendedora de rosas* (1998) de Víctor Gaviria.

Pasamos de exterior día con el plano del cadáver de Mónica a exterior noche con la luna llena. En este territorio descrito,

gobierna la Diosa, Hécate, divinidad de la oscuridad y sus terrores.

Resumiendo, el film reúne plásticamente las dos fuerzas destructivas más poderosas que pueden concitarse en un escenario marginal —sin Estado y sin leyes aparentes— pero que son cada vez, más visibles fuera de un territorio distópico. La adicción a los estupefacientes, la llamada autodestructiva de la evasión de la realidad en todos sus formatos, ofrece al igual que el sentimiento de venganza, un horizonte aniquilador de esperanza para el propietario. Las dos son fórmulas violentas de expresión que campean allí donde las leyes o el Estado son impotentes. Estas dos manifestaciones de la violencia, en manos de los niños, proyectan un territorio salvaje y descarnado potenciado por su temprana edad. Factor que disminuye sus posibilidades de autocontrol sobre las conductas de riesgo. Como apunta Gaviria, los niños en exclusión social no tienen normas (Ruffinelli 2004, 88-89), porque disponen de menos recursos para ponerlas o para seguirlas. En el film *La virgen de los sicarios* del director Barbet Schroeder basado en la novela de Fernando Vallejo, escuchamos una frase que constata esta idea. Fernando le dice a Alexis: “Niño, no distingues entre el pensamiento y la acción. Lo que va de lo uno a la otra es aquello que se llama civilización”. Los niños expuestos a la violencia que utilizan la violencia para conseguir sus deseos, sin duda, son niños que luchan por sobrevivir en un precoz campo de batalla, aquel que les está robando su infancia.

Conclusión

Esta reflexión permite un recorrido hacia el corazón de la violencia y el desarraigo desde el comienzo de la idea de infancia concebida en la Modernidad. Estamos experimentando un cambio de sensibilidad en la concepción de la figura del niño, motivada por múltiples variables, como: el acortamiento de distancias entre niños y adultos por el consumo temprano de contenido emancipador, cambios en la concepción de la familia tradicional, mayor esperanza de vida de nuestros abuelos, descenso demográfico, consumo y hedonismo voraz, pero especialmente, una variable nos amedraña y nos asusta más que el resto: la violencia. Tenemos que aceptar que la violencia se puede

manifestar en nuestras sociedades occidentales en todo tipo de perfiles, localizaciones y clases sociales. Y, lo más amenazante y siniestro, actualmente yace en su impredecibilidad. Además, no siempre es posible preverlo y, en consecuencia, debemos aceptar que jamás volveremos a disponer de certezas tan sólidas que permitan contener lo amenazante como antes. El peligro que nos acecha no sólo impacta sobre el mundo adulto, sino que también afecta al universo del niño quebrando su infancia por completo. La desmiembra y la engulle disolviendo sus frágiles diques de contención. Los jóvenes administrando violencia representan la imagen misma de la distopía.

El futuro más desolador que nos podemos imaginar es siempre aquel en el que la infancia de niños, nuestro porvenir, se torna pasado, se torna muerte. Cuando son capaces de transformarse en seres baldíos y yermos sin capacidad para engendrar un mañana, porque: “sólo buscan una puerta hacia otro lugar. Y esa puerta es la muerte” (Ruffinelli 2004, 96)— afirma Gaviria. La misma puerta que Mónica en *La vendedora de rosas* ansía insaciablemente abrir cada noche inhalando sacol.

Podemos concluir esta reflexión afirmando que la violencia, especialmente en la marginalidad, se traga la infancia dejándonos sin futuro y sin esperanza, escenificando un escenario, tan lejos pero tan cerca y familiar, como es el de la dysinfancia. Infancia y violencia no pueden caminar juntos, nunca.

Bibliografía

- Ariès, Philippe. 1986. *La infancia*. En *Revista de educación* 281: 17
- Bachelard, Gaston, 1988. *El Agua y los Sueños*: Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Ballesteros Llompart, Jesús, 1989. *Postmodernidad: Decadencia o Resistencia*: Madrid: Tecnos.
- Bauman, Zygmunt, 2008. *La sociedad sitiada*: Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Buckingham, David, 2012. *After the Death of Childhood*: Cambridge: Polity Press.

Cirlot, Juan Eduardo. 1997. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Siruela.

Eseverri Hualde, Crisóstomo. 1988. *Diccionario etimológico de helenismos españoles*: Burgos: Aldecoa.

González Requena, Jesús. 1997. *Emergencia de lo siniestro*. En *Trama&Fondo* 2: 51-75.

González Requena, Jesús. 2010. *Lo Real*. En *Trama&Fondo* 29: 7-43.

González Requena, Jesús. 1995. *El Paisaje: entre la Figura y el Fondo*. En *Eutopías* 91: 1-19.

González Requena, Jesús. 2005. *Dios*. En *Trama&Fondo* 18: 31-54.

Han, Byung-Chul. 2016. *Topología de la violencia*: Barcelona: Herder.

Han, Byung-Chul. 2015. *La salvación de lo bello*: Barcelona: Herder.

Jameson, Fredric. 2009. *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*: Madrid: Akal.

Jung, Carl G. 1990. *Símbolos de transformación*: Barcelona: Herder.

León, Christian. 2005. *El cine de la marginalidad. Realismo sucio y violencia urbana*: Quito: Abya-Yala

Ruffinelli, Jorge Víctor Gaviria. 2004. *Los márgenes al centro*: Madrid: CasaAmérica/Turner.

Trías, Eugenio. 2006. *Lo bello y lo siniestro*: Barcelona: Debols!llo,

Filmografía

La vendedora de rosas, 1998.
Director: Víctor Gaviria, Colombia:
Producciones Filmamento LTA

La virgen de los sicarios, 1999.
Director: Barbet Schroeder, Colombia:
Coproducción Colombia-Francia; Canal+ / Les Films du Losange / Proyecto Tucan / Tornasol Films / Vértigo Films.

Rodrigo D: no futuro, 1990.
Director: Víctor Gaviria, Colombia:
Compañía de Fomento Cinematográfico / FOCINE / Fotoclub-76 / Producciones Tiempos Modernos.