

La Vendedora de Rosas. La experiencia subjetiva del espectador cuando las imágenes tocan lo Real.

ERIC RICARDO SIERRA HERNÁNDEZ

Universidad Nacional de Colombia, Maestría en Comunicación y Medios

The Rose Seller. The Viewer's Subjective Experience when the Images Touch the Real

Abstract

Through the textual analysis of the film *The Rose Seller* (1988), directed by Víctor Gaviria, we explore the capacity of this work to transmit to the spectator an experience about how childhood and childhood violence is on the streets of Medellín. This film portrays a close link with the real events in terms of the particular position of the subject in the face of what happens in the story. We witness plots in which the character's childhood have been traversed by a lack of humanity, as they have been labelled as a "waste" by a society which pushes them aside as they are considered a lost cause without a future. The following essay analyses the initial scene of *The Rose Seller* in order to introduce through the textual analysis the categories of: 1) "writing", 2) "experience", 3) "the real" (González Requena, 1996: 9). These meanings will be revealed through the subjective textual reconstruction, despite its density compromising entirely its existence. This is so, since every time the main character, Monica, hallucinates seeing her dead grandmother, reproaching her for not having taken her with her, as if she would write over her own epitaph with her own body and soul. The verbatim reading (or spelling), will function as the methodology of analysis in order to understand how the viewer involves himself with the audiovisual experience, revealing in this way through the jouissance of his gaze, part of his own subjectivity.

Key words: Childhood. Violence. Subjective Experience. Textual Analysis. The Real.

Resumen

A través del análisis textual del film *La Vendedora de Rosas* (1998), dirigida por Víctor Gaviria, se explora la capacidad de la obra para procurar al espectador una experiencia sobre la infancia y la violencia de los niños de las calles de Medellín y el estrecho vínculo que mantiene con acontecimientos reales en función de la particular posición del sujeto frente a las escenas del relato. Tramas en donde ya la infancia de los personajes ha sido atravesada por una falta de humanidad, pues han sido catalogados como "desechos" por una sociedad que los aparta al considerarlos una causa perdida, o un no futuro. El siguiente ensayo analiza la escena inicial de *La Vendedora de Rosas* para introducir mediante el Análisis Textual las categorías de 1) "escritura", 2) "experiencia" y 3) "lo real" (González Requena, 1996: 9) significados que serán revelados a través de la subjetiva reconstrucción textual, aun cuando en su densidad se comprometa enteramente su existencia; pues cada vez que su protagonista, Mónica, delira ver a su abuelita muerta y le recrimina el no haberla llevado con ella, es como si escribiera con su cuerpo y espíritu, sobre su propio epitafio. La lectura al pie de la letra, (o deletreo), funcionará como metodología de análisis para comprender cómo el espectador se involucra con la experiencia audiovisual, revelando a través del goce en su mirada, parte de su subjetividad.

Palabras clave: Infancia. Violencia. Experiencia Subjetiva. Análisis Textual. Lo Real.

La "escritura" y los actores naturales

El film *La Vendedora de Rosas* relata los tres últimos días en la vida de Mónica, una niña de trece años que se rebela contra todo lo que representa su mundo familiar e infantil y crea su propio mundo en una calle llena de droga y violencia, donde la vida es una constante lucha.

A su corta edad, Mónica actúa como un adulto: consigue dinero para su sustento, conoce el dolor y los dramas amor, siente celos, y al igual que sus compañeras, ha aprendido a dominar la calle haciendo de ella su hogar. El relato inicia la noche del 23 de diciembre y termina en la madrugada del 25. Narra cómo Mónica y sus amigas salen a vender rosas para ganarse la vida y comprar el sueño de una noche especial en navidad; pero la calle les depara una nueva cita con la soledad, la droga y la muerte, revelando la cara de una ciudad cruel e intensa como la Medellín de los años ochenta y también los rostros y las voces de todos los niños que no tienen un lugar en la sociedad.

¹ *La vendedora de cerillas* de H. C. ANDERSEN, narra cómo en la víspera de navidad, una noche intensamente dura y fría por la caída violenta de la nieve, una niña se ve obligada a salir a vender cerillas en la calle. Mientras las familias aguardan el frío en sus casas y disfrutan de sus cenas de fin de año, la niña muere de hambre y frío en la calle, al ser doblemente ignorada por su familia y por la gente del pueblo. En su agonía, la niña delira viendo a su abuela muerta mientras intenta encender las cerillas para calentarse.

² Mónica Rodríguez fue asesora y asistente de dirección en el film "La vendedora de rosas" hasta el día de su muerte a sus 16 años, la asesinaron tres meses antes de comenzar el rodaje.

La escritura textual del film está basada en dos textos muy distintos: el primero es un cuento infantil del autor danés Hans Christian Andersen llamado *La vendedora de Cerillas*¹; este cuento le da la estructura temática y temporal al film. El segundo es el testimonio autobiográfico de "Mónica Rodríguez"², una niña adicta a las drogas, que se dedica a robar y a vender rosas para subsistir. Su relato de vida les da las claves al cineasta Víctor Gaviria y a su equipo técnico, para comprender el universo de los niños de la calle de Medellín:

"Mónica nos habló durante horas y horas, nos contó qué era la calle y nos habló por primera vez o de una manera más organizada lo que era el sacol: ella había sido una sacolera y nos contó las alucinaciones, nos dio la clave de que el sacol era la forma que tenían ellas de buscar a las personas que las habían querido, de buscar ese origen del amor." (Víctor Gaviria, Carlos Henao y Diana Ospina; p. 209).

Sin duda el cuento de Andersen y el testimonio autobiográfico de Mónica Rodríguez son los ejes que le dan estructura e intensidad al relato. Sin embargo, lo más relevante para reflejar la escritura de la infancia y la violencia en este film, es el hecho que sean actores naturales quienes encarnen su propio universo: son sus lenguajes, anécdotas y entor-

nos, son los que alimentan de experiencias la escritura del guión que se realiza simultáneamente a las etapas de preproducción y de casting.

El espectador, por tanto, tendrá la experiencia de un film donde la proximidad con lo representado es tal, que varios de los actores no alcanzan a sobrevivir más allá de la producción del film, al ser víctimas mortales de la realidad que representan en la pantalla.

“Las latas en el fondo del río”

Iniciemos la lectura al pie de la letra³; la experiencia del espectador⁴ abre con la siguiente secuencia de fotogramas:



³ El *deleiteo*, o lectura “al pie de letra” en la Teoría del texto de Jesús González Requena (1996). “Se trata de realizar una lectura literal, al pie de la letra, el análisis no es más que un momento de lectura: el momento de la descomposición del texto, del trabajo cuidadoso, detectivesco, de encontrar en la superficie los elementos que nos conduzcan a su núcleo. Analizar es determinar las elecciones y establecer conexiones entre los elementos del texto, recorriendo su red y descubriendo sus nudos y lazos con otros textos ya conocidos y navegados con anterioridad.” Vanessa Brasil CAMPOS RODRÍGUEZ. *Una mirada al borde del precipicio*. CUADERNO 56. Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. Buenos Aires, p. 21.

⁴ La experiencia es aquello que no puede expresarse en un proceso de comunicación, ni se puede articular como significación de manera objetiva; sin embargo de forma subjetiva se materializa en los deseos de los sujetos y tiene un peso que es objeto del saber: el de los efectos.

“Uno que sabía de qué se trataba llegó a tiempo para evitar que las latas oxidadas y polvorientas terminaran en el fondo del río Medellín. La movida se había vendido por veinticinco pesos, pero los montones de celuloide grisáceo se habían vuelto un estorbo intolerable para el ejecutor del tribunal. El hombre que arribó a

tiempo comprendió que lo que allí estaba dejando de existir era importante. Sabía que salvado las latas rescataría el espíritu que en ellas habitaba. Al llevárselas a su casa no las abrió, para que el genio no se fuera a escapar. Más bien les destinó para reposo un espacio sacado del suyo propio. Copiones, negativos de imagen, negativos de sonido, fragmentos de hechos, noticias, publicidades, trozos de historias, pedazos de películas olvidadas o nunca concluidas, rostros de personas: unos que todos recuerdan y otros que casi todos han olvidado. Registro de un pasado fijado por alguien que tuvo una vez la pretensión de “ser” en el cine colombiano⁹.

Luis Alberto Álvarez y Víctor Gaviria:
“Las Latas en el fondo del río”

Como en el epígrafe del ensayo “Las latas en el fondo del río”, el inicio del film se sitúa dentro del río Medellín. La cámara se desplaza de derecha a izquierda, (hacia el pasado) como buscando algo entre el agua y la *basura*, pero ¿qué busca? Dice el epígrafe: “Uno que sabía de qué se trataba llegó a tiempo para evitar que las latas oxidadas y polvorientas terminaran en el fondo del río Medellín”. El registro evoca, no muestra: contiene. De la misma forma, las latas, como productos representativos del avance de la industrialización tienen la función de contener y conservar. La mirada del espectador, por tanto, queda con la sensación de buscar algo que se sugiere: queda contenida, por ahora, en el imaginario del cineasta.

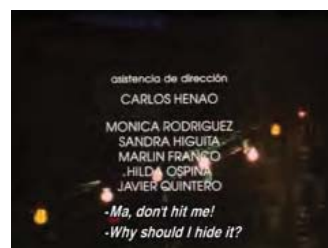
Es la entrada a una ciudad angustiante y siniestra. Entre la basura aparece el título *La Vendedora de Rosas*, continúa la ficha técnica mientras la cámara a mano alzada, nos permite reconocer el flujo del agua turbia en medio de un atardecer cada vez más oscuro. La cámara en mano, el movimiento travelling, la panorámica o el plano secuencia, advierten la intención del director por mantener unidad y continuidad de una escena realista y poco fragmentada. La firma del director del segundo fotograma, centra un encuadre de un sector de la ciudad que está desapareciendo: construye una mirada social que desafía a la indiferencia.

Frente a la función narrativa de la cámara en esta secuencia, que es la de un narrador omnividente y por la escogencia de motivos visuales como la suciedad y la pobreza, el espectador queda avisado que se va a enfrentar a un relato que propone un montaje realista del estilo etnográfico documental. Se establece un vínculo directo con el “neorrealismo” y el “cinema vérité”, donde tramas de una gran carga emotiva incitan al espectador a la toma de posición.

El iniciar entonces con el primer plano del río Medellín cargado de basura, desde esta lectura, no es un hecho fortuito. Se hace explícita la necesidad de cruzar las fronteras internas de la ciudad invisible para muchos, que contrapone los escenarios idílicos de “ciudadanos de bien” vs. los escenarios del habitante de calle o de espacios urbanos del desecho, como el río y las comunas, que de alguna manera prosperan entre la miseria. De esta misma forma, en el cuerpo del ensayo “Las latas en el fondo del río”, que es considerado por la crítica como un manifiesto del cine colombiano, se hacen observaciones muy agudas frente al comportamiento cultural, estético e ideológico del mismo. Los autores Luis Alberto Álvarez y Víctor Gaviria defienden su propósito de hacer un cine de provincia a pesar de que los equipos de producción y los laboratorios de revelado se encontraban casi exclusivamente en Bogotá; la necesidad de emplear actores naturales antes que profesionales; la necesidad de mantener y defender el habla regional y coloquial; y la necesidad de usar el espacio natural sin que éste se convierta en el estereotipo de un hermoso paisaje, entre otros...

El film *La Vendedora de Rosas* revela desde el inicio la intención de cumplir con cada uno de estos criterios.

“Pero los montones de celuloide grisáceo se habían vuelto un estorbo intolerable para el ejecutor del tribunal”



El plano general evidencia los desniveles físicos urbanísticos de las casas que rebosan de luminiscencia por la decoración navideña. La música suave, como de iglesia, transmite una sensación de estética religiosa que contrasta con los ruidos y las explosiones de fuegos artificiales. Se reduce la distancia, la cámara entra en del barrio: el cineasta deja clara su

pretensión de liberar al cine colombiano de los juicios, de los amarres formales o de las imposiciones ideológicas que sugieren que la producción del cine esté en la capital y no en la provincia; lleva al espectador a una mirada-encuentro con el desecho humano que ha sido borrado del imaginario de ciudad y muchas veces de la vida cotidiana de las personas. *"El ejecutor del Tribunal"* en este caso no solo es la ideología, la sociedad o la cultura que invisibiliza estos escenarios; sino también el espectador de este film, que está siendo llamado a involucrarse emocionalmente, como dice el epígrafe: siendo *"un estorbo intolerable"*.

Sobre el callejón, la cámara desciende hacia la voz histérica de una madre (Magnolia) que grita y pelea con su hija (Andrea), a quien culpa de haberle dañado una grabadora. Por el alto volumen de los insultos de parte y parte, el espectador imagina una escena fuera de campo en extremo violenta que incluye golpes de madre a hija. De entrada, la violencia hacia la infancia queda marcada por un sentido referencial –no explícito– pero en extremo violento que marca la relación del cineasta con el espectador: la oscuridad, la basura en el río y la oralidad soez lo interpelan y lo incorporan desde los bajos fondos. Impresiona de entrada ver como la niñez, que es el mundo del amor original de la familia donde todos recibimos las fuerzas germinales para vivir y ser felices, es revelado desde su complejidad más profunda: a través de una niña que prefiere enfrentarse a lo real de la vida en la calle que compartir el hogar con su madre en las vísperas de la navidad.

Lo real⁵ de la calle

Conocemos ahora a Andrea, una niña de nueve años que se escapa afanosamente por la ventana de su casa huyendo de los golpes de su mamá. Está vestida con dos pequeñas prendas que apenas logran cubrirla. Su tra-





yecto es pulsional, caótico y cargado de energía: ella llora y voltea continuamente, por temor estar siendo perseguida por su madre. La cámara primero la capta de lejos acentuando su pequeñez frente a la proporción del plano general de una calle principal del barrio. Se le ve cojeando afligida por el dolor en su pierna. Pasa frente al eje de la cámara, entre mujeres que venden productos típicos de la temporada navideña como buñuelos, natilla y licor. A su alrededor los adultos beben licor o fuman; mientras los niños juegan con pólvora, montando patines o bicicleta. Se escucha una música alegre propia de las festividades de la temporada, pero es muy difícil seguirle el ritmo, por la estimulación visual de una escena movida, luminosa y confusa; es decir, delirante desde un comienzo.

⁵ “Lo real”, es un concepto proveniente de psicoanálisis introducido por Jacques Lacan y revisado por Jesús González Requena que lo define como una experiencia subjetiva en extremo azarosa, opaca y refractaria a todo significado; distinto de “la realidad” que la define como construcción social objetiva de conocimientos.

El fuego de los volcanes y las chispas de pólvora llaman la atención y llenan de una emotividad ígnea el transcurrir de la protagonista: se ve primero explotar un volcán de frente y al cambiar el eje, nuevamente otro volcán se atraviesa en su camino.

La Virgen

Un primer plano de Andrea enfatiza su rostro: se puede percibir su miedo. Atrás suyo, la pólvora en forma espiral acentúa la emocionalidad ardiente de su deseo y sentir interior. Sale a la última calle del barrio y





entra a un puente oscuro donde divisa un grupo jóvenes que vienen en sentido contrario, uno de ellos, el Zarco, se adelanta y la agrede con una patada que apenas logra esquivar. No hay ningún motivo para tal agresión, la violencia es algo habitual, no se necesitan motivos para ejercerla y por eso el espectador tampoco necesita una explicación puntual sobre los motivos de los personajes. El relato corresponde con el ambiente y el universo narrados.

Son una pandilla de ladrones y sicarios al mando de “Don Héctor”, un lisiado en silla de ruedas. Se perciben en ellos las huellas de la realidad que los rodea: la violencia, la droga y la muerte. Sobre el puente llama la atención la estatua de la Virgen María. Un signo recurrente y de gran carga simbólica para la cultura popular latinoamericana. Representa el amor y la protección del hogar, así lo expresa Pedro Días Camacho:

“Desde el principio de la historia religiosa y cristiana, la figura de María ha sido uno de los signos configurativos, representativos e identificadores de mayor relieve en el campo de lo espiritual tanto en el caso del pueblo colombiano como, por supuesto, del latinoamericano. El catolicismo popular colombiano es mariano en sus más profundas raíces y la devoción de la Virgen es uno de sus rasgos más característicos. La identidad religiosa del pueblo casi se confunde con la piedad mariana: Colombia es, en lo religioso, un país mariano, se ha dicho con sobrada razón.”(Díaz, 2012)

En esta secuencia, la Virgen María, referencia el eje y es focalizada desde un ángulo ligeramente contrapicado, (un sentido canónico de enaltecimiento y poder). Vemos a Andrea darse la bendición, como pidiéndole que le dé fuerzas para soportar la desolación y la desesperanza que comienzan a perseguirla. La Virgen atiende una pulsión básica en Andrea, amor y protección; justamente lo que le niega su madre de carne y hueso.

La infancia desafiante



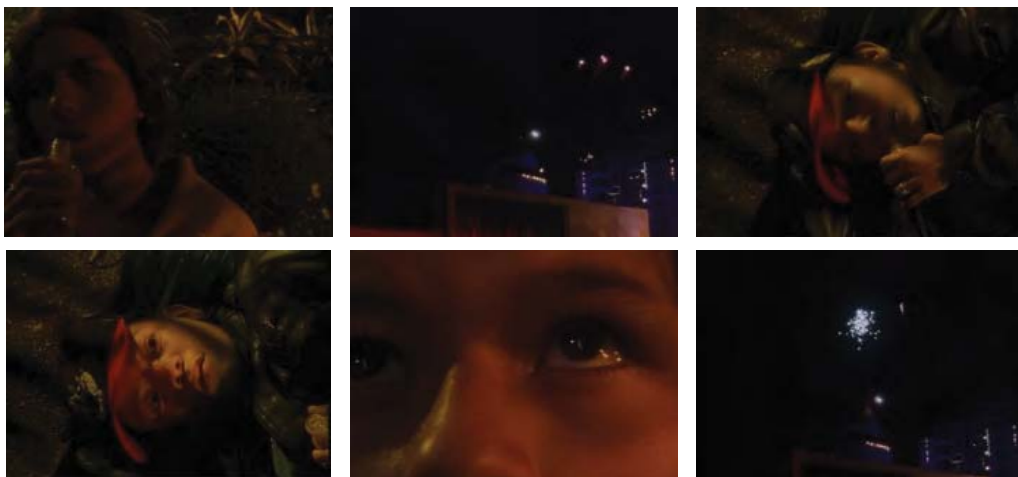
En esta breve secuencia vemos la entrada de la protagonista del film, Mónica, pero antes de ver su rostro, la cámara enfoca sus tacones dorados y luego las rosas que lleva en su mano. Vale la pena reparar en estos dos elementos: los tacones a nivel cultural simbolizan al mismo tiempo la fragilidad y la sexualidad femeninas, las mujeres usan tacones principalmente para sentirse bellas y deseadas. En el caso de Mónica, que es apenas una niña, los tacones describen más un desafío por asumir una sexualidad para la que no tiene la madurez; las rosas, por otro lado, son la mercancía –frágil y bella– que le ayudan a desafiar el mundo de la infancia, al permitirle conseguir dinero para su propio sustento.

Su caminar es maltrecho evoca desde un sentido poético un cuerpo vulnerable y sin hogar que, al igual que Andrea, cojean al ser agredidos por el contexto donde viven y por no tener a nadie que se preocupe por ellos. El caminar maltrecho de la infancia será recurrente durante todo el film. Vemos a Mónica trepar un escalón, dejar aparte las rosas y luego agacharse a buscar una botella de sacól para drogarse. Al no encontrarla, mira a su alrededor, y ve a otro niño (Milton) acostado entre matorrales ya alucinado, sin facultades motrices y con la mirada perdida.

Esta imagen tan contundente de la degeneración de Milton, es una especie de dispositivo de regresión al estadio del espejo en la medida que

el espectador necesariamente se tiene que identificar como alguien que se sabe "otro" de quien actúa y vive la escena. Se ve obligado a reconocer que se trata de una ficción que nunca podría llegar a amenazar su cuerpo o su seguridad personal. Sin embargo, estas imágenes ya empiezan a herir los sentimientos de los espectadores y a crear fuertes vínculos con su imaginación, en la medida que desean ver la solución o la forma en que termina el film, sustrayendo su subjetividad en la medida que participan de la tensión y la angustia.

El sacol y el ámbito de los afectos



Iniciamos con un primer plano de Mónica aspirando sacol, una cámara subjetiva de su visión de los fuegos artificiales, luego un *zoom in* sobre la mirada perdida de Milton que parece elevarse maravillado por el cielo encendido. Después un primerísimo primer plano de la retina encendida de Mónica y finalmente, de nuevo el cielo que explota en colores y formas.

En esta secuencia no hay diálogos, el encuadre le da prioridad a los rostros (*close-ups* o planos cortos), y desde ahí, se muestra lo que sucede en el entorno: el espectador queda suspendido entre la pulsión escópica⁶ del encuentro con la mirada del rostro del otro, y la función hipnótica con la que quedan pregnados los personajes delirantes al ver ascender los fuegos artificiales.

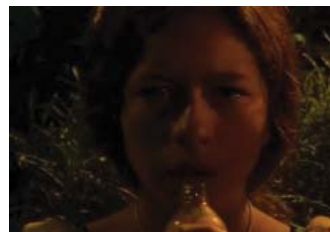
⁶ El concepto de pulsión escópica le permitió al psicoanálisis establecer una función de actividad para el ojo, no como fuente de visión, sino como fuente de libido: allí donde estaba la visión, Freud descubre la pulsión.

La intoxicación de ambos suspende la desolación en que viven, les da placer, pero sobre todo les da equilibrio a sus vidas al no soportar el choque de sus cuerpos con lo real; más que un acto de rebeldía, la droga es un refugio para su imaginación que busca el afecto que la realidad les niega. La vida para ellos es una pesadilla de la que desean despertar. Por esto, los delirios e ilusiones que padecen a través del sacol, más que nada tratan de rehacer o de transformar la violencia que los persigue.

En esta secuencia, como en la mayoría de escenas del film, el director claramente busca un tipo de identificación por medio de acto voyerista de los primeros planos y las cámaras subjetivas. El espectador al igual que los personajes, quedan suspendidos en el delirio, como si la película misma fuera una droga para su necesidad escópica. Posiblemente el espectador no desee ver un par de niños drogarse, sin embargo no puede contener la pulsión de mirarlos en detalle a los ojos. Al entrar en contacto con estas imágenes, el espectador las transforma en acciones en la medida que se sumerge en ellas como si no existiera ninguna mediación, como si el film mismo fuera su droga. El espectador se siente sujeto de la enunciación ya que ve y oye en calidad de sujeto exactamente lo mismo que experimentan los personajes. La identificación es deseante en la medida que es reconocimiento del rostro del otro lo que dirige su experiencia. Y aunque se encuentre inmovilizado en su confortable silla, su imaginación ya está en movimiento, dado que el mundo que se presenta a frente a él, si bien está marcado por la diferencia y la dispersión, se unifica y se centraliza frente a la figura fundacional, es decir, frente a su propia imaginación que lo agrede y lo interpela con la ensoñación y el sufrimiento del otro.

Mirar a los ojos

La secuencia es introducida por unas campanas y una música que sugiere una atmósfera de revelación espiritual propias del ritual navideño.





El espectador, en cámara subjetiva, siente las inhalaciones de sacol de Mónica, sigue su mirada descender del cielo, que es atraída por la imagen terrenal de una señora que parece la Virgen María acompañada de brazos por dos niños, que se aleja en sentido opuesto a ella. Mónica *mira a cámara e interpela al espectador con desesperación*, lo llama como si fuera su abuela, lo llama desde la pantalla para que intervenga y la reconozca como su interlocutor; sin embargo, el espectador no puede hacer más que alejarse, tal cual como lo hace la imagen de la abuela. Mientras, Mónica aspira el sacol tratando de retener las imágenes que acaba de ver.

Según Francisco Casseti, la mirada a cámara invade el espacio del espectador, es una infracción incandescente al orden canónico de representación que genera una ruptura que hay que guardar intacta:

“... cualesquiera que sean los motivos que las determinan, las miradas y las palabras hacia cámara poseen el poder de “encender” las estructuras basilares de un film: ya sea porque llegan a indicar lo que por costumbre se esconde, la cámara y el trabajo que está cumple; ya sea porque llegan a imponer la apertura al único espacio irremediabilmente diferente, al único fuera de campo que no puede transformarse en campo, es decir, a la sala que está frente a la pantalla; ya sea, en fin, porque llegan a efectuar un desgarrar en el tejido de la ficción, gracias al surgir de una consciencia metalingüística –“estamos en el cine”– que desvelando el juego lo destruye.” (1986; p. 39; 40)

En esta escena el espectador establece ese vínculo con Mónica: es un destinatario que no puede interpelar lo que está viendo y oyendo, se enfrenta al espejo de sus propias miserias.

El deseo y el delirio

Yudi: Mónica! Mónica, Mónica! Usted se está sacoliando mija?
¿No disque íbamos pues a vender las rosas?
Mónica: Judi, yo vi a mi mamita...
Yudi: Sí? A dónde?



Mónica: *Por ahí pasó...*
Yudi: *Su mamita no disque está muerta pues?*
Mónica: *No me cree? Yo la vi... con unos niños pasó por ahí...*
Yudi: *Venga! Vámonos a vender rosas! Si? No chupe sacol que eso le hace daño, si?*
Mónica: *Yo no chupo sacol si se queda conmigo toda la noche.*
Yudi: *Listo.*
Mónica: *Vamos pues."*

(Víctor Gaviria, Carlos Henao y Diana Ospina; p. 29-30)

Mónica no logra comunicarle lo que *siente* a Yudi, claramente porque en la secuencia no sólo está la sensación de haber “visto” a su abuelita muerta, sino que expresa su deseo más profundo para la noche de navidad:

“Ese deseo fue lo más importante en la película, pues ahí descubrimos una cosa compleja de narrar, porque como era un deseo inconsciente de ella como personaje, que afloraba a través del sacol ¿Cómo explorar ese deseo? Lo que ella más quería era estar con su abuela y de hecho muchas cosas que ella hace cuando va a la casa es como buscando el recuerdo de su abuela...”

(Víctor Gaviria, Carlos Henao y Diana Ospina; p. 201).

Es la imagen de un deseo que Mónica no logra materializar, es lo real que la agrede hasta el punto del delirio. Una imagen alucinada que logra conectar su experiencia –su vivencia y emoción– con su memoria. Es una imagen que fugazmente le brinda felicidad y al mismo tiempo la agrede pues viene acompañada de la depresión de encontrarse frente a la dureza del abandono: lo real.

Enfrentar lo real para Mónica es una experiencia en extremo delirante y violenta, es una imagen ígnea, un punto de ignición, por eso apela a construir una poética capaz de incluir su propia sintomatología en la dimensión simbólica. La experiencia de alucinar de Mónica, en este sentido, parece no poder describir el contacto entre la imagen y lo real sin incluir una especie de incendio.

Cuando las imágenes tocan lo real

“¿qué es entonces lo real? Una definición precisa es imposible, entre otras razones porque lo real se escabulle y se resiste a ser nombrado, a ser algo inteligible. Es una instancia muy difícil de traducir, justamente porque está adherida al cuerpo en lo básico del sexo, la violencia y la muerte. ¿Cómo nombrar con palabras estas experiencias si no es estando allí? Sin embargo, cuando se está allí las palabras sobran. No hay palabras para lo real aun cuando, como huella, impregna el lenguaje como dimensión simbólica, y lo hace –claro está– a través de imágenes: de allí que estas sean de cuidado, porque, siendo huellas de lo real, pueden quedarse en esa constatación brutal y primaria o pueden acceder a un ámbito simbólico que alumbra ese agujero entre el lenguaje y lo real”

Julio César Goyes Narváez, *La imagen como huella de lo real* (2011).

Mónica aspira el sacol tratando de retener las imágenes que acaba de ver, su drama consiste en aferrarse a esa ilusión, está convencida, e intenta inútilmente de persuadir a Yudi de que eso que acaba de experimentar fue contacto real. Ahora bien, ¿qué sucede en ese contacto? Si arde, es que es verdadero.

Según la teoría de análisis textual desarrollada por Jesús González Requena, el punto de ignición describe en la experiencia cinematográfica la singularidad del relato subjetivo: es ese algo que nos quema, que nos interesa y que nos permite localizarnos como sujetos dentro del texto poniendo

en juego nuestra comprensión de lo real. Por eso quema, arde, juega con nuestras pulsiones ante el relato y ante nuestra necesidad de sentirnos vivos. Porque lo que las personas aprecian de los relatos siempre es lo inusual, ya sea heroico, perverso o sublime... cualquiera que sea la opción, siempre será preferible a lo "normal", a lo previsible, a lo cotidiano. Sus efectos, por tanto, se pueden detectar como tensiones y afecciones dentro de la imaginación y en los deseos, es decir, sobre el plano del inconsciente donde se manifiesta la "textura" y "el peso", de esas experiencias.

En este sentido, la función (el trabajo) de la cámara, o de la sala, no es suficiente para comprender cuánto y por qué Mónica llama a la intervención del espectador. Las imágenes que produce Mónica bajo los efectos del sacol, nacen de lo corpóreo, son una experiencia que se esfuerza por encontrar refugio en la imagen de "su mamita" (el espectador), para así aliviar su dolor. Al no encontrar respuesta, el sacol adquiere un carácter fundamental: amor y protección. Es una imagen corporal y afectiva que no tiene cabida en el lenguaje racional y por eso sufre al no poderle explicar a Yudi su experiencia. La imagen arde por el deseo que anima, por la urgencia que manifiesta y por la destrucción y el dolor que causa. Incendia como fuello de lo real al contar la experiencia de la que proviene, y al mismo tiempo es capaz de procurar dolor a todo aquel que se tome el tiempo para que le importe. El espectador que se atreva a vivir esta experiencia, debe literalmente acercarse su rostro a este incendio.

Según González Requena, no existe lógica, acuerdos o convenciones para describir lo real. Sin embargo, le ofrece una morada al ser para que sienta, para que experimente, para que desee... Le pertenece sólo al sujeto que lo experimenta y por eso mismo es tan difícil comunicar o explicar de manera objetiva. Los relatos artísticos, es decir, subjetivos, construyen este tipo de relaciones simbólicas (deseantes), justamente allí: en el punto de ignición donde las imágenes tocan lo real a través del deseo. Porque lo que sucede en los relatos en su relación con los sujetos no solamente está determinado por las escalas de lo que es probable o lógico; *sino sobre todo por la escala de lo que es más deseado.*

En este inicio, el cineasta Víctor Gaviria logra enfrentarnos como espectadores al fuego en las retinas de los protagonistas: un espejo de miradas ígneas que forman parte de su imaginario como director, pero que también

hacen parte de la fugaz infancia de sus protagonistas y desde luego del angustioso vínculo que se empieza a construir con un espectador capaz de registrar sus temblores, de deseo o de temor, y de verlos consumarse como huellas de lo real.

Bibliografía

ÁLVAREZ Luis Alberto y GAVIRIA, Víctor (2004): "Las Latas en el fondo del río", *Cine 8* (mayo/junio 1982), pp. 1- 22. Reimpreso en *Kinetoscopio*, vol. XIV, n. 67, s/f.

BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin (1995): *El arte cinematográfico*, Paidós, Barcelona.

GAVIRIA, Víctor, HENAO, Carlos y OSPINA, Diana (2012): *La vendedora de rosas*, Guión Cinematográfico. Diciembre. Editado en Medellín, Colombia.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1992): *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*, Madrid: Catedra.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (2006): *Clásico, Manierista, Postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, Colección TyF, Ed. Castilla, Valladolid,

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1996): "El Texto: tres registros y una dimensión", en *Trama y Fondo* 1.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1987): "Enunciación, punto de vista, sujeto", en *Contracampo* n° 42.

GOYES NARVÁEZ, Julio César (2012): *El espectador y la identificación cinematográfica. Los niños del cielo de Majid Majidi como fondo*. Poliantea, pp. 119-134/ volumen 3/ número 15/ julio – diciembre.

GOYES NARVÁEZ, Julio César (2011): "La mirada espejeante", en *Trama y Fondo* 30, primer semestre, pp. 43-59.

MACHADO, Arlindo (2009): *El sujeto en la Pantalla. La aventura del espectador, del deseo a la acción*. Gedisa editorial.

Filmografía:

La Vendedora de Rosas (1998). Director: Víctor Gaviria, Colombia: Producciones Filmamento LTA.