

SERIE   
*Magíster*  
VOLUMEN 64

*El Cine  
de la  
Marginalidad  
realismo sucio y  
violencia urbana*

---

*Christian León*



UNIVERSIDAD ANDINA  
SIMÓN BOLÍVAR  
Ecuador



ABYA  
YALA



CORPORACIÓN  
EDITORIA NACIONAL



El Cine de la Marginalidad  
*Realismo sucio y violencia urbana*

SERIE   
*Magíster*  
VOLUMEN 64

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR, SEDE ECUADOR

Toledo N22-80 • Teléfonos: (593-2) 322 8031, 322 8032 • Fax: (593-2) 322 8426

Apartado postal: 17-12-569 • Quito, Ecuador

E-mail: [uasb@uasb.edu.ec](mailto:uasb@uasb.edu.ec) • <http://www.uasb.edu.ec>

EDICIONES ABYA-YALA

Av. 12 de Octubre 1430 y Wilson • Teléfonos: (593-2) 256 2633, 250 6247

Fax: (593-2) 250 6255 • Apartado postal: 17-12-719 • Quito, Ecuador

E-mail: [editorial@abyayala.org](mailto:editorial@abyayala.org)

CORPORACIÓN EDITORA NACIONAL

Roca E9-59 y Tamayo • Teléfonos: (593-2) 255 4358, 255 4558

Fax: (593-2) 256 6340 • Apartado postal: 17-12-886 • Quito, Ecuador

E-mail: [cen@accessinter.net](mailto:cen@accessinter.net)

Christian León

**El Cine de la Marginalidad**  
*Realismo sucio y violencia urbana*



UNIVERSIDAD ANDINA  
SIMÓN BOLÍVAR  
Ecuador



Quito, 2005

**El Cine de la Marginalidad**  
*Realismo sucio y violencia urbana*  
Christian León

SERIE   
*Magíster*  
VOLUMEN 64

Primera edición:  
Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador  
Ediciones Abya-Yala  
Corporación Editora Nacional  
Quito, junio 2005

Coordinación editorial:  
*Quinche Ortiz Crespo*  
Diseño gráfico y armado:  
*Jorge Ortega Jiménez*  
Cubierta:  
*Raúl Yépez*  
Impresión:  
*Impresiones Digitales Abya-Yala,*  
*Isabel La Católica 381, Quito*

ISBN: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador  
9978-19-108-9

ISBN: Ediciones Abya-Yala  
9978-22-523-4

ISBN: Corporación Editora Nacional  
9978-84-389-2

Derechos de autor:  
Inscripción: 022272  
Depósito legal: 002980

---

Título original: *El discurso de la marginalidad en el cine latinoamericano de los años 90*  
Tesis para la obtención del título de Magíster en Estudios de la Cultura  
Programa de Maestría en Estudios de la Cultura, mención en Comunicación, 2003  
Autor: *Christian Manuel León Mantilla*. (Correo e.: *c1leon@yahoo.com*)  
Tutor: *Edgar Vega*  
Código bibliográfico del Centro de Información: T-0241

---

# Contenido

Introducción / 9

## *Capítulo 1*

**El cine de violencia urbana en América Latina / 15**

La crisis de los ochenta / 15

El Nuevo Cine Latinoamericano / 18

La crisis de los Nuevos Cines / 20

Las búsquedas de los noventa / 22

Hacia un Cine de la Marginalidad / 24

El discurso visual del realismo sucio / 30

La estética del desencanto / 32

## *Capítulo 2*

**El orden social y la marginalidad / 35**

Las instituciones sociales y el mundo de la calle / 35

Violencia callejera, violencia de Estado / 38

La marginalidad y el pensamiento social / 40

La universalidad social cuestionada / 41

Sociedad capitalista, cultura letrada y marginalidad / 45

## *Capítulo 3*

**Los seres abyectos / 49**

La ausencia del destino, la ausencia del sujeto / 49

Seres abyectos / 52

El nómada de la calle / 53

La identidad en fuga / 55

Niñas malas / 60

*Capítulo 4*

**La imagen desgarrada / 63**

El realismo traumático / 63

El cineéma vérité / 66

Cine directo vs. cine posmoderno / 69

*Capítulo 5*

**Estética y política de la marginalidad / 73**

La marginalidad interior / 73

Diseminación y esencialización / 74

Pornomiseria vs. estética del hambre / 77

Construcción de alteridades / 79

Geopolíticas de la representación / 81

The End / 83

*Anexos*

I. Entrevista con Víctor Gaviria / 87

II. Fichas técnicas / 91

Bibliografía / 95

Universidad Andina Simón Bolívar / 103

Títulos de la Serie Magíster / 104



*A Heidi*  
*por la fragancia y el calor en la oscuridad de la sala.*

*A Ulises*  
*por señalar el camino del Nuevo Cine.*



# Introducción

## I

Si algo caracteriza a nuestra época es la ausencia de límites y fronteras. Las formas de organización autorreflexivas, la cultura posmoderna y la sociedad multicultural han logrado incorporar a su lógica expansiva incluso las expresiones más radicales de las subculturas del Tercer Mundo. Al hacerlo las han transformado en productos de circulación especializada que transitan fácilmente por el mundo del consumo selectivo. La estética posmoderna y tolerante de la globalización ha logrado incorporar en su seno un compendio de todas las culturas –incluidas aquellas que la critican y contestan–. Por medio de este mecanismo integrador, las expresiones periféricas son supeditadas a la autoridad descentrada del biopoder global. Como lo han planteado Tony Negri y Michael Hardt (2002) el mundo contemporáneo parece dirigirse hacia la constitución de un imperio mundial cuya figura sería la de un «espacio sin afuera», una soberanía sin exterioridad.

Este nuevo escenario agotó de la cultura contestataria que hasta los años setenta había buscado infructuosamente reivindicar el polo marginal frente a la cultura hegemónica. La vieja concepción dialéctica que intentó situar la marginalidad por fuera de la norma dominante finalmente demostró ser funcional a la retroalimentación de sistemas simbólicos del mundo globalizado. El ensayo que presentó a continuación surge del cuestionamiento sobre lo que significa hablar de la marginalidad en la época contemporánea. Tomando el caso particular de la enunciación fílmica buscamos abrir una discusión sobre las posibilidades de articulación de la diferencia cultural en nuestro mundo sin bordes ni fronteras. Hacemos nuestra la idea de Bachelard: «trazar un margen es ya borrarlo» para investigar las representaciones fluctuantes y deslocalizadas del cine latinoamericano sobre los seres marginados por las instituciones culturales. Tomando en cuenta la «analítica de la suplemento» esbozada por Derrida y la «nomadología» propuesta por Deleuze y Guattari, planteamos comprender la marginalidad como una agencia virulenta que opera desde las entrañas de las instituciones culturales modernas. El Cine de la Marginalidad producido en América Latina nos permite una aproximación a ese

remanente intraducible que se desplaza en el interior de los sistemas simbólicos desafiando la lógica identitaria de la cultura hegemónica de occidente. De ahí que encontremos una correspondencia entre esta labor deconstructiva presente en el texto fílmico y el pensamiento poscolonial que define al sujeto subalterno a partir de su indecibilidad. Nuestra investigación, interpreta la imagen del marginal construida por el filme latinoamericano como un desafío al orden y las clasificaciones que establecen las instituciones sociales en el cual los límites del adentro y el afuera son permanentemente burlados. El efecto deconstructivo que vislumbramos en el Cine de la Marginalidad llama a la cautela, imposibilita mirar a los marginales como «otredades» y hablar de ellos fácilmente. De ahí la dificultad de nuestra propia enunciación. Hablar de la representación cinematográfica de estos seres subalternos es hacer la crónica de un devenir que en el momento de ser escrita presagia ya la fuga de su referente.

## II

A tono con la investigación interdisciplinaria propuesta por los Estudios de Cultura Visual, creemos que el discurso fílmico no puede entenderse como un sistema cerrado de signos sin vinculación con el contexto histórico, los conflictos culturales, las relaciones de poder y el universo del espectador. Siguiendo a Nicholas Mirzoeff, consideramos a la imagen como acontecimiento visual inmerso en ciertos marcos culturales a partir de los cuales se crean y discuten los significados (2003: 24). Este «giro cultural» en la forma de investigar las imágenes abre un nuevo camino para la comprensión del discurso cinematográfico. Al plantearnos este enfoque, es posible considerar problemas que en el esquema esteticista son imposibles. Frente a la noción disciplinaria de la representación cinematográfica planteamos una mirada más integral. Este punto de partida implica la reincorporación de la obra fílmica en el conjunto de remisiones y envíos incesantes que plantean las estructuras culturales. En lugar de tender a una operación aséptica que disuelva las tensiones culturales planteamos una reinserción del filme en las prácticas sociales y significativas bajo las cuales se construyen sus sistemas de significación. Finalmente, creemos que el sentido fílmico no se construye solo en la obra sino a partir de mecanismos e instituciones culturales que sancionan y proponen aquello que es inteligible y aquello que es visible –tal y como lo explicaremos en el capítulo primero–. El desafío es pensar la marginalidad no como expresión mimética de una realidad por fuera de la representación, sino al contrario, considerar al cine como parte constitutiva de un régimen discursivo que

construye tanto enunciados como imágenes. Desde esta perspectiva la marginalidad representada en los filmes analizados no es un reflejo de algo que está por fuera del filme –una especie de principio originario incuestionable– sino al contrario se trata de una construcción discursiva.

### III

El concepto de marginalidad surge en América Latina al calor del debate sobre la modernización a finales de los años sesenta. Desde una visión estructural-funcionalista, de inspiración parsonsiana, se empieza a designar con el nombre de «población marginal» a un sector tradicional, sin empleo estable ni ingresos suficientes, necesitado de la gestión del Estado para integrarse en la sociedad moderna. En los setenta, desde un enfoque marxista de cuño economicista, surge el concepto de «masa marginal» para designar un efecto estructural del capitalismo que genera un sobrante de fuerza de trabajo respecto a las necesidades del capital. Estas dos vertientes inauguran una visión esencialista y localizada de la marginalidad que es incapaz de dar respuesta a la problemática de la diversidad cultural en la que se debate Latinoamérica. La una en función del cambio, la otra en función de la revolución, confinaron al sujeto marginal a la ignorancia. Al hacerlo terminaron por afirmar la matriz de pensamiento colonialista que pretendieron contestar.

En la base de estas representaciones se halla implícita una estructura binaria que define a los sujetos marginales en dependencia de la cultura hegemónica. El término «marginal» evoca una marca, una derivación, un acceso que presupone la existencia de una realidad no marcada, originaria, principal. Es el contrario dialecto de términos como «sociedad», «institución» y «racionalidad» que los afirma por excepción. De ahí que la teoría sociológica construya el concepto de marginalidad dentro de una serie de polaridades opuestas y complementarias propias del pensamiento moderno: inclusión/exclusión, funcional/disfuncional, orgánico/inorgánico. Al calor de estas reflexiones se torna necesaria una reformulación del concepto de marginalidad social que permita pensar las diferentes culturas y subculturas un escenario globalizado y posoccidental. El posestructuralismo, el sicoanálisis lacaniano y el crítica poscolonial nos dotan de las herramientas necesarias para entender la marginalidad más allá de las oposiciones binarias impuestas por el pensamiento moderno. Redefinir la marginalidad por fuera de su matriz binaria y esencialista exige someter al concepto a tres operaciones: a) el desplazamiento del término al campo general de la cultura moderna, b) su disociación de

las narrativas del progreso y la modernización, y c) su ubicación ambivalente respecto a las instituciones sociales.

**a) Marginalidad generalizada.** Hablar de marginalidad en el debate actual es referirse a una resistencia generalizada a las instituciones de la cultura en todos sus niveles. En este sentido el concepto de marginalidad es concomitante a la noción de «subalternidad», definida por el pensamiento poscolonial como una «una significación flotante», deslocalizada e inesencial (Rodríguez, 1998). Entender la marginalidad como un fenómeno generalizado implica comprenderla en las múltiples exclusiones que se producen frente a la ciudadanía, el derecho, el lenguaje, la moral, las prácticas religiosas y comunicativas. Estas exclusiones pueden estar acompañadas o no de mecanismos de explotación económica. La marginalidad designa una preocupación constante por el ejercicio del poder en las actividades concretas por la supervivencia, plantea el problema de la violencia no originada por el Estado, sino desbocada en las calles, presente en todos los actos y prácticas culturales. Al plantear que la exclusión no solo es socio-económica sino que opera en todas las prácticas simbólicas, se multiplican los campos marginales y se deconstruyen sus límites espaciales.

**b) Subalternidad sin redención.** Los grupos marginales fueron definidos por las Ciencias Sociales (oficiales y contestatarias), como sujetos que no habían alcanzado una plena modernidad, llámese racionalidad con arreglo a fines o autoconciencia de clase. Por esta razón, estas ciencias se empeñaron en producir una serie de conocimientos útiles para reinsertar a los sujetos marginales en la sociedad y la vida pública de la nación. Los marginales fueron leídos en función de un ideal de redención social integrarlos en instituciones modernas como el pueblo, el Estado y la nación. Fueron comprendidos en función de las narrativas del progreso presentes tanto el discurso desarrollista de la modernización como en el discurso humanista de la utopía socialista. Frente a ello, es necesario mirar a los marginales «en la forma en que son, no como deben ser» como sostiene Beverley. En tanto que cara oscura de la propia modernidad, la posición marginal es legible desde su propia subalternidad, capaz de interrumpir la narrativa del Estado-nación moderno.

**c) Ni adentro, ni afuera.** La marginalidad generalizada, en tanto desborda una ubicación económico-estructural precisa, no es un territorio fijo que se puede ubicar a partir de los «mapas de pobreza» o «cinturones de miseria» identificados en las grandes urbes. La marginalidad es un no-lugar que designa una condición liminal de la multiplicidad de sujetos subalternos. Alude a aquella significación que opera desde las entramas de las instituciones cultu-

rales modernas a partir de una deslocalización constante que burla las categorías del adentro y el afuera. Esta ubicación ambivalente se muestra con claridad en las prácticas marginales que violan permanentemente las polaridades discursivas: lo privado y lo público, el hogar y la calle, la familia y la pandilla, el ciudadano y el delincuente, lo moral y lo inmoral, la mismidad y la otredad, lo incluido y lo excluido.

#### IV

El concepto de marginalidad que usamos en este ensayo parte de estas tres definiciones. Desde ellas, el término «marginalidad» señala una producción discursiva que pone en evidencia los mecanismos de exclusión a partir de los cuales se estructura la interioridad de las instituciones sociales. Si las instituciones fundan su discurso racional y universalista a partir de la segregación de ciertas colectividades marginales, estas replican el discurso institucional transformándose en su imagen traumática, aquella que está borrada de la conciencia pero que sin embargo obra desde su interior. Por esta razón redefinimos la marginalidad como ese «exterior constitutivo» de la sociedad que, como lo ha mostrado Derrida «obra necesariamente desde el interior». Se concibe, entonces, la marginalidad como el interior desconocido de la propia modernidad. Una significación flotante que designa aquello que fue reprimido por el pensamiento ilustrado: la huella de las culturas postergadas que nunca hablaron la lengua de occidente.

El espacio marginal que estudiamos en las siguientes páginas a partir del cine de violencia urbana muestra la fragilidad de las instituciones y contratos sociales. Frente a las representaciones de lo marginal que presenta el cine latinoamericano, el andamiaje conceptual construido por la sociología clásica para explicar el vínculo social se muestra limitado y la posibilidad de constitución de un sujeto económicamente productivo y políticamente activo parece imposible. El Cine de la Marginalidad hace de los huérfanos, de los olvidados, de los desempleados, de los delincuentes sus personajes principales. Al poner en primera fila a estos individuos disfuncionales muestra una realidad social y cultural que tiene existencia propia al margen de la racionalidad productiva de la modernidad. Este cine plantea un desafío complejo a la definición tradicional de la marginalidad que partía de la ubicación económico-estructural precisa y clara de la marginalidad. Muestra a los marginales no como esa «otredad» ubicada en las periferias de la ciudad sino al contrario como personajes que son la médula grandes urbes, el oscuro corazón de la urbanidad. El Cine de la Marginalidad anula la ubicación clara de esa población

excluida. Al plantear que la exclusión no solo es socio-económica, sino que opera en todas las prácticas simbólicas, amplía al campo de aplicación del concepto y dificulta su ubicación. Filmes como *Un oso rojo*, *Ratas ratones y rateros* y *Amores perros* muestran seres que actúan por fuera de los códigos morales humanistas. Filmes como *La vendedora de rosas* y *Pizza, Birra y Faso* muestran que la entrada y salida del campo de la marginalidad parece estar en íntima vinculación con las formas laborales de ganarse la vida. Mientras en *Perfume de violentas*, *Un día de suerte*, *B-happy* y *María llena eres de gracias* se puede reconocer un trabajo del concepto de marginalidad a partir personajes excluidos de las normas hegemónicas de la identificación sexual. Este hecho, torna ambigua la localización de la marginalidad.

El Cine de la Marginalidad muestra una transustanciación permanente de las polaridades topológicas que componen toda narración: lo privado y lo público, el hogar y la calle, la familia y la pandilla, el ciudadano y el delincuente, lo moral y lo inmoral. De ahí que la marginalidad sea representada como la producción de una visualidad que pone en evidencia los mecanismos de exclusión a partir de los cuales se estructura la interioridad de las instituciones sociales. La imagen del marginal –esa mancha indescifrable– aparece como un síntoma de aquello que es imperceptible para las instituciones sociales. La subcultura de la calle se presenta como una especie de trauma inconsciente en la mirada de la sociedad productiva e integrada que solo es capaz de ver aquello que describe un orden coherente y racional. La imagen del marginal es la región turbulenta e irracional que se esconde en el interior de la mirada institucional. De ahí que la marginalidad mantenga una posición ambivalente respecto a las instituciones sociales: es exterior a ellas y al mismo tiempo su interior inconfesable.



## CAPÍTULO 1

# El cine de violencia urbana en América Latina

### LA CRISIS DE LOS OCHENTA

Los últimos quince años del siglo XX, anuncian profundos cambios en la cultura latinoamericana. La caída del muro de Berlín y el fin de la Guerra Fría, presagian un nuevo orden mundial que en América Latina se manifiesta en la derrota del proyecto socialista y la consolidación del modelo neoliberal. En este contexto, se produce un reordenamiento de la escena intelectual en que se habían forjado las expresiones literarias, artísticas y cinematográficas de la región. En el caso de la cultura cinematográfica este cambio de timón, se muestra en la figura de la crisis.

A finales de los ochenta, el cine latinoamericano vive uno de sus peores momentos. La actividad cinematográfica entra en crisis dejando atrás la década del setenta, etapa en la cual la producción cinematográfica alcanzó un reconocimiento internacional con México, Brasil, Argentina y Cuba a la cabeza. El número de filmes que se producían anualmente registra una considerable baja, las audiencias y las salas de cine se redujeron abruptamente. En su libro *El carrete mágico*, John King hace un recuento detallado de la gran aventura del cine latinoamericano que inició en los años 70 para terminar en el crítico desenlace de finales de los 80. A excepción del cine mexicano que mantiene un cierto dinamismo gracias a la inversión estatal y mixta, en el resto de América Latina son tiempos de crisis profunda. En Argentina, 1989 es uno de los peores años en cuanto a producción de filmes. Entre 1974 y 1984, las audiencias del cine se redujeron en un 50% al igual que el número de salas de cine. En Brasil, si bien el subsidio estatal permitió un incremento de la cuota de pantalla para el cine nacional, el promedio de filmes producidos por año —que durante los años 70 se mantuvo en 60— en 1988 bajó a 10; mientras, el 47% de las salas de cine cerraron entre 1975 y 1984. En Chile, el promedio de 6 filmes anuales que se mantuvo entre 1973 y 1982, súbitamente decayó. El cine colombiano, que mantuvo alta cuota de pantalla para sus películas, a partir de 1986 entra en franca crisis. En Venezuela, donde el Estado financió 29 largometrajes entre 1975 y 1980, se inicia una drástica reducción del pre-

supuesto para el cine. En Bolivia la crisis del estaño desató el caos económico y anuló toda posibilidad de producción cinematográfica (King, 1993).

En toda América Latina, la crisis generalizada provocó un deterioro de las formas de financiamiento y producción cinematográficas y afectó seriamente el consumo de filmes nacionales. Al mismo tiempo que la producción de películas decrecía, el público latinoamericano se distanciaba de su cine. Son muchas las explicaciones para este fenómeno. Algunos sugieren que la causa de la crisis fue el ingreso masivo de la televisión y la baja de los costos de los aparatos receptores (Agua, 2003; Roncagliolo, 1996), otros ponen el acento en el repliegue del Estado como principal inversionista de la producción cinematográfica y en la falta de políticas de apoyo a la industria audiovisual (Silva Ferrer, 2003). Finalmente, hay quienes dicen que la crisis económica y social agudizó la situación generando un deterioro de los mercados cinematográficos nacionales (Cordero, 2000b). En este ensayo plateamos que todos estos factores deben ser entendidos a partir del análisis de los discursos culturales que dan sentido tanto a la producción cinematográfica como a la representación fílmica. Propongo analizar discontinuidades sociales, políticas y culturales desde donde se producen las películas y se negocian sus interpretaciones para entender el fenómeno fílmico.

La historia del cine latinoamericano lejos de ser un relato acumulativo de hechos, filmes y desarrollos técnicos se caracteriza por la discontinuidad y la ruptura. La crisis de los años ochenta marca el fin de un paradigma cinematográfico y el nacimiento de otro. El estancamiento del cine en esos años no es una señal de la crisis del cine latinoamericano en general, sino un síntoma de la descomposición de una de sus formas históricas. De cara a la concepción desmicada y evolutiva que explica la historia del cine a partir de la acumulación de autores y obras, se hace necesaria una lectura crítica que revele los cortes y rupturas que dan cuenta de variedad filmográfica producida en América Latina. Uno de los autores que criticó profundamente la concepción continua y unificada de la historia es Michel Foucault. Para el pensador francés el carácter totalizador de la historia no es otra cosa que un efecto del poder disciplinario de la modernidad que afirma la dominación de un sujeto autocentrado a partir de un relato continuo y acumulativo (1997: 20). Contra esta construcción hegemónica de la historia, Foucault reivindica el concepto de «formación discursiva», como una manifestación de carácter «arqueológico» constituida sobre la base de discontinuidades, dispersiones y umbrales. El horizonte histórico de validez de un discurso está determinado por estas rupturas del orden discursivo que trastornan el sentido mismo de la realidad. El concepto de formación discursiva puede entenderse como «un juego de reglas» que hacen posible el establecimiento de regularidades y vínculos entre distintos objetos singulares sobre los cuales se construye un relato histórico.

En el campo cinematográfico, estos objetos singulares son los filmes y las relaciones que se tejen entre ellos son las regularidades y reglas de juego que permiten hablar de una formación discursiva. Según Foucault, estas reglas de juego son:

condiciones de existencia (pero también de coexistencia, de conservación, de modificación y desaparición) de una repartición discursiva determinada. (1997: 63)

En la arqueología de saber propuesta por Foucault, estas condiciones o reglas de juego determinan cuatro campos: los objetos, la modalidad de enunciación, los conceptos y elecciones temáticas. La crisis por la que atraviesa el cine latinoamericano de finales de los 80, no solo es un momento difícil para la producción cinematográfica, sino también es un síntoma del nacimiento de una nueva «formación discursiva». Después de esta crisis se generan nuevas reglas de juego que cambian las formas de enunciación audiovisual, permiten el apareamiento de nuevos objetos y el surgimiento de discontinuidades temáticas y conceptuales dentro del discurso cinematográfico latinoamericano, como lo explicaremos más adelante. Los últimos años de la década del ochenta son un momento de inflexión en la historia del cine latinoamericano: marcan el agotamiento del paradigma socio-cultural que permitió el esplendor de los años setenta, trazan una discontinuidad en las estrategias representativas del cine latinoamericano unificado bajo el concepto de «Nuevo Cine Latinoamericano».

La crisis aguda por la que atraviesa el cine a finales de los ochenta es producto del agotamiento del metarrelato<sup>1</sup> de la nación desde el cual se realizaba la enunciación fílmica. El cambio de reglas del juego en la valoración de los filmes se explica por un reposicionamiento generalizado de la cultura latinoamericana. Esta misma razón explica el surgimiento de una generación joven de cineastas, que imbuida en el mundo globalizado, desencantada de la utopía moderna, y fastidiada del discurso de la nación, empieza a plantear nuevas formas de enunciación en los años noventa.

1. Usamos esta palabra con el sentido le dio Jean-François Lyotard como el horizonte de reglas y axiomas mítico-narrativos que estructuran el campo pragmático de la legitimidad de los discursos. Es decir planteamos que la legitimidad del discurso cinematográfico hay que buscarla no en el texto fílmico sino en una serie de reglas culturales que permiten su validación social. «La tradición de los relatos es al mismo tiempo la de los criterios que define una triple competencia, saber-decir, saber-escuchar, saber-hacer, donde se ponen en juego las relaciones de la comunidad consigo misma y con su entorno. Lo que se transmite con los relatos es el grupo de reglas pragmáticas que constituyen el lazo social» (Lyotard, 1989: 48).

## EL NUEVO CINE LATINOAMERICANO

El Nuevo Cine Latinoamericano, surge como una estrategia de reconstitución del nacionalismo visual, a raíz de la fracaso del cine nacional-popular que se produjo a finales de los años cincuenta. Cierra una primera etapa de la construcción del espacio masivo en América Latina caracterizada, según Martín-Barbero, por el papel fundamental que jugaron los medios de comunicación en la conversión de «las masas en pueblo» y del «pueblo en nación» (1987: 178). El Nuevo Cine reformula aquella tarea de reivindicación de la cultura nacional propuesta por la intelectualidad latinoamericana como un proyecto capaz de unificar las diferencias culturales. A partir de la apropiación de los nuevos lenguajes y formas de representación de «la modernidad cinematográfica»<sup>2</sup> que en Europa había alcanzado su esplendor en los años 60, este cine se aleja del lenguaje clásico del melodrama y la comedia popular que predominó en América latina hasta mediados del siglo XX. Por medio de una apropiación de la modernidad cinematográfica, el discurso fílmico latinoamericano logra superar la crisis que acarrea la industria como consecuencia de sistemas de producción tradicionales y modelos narrativos estandarizados. Sin embargo, mantiene un apelación constante a simbologías nacionales acuñadas por la cultura estatal del populismo. Por un lado, hereda la sofisticación del cine europeo, por otro el corte tradicional y nacionalista que los gobiernos populistas le dieron a la cultura. Esta paradoja se duplica cuando consideramos que el Nuevo Cine desarrolló un discurso crítico frente a las instituciones sociales al mismo tiempo que era financiado por el Estado. A comienzos de los sesenta, la actividad cinematográfica se dinamiza estimulada por los remanentes que produjo el modelo económico desarrollista en la mejor época del Estado de bienestar. Como lo sostiene Ismail Xavier, el cine moderno en América Latina «fue un cine estimulado por los influjos que generó en modo de sustitución de importaciones» (2000: 76).

2. Como lo ha planteado Doménech Font (2002), la modernidad cinematográfica es un gran movimiento de renovación del discurso del cine surgido en Europa a partir de «la desarticulación del relato tradicional –heredero de las antiguas formas decimonónicas– y la apertura de nuevos postulados en torno a la narratividad» (264). Frente al cine clásico –que tuvo su apogeo hasta los años cincuenta en Hollywood– «fundado sobre el montaje en continuidad y la construcción de un a diégesis transparente», la modernidad cinematográfica levanta «un cine de dispersión narrativa repleto de vacíos y elipsis y fundamentado en nuevas relaciones con el espacio-tiempo» (265) y como consecuencia «establece un cortocircuito en las gratificaciones imaginarias del espectador e introduce un estremecimiento en sus certezas perceptivas y mentales» (16).

El Nuevo Cine Latinoamericano adoptó la feroz crítica que el cine europeo levantó frente a la despersonalización de la industria cinematográfica. Sin embargo, a diferencia del cine moderno europeo cuya máxima es la creatividad individual («política de autores»), el Nuevo Cine Latinoamericano rescató para sí una dimensión impugnadora de carácter social («política de la subversión»). La vocación crítica que los «nuevos cines» desplegaron en el mundo, se expresó en América Latina como lucha anticolonialista. En su famoso manifiesto «Hacia un Tercer Cine», Fernando Solanas y Octavio Getino, influenciados por el pensamiento de Franz Fanon, proponen la necesidad de la descolonización de los países de Tercer Mundo a partir del reconocimiento de su auténtica expresión cinematográfica: el Tercer Cine o cine de la liberación.

El Tercer Cine es para nosotros aquel que reconoce en esa lucha la más gigantesca manifestación cultural, científica y artística de nuestro tiempo, la gran posibilidad de construir desde cada pueblo una personalidad liberada: la descolonización de la cultura (Solanas y Getino, 1973: 60)

Mientras una serie de movimientos insurgentes y de liberación nacional guiados por la revolución cubana aparecían en todo el subcontinente, los cineastas comprometidos con la izquierda rechazaban el cine como producto industrial destinado al entretenimiento y lo redescubrían como un instrumento de liberación nacional al servicio de la utopía socialista. Como subraya King: «Los nuevos cines crecieron en una imaginativa proximidad de la revolución social» (1999: 104). Para los cineastas de la época, la lucha anticolonialista pasaba por reconocer la potencialidad de las simbologías nacionales sojuzgadas por la dominación cultural neocolonialista. Esta lucha antiimperial implicaba un autorreconocimiento que permitiría la afirmación de aquellos elementos *proprios* frente a la alienación producida por la industria cultural del primer mundo. Por esta razón, el Nuevo Cine Latinoamericano propugnó la defensa de la cultura nacional a través de un cine moderno y nacionalista.

El horizonte de la liberación nacional fue el presupuesto más importante del Nuevo Cine, a comienzos de la década del 60, así como de otros movimientos culturales en América Latina, dentro de una coyuntura internacional –política, cultural– que impulsaba una afirmación incisiva del concepto de nación (Xavier, 2000: 65)

## LA CRISIS DE LOS NUEVOS CINES

Hacia finales de los años ochenta, el proyecto del Nuevo Cine Latinoamericano se vuelve insostenible, aun cuando parte de la crítica cinematográfica educada en la cinefilia setentista aún apuesta por el canon moderno.<sup>3</sup> Ante la nueva escena histórica, se recomponen las fuerzas en el campo simbólico de la cultura latinoamericana. Esto produce que el discursivo socio-cultural que daba sentido a la modernidad expresiva del Nuevo Cine se desarme. El metarrelato de la identidad nacional, fuente legitimadora del cine moderno latinoamericano, altera el horizonte de la discursividad y la visualidad que daban sentido a los mensajes fílmicos. Por un lado, el aparato del Estado se desmantela por la ofensiva neoliberal y el horizonte utópico abierto por el socialismo se desvanece. Por otro, la globalización resta credibilidad al gran relato de la «identidad nacional». Finalmente la proliferación de imágenes y lenguajes impulsados por los medios masivos de comunicación tornan obsoletos los presupuestos críticos de la modernidad cinematográfica. En este nuevo contexto, el Nuevo Cine Latinoamericano entra en crisis.

**La crisis de la cultura nacional.** Por influjo de la globalización, el discurso de la «identidad nacional», instaurado en los años treinta como metarrelato legitimador de todos los discursos sociales, pierde vigencia. La estrategia cultural del Nuevo Cine, que afirmaba la cultura nacional frente a la cultura foránea y la cultura popular frente a la masiva, entra en crisis. La noción de unidad nacional comienza a ser cuestionada por dos vías: los intercambios transnacionales que propicia la globalización y la acción de grupos subalternos que plantean su diferencia cultural al interior de la nación. De esta manera, comienza a revelarse la heterogeneidad oculta bajo el paradigma homogenizador de la nación. Como lo han destacado Shohat y Stam, buena parte del cine del Tercer Mundo se sostiene en una construcción idealizada y sin conflictos de la cuestión nacional que desconoce conflictos culturales, raciales y de género en nombre de un combate unitario a favor de un orden nacional amenazado permanentemente.

3. En la encuesta «Las mejores películas latinoamericanas de todos los tiempos», realizada a 36 críticos de 11 países convocada por la Asociación Cinematográfica de Prensa Cubana (ACPC) en 1997 y publicada dos años después por Carlos Galiano y Rulfo Caballero, las diez primeras películas en lista corresponden a la plana mayor del Nuevo Cine. 72% de la votación pertenece a filmes realizados en las décadas del 70 y 80; 22% a filmes realizados entre los años 10 y los 60; y 6% corresponde a filmes realizados de los años noventa en adelante. Ninguna de las obras del Cine de la Marginalidad que mencionamos consta en la lista de 205 películas (Galiano y Caballero, 1999: 13-21).

Los cineastas del Tercer Mundo no pueden contar con ningún sustrato de poder nacional. En vez de eso, su relativa impotencia genera una lucha constante por crear una 'autenticidad' elusiva, que se reconstruye de nuevo en cada generación. (2002: 278)

Según García Canclini, el Nuevo Cine Latinoamericano al proponer una defensa esencialista de la cultura nacional ignoró la capacidad de apropiación e intercambio de los grupos subalternos y la cultura popular (1990: 250). El intento de Solanas de trazar una línea divisoria entre el *cine de nosotros* (cine revolucionario del pueblo) y *cine de ellos* (el cine comercial dominante) plantea más de una paradoja en el contexto de la globalización. Como lo ha demostrado Martín-Barbero, en la actualidad se ha vuelto imposible diferenciar la cultura de masas de la cultura popular porque «la globalización económica y tecnológica disminuyen la importancia de lo territorial devaluando los referentes tradicionales [léase nacionales] de la identidad» (1998: 4).

**El desmantelamiento del Estado.** Los años ochenta marcan la crisis final del modelo desarrollista en América Latina, se agota consecuentemente la función intervencionista del Estado. Entramos en la denominada «época democrática» signada por la plena vigencia del neoliberalismo. A partir de 1990 –año en que se formula el Consenso de Washington– se generalizan las políticas neoliberales. Los organismos estatales creados para el fomento de la producción cinematográfica, agobiados por la crisis fiscal, se desfinancian y limitan su acción. Los casos más evidentes son Brasil y México, donde los subsidios a la producción cinematográfica son drásticamente reducidos (Wiener, 1997: 96). Collor de Melo eliminó de un plumazo Embrafilme, una de las empresas estatales de fomento cinematográfico más importante de América Latina. Mientras tanto organismos estatales como el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) y los Estudios Churubusco Azteca (ECHA) son privados de su presupuesto y finalmente intentan ser vendidos a la empresa privada. El cine de los setenta que se definió por oposición a la lógica comercial del cine destinado al mercado, ingresa en un callejón sin salida cuando el Estado, su principal fuente de financiamiento, entra en crisis.

**El fin de la utopía.** Con la derrota del proyecto socialista, los intelectuales latinoamericanos pierden su sustento discursivo. Como lo ha planteado Benítez, el marco de certezas en que se movía la cultura revolucionaria de los setenta da paso a una crisis de los significantes expresado en el debate modernidad versus posmodernidad (1994: 18). En este nuevo contexto, el horizonte utópico que articulaba la propuesta conceptual y temática del Nuevo Cine

desaparece generando un vacío semántico y una desorganización sintagmática que va mostrarse en la crisis generalizada de los años ochenta. El elemento que parecía ordenar y jerarquizar los enunciados visuales desaparece generando una crisis simbólica. En adelante el cine latinoamericano va a hacer de esa ausencia uno de sus temas: la pérdida del sentido y del vínculo social, imposibilidad de futuro. De ahí que Gustavo Remedi caracterice al cine latinoamericano reciente como un discurso distópico:

Si los discursos utópicos suponen la formulación un mundo alternativo, donde todo está bien y las cosas son como deberían ser, ofrecidos como marcos de crítica social y como modelos a ser emulados, el discurso distópico, por el contrario, se encarga de proyectar un mundo de horror, en que las cosas han salido mal, todo ha resultado al revés, y que en resumen, se halla en las antípodas de Utopía. (2003)

**La crisis de la modernidad cinematográfica.** La proliferación de la industria audiovisual y la multiplicación de los medios electrónicos en la producción y difusión de imágenes ha puesto en crisis muchos de los presupuestos de la modernidad cinematográfica. La negatividad que los nuevos cines encontraban en la obra fílmica es subsumida por rápidamente por la industria y las instituciones culturales. Por otro lado, el apareamiento de nuevos lenguajes visuales disuelve la autoría del mensaje visual tan apreciada por el cine moderno y masifica los lenguajes disruptivos que tradicionalmente fueron considerados de vanguardia (Bettetini, 1996). Los lenguajes televisivo, video gráfico y especialmente el hipertextual de la internet, tornan accesoria la figura del autor individual, consagrada en tanto rasgo de la cultura visual de élite. En este nuevo contexto, el proyecto de convertir al discurso cinematográfico en la antítesis de la sociedad capitalista y de la realidad existente, el contrario dialéctico del mercado y el colonialismo, tal como el «Tercer Cine» (Solanas y Getino, 1973) y el «cine imperfecto» (García Espinosa, 1982) planteaban, se transforma en un modelo incapaz de dar respuesta a las problemáticas de la cultura contemporánea.

## LAS BÚSQUEDAS DE LOS NOVENTA

Por todos estos elementos, el discurso crítico del Nuevo Cine pierde su vigencia. Entramos en la crisis de los años ochenta, marcador y umbral que nos permite hablar de una nueva forma de enunciación fílmica. En los años noventa, el cine latinoamericano enfrenta el desafío de buscar nuevas narrati-



vas para abordar el carácter singular y heterogéneo de una América Latina que se debate entre el desencanto de la modernidad y el desenfreno de la globalización. Se empieza a producir un cine que responde al nuevo contexto social y cultural de la región, y encara crítica la exclusión social producida por el neoliberalismo y la abrupta irrupción de nuevos actores sociales que empiezan a cuestionar el concepto homogéneo de la nación. Surgen un conjunto de películas de temática urbana que retratan con desencanto la vida de seres marginados por las instituciones sociales. Un cine que relata sin ningún ánimo reductor la violencia y el desamparo que se experimenta en la subcultura de la calle. Un cine con una posición crítica sobre el discurso de la nación, el paradigma de la cultura ilustrada y el sentido utópico de la modernidad. Roberto Aguilar definió así esta naciente tradición del cine latinoamericano:

Los escenarios: las calles sucias, malolientes y hacinadas de las grandes ciudades latinoamericanas, los barrios que no figuran los folletos de promoción turística, refugios de miserables y proscritos. Los personajes: jóvenes callejeros arrastrados por esa gran marea urbana, desempleados irredentos tratando de sobrevivir al día, a la hora, en los límites de la legalidad. Las historias: cuentos de inocencia perdida, ilusiones rotas, violencia, delito y crimen. Son los escenarios, los personajes y las historias de la crisis retratados con crudeza y sin asomo de compromiso ideológico. (2000: C14).

Este nuevo discurso que aborda la violencia urbana, la marginalidad social, el desarraigo identitario con un lenguaje visual desenfadado ha sido bautizado en España y América del Sur con el apelativo de «realismo sucio». Tomando como referencia la denominación consagrada en la literatura para referirse al tipo de novela iniciada por John Fante y Charles Bukowski, algunos críticos calificamos como «realismo sucio o callejero» a los relatos fílmicos de personajes marginales que desde los años noventa se hacen en América Latina.<sup>4</sup> En la literatura norteamericana, el realismo sucio aludía a una escritura caracterizada por las jergas de las minorías marginadas que relatan sórdidas historias de violencia y desintegración familiar. Estableciendo un paralelismo, en el cine latinoamericano se empieza a denominar con el mismo apelativo a ese conjunto de filmes que con ágiles movimientos de cámara, montaje fulminante e inspiración documental, abordan historias de mundos desencantados, en donde los valores sociales y los ideales comunitarios estaban en descomposición. Según Monterde (2001: 36) y Cordero (2003: B6) es-

4. En el curso «Los cines post-modernos» impartido en el 2000 en la Carrera de Artes de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, introduje el capítulo «El realismo sucio en América Latina» para discutir la crisis del cine moderno en América Latina y analizar los filmes de violencia urbana que empezaban a tener difusión internacional.

ta denominación tiene la ventaja de plantear un franca oposición al «realismo mágico» que definió la literatura y el cine en los años sesenta y setenta. Si bien la crítica francesa hizo referencia a un «polar latino» –una especie de *film noir* urbano con sabor local– nosotros preferimos hablar «realismo sucio» o «Cine de la Marginalidad»,<sup>5</sup> tal y como lo planteamos en un número monográfico de la revista *Cuadernos de Cinemateca* (2004). Con los dos calificativos aludimos a un tipo de relato cinematográfico que trata de reconstruir la experiencia de la exclusión social y la marginalidad sin recurrir a narrativas burguesas, elitistas, o ilustradas, que aborda la pobreza y la violencia desde el punto de vista de personajes marginales.

## HACÍA UN CINE DE LA MARGINALIDAD

La construcción de imágenes de poblaciones marginadas ha sido una tarea constante del filme latinoamericano a lo largo de su historia, sin embargo, solo hoy, cuando la tradición populista y la cultura nacional están siendo cuestionadas, podemos dimensionar la complejidad de tal empresa. Desde sus inicios en las primeras décadas del siglo pasado hasta las producciones más recientes, el cine de ficción de América Latina intentó elaborar sus personajes en diálogo con las condiciones de pobreza y exclusión que caracterizaron a nuestras sociedades desde la época colonial. Los retratos de bajos fondos de la vida porteña que el cine argentino ensaya desde los años veinte, los melodramas de cabaret propios de la edad de oro del cine mexicano, y en general las comedias arrabaleras y de barriada tan frecuentes en el cine nacional-popular de toda América Latina son un ejemplo claro. En todas estas formas de relato fílmico vemos esa necesidad de mostrar actores que habían sido borrados del imaginario colectivo en nombre del refinamiento y la alta cultura. Ahora bien, en estos casos no podemos hablar de un Cine de la Marginalidad porque este tipo de representaciones, concebidas a partir de patrones del lenguaje cinematográfico clásico y del realismo social, son herederas de la cultura burguesa. Los pobres eran representados desde el lenguaje y los códigos narrativos de la cultura hegemónica, eran vistos desde una mirada exterior que los confinaba a la negatividad del estereotipo o a la positividad de la mirada paternalista. Los personajes marginales eran contruidos como individuos con un objetivo claro y una identidad definida, en muchos casos pintoresca y tierna. A pesar de las duras condiciones vitales en las que estos personajes se de-

5. «Cine de la Marginalidad» diferenciado del «cine marginal» o «underground», caracterizado por su carácter artesanal y su difusión restringida en circuitos contraculturales.

batían no perdían su integridad personal frente al espectador, quien se sentía interpelado por los valores humanistas o la moral judeo-cristiana (Oroz, 1992: 41-42).

Un cambio de este registro se produce con *Los olvidados* de Luis Buñuel (México, 1951). La película presenta –desnuda de toda justificación moral– a una pandilla de muchachos, habitantes del lado inhóspito y miserable de una gran ciudad, que súbitamente se ven atrapados por un trágico destino que les priva toda posibilidad de decisión. Como lo apunta Octavio Paz, «el mundo de *Los olvidados* está poblado por huérfanos, por solitarios que buscan la comunión y que para encontrarla no retroceden ante la sangre. La búsqueda del ‘otro’, de nuestro semejante, es la otra cara de la búsqueda de la madre» (2000: 35). Con este retrato de orfandad firmado por Buñuel, el cine latinoamericano inaugura temas como la disolución del vínculo social y la crisis de los valores modernos.<sup>6</sup>

En la década de los setenta estas temáticas van a tener su desarrollo a partir de los postulados del cine moderno latinoamericano. Cineastas de la talla de Rocha (*Dios y el diablo en la tierra del sol*, 1964; *Tierra en trance*, 1967), Littin (*El Chacal de Nahueltoro*, 1969; *La tierra prometida*, 1971), Solanas (*La hora de los hornos*, 1968; *Tangos, el exilio de Gardel*, 1985), Gutiérrez Alea (*Historias de la revolución*, 1960; *Memorias del subdesarrollo*, 1968), entre una constelación de autores, proponen una reinterpretación de la marginalidad social, esta vez a favor de la construcción de sujetos orgánicos portadores de una cultura nacional políticamente activa. Para estos cineastas el problema de la exclusión social es tematizado a través de un personaje que gracias al descubrimiento de su identidad logra convertirse en actor de un destino colectivo. Este destino puede ser la lucha de los grupos subalternos por mejores condiciones de vida, las reivindicaciones políticas y culturales de los sectores progresistas de la clase media o la asunción de la identidad nacional. Como lo ha destacado Ismail Xavier, este tipo de discurso se sustenta en la figura del cineasta-intelectual «portador de la voz de la comunidad».<sup>7</sup> El apareamiento de esta figura plantea un complejo juego de representación y poder a través del cual los grupos marginados son enajenados de su voz e imagen en nombre de la constitución de los destinos colectivos de la nación. Nuevamen-

6. Para una lectura del desafío que presenta la obra y el pensamiento de Buñuel a los valores modernos ver «Nueve reflexiones de un cineasta ateo» (Rubio, 1998).
7. En el perfil que hace Víctor Fowler sobre Glauber Rocha se puede ver esta suerte de «investidura mística» vinculada a la «misión trascendente» de representar los intereses del pueblo que caracterizó al discurso de la época (1999: 106-108).

te se produce una delegación/relegación del punto de vista de los grupos subalternos.<sup>8</sup>

Con la estética tropicalista y el Cinema Marginal brasileño se establece un cambio de perspectiva. Este movimiento, a diferencia del Cinema Novo, muestra la cultura periférica del Brasil con un sarcasmo cáustico, renuente a la utopía salvadora. Con un lenguaje cercano al bricolaje, una retórica kitsch, y una áspera textura en blanco y negro, este cine underground retrató de forma descarnada el mundo de la prostitución, las drogas, la violencia y la explotación. El filme que define muy bien esta estética es *El bandido de la luz roja* (1968) de Rogelio Sganzerla; sin embargo, el más tardío y famoso es *Pixote* (Brasil, 1980) de Héctor Babenco. La cinta relata la historia de un niño sin nombre ni apellido que ha vivido en la calle toda su vida en medio de la extorsión de traficantes, cafichos y putas. Tras huir de la correccional, con un grupo de amigos, empieza una serie de aventuras delictivas que terminan con la vida de dos de ellos. En el impactante desenlace del filme, Pixote asesina a un turista extranjero, hastiado e inerme, busca inútilmente consuelo en el pecho de una prostituta. Por vez primera el cine latinoamericano hace una crónica pormenorizada de los procesos de desmontaje de la identidad a la que están sometidos los seres de la calle. En una entrevista realizada por estreno de su filme *Carandiru*, Babenco dijo que a comienzos de los ochenta «la gente estaba cansada de la alegoría» por lo cual decidió contar las historias desconocidas del Brasil (*Newsweek*, 2003: 63).

Por otro lado, desde finales de los años sesenta Román Chalbaud realiza una incursión sostenida por los ambientes sórdidos y en descomposición de las escalas bajas de la sociedad (*El pez que fuma*, 1977; *El rebaño de los ángeles*, 1979), mientras Arturo Ripstein actualiza el melodrama barriobajero (*El lugar sin límites*, 1977; *Cadena perpetua*, 1978). A finales de los ochenta, colectivo peruano Chaski realiza una serie de filmes que muestran a través del problema de la migración la crisis de las tradiciones y el problema del desarraigo en la gran urbe. *Gregorio* (1984) retrata la historia de un niño indígena en proceso de transculturación que migra a Lima e inicia viaje de aventura por el mundo incierto, oscuro y violento de la urbe. *Juliana* (1989) cuenta la cruel historia de una niña, que poco a poco, es expulsada de su familia y tiene que ingeniárselas para sobrevivir a la violencia callejera, incluso disfrazándose de varón. Estos filmes, al igual que *Maruja en el infierno* (Perú, 1983) de Francisco Lombardi y *Bye, Bye, Brasil* (Brasil, 1980) de Car-

8. Una excepción a este tosco esquema que esbozamos es la obra de Sanjinés que siempre mantuvo distancia crítica frente al discurso de la nación y propuso un cine de creación colectiva a través del cual trató de dar voz a las comunidades indígenas, no obstante su permanente intención de ver en ellas un sujeto revolucionario por excelencia.

los Diegues, muestran la descomposición del ideal comunitario y abren el imaginario popular hacía la cultura globalizada de la urbe. En algún sentido, son filmes de transición entre el Nuevo Cine Latinoamericano y el Cine de la Marginalidad. El recorrido que sus personajes hacen hacía la ciudad parece dejar atrás el simbolismo de los espacios rurales –a lo Glauber Rocha– para anticipar el cine de violencia de los años noventa donde la ciudad se transforma en el omni presente escenario del anonimato y la crisis de identidad.

Otros filmes de temática marginal de aquellos años son: *Nocaut* (México, 1983) de José Luis García, o *Tiempo de morir* (Colombia, 1985) de Jorge Alí Triana, *La hora de la estrella* (Brasil, 1985) de Susana Amaral. En estas películas la combinación de pobreza y violencia urbana se ha vuelto fatal y detona expurgada de todo animo político de denuncia.

De esta manera entramos a los años noventa distinguidos, según Jorge Ruffinelli, por un cine caracterizado por «el alejamiento de algunos paradigmas setentistas» y «el desplazamiento de la mirada hacía los marginados de la sociedad» (2000: 15). Seres tradicionalmente olvidados como las mujeres, las minorías sexuales, los niños de la calle, los mendigos, los vagabundos, los delincuentes, los sicarios se transforman en personajes centrales de los filmes de fin de siglo. Las condiciones de la producción cinematográfica generadas por el agotamiento del Estado benefactor, así como la renovada sensibilidad del espectador modelada por los medios masivos de comunicación permiten que el cine latinoamericano visibilice estos sujetos marginales desde un punto de vista inédito.

Después de la crisis de los años ochenta, la actividad cinematográfica se reconstruye por tres vías: diversificación de los temas tratados, reconquista del público local y nuevas formulas de financiamiento para la producción cinematográfica. Aparecen una serie de filmes con temáticas cotidianas que en sus respectivos países se transforman en éxitos de taquilla y abren un período signado por la inversión mixta y la coproducción internacional.<sup>9</sup> *Como agua para chocolate* (México, 1992) se transforma en un éxito no solo dentro de su país, sino en la segunda película extranjera más taquillera en los EE.UU. *La estrategia del caracol* (1993) se consagra como la película más vista en Colombia el año de su estreno, mientras *Tango Feroz* (1993) se transforma en un fenómeno de masas en Argentina. Un hecho similar sucede con *Fresa y chocolate* (Cuba, 1993), *Cuestión de Fe* (Bolivia, 1995), entre otras.

9. Los mismos cineastas que en los setenta realizaron filmes herméticos y combativos, buscan una inmersión en el mercado. Este es el caso de Bruno Barreto que en la última etapa del cinema novo realiza *Doña Flor y sus dos maridos*, la película más exitosa de la historia del cine brasileño y de Fernando Solanas en 1985 realiza la coproducción franco-argentina *Tangos, el exilio de Gardel*.

En medio de esta reconstitución del mercado del filme y de la producción cinematográfica local, el Cine de la Marginalidad prolifera como una posición abierta a los circuitos masivos pero crítica respecto al «cine de calidad» que encuentra en la espectacularidad su medio de promoción. Frente al cine de adaptación histórica y presupuestos relativamente altos,<sup>10</sup> el realismo sucio retoma la estética del hambre –formulada en los años setenta por Glauber Rocha– y las técnicas documentales del *cinéma vérité*. Propone un filme de bajo presupuesto destinado a visibilizar con crudeza el oscuro mundo de la miseria y la pobreza, ignorado por los medios masivos de comunicación.

Por otra parte, el nuevo escenario político propone cambios profundos en la práctica del cine. El advenimiento de la era democrática pone en crisis la lógica binaria que hasta los años setenta organizó el escenario simbólico en Latinoamérica. Las polaridades que tradicionalmente organizaban el discurso de los sectores intelectuales se disuelven. Termina de esta manera la lógica que enfrentaba la cultura oficial con la cultura contestataria, la afirmación autoritaria del poder con su negación subversiva. El Cine de la Marginalidad inicia cuando la épica de los movimientos de liberación nacional ha terminado y los discursos contestatarios están en crisis. Opera dentro lo que Nelly Richard denominó «poética del desajuste», característica de los movimientos artístico-culturales de avanzada de la época posdictatorial. Frente a esa descomposición del campo semántico por la que atraviesa América Latina a comienzos de los ochenta, surgen «franjas de experiencia que no son verbalizables dentro de la lógica positiva de la cultura contestataria» (Richard, 1989: 17). Uno de los desafíos del cine y del arte contemporáneo en América Latina es introducir en la escena simbólica –bajo la forma de una «estética de los márgenes»– aquellas experiencias indecibles dentro del relato dialéctico de lo oficial y lo contestatario. Ante la crisis del discurso utopista del Nuevo Cine Latinoamericano, podemos definir al Cine de la Marginalidad por las características que señala Richard para otros movimientos de la «escena de avanzada»:

una sensibilidad marcada por un reflujo del sentido heroico, por su alejamiento del modelo del intelectual carismático, intérprete del pueblo y portador de un sentido de la historia, por su distanciamiento del populismo artístico y el nacionalismo cultural y por querer borrar las huellas del pensamiento teológico y erosionar la idea tradicional del sujeto como fuente de significación. (1994: 48)

10. Específicamente nos referimos a filmes como *Agua para chocolate* (México, 1992), *Aire libre* (Venezuela, 1996), *Jericó* (Venezuela, 1990), *En territorio extranjero* (Venezuela, 1993), *Ihona llega con la lluvia* (Argentina, 1996), *La guerra de los Canudos* (Brasil, 1998), *El bien esquivo* (Perú-España, 2001) entre otros.

En los años noventa se producen un gran número de filmes que muestran la vida de los marginales sin ninguna consideración paternalista o transformadora. Estas películas «despojadas del discurso sociológico» articulan una «mirada hacia lo íntimo que no acepta ni condena la violencia» (Ruffinelli, 2000: 20). Esta nueva forma de mirar la violencia, muestra los procesos de exclusión generados por las mismas instituciones sociales que pretenden combatirlos y los funestos costos de la modernización económica.

Sin ánimo exhaustivo, mencionamos algunas de estas cintas: *Caidos del Cielo* (Perú, 1990) de Francisco Lombardi, *Caluga o Menta* (Chile, 1990) de Gonzalo Justiniano, *Lolo* (México, 1992) de Francisco Athié, *Johnny Cien Pesos* (Chile, 1993) de Greff-Marino, *Hasta morir* (México, 1994) de Fernando Sariñana, *Sicario* (Venezuela, 1994) de José Novoa, *Rodrigo D No Futuro* (Colombia, 1994) de Víctor Gaviria, *Sin compasión* (Perú, 1994) de Francisco Lombardi, *El callejón de los milagros* (México, 1995) de Jorge Fons, *Fica conmigo* (Brasil, 1996) de Tizuka Yamasaki, *Dulces compañías* (México, 1996) de Oscar Blancarte, *Cómo nacen los ángeles* (Brasil, 1996) de Murillo Sales, *Pizza, Birra, Faso* (Argentina, 1997) de Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, *Silvia Prieto* (Argentina, 1998) de Martín Rejman, *Soplo de vida* (Colombia, 1999) de Sebastián Ospina, *La vendedora de rosas* (Colombia, 1998) de Víctor Gaviria, *Subterráneos* (Uruguay, 1998) de Alejandro Bazzano, *Huelpega, a ley de la calle* (Venezuela, 1999) de Elías Schneifer, *Sacrificium* (Panamá, 1999) de Pituka Ortega, *Orfeo Negro* (Brasil, 1999) de Carlos Diegues, *Gamín* (Colombia, 1999) de Ciro Durán, *Mundo grúa* (Argentina, 1999) de Pablo Trapero. Y más recientemente: *Ratas, ratones y rateros* (Ecuador, 2000) de Sebastián Cordero, *Ciudad de M* (Perú, 2000) de Felipe de Gregori, *Amores perros* (México, 2000) de Alejandro González Iñárritu, *Tres Noches* (Venezuela, 2000) de Fernando Venturini, *La virgen de los sicarios* (Colombia, 2000) de Barbet Schroeder, *Taxi para tres* (Chile, 2001) de Orlando Lübbert, *25 Watts* (Uruguay, 2001) de Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll, *Perfume de violentas* (México, 2001) de Maryse Sistach, *Ciudad de Dios* (Brasil, 2002) de Fernando Meireles, *Un oso rojo* (Argentina-Francia-España, 2002) de Adrián Caetano, *Un día de suerte* (Argentina-España-Italia, 2002) de Sandra Gugliotta *Carandiru* (Brasil, 2003) de Héctor Babenco, *El polaquito* (Argentina, 2003) de Juan Carlos Desanzo, *La quimera de los héroes* (Argentina, 2003), *B-happy* (Chile-España-Venezuela, 2003) de Gonzalo Justiniano, *Crónicas* (Ecuador-México, 2004) de Sebastián Cordero, *María llena eres de gracias* (Colombia-EE.UU., 2004) de Joshua Marston.

## EL DISCURSO VISUAL DEL REALISMO SUCIO

¿Cuál es la novedad que presentan este conjunto de filmes? A partir de la aparición de esta constelación de obras se abre un nuevo campo discursivo en el cine latinoamericano que propone una discontinuidad en los parámetros bajo los cuales se producen las obras fílmicas. Estamos en presencia de un umbral de sentido que marca lo que Foucault denominó como una «formación discursiva». El realismo sucio, manifiesto en el grupo de filmes mencionados, descubre una nueva forma de producción, distribución y consumo cinematográficos vinculada a cambios profundos en el funcionamiento global de la cultura. Plantea un ruptura con los objetos, los temas, los conceptos, y el tipo de enunciación que caracterizó al Nuevo Cine Latinoamericano.

Respecto a los objetos presenta obras destinadas al mercado que usan los modelos narrativos de género que se apropian de los recursos fotográficos descubiertos por el filme documental. Surge como una crítica al cine intelectualizado de los años setenta, busca posicionarse en el mercado a partir de la explotación de un consumidor joven abierto a las nuevas propuestas. Frente a la idea de Glauber Rocha «una idea en la cabeza y una cámara en la mano», el uruguayo Roland Melzer formula el espíritu de este cine bajo el lema «cine en mano y espectadores en la cabeza» (Ruffinelli, 2000: 17). Esta inserción en el mercado, se produce por medio de un rescate de los códigos narrativos de los géneros cinematográficos y una reutilización de la tradición del «cinéma vérité» en el campo de la ficción. Si por un lado, el realismo sucio pone en cuestión el pacto ficcional sobre el cual se constituye la forma clásica de la representación cinematográfica; por el otro reivindica una cierta dramaturgia. Esta mezcla de ficción y documental dota a las películas de libertad formal, compulsión diegética y registro imperfecto, propicios para el relato marginal. El lenguaje cerrado y limpio del realismo social se descompone en el reino coloquial de la realidad sucia y callejera.

Respecto a los temas, busca problematizar la vida en las grandes ciudades, la corrupción de los valores, las crisis de identidad, la marginalidad y la indignancia. Frente las grandes temáticas históricas, políticas y cívicas que caracterizaron al Nuevo Cine, apela a la micropolítica del cuerpo, la cotidianidad y la calle. Ciertamente en los setenta como en los noventa, en el cine latinoamericano existió una presencia generalizada de sujetos subalternos rodeados de pobreza, violencia y discriminación, como lo recuerda Duno-Gottberg. Sin embargo, la miseria y el subdesarrollo construidos por el Nuevo Cine estaban iluminados por una confianza en los valores modernos amparados bajo conceptos como pueblo y nación, mientras que el realismo sucio enfoca estas mismas tópicos desde la realidad cotidiana y corporal de seres excluidos



de la institucionalidad moderna. En este sentido se produce un desplazamiento de las macro-temáticas vinculadas a los sujetos revolucionarios, los destinos colectivos y la historia nacional hacia temáticas menores de los sujetos marginales, la imposibilidad de futuro, la violencia callejera y la cotidianidad en la gran urbe. Con este cambio de terreno, se introduce el conflicto en el discurso de la identidad, entendido como la afirmación de una unidad nacional o latinoamericana, homogénea y cerrada a partir de la cual se afirmaba la *autenticidad* del cine y la cultura.

Respecto a los conceptos, configura un horizonte teórico y epistémico caracterizado por la crisis de la modernidad y la cultura nacional, tratados más arriba. Este distanciamiento de los valores modernos es perceptible en el descrédito de conceptos como revolución, pueblo, nación, pero también en el alejamiento de la cultura burguesa y la racionalidad ilustrada. Frente a la actual pérdida de legitimidad de la sociedad letrada que sostiene la identidad nacional, elabora códigos mestizos que reincorporan elementos de la cultura global de occidente y de los imaginarios locales. Muestra la cultura callejera como un espacio híbrido donde confluye el efecto desterritorializador del imaginario mediático y la reterritorialización realizada por el mundo marginal a partir de sus códigos subalternos. Frente a la afirmación de un sujeto consciente y soberano en el que se funda el personaje clásico, retrata gente sin ciudadanía ni futuro para la cual la racionalidad y el progreso son algo imposible.

Finalmente, en relación a la enunciación propone un descentramiento del sujeto trascendental del discurso fílmico. Frente a la noción de «cine de autor», que presupone la autonomía de la obra fílmica y la existencia de individuo creador fundante, es heredero de aquella caracterización grupal, social y colectiva que Solanas y Getino atribuyeron al Tercer Cine. En los filmes del realismo socio latinoamericano se percibe un diálogo constante entre texto fílmico y texto social, esta situación provoca que las competencias del autor individual estén atravesadas por rasgos enunciativos colectivos y sociales. En películas que parten de historias reales como *La vendedora de rosas*, *Rodrigo D No Futuro*, *A parte*, *Ciudad de Dios*, *B-Happy* e incluso en filmes más apegados a la narración de ficción como *Pizza*, *Birra y faso*, *El oso rojo* o *Amores perros* se puede advertir universos narrativos supraindividuales que desbordan el mundo interno del director. Estos universos se construyen en una relación intertextual con discursos históricos, sociales y políticos que desbordan el campo disciplinario del cine. Como consecuencia la autoría se encuentra descentrada en las distintas instancia del texto social. Como lo dice Víctor Gaviria: «El autor de una película cuenta, ordena, y completa, pero la realidad también es una autora que aporta da muchas cosas» (Anexo I).

Esta conjunción de objetos, temas, conceptos y tipos de enunciación configura una manera distinta de práctica cinematográfica alejada de los pa-

radigmas setentistas que oponían dominador y dominado, lo propio y lo ajeno, cultura popular y cultura de masas, cine de la liberación frente al cine comercial. Esta nueva manera de articulación del discurso cinematográfico disuelve todas estas oposiciones y opera críticamente como una estrategia de visibilización de la cultura periférica de América Latina a partir de la apropiación de los códigos hegemónicos del cine occidental. En este sentido podría definirse al Cine de la Marginalidad como un «cine menor» capaz de intervenir las prácticas cinematográficas mayores tanto del cine comercial y como del cine de autor. Según Víctor Manuel Rodríguez, «Las nociones de cine menor podrían considerarse como intervenciones políticas mediante las cuales la cultura mayor es apropiada, descentrada y alterada para usos extraños, excéntricos y menores» (2003: 4). El Cine de la Marginalidad y su particular realismo es un expresión menor en tanto no se queda en el rechazo de la cultura dominante y el cine comercial sino que los usa y reelabora. Es capaz de apropiarse de los géneros narrativos del cine hegemónico y ponerlos al servicio de la expresión de problemáticas sociales políticas y culturales que desbordan la autonomía del individuo creador y de la práctica cinematográfica.

## LA ESTÉTICA DEL DESENCANTO

Frente a la crisis del proyecto político moderno, encarnado por la sociedad igualitaria liberal y la utopía socialista, la estética cinematográfica del realismo sucio latinoamericano apela al desencanto. Sus historias de orfandad, frustración, miseria, corrupción, dolor y muerte muestran la bancarrota de la ciudadanía moderna y la crisis del sujeto racional, pero también la imposibilidad de un individuo autoconsciente de su condición de oprimido y agente de la revolución social. A diferencia del cine comercial del primer mundo que se regodea en las peripecias y hazañas de héroes y antihéroes inmersos en una sociedad de la abundancia donde el conflicto social está ausente, el Cine de la Marginalidad latinoamericano muestra las difíciles condiciones en las que se debate una parte de la población del Tercer Mundo, víctima de la lógica excluyente del neoliberalismo. La constante lucha por la sobrevivencia en medio de la miseria, recuerda la «estética del hambre» propuesta por Glauber Rocha a comienzos de los 70. El realismo sucio parece hacer suyo aquel planteamiento que dice que «nuestra originalidad es nuestra hambre y nuestra mayor miseria es que esta hambre, siendo sentida no es comprendida» (Rocha, 1987: 4). Sin embargo esta actualización de la estética del hambre se da en el contexto finisecular donde la gran urbe se ha tragado a la mitología de la naturaleza y la crisis de los ideales modernos se expresan como

una ausencia de horizonte utópico. Al hambre se suma el desencanto de la política, la redención imposible, el descrédito de todo destino colectivo. A diferencia del cine político realizado durante los años setenta en América Latina, *el Cine de la Marginalidad construye una estética del «desamparo» que explora con desembrazo la vida de seres que viven al margen de las instituciones sociales y los discursos políticos, que están excluidos del espacio movilizador y progresista destinado al «pueblo»*. Estos seres considerados políticamente inactivos («ciudadanos disfuncionales» según el liberalismo, «lumpen proletariado» según el marxismo) plantean una serie de conflictos al orden establecido y se presentan como aquello que debe ser invisibilizado para que la sociedad exista. Son los grandes ausentes de la retórica del Estado que ignoran la norma social y cultural que genera la competencia del sujeto moderno. Representan la sombra de la ciudadanía política y una especie de inconsciente del sujeto racional de la modernidad. Por esta razón sostenemos que los marginales están excluidos de las instituciones sociales, pero son su región interior y oscura. El hombre de la calle es todo lo que repudia el ciudadano, y sin embargo, es profundamente interior a él, es su pesadilla, su fantasma.

*El Cine de la Marginalidad reintroduce en la escena pública aquellos «sujetos incompletos» negados por el discurso de la modernidad y genera el «retorno de lo reprimido» por el orden social y cultural*. Su vocación por visibilizar al marginal plantea una ruptura simbólica que reintroduce en el imaginario colectivo aquellos *restos* que fueron excluidos en la constitución de la socialidad. Al hacerlo muestra la perversa operación del discurso ilustrado y demuestra la profunda identidad entre el marginal y el ciudadano. Los indigentes –los *sin casa*– que hasta aquí habían sido representados como interdictos necesitados de rehabilitación o redención, se muestran dotados una subjetividad y una vivencia desbordante que amenaza el orden social.



## CAPÍTULO 2

# El orden social y la marginalidad

### LAS INSTITUCIONES SOCIALES Y EL MUNDO DE LA CALLE

Como lo planteamos en el capítulo anterior, el Cine de la Marginalidad revela una serie de cambios simbólicos en el escenario cultural latinoamericano. Estas transformaciones se manifiestan en una crisis del discurso cinematográfico, pero también en el cuestionamiento de los conceptos tradicionales de las Ciencias Sociales. El Cine de la Marginalidad aparece, justamente, cuando en todo el subcontinente se inicia un profundo debate sobre las disciplinas sociales y la racionalidad científica. Este debate pone en evidencia un conjunto de exclusiones sobre las que se funda el pensamiento social y la noción misma de sociedad.<sup>1</sup> Bajo esta concepción excluyente se construyó la imagen de los grupos marginales, segregados de los sistemas de escolaridad y de la cultura letrada. Estas colectividades fueron ignoradas por las nociones universalistas de la teoría social e incomprendidas por las élites intelectuales progresistas que buscaban la inserción de los subalternos en la cultura burguesa a través de la democratización de la educación.

A partir de los años noventa, y en consonancia con estas discusiones, el realismo sucio empieza a cuestionar la cultura letrada al dotar a los marginales de una relato que muestra la intensidad de sus formas de vida en permanente contradicción con las instituciones culturales. Al abordar el mundo de la marginalidad, liberado del discurso redentor del progreso, el cine latinoamericano va a impugnar la lógica universalista de la socialidad y la diná-

1. Uno de los textos más importantes al respecto es *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate* (Castro-Gómez y Mendieta, 1998) en donde se compilan algunos de los trabajos del Grupo de Estudios Subalternos de América Latina. Siguiendo la línea de investigación planteada en *Abrir las Ciencias Sociales. Informe de la Comisión Gulbenkian para la reestructuración de las Ciencias Sociales* (Wallerstein, 1999), *La reestructuración de las Ciencias Sociales en América Latina* (Castro-Gómez, 2000) propone una mirada geopolítica a la constitución de los saberes. *Desafíos de la transdisciplinariedad* (Flores Malagón y Millán, 2002) recoge algunas discusiones sobre la desestructuración de los campos del saber moderno en América Latina.

mica integracionista del Estado. Partiendo de la representación de aquellas comunidades que no pueden ser incluidas en el orden social, construye lo que Deleuze y Guattari (2000) han denominado como la «máquina de guerra», una forma de acción irreductible al aparato estatal y a sus finalidades organizativas.

El relato de estos colectivos que existen por fuera del discurso de la *polis* y la jurisdicción estatal ha sido reconstruido con una fuerza sin igual por el colombiano Víctor Gaviria. En sus filmes *La vendedora de rosas* (1998), *Rodrigo D No Futuro* (1994) y *Sumas y restas* (2003) el realizador levanta un poderoso testimonio de vida de los seres que moran en la miseria y el desamparo. El realizador colombiano arma narraciones libres de todo modelo preestablecido y comunica la singularidad de la experiencia marginal gracias al uso de técnicas del cine directo y a la participación de los habitantes de las barriadas pobres de Medellín en calidad de actores naturales. Su crónica cinematográfica dramatiza una serie de historias que sorprenden por su vocación testimonial. A través del uso de procedimientos documentales, logra registrar «la incertidumbre del movimiento» característica de estos seres subalternos que es imperceptible para el cine tradicional. De esta forma, el director se concentra en retratar, con la mayor veracidad posible, el lenguaje, la gestualidad, la corporalidad, los deseos y el pensamiento de estos seres excluidos de las instituciones sociales.

*Rodrigo D No Futuro* se sumerge en el mundo underground del punk surgido en las barriadas pobres de Medellín. La película es un canto desesperado que recoge el espíritu nihilista y la ideología del no futuro del movimiento punkero como expresión de la marginalidad. Está musicalizada por bandas como Pestes, Mutantes, No, N. N. y esta protagonizada por actores naturales seguidores de esas bandas. Según Gaviria, la historia surgió de entrevistas realizadas a varios líderes del movimiento en las barriadas periféricas:

Así conocí a Ramón Correa y al mismo Ramiro Meneses. Con ellos descubrí ese mundo de los punkeros y metaleros, y el de los sicarios que habían sido en principio rockeros vieja guardia y luego, distanciados de la música, habían empezado a robar, ese mundo donde robar no es un delito sino una cultura (Anexo I).

El filme es una áspera crónica hecha de imágenes semidocumentales filmadas *in situ* y de una banda sonora estridente como la jerga de sus actores y las percusiones punkeras. La película explora dos trayectorias surgidas de la pobreza y la exclusión social. La primera es la de Rodrigo, un joven que luego de perder a su madre, rompe con su familia, la sociedad y el mundo. Cuando ve frustrado su deseo de formar una banda de punk, entra en un proceso de

ensimismamiento que lo conduce al suicidio. La segunda es la de Adolfo, un adolescente que empieza a enrolarse en el mundo de la delincuencia y el tráfico de drogas, quien será capaz de aniquilar a dos de sus amigos para salvar el pellejo. Tras el doloroso recorrido de Rodrigo, el filme intenta plantear la experiencia de los seres que han perdido su lugar en el mundo y como consecuencia solo les queda la muerte. Extraviado el futuro, rotos los vínculos colectivos, el individuo libre de toda normativa moral y social no tiene nada que lo obligue a vivir. Esta ruptura de los vínculos sociales será el *leitmotiv* del cine de Gaviria.

*La vendedora de rosas*, adaptación del cuento de Hans Christian Andersen, relata las 32 horas finales en la vida de una niña que trabaja vendiendo rosas. A partir de una larga etapa de preproducción que incluye entrevistas a profundidad y talleres colectivos, la película reconstruye con un realismo extremo las costumbres, las ansiedades y anhelos de las niñas que viven en la calle. Como resultado tenemos un filme que hace una sorprendente crónica de la intensidad vital de estos niños y niñas que posiblemente han muerto antes de llegar a la mayoría de edad. La historia sucede en una zona periférica de Medellín, inicia con un largo travelling de un río: la noche cae en la ciudad, juegos pirotécnicos inundan el cielo. Andrea, una pequeña, siete años a lo más, escapa de su casa para reunirse con Mónica, Judy y Cachetona. Las tres –iniciadas en la vida de la calle– dan la bienvenida a Andrea, mientras se preparan para vivir otra noche sin certezas ni futuro. En un trajinar incesante por los ambientes nocturnos de la ciudad, la cámara registra microrrelatos de violencia, incertidumbre y algarabía. Mientras Andrea aprende los códigos de sobrevivencia callejera, Mónica se encuentra con un borracho que le obsequia un reloj. Al día siguiente, 24 de diciembre, la pequeña vuelve a casa con la determinación de abandonarla definitivamente, Mónica visita a su hermana y las otras muchachas duermen en una pensión de pago diario. Horas más tarde, Mónica es interceptada por el Zarco, un furioso pandillero que le roba el reloj. Por la noche, la muchacha vaga por las calles, desilusionada por no tener una familia y por la traición de su novio. Mientras aspira un frasco con «sarcól», evoca a su abuela, busca alguna huella suya en medio de una triste nochebuena. Minutos después es asesinada por el Zarco, quien también habrá muerto antes del amanecer.

En la historia de estas cuatro niñas todas las cosas parecen provisionales y azarosas. Las certezas que permiten la estabilidad individual y social están ausentes. La muerte acecha a cada paso, la violencia irrumpe a cada instante. Todo proyecto de futuro parece frustrado antes de nacer. Gaviria vuelve sobre la fugacidad del tiempo, simbolizada en las aguas del río que corren incesantes, en los juegos pirotécnicos que estallan en medio de la noche, en el reloj que pasa de mano en mano presagiando la muerte (Muñetón, 1998: 41).

Las niñas de Gaviria habitan en la incertidumbre, existen por la pura voluntad de hacerlo, al margen de toda protección social, moral o discursiva. Sus vidas se debaten en el día a día, porque saben que en cualquier momento pueden dejar de existir. Son «seres desechables» conscientes de su fugacidad, seres destinados a morir en un medio donde la violencia se ha transformado en un ejercicio cotidiano.<sup>2</sup>

## VIOLENCIA CALLEJERA, VIOLENCIA DE ESTADO

*La vendedora de rosas* aborda dos tipos de violencia: la primera, visual y evidente, se muestra en las imágenes que testimonian la vida de los niños de la calle; la segunda, abstracta y oculta, señala al aparato invisible del poder y las instituciones sociales. La primera coloca frente a nuestros ojos esos espacios marginales donde el «monopolio de la violencia» que da lugar al Estado de Derecho parece suspendido. Territorios donde la muerte puede presentarse a cualquier momento, incluso por error, como la escena en que unos muchachos que persiguen a un supuesto violador y matan en la oscuridad al hombre equivocado. En palabras de Gaviria:

La vida y la muerte, pueden estar en un encuentro a la vuelta de la esquina, en lo que se dice y en lo que no, en un malentendido. En *Los olvidados* de Luis Buñuel un niño sale del reformatorio a comprar cigarrillos y se encuentra con otro muchacho, ese encuentro desencadena una serie de acontecimientos por los cuales termina muerto en un basurero. En *La vendedora de rosas* la protagonista muere por el azar que desencadena un borracho que le regala un reloj. La fatalidad y el absurdo son las únicas maneras de representar la experiencia de la violencia (Gaviria, 2002: 229).

En los espacios marginales —donde el azar, la violencia y la muerte invaden toda posibilidad de soberanía— las capacidades del Estado moderno para administrar la vida son limitadas. En estos espacios sin ley, «la muerte siempre está ligada al misterioso e imprevisible azar o al implacable destino»,

2. El texto epílogo de *Rodrigo D No Futuro* dice: «Dedicada a la memoria de John Galvis, Jackson Gallegos, Leonardo Sánchez y Francisco Marín, actores que sucumbieron sin cumplir los 20 años, a la absurda violencia de Medellín, para que sus imágenes vivan por lo menos el término normal de una persona». Dos años después del estreno de *La vendedora de rosas* la mayoría de sus protagonistas, actores naturales también, habían muerto en violentos incidentes, similares a los representados en el filme.



como lo plantean Cervino y Cevallos (2003: 86). Las regulaciones sociales impuestas por el Estado se han vuelto precarias, el concepto de socialidad está resquebrajando. En *La vendedora de rosas*, la autoridad estatal existe apenas en la esporádica presencia de un par de uniformados. Con este detalle, Gáviria nos recuerda que el mundo de los niños de la calle está de espaldas a la autoridad legalmente instituida y a los parámetros de ciudadanía universalmente aceptados. En este mundo fuera de la jurisdicción estatal, la violencia no es un medio de pacificación y construcción social, sino un fin; de ahí su presencia exacerbada en todas las actividades cotidianas y prácticas simbólicas. Esta presencia constante de la violencia muestra «el debilitamiento de la misma noción de pertenencia a la sociedad, muestra un resquebrajamiento del pacto social y una conciencia de la incapacidad del Estado para garantizar la seguridad» (Morofña, 2002: 14).

Adicionalmente, la película alude a un segundo tipo de violencia, más sutil y siniestra, aquella provocada por las propias instituciones sociales. El resquebrajamiento del vínculo social que muestra, lejos de plantear una intimidación salvaje anterior al estado de civilización, traduce una serie de inquietudes contemporáneas respecto de la universalidad del derecho y la ciudadanía. Al visibilizar la existencia de aquel mundo de la calle que existe por fuera de las regulaciones del Estado, se pone en discusión la universalidad de la institucionalidad establecida. Como lo han destacado Cervino y Cevallos en su investigación sobre conflictividad juvenil y organizaciones pandilleras, «la violencia social, global, local e individual tiene sus raíces en un sistema ‘formal’ excluyente». Se añade a ello, que la exclusión no solo opera en los órdenes económico y social sino también en los campos epistémico, simbólico y cultural. *La vendedora de rosas*, en particular, y el Cine de la Marginalidad, en su conjunto, muestran aquello que debe ser invisibilizado para que las instituciones ciudadanas funcionen como relatos universales. Esta supresión de los colectivos subalternos de la escena pública y pensamiento social muestra la *violencia fundacional* sobre la que se levanta el derecho y las instituciones colectivas. Esta segunda forma de violencia no está sujeta al azar ni al error, nunca es gratuita o absurda, siempre está llena de sentido porque es la forma de operación del Estado. Por esta razón, Walter Benjamin, sostiene con lucidez que «la violencia como medio es siempre o bien fundadora de derecho o conservadora de derecho» (1999: 32).

## LA MARGINALIDAD Y EL PENSAMIENTO SOCIAL

El cine de Gaviria reintroduce en la escena pública el testimonio y la imagen de un conjunto de «seres profundamente inexistentes», como alguna vez los caracterizó el propio director (2003). Al hacerlo pone en cuestión la misma definición de lo que llamamos sociedad. En presencia de aquellos seres marginados por la modernidad, el conjunto «solidario de creencias y prácticas» que según Durkheim (1996) define a las instituciones sociales, se desestructura. El concepto de *sociedad*, entendido según Weber (1964) como una serie de interacciones regidas a «una racionalidad con arreglo a fines» resulta insuficiente para entender aquellos significados y comportamientos marginales que a simple vista se muestran «irracionales».<sup>3</sup> En la misma definición de lo social está implícita la exclusión de una serie de grupos humanos que no se ajustan a los parámetros comprensivos de la racionalidad ilustrada. Este exclusión de los colectivos marginales genera poderosas manifestaciones contraculturales. Según Britto García:

En el momento en que un sistema cierra la posibilidad de integración de sus *subculturas*, estas pasan a ser *contraculturales*, y los sistemas que participan de ellas son definidos como *marginales*, o no integrados, o excluidos (1991: 20).

El pensamiento social se estructura a partir de una sistemática exclusión de aquellas expresiones contraculturales que no comparten la universalidad de valores que permite la *asociación*. Los fundamentos teóricos de la socialidad, en tanto productos de la modernidad europea, son configuraciones epistémicas que se construyen sobre la universalización de saberes «racionalizados» de la alta cultura. Esta interpretación de la socialidad, plantea la invisibilidad de aquellos colectivos y saberes que no se estructuran de acuerdo con los sistemas de racionalidad categorial.

Los grupos humanos que no han logrado acceder a la flexibilidad de la alta cultura permanecen anclados en 'la minoría de edad' y se hallan necesitados de la 'iluminación' proveniente de los letrados (Castro-Gómez, 2000: 96).

3. Los colectivos marginales parecen existir en lo que Durkheim (1971) denominó «anomia», característica de los momentos de crisis de las sociedades modernas o en lo que Lash y Urry (1998) denominaron como «el fin de lo social», propio de las sociedades posmodernas en donde el Estado-nación ha dejado de producir el sentido de la acción.

Este desajuste entre el discurso universalista de la racionalidad letrada y las expresiones contraculturales de los colectivos subalternos produce que determinadas franjas del espectro social sean intraducibles al lenguaje clásico de las instituciones modernas y de las Ciencias Sociales. De ahí que el mérito del cine de Gaviria consista, según Alberto Álvarez (1994: 100), en escenificar con toda su fuerza la «cultura intraducible» de los marginados. O como sostiene John Beverley (León, 2004: 83) en mostrar que los subalternos tiene importancia y valor «en la forma en que *son*, no como *deben ser*».

La imagen de los marginales plantea un significante que rebasa el lenguaje de las instituciones; su forma contracultural y su expresión desbordante no pueden ser procesadas al interior del sistema social. Esta discontinuidad del significante marginal puede explicarse desde la analítica del suplemento propuesta por Jacques Derrida. Según el filósofo francés: «el suplemento es exterior, está fuera de la posibilidad a la que se sobreañade, es extraño a lo que, para ser reemplazado por él, debe ser distinto a él. A diferencia del complemento, el suplemento es adición exterior» (1971: 186). En este sentido la marginalidad es un suplemento del mundo social que esencialmente añade nada a las instituciones colectivas porque es exterior a ellas. Sin embargo, la sola existencia de ese mundo exógeno, que no puede ser incorporado, cuestiona la universalidad de vínculo social. Siguiendo la lógica del suplemento, podemos decir que *el mundo violento e inhóspito de la calle representa el suplemento de la ciudadanía moderna*.

## LA UNIVERSALIDAD SOCIAL CUESTIONADA

Otro filme que expresó el conflicto entre el mundo callejero y las instituciones ciudadanas es *Pizza, Birra y Faso* (1997) dirigida por los noveles realizadores argentinos Adrián Caetano y Bruno Stagnaro. La cinta rodada en Buenos Aires es una producción, al igual que *La vendedora de rosas*, de bajo presupuesto, vocación documental, protagonizada por actores naturales en conjunto con profesionales. La historia reconstruye la vida de cinco jóvenes que viven juntos en una casa tomada y se ganan la vida con pequeños atracos. Una noche mientras Cordobés, Pablo, Megabom y Frula toman unos tragos, Sandra, la novia del primero, es apresada por la policía. Una vez libre abandona a Cordobés y vuelve a casa de su padre, con quien tiene pésimas relaciones. Explotados por hampones mayores, los cuatro amigos deciden dar un golpe por su cuenta. Asaltan a un taxista con quien trabajan, le roban su auto y dos armas de fuego. Cordobés y Sandra acuerdan escapar al Uruguay al amanecer, ella va a esperarlo en el puerto. Esa misma noche, el cuarteto da el

gran golpe en una discoteca; el destino, la falta de experiencia, la improvisación juega en su contra. En un intercambio de disparos con la policía, Frula es abatido a tiros, Megabom apresado, mientras Pablo huye con Cordobés malherido. Pablo se entrega a la policía y pide a Cordobés que escape con Sandra. Cordobés la encuentra, se despide, le entrega el botín y la deja partir. Cae herido en el puerto, mientras Sandra huye.

Esta historia es la de un destino frustrado por el azar. Los cuatro jóvenes protagonistas están encerrados en un mundo sin salida, excluidos del consumo, marginados del capital cultural y ubicados en la jerarquía más baja del hampa. Su condición de subalternos los priva de los medios, el saber y la racionalidad del gran hampón que sabe como se mueve la sociedad y cuando atracarla. El filme construye una poética de la derrota a partir de la vida de estos ladrones menores que actúan en la improvisación constante y viven en un presente absoluto desconectado de la racionalidad social. La filosofía del grupo parece ser «vivir como se pueda con tal que alcance para las birras...» (Página oficial, 1999). En contraste con los delincuentes integrados en la vida social —un taxista, un policía, un traficante de armas— los cuatro muchachos viven en una aventura permanente al margen de las certezas societales. Son unos «desadaptados», cuya vida y muerte describe un sentido ilegible para la sociedad integrada y productiva. El filme termina con un plano general del puerto vacío. La cámara se aleja lentamente, sin mostrar rastro humano perceptible, mientras escuchamos el sordo rugir del motor de un barco y la comunicación radial entrecortada de la policía que informa que existen dos muertos y un herido. Sutil sugerencia de una ejecución policial de uno de los tres marginales apresados.

Años más tarde, Adrián Caetano lleva esta tónica de la desadaptación a niveles legendarios. En su película *Un oso rojo* (2003), valiéndose de los códigos narrativos del cine negro y del western construye una perspicaz alegoría de la marginalidad que apela a la figura mítica del héroe caído. La película cuenta la historia de Rubén, alias «Oso», un hombre que tras asesinar a un policía y pasar siete años en prisión intenta retomar su vida. Natalia, su esposa, no le perdona y ha rehecho su existencia con Sergio. Su hija, Alicia, ni siquiera lo reconoce. Oso intenta recuperar el cariño de su pequeña y encontrar un lugar en la sociedad. Antes tiene que saldar una deuda pendiente, busca al Turco para cobrarle su parte del último trabajo que hicieron juntos. El Turco se niega aunque le propone devolverle su dinero a cambio de su participación en un nuevo atraco. En un comienzo, Oso se niega, consigue un trabajo como taxista pero finalmente decide hacerlo para aliviar la dura situación económica por la que atraviesan su esposa e hija. El asalto se ejecuta como estuvo previsto, pero los hombres del Turco tienen orden de matar a Oso. Oso ejecuta a

todos, entrega el dinero a su familia y se dirige al bar del Turco donde lo apuñala. Finalmente, solo y agobiado, huye sin rumbo cierto.

Esta historia, definida por la crítica como un «western suburbano», sublima la condición del marginal al dotarle de la fuerza y la pericia del héroe clásico. En diálogo con la exaltación del villano propia de una cierta tradición del western y del cine negro, crea una figura protectora y justiciera que opera al margen de la ley, un personaje masculino imbatible capaz de eliminar de un solo tiro a dos hombres. Sin embargo, lejos de la imagen triunfalista del héroe, Oso demuestra la dolorosa situación del individuo marginal para quien el vínculo social y familiar está negado. A pesar de los intentos por reconquistar el lugar perdido junto a su hija, Oso sabe que su vida está marcada por el crimen y la violencia, que su sola presencia es un peligro para ella. Siguiendo el consejo de un amigo: «A veces para hacerle un bien a la gente que uno quiere hay que estar lejos», decide renunciar a ella y aceptar su destino prófugo. Como ha planteado algún crítico, «Oso está preso y es presa de su propia realidad, su existencia es una existencia trágica como la de todo ser marginal, y ese es el peso que debe cargar de la manera más o menos digna que las circunstancias y el entorno se lo permitan» (Roval, 2004). En esta imposibilidad de adaptación a las instituciones sociales, Caetano encuentra la ética y la estética del relato marginal. Usando la retórica del cine de género, realiza una exaltación del mundo marginal al reconstruir la singularidad del código moral que rige a las sociedades suburbanas que viven al margen de la ley.

Los colectivos subalternos presentados en *Rodrigo D No futuro*, *La vendedora de rosas*, *Pizza*, *Birra*, *Faso* y *Un oso rojo* plantean la intraducibilidad del mundo marginal frente a las instituciones sociales. La experiencia vital de esos seres excluidos del consumo, de las relaciones sociales y las simbologías culturales es inabordable desde el lenguaje hegemónico de la socialidad. La retórica de la incorporación estatal y ciudadana solo puede tratar esta experiencia en tanto una degradación a superar o un desvío a corregir. Esto nos hace pensar en aquel «centro silencioso» o «espacio vacío», del que habla Gayatri Spivak que solo puede ser leído por las instituciones sociales a través de una «desviación de la significación» propia de las vidas marginales (1998: 198), pues en sí mismas supuestamente carecen de valor y sentido. De ahí que la estética marginal del realismo sucio torne visible la singularidad de estas vidas mostrando su intraducibilidad al lenguaje del Estado-nación y de las instituciones modernas. Como lo ha mostrado Beverley, el Cine de la Marginalidad a través de su efecto testimonial intenta exponer la irreductibilidad de la cultura subalterna (2004). Al hacerlo provoca como lo apunta Bustos «una irrupción en el relato elitista de la nación» (2002).

La visibilización de los excluidos provoca una contradicción performativa en el discurso de la universalidad que manejan las instituciones socia-

les y culturales. Ese suplemento irreducible que es la imagen de los marginales hace que la universalidad del campo social aparezca como un dominio parcial que no alcanza a englobar todas las formas de vida posibles. Ante esta imposibilidad de incluir determinadas formas de existencia colectiva dentro de la universalidad, las definiciones sociales se muestran incompletas. Cuando describimos lo que es una sociedad, ahí está Mónica, la vendedora de rosas, para recordarnos que esa definición no incluye a una serie de individuos segregados del vínculo social. Cuando nos referimos a la ciudadanía, irrumpe la imagen del Cordobés para mostrarnos que el discurso de los derechos civiles es privativo de una parte de la sociedad. Frente a la imagen del marginal, la universalidad de los discursos sociales se revela como totalidad inconclusa cuya realización está permanentemente postergada. Como lo ha demostrado Judith Butler «los excluidos constituyen el límite contingente de la universalización» (1999: 62). Enfrentada a la imagen de Mónica o Cordobés –dos seres que viven, trabajan, aman y existen sin ningún amparo del discurso del Estado– la teoría clásica de la ciudadanía muestra un vacío que solo puede ser llenado bajo el régimen de la excepción que ratifica la universalidad de la norma. Sin embargo, como lo ha demostrado Giorgio Agamben, «la tradición de los oprimidos nos enseña que el ‘estado de excepción’ en el que vivimos es la regla» (2000: 15). Los marginados y excluidos lejos de ser el accidente esporádico en la universal del derecho marcan «una fractura biopolítica constitutiva» que funda la sociedad civil y el Estado modernos.

Todo sucede pues como si eso que llamamos pueblo fuera en realidad no un sujeto unitario, sino una oscilación dialéctica entre dos polos opuestos: por una parte el conjunto *Pueblo* como cuerpo político integral, por otra, el subconjunto *pueblo* como multiplicidad fragmentaria de cuerpos menesterosos y excluidos. (Agamben, 2001: 32)

Siguiendo la crítica del filósofo italiano, podemos definir a la teoría política moderna como un intento implacable y metódico de «suprimir la escisión que divide al pueblo», a través de la construcción de concepto unitario de la totalidad social, mediante la anulación e invisibilización de los excluidos. En el Cine de la Marginalidad se verifica el efecto inverso, ya que a partir de la exposición de la imagen de seres subalternos se restablece la heterogeneidad y la fragmentación fundacional de la ciudadanía. En una especie de «retorno de lo reprimido» o «irrupción del suplemento», este cine pone en evidencia la dinámica de inclusión/exclusión de las instituciones modernas. De esta manera se restaura la heterogeneidad de las culturas intraducibles a la lógica integracionista del Estado.

## SOCIEDAD CAPITALISTA, CULTURA LETRADA Y MARGINALIDAD

Frente a la posesión de bienes y al atesoramiento simbólico que caracteriza a la sociedad incluida, la marginalidad se presenta como el signo de la desposesión económica y la dilapidación simbólica. La reivindicación del relato vital de los *sin casa* que propone el realismo sucio es un desafío a la racionalidad capitalista (caracterizada por la acumulación de bienes y valores) y a la cultura letrada (determinada por la acumulación de saberes y acervos simbólicos). Frente a la idea convencional que la escasez provoca mayor necesidad, el Cine de la Marginalidad afirma lo contrario. La agencia de los miserables parece estar ligada a un permanente desprendimiento de los objetos y a una anulación de la racionalidad económica cifrada en la relación costo-beneficio. Esto se ve claramente en el caso de *La vendedora de rosas*, cuando Mónica, a pesar de carecer de los medios indispensables, compra una buena ración de pólvora y juegos pirotécnicos para quemarlos. Tal como las barritas de pólvora se incineran, las niñas de la calle derrochan los pocos medios y la energía que poseen, porque saben que no hay nada más que la instantaneidad del presente. Por eso Gaviria sostiene que «las niñas de la calle viven en condiciones que no podemos ni siquiera imaginarnos. Pero a pesar de todo en sus vidas hay belleza y alegría» (2002: 234). A pesar de la miseria, y tal vez por ella, estas niñas tienen un *don*,<sup>4</sup> una capacidad de dar aun cuando no tienen nada, sin esperar algo a cambio. Los desposeídos de este mundo liberados de la ansiedad del ahorro y la acumulación de bienes, han aprendido a vivir en la renuncia y el desprendimiento.<sup>5</sup> Milton, un amigo de Mónica, ha perdido sus zapatos, ella le pregunta porque no consigue otros. Él responde con otra pregunta: «¿Para qué zapatos si no hay casa?». Cordobés, Pablo, Megabom y Frula, los personajes de *Pizza, Birra y Faso*, de igual manera parecen inmersos en esa cultura de gasto y el derroche. Aunque no haya para comer siempre encuentran la manera de pagarse las birras, el vino o la yerba. Un comportamiento similar se encuentra en los aspectos laborales. Las actividades económicas –ligadas a trabajos muchas veces ilícitos– no están sujetas a ninguna regulación, no tienen registro escrito, ni están regidas por el cálculo

4. En oposición a la de Marcel Mauss, usamos aquí la noción de «don» trabajada por Jacques Derrida: «para que haya don es preciso que no haya reciprocidad, ni devolución, ni intercambio, ni contra-don, ni deuda» (1995: 21).
5. Como nos lo ha enseñado el psicoanálisis, el *displacer* se interpreta como un aumento y el *placer* como una disminución de la carga de energía. La acumulación de energías, bienes y relaciones da origen a la sensación de *displacer*, mientras la expulsión de energía, el derroche de bienes y la liberación de las cargas sociales dan origen al *placer* (Freud, 1993).

racional. Esta economía informal de la subsistencia es una forma de reproducción de la vida que se resiste a entrar en la lógica capitalista de la maximización del beneficio (Quijano, 2003). Sus singulares formas de relación expresan de la imposibilidad de acumular bienes y valores, propia de las culturas subalternas.

Por otro lado, estos colectivos marginales en su cotidiano vivir desafían permanentemente los saberes acumulados que legitiman y sustentan las instituciones sociales. Este desafío se hace evidente en el uso del lenguaje. Tanto Gaviria, como Stagnaro y Caetano, recuperan jergas locales que desafían a la institucionalidad lingüística. El uso de actores naturales, en muchos casos compromete la inteligibilidad de los diálogos, pero dota a la representación fílmica de una inquietante fuerza. Los reapropiaciones del léxico, la dicción atropellada, las inflexiones ilícitas y los acentos inusuales hacen que las hablas marginales construyan una especie de *lengua dentro de la lengua* que ratifica «la rebeldía incontrolable» que según Gaviria define a los niños de la calle (1998: 40). Cada palabra esta sujeta a una doble codificación: el sentido instituido (la corrección lingüística) y el uso marginal (su perversión). En esta apropiación de los códigos lingüísticos de los grupos marginales se ratifica su resistencia a las instituciones de la cultura.

Desde que empecé a trabajar con actores naturales comprendí la importancia del lenguaje que fluye contra la normalidad, contra el lenguaje de los libretistas y el lenguaje literario o contra la economía de la eficiencia y la comunicación. Entre los niños de la calle ese lenguaje es una riqueza, una práctica de reconocimiento entre ellos y un espacio de resistencia. [...] El lenguaje de la calle es un lenguaje de guerra que define muy bien ese mundo y la obstinación de ciertas identidades. [...] Ese lenguaje tiene algo de monstruoso; esa creo es la violencia lingüística que sienten algunos espectadores. (Gaviria, 2002: 229-230)

Esta resemantización del lenguaje permite entender una realidad comunicativa compleja y fragmentaria donde la comunidad ideal de hablantes funciona como una situación nunca alcanzada, opera por tanto con la misma lógica excluyente que la institución societal. Frente a la cultura del consenso y la acción comunicativa –propugnada por Habermas como el fundamento liberal de la democracia discursiva–, irrumpen los lenguajes violentos de las subculturas marginadas que desfiguran la estabilidad del diálogo. Al hacerlo revelan que la comunicación consensuada o «el dominio de lo decible ha de ser gobernado por versiones de la universalidad aceptadas y prevalecientes» (Butler, 2003), es decir occidentales y letradas.

Por último, la desorganización de los acervos culturales también se expresa en la construcción de valores éticos y morales. Frente a los ordenamien-



tos de la cultura moderna que fundan los valores éticos sobre un *deber ser* instaurado a partir del humanismo, los relatos de los seres marginados muestran una ética que se actualiza en las circunstancias. Volvemos a *La vendedora de rosas*: cuando Andrea, maltratada por su madre, huye de su casa, en un instante recibe la solidaridad de Judy quien le cede sus flores para que las venda. No obstante al siguiente día, es capaz de quedarse con un parte del dinero que su amiga obtiene por la venta de unos patines. En el mundo de la calle parece no existir un código fijo para la moralidad y la ética. Una vez abandonado el dominio de las instituciones, en donde el ideal normativo de lo humano, entramos en el terreno ambivalente de la moral poshumanista que no responde a un *deber ser* sino que se estructura como una respuesta a una *forma de ser* concreta. En *Un oso rojo*, Rubén que en un momento es capaz de asesinar a ocho hombres sin pestañar, en otro, puede conmoverse profundamente ante la tragedia de un desempleado que ocupa su lugar junto a su mujer y su hija. A pesar de esta moral contingente, sujeta a una redefinición permanente, existen pactos y valores que se renuevan a cada instante. Uno de ellos es la solidaridad. Los filmes de realismo sucio mantienen una constante: a pesar de la violencia extrema que despliegan existe códigos morales de carácter contingente que tejen relaciones de fidelidad y solidaridad. La consigna parece ser «a pesar de que te puedo traicionar y asesinar en cualquier momento porque ninguna institución me lo impide, no lo hago porque quiero que vivas». Esta ética poshumana contrasta con las normativas morales de la sociedad incluyente, mostrándose en muchos casos más justa y adecuada para la complejidad en la que se desenvuelve la vida. Un ejemplo constituye el estremecedor final de la película chilena *Taxi para tres* (2001), donde un taxista traiciona la amistad de dos delincuentes y los asesina por el miedo que desencadena su mera presencia. Los delincuentes –gente de la calle que vive al margen de la ética ciudadana– a pesar su espontánea amoralidad llegan a comprender y respetar la vida del taxista y su familia, mientras este último, supeditado al código moral y a las normas legales de la sociedad, es capaz de traicionar y asesinar a dos individuos desprotegidos por la ley y la moral.



## CAPÍTULO 3

# Los seres abyectos

### LA AUSENCIA DEL DESTINO, LA AUSENCIA DEL SUJETO

La marginalidad presenta una ubicación ambivalente respecto de las instituciones sociales: es exterior a ellas y sin embargo es su principio constitutivo. Como lo desarrollamos en el capítulo anterior, esta ambigüedad revela los límites epistemológicos de conceptos como «sociedad» y «cultura». Como consecuencia de esta crisis del vínculo social se produce un debilitamiento de la noción de sujeto. En este capítulo analizaremos el desmontaje de la subjetividad y del individuo que propone el cine de violencia urbana en América Latina a partir de la construcción de sus personajes.

Los espacios marginales retratados por el realismo sucio son el escenario de la crisis del personaje individual. En ausencia de las significaciones socialmente construidas, el individuo se presenta desprovisto de finalidad. Como se puede apreciar en *Rodrigo D No futuro*, *La vendedora de rosas*, *Pizza, birra y faso* y en *Un oso rojo*, la vida de los marginales se configura como una errancia sin destino. Las acciones de los personajes de estas películas parecen agotarse en sí mismas sin buscar un objetivo a largo plazo. En esta característica se puede encontrar un denominador común del relato de violencia urbana. El Cine de la Marginalidad propone un personaje a la deriva, correlato de la crisis por la que atraviesan los sujetos que viven en la calle y están a merced de la violencia. Este cine construye sus personajes de forma que la misma historia es la crónica de su desconstitución. Sus procedimientos narrativos, parecen tener como finalidad la muerte, la desaparición, el borramiento del propio actante. Por esta razón, Beverley, sostiene que estos personajes «no ofrecen la posibilidad de crecimiento y transformación personal» (2004: 81). En consecuencia se perfila una dramaturgia que desborda los modelos clásicos de construcción de actantes y acciones. El guión cinematográfico clásico define la esencia del personaje, según Syd Field, por medio de un «super-objetivo» que produce la acción dramática, o, según Lajos Egri, a través de la «motivación interior» que justifica el desarrollo subjetivo (Hills, 1993: 23). En contraste con estos modelos, el personaje marginal habita en el

mundo de la incertidumbre, está guiado por motivaciones irracionales y se caracteriza por la falta de un objetivo consistente que dote de sentido a sus actos. Su universo dramático se construye en la disociación de intenciones y acciones, se basa en actos puros despojados de determinación subjetiva. Este tipo de personaje está definido por un conflicto dramático irresuelto, su accionar está truncado por las fuerzas indómitas de la violencia callejera que lo llevan a vivir en una tensión constante con el mundo. Tal vez por ello, el relato marginal posee una «dramaturgia caótica y desordenada», como diría Gaviria, que logra combinar la estructura episódica de la narración de aventuras y el crítico final de la tragedia.

En esta ausencia de motivaciones y objetivos dramáticos, propia del personaje marginal, encontramos un síntoma de la descomposición del sujeto unitario y racional al que aspiró la modernidad ilustrada. La «racionalidad sujeta a fines» que estructura el relato social del individuo moderno, encuentra su límite en la vida de estos seres de la calle. La «proyectualidad», esa capacidad del hombre para imaginar una realidad futura aún no establecida,<sup>1</sup> adquiere un carácter tremendamente conflictivo en el caso de las agencias marginales. La representación de los marginales que ofrece el cine latinoamericano se basa en personajes que viven en la pura inmanencia, desprovistos de un proyecto social y cultural que dote de sentido trascendente a sus vidas. Esta ausencia de proyectividad, finalmente disuelve la idea clásica de sujeto, estructurada a partir de la coincidencia de acción y conciencia. Esta incapacidad de trazar objetivos programáticos desplaza la subjetividad hacia un «proceso intensivo, múltiple y discontinuo», como lo sostiene Rosi Brandotti (2000: 130). El marginal al estar excluido de las instituciones sociales se presenta como una subjetividad inestable y trizada que mantiene una relación de repudio y deseo frente a las instituciones de la cultura que permiten la construcción simbólica del sujeto. Como lo explica Britto García: «La personalidad del marginal es un yo dividido. Su existencia es una lucha inútil por la obtención de la totalidad» (1991: 22). *La marginalidad se presenta entonces como una condición de dispersión del sujeto moderno autocentrado y reflexivo.*

La película ecuatoriana *Ratas, ratones y rateros* dirigida por Sebastián Cordero nos permite una análisis ejemplar de esta deconstrucción del personaje clásico y el individuo moderno. El filme, inspirado en *Los olvidados* de Buñuel, relata la vida de dos sujetos que paulatinamente extravían su proyecto de vida, se desentienden de objetivos trazados por la sociedad y terminan atrapados en una espiral de violencia que los conduce a un callejón sin salida. Tiene el acierto de abordar la violencia callejera sin moralismo ni moraleja re-

1. Muchos antropólogos definen al hombre por medio de esta capacidad de proyectarse sobre la inmanencia de la realidad, ver Godelier (1989: 17) y Markus (1973: 21-34).

dentora, y hacer de la delincuencia el pivó para la tragedia del individuo –mérito compartido con muchos otros filmes del realismo sucio–. El relato narra una serie de realidades locales a partir de una concepción fílmica que trasciende el costumbrismo. Como lo recuerda Cordero:

Justamente en el rodaje de un vídeo-clip decíamos: ¡qué increíble sería hacer una persecución en la calle Ipiales! Y siempre nos preguntábamos por qué aquí, en el poco cine que habido, no se ha mostrado escenas más dinámicas. [*Ratas, ratones y rateros*] Empezó con ideas más de forma que de contenido. Y de ahí pensamos contar una historia de rateros, jóvenes delincuentes. Al mismo tiempo quería manejar el tema de la pérdida de la inocencia, de un personaje que admira y confía mucho en otro mayor, quien le falla. Esto funciona bien con los rateros, pero quería que fuera muy humano a la vez, que uno pudiera meterse dentro de los personajes y entender por qué son como son y actúan de esa manera. (2000: 14)

La historia inicia cuando Salvador, un adolescente ingenuo e introvertido, es expulsado del colegio militar donde estudia. Inmediatamente recibe la noticia de que su primo, Ángel, lo visitará. Luego de asesinar a un hombre, Ángel llega a Quito. Salvador lo recibe con admiración y entusiasmo, sin saber que dos hampones lo persiguen para vengar la muerte del occiso. Salvador mata a uno de ellos para salvar a su primo de la muerte. Conscientes del peligro, los dos huyen a Guayaquil, mientras los hampones acribillan al padre de Salvador, quien termina en el hospital gravemente herido. Ángel propone realizar un asalto a una residencia familiar con el fin de obtener el dinero necesario para el hospital de su tío malherido. Salvador, decepcionado de su primo, se niega, pero su amigo Marlon secunda a Ángel. Cuando empiezan a vaciar la casa, el dueño los sorprende. Se produce un tiroteo: Marlon queda herido, Ángel lo abandona y escapa con el botín dejando atrás amigos y familia.

El desenlace de la película revela la condición del marginal: su imposibilidad de construir relaciones sociales estables y vínculos de pertenencia, su infidelidad a un territorio simbólico determinado, llámese familia u hogar, ciudadanía o polis, cultura nacional o Estado. El marginal es un individuo que habita el territorio de forma provisional, por esta razón no puede construir un proyecto a largo plazo que involucre un horizonte compartido con el resto de miembros de una sociedad. Se mueve en los espacios pantanosos de la descomposición social donde los cimientos del sujeto están debilitados.

## SERES ABYECTOS

Llevando al extremo esta reflexión, se podría afirmar que el marginal se caracteriza por una imposibilidad estructural de acceder al estatus de sujeto. Como lo ha planteado Judith Butler, retomando la teoría foucaultina del poder, el sujeto lejos de ser una instancia fundadora está constituido por la operación de los discursos sociales. Instituciones como la familia, la escuela, la empresa productiva, el Estado u otras como el lenguaje, las ciencias, la moral producen conocimientos y saberes que permiten la existencia de lo que denominamos sujeto. De ahí que Butler sostenga que «ningún sujeto puede emerger sin este vínculo formado en la dependencia» (2001: 19). Frente a la concepción humanista, Butler explica que el sujeto moderno no es más que un efecto del poder.

Entendemos al poder como algo que forma al sujeto y le proporciona la misma condición de su existencia y la trayectoria de su deseo, entonces el poder no es solamente algo a lo que nos oponemos sino también de manera muy marcada algo de lo que dependemos para nuestra existencia y que abrigamos y preservamos en los seres que somos. (Butler, 2001: 12)

Esta definición del poder permite comprender la ambigüedad del sujeto moderno, por un lado, construido y sometido por las instituciones sociales y, por otro, definido como una subjetividad autónoma. Ahora bien, ¿qué sucede con los individuos sistemáticamente excluidos de esas construcciones de poder que configuran el sujeto? Siguiendo las reflexiones de Butler podemos decir que las instituciones culturales producen sujetos, pero al mismo tiempo segregan y repudian a determinados seres que no se ajustan a la norma o que no comparten los presupuestos del orden social:

Esta matriz excluyente mediante la cual se forman los sujetos requiere pues la producción simultánea de *seres abyectos*, de aquellos que no son sujetos, pero que forman el exterior constitutivo del campo de los sujetos. Lo abyecto designa aquí precisamente aquellas zonas ‘invivibles’, ‘inhabitables’ de la vida social que, sin embargo, están densamente pobladas por quienes no gozan de la jerarquía de los sujetos, pero cuya condición de vivir bajo el signo de lo ‘invivible’ es necesaria para circunscribir la esfera de los sujetos (2002: 19-20).

Precisamente estos seres abyectos de los que habla Butler son los marginales que pretende retratar el cine latinoamericano. Estos personajes de la calle, excluidos de los sistemas simbólicos que configuran la socialidad, se

muestran despojados de la competencia discursiva que los autoriza a obrar y hablar como sujetos. Por esta razón, ocupan una posición subalterna y son objeto de procesos de «estigmatización» (Cerbino y Cevallos, 2003: 10) o «fantasmagorización» (Hopenhay, 2002: 69). La marginalidad se presenta, entonces, como un espacio donde las instituciones sociales no pueden acceder y, consecuentemente, el proceso de producción de sujetos está anulado.

Cuando pensamos en el personaje de Ángel, nos enfrentamos a uno de esos seres que no encajan con el sujeto apadrinado por las instituciones sociales. La historia de este personaje es el camino de la abyección. Para salir de prisión contrajo una fuerte deuda y al no poder pagarla le amputan un dedo y lo persiguen. Cuando por fin reúne el dinero para saldar su compromiso, es demasiado tarde, uno de sus acreedores ha muerto por una golpiza que le propinó. Ángel está destinado a vivir un permanente desencuentro consigo mismo y con la sociedad. Haga lo que haga, un sino fatal lo persigue convirtiéndolo en un «sujeto tachado», sin reconocimiento. En el clímax dramático del filme, Salvador golpea a Ángel, le reclama acaloradamente por todo el mal que ha traído a su vida. Ángel lo calma con su revolver y le dice «Crees que toda esta huevada que ha pasado es culpa mía, loco. Mírame loco, mírame –indica el cuerpo lacerado y su dedo amputado– cómo estoy. No te olvides que tú y yo tenemos la misma sangre adentro, loco». Ángel baja el arma y Salvador se lanza sobre él, lo patea y se marcha. Ángel se debate en una dislocación constante entre el deseo y la acción, situación le priva de estabilidad y le impide vivir en sociedad. Es una especie de sujeto interdicto, incapacitado para responder a los contratos y acuerdos que califican al ciudadano y al sujeto moderno. El análisis de este personaje parece confirmar aquella polémica frase de Spivak: «en rigor no hay sujeto subalterno que pueda conocer y hablar por sí mismo» (1998: 195). Ángel es un demonio, un ser maldito que nunca tendrá un lugar asignado en la retícula trazada por el poder y las instituciones sociales. De ahí que su único camino sea la abyección, su lenguaje la violencia y su destino un rumbo errante.

## EL NÓMADA DE LA CALLE

Ángel vive en una huida constante. Su destino es la fuga y el desarraigo. Este hombre, que aun en los casos más extremos nunca pierde la astucia y la chispa, es un prófugo sin fin cuya fuerza proviene de una permanente explosión de palabras, actos y maniobras. Su fuga constante le impide echar raíces y lo convierte en una especie de paria expulsado de todos los reinos, un nómada para quien solo espacios abiertos para conquistar y abandonar. Todo

lugar al que arriba, pronto se transforma en un campo de destrucción e incertidumbre del cual siempre termina huyendo. Una ráfaga de problemas, muerte y caos espera a todo aquel que se atraviese en su camino, por eso todos le temen y rechazan. Ángel está condenado a un destino errante, encarna la figura del nómada que, según Deleuze y Guattari, es un personaje característico del mundo colectivo de la marginalidad y la calle (2002: 365). Acorde con las reflexiones propuestas por los dos autores, este nómada de la calle no es un ser determinado por el trabajo, la siembra o la acumulación, sino por la violencia, el desplazamiento y la dispersión. Ángel sabe que ningún sitio es un lugar para instalarse, sabe que tarde o temprano será expulsado de él y está listo para ello, porque el nómada considera que «todo punto es una etapa y solo existe como tal» (Deleuze y Guattari, 2002: 384). Ángel es un individuo que atraviesa los linderos y márgenes trazados por las instituciones sociales, como un torbellino que desborda las fronteras de la ley, la propiedad y la familia. Como lo ha planteado Rosi Brandotti:

El nómada no representa solamente la falta de un hogar ni el desplazamiento compulsivo; es más bien una figuración del tipo de sujeto que ha renunciado a toda idea, deseo de lo establecido. Esta figuración expresa el deseo de una identidad hecha de transiciones, de desplazamientos sucesivos de cambios coordinados sin una unidad esencial y contra ella. (2000: 58).

En este sentido el marginal es un nómada urbano que, al estar en permanente movimiento o en constante fuga, no puede ser definido por las posiciones fijas a partir de los cuales las instituciones construyen las identidades sociales. El nómada es un devenir que nunca logra expresarse en el lenguaje de sujeto. Su condición subalterna les impide el acceso a la ciudadanía y el reconocimiento estatal. Por esto, los nómades urbanos del realismo sucio solo tienen derecho a la fuga. Su vida se resuelve en la figura de la huida: escapar para vivir, correr siempre con la muerte en los talones. Las historias de Rodrigo D, Mónica, Cordobés, Oso y Ángel se estructuran como una carrera contra la muerte, una audaz postergación de la muerte que afirma la vida más allá del mundo racional y productivo.

Los relatos del realismo sucio son una crónica de la desconstitución del sujeto y la subjetividad. Este desmontaje de la identidad es perceptible a partir de dos tropos: *la orfandad* y *el nomadismo*. La marginalidad, moneda de doble cara, es por un lado una falta de origen que se consagra en la figura de la *orfandad* y por otro, es la ausencia de destino que se manifiesta en la figura del *nomadismo*. Si por un lado es una exploración descarnada de la destrucción de los vínculos comunitarios, una narración del desarraigo, por otro se presenta como un cuadro rasgado que muestra la crisis de todo proyecto de



futuro. Por un lado, los seres de la calle son unas criaturas sin pasado ni memoria que han perdido todos sus vínculos de pertenencia como consecuencia de la pérdida de sus tradiciones populares, la exclusión de los sistemas formales de educación y la segregación del imaginario nacional. Por el otro, son individuos abyectos, que frente a la rigidez de la norma cultural, la marginación económica-política, y los sistemas de clasificación social responden con su estrategia nómada.

Según Carlos Rojas, esta condición constitutiva de la cultura latinoamericana debe ser entendida no solo como una tragedia sino también como la posibilidad de afirmar dentro del caos social y la destrucción simbólica, una posición de «extremo occidente» que escape al discurso integracionista del multiculturalismo. El nomadismo, por tanto, tiene la posibilidad de articular una «voluntad de exceso, de ir más allá de lo dado, de lo establecido, porque irrumpe desde nuevas visualidades que remiten a nuevas temporalidades» (Rojas, 2002: 17). Frente a las geopolíticas de la representación estructuradas a partir la razón occidental y el sujeto moderno, los seres marginales aludidos en el arte y el cine del Tercer Mundo se presentan como el no-lugar de la barbarie, un espacio liso que desconstituye al sujeto. En un sentido similar Milton Benítez reivindica la figura del «vagabundo» como expresión del ser latinoamericano caracterizada por la ausencia de destino, el desconcierto y la ansiedad. Según este autor «en el caminar del vagabundo el mundo es un algo incierto» (2002: 152). Esta particular forma de construcción del individuo plantea la paradoja de un «ser ausente» que se encuentra suspendido entre el tiempo continuo del trabajo y el tiempo absoluto del instante, sin posibilidad de afirmarse en ninguno de los dos. La experiencia del vagabundo o del marginal se construye entonces como «una memoria sin recuerdo» o como «la muerte del ser como sujeto» (Benítez: 139).

## LA IDENTIDAD EN FUGA

Como lo señalamos en otro lugar, *Ratas, ratones y rateros* maneja una dramaturgia que construye grandes oposiciones para luego borrarlas a partir de su incesante atracción y coincidencia (León, 2000: 9). La película se desarrolla en la permanente confrontación entre polaridades opuestas –introversión y extroversión, hogar y calle, salvación y condena– que en el transcurso del filme terminan superponiéndose. Esta serie de oposiciones definen el lugar asignado sus personajes: Salvador y Ángel. A partir de las relación entre los dos protagonistas, la película construye una gran metáfora de las relaciones entre los seres excluidos de la sociedad y los sujetos incluidos en ella. La

correlación entre los dos personajes es una alegoría del parentesco que existe entre marginales y ciudadanos, muestra la imposibilidad de establecer una diferenciación tajante entre ambos. La complejidad dramática del filme radica en que cada uno de estos extremos parece estar seducido por el otro, planteando un permanente borramiento de las identidades. El *deseo de ser el otro*, *deseo del otro*, el *deseo del uno el otro*, configuran un complejo juego de relaciones entre Salvador y Ángel, desmontando el lugar socialmente construido para el marginal. Este deseo de tomar la posición del otro torna imposible la delimitación plena de la identidad y la escinde desde su nacimiento, como lo ha planteado Hommi Bhabha «existir es ser llamado a una otredad, a su mirada o a su lugar» (2002: 65). Salvador admira a Ángel, quiere ser como él, ágil, experto, valiente; el muchacho, hijo de familia y hasta hace poco estudiante, anhela el mundo liberado de reglas y ataduras que representa su primo. En el fondo siente el irresistible deseo de pertenecer a la calle, el mundo de lo desconocido, de la ausencia de normas y futuro. Ángel representa para Salvador la seducción que el ciudadano siente por el marginal. Por otro lado, Ángel, un delincuente que ha extraviado todo vínculo de pertenencia, evidencia una compleja relación de carencia y deseo frente a instituciones como la familia y el hogar. A partir de las relaciones que mantiene Ángel con su primo, su tío y su abuela, *Ratas, ratones y rateros* dibuja una sutil e irónica nostalgia por la familia, ese símbolo de estabilidad, confianza y pertenencia. En una especie de imposibilidad de asumir la pérdida total de su hogar y parentela, Ángel establece una relación melancólica —en el sentido freudiano del término— con su abuela parálitica. En las conmovedoras escenas de contemplación mutua entre la anciana y el delincuente, se perfila la crisis profunda de la identidad de Ángel.

Esta relación deseante entre ciudadano y marginal se plantea de manera similar en *Un Oso rojo*. En la película argentina, Rubén, un fornido delincuente que acaba de salir de prisión, es el reverso de Sergio, el hombre frágil que vive ahora con su mujer y su hija. Oso lo envidia por todos los años ha pasado con su familia mientras estaba encerrado, ansía recuperar la vida familiar, su posición de padre aunque sabe que eso es imposible. En este relato de la pérdida de los vínculos de pertenencia familiar y su evocación melancólica encontramos una de las constantes del Cine de la Marginalidad. Por otro lado, Sergio, desempleado e impotente ante la crisis económica, encuentra en la fuerza criminal de Oso el rol masculino que él ha perdido. Rubén, por vía delictiva, es capaz de conseguir el dinero que Sergio necesita para mantener la familia. De alguna manera el criminal, se transforma en el ideal omnipotente del ciudadano común. Siguiendo la analítica de la identidad propuesta por Bhabha, sostenemos que el ciudadano es una identidad deseante que siempre está diferida, es una presencia parcial, ya que existe en el deseo constante de

ser otro: su deseo de tomar el lugar del marginal. El ciudadano es él y su deseo inconsciente por superar los límites fijados por la institución social.

Frente a las grandes confrontaciones temáticas como el bien y el mal, el hampa y la ley, el crimen y la sanción, los bajos fondos y la alta sociedad, en las que se funda el cine negro (Guerif, 1995), el realismo sucio busca disolver estas polaridades al plantear su carácter ambivalente. El espacio íntimo del hogar y la familia aparece desnaturalizado, contaminado por la violencia y el deterioro de las relaciones afectivas. El menoscabo de las relaciones familiares generalmente se presenta como un detonante que expulsa a jóvenes y niños a la vida callejera. En estas circunstancias, la diferenciación entre el espacio privado de la familia y el escenario público de la calle pierde importancia convirtiendo al hogar en espacio de la incertidumbre y la violencia. Recordemos que Andrea (en *La vendedora de rosas*) y Sandra (en *Pizza, birra y faso*) escapan de su casa huyendo de su propia familia. Por otra parte, la calle, tradicionalmente construida como espacio del anonimato, la incertidumbre y la violencia, es representada en el cine latinoamericano como el lugar de reconocimiento, esparcimiento y habitación. La calle se transforma en un hogar sucedáneo, mientras la vivencia de la banda o pandilla reemplaza a la familia.

Una operación similar de disolución de las identidades estables se puede advertir en la película *Amores perros* (México, 2001) dirigida por Alejandro González Iñárritu. El filme —visto por cuatro millones de espectadores en México y galardonado con el Gran Premio de la Crítica en el Festival de Cannes— presenta tres historias cortas que reconstruyen la experiencia de la marginalidad desde distintos espectros sociales. Las tres construyen variaciones semánticas sobre el simbolismo del perro y establecen paralelismos entre comportamientos humanos y caninos. Como lo ha planteado González Iñárritu:

En *Amores perros* los personajes se olvidan de su naturaleza divina para sumergirse en su naturaleza animal y a través del dolor redimirse y sobrevivir a ellos mismos y a sus propias consecuencias y decisiones, pero todo esto con una gran belleza, valor, dignidad y esperanza. (2001b).

Los tres microrrelatos se conectan diegéticamente a partir de un accidente automovilístico que altera las vidas de todos los personajes. En una de las secuencias del filme, una bella mujer conduce un auto. La música es suave, la imagen casi publicitaria. En una esquina, el semáforo la detiene, súbitamente otro vehículo embiste el suyo. El choque automovilístico, tantas veces mostrado con frívola espectacularidad por el cine de acción, se carga de sentido. Se transforma en una especie de *by pass* entre las tres historias y ex-

plica las vidas de distintos personajes. La primera de estas historias es sin duda la más lograda y impactante. La cámara al hombro, la fotografía granulosa, la predominancia del ocre y el amarillo, crean una atmósfera opresiva, propicia para el amor desesperado de Octavio por Susana, su cuñada. El correlato de esta historia la constituye el mundo lóbrego de las peleas de perros. Todos los sucesos del relato se desencadenan cuando Octavio decide hacer pelear a su perro Cofi, con el dinero ganado en las apuestas, escaparse con Susana. La segunda historia es la más discreta y convencional: Daniel es un periodista que abandona a su familia por el amor de Valeria, una top model. El correlato canino de la historia lo hace Richie, un pequeño perro que queda atrapado bajo el piso del departamento recién estrenado por Daniel y Valeria. La tercera historia, de resonancias políticas, busca retratar la crisis de las utopías y los sueños. El Chivo es un exguerrillero de izquierdas, que tras veinte años de cárcel ha perdido todo; transformado en un sicario, solo piensa en su hija quien ni siquiera sabe que él existe. El Chivo come, duerme y vive con una jauría que lo acompaña siempre. Cada uno de estos relatos, muestra identidades en migración que están sujetas a una alta cuota de violencia física que no oculta, como lo dice José Enrique Monterde, «la violencia moral y psicológica que gravita alrededor de ellas» (2001: 37). Es un descenso a las profundidades del ser urbano que relata su caída y muestra un universo moral descompuesto, donde el vínculo afectivo está ausente (León, 2001). El amor de Octavio por su cuñada y la violenta relación con su hermano muestran un espacio familiar transformado en un campo de batalla callejero. Por otra parte, el mundo del hampa y las apuestas configuran un ambiente signado por el azar, donde no hay nada cierto. Daniel, un hombre exitoso con una carrera en ascenso ha decidido dejar su hogar para ir a vivir con Valeria, su amante. Como consecuencia del choque, ella súbitamente pierde su trabajo y le amputan una pierna. Inutilizada por los traumatismos se transforma en una marginada dentro de la alta sociedad.<sup>2</sup> El Chivo un hombre que un día tuvo sueños de transformación social, un gran amor y una hija a la que adoraba, tras un largo proceso de destrucción de su personalidad operado en prisión, se convierte en mendigo. En poco tiempo se transforma en un asesino a sueldo, abandona los imperativos morales del sujeto humanista de la modernidad y se transforma en un ser anónimo que opera en las afueras de la institución social. El Chivo

2. Cuando Valeria comenta a Daniel que Richie está atrapado en el piso del departamento él responde: «Richie está bien, talvez está un poco perdido, pero está aquí dentro del departamento, no se lo han robado, ni está en la calle. Esta aquí con nosotros». En este parlamento encontramos un gesto irónico respecta equiparación tradicional del interior del hogar con la seguridad. Esta segunda historia termina desarticulando la ecuación imaginaria interior = casa = seguridad, para mostrar una desestructuración de la vida privada que prefigura una experiencia interior de la marginalidad.

posee una identidad estacionada en un lejano pasado al que no puede volver, es un nómada que vaga por la ciudad sin certeza ni esperanza. Como bien lo ha planteado Jorge Bernárdez existe un paralelismo entre este personaje y Co-fi, el perro de pelea de Octavio.

El perro negro entrenado para matar a los otros perros funciona como un espejo. El Chivo se ve reflejado en esa bestia que ha probado sangre y que no puede dejar de ser lo que es, como su nuevo dueño. Los dos han probado la sangre y el final los muestra perdiéndose y mezclándose con la multitud de la ciudad pero sin posibilidades de integrarse ni a la multitud ni a ningún partido de izquierda o derecha. (2001)

La historia del Chivo evidencia la desconstitución del sujeto en los espacios de la marginalidad, plantea la profunda labilidad de las identidades que genera el mundo de la calle. En un momento del filme, este personaje superpone una imagen de su rostro ahora desgarrado sobre una antigua fotografía del él con su familia, cuando era un hombre con rostro e identidad. Frente a las polaridades morales, ideológicas, políticas que permiten el orden ciudadano, el Chivo se muestra como un ser intersticial que no encaja en ninguna identidad. Frente a la construcción identitaria que delimita territorios perfectamente diferenciados, irrumpen los seres marginales, los nómades urbanos, los «extranjeros» innatos sobre los que ha escrito Derrida (2000), aquellos que «hablan una lengua extravagante» y hacen suya la experiencia de «la ceguera» y «la locura». Frente al orden patriarcal del Estado que fija identidades y regula comportamientos, el marginal es un extranjero al orden de la familia y de la sociedad, incapaz de mirar lo que el más ciego de los ciudadanos observa y por ello se muestra como un ser que piensa y actúa de forma violenta e irracional. De ahí que la condición de extranjería del marginal cuestione la autoridad reconocida como propia y necesaria por la sociedad.<sup>3</sup> El Chivo es uno de esos tantos extranjeros que deambulan en la urbe latinoamericana e impugnan con su recorrido nómada la construcción de identidades a partir de la cual el Estado produce y administra la ciudadanía y el orden social. Como en el caso del resto de personajes marginales del realismo sucio, esboza una identidad en fuga que desafía los ordenamientos a partir de los cuales se ejerce el poder y la autoridad política, cultural y moral.

3. En su libro *La hospitalidad*, Derrida sostiene: «El extranjero es quien anticipando la pregunta intolerable, la pregunta parricida pone en duda el logos del padre [...] El extranjero sacude el dogmatismo amenazante del logos paterno: el ser es y el no-ser no es. Como si el extranjero debería comenzar por refutar la autoridad del jefe, del padre, del amo de la familia, del 'dueño de casa', del poder de la hospitalidad» (2000: 13).

El Cine de la Marginalidad representa la identidad de una forma deconstructiva, como un proceso que nunca llega a su plenitud, como una huella de algo que fue o la promesa de algo que será. La historia del Chivo nos muestra hasta qué punto la identidad tiene un carácter «retrospectivo», como diría Brandotti, una instancia inasible y fugaz que existe como un *pasado* o una evocación. Por otro lado, la historia de Ángel nos habla del carácter siempre «diferido», como diría Bhabha, que tiene la identidad; nos la muestra como un *porvenir* que siempre se posterga. El Chivo y Ángel son el *antes* y el *después* de la identidad que tiene lugar en el mundo marginal.

## NIÑAS MALAS

El Cine de la Marginalidad plantea la insubordinación de las categorías de la identidad en múltiples campos, las construcciones de la identidad sexual y el rol social de la mujer van a sufrir también un fuerte remezón. Muestra de ello son filmes como *Perfume de violentas* de Maryse Sistach, *Un día de suerte* de Sandra Gugliotta, *B-happy* de Gonzalo Justiniano y *María llena eres de gracias* de Joshua Marston. En estos filmes, la experiencia callejera desarticula los lugares que tradicionalmente se habían asignado a la identidad femenina. Cuando el sujeto constituido por el poder y las instituciones sociales entra en crisis, las definiciones normativas sobre la femineidad y su función social sufren un desplazamiento. Esto provoca la deconstrucción de un conjunto de imaginarios con los cuales tradicionalmente se representó a la mujer. De ahí que los personajes femeninos del realismo sucio puedan definirse, según Carolina Cahueñas, como «antisímbolos que escapan a los estereotipos y clasificaciones a partir de los cuales los cineastas latinoamericanos han imaginado a la mujer» (2004: 41). En los filmes mencionados, estos personajes en edad adolescente son figuras fuertes capaces de habitar en la incertidumbre propia del mundo callejero. Son muchachas que afrontan el deterioro de las relaciones afectivas y la destrucción del orden familiar a través de una reinención constante de su propia identidad. Ante la pérdida de la figura paterna y la perversión del referente materno resignifican su femineidad por fuera de los códigos hegemónicos. De ahí que su vida se resuelva en la ausencia de autoridad patriarcal y en el repudio del rol de la niña bonita o la madre abnegada. En *Perfume de violentas* (México, 2001), Jéssica, víctima de la incompreensión familiar y la violación sistemática, termina asesinando a su mejor amiga. En *Un día de suerte* (Argentina-España-Italia, 2002), Elsa, agobiada por la crisis económica y la falta de empleo, decide viajar a Italia, siguiendo las pistas de un amor incierto. En *B-happy* (Chile-España-Venezuela,

2003), Kathy súbitamente sufre la muerte de su madre y el abandono de su hermano. Huérfana y solitaria, decide ir en busca de su padre, un hombre desconocido que acaba de salir de prisión y está a punto de morir. En *María llena eres de gracia* (Colombia-EE.UU., 2004), una joven embarazada pierde su trabajo y se entera de que su novio no la ama. Rechaza el matrimonio, huye de su pueblo y en la desesperanza se emplea como mula para pasar cocaína a Estados Unidos. En las cuatro historias, la mujer ha dejado de ser una proyección del deseo masculino, esa la metáfora de la pureza o la perdición expresada en la dualidad santa/puta. Ha dejado de representarse dentro esa narrativa hegemónica de la diferenciación sexual que según Teresa de Laurentis se define por la estructura binaria: masculino-héroe-humano/femenino-obstáculo-frontera (1992: 192). Se ha convertido en el símbolo abyecto de un universo social en descomposición donde las polaridades sexuales desaparecen. De ahí que el realismo sucio reabra la narración clausurada del cine clásico en la cual el personaje femenino no es más que un rol pasivo o un objeto de deseo detrás del cual está el héroe masculino. En los cuatro filmes mencionados, la crisis social y económica produce la caída de la figura masculina, generando un tipo de personaje femenino emancipado de la tutela paterna. Frente a la violencia y la descomposición familiar, Jéssica, Kathy, Elsa y María maduran prematuramente y tomar las riendas de sus vidas. Estas niñas malas súbitamente se transforman en mujeres capaces de actuar sin la protección de figura masculina alguna, incluso por fuera de la ley y la moral.

En ausencia de las instituciones sociales, culturales, morales que producen y reproducen la identidad femenina desde los códigos androcéntricos, se plantea una nueva vivencia de la sexualidad y del cuerpo de la mujer. Los cuatro filmes apelan a un lenguaje sensorial capaz de reconstruir las dimensiones corporales y sexuales de sus personajes. A través de imágenes que evocan universos olfativos, táctiles y gustativos se reintroduce el cuerpo sexuado como tema central de relato. Frente al filme intelectual de los setenta, que privilegió la palabra y la abstracción, el realismo sucio reivindica una narración sensorial en donde el cuerpo irrumpe abruptamente. Esta constante se puede ver en los filmes que topan el tema de la feminidad y en aquellos otros cuyos protagonistas son masculinos. Ejemplos: *Un oso rojo* y *Ratas ratones y ratones*, relatos que se sostienen en la corporeidad de sus personajes.

En síntesis, el Cine de la marginalidad esgrime un discurso posidentitario, muestra una galería de personajes sin hogar que viven de espaldas a las normativas establecidas. Frente a estas criaturas corpóreas y nocturnas que hacen del nomadismo una forma de sobrevivencia, la idea de una identidad plena y un sujeto racional es absolutamente inapropiada. De ahí que el Cine de la Marginalidad pueda caracterizarse como una estrategia narrativa de deconstrucción del personaje clásico y el sujeto moderno.





## CAPÍTULO 4

# La imagen desgarrada

### EL REALISMO TRAUMÁTICO

Una característica común a las películas analizadas en los dos capítulos precedentes es su particular discurso fotográfico. Todas comparten una vocación crítica respecto a las formas convencionales de composición visual y cuentan sus historias con una estética que disuelve los límites entre el documental y la ficción. Usan las convenciones narrativas del cine negro y del thriller, se apropian de los recursos diegéticos del cine de acción y de pandillas, pero manejan un fotografía documental. Frente al verismo fotográfico del cine clásico estilo Hollywood que busca producir un «efecto de realidad», reivindican la inestabilidad propia del filme documental. Frente a las convenciones del discurso fotográfico construidas desde el equilibrio compositivo y el uso armónico de la luz y el color, buscan los altos contrastes, la imagen granulada, la saturación cromática, aprovechan la inestabilidad de la cámara al hombro y explota la incertidumbre visual del cine documental. A través del uso de las técnicas documentales construyen una fotografía testimonial que disuelve la distancia narrativa entre el espectador y la narración, y hace explícita la mediación fílmica. Frente a la modernidad cinematográfica mantiene una distancia al trabajar sobre las convenciones visuales de uso industrial y formas de registro documental que cuestionan el relato de autor, ampliamente valorado en el cine europeo.

Todas estas películas han sido rodadas en escenarios reales que buscan evocar el ambiente corrosivo de las calles de urbes latinoamericanas como Medellín, Buenos Aires, Quito o México. Frente a las imágenes estereotípicas acuñadas por la empresa turística y de gobierno, la concepción visual que manejan construye a la ciudad como un «espacio cualquiera», sórdido y lúgubre, propicio para la degradación de sus personajes. Su discurso fotográfico juega con la impresión de la realidad urbana, exalta aquellos elementos iconográficos propios de la ciudad latinoamericana que testimonian la experiencia marginal.

El cine de Gaviria es el caso más evidente de este corrosivo discurso visual. El director colombiano reconstruye el relato de los seres marginales a

partir de una especie de documentación visual de su mundo. Para lograrlo construye un relato dramático pero, como un experto documentalista, tiene la mirada atenta a la sorpresa y el azar de la calle. A partir de este deseo por captar la desnudez de la vida, Gaviria sostiene que «una película se convierte en un diálogo con todos los relatos que componen la realidad» (Anexo I). Es entonces cuando el filme capta algo que ningún guionista o fotógrafo podría elaborar, algo que deja de ser expresión vertical del director para convertirse en una enunciación horizontal y colectiva desde las fuerzas caóticas que operan en la realidad. «La enunciación colectiva le da una densidad a la película que me es imposible de alcanzar de otra manera» dice el director. (2002: 226). La intensidad visual de filmes como *Rodrigo D No Futuro* y *La vendedora de rosas* se alimenta de aquellos elementos que nos ponen frente a una imagen inhabitual que interpela violentamente al espectador e impacta su sensibilidad. Las imágenes de jóvenes y niñas que nos presentan estos filmes producen un cortocircuito en el pacto ficcional que funda la narrativa cinematográfica. De ahí que John Beverley encuentre un efecto testimonial en el cine de Gaviria:

Lo que es chocante en el testimonio es esa sensación de que alguien nos habla directamente desde lo real social. Lo que nos choca en, por ejemplo, *Rodrigo D* es ese mensaje al final en que John Delfis y cinco de los chicos que aparecían como parte de la pandilla ya están muertos. De repente hay un shock porque esos chicos que veíamos como actores eran personas reales y la violencia que la película retrata era igualmente real. La ficción y la realidad, representación y auto-presentación se cruzan. (León, 2004: 87).

Con esta reflexión, Beverley abre el camino para entender el shock que produce el cine del director colombiano. Sin embargo, la noción de testimonio del crítico norteamericano es prisionera de una concepción transparente de la expresividad. Para Beverley el testimonio es una manera directa de dar voz a una persona real que normalmente no la hubiera tenido (León, 2004: 85). Esta definición revela una noción poco problemática del lenguaje cinematográfico en tanto construcción simbólica asechada por la opacidad del referente y la ansiedad por la realidad. En respuesta, sostenemos que el efecto inquietante de la cámara de Gaviria demuestra un deseo insaciable de representar la realidad vinculado con ese encuentro traumático con lo real del que habló Jacques Lacan. Para Lacan lo real es una instancia que resiste a la simbolización, escapa al dominio imaginario del sujeto y se muestra en forma de representaciones traumáticas. De ahí que lo real es el encuentro accidental y azaroso que revela todo aquello que es inadmisibles en la realidad social y subjetiva.

Lo real puede representarse por el accidente, el ruidito, ese poco-de-realidad que da fe de que no soñamos... esa realidad no es poca cosa, pues nos despierta a la otra realidad escondida tras la falta de lo que hace las veces de representación (Lacan, 1999: 68).

Por debajo del lenguaje simbólico del cine y las construcciones imaginarias que despierta en el espectador se ubica una realidad real e inadmisibles, no simbolizada por los códigos de la cultura ni atrapada en las redes imaginarias del sujeto. Es justamente esa «otra realidad escondida» tras la imagen, la que evoca el cine de Gaviria con su concepción documental. El realismo extremo que propone el realizador colombiano plantea la irrupción en el campo visual de aquella realidad que está bajo la representación y fue descubierta por el sicoanálisis lacaniano con el concepto de «mancha». Para Lacan, «la definición de la mancha es justamente lo que, en el campo, se distingue como agujero, como ausencia» (1999) De ahí que el cine de Gaviria al intentar representar la realidad en grado superlativo libera aquello que horada, mancha y deforma la imagen cinematográfica, aquello que rasga la pantalla significativa de la imagen para conseguir el encuentro con lo real. Frente a las convenciones del lenguaje clásico del cine, construido a partir de un orden perceptivo que privilegia la nitidez y la luz, Gaviria reintroduce en el campo visual la experiencia de la sombra y la mancha. Lo sombrío que se muestra en la pantalla, no es solo efecto de la inestabilidad fotográfica propia del registro documental, sino un correlato apropiado para la imagen del marginal que no alcanza a ser interpretada por el espectador. Gracias al uso de una estética propia del documental, el cine de Gaviria logra desplegar lo que Luis Duno-Gottberg<sup>1</sup> denomina la «huella de lo real»:

Ante la mirada del espectador —o desde ésta— se proyecta un exceso que sólo comunica la resistencia a ser cabalmente representado. Esa opacidad y su efecto puestos en escena por intervenciones en lo literario o cinematográfico por parte de sujetos marginados, excluidos y violentados, es lo que llamo la *huella de lo real*. (2003: 3).

Esta huella lejos de ser una expresión mimética de una realidad que está por fuera de la representación es una sombra que proyecta el propio discurso cinematográfico. El naturalismo fotográfico construido por el cine clásico del primer mundo tiene aquí su límite. Esta *huella de lo real* abre el filme ha-

1. Al mismo tiempo que escribía este libro, Luis Duno-Gottberg editaba un número especial de la revista *Objeto visual* bajo el título «Imagen y subalternidad: el cine de Víctor Gaviria». Los valiosos aportes de esta publicación no están tomados en cuenta en este ensayo. Las citas de Duno-Gottberg han sido tomadas de un borrador de la introducción de la revista.

cia lo inesperado e indescifrable que no logra traducirse en un sentido socialmente estable, es una especie de desgarradura en el orden simbólico que deja ver un abismo desconcertante y siniestro. De ahí que retomando la fórmula introducida por Hal Foster podamos hablar de un «realismo traumático». Para Foster esta manifestación finisecular del realismo, presente en los lenguajes visuales contemporáneos, se caracteriza por un movimiento doble que reproduce ansiosamente la realidad, y al mismo tiempo señala la imposibilidad de tal acción. El realismo traumático genera un tamiz de imágenes violentas cargadas de significación y, más allá, horada la superficie significante para mostrar un vacío de sentido. Por esta razón, propone

al mismo tiempo varias cosas contradictorias: una protección de la realidad traumática y una apertura a ella, una defensa contra el efecto traumático y una producción del mismo (Foster, 2001: 134).

Esta impronta de lo real disuelve la «ilusión de realidad» que sostiene a la ficción cinematográfica. Los altos contrastes, la saturación cromática y la cámara al hombro recuerdan permanentemente al espectador que está frente a una representación que en cualquier momento puede tornarse ilegible. En la escena más intensa de *Ratas, ratones y rateros*, donde Salvador finalmente se enfrenta con Ángel, la intensidad de la confrontación es reconstruida con una técnica cercana al documental. En lugar de fragmentar la acción en muchos planos, Cordero desplaza la cámara con agilidad de un lado al otro de la habitación en un soberbio plano-secuencia al estilo del reportaje directo. Cuando Salvador estalla en cólera la imagen se transforma en una turbulencia de movimientos, ilegible por unos instantes. En esta forma de construir el relato —presente de distinta manera en *Pizza, birra, faso* y en *Amores perros*— se desliza subrepticamente *la huella de lo real* que cuestiona el universo cierto y estable del discurso cinematográfico. Por esta razón, encontramos una profunda relación entre el realismo traumático propio del Cine de la Marginalidad y la tradición vanguardista del «cinéma vérité».

## EL CINÉMA VÉRITÉ

El «cine directo», o «cinéma vérité» como se denominó en Europa, moderniza el discurso del documental producido a través de la incorporación de tecnologías ligeras e rápidas como la cámara portátil de 16 mm, emulsión hipersensible y la grabación magnética-sincrónica del sonido. Estas innovaciones permitieron el desplazamiento fluido de la mirada y el registro de los

incesantes cambios de la realidad. Al incorporar estas innovaciones técnicas el cine *vérité* llevó a su máxima expresión el «objetivismo integral» propugnado por «el cine-ojo» de Dziga Vertov, buscado infructuosamente por la escuela documentalista inglesa y el neorrealismo italiano (Gubern, 1989: 422).

La tradición del cine directo funda una potente crítica a la forma clásica o institucional de la representación cinematográfica, pero también arremete contra algunos principios que se han convertido en axiomas del cine de autor. En primer lugar, la forma directa del relato fílmico permite la desarticulación de las convenciones narrativas que dieron lugar a la construcción y consolidación de la «institución cinematográfica» estudiada por Noël Burch a partir del apareamiento de lo que denomina como el Modelo de Representación Institucional. Como lo explica Burch el discurso cinematográfico solo alcanza su legitimidad cuando logró asimilar los conceptos de organización espacial propios de la alta cultura expresados en la perspectiva renacentista y en la distribución armónica de la luz, el color y las representaciones volumétricas. (1991: 171) Esta concepción visual que el cine hereda de la pintura y la fotografía hace de la imagen un espacio perfectamente reconocible por el espectador, familiarizado con este tipo de representaciones hegemónicas. El Modelo de Representación Institucional —que tiene su máximo logro en el cine de Hollywood— logra afianzar esta forma de organizar el espacio visual. Frente a la racionalización del espacio, el cine *vérité* deconstruye la certeza y la transparencia del significante icónico a través de la contaminación y la mancha. De esta manera, genera como lo advierte Jesús González Requena, «una agresión al buen orden perceptivo» y «un desgarrar en el tejido de los significados y las formas» (1992: 60). Esta operación, continúa el autor, «lejos de producir un significado que suture el discurso trata de inyectar una violenta dosis de *lo radical fotográfico* que suspenda el significado y desgarrar el tejido del discurso» (61). En virtud de estas reflexiones, *caracterizamos la acción del cine *vérité* como una huella de lo real que descompone el campo visual y desgarrar el tejido significante de la imagen.*

En segundo lugar, frente a los grandes relatos utópicos de libertad y redención del realismo poético francés, del neorrealismo italiano, del cine social, y de muchas corrientes del cine de autor, el cine *vérité* formula un relato distópico. Plantea un cuestionamiento radical de lo «verdadero» y lo «ficticio». En tal virtud, torna imposible una enunciación unificada y trascendente, sea subjetiva, ideológica o moral, ubicada más allá de la representación. Como lo ha planteado Gilles Deleuze, el cine directo «destruye todo modelo de lo verdadero para hacerse creador, productor de verdad» de ahí que no sea «un *cine de la verdad* sino *la verdad del cine*» (1996: 203). En consecuencia, deconstruye los límites fijos establecidos entre subjetividad y objetividad, entre quien filma y lo filmado:

La célebre fórmula: 'lo cómodo del documental es que uno sabe quién es y a quién filma' pierde validez. La forma de identidad Yo = Yo (o su forma degenerada Ellos = Ellos) cesa de valer para los personajes y para el cineasta, en lo real tal y como en la ficción. Lo que se deja adivinar es más bien, en grados profundos, 'yo es otro'. (Deleuze, 1996: 205)

Justamente por estas razones el «cine militante» de América Latina se mostró reacio a la estética corrosiva y disolvente del cine *vérité*. Los metarrelatos de la transformación social, la utopía socialista y la identidad nacional que este cine propugnó se disolvían en el universo del cine directo. La diseminación de significado planteada por el cine directo fue totalmente incompatible con la discurso político y la figura del cineasta progresista que predominaron en el cine latinoamericano de los años setenta. En una entrevista reciente, Patricio Guzmán, documentalista chileno y precursor del cine *vérité* en América Latina lo plantea de esta manera:

Casi todos los documentalistas [del Nuevo Cine Latinoamericano] hicieron un cine próximo al cine militante o directamente militante. *La hora de los hornos* es una película donde *la voz en off* lo dice todo, donde las imágenes ilustran lo que el texto ideológico peronista va a decir. Genial por otra parte. No es, por tanto, una película de cine *vérité*, es un ensayo escrito, programado, con su manifiesto al lado. Lo que Santiago Álvarez hacía era, en vez de peronista, era marxista-leninista pro revolución cubana. Sanjinés se mueve en otra cosa, es un profeta. Yo nunca sentí que esa gente me influenciara. Porque en nuestra película [*La batalla de Chile*] lo que predominaba es una cámara que va y viene, que se compromete, pero no con una ideología concreta (Aleman, 2002: 88).

Por razones complementarias, el cine de violencia urbana de los años noventa, que surge de la descomposición de los metarrelatos identitarios y progresistas, hace suya la estética del cine *vérité*. Frente al desmantelamiento del «sentido tutor» que proveía de una significación unitaria a los discursos fílmicos del cine militante, irrumpe la imagen traumática y desgarrada de los marginales en el cine de los años noventa. A través sus relatos dramáticos de la vida callejera, el Cine de la Marginalidad libera una mancha fílmica incompatible con el ideal redentor del progreso y la sensibilidad de la alta cultura. Gracias a procedimientos documentales y a la recuperación testimonial de la imagen del marginado, el Cine de la Marginalidad transforma el registro cinematográfico en *una huella de lo real* que deconstruye los metadisursos a partir de los cuales operan las instituciones sociales.

En un artículo publicado al estreno de *Rodrigo D No Futuro*, Gaviria hace una defensa de las técnicas documentales como medio de restitución de

la subjetividad y el movimiento de los colectivos subalternos, imperceptibles desde los códigos de la cultura hegemónica. Este texto constituye un documento-manifiesto del Cine de la Marginalidad y su vocación testimonial, pues plantea la disolución de las fronteras que separan el documental y la ficción, y revela la inestabilidad constitutiva de la realidad.

En el documental el sonido y la imagen coincidentes crean *una nube de significados* que son el personajes, quien se caracteriza esencialmente por estar en el tiempo, es decir en la incertidumbre del movimiento del tiempo que lo rodea de suspenso y de preguntas. (1984: 89)

Y más adelante sostiene:

El documental es un relato que no se exime de representar a sus personajes, de presentar sus hipótesis y las circunstancias que se oponen a ellos y crean los primeros puntos de giro; desarrollar el conflicto entre los deseos y los obstáculos, introducir el imprevisto y el azar que dispersan las líneas argumentales y las convierten en destino, y así hasta las resoluciones finales en donde los personajes descubren, a través de los hechos, quienes son, o descubren simplemente que no son nada de lo que habían esperado, decepción, anulación, huida, inexistencia. (90).

Esta posibilidad de narrar el carácter inesperado y azaroso del tiempo permite registrar la presencia/ausencia de los sujetos nómades que vagabundean por la urbe latinoamericana y viven de espaldas a las estructuras fijas de las instituciones sociales. Si el carácter paternalista y pastoral del neorealismo italiano orientó la estética del Nuevo Cine Latinoamericano (Serrano, 2001: 46), el carácter disolvente y nihilista del cine *vérité* parece inspirar las búsquedas del Cine de la Marginalidad de los años noventa (Yepes, 1999: 94).

## CINE DIRECTO VS. CINE POSMODERNO

Desde otra tradición completamente diferente, el posmodernismo comparte la crítica que hace el cine *vérité* al cine clásico y al cine moderno. El filme posmoderno recupera los recursos formales de la vanguardia cinematográfica de comienzos de siglo XX y se apropia de la retórica de los medios masivos de comunicación para construir una estética de las superficies. Por medio de la teatralización del significante iconográfico y la revelación de la artificiosidad del discurso fílmico, pulveriza el discurso unitario de la rea-

lidad en una discontinuidad de fragmentos, referencias y citas (Jameson, 1991: 41). Frente a la deconstrucción de la realidad que plantea el cine *vérité*, el cine posmoderno levanta una estrategia intertextual que desnaturaliza y dispersa el discurso fílmico. Como lo apunté en otro lado, «un imagen conduce a otra, y esta a otra más en un reenvío infinito que posterga el encuentro con el originario» (León, 2003: 40). Frente a *la huella de lo real* que libera el realismo sucio o traumático, se construye *la referencialidad de lo simbólico* propia del cine posmoderno, la imagen simulacro de la que habla Baudrillard.

A continuación proponemos una comparación entre cine directo y cine posmoderno a partir de los filmes *La vendedora de rosas* y *Ciudad de Dios*. Revisamos estas dos tradiciones cinematográficas, con el objetivo de analizar las políticas de la representación en conflicto dentro del Cine de la Marginalidad. *Ciudad de Dios* (Brasil, 2002) dirigida por Fernando Meirelles es una de los filmes de temática marginal que más loas y comentarios ha recibido en los últimos años. Su historia es una especie de relato épico de tres generaciones delincuentes que sembraron el terror Ciudad de Dios desde los años sesenta, una de las favelas más peligrosas de Río de Janeiro. La película, adaptada según una extensa novela de Paolo Lins, se estructura como un gran relato de redención posible en un medio signado por la violencia, la corrupción y la fatalidad. La historia se centra en la vida de dos niños: Rocket y Pequeño Ze. Los dos crecen en el mismo vecindario, pero toman senderos distintos: el uno se convierte en fotógrafo, el otro en traficante de drogas. El relato es un largo flashback estructurado a partir la voz en off de Rocket quien presenta a los personajes y narra su historia de superación personal en medio de la descomposición social. Rocket inicia su relato diciendo: «En Ciudad de Dios si corres estás muerto, si te quedas estás muerto otra vez». Inmediatamente estamos en los años 60, cuando inicia la historia del «Trío Mortes», temidos pandilleros que terminan abatidos luego de perpetrar un sangriento asalto a un motel. Años después, se relata el ascenso del pequeño Ze hasta la cúspide de la hampa, el fracaso amoroso de Rocket y su vocación por la fotografía. En medio de una serie de ajusticiamientos y pugnas de poder se desata una guerra de pandillas. Rocket, testigo privilegiado de esa masacre, termina trabajando por accidente en un periódico. Se convierte en un cronista gráfico exitoso, al ser el único fotógrafo que tiene acceso directo al enfrentamiento de pandillas que se ha convertido en un escándalo de proporciones mediáticas.

La película está rodada en locaciones reales, con actores naturales, muchos de ellos habitantes de las favelas; sin embargo el elemento documental se ha transformado en una simple textura. La estética del filme trata de mantener un sabor local, pero se entrega al relato intertextual y fragmentario propio del discurso posmoderno. Trabaja en clave de pastiche o bajo la fórmula del palimpsesto y alude permanentemente al lenguaje del vídeo clip. La na-



rativa de cortes rápidos y movimientos de cámara incesantes, alterna con imágenes congeladas, títulos sobreimpresos, saturaciones cromáticas. La manipulación permanente de la imagen mitiga el efecto traumático de *lo real* sobre la película y remiten a una serie de imágenes *dejá vu* que circulan en el imaginario mediático. En el filme encontramos referencias y citas textuales del clip, del spot publicitario, del noticiero, del cómic, del cine negro y de gangsters, las blackplotations, etc. Toda la cinta es un gran pastiche. Por esta razón, algunos críticos han reconocido su cercanía al cine posmoderno anglosajón —encabezado por Martin Scorsese, y Quentin Tarantino—. Como lo sostiene Juan Carlos Moya: «En *Ciudad de Dios* reconozco la influencia de *Reservoir Dogs* o *Pulp Fiction*: se impone la violencia explícita y los diálogos fatuos. Trivializar la muerte se torna un recurso. También alcanzo a entrever el influjo de *Casino* y *Goodfellas*» (2003: 16). *Ciudad de Dios* es una representación a partir de un relato abierto a la asimilación de la diversidad textual, descargado del peso simbólico y real del cine directo. Como lo planteé a propósito del análisis de la huella aurática del documental, el posmodernismo se presenta una aligeración de la carga siniestra como que guarda el registro directo.

Dentro de la obra posmoderna, las imágenes diversas que se contraponen han perdido su peso y sustancia, han sido totalmente libradas de su historia. De esta manera se explica la convivencia sin conflicto de motivos y elementos de distinta naturaleza, incluso antagonicos (León, 2002: 46).

Por esta razón, encontramos en el discurso posmoderno expresado en *Ciudad de Dios*, un correlato de la operación inclusiva del multiculturalismo. Al igual que esta estructura cultural, el posmoderno busca la asimilación de la diferencia a partir de su vaciamiento. La conjugación de la multiplicidad cultural que realiza el filme se contrapone con la intraducibilidad que plantea el discurso de la huella y la mancha. Frente a *la imagen desgarrada* que busca el realismo sucio, al estilo de Gaviria, avanza *la imagen pastiche* que propone Meirelles. Como lo ha definido Fredric Jameson el pastiche es un producto de la heterogeneidad simbólica característica de los países capitalistas desarrollados que conjuga «el discurso de todas las máscaras y voces almacenadas en el museo imaginario de una sociedad hoy global» (1991: 44). El discurso posmoderno propuesto por *Ciudad de Dios*, usa la textura del documental, pero al hacerlo, la transforma en un discurso muerto y potable que circula fácilmente en el imaginario multiestilístico del mundo contemporáneo. Del mismo modo, los marginados son transformados en un icono descargado de su fuerza intranquilizadora y siniestra, que puede ser asimilado al orden visual híbrido del mundo globalizado y multicultural. Frente a la búsqueda de los

elementos intraducibles de la imagen y la sociedad que propone el realismo sucio, el cine posmoderno latinoamericano propone una traducibilidad libre y exacerbada funcional a la cultura del espectáculo y a las instituciones sociales. Una de las estrategias de marketing del filme fue la consolidación de una gran red para auxiliar a los habitantes de Ciudad de Dios. El rapero MV Bill, vocero de la campaña dice que el filme «contribuyó a cambiar la realidad que retrata» (2002: 14). Esta vinculación oportunista con la realidad parodia el realismo traumático del Cine de la Marginalidad. Trata de ocultar el carácter comercial del bajo un manto de compromiso social.

Beverley cuestiona duramente esta retórica de redención del filme. Para este crítico la estética que propone la película genera una paradoja representativa: «el subalterno está representado por una posición (ya) no subalterna».

*Ciudad de Dios* tiene la forma de un *bildungsroman* o novela de formación: su eje narrativo es un joven negro del barrio que va creciendo a través de los diversos episodios representados. El problema del *bildungsroman* es que es la forma narrativa de una subjetividad burguesa, individualizada, mientras que las formas de sociabilidad subalterna suelen ser más colectivas. (2004: 80).

En esta narrativa de crecimiento personal, Beverley encuentra una diferencia sustancial con la propuesta de Víctor Gaviria: «Es interesante observar en este sentido que *Rodrigo D y Vendedora* son precisamente una especie de anti-*bildungsroman*. No ofrecen la posibilidad de crecimiento y transformación personal» (57). Mientras el realismo traumático de *La vendedora de rosas* permite la expresión violenta de los elementos intraducibles de las culturas marginales, el discurso posmoderno de *Ciudad de Dios* genera una visibilización sin tensiones de los grupos marginales. Si la primera produce un agujero que desgarrar el tamiz significante de la imagen, la segunda consagra una estética de las texturas y superficies que multiplica la significación. Si la primera nos lleva a plantearnos una comunicación intercultural que opera a partir la inconmensurabilidad de los significantes subalternos, la segunda plantea una fórmula comunicativa multicultural que anula la singularidad cultural del subalterno. La propuesta de Gaviria propone un tipo de representación que resiste al concepto de sujeto y sociedad articulado por la modernidad ilustrada de occidente. Reconocemos en su propuesta deconstructiva los elementos para la formulación de una estética poscolonial. El cine posmoderno se muestra más afirmativo, sigue las pautas de la nueva normalidad discursiva de la sociedad multicultural. Afirma finalmente los códigos de la cultura occidental: en su textualidad inclusiva encontramos los vestigios de una estética del mundo imperial, «espacio sin afuera», profetizado por Negri y Hardt en su libro *Imperio* (2002).

## CAPÍTULO 5

# Estética y política de la marginalidad

### LA MARGINALIDAD INTERIOR

Como lo ha advertido Slavoj Žižek, vivimos una época de crisis de «la autoridad simbólica» –léase paterna– que construyó la norma y el interdicto. La flexibilidad de las instituciones culturales vuelve complicada la definición de aquello que se puede considerar como marginal a un sistema simbólico establecido.

El momento del cambio, es el momento crucial en el cual el sistema reestructura sus reglas para acomodarse a las nuevas condiciones, incorporando el momento originalmente subversivo. (Žižek, 2001: 349)

Las nuevas tecnologías de la comunicación, la cultura posmoderna y la sociedad multicultural han logrado incorporar incluso las expresiones más radicales de las subculturas del Tercer Mundo transformándolas en productos especializados para los consumidores selectivos del capitalismo global. *Ciudad de Dios* es un ejemplo patente. Esta circunstancia ha generado un agotamiento de la cultura contestataria que hasta los años setenta buscó infructuosamente convertirse en el polo marginal de la cultura hegemónica. Gran cantidad de las experiencias que fueron consideradas contraculturales, hoy en día robustecen el mercado y las instituciones. Esta circunstancia ha producido una deslocalización del espacio signado como marginal. De hecho, el cine de la liberación (producido y consumido por pequeñas organizaciones políticas) o el cine underground (elaborado y difundido entre determinadas tribus urbanas) son hoy parte del mercado especializado del mundo global. Ambas experiencias fueron prontamente asimiladas por la cultura del capitalismo tardío. La vieja concepción opositaba que busca situar la marginalidad por fuera de la norma dominante finalmente ha demostrado ser funcional para la retroalimentación de sistemas simbólicos (Von der Walde, 1998: 208).

En este contexto, el Cine de la Marginalidad formula una nueva estrategia de resistencia que cuestiona las instituciones desde su interior. Si bien este tipo de cine se produce con miras al mercado y usa modelos narrativos

estandarizados, no es menos cierto que lo hace a partir de una apropiación de los lenguajes establecidos y de las convenciones cinematográficas. El realismo sucio usa los códigos narrativos del cine negro y del thriller, pero al mismo tiempo los desestabiliza a partir del uso de técnicas documentales, de la exploración de conflictos culturales locales y del trabajo con sujetos marginales. Recupera las tradiciones narrativas de los géneros cinematográficos, está destinado a una franja del mercado de gusto juvenil, y aún así es capaz de reelaborar el discurso del cine de entretenimiento al recrear el punto de vista de individuos marginales que cuestionan la racionalidad moderna y la institucionalidad social. Por esta razón, su discurso es un movimiento circular que afirma la marginalidad y la niega al mismo tiempo.

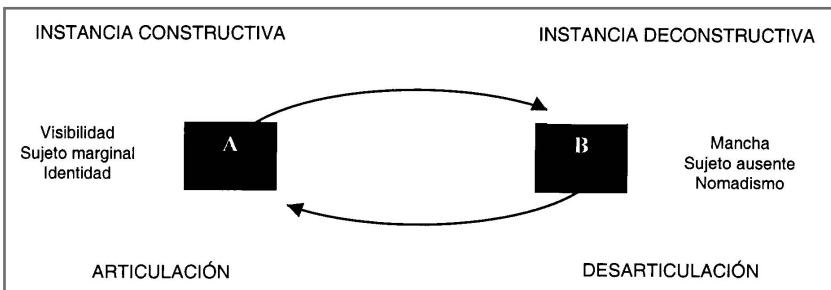
## DISEMINACIÓN Y ESENCIALIZACIÓN

Filmes como *Rodrigo D*, *La vendedora de rosas*, *Pizza, birra, faso*, *Un oso rojo*, *Ratas ratones y rateros*, *Amores perros* entre otros constantemente están problematizando la representación sobre la marginalidad. Plantean una estrategia de deslocalización de las culturas marginales que obstaculiza la construcción de «otredades» y estigmas sociales. Presentan las subculturas de la calle no como algo ajeno y lejano sino desde su interioridad. Al hacerlo muestran la similitud que guardan las vidas de los marginales con las de cualquier persona que no se considere como tal. Por esta razón, configuran una particular concepción del discurso audiovisual que retoma las tensiones culturales contemporáneas para construir una especie de estética de la marginalidad. Siguiendo a Omar Calabrese, entendemos la «estética» como una conjunción de principios de organización formal-narrativa y parámetros culturales de construcción de valores que describen el «carácter de la época» (1999: 29). En este sentido la estética de la marginalidad se refiere a una serie de elementos propios de la organización narrativa y formal del discurso fílmico, pero sobre todo a una serie de componentes histórico-culturales que subyacen en los filmes analizados. Con esta aclaración podemos decir que la estética de la marginalidad opera sobre una dinámica ambivalente que expresa una confrontación de fuerzas al interior del discurso. Esta pugna es una lucha por definir el sentido que configura la escritura del texto fílmico y se verifica al interior de las películas analizadas. El Cine de la Marginalidad parte de la puesta en escena de los seres de la calle, pero en el transcurso de su relato termina borrándolos, al disolver oposiciones como exterior e interior, marginal e integrado, la familia y la calle, lo público y lo privado. Por esta razón la esté-

tica de la marginalidad puede caracterizarse a partir de una tensión constante entre dos posiciones:

- A. Una instancia articuladora y constructiva que busca afirmar identidades y producir relatos.
- B. Una instancia desarticuladora y deconstructiva que borra a los sujetos y deshilvana la continuidad narrativa.

Esta tensión constitutiva, por un lado, reclama una forma narrativa que da lugar a las operaciones constataivas, designativas y predicativas características del discurso audiovisual clásico, y por otro, genera una sutil desestructuración del campo visual a partir de la irrupción mancha fílmica. De esta forma, se evidencia el anverso y el reverso del propio filme. Proliferan las imágenes que dan testimonio de sujetos que viven en la marginalidad y surgen los relatos de la cultura subalterna. Pero al mismo tiempo, aparece *significante indiscifrable* donde «el sujeto se confunde con su propio desfallecimiento» y «la mirada se especifica como inasible» como lo ha planteado Jacques Lacan (1999: 90). Estas relaciones ambivalentes las podemos graficar de la siguiente manera:



El Cine de la Marginalidad, en su instancia deconstructiva, interfiere la narrativa racional y continua de la institución estatal y del lenguaje cinematográfico, plantea una desestabilización de lo que tradicionalmente se entiende por «proceso de socialidad» y «narración fílmica». No obstante, en su momento constructivo, trata de fijar estructuras narrativas e identitarias a partir de la renovación aquello que es socialmente aceptado por las instituciones culturales. Una dinámica similar fue planteada por Stuart Hall a partir de las prácticas significativas de la diferencia. Al realizar el análisis de una fotografía de la revista *Times*, el autor concluye:

la misma foto puede llevar varios significados bastante diferentes, a veces diametralmente opuestos... Podríamos decir que muchos significados son potenciados dentro de la foto. Pero no hay ningún significado verdadero. El significado 'flota'. No puede fijarse finalmente. Sin embargo, tratar de fijarlo es el

trabajo de la práctica representacional que interviene en los múltiples significados en un intento de privilegiar uno de ellos (1997: 228).

Trasponiendo este análisis a la representación cinematográfica podemos comprender las dos instancias en pugna que configuran la estética de la marginalidad. El Cine de la Marginalidad se construye en una tensión permanente entre la libre flotación del significado (su diseminación) y la necesidad de fijarlo (su esencialización) que impera en los regímenes representativos como mecanismo de administración de la significación. Esta tensión entre la instancia deconstructiva y la instancia constructiva se transforma en el motor conceptual de su realismo.

En la instancia cuestionadora y deconstructiva, el Cine de la Marginalidad reintroduce en la escena pública la imagen abyecta del marginal: al hacerlo genera un conflicto en el campo visual de la cultura oficial –porque muestra aquello que permanecía invisibilizado por las instituciones sociales– y provocan una perturbación del discurso totalizante e integrador del Estado y la nación. Los relatos de los marginales que presenta el cine latinoamericano muestran una interferencia en la narración continua y armónica sobre la que se funda el mito esencialista de la nación. De ahí que se pueda hablar de una diseminación de las certezas trascendentales que fundan la estabilidad de las instituciones sociales. Frente a la construcción idealizada de los subalternos producida por élites letradas, aparece el discurso del nomadismo callejero que cuestiona los metarrelatos de la identidad nacional y la ciudadanía, como los vínculos estables y los lazos de pertenencia. Esta misma operación diseminante se constata respecto a la institución cinematográfica. Al descomponer la lógica de causas y efectos que constituyen la acción de los personajes, el Cine de la Marginalidad pervierte la «linealización de significantes iconográficos» que según Noël Burch funda la institución cinematográfica (1991: 156). Al recuperar las vidas de los marginales, se construyen personajes cuyas acciones carecen de una motivación dramática y una racionalidad teleológica que torne inteligible sus actos. Estamos frente a una acción corrosiva de los cimientos mismos sobre los cuales se construye el Modelo de Representación Institucional.<sup>1</sup>

En su instancia constructiva, el Cine de la Marginalidad trata de construir nuevas identificaciones a partir de la renovación de las convenciones na-

1. En el Cine de la Marginalidad existe una aceptación paradójica de las convenciones sintácticas que a la vez las afirma, distorsiona y pervierte. En contraste, el Nuevo Cine Latinoamericano plantea un rechazo abierto a la forma secuencial de la narración. De ahí que el primero, aplique la lógica de la perversión a la cadena sintagmática, mientras que el segundo utilice la lógica la esquizofrenia para desatar las asociaciones poéticas en el eje paradigmático.

rativas y la ampliación de los valores socialmente aceptados. Plantea una reformulación del Modelo de Representación Institucional y de la narración fílmica. La necesidad de «etiquetar» aquellos discursos inclasificables a partir de la construcción de nuevas taxonomías socialmente aceptadas, así como la instauración y comercialización de una nueva sensibilidad abierta a las experiencias extremas y liminales nos dan cuenta de esta instancia. La aceptación reciente ganada por el lenguaje de la violencia y la figura del delincuente en el realismo sucio operan en esa línea. Adicionalmente, la legitimidad creciente alcanzada por géneros televisivos como el talk show, la crónica roja o el reportaje sangriento son el síntoma más claro de esta necesidad de tornar habitual aquello que es desconcertante. De ahí que muchos críticos del cine de violencia urbana adhieran al calificativo «pornomiseria» acuñado por Luis Puenzo para calificar el desencanto y el escepticismo propio de los relatos sobre la marginalidad. Puenzo, reconocido director de la *Historia oficial*, en una entrevista reciente explica su apelativo de la siguiente manera:

Los cineastas latinoamericanos no deben caer en el cine de la miseria, el cine del lamento, que yo llamo 'pornomiseria'. El cine lamento no consigue reflejar nuestro fuego interior que ha permitido que, pese a los problemas, seamos más vitales, estemos más vivos en muchas cosas que en Europa (Bartlle, 1995: 12).

A partir de la nueva permisividad que se experimenta en América Latina desde finales de los años ochenta, los medios masivos de comunicación explotan y comercializan imágenes otrora censuradas que generalmente están ligadas a un relato criminal y obscuro de grupos marginales. Con justa razón Jesús Martín-Barbero habla de los «medios que viven de los miedos» (2002: 21). La pornomiseria juega con la pulsión voyeurista del espectador, explota con fines comerciales la fascinación por la violencia y la obsenidad de la pobreza que subyace en los deseos del ciudadano y del consumidor.

## PORNOMISERIA VS. ESTÉTICA DEL HAMBRE

Vistas así las cosas, parecería que no existe ninguna diferencia entre la explotación de la violencia propia de la crónica roja o la visibilización de la población marginal característica del talk show y el trabajo de directores como Víctor Gaviria, Sebastián Cordero, Alejandro González Iñárritu, entre otros. La complejidad de la escena comunicacional contemporánea, dificulta

la diferenciación tajante entre la espectacularización de la violencia y la pobreza que hace la industria del entretenimiento y los sórdidos relatos del Cine de la Marginalidad. El ideal transformador y nacionalista que diferenciaba al cine culto del discurso audiovisual de masas se ha evaporado dejando en su lugar una especie de indistinción generalizada. Para responder a este cuestionamiento retomamos el concepto de la «estética del hambre», planteado por Rocha en los años setenta, y lo enfrentamos a la noción de «pornomiseria», en el sentido que se la usa actualmente.

En un intento por fundamentar la crítica al colonialismo cultural, Glauber Rocha planteó la necesidad de una «la estética del hambre». El cineasta brasileño, sostiene que cuando el cine muestra de forma abrupta la cultura del hambre y la miseria que se vive en América Latina desestructura el orden discursivo impuesto por las instituciones neocoloniales que valora la imagen por su exotismo. Bajo la premisa de que «la más noble manifestación cultural del hambre es la violencia» sostiene la idea de construir una estética disruptiva que muestre a los miserables y hambrientos del Tercer Mundo sin afeites ni edulcorantes, como forma de contestar la asimilación del mundo occidental.

El Cine Nuevo narró, describió, poetizó discursó, analizó. Excitó los temas del hambre: personajes comiendo tierra, personajes comiendo raíces, personajes matando para comer, personajes huyendo para comer, personajes sucios, feos, descarnados, viviendo en casa sucias, feas, oscuras [...] Nosotros comprendemos esta hambre que el europeo y el brasileño en su mayoría no entienden. Para los europeos es un extraño surrealismo tropical. Para los brasileños es una vergüenza nacional. (Rocha, 1987: 4)

Si bien la irrupción de la imagen violenta del hambriento que propone Rocha tiene sentido con relación a la transformación social y la afirmación nacional, su manifiesto guarda una profunda relevancia para el Cine de la Marginalidad de los años noventa. La irrupción de los parias urbanos que son capaces de cualquier cosa para satisfacer sus necesidades es una especie de puesta al día de la estética del hambre. El Cine de la Marginalidad que, por un lado, rechaza el discurso progresista y el horizonte utópico de la modernidad, por otro, mantiene y actualiza la estética del hambre en un escenario posidentitario, global y urbanizado. En su forma de trabajar con los personajes marginales encontramos una continuación de la estrategia geopolítica, anunciada por Rocha, que busca impugnar las categorías eurocéntricas de la modernidad articuladas sobre la base de un relato del sujeto autocentrado. En esta desarticulación del orden establecido encontramos una diferencia fuerte con la noción de «pornomiseria» entendida como una espectacularización de la violencia y la pobreza que tiende a construir identidades fuertes y esencializadas. La instancia deconstructiva está ausente en los discursos cinematográficos y te-



levisivos de la pornomiseria. Mientras la crónica roja parte de la fijación de identidades «naturales» que son el vehículo del estigma social, la estética de la marginalidad demuestra su carácter constructivo e insustancial, busca la ambivalencia de las mismas. Frente al relato de *ese mundo de los otros* –los delincuentes de la calle–, el Cine de la Marginalidad sostiene que el *yo también es otro*, afirma que *el otro es también un yo*, demuestra que la violencia no solo está en la calle sino también en el espacio íntimo y familiar, imposibilita la diferenciación entre el ciudadano y el marginal. Como sostiene Gaviña «La pornomiseria existe cuando tú no reconoces que del otro lado de la cámara existen unas personas que tienen un pensamiento que las hace iguales a ti» (Anexo I).

Frente a la afirmación y legitimación de las convenciones narrativas que propone la pornomiseria encontramos la operación desestabilizadora de la estética de la marginalidad. A pesar de la dificultad que existe para plantear un límite claro entre pornomiseria y estética del hambre, podemos decir que la una es el relato exterior que hace la sociedad sobre los marginados para convertirlos en la personificación de todos sus males, mientras que la estética de la marginalidad esboza una mirada desde la vivencia interior de esos seres abandonados por la sociedad. Frente a la retórica del miedo ciudadano que administra la pornomiseria, se escucha el grito histérico y desgarrador de la estética del hambre.

## CONSTRUCCIÓN DE ALTERIDADES

Los filmes que analizamos, lejos de solucionar el problema de la representación de los grupos marginales, lo plantean de una forma irresoluble. Al mismo tiempo que visibilizan la imagen del marginal proponen la imposibilidad de esta operación, ya que la representación del nómada callejero designa aquella mancha lacaneana que torna imposible la inscripción del sentido y de-estructura la mirada. Frente a la imagen del marginal uno puede decir:

En lo que veo, en lo que esta abierto a mi vista, hay siempre un punto en el que ‘no veo nada’, un punto que ‘no tiene sentido’, esto es como una mancha en el cuadro. Aquí me encuentro a mí mismo mi propio correlato objetivo. (Zizek, 1994: 30)

Observar la imagen del marginal es igual que tratar de descifrar una sombra amorfa en el campo visual. Esa mancha marca una especie de punto ciego de nuestra mirada que nos pone a reflexionar no tanto sobre el objeto

mirado cuanto sobre la propia mirada y sus límites. Ese manchón constituido por el cuerpo del marginal resiste a la interpretación y devuelve la mirada sobre el propio observador. La imagen inasible del marginal nos pone frente a los límites de nuestra propia mirada y nos exige pensar en la intraducibilidad de ciertas experiencias. Por eso Lacan sostiene que la mancha es una mirada vuelta sobre sí misma (1999: 83). La visibilización de la marginalidad que propone el filme latinoamericano opera como una mancha incomprensible que nos lleva a reflexionar sobre la construcción del campo visual instaurado por el Estado y las instituciones modernas. La marginalidad es una región oscura en el imaginario social, un punto ciego en la mirada de las instituciones sociales. Por esta razón, nos parece tremendamente atinada la reflexión sobre las zonas marginales que hace Gayatri Spivak:

En esta zona hay granjeros que viven de la propia subsistencia, hay trabajadores agrarios no sindicalizados, y hay comunidades de obreros sin trabajo en la calle de la gran ciudad. Enfrentarse con todos ellos no significa representarlos (en el sentido de *vertreten* [sustitutivo y político]) sino re-presentarnos (en el sentido de *darstellen* [constructivo y artístico]) a nosotros mismos (1998: 200-201).

Representar al marginal no significa construir imágenes sobre esos «otros» que viven en la calle o en las periferias de mundo global. Representar la marginalidad significa asumir una crítica profunda de la propia mirada a partir de aquellos puntos ciegos que nos llevan a comprender sus límites. De la misma manera, filmar la marginalidad significa más reflexionar sobre los propios límites de la representación cinematográfica que construir imágenes del «otro». Tal vez por estas razones el Cine de la Marginalidad, no renuncia a ser un discurso cinematográfico –hecho de convenciones y dirigido al mercado– para convertirse en un instrumento de la política. Al contrario afirma su condición de espectáculo para luego deconstruir su propia narrativa. Como lo ha planteado Víctor Gaviria:

El hecho de que las películas no cambien la realidad de los niños de la calle no se le puede imputar al cine, aunque ello pese sobre uno. [...] Yo no trabajo para la ‘educación’ ni la ‘rehabilitación’. Hay instituciones dedicadas de buena fe a estas labores que se encargan de cambiar a estos muchachos sin modificar las circunstancias sociales y económicas en las que viven (2002: 226).

O como lo sostiene Alejandro González Iñárritu cuando es preguntado sobre el mensaje político de la película *Amores perros*:

Yo digo que no es política de manera enfática, pero presenta, definitivamente, el retrato de un México que es el resultado de lo que la pinche política ha creado durante los últimos cuarenta años: pobreza, adolescentes marginados, guerrilleros taponeados por un gobierno que nunca los dejó expresarse, violencia... Refleja un país contradictorio, fascinante y a la vez monstruoso, tan eléctrico como salvaje. (2001)

Este rechazo al compromiso político que manifiestan los cineastas contemporáneos revela un escepticismo respecto a la representación de los grupos subalternos. Adrián Caetano, expresa esta postura de forma explícita: «no nos abanderamos en representantes del pueblo porque formamos parte del mismo» (Yáñez, 2003). El Cine de la Marginalidad surge de la crisis de la figura del intelectual letrado en Latinoamérica que pretendía hablar a nombre del pueblo y la nación. El cineasta actual «ha perdido la inocencia que conduce su trabajo no tan convencido de la legitimidad natural de su encuentro con el hombre común, con el oprimido» (Xavier, 2000: 78). La convicción que tuvieron los realizadores del Nuevo Cine de ser los portavoces de la colectividad («hablar por...»), se disuelve junto con la distancia entre el cineasta y su público («hablar desde...»). Siguiendo el juego etimológico de palabras que plantea Spivak podemos decir que para la estética de la marginalidad, la representación tiene un sentido menos sustitutivo y político («el apoderado de alguien») y mucho más constructivo y artístico («el retrato de alguien»). Porque como lo ha demostrado Bhabha: «La imagen es solo, por siempre, un accesorio de la *autoridad* y de la identidad; nunca debe ser leída miméticamente como la apariencia de una realidad» (2002: 73). En tal virtud, sostenemos que *el discurso visual de la marginalidad es la construcción de una huella cinematográfica que pone en escena la dificultad de la representación de las culturas intraducibles y marginales.*

## GEOPOLÍTICAS DE LA REPRESENTACIÓN

La estética de la marginalidad provoca un desplazamiento de la mirada sobre sí misma. Al hacerlo, cuestiona la supuesta transparencia de la representación cinematográfica y evidencia la cosmovisión que organiza el discurso fílmico. En esta operación encontramos el sentido político de este cine. Si para el Nuevo Cine la política fue una expresión de un mensaje contestatario, para el Cine de la Marginalidad la política es la evidenciación de los parámetros desde los cuales se articula el enunciado visual desde la cultura periférica de América Latina. Tal como hubiese querido Glauber Rocha, la imagen

histórica del marginal plantea una pugna en las relaciones globales que se dan en el ámbito de la geopolítica. Entramos en el campo de lo que Fredric Jameson ha denominado como «el inconsciente geopolítico» (1992: 24). El discurso audiovisual de la marginalidad adquiere así una nueva inscripción dentro de la geopolítica de las representaciones que enfrenta al mundo occidental y a su periferia.

La figura del nómada urbano articulada por el cine latinoamericano propone ese «desafío de ver lo invisible» y «leer lo ausente» que según Homi Bhabha configura el texto poscolonial. El marginal es un sujeto que nunca puede mostrarse plenamente, que «no puede ser aprehendido sin la ausencia o invisibilidad que lo constituye». Cuando aparece totalmente visibilizado por los aparatos de representación de la cultura letrada o en los medios de comunicación masivos está modelado de acuerdo al deseo occidental. De ahí que su imagen se corresponda con esa lugar de la «persona ausente» de la que habla Bhabha, aquella capaz de replicar la lógica de la identidad y la presencia construidas por el pensamiento moderno. En esta resistencia a los códigos hegemónicos de la modernidad se reivindica el gesto poscolonial que ya no imita a occidente sino lo replica. La figura del nómada latinoamericano articula una realidad diferente al discurso ilustrado de occidente.

Nuestro nomadismo es el de los migrantes ilegales, que vagan como bárbaros en medio de la civilización, bárbaros no por elección sino por imposición de otros, que al no comprender la lengua que hablamos creen que balbuceamos. Somos nómadas a quienes las normas de otras sociedades se nos impone, en el mejor de los casos, como una tarea civilizadora... (Rojas, 2002: 13).

Por esta razón sostenemos que hablar de la marginalidad en el cine latinoamericano contemporáneo es situarlo por fuera de los lugares que le han sido asignados por la crítica del primer mundo. Como lo plantea Antonio Weinchter el cine del Tercer Mundo:

puede ser militante, o desarrollar un discurso de denuncia asimilable a las grandes ideas básicas de la izquierda, o testimoniar la crisis que sin duda atraviesa un país, o ser indigenista, o al menos, de filiación realista. La ficción del Tercer Mundo por tanto cae en el neorealismo o bien en el realismo mágico. [...] Lo que no se acepta es películas que se aparten de estas dos vías. (1995: 31).

El cine predominante en la década del setenta generó produjo la identificación fácil de la cultura latinoamericana a partir de lo primitivo, caliente y mágico. A partir de la afirmación categórica de la identidad latinoamericana-

na opuesta al primer mundo, el Nuevo Cine colaboró en la construcción de lo que Erna Von der Walde, citando a José Joaquín Brunner, ha llamado «la mirada macondista».

Las definiciones latinoamericanas de realismo mágico operan desde la voluntad de postular una diferencia, la esencializan y ofrecen así un material que posibilita la mirada internacional sobre la producción artística del subcontinente (Von der Walde, 1988: 210).

Frente a estas definiciones de la cultura latinoamericana, películas como *La vendedora de rosas* y *Pizza, birra, faso* muestran una imagen desmitificada del subalterno que huye del esencialismo. Filmes como *Ratas, ratones y rateros* y *Amores perros* retratan la diversidad de proyectos socio-culturales que coexisten en un mismo espacio simbólico y complejizan la definición de una identidad unificada a partir de la interpelación nacional o subcontinental. El retrato de los sujetos marginales que estas películas realizan desestabiliza imagen mítica y primitiva que construyó la mirada macondista para unificar la identidad latinoamericana.

## THE END

Han pasado quince años desde que el filme de violencia urbana irrumpió en América Latina. El balance y las secuelas resultantes del apareamiento de esa constelación de filmes que retratan con desencanto la vida de seres marginados está aún por escribirse. Los acelerados cambios culturales producidos en los últimos veinte años han alterado definitivamente las maneras de producir y consumir, de pensar e imaginar el cine latinoamericano. Esta transformación de la práctica cinematográfica y del discurso fílmico se torna legible en el Cine de la Marginalidad, tal y como lo definimos en este ensayo. Según algunos críticos, este cine de violencia urbana se ha convertido en la marca de fábrica de Latinoamérica. Cabe entonces la pregunta: ¿Hasta qué punto el realismo sucio se ha convertido en un discurso oficial que reproduce el efecto macondo que pretendía contestar? Esta es una pregunta que nos lleva a plantear el carácter provisional de toda estética de marginalidad. En un mundo donde los márgenes tienen a ser incorporados rápidamente por la cultura hegemónica, la estética de la marginalidad es un desplazamiento constante que habita provisionalmente los lugares olvidados por el poder. En el futuro, pensar la estética de la marginalidad puede remitirnos al tratamiento de espacios rurales y suburbanos –al estilo de filmes como *La Ciénaga* y *Niña santa*

de Lucrecia Martel— al desencuentro de grupos perfectamente incluidos en la sociedad —como lo desarrolla Alfonso Cuarón en *Y tu mamá también*— o a la experiencia del colonizador —como lo plantea Nicolás Echeverría en *Cabeza de Vaca*. Cuando el cine de violencia urbana que hace Latinoamérica tengo un reconocimiento pleno y oficial, la estética de la marginalidad se habrá desplazado a otras historias emergentes que planteen nuevas formas de estremecer a las instituciones culturales.

Por lo pronto, el Cine de la Marginalidad sigue vigente según lo confirman filmes recientes. Su impacto e influencia fueron decisivos para la renovación del discurso fílmico que se desarrollaba en el subcontinente. El boom del realismo sucio, iniciado en la última década del siglo pasado, fue el caballo de batalla de América Latina para posicionar su particularidad cinematográfica y cultural en era de la globalización. Este tipo de relato permitió un nuevo reconocimiento nacional e mundial cine latinoamericano. El público local lo respaldó masivamente, mientras festivales tan importantes como Cannes, Venecia, Berlín, Locarno y San Sebastián lo acogieron y consagraron.

En el contexto contemporáneo, caracterizado por la crisis pensamiento del eurocéntrico y la insurgencia de las culturas periféricas sojuzgadas por occidente, el Cine de la Marginalidad es capaz de formular una narrativa local que se apropia de las tradiciones del cine del primer mundo desde América Latina. De ahí que esta forma contemporánea del discurso fílmico constituya uno de los brillantes capítulos del reciente auge de los cines periféricos del Tercer Mundo. Junto a la emergencia de los cines asiáticos y africanos, el reposicionamiento del cine latinoamericano de las últimas décadas ha cuestionado decisivamente la historia eurocéntrica del cine, escrita a partir de conceptos y epistemologías de la modernidad ilustrada. Si bien es cierto que el discurso emancipador que asumió el cine combativo del Tercer Mundo en las décadas del sesenta y setenta finalmente terminó prisionero de la cultura occidental a la cual quería contestar. No es menos cierto, que como consecuencia de esta crisis surge el paradigma poscolonial de los cines periféricos o «postercermundistas», como los denominan Shoat y Stam. Estos cines a partir de una inmersión en la cultura local proponen un conjunto de narrativas capaces de cuestionar la racionalidad moderna.

En lugar de la metanarrativa anticolonial grandilocuente, prefieren proliferaciones heterogéneas de la diferencia dentro de narrativas poligénicas que no se consideran personificaciones de una verdad única, sino más bien formas estéticas y políticas vigorizantes que contribuyen a la autoconstrucción comunitaria (Shoat y Stam, 2002: 282).

De ahí que nos parezca inadecuado usar conceptos europeos como los de «Nueva Ola» o «Nuevo cine» para calificar al Cine de la Marginalidad y prefiramos emparentarlos con la crítica poscolonial y posimperialista o con el posoccidentalismo. A tono con la crítica poscolonial (Prakash, 1997), el Cine de la Marginalidad esboza una reelaboración de la narrativa occidental con el objeto de repensar la sociedad desde la perspectiva de los subalternos. En concordancia con la crítica posimperialista (Lins Ribeiro, 2001) plantea una reversión de las imágenes hegemónicas que circulan a nivel mundial y cuestiona el nacionalismo que reprime a sectores subalternos de la población. En conformidad con el posoccidentalismo (Mignolo, 1998) trabaja por fuera de las representaciones binarias del pensamiento moderno y opera a partir de conocimientos locales y epistemologías fronterizas. El Cine de la Marginalidad surgido de la crisis de la identidad nacional, del Estado y de la utopía socialista, es un discurso que logra poner en imagen la intraducibilidad y opacidad del subalterno al liberarlo de la narrativa de redención y progreso propia del pensamiento moderno. En este gesto subversivo nos reencontramos con la actualidad e importancia para una historia del cine que aún esta por escribirse.





## ANEXO I

**Entrevista con Víctor Gaviria**

**En tus tres largometrajes, hay esta preocupación de tratar a personajes marginales, ¿cómo empezaste a trabajar con este tipo de historias y personajes?**

Yo empecé a trabajar en el 79, hice una cantidad de cortos que no tenían nada que ver con la marginalidad, todos protagonizados por actores naturales. Vivía en Medellín y solo en Bogotá se podía trabajar con actores profesionales, por estas razones fui elaborando una metodología para trabajar con actores naturales. Entonces, cuando trabajábamos con unos amigos en el guión de *Rodrigo D* conocí a un muchacho, conversé con él toda una tarde en un parque, me contó una cantidad de historias de los barrios marginales, grabé durante tres o cuatro horas historias del mundo de los sicarios. Entonces ahí se dio el quiebre, decidí orientar hacia la realidad de estos barrios, fue así que *Rodrigo D* se convirtió en *Rodrigo D No Futuro*. Sabía que se podía hacer una película con actores naturales, lo primero que hice fue ir a los barrios y convocar a entrevistas a jóvenes del sector. Así conocí a Ramón Correa y al mismo Ramiro Menezes. Con ellos descubrí ese mundo de los punkeros y metaleros, y el de los sicarios que habían sido en principio rockeros vieja guardia y luego, distanciados de la música, habían empezado a robar, ese mundo donde robar no es un delito sino una cultura. Desde ese momento me quedé de ese lado, porque en Medellín, el narcotráfico había creado una realidad que se salía de cualquier comprensión que necesitaba ser contada.

**¿Por qué has vuelto reiteradamente sobre el tema?**

Me fascinó esa otra forma de ser del antioqueño, era pillo, bandido, pícaro, además sentía que el cine colombiano, y el cine latinoamericano en general, tenía un problema, relataban unos mundos y unas clases sociales que nunca salían de su círculo pasivo. Estas historias de la clase media tenían poesía pero también un problema de personajes. En contraste, uno veía todo el tiempo en los periódicos, una cantidad de hechos precipitados por esos personajes que eran propiamente de clases populares. Estos personajes, empezando por los mismos mafiosos, vivían el destino de sus vidas de una manera muy determinante. Para ellos la vida es una aventura completa, llena de hechos y acontecimientos precipitados donde está la violencia presente. Yo me preguntaba, ¿quiero hacer ese relato de trucos y efectos que ocurren en las películas extraordinarias o el de mi clase social que tiene grandes virtudes morales pero donde no pasa nada? Yo me fui por el otro lado, por el lado de los actores de la vida que les ocurría cosas todo el tiempo.

**Esta exploración de la temática marginal la has enfrentado a través del uso de actores naturales y un cine casi documental ¿por qué?**

Cuando hicimos *Rodrigo D*, aprendí un método documental, empecé a descubrir que una película para mí se hace cuando uno ubica un universo y unos personajes que tienen expresiones, palabras, formas de decir, un punto de vista propio. De la misma manera, en *La vendedora de rosas* descubrí que una película podía hacerse un testimonio documental con escenas, actores, con un guión de ficción. Los actores naturales se ponen como bajo la influencia de los que han vivido y de lo que son pero en una especie de testimonio que se brinda a la interpretación del espectador.

**De acuerdo con lo que has dicho, ¿cómo escribes los guiones de tus filmes y cuál es el método que utilizas para el trabajo con los actores naturales?**

Cuando recibo un testimonio de una persona que va a ser actor me enfrento con una literatura que está por fuera de la literatura formal del olvido. Mi interés es el punto de vista de los actores que me dan testimonio de su propia vida, la actitud que toman ante la realidad. Los periódicos muchas veces recogen estos relatos pero los desprenden de quien los enuncia, mi intención es no solo que te cuenten este relato sino también retratar la actitud ante ese relato. Eso es lo que me da el actor natural quien recoge una forma de vivir, son personajes que moralmente tienen un heroísmo especial y una subjetividad. Cuando estoy grabando estos relatos, estoy detrás de episodios, de detalles, de anécdotas que van a ir construyendo el argumento de la película, lo que va entrando en la película es la actitud que tienen en su vivir. Lo interesante de esos relatos son la conexión que tienen con el personaje que los vive. Trato de mostrar en mis películas las formas de ser de unos personajes que no son inventados por mí sino son una elaboración de la realidad.

**¿Este método del que hablas en tanto documentación de algo que existe ya previamente, no está en tensión con el cine como construcción, como recreación?**

El material documental de todas maneras pide ser interpretado. La realidad es como un texto, hecho de relatos incompletos que están desordenados en la experiencia diaria, entonces uno tiene que hacer una construcción con eso. Si es un periodista hace una construcción de crónica, y si es cineasta lo hace en ficción. El autor de una película cuenta, ordena, y completa, pero la realidad también es una autora que aporta muchas cosas. Entonces de alguna manera respetando su autoría, sin tratar de convertirla en otra cosa, sin mezclarla con literatura, yo busco hacer un relato, pero siguiendo las mismas narraciones que la realidad me da. La película se convierte en un diálogo con todos los relatos que componen la realidad. Me interesan mucho las películas que están en diálogo con la realidad, que no están totalmente cerradas ni cercadas, sino que tienen huecos y ventanas. A mí me gusta pensar que el cine tiene que estar abierto a la realidad, que como dice Deleuze la película es una habitación en donde la corriente de la vida entra por un lado y sale por otro.

**Partiendo de esta idea acuñada por Luis Puenzo de «pornomiseria», ¿hasta qué punto el tipo de cine que haces realiza una reconstrucción de su relato vital de los marginales y hasta qué punto cae en la espectacularización la pobreza? ¿Hay un límite entre lo uno y lo otro?**

Siento que se puede caer en la pornomiseria, siempre que se vuelva a relatos confusos. Lo importante de trabajar con la marginalidad es mostrar que la marginalidad tiene un centro y también un norte simbólico extraordinario. Si nosotros hacemos relatos de marginalidad sin profundidad, solo con la apariencia de pobreza vamos a darle razón a la gente que piensa que la marginalidad no es nada, es pura degeneración social. Uno tiene que hacer unas películas de marginalidad trabajadas tan a conciencia, con tanto detalle, que el espectador sienta que está frente a un relato que tiene una organización que es perfectamente reconocible y legible, que tiene su poesía. La violencia tiene que tener un sentido simbólico que nazca de los elementos de la realidad. El trabajo es mostrar que esa realidad tiene un sentido social, que en ella radica los motores del desorden o del orden, como tú escojas. La pornomiseria existe cuando tú no reconoces que del otro lado de la cámara existen unas personas que tienen un pensamiento que las hace iguales a ti.

**A tono con lo que acabas de decir, cabe otra pregunta: ¿hasta qué punto tú hablas por los marginales?**

Yo me libro de esas ideas porque la pareja de incluidos y excluidos son dos caras de la misma moneda. Si yo estoy incluido en una sociedad de todas maneras nunca lo estoy totalmente, de todas maneras tengo partes mías excluidas. Mis problemas como persona, llena de limitaciones y carencias, son los mismos problemas de los marginales. La ciudad ya no se divide en unos que están adentro y otros que están afuera. El sentido mío como ciudadano nunca lo voy encontrar si no en la exclusión porque nuestro sentido como sociedad es imposible si no dialogamos con estos marginados. Es imposible entender la entidad del ciudadano si no se lo confronta con esos otros personajes, que aparentemente no son nadie. Esos sujetos que están en un tiempo muy distinto, que no saben quien es Bolívar y habitan en mundos supersticiosos, mágicos, que tiene otro lenguaje. Uno necesita a los demás para saber quien es. Yo sé mejor quien soy en la medida en que he conocido a estos personajes de la calle. Del otro lado también les he servido a ellos como modelo de algún orden perdido.

**En la televisión, especialmente la crónica roja, también existen representaciones del personaje marginal. En estos relatos, sin embargo, no existe una búsqueda del punto de vista del marginal.**

En las noticieros, lo que hay es una completa caricaturización, ridiculización y desorganización del relato marginal. La televisión necesita mostrar que la pobreza de estos personajes proviene de una pobreza mental. Cuando filmo busco mostrar que tras esa pobreza no hay pobreza mental sino todo lo contrario. En mis películas intento reconstruir el orden del pensamiento de la persona, el orden de su tiempo y su pensamiento. Eso indudablemente es impactante, y a muchos no les gusta, dicen que es apología del delito.



## ANEXO II

# Fichas técnicas

### ***Rodrigo D No Futuro***

*País:* Colombia. *Año:* 1990. *Productoras:* Compañía de Fomento Cinematográfico, FOCINE, Fotoclub-76 y Producciones Tiempos Modernos Ltda. *Dirección y Guión:* Víctor Gaviria. *Fotografía:* Rodrigo Lalinde. *Música:* Germán Arrieta. *Edición:* Alberto Restrepo. *Producción:* Guillermo Calle y Ana María Trujillo. *Intérpretes:* Ramiro Meneses, Carlos Mario Restrepo, Jackson Idrian Gallego, Vilma Díaz, Óscar Hernández, Irene de Galvis, Wilson Bladón, Leonardo Favio Sánchez, Johana Hernández. *Duración:* 90 min.

### ***La vendedora de rosas***

*País:* Colombia. *Año:* 1998. *Productora:* Filmamento. *Dirección:* Víctor Gaviria. *Guión:* Víctor Gaviria y Carlos Hernao. *Fotografía:* Erwin Goggel y Rodrigo Lalinde. *Música:* Luis Fernando Franco. *Edición:* Víctor Gaviria y Agustín Pinto. *Producción:* Erwin Goggel. *Intérpretes:* Lady Tabares, Marta Correa, Mileider Gil, Diana Murillo, Liliana Giraldo, Yuli García, Álex Bedoya, Elkin Vargas, John Fredy Ríos Robinson García, Giovanni Quiroz. *Duración:* 120 min.

### ***Pizza, birra y faso***

*País:* Argentina. *Año:* 1990. *Productora:* Palo y a la Bolsa Cine. *Dirección y Guión:* Adrián Caetano y Bruno Stagnaro. *Fotografía:* Marcelo Lavintman. *Música:* Leo Sujatovich. *Edición:* Andrés Tambornino. *Producción:* Bruno Stagnaro. *Intérpretes:* Héctor Anglada, Jorge Sesán, Pamela Jordán, Adrián Yospe, Daniel Di Biase, Walter Díaz, Martín Adjemián Elena Cánepa, Reuben Rox, Alejandro Pous. *Duración:* 92 min.

### ***Un oso rojo***

*País:* Argentina-Francia-España. *Año:* 2002. *Productoras:* Lita Stantic Producciones, TS Productions y Wanda Visión S.A. *Dirección:* Adrián Caetano. *Guión:* Adrián Caetano y Romina Lafranchini. *Fotografía:* Willi Behnisch. *Música:* Diego Grimblat. *Edición:* Santiago Ricci. *Producción:* Lita Stantic. *Intérpretes:* Julio Chávez, Soledad Villamil, Luis Machín, Agustina Lage, Enrique Liporace, René Lavand, Daniel Valenzuela, Ernesto Villegas, Marcos

Martínez, Fernando Bolón, Marisa Peláez, Susana Ferrari, Evelyn Domínguez.  
*Duración:* 95 min.

### ***Ratas, ratones y rateros***

*País:* Ecuador. *Año:* 1999. *Productora:* Cabeza Hueca. *Dirección y Guión:* Sebastián Cordero. *Fotografía:* Matthew Jensen. *Música:* Sergio Sacoto-Arias. *Edición:* Sebastián Cordero y Mateo Herrera. *Producción:* Isabel Dávalos y Lisandra Rivera. *Intérpretes:* Simón Brauer, Marco Bustos, Cristina Dávila, Fabricio Lalama, Irina López, José Antonio Negret, Carlos Valencia. *Duración:* 107 min.

### ***Amores perros***

*País:* México. *Año:* 2000. *Productoras:* Altavista Films y Zeta Film. *Dirección:* Alejandro González Iñárritu. *Guión:* Guillermo Arriaga. *Fotografía:* Rodrigo Prieto. *Música:* Gustavo Santaolalla y Antonio Vega. *Edición:* Luis Caballar, Alejandro González Iñárritu y Fernando Pérez Unda. *Producción:* Alejandro González Iñárritu. *Intérpretes:* Emilio Echevarría, Gael García Bernal, Goya Toledo, Álvaro Guerrero, Vanessa Bauche, Jorge Salinas, Marco Pérez, Rodrigo Murria, Humberto Busto, Gerardo Campbell, Rosa María Bianchi, José Sefami, Lourdes Echevarría, Laura Almela, Ricardo Dalmacci, Gustavo Sánchez. *Duración:* 153 min.

### ***Ciudad de Dios***

*País:* Brasil-Gran Bretaña-Francia. *Año:* 2002. *Productoras:* O2 Filmes, VideoFilmes, Globo Filmes, Lumiere Productions, Studio Canal y Wild Bunch. *Dirección:* Fernando Meirelles y Kátia Lund. *Guión:* Bráulio Mantovani sobre la novela de Paulo Lins. *Fotografía:* César Charlone. *Música:* Ed Cortês y Antonio Pinto. *Edición:* Daniel Rezende. *Producción:* Andrea Barata Ribeiro. *Intérpretes:* Alexandre Rodrigues, Leandro Firmino, Phellipe Haagensen, Douglas Silva, Jonathan Haagensen, Matheus Nachtergaele, Seu Jorge, Jefechander Suplino, Alice Braga, Emerson Gomes, Edson Oliveira, Michel de Souza, Roberta Rodríguez, Luis Otávio, Maurício Marques, Gustavo Engracia. *Duración:* 130 min.

### ***Perfume de violentas***

*País:* México-Pases Bajos. *Año:* 2001. *Productoras:* Centro de Capacitación Cinematográfica, Filmoteca de la UNAM, Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad, Foprocine, Hubert Bals Fund, Instituto Mexicano de Cinematografía, John Simon Guggenheim Memorial Foundation y Producciones Tragaluz. *Dirección:* Maryse Sistach. *Guión:* José Buil y Maryse Sistach. *Fotografía:* Servando Gajá. *Música:* Annette Fradera. *Edición:* José Buil y Humberto Hernández. *Producción:* José Buil. *Intérpretes:* Ximena Ayala, Nancy Gutiérrez, Arcelia Ramírez, María Rojo, Luis Fernando Peña, Gabino Rodrí-

guez, Pablo Delgado, Eligio Meléndez, Rosario Zúñiga Soledad González.  
*Duración:* 90 min.

### ***Un día de suerte***

*País:* Argentina. *Año:* 2001. *Productora:* Barakacine Producciones. *Dirección:* Sandra Gugliota. *Guión:* Sandra Gugliota y Marcelo Schapces. *Fotografía:* José Guerra, Alberto Ianuzzi y Cobi Migliora. *Música:* Diego Frenkel y Sebastián Schachtel. *Edición:* Alejo Flah. *Producción:* Sandra Gugliota y Fernando Merinero. *Intérpretes:* Valentina Bassi, Claudio Gallardou, Fernán Mirás, Darío Vittori, Damián de Santo, Jesús Berenguer. *Duración:* 95 min.

### ***B-happy***

*País:* Chile-Venezuela-España. *Año:* 2003. *Productoras:* Sahara Films, Cinecorp, Igeldo Communication S.L. y Joel Films. *Dirección:* Gonzalo Justiniano. *Guión:* Fernando Aragón, Sergio Gómez, Gonzalo Justiniano y Daniela Lillo. *Fotografía:* Andrés Garretón. *Música:* Cuti Aste. *Edición:* Danielle Fillios. *Producción:* Carlo Bettin y Gonzalo Justiniano. *Intérpretes:* Eduardo Barril, Ricardo Fernández, Manuela Martelli, Lorene Prieto, Felipe Ríos, Juan Pablo Sáez. *Duración:* 90 min.

### ***María llena eres de gracia***

*País:* Colombia-EE.UU. *Año:* 2004. *Productoras:* Alter-Ciné, HBO Films, Journeyman Pictures, Santa Fe Productions, Tucán Producciones, Cinematográficas Ltda. *Dirección y Guión:* Joshua Marston. *Fotografía:* Jim Denault. *Música:* Leonardo Heiblum y Jacobo Lieberman. *Edición:* Anne McCabe y Lee Percy. *Producción:* Paul S. Mezey. *Intérpretes:* Catalina Sandino Moreno, Yenny Paola Vega, Virginia Ariza, Johanna Andrea Mora, Wilson Guerrero, John Álex Toro, Guilied López, Patricia Rae, Orlando Tobon, Fernando Velásquez. *Duración:* 101 min.





# Bibliografía

## Libros

- Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós, 1987.
- Benítez, Milton. *El susurro de las palabras*, Quito, El Conejo, 1994.
- Benjamín, Walter. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos (Iluminaciones IV)*, Madrid, Taurus, 1999.
- Bettetini, Gianfranco. *La conversación audiovisual*, Madrid, Cátedra, 1996.
- Burch, Noël. *El tragaluz infinito*, Madrid, Cátedra, 1991.
- Bustos, Guillermo. «Enfoque subalterno e historia latinoamericana: nación, subalteridad y escritura de la historia en el debate Mallon-Beverley», en Flores Malagón y Carmen Millán de Benavides, eds., *Desafíos de la transdisciplinariedad*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2002.
- Brandotti, Rosi. *Sujetos nómades*, Buenos Aires, Paidós, 2000.
- Britto García, Luis. *El imperio contracultural: del rock a la postmodernidad*, Caracas, Nueva Sociedad, 1991.
- Butler, Judith. «La universalidad de la cultura», en Joshua Cohen, edit., *Los límites del patriotismo. Identidad pertenencia y ciudadanía mundial*, Barcelona, Paidós, 1999.
- — — *Mecanismos psíquicos del poder*, Madrid, Cátedra, 2001.
- Calabrese, Omar. *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1999.
- Castro-Gómez, Santiago, edit. *La reestructuración de las Ciencias Sociales en América Latina*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana-Pensar, 2000.
- Castro-Gómez, Santiago y Eduardo Mendieta, eds. *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*, México, University of San Francisco, 1998.
- Cervino, Mauro. «Imágenes e imaginarios de la conflictividad juvenil y las organizaciones pandilleras», en Fernando Carrión, edit., *Seguridad ciudadana, ¿espejismo o realidad?*, Quito, FLACSO, 2002.
- Cevallos, Francisco, y Mauro Cervino. «Imágenes e imaginarios de la conflictividad juvenil y las organizaciones pandilleras», informe final investigación realizada por FLACSO para el Programa «Nuestros Niños» del Ministerio de Bienestar Social, texto inédito, Quito, 2003.
- De Laurentis, Teresa. *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine*, Madrid, Cátedra, 1992.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1996.

- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos, 2000.
- Derrida, Jacques. *De la Gramatología*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1979.
- — — *Dar (el) tiempo I. La moneda falsa*, Barcelona, Paidós, 1995.
- — — *La hospitalidad*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2000.
- Durkheim, Emile. *El suicidio*, Buenos Aires, Schapire, 1971.
- — — *Las formas elementales de la vida religiosa*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.
- Flores Malagón, Alberto, y Carmen Millán, edits. *Desafíos de la transdisciplinariedad*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana-Pensar, 2002.
- Foster, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001.
- Foucault, Michael. *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI, 1997, 18a. ed.
- Fowler, Víctor. «Glauber Rocha o la futilidad de la desmesura», en *Cien años sin soledad. Las mejores películas latinoamericanas de todos los tiempos*, La Habana, Letras Cubanas, 1999.
- Freud, Sigmund. *El yo y el ello*, en *Obras completas. Freud Total 1.0*, CD-ROM, Madrid, Ediciones Nueva Héliade, 1993.
- Galiano, Carlos, y Rufo Caballero. *Cien años sin soledad. Las mejores películas latinoamericanas de todos los tiempos*, La Habana, Letras Cubanas, 1999.
- García Espinosa, Julio. «Por un cine imperfecto», *Un imagen recorre el mundo*, México, Filmoteca de la UNAM, 1982.
- Gaviria, Víctor. «Violencia, representación y voluntad realista» (entrevista), en Mabel Moroña, edit., *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*, Pittsburg, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2002.
- Godelier, Maurice. *Lo ideal y lo material*, Madrid, Taurus, 1989.
- González Requena, Jesús. *Eisenstein, lo que solicita ser escrito*, Madrid, Cátedra, 1992.
- Gubern, Román. *Historia del cine*, Barcelona, Lumen, 1989.
- Guerif, François. *El cine negro americano*, Barcelona, RBA Editores, 1995.
- Hall, Stuart. «The spectacle of the 'other'», en *Representation. Cultural representations and Signifying Practices*, Great Britain, SAGE, 1997.
- Hills, G. W. *Una mirada al guión de cine*, Caracas, Fundarte, 1993.
- Hopenhayn, Martin. «Droga y violencia: fantasmas de la nueva metrópoli latinoamericana», en *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*, Pittsburg, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2002.
- Jameson, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1991.
- — — *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*, Barcelona, Paidós, 1992.
- King, John. *El carrete mágico. Una historia del cine latinoamericano*, Bogotá, Tercer Mundo, 1993.
- Lacan, Jacques. *Seminario II, Cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, 1999.
- — — *Seminario 16, Del otro al Otro*, Buenos Aires, Paidós, 2000.

- Lash, Scott, y John Urry. *Economías de signos y espacio. Sobre el capitalismo de la posorganización*, Buenos Aires, Amorrortu, 1998.
- Lins Ribeiro, Gustavo. «Post-imperialismo: para una discusión después del post-colonialismo y del multiculturalismo», en Daniel Mato, comp., *Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*, Buenos Aires, CLACSO, 2001.
- Lyotard, Jean-François. *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra, 1989, 4a. ed.
- Markus, György. *Marxismo y antropología*, Barcelona, Grijalbo, 1973.
- Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Barcelona, Gustavo Gili, 1987.
- — — «La transformación del mapa: identidades, industrias y culturas», documento presentado en el seminario «Hacia una consolidación de un espacio cultural común latinoamericano», Convenio Andrés Bello, Sevilla 28-30 de octubre de 1998.
- — — «La ciudad que median los miedos», en *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*, Pittsburg, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2002.
- — — «La comunicación desde la cultura: crisis de lo nacional y emergencia de lo popular», s.f., s.e., fotocopia, Biblioteca Universitaria Andina Simón Bolívar.
- Mignolo, Walter. «Posocidentalismo: el argumento desde América Latina», en Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta, eds., *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*, México, University of San Francisco, 1998.
- Mirzoeff, Nicholas. *Una introducción a la cultura visual*, Buenos Aires, Paidós, 2003.
- Moroña, Mabel, edit. *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*, Pittsburg, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2002.
- Negri, Antonio, y Michael Hardt. *Imperio*, Buenos Aires, Paidós, 2002.
- Oroz, Silvia. *Melodrama. El cine de lágrimas en América Latina*, México, UNAM, 1995.
- Paz, Octavio. *Luis Buñuel, el doble arco de la belleza y de la rebeldía*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2000.
- Prakash, Gyan. «Los estudios de la subalternidad como crítica post-colonial», en *Debates post-coloniales: una introducción a los estudios de la subalternidad*, La Paz, SIERPE, 1997.
- Richard, Nelly. *La estratificación de los márgenes*, Santiago de Chile, Atenea, 1989.
- — — *La insubordinación de los signos*, Santiago de Chile, Cuarto propio, 1994.
- Rocha, Glauber. «La estética del hambre», en *Glauber Rocha (catálogo de la muestra retrospectiva)*, Sao Paulo, Ministerio de Cultura, 1987.
- Rodríguez, Ileana. «Hegemonía y dominio: subalternidad, un significado flotante», en Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta, eds., *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*, México, University of San Francisco, 1998.
- Rojas, Carlos. «La estética del capitalismo tardío. ‘Vampiro la mascarada’ y gótico tardío», texto inédito, Cuenca, 2002.

- Roncagliolo, Rafael. «Integración audiovisual en América Latina: estados empresas y productores independientes», en Néstor García Canclini, *Culturas en globalización*, Caracas, Clacso / Nueva Sociedad, 1996.
- Sarlo, Beatriz. «Violencia en las ciudades. Una reflexión sobre el caso argentino», en *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*, Pittsburg, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2002.
- Serrano, Jorge Luis. *Nacimiento de una noción. Apuntes sobre el cine ecuatoriano*, Quito, Acuario, 2001.
- Shohat, Ella, y Robert Stam. *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*, Barcelona, Paidós, 2002.
- Solanas, Fernando, y Getino Octavio. «Hacia un Tercer Cine», en *Cine cultura y descolonización*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973.
- Suescún Pozas, María del Carmen. «Más allá de la historia del arte como disciplina: la cultura visual y el estudio de la visualidad», en Flores Malagón y Carmen Millán de Benavides, eds., *Desafíos de la transdisciplinariedad*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2002.
- Valera, Julia. «El modelo genealógico del análisis. Ilustración a partir de *Vigilar y castigar* de Michel Foucault», en Eduardo Crespo y Carlos Soldevilla, eds., *La constitución social de la subjetividad*, Madrid, Carata, 2001.
- Von der Walde, Erna. «Realismo mágico y poscolonialismo: construcciones del otro desde la otredad», en Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta, eds., *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*, México, University of San Francisco, 1998.
- Weber, Max. *Economía y sociedad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964.
- Zizek, Slavoj. *¡Goza tu síntoma! Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1994.
- — — *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*, Buenos Aires, Paidós, 2001.

### Publicaciones periódicas y páginas web

- Aguas, Marco. «Las décadas gratas del cine», en *Cuadernos de Cinemateca*, 5, Quito, 2003, pp. 33-36.
- Aguilar, Roberto. «La ciudad, esa cloaca inmundada», en *El Comercio*, Quito, 29 de diciembre de 2000, p. C-14.
- Alemán Gabriela. «El arte de preservar la realidad», entrevista a Patricio Guzmán, en *Cuadernos de Cinemateca*, 4, Quito, 2002, pp. 87-89.
- Álvarez, Luis Alberto. «La cultura intraducible», en *Kinetoscopio*, 26, Bogotá, julio-agosto 1994, pp. 98-100.
- Baíz Quevedo, Frank. «Pobre del pobre», en Online, Internet, junio 2003, disponible en: <http://www.lapaginadelgion.net/pobredelpobre.htm>
- Battle, Diego. «La pasión de filmar», en *Academia*, 10, Madrid, abril 1995, pp. 11-22.
- Bernárdez, Jorge. «Sobre *Amores perros*», en Online, Internet, noviembre 2001, disponible en: <http://elamante.com.ar/nota/0/0165.shtml>

- Beverley, John. «Los últimos serán los primeros. Notas sobre el cine de Gaviria», en *Cuadernos de Cinemateca*, 5, Quito, enero 2004, pp. 78-84.
- Bill, MV. «¿Puede el cine provocar el cambio?», en *Todocine*, 12, Buenos Aires, marzo 2003, pp. 11-13.
- Butler, Judith. «Soberanía y actos de habla performativos», en Online, Internet, marzo 2003, disponible en: <http://www.acccpar.org/numero4/butler.htm>
- Cahueñas, Carolina. «Dos retratos post-feministas», en *Cuadernos de Cinemateca*, 5, Quito, enero 2004, pp. 41-42.
- Cordero, Sebastián. «Sebastián, un cordero que produce rateros», entrevista por Pablo Cuví, *Diners*, Quito, febrero 2000, pp. 13-16.
- — — «Ecuador y América Latina: ¿es su cine escaso y de mala calidad?», en *Chasqui*, 69, Quito, marzo 2000b, pp. 54-58.
- — — «Me identifico con el realismo sucio», entrevista, en *Hoy*, Quito, 8 de septiembre de 2003, p. B-6.
- Cortés, Fernando. «Consideraciones sobre la marginalidad, marginación, pobreza y desigualdad en la distribución del ingreso» (enero/marzo 2002), Internet, junio 2003, disponible en: <http://papelesdepoblacion.uaemex.mx/rev31/pdf/cortes31.pdf>
- Duno-Gottberg, Luis. «Víctor Gaviria y la huella de lo real», borrador, diskett, septiembre 2003.
- Gaviria, Víctor. «Del documental y sus habitantes», en *Kinetoscopio*, 26, Bogotá, julio-agosto 1994, pp. 89-91.
- — — «Los días de la noche», en *Kinetoscopio*, 45, vol. 9, Bogotá, 1998, pp. 39-42.
- — — «La melancolía y la furia», entrevista a Víctor Gaviria por Isaac León Frías, en *La Gran Ilusión*, 10, Lima, primer semestre 1999, pp. 89-92.
- — — «Reflexiones sobre los niños de la calle en Medellín», en Online, Internet, mayo 2003, disponible en: <http://www.revistanumero.com/18victor.htm>
- González Iñárritu, Alejandro. «Entrevista a Alejandro González Iñárritu», en Online, Internet, *Cine Premiere*, noviembre 2001, disponible en: [http://www.terra.com.mx/Especial/Amores\\_perros/default.htm](http://www.terra.com.mx/Especial/Amores_perros/default.htm)
- — — «Amores perros», página oficial del filme en Online, Internet, noviembre 2001b, disponible en: <http://multimedia.elfoco.com/elfoco/amoresperros/html/index2.html>
- León, Christian. «La incesante atracción de los opuestos», especial sobre *Ratas, ratones y rateros*, en *Artes*, Quito, 5 de marzo 2000, p. 9.
- — — «La violencia más allá de Tarantino», en *Hoy*, Quito, 25 de marzo 2001.
- — — «Un aura siniestra: los poderes ocultos del cine», en *Cuadernos de Cinemateca*, 4, Quito, 2002, pp. 34-47.
- — — «Andy Warhol o el rostro desafiado», en *Destiempo*, 6, Quito, abril 2003, pp. 39-43.
- — — «Imagen y subalternidad», entrevista a John Beverley, en *Cuadernos de Cinemateca*, 5, Quito, enero 2004, pp. 85-90.
- Melgarejo, María del Pilar. «El pensar histórico como genealogía: acto interpretativo y construcción de subjetividad», en *Fronteras de la historia*, 5, Bogotá, 2000, pp. 35-49.

- Monterde, José Enrique. «'El realismo sucio' mexicano», en *Dirigido por*, 299, Madrid, marzo 2001, pp. 36-37.
- Moya, Juan Carlos. «Ciudad de Dios: tarantinitis, sangre y zamba», en *Familia*, 184, Quito, 14 de septiembre 2003, p. 16.
- Muñeton, Darío. «La vendedora de rosas: consagración del tiempo», en *Kinetoscopio*, 47, Bogotá, 1998, pp. 40-42.
- Newsweek en Español*, «Héctor, el director», en *Newsweek*, Bogotá, 21 de mayo de 2003.
- Página oficial del filme *Pizza, Birra y Faso*. en Online, Internet, febrero 1999, disponible en: <http://www.angelfire.com/ar/pbf/>
- Quijano, Aníbal. «'Marginalidad' e 'informalidad' en debate», en Online, Internet, junio 2003, disponible en: <http://www.memoria.com.mx/131/quijano.htm>
- Remedi, Gustavo. «Neorrealismo latinoamericano. La máquina del horror», en Online, Internet, diciembre 2003, disponible en: <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Remedi/escenadistopical.htm>
- Rodríguez, Víctor Manuel. «Cine Menor y Performatividad Queer», en Online, Internet, septiembre 2003, disponible en: [www.goethe.de/HN/BOG/rosa/documentos/rodrigue.pdf](http://www.goethe.de/HN/BOG/rosa/documentos/rodrigue.pdf)
- Roval. «Nace el criollo-western», en Online, Internet, abril 2004, disponible en: [http://www.okupasenlared.com/acomodador/criticas/Un\\_oso\\_rojo.htm](http://www.okupasenlared.com/acomodador/criticas/Un_oso_rojo.htm)
- Rubio, Miguel. «Nueve reflexiones sobre un cineasta ateo», en *Nickelodeon*, 13, Madrid, 1998, pp. 25-32.
- Ruffinelli, Jorge. «La cámara inquieta de los años noventa», en *Kinetoscopio*, 53, Bogotá, 2000, pp. 14-23.
- Serrano, Joseph F. María. «El 'consenso de Washington': ¿paradigma económico del capitalismo triunfante?», en Online, Internet, febrero 2001, disponible en: <http://www.fespinal.com/espinal/realitat/pap/pap46.htm>
- Silva Ferrer, Manuel. «El papel del Estado en la industria cinematográfica venezolana», en página online de The Motion Picture Association-América Latina, Internet, agosto 2003, disponible en: [http://www.mpaa.org/mpaa-al/FIU\\_Ferrer.htm](http://www.mpaa.org/mpaa-al/FIU_Ferrer.htm)
- Spivak, Gayatri. «¿Puede hablar el sujeto subalterno?», en *Orbis Tertius*, 6, año III, Río de la Plata, 1998, pp. 175-235.
- Supervielle, Marcos, y Mariela Quiñónez. «De la marginalidad a la exclusión social. Cuando el empleo desaparece», en versión online de ponencia presentada en la reunión subregional de ALAST «El trabajo en los umbrales del siglo XXI», noviembre de 2002, Internet, junio 2003, disponible en: <http://www.fcs.edu.uy/Seminarios/de%20la%20marginalidad%20a%la%20exclusion%20social.pdf>
- Weinrichter, Antonio. «Geopolítica, festivales y Tercer Mundo: el cine iraní y Abbas Kiarostami», en *Archivos de la Filmoteca*, 19, Barcelona, febrero 1995, pp. 29-36.
- Wiener, Christian. «Doble encuentro con el cine latinoamericano», en *La gran ilusión*, 8, Lima, segundo semestre 1997, pp. 92-98.

- Xavier, Ismail. «El cine moderno brasileño», en *Archivos de la Filmoteca*, 36, Barcelona, octubre 2000, pp. 57-79.
- Yáñez, Manuel. «Un oso rojo», en Online, Internet, abril 2004, disponible en: [http://www.miradas.net/criticas/2003/0304\\_unosorojo.html](http://www.miradas.net/criticas/2003/0304_unosorojo.html)
- Yépez, Gabriela. «Pasajera en trance. La vendedora de rosas», en *La Gran Ilusión*, 10, Lima, primer semestre 1999, pp. 93-94.





# Universidad Andina Simón Bolívar

## Sede Ecuador

La Universidad Andina Simón Bolívar es una institución académica internacional autónoma. Se dedica a la enseñanza superior, la investigación y la prestación de servicios, especialmente para la transmisión de conocimientos científicos y tecnológicos. La universidad es un centro académico destinado a fomentar el espíritu de integración dentro de la Comunidad Andina, y a promover las relaciones y la cooperación con otros países de América Latina y el mundo.

Los objetivos fundamentales de la institución son: coadyuvar al proceso de integración andina desde la perspectiva científica, académica y cultural; contribuir a la capacitación científica, técnica y profesional de recursos humanos en los países andinos; fomentar y difundir los valores culturales que expresen los ideales y las tradiciones nacionales y andinas de los pueblos de la subregión; y, prestar servicios a las universidades, instituciones, gobiernos, unidades productivas y comunidad andina en general, a través de la transferencia de conocimientos científicos, tecnológicos y culturales.

La universidad fue creada por el Parlamento Andino en 1985. Es un organismo del Sistema Andino de Integración. Tiene su Sede Central en Sucre, Bolivia, sedes nacionales en Quito y Caracas, y oficinas en La Paz y Bogotá.

La Universidad Andina Simón Bolívar se estableció en Ecuador en 1992. Ese año suscribió con el gobierno de la república el convenio de sede en que se reconoce su estatus de organismo académico internacional. También suscribió un convenio de cooperación con el Ministerio de Educación. En 1997, mediante ley, el Congreso incorporó plenamente a la universidad al sistema de educación superior del Ecuador, lo que fue ratificado por la Constitución vigente desde 1998.

La Sede Ecuador realiza actividades, con alcance nacional y proyección internacional a la Comunidad Andina, América Latina y otros ámbitos del mundo, en el marco de áreas y programas de Letras, Estudios Culturales, Comunicación, Derecho, Relaciones Internacionales, Integración y Comercio, Estudios Latinoamericanos, Historia, Estudios sobre Democracia, Educación, Salud y Medicinas Tradicionales, Medio Ambiente, Derechos Humanos, Gestión Pública, Dirección de Empresas, Economía y Finanzas, Estudios Interculturales, Indígenas y Afroecuatorianos.

# Universidad Andina Simón Bolívar

## Serie Magíster

- 1 Mónica Mancero Acosta, ECUADOR Y LA INTEGRACIÓN ANDINA, 1989-1995: el rol del Estado en la integración entre países en desarrollo
- 2 Alicia Ortega, LA CIUDAD Y SUS BIBLIOTECAS: el graffiti quiteño y la crónica costeña
- 3 Ximena Endara Osejo, MODERNIZACIÓN DEL ESTADO Y REFORMA JURÍDICA, ECUADOR 1992-1996
- 4 Carolina Ortiz Fernández, LA LETRA Y LOS CUERPOS SUBYUGADOS: heterogeneidad, colonialidad y subalternidad en cuatro novelas latinoamericanas
- 5 César Montaña Galarza, EL ECUADOR Y LOS PROBLEMAS DE LA DOBLE IMPOSICIÓN INTERNACIONAL
- 6 María Augusta Vintimilla, EL TIEMPO, LA MUERTE, LA MEMORIA: la poética de Efraín Jara Idrovo
- 7 Consuelo Bowen Manzur, LA PROPIEDAD INDUSTRIAL Y EL COMPONENTE INTANGIBLE DE LA BIODIVERSIDAD
- 8 Alexandra Astudillo Figueroa, NUEVAS APROXIMACIONES AL CUENTO ECUATORIANO DE LOS ÚLTIMOS 25 AÑOS
- 9 Rolando Marín Ibáñez, LA «UNIÓN SUDAMERICANA»: alternativa de integración regional en el contexto de la globalización
- 10 María del Carmen Porras, APROXIMACIÓN A LA INTELECTUALIDAD LATINOAMERICANA: el caso de Ecuador y Venezuela
- 11 Armando Muyulema Calle, LA QUEMA DE ÑUCANCHIC HUASI (1994): los rostros discursivos del conflicto social en Cañar
- 12 Sofía Paredes, TRAVESÍA DE LO POPULAR EN LA CRÍTICA LITERARIA ECUATORIANA
- 13 Isabel Cristina Bermúdez, IMÁGENES Y REPRESENTACIONES DE LA MUJER EN LA GOBERNACIÓN DE POPAYÁN
- 14 Pablo Núñez Endara, RELACIONES INTERNACIONALES DEL ECUADOR EN LA FUNDACIÓN DE LA REPÚBLICA
- 15 Gabriela Muñoz Vélez, REGULACIONES AMBIENTALES, RECONVERSIÓN PRODUCTIVA Y EL SECTOR EXPORTADOR
- 16 Catalina León Pesántez, HISPANOAMÉRICA Y SUS PARADOJAS EN EL IDEARIO FILOSÓFICO DE JUAN LEÓN MERA
- 17 René Lauer, LAS POLÍTICAS SOCIALES EN LA INTEGRACIÓN REGIONAL: estudio comparado de la Unión Europea y la Comunidad Andina de Naciones

- 18 Florencia Campana Altuna, *ESCRITURA Y PERIODISMO DE LAS MUJERES EN LOS ALBORES DEL SIGLO XX*
- 19 Alex Aillón Valverde, *PARA LEER AL PATO DONALD DESDE LA DIFERENCIA: comunicación, desarrollo y control cultural*
- 20 Marco Navas Alvear, *DERECHOS FUNDAMENTALES DE LA COMUNICACIÓN: una visión ciudadana*
- 21 Martha Dubravcic Alaiza, *COMUNICACIÓN POPULAR: del paradigma de la dominación al de las mediaciones sociales y culturales*
- 22 Lucía Herrera Montero, *LA CIUDAD DEL MIGRANTE: la representación de Quito en relatos de migrantes indígenas*
- 23 Rafael Polo Bonilla, *LOS INTELECTUALES Y LA NARRATIVA MESTIZA EN EL ECUADOR*
- 24 Sergio Miguel Huarcaya, *NO OS EMBRIAGUÉIS...: borrachera, identidad y conversión evangélica en Cacha, Ecuador*
- 25 Ángel María Casas Gragea, *EL MODELO REGIONAL ANDINO: enfoque de economía política internacional*
- 26 Silvia Rey Madrid, *LA CONSTRUCCIÓN DE LA NOTICIA: corrupción y piponazgo*
- 27 Xavier Gómez Velasco, *PATENTES DE INVENCION Y DERECHO DE LA COMPETENCIA ECONOMICA*
- 28 Gabriela Córdova, *ANATOMÍA DE LOS GOLPES DE ESTADO: la prensa en la caída de Mahuad y Bucaram*
- 29 Zulma Sacca, *EVA PERÓN, DE FIGURA POLÍTICA A HEROÍNA DE NOVELA*
- 30 Fernando Checa Montúfar, *EL EXTRA: LAS MARCAS DE LA INFAMIA: aproximaciones a la prensa sensacionalista*
- 31 Santiago Guerrón Ayala, *FLEXIBILIDAD LABORAL EN EL ECUADOR*
- 32 Alba Goycochea Rodríguez, *LOS IMAGINARIOS MIGRATORIOS: el caso ecuatoriano*
- 33 Tatiana Hidrovo Quiñónez, *EVANGELIZACIÓN Y RELIGIOSIDAD INDÍGENA EN PUERTO VIEJO EN LA COLONIA*
- 34 Ramiro Polanco Contreras, *COMERCIO BILATERAL ECUADOR-COLOMBIA: efectos del conflicto*
- 35 Anacélida Burbano Játiva, *MÁS AUTONOMÍA, MÁS DEMOCRACIA*
- 36 Ángela Elena Palacios, *EL MAL EN LA NARRATIVA ECUATORIANA MODERNA: Pablo Palacio y la generación de los 30*
- 37 Raúl Useche Rodríguez, *EDUCACIÓN INDÍGENA Y PROYECTO CIVILIZATORIO EN ECUADOR*
- 38 Carlos Bonfim, *HUMOR Y CRÓNICA URBANA: ciudades vividas, ciudades imaginadas*
- 39 Patricio Vallejo Aristizábal, *TEATRO Y VIDA COTIDIANA*
- 40 Sebastián Granda Merchán, *TEXTOS ESCOLARES E INTERCULTURALIDAD EN ECUADOR*
- 41 Milena Almeida Mariño, *MONSTRUOS CONSTRUIDOS POR LOS MEDIOS: Juan F. Hermosa, el «Niño del terror»*

- 42** Lourdes Endara Tomaselli, «¡AY, PATRIA MÍA!»: la nación ecuatoriana en el discurso de la prensa
- 43** Roberto Corrales, JUSTICIA CONSTITUCIONAL EN BOLIVIA: hacia el fortalecimiento del régimen democrático
- 44** Marco Albán Zambonino, PROBLEMAS DEL DERECHO TRIBUTARIO FRENTE AL COMERCIO ELECTRÓNICO
- 45** Santiago Basabe Serrano, RESPONSABILIDAD PENAL DE LAS PERSONAS JURÍDICAS DESDE LA TEORÍA DE SISTEMAS
- 46** Bayardo Tobar, EL INGRESO DEL ECUADOR A LA OMC: simulacro de negociación
- 47** Rosana Morales, LA PRESCRIPCIÓN TRIBUTARIA: estudio comparativo Ecuador - países andinos
- 48** María Luisa Perugachi, OPTIMIZACIÓN DE PROCESOS: la concesión de radiofrecuencias en el Ecuador
- 49** Manuel Espinosa Apolo, CHOLIFICACIÓN Y BLANQUEAMIENTO EN QUITO: primera mitad del siglo XX
- 50** Iván Rodrigo Mendizábal, MÁQUINAS DE PENSAR: videojuegos, representaciones y simulaciones de poder
- 51** Patricio Guerrero Arias, USURPACIÓN SIMBÓLICA, IDENTIDAD Y PODER: la fiesta como escenario de lucha de sentidos
- 52** Santiago García Álvarez, COMERCIO E INTEGRACIÓN EN EL ALCA: oportunidades para un acuerdo más equitativo
- 53** Jed Schlosberg, LA CRÍTICA POSOCCIDENTAL Y LA MODERNIDAD
- 54** Juan Carlos Grijalva, MONTALVO: CIVILIZADOR DE LOS BÁRBAROS ECUATORIANOS. Una relectura de *Las Catilinarias*
- 55** Ana María Correa, LA OMC: ¿MÁS ALLÁ DE LA INTERESTATALIDAD?
- 56** Cecilia Lanza Lobo, CRÓNICAS DE LA IDENTIDAD: Jaime Sáenz, Carlos Monsiváis y Pedro Lemebel
- 57** María Luisa Martínez, LA NOVELÍSTICA DE MIGUEL DONOSO: la desgarradura de una errancia
- 58** Gustavo Abad, EL MONSTRUO ES EL *OTRO*: la narrativa social del miedo en Quito
- 59** Belén Vásconez Rodríguez, LA CONSTRUCCIÓN SOCIAL DEL MIEDO. Caso: Sucumbíos
- 60** Yamile León Vargas, LA AYUDA DE ESTADOS UNIDOS A COLOMBIA LUEGO DEL 11/9
- 61** María Fernanda Moscoso, AL OTRO LADO DEL ESPEJO: el mundo infantil en el nuevo cuento ecuatoriano
- 62** Carlos Leyva Arroyo, MÚSICA «CHICHA», MITO E IDENTIDAD POPULAR: el cantante peruano Chacalón
- 63** Alicia Guzmán, PLAN COLOMBIA Y ASISTENCIA INTERNACIONAL: recreando el Estado en los Andes
- 64** Christian León, EL CINE DE LA MARGINALIDAD: realismo sucio y violencia urbana

En los últimos quince años se produjo en América Latina un gran número de películas que abordaron con desencanto la vida de los personajes marginales de la gran urbe. Los filmes configuran una tendencia en el cine regional que ha empezado a denominarse «realismo sucio». Este libro plantea un análisis de las implicaciones sociales, culturales y cinematográficas del fenómeno a partir del concepto de «cine de la marginalidad». Filmes como *Rodrigo D, no futuro* (1990), *Pizza, birra y faso* (1990), *La vendedora de rosas* (1998), *Ratas, ratones y rateros* (1999), *Amores perros* (2002) y *Un oso rojo* (2002) son examinados con minuciosidad para descubrir el horizonte discursivo que los explica.

El Cine de la Marginalidad define una nueva situación histórica nacida del agotamiento del paradigma «nuevo cine latinoamericano» surgido en los años de 1970. Plantea una singular combinación de modelos narrativos de ficción y procedimientos documentales a través de la apropiación de géneros cinematográficos del primer mundo desde la periferia. Se caracteriza por reconstruir el punto de vista del sujeto marginal más allá de las narrativas de redención y progreso propias de la cultura ilustrada. De ahí que el autor sostenga que este cine introduce en la escena pública la vivencia de los sujetos y las subculturas excluidas de las instituciones sociales. Sin embargo, esta visibilización del mundo marginal, lejos de ser transparente y apacible, muestra la imagen intraducible y violenta del sujeto subalterno, que desafía al propio relato cinematográfico y deja ver el límite de la racionalidad capitalista y la cultura letrada.



*Christian León (Quito, 1974) es Licenciado en Sociología por la Universidad Central del Ecuador y Magíster en Estudios de la Cultura, con mención en Comunicación, por la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador (Quito, 2003). Se ha desempeñado como docente en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador y en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. Ha realizado investigaciones sobre cine y cultura visual. Ha colaborado en espacios de crítica cinematográfica y literaria en distintas publicaciones periódicas del país. Trabaja en el área investigación de la Cinemateca Nacional de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.*