

UNIVERSITY OF OKLAHOMA

GRADUATE COLLEGE

NIÑOS, NIÑAS Y ADOLESCENTES EN SITUACIÓN DE CALLE: EL CINE
COMO ARTICULADOR DE DISCURSOS PARADÓJICOS Y SEGRGACIÓN
ESPACIAL Y DE GÉNERO EN AMÉRICA LATINA

A DISSERTATION

SUBMITTED TO THE GRADUATE FACULTY

in partial fulfillment of the requirements for the

Degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

By

VIRGINIA RAMOS
Norman, Oklahoma
2017

NIÑOS, NIÑAS Y ADOLESCENTES EN SITUACIÓN DE CALLE: EL CINE
COMO ARTICULADOR DE DISCURSOS PARADÓJICOS Y SEGREGACIÓN
ESPACIAL Y DE GÉNERO EN AMÉRICA LATINA

A DISSERTATION APPROVED FOR THE
DEPARTMENT OF MODERN LANGUAGES, LITERATURES, AND
LINGUISTICS

BY

Dr. A. Robert Lauer, Chair

Dr. Bruce A. Boggs

Dr. Julie A. Ward

Dr. Grady C. Wray

Dr. James Cane-Carrasco

© Copyright by VIRGINIA RAMOS 2017
All Rights Reserved.

Para las mágicas personas que ya no están. Para las
mágicas personas que sí están.

Zoe, I love you.

Agradecimientos

I would like to express my gratitude to the faculty the of Spanish and Latin American section of the Department of Modern Languages, Literatures, and Linguistics at the University of Oklahoma. The support and encouragement from the faculty was inspirational and a great motivation. I also want to express my gratitude and affection to my classmates. Your friendship is the greatest treasure I received from Oklahoma.

Thank you to all the members of this committee: Dr. Bruce A. Boggs, Dr. Julie A. Ward, Dr. Grady C. Wray, and Dr. James Cane-Carrasco for their patience and their guidance. Thank you for sharing this experience with me.

I would also like to express my gratitude to Dr. Michel Lantelme. Thank you for beginning this process.

Finally, thank you to Dr. A. Robert Lauer, the Committee Chair of this project. I am very grateful for the innumerable corrections and successful comments as well as all the time dedicated to this work. Thank you for the advice. Thank you for your scolding, and thank you for your support.

Tabla de Contenido

Agradecimientos.....	iv
Abstracto.....	vii
Introducción.....	1
Capítulo 1: Los niños, las niñas y los adolescentes en situación de calle y la construcción artística en la filmografía latinoamericana.....	29
1.1 La calle de todos los días de niños y adolescentes	29
1.2 La utopía del discurso centro-hegemónico y su distopía del horror.....	39
1.3 Renarrating, o el volver a narrar de Mas'ud Zavarzadeh.....	45
Capítulo 2: Marginalidad y abuso: El reformatorio como discurso biográfico en <i>Pixote: a lei do mais fraco</i> . ..	55
2.1 Introducción	55
2.2 Pixote y la abertura militar, documentar la marginación social.....	62
2.3 El reformatorio y la creación del niño Pixote delincuente.....	68
2.4 La ley del más débil, el niño en situación de reformatorio.....	74
2.5 Conclusión	103

Capítulo 3: Trauma en las relaciones familiares: la madre como generadora de relaciones filiales en <i>La vendedora de rosas</i> y <i>De la calle</i>	108
3.1 Introducción	108
3.2 Las niñas en situación de calle y el discurso patriarcal materno.....	112
3.3 El cine colombiano y la voluntad realista de Víctor Gaviria.....	117
3.4 La familia gamina en <i>La vendedora de rosas</i>	122
3.5 Xóchitl, la niña en situación de madre en el filme <i>De la calle</i>	142
3.6 Conclusión	159
Capítulo 4: Cuarto Mundo en <i>Cidade de Deus</i> y <i>Última parada 174</i> : La construcción de narrativas de violencia y temor.....	162
4.1 Introducción	162
4.2 Los de afuera, habitantes del Cuarto Mundo	166
4.3 <i>Cidade de Deus</i> , la favela del Cuarto Mundo	176
4.4 Sandro, producto innato de la favela en <i>Última parada 174</i>	191
4.5 Conclusión	213
Conclusión.....	216
Obras citadas.....	233

Abstracto

Niños, niñas y adolescentes en situación de calle: El cine como articulador de discursos paradójicos y segregación espacial y de género en América Latina es un estudio comparativo que explora la representación de niños, niñas y adolescentes en situación de calle en tres países: Brasil, Colombia y México. La pretendida denuncia social en estos filmes se pierde y se convierte en solo una exhibición de estereotipos. Se repite el discurso: estos sitios y estas personas son peligrosos para la sociedad en general. La tematización de la violencia que acompaña a estas personas, según se presenta en el discurso cinematográfico contemporáneo, intercede en crear relaciones sociales cada vez más mediadas a través de imágenes que representan lo que es socialmente permitido. Las niñas, los niños y los adolescentes en situación de calle han sido tema constante como representantes del ente más débil dentro de una sociedad desestructurada que los presenta como protagonistas y como víctimas. El cine se convierte en un articulador mediático que reconfirma expectativas sobre la población más marginada. El cine promueve también discursos que adquieren tintes pedagógicos, pues a través de su repetición colocan al

espectador en posiciones por las cuales negocia su relación y la de estas personas dentro de la sociedad.

En los filmes *Pixote: a lei do mais fraco* (1980), *La vendedora de rosas* (1998), *De la calle* (2001), *Cidade de Deus* (2002) y *Última parada 174* (2008) esta población cumple con las expectativas: vive extrema pobreza, es drogadicta y es, además, ejecutora y receptora de actos de extrema violencia. Esta población en situación de calle es uno de los temas que despliega el discurso cinematográfico, representante de las clases del poder, que finalmente, termina, no solo repitiendo, sino suplementando el discurso centro-hegemónico. En esta disertación, el propósito es analizar cómo estos filmes (re)estructuran percepciones sobre el centro y la periferia. Al estudiar cómo se articulan estas representaciones también se pretende ilustrar cómo los espectadores se conectan a estas imágenes y entienden su función en la sociedad.

Introducción

“El neorrealismo no es nada, tan sólo una idea, un punto de vista, una actitud moral”.

Cesare Zavattini

Desde la aparición de la película clásica de Luis Buñuel, *Los olvidados* (1950), el tema de la población infantil que realiza sus actividades diarias en las calles ha sido constante en la filmografía latinoamericana. Comúnmente, estos habitantes o deambulantes callejeros son representados como personas sin hogar o víctimas de abusos físicos, verbales o mentales por parte de la sociedad en general. Son muchos los cineastas latinoamericanos que han seguido la línea de Buñuel y que toman como tema a las poblaciones menores de 18 años en situación de calle para presentar de manera realista una denuncia social y hacer una llamada de atención a las estructuras gubernamentales y a la sociedad en general. Estas personas son interminablemente asociadas con la falta de amor y la falta de familia, la falta de educación, la pobreza, la delincuencia, la violencia, la drogadicción, la prostitución, la enfermedad y la suciedad, entre otros muchos males. Las niñas y los niños y los adolescentes son los representantes más débiles y también las víctimas de una sociedad corrupta. Su presencia en el cine es tan

frecuente, como propone Diego del Pozo en su artículo "Olvidados y re-creados: la invariable y paradójica presencia del niño de la calle en el cine latinoamericano", "hasta el punto de que podríamos hablar de un género" (Pozo 85).

En México, antes y después de la obra de Luis Buñuel, los niños y adolescentes siguieron siendo tema de representación fílmica. Sin embargo, en la mayoría de los filmes de los años cincuenta, estas niñas y estos niños y adolescentes, al contrario de los protagonistas de Buñuel, Pedro y el Jaibo, al final del filme tenían un final feliz. Antes de la célebre película de Buñuel, el cineasta mexicano Ismael Rodríguez comenzó a dirigir la famosa trilogía: *Nosotros los pobres* y *Ustedes los ricos* en 1948 y *Pepe el Toro* en 1952. Estas películas muestran una imagen romántica de la pobreza en los barrios de la Ciudad de México y de los dos niños protagonistas, Chachita y "El Atarantado" o "El Ata"¹. Chachita y El Ata son niños nobles

¹ Los protagonistas infantiles Evita Muñoz "Chachita" y Freddy Fernández "El Pichi" se convirtieron en la pareja infantil-juvenil preferida mexicana durante la década de los años cincuenta protagonizando alrededor de doce filmes en los cuales daban vida a niños muy similares a los que interpretaron para Ismael Rodríguez. (Es preciso aclarar que "El Ata" es el personaje que interpretó Freddy Fernández en el filme, quien dentro de la industria fílmica mexicana se le conocía como "El Pichi".) Ningún otro actor infantil sobresalió en el cine mexicano como

e incapaces de cometer maldad alguna. La trilogía termina con los dos jóvenes casados y felices. Para críticos como Miguel Digón Pérez la visión paternalista de cineastas como Ismael Rodríguez era la de una pobreza idealizada². El propósito del cine de los pobres era ayudar "con sus estereotipos homogeneizadores y heroizantes a crear identidades para la unificación nacional" (Digón Pérez 581). Carl J. Mora coincide con Digón Pérez en que estereotipos creados sobre la pobreza, el patriotismo, la familia y la religión sirvieron a la cinematografía mexicana para mostrar a los espectadores nacionales e internacionales el perfil de una Ciudad de México en pleno desarrollo económico y social. La industria fílmica

"Chachita" y "El Pichi" hasta la llegada del otro niño pobre. En los setenta aparece Juliancito (Julián Bravo) y su compañerita, la niña rubita y rica en los filmes y en la vida real, Lucy Buj. El niño Juliancito repitió los mismos patrones que Freddy Fernández había interpretado: niño pobre y noble que al final de su aventura fílmica, sus valores morales seguían intactos y vivía un final feliz.

² Los años cuarenta y cincuenta representan para México, específicamente la Ciudad de México, un momento de modernización y crecimiento acelerado. Es la época dorada en la que brillaban Diego Rivera o llegaban al país figuras como William S. Borroughs o León Trotsky. México pretendía presentar una imagen de prosperidad pero, como mencionan varios críticos, la ciudad escondía detrás de esa aparente modernidad ciudades perdidas, barrios pobres y el crecimiento de vecindades inhóspitas debido al éxodo rural a la capital. Sin la infraestructura para controlar el crecimiento urbanístico ni ofrecer garantías sociales, los problemas de violencia crecían igual.

mexicana a través del cine "de los pobres . . . creó a partir de los estereotipos, identidades nacionales tanto de inclusión como de exclusión entre su público heterogéneo; identidades que también actuaron como agentes de socialización popular y de unificación nacional" (Digón Pérez 582). Sin embargo, señala el mismo Digón Pérez, el cine manipula, "Y eso fue lo que precisamente hizo el cine de esta época; no retratar la pobreza sino manipular la imagen de los pobres convirtiéndola en estereotipo homogeneizador y folclorizante" (Digón Pérez 582).

Luis Buñuel llegó a México en 1946 invitado por Óscar Dancigers, cineasta de origen ruso radicado en el país por varios años, a dirigir cine nuevamente después de años de vivir en Estados Unidos sin haber tenido la oportunidad de hacer cine. Cuatro años más tarde Buñuel relata la historia "de unos niños y adolescentes, olvidados, miserables de los suburbios de la cosmopolita ciudad de México . . . marcados por su trágico destino" (Digón Pérez 586). *Los olvidados*, contrario a las películas de Rodríguez, no gustó a los mexicanos ultranacionalistas ya que retrataba la realidad de la pobreza y miseria suburbana que la cultura dominante no quería reconocer. En sus memorias *Mi último suspiro*, el mismo Buñuel explica el rechazo de su obra. "Uno de los grandes problemas de

México, hoy como ayer, es un nacionalismo llevado hasta el extremo que delata un profundo complejo de inferioridad" (Buñuel 195). Fue el premio al mejor director que le fue otorgado en el Festival de Cannes en 1951 lo que supuso el reconocimiento internacional de la película y la rehabilitación del cineasta como de su obra por parte de la sociedad mexicana. Más importante es, señalan críticos como Mora, Digón Pérez y Millán, entre otros, que la tercera película de Buñuel en México, *Los olvidados* "ha inspirado [una] multitud de filmes sobre la infancia y la juventud marginada en el subcontinente americano; además de haber establecido un estilo en la manera de tratar la marginación y la exclusión social" (Millán 223).

Desde los inicios de la industria fílmica latinoamericana, México y Argentina, por parte de los países de habla hispana, y Brasil tomaron la delantera en la producción fílmica. La mayoría de los estudios coinciden en mencionar que los modelos a seguir, a pesar de sus temas nacionales, eran los propuestos por Hollywood. Aun así, en la década de los cincuenta, comienza en la región un cine que intenta tomar temas y presentarlos de manera más realista como sucedió en Argentina con la película *Las aguas bajan turbias* (1951) de Hugo del Carril o en México con *Raíces* (1953) de Benito

Alazraki, entre otros filmes. Estos primeros experimentos se enfocaban en temas relacionados con las barriadas de las grandes urbes latinoamericanas y aunque en muchas ocasiones había personajes infantiles, su participación no era el tema central del filme. Fue, sin embargo, hacia finales de los años 50 que se marcó una nueva forma de aproximarse al cine. Surge un interés por presentar un cine más "realista", más estrechamente relacionado con el entorno político y social del continente. El nuevo cine latinoamericano, que se mencionará más adelante, fue el cine revolucionario que pretendió conectar la imagen con el contexto socio-político que vivía el continente en ese momento. Las niñas y los niños y adolescentes fueron tema de la filmografía, pero no será hasta 1980 que la exitosa película brasileña de Héctor Babenco, *Pixote: a lei do mais fraco*, toma el tema de los niños en situación de calle para retratar de forma "realista" la vida de estos chicos.

En las obras fílmicas de este estudio, *Pixote: a lei do mais fraco* (1980) de Héctor Babenco, *La vendedora de rosas* (1998) de Víctor Gaviria, *De la calle* (2001) de Gerardo Tort, *Cidade de Deus* (2002) de Fernando Meirelles y *Última parada 174* (2008), las niñas, los niños y los adolescentes vienen de las clases marginales y son seres

humanos solos y provenientes de los barrios de miseria que circundan las grandes metrópolis latinoamericanas. Los filmes mencionados se originan en tres países de Latinoamérica; sin embargo, las cinco obras parecen relatar la misma historia: niñas, niños y adolescentes dejados de lado, hambrientos y enfrentando una sociedad indiferente día tras día. En estas imágenes hay una intencionada denuncia que muchos críticos asocian con ellas. Para ilustrar el vínculo entre la imagen cinematográfica y la realidad del objeto que se pretende representar, los cineastas, particularmente los de las obras de este estudio, han utilizado diversos recursos estilísticos o características de movimientos cinematográficos como el neorrealismo italiano para formular su crítica. Antes de hablar del neorrealismo, es importante elaborar un poco más sobre la cercana relación entre la imagen cinematográfica y la realidad que "copia".

El estrecho lazo que mantiene la filmografía con el objeto que representa y el valor que adquiere como espejo de la realidad es un constante tema de estudio puesto que éste "se trata de un sistema representacional que no solo 'copia', sino que comprende de manera naturalizada una rearticulación de lo real" (Rivas 160). Sobre esta rearticulación de la realidad, el crítico francés André

Bazin hace un estudio comprensivo sobre la imagen desde su inicio como fotografía hasta la imagen cinematográfica. Al respecto señala Bazin,

El mito que dirige la invención del cine viene a ser la realización de la idea que domina confusamente todas las técnicas de reproducción de la realidad que vieron la luz en el siglo XIX, desde la fotografía al fotógrafo. Es el mito del realismo integral, de una recreación del mundo a su imagen, una imagen sobre la que no pesaría la hipoteca de la libertad de interpretación del artista ni la irreversibilidad del tiempo. (37)

La rearticulación que el cine hace de la realidad, Bazin la llamó el mito del cine total por su función de copiar lo que el espectador conoce como su circunstancia social, "la fotografía y el cine son invenciones que satisfacen definitivamente y en su esencia misma la obsesión del realismo" (Bazin, 1960,26).

André Bazin, en el recorrido histórico de la imagen que hace en los artículos que publicó en diversas revistas cinematográficas de su época, intenta llegar a un total entendimiento del por qué el cine es un arte que satisface al ser humano en una forma que se buscaba desde el principio de la historia. El ser humano lucha contra desaparecer. Los egipcios embalsamaban a sus muertos pero con el tiempo esto fue evolucionando siempre buscando representar la realidad. Se pasó de la pintura a la

fotografía. Esta última lograba brindar imágenes con total veracidad; eliminaba la subjetividad impresa en los retratos o en las pinturas impuestas por el artista. Así se llega al cine, que no fue más que el intento de representar el movimiento existente en la realidad, "el cine se nos muestra como la realización en el tiempo de la objetividad fotográfica" (Bazin, 1960, 29). Para describir este proceso se mencionan fenómenos como la retentiva visual y la tardanza de los inventores por verse atraídos por representar el movimiento.

A partir de la primera serie cinematográfica creada por Muybridge que mostraba un caballo al galope se crearon muchos más. Buscando la representación de la realidad, los primeros temas de estas películas fueron difundir realidades que no todos conocían, pero esto fue cambiando en busca de presentar en los films cosas más espectaculares y abarcar más y más temas. Esto se seguirá haciendo siempre que el ser humano rompa sus paradigmas y quiera ir cada vez más allá. Estas cualidades son atribuibles a los cineastas Gviriya, Meirelles o Tort. Aunque las imágenes que presentan cineastas como los recién mencionados pretenden re-interpretar la realidad, no dejan de ser reproducciones de un artista. Es una manipulación consciente. El cineasta muestra a personas y

lugares que el espectador percibe a través de la visión condicionada de un director que reinterpreta y decide lo que muestra. El peligro consta en que muchas veces el espectador no conoce ni los sitios ni las personas que habitan los lugares que ve a través del cine. Las imágenes que ve el espectador se pueden tomar como verdaderas, produciendo en él un conocimiento erróneo de los lugares y de la gente que observa. Necesariamente, los directores crean discursos particulares sobre estas representaciones que, además, abren la posibilidad a varias lecturas de la realidad.

Uno de los instrumentos con los que trabajaron estos cineastas fue el ya mencionado neorrealismo italiano cuyo objetivo era mostrar condiciones sociales más auténticas y humanas. Las características propuestas por el neorrealismo son algunos de los vínculos a los que recurren los directores de los filmes de este estudio para dar forma al mito del cine total y a su intento de "copiar" la realidad, particularmente la del sujeto en su entorno espacial ciudadano. La deuda referencial que sostiene el "Nuevo cine latinoamericano" de los años 1960 a finales de los 1970 con el movimiento neorrealista italiano de la posguerra tiene como base histórica características estéticas y políticas. La propuesta de

este nuevo cine, que se fue gestando desde los 1950 en las principales industrias cinematográficas de América Latina, era romper con los modelos estadounidenses a favor "de la representación 'realista' de la vida de los individuos social y políticamente más oprimidos cuyas conciencias están determinadas por su contingente condición socioeconómica en la sociedad" (Gutiérrez-Albilla 186). Este nuevo cine latinoamericano suponía, como señala Mariano Veliz, un "redescubrimiento identitario" o un "reclamo descolonizador", por tal motivo había dos movimientos, "la destitución de las historias oficiales y la restitución de aquellas silenciadas por las versiones hegemónicas" (sin pag.). Incentivados por la Revolución Cubana, aunque no la única motivación, la camada de nuevos cineastas llega con nuevas propuestas.

En Cuba, después de 1959, el nuevo gobierno de Fidel Castro apoya la fundación del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC). Este cine cubano se desprendía de su dependencia de la cinematografía mexicana de la que había dependido³. Pronto surgirían nombres como

³ Isaac León Frías menciona que la industria cubana antes de 1959 no tenía el mismo desarrollo que la industria en México o en Argentina. Sin embargo, desde 1948 a 1958, se hicieron en Cuba 62 largometrajes, haciéndola la industria más poderosa de la zona.

Tomás Gutiérrez Alea o Julio García Espinoza que dieron a la joven industria personalidad y mostraba también la propuesta del nuevo gobierno de la isla. Este furor se extiende por el resto del continente. En Sudamérica surgen cineastas con la misma conciencia de mostrar la realidad de la época. En Bolivia aparece Jorge Sanjinés y en Chile aparecen cineastas como Miguel Littín. En cuanto a cines nacionales, sobresale el cinema novo de Brasil y las propuestas de directores como Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos o Roberto Farias. En Argentina, el tercer cine por medio de sus portavoces Fernando Solanas y Octavio Getino "se enfocó en re-articular los modos de producción y de exhibición del cine e innovar el lenguaje cinematográfico, además buscaba crear un cine político que tomara en cuenta cuestiones sociales del momento y que rompiera de manera radical con la pasividad del espectador" (Taboada 42). El documental dirigido por Solanas y Getino *La hora de los hornos* (1968) es la obra emblemática de lo que los dos directores visionaban como el tercer cine. En 1960 se estrena una de las pocas obras, en este caso un documental, que trata el tema de los niños. Fernando Birri estrena *Tire dié* sobre la vida de un grupo de niños pobres al acoso diario de un tren

suplicando a los pasajeros que "tire dié" (tire diez centavos).

Los temas sociales siguieron interesando a los jóvenes directores del cine de los años sesenta y setenta pero surgieron cambios significativos para aproximarse a estos temas. Entre los cambios más específicos fueron la narración de ficción pero aprovechando los escenarios naturales y la inclusión de actores. Los principios discursivos neorrealistas que incorporan a este nuevo cine latinoamericano no se centran solo en la imagen de la pobreza del individuo y en la desilusión y desencanto anímico de éste. El medio económico y social forma parte integral del discurso y, por tal motivo, los filmes se realizan en escenarios naturales, prescindiendo casi de primeros planos, con el uso del dialecto como forma de lenguaje más esencial y auténtico y con actores no profesionales, pues éstos no están contaminados por el artificio de las estrellas cinematográficas fabricadas. Los preceptos del neorrealismo, aunque no son los primeros intentos, cambian la visión del séptimo arte de una mera forma de distracción en una herramienta de polémica y crítica social. Estas características las practicaron algunos de los directores de estos filmes. Por ejemplo, Héctor Babenco permitió a los siete jovencitos de su obra

que participaran en escribir la historia que cuentan en *Pixote*. El colombiano Víctor Gaviria en su segundo filme *La vendedora de rosas* pasó meses trabajando con Mónica Rodríguez, adolescente en la cual se inspira su obra y asesinada poco antes del estreno de su película. Fernando Meirelles y Gerardo Tort igual contaron en su elenco con niños y adolescentes que no eran actores profesionales. Todos los directores enfrentaron dificultades como fue grabar ante las inclemencias del clima que producen escenarios naturales o problemas con los peatones que al desconocer que se graba una película reaccionaban violentamente contra los actores.

Durante esta época conflictiva de los años sesenta los cineastas de América Latina, al igual que sus contrapartes italianas años antes, encontraron en los elementos del neorrealismo una oportunidad de presentar la nueva realidad de la vida nacional y reflexionar sobre prejuicios y creencias que impedían la prosperidad y la modernidad para los países latinoamericanos. La estrecha relación que pretendían los neorrealistas italianos y los directores de este lado del hemisferio ha sido fuertemente debatida. Era, como señala Alfredo E. Rivas al citar a Bazin, "un movimiento cinematográfico que capitalizaba sobre el mito de la realidad" (Rivas 262). El francés

Christian Metz propone la idea del analogón, la cual básicamente señala al objeto/referente como rearticulaciones o reinenciones narrativas que surgen de su referente. Estas reflexiones sobre el mito del cine total y su rearticulación de la realidad a través del neorrealismo italiano no dejan de ser la visión de un cineasta. La realidad es otra, como la confirman las palabras del colombiano Víctor Gaviria: "La vida es más triste, más dura, más agreste; escapa necesariamente a la película e incluso a nuestro intento de comprenderla o hallarle significado" (95). En estas obras, el espectador se enfrenta con la cruda vida de niños, niñas y adolescentes en situación callejera. El espectador exalta su descontento pero al final queda pasivo ante estas imágenes copia de la realidad.

Isaac León Frías, en su trabajo *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta: Entre el mito político y la modernidad fílmica* afirma que el neorrealismo no es "exportable". El peruano menciona que el término en sí, por su mismo nombre, nuevo realismo, filosóficamente alude a una conexión con la realidad que aspiró retratar. Después del final de la Segunda Guerra Mundial, cineastas como Roberto Rossellini, Vittorio de Sica y Luchino Visconti, entre otros, produjeron obras fílmicas

que reflejaban condiciones sociales más apegadas con el drama humano que produjo el conflicto bélico para los italianos. Sin embargo, la realidad de la cual surgió el movimiento italiano no se traslada a la América Latina de la segunda mitad del siglo XX. Se trasplanta su modalidad pero no significa que antes de los años sesenta en América Latina no se produjeran obras con fines de presentar filmes más apegados a la realidad de los habitantes en este continente⁴. Tampoco se puede argüir que las obras cinematográficas contemporáneas, como las que comprenden este estudio, puedan ser etiquetadas con ese movimiento. Es innegable que los directores de los filmes de este estudio emplean los principios del neorrealismo para representar su momento; sin embargo, esta técnica, que como se mencionó ya, no deja de ser un intento de "copiar", es una fórmula que en su afán de hacer denuncia también lleva otro mensaje, el que el crítico iraní Mas'ud

⁴ León Frías enfatiza que desde los años 40 y 50 y la influencia del neorrealismo en el nuevo cine latinoamericano en los diversos países del continente directores como Benito Alazraki, Alejandro Galindo, Roberto Gavaldón, Mario Soffici, Hugo del Carril o Lucas Demare, entre otros, llevaron al cine obras con tintes de realismo social. Algunas de estas obras anteceden el célebre filme de Buñuel *Los olvidados*. Los intentos de estos cineastas, como señala Frías, son inicios con los que después se identificará al nuevo cine latinoamericano: temas ciudadanos, personajes marginados y la inclusión del lenguaje popular.

Zavarzadeh definiría como sobresaltar lo obvio para esconder "otro" mensaje.

Sin bien en los párrafos anteriores se alude cómo los cineastas han pretendido "copiar" la realidad social, los directores no dejan de proponer una obra artística. En el caso específico de Buñuel, el director incluye elementos del surrealismo "que mezclados con un realismo naturalista logran una representación verosímil de las circunstancias del niño que se ve abocado a vivir en las calles" (Pozo 89). La pesadilla del niño hambriento al cual no se le permite disfrutar del trozo de carne significaría también que no puede disfrutar del amor materno. Esta influencia surrealista se podría asociar a "la frustración que provoca el conflicto entre la realidad y el deseo, expresada a través de secuencias oníricas" y está relacionada también con el hambre y la pobreza en la cual vive el niño (Pozo 90).

En las películas mencionadas al inicio, los directores de estas obras han seguido la línea de Buñuel, tomando como tema las poblaciones menores de 18 años en situación callejera para presentar de manera "realista" una denuncia social y hacer una llamada de atención a las estructuras gubernamentales y a la sociedad en general. Por medio de estos elementos neorrealistas, los cineastas

latinoamericanos pretendieron también ofrecer la “nueva” realidad de su enorme territorio; sin embargo, el cine va más allá de una denuncia social. Esta llamada de atención a la sociedad y gobierno no deja fuera otra intención del cineasta, el reconocimiento que todo artista aspira para su creación. El cine es una de las múltiples expresiones artísticas del ser humano. Asimismo, el interés de estos directores es de pretender, además de promover un mensaje, el reconocimiento nacional e internacional que les beneficie cultural y económicamente. La industria cinematográfica participa también reafirmando nociones sobre la sociedad, la ciudad e incluso la nación. La cultura y, por ende el cine, no nace de la nada. Existe un fondo social que da forma a la filmografía de cada nación.

Hasta el momento se ha mencionado la imagen cinematográfica y la rearticulación que se pretende hacer sobre su referente; sin embargo, el cine, como otras obras culturales, no es una creación aislada, alejada completamente de las circunstancias que rodean su momento de creación. Importante para este estudio es el artículo “Olvidados y re-creados: la invariable y paradójica presencia del niño de la calle en el cine latinoamericano” por la forma en que Diego del Pozo argumenta cómo los filmes cuyo tema central es la población infantil

callejera no solo instituyen una denuncia social sino que establecen discursos que apoyan ideologías con “los cuales el espectador negocia su situación en la realidad de las prácticas diarias” (Pozo 85). El estudio de Diego del Pozo analiza brevemente cómo los filmes mencionados de Buñuel, Babenco y Gaviria participan en el discurso centro-hegemónico. Su denuncia se convierte en un discurso que apoya la ideología promovida por los sectores con poder en la sociedad. Por ejemplo, en el filme de Babenco, los representantes del poder, como la maestra o la trabajadora social no se salen de sus roles como personas que buscan ayudar a los niños del reformatorio. Jamás se denuncian las posibles dificultades o limitaciones que enfrentan estas mujeres para ayudar a los chicos ni se acusa a la institución de la violencia que se vive en ella. Es un discurso importante que reafirma la imagen propuesta por las clases pudientes de estos jóvenes. No se niega en ningún momento que uno de los fines de estos filmes sea el ofrecer una crítica a un sistema que deja de lado a su población más frágil y necesitada; sin embargo, como productos culturales que son, producen un discurso que parte de su sociedad y de su momento histórico.

En su controversial estudio titulado *Seeing Films Politically*, el crítico Mas'ud Zavarzadeh promueve

“renarrating”, volver a narrar, para ahondar en mensajes tan obvios que quedan escondidos. Zavarzadeh anula conceptos dominantes que presentan las películas como obras de arte o simple artefactos de entretenimiento. El estudioso iraní analiza cómo las nociones estéticas ocultan los efectos ideológicos producidos mediante la visualización de películas, en particular la producción del espectador como sujeto de clase social en la que habita. La propuesta de este estudio es observar cómo el discurso centro-hegemónico se oculta tras la denuncia de directores como Fernando Meirelles, Víctor Gaviria o Héctor Babenco. Las cinco películas que se analizan comparten el tema de las niñas y los niños y adolescentes marginales. Esta población infantil y de adolescentes que habitan o pasan la mayor parte de su vida en las calles de las grandes ciudades latinoamericanas en la construcción social propuesta por la ideología dominante son seres que forman una cultura violenta y a todas luces fuera del centro. Esta es la obviedad de la historia que narran Babenco, Gaviria o Tort. La filmografía presenta lo obvio ocultando, o minimizando, las construcciones discursivas sobre estos seres marginales y la apreciación sobre ellos que dan forma al espectador de cómo se relaciona con la imagen de la sociedad que se le presenta.

El propósito de escoger a esta población marginal es un intento por mostrar cómo estas narrativas construyen percepciones que confirman nociones sobre "lo que debe de ser" y las cuales provienen de clases pudientes. Esperamos encontrar a estas personas robando, drogándose, prostituyéndose o asesinando. En cada una de las películas que se mencionaron al principio se confirman estos actos de vandalismo o de decadencia moral que se espera de esta población. En el primer capítulo, "Los niños, las niñas y los adolescentes en situación de calle y la construcción artística en la filmografía latinoamericana", el propósito es establecer quiénes son estos seres marginales e intentar de igual manera ilustrar brevemente la importancia del espacio de la calle para ellos. La población de menores de edad en situación de calle es numerosa en América Latina. En esta sección, se darán cifras estimadas de esta población y se describirán algunas percepciones que la sociedad en general ha asumido sobre estas personas. En este capítulo se estudiará también la importancia de colocar al protagonista, como los niños y las niñas en situación de calle a través de situaciones desconcertantes para el espectador. El efecto que estas situaciones producen en el espectador contribuye a confirmar el discurso hegemónico que define a estas

personas como violentas y delincuentes. Después veremos cómo el término "renarrate" de Zavarzadeh parte desde una perspectiva diferente de lo que la crítica espera de las películas. Los filmes, a pesar de su aparente denuncia, participan y reafirman el discurso que proviene de las clases dominantes.

En el capítulo dos, "Marginalidad y abuso: El reformatorio como discurso biográfico en *Pixote: a lei do mais fraco*", se estudiará un tema constantemente asociado a esta población marginal, la delincuencia. El estigma de la delincuencia sigue a la niñez que ha hecho de la calle su forma de vida. ¿Quiénes son estos niños y adolescentes? ¿Son delincuentes estos niños y adolescentes? Como delincuentes que se les construye en estos filmes, los niños y los adolescentes terminan recluidos, ya sea en cárceles o en reformatorios. El teórico francés Michel Foucault en su trabajo *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, estudio en el cual analiza la presencia de las relaciones de poder en la sociedad, fungirá como base en la elaboración de los delincuentes y los reformatorios y cómo esta construcción y el trato que se les da en estos filmes sirve, como lo llamaría Zavarzadeh, como "[a] dangerous supplement of the center" (Zavarzadeh 169). Estas construcciones de rehabilitación social para niños,

adolescentes y adultos han funcionado para reforzar actitudes violentas de los internos. En el filme de Héctor Babenco, *Pixote*, los niños llegan al reformatorio seguidos de una biografía personal que los definía como delincuentes. Su estadía ahonda en su historia de vida la prisionización⁵ experimentada en el reformatorio. La vida de robos y asesinatos después de escapar del reformatorio es la única posibilidad para los chicos. No se menciona, sin embargo, cómo los centros de detención, todas las instituciones del estado, contribuyen a que estos chicos salgan a la calle a continuar delinquiendo.

En el tercer capítulo, "Traumas en las relaciones familiares: la madre como generadora de relaciones filiales en *La vendedora de rosas* y *De la calle*", se estudiará cómo se representa la imposibilidad de las niñas en situación de calle para formar relaciones filiales sólidas. En el capítulo "The Cultural Politics of Intimacy", Zavarzadeh introduce las relaciones grupales como creadoras de relaciones de exclusión e inclusión. La familia es quizá el grupo social más importante para generar relaciones cohesivas. En los filmes de Gaviria y Tort se retrata el fracaso de niñas en situación de calle

⁵ Concepto creado por Donald Clemmer y que se mencionará en el capítulo dos.

para encontrar estos lazos afectivos en sus casas o para formar estos mismos lazos con las personas que se encuentran en la calle. En la familia, los padres tienen el compromiso para transmitir e instalar en las mentes de los hijos las virtudes y valores humanos, culturales, éticos, sociales, espirituales y religiosos, así como los principios de convivencia, tanto internos como externos, que tan esenciales son para el desarrollo y el bienestar de sus miembros y de la sociedad. Dentro de esta construcción social, esta responsabilidad ha caído mayormente en la figura materna. A partir de la construcción, en el imaginario social, que la "naturaleza femenina" se compone del instinto materno, se creó el concepto de 'la buena madre', siempre sumisa al padre, pero valorizada por la crianza de los hijos" (Palomar Vereá 41). Entre estas nociones asociadas con la madre estaba la educación de los hijos. Si falla la madre con los preceptos de 'la buena madre', se crean hijos con pocas posibilidades de poder formar relaciones sólidas. En el filme colombiano el enfoque se hará sobre el desmembramiento familiar que no permite a las protagonistas formar lazos filiales entre ellas. La narrativa presenta a la figura de la madre, y no la institución familia, como la causa de los sufrimientos que

viven Mónica, Judy y Andrea. En el filme mexicano no deja duda que Xóchitl, una madre soltera, no se adapta al discurso patriarcal. *El laberinto de la soledad* (1950) de Octavio Paz describe a la madre socialmente aceptada en México. La incapacidad de Xóchitl por convertirse en "la madre virginal" mexicana descrita en la famosa obra de Paz se presenta como motivadora de la violación que sufre o de no poder realizar una vida familiar al lado de su novio Rufino.

En el capítulo cuatro, "Cuarto Mundo en *Cidade de Deus* y Última parada 174: La construcción de narrativas de violencia y temor", se propone un Cuarto Mundo⁶, un submundo promovido por los medios de comunicación y que tiene como escenarios los barrios más pobres de las grandes ciudades. Las favelas de Río de Janeiro forman parte de estas áreas marginales del Cuarto Mundo donde el común denominador es la pobreza, la violencia y las drogas. *Cidade de Deus* es el lugar del Cuarto Mundo, un mundo lejano y olvidado. En esta sección se analizará cómo Fernando Meirelles construyó esta favela en un lugar de excesiva violencia. A su vez, la crueldad y violencia con

⁶ El estudioso barcelonés Manuel Castells acuña el "Cuarto Mundo". Según Castells, éste es un infra-mundo que existe en las ciudades más pobladas del mundo. Sus habitantes son las personas más marginadas del globo.

la que se comportan los jóvenes de la favela ha servido a la clase burguesa para etiquetar estos espacios como lugares de vicio o de peligro. Sandro, protagonista de *Última parada 174*, es el habitante del Cuarto Mundo que contamina las calles del centro de la ciudad, lugar del Primer Mundo. Sandro transita por playas, calles y parques drogándose y robando. El peligro acecha por donde estas personas pasan. Consecuentemente, el espectador ve a estas personas y sus espacios en la ciudad con desconfianza y temor; son sitios y personas a evitarse, sobre todo por los miembros de las clases altas o por miembros del orden público. Las zonas exclusivas no aparecen en estos filmes, y las contadas veces que están presentes, es cuando alguno de estos niños o adolescentes comete un acto delictivo. La ciudad es el sitio al que se le teme y, sin embargo, también "para todos los días, es el lugar donde acontece la cotidianidad y la vida colectiva" (Vallejo sin pag.). El cine ofrece información visual de lugares y gentes que el espectador muchas veces no conoce. Llega a decir todo sobre sitios que (re)presenta, generando realidades y no realidades. Entonces, ¿qué percibe el espectador en estas ciudades latinoamericanas? ¿Cómo las ve? ¿Qué piensa de sus habitantes y de esas imágenes asociadas con estos lugares?

Finalmente, toda obra artística tiene una propuesta dirigida a un público particular. El público de estas películas jamás ha sido el de sus propios protagonistas ya que no son obras dirigidas a ellos. Su público es el que forma el centro-hegemónico, la clase dominante que ha propuesto el discurso utópico, manteniéndolo y controlando los medios por los cuales se difunde este discurso. Estos cineastas han ganado reconocimiento y premios en grandes festivales internacionales. Son películas para críticos académicos en universidades de todo el mundo, los cuales estudian teóricamente estas obras. Todo este público, en mayor o menor grado, participa del discurso centro-hegemónico y se relaciona con él a través de múltiples medios. El cine es uno de esos medios por los cuales, con intención o sin ella, se sigue propagando el discurso centro-hegemónico y que, por ende, sigue estableciendo relaciones de poder.

Este análisis es un estudio comparativo en el cual se pretende explorar cómo el discurso cinematográfico, la violencia y la población infantil en situación de calle construyen percepciones referentes a las relaciones sociales entre la ideología dominante y las clases marginales. Una de las preguntas que surgen es, ¿cuáles son las narrativas que estas películas están construyendo

y cómo dialogan con las percepciones sociales de la violencia y el otro de la sociedad dominante? El propósito es estudiar cómo discursos culturalmente hegemónicos se repiten en filmes reemplazando, en cierta medida, las relaciones sociales. El argumento que se propone supone que la tematización de la violencia en el cine latinoamericano contemporáneo intercede a nivel simbólico en relaciones sociales cada vez más mediadas a través de imágenes que representan lo socialmente permitido.

Capítulo 1

Los niños, las niñas y los adolescentes en situación de calle y la construcción artística en la filmografía latinoamericana

“. . . es preciso esforzarse continuamente para responder a las condiciones de una sociedad en constante cambio y aceptar nuevos desafíos por el bienestar de los niños”.
Hermann Gmeiner⁷

1.1 La calle de todos los días de niños y adolescentes

No son miles, sino millones, las personas de las grandes urbes latinoamericanas que viven día a día en las calles. La calle se ha convertido para estas personas en sitio público y privado donde comen, duermen, trabajan, juegan, aprenden, sufren y aman. Riccardo Lucchini en su estudio de 1999 *Niño de la calle: identidad, sociabilidad, droga* señala que los números exactos sobre los niños de la calle varían⁸. Él menciona cifras entre 30 y 100 millones de niños. Según cifras de la Organización de las Naciones

⁷ Hermann Gmeiner (1919-1986) fue el fundador en 1949 de SOS Children's Villages, agencia no gubernamental que trabaja en la protección de los derechos del niño.

⁸ Estudiosos de las poblaciones infantiles callejeras como Lucchini, Murrieta Cummings, Shaw y otros señalan que ofrecer números precisos se dificulta por la metodología que se emplea en las investigaciones. Estos métodos identifican por igual a los niños que laboran en la calle y a los niños que viven en la calle. De igual manera, no hay un método apropiado que distinga las temporadas en las cuales los niños viven en la calle o cuando regresan con sus familias o cuando toman asilo en centros de refugio.

Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), en el mundo hay más de 150 millones de niños que están en la calle por diversas razones como lo son "la muerte del padre o la madre, crisis familiares, guerras, desastres naturales o simplemente por el colapso socioeconómico" (sin pg.). En cuanto a América Latina, apunta Lucchini, el monto más citado es de 25 millones de niñas, niños y adolescentes callejeros.

Referente a esta población en particular, existen numerosos estudios sobre las motivaciones que llevan a esta gran parte de personas a hacer de este espacio público su mundo vital. La pobreza y la violencia que estas chicas y estos chicos encuentran en sus hogares han sido señalados como motivos que orillan a grandes números de niñas, niños y adolescentes a abandonar el hogar por el espacio de "libertad" que representa la calle. Más asombroso aún es que investigaciones de reconocidos estudiosos de esta sección de la población como Kurt Shaw o Patricia Murrieta Cummings revelan que un gran número de estas niñas y estos niños no desean dejar la calle por la seguridad de la familia o refugios de servicio social. En la película de Bruno Barreto *Última parada 174*, por ejemplo, el espectador observa cómo un chico en situación de calle reacciona contra el control por parte de las

instituciones sociales. Sandro, el joven protagonista de *Última parada 174*, ejemplifica una situación como la descrita por Murrieta Cummings o Shaw. Después de la muerte de su madre, el niño no encuentra lazos afectivos con su tía y la familia de ésta. Ya adolescente y en la calle, el hogar de su protectora Walquiria es lugar de reglas y limitaciones. La calle entonces representa para Sandro la libertad. Las causas que exhiben estas películas por las cuales las niñas y los niños dejan el hogar por la calle son similares a las que sociólogos han señalado ya: pobreza, violencia y falta de amor en el hogar.

En este punto, será preciso hacer una pausa para mencionar que si bien estas y estos niños dejan el hogar por decisión propia, no se puede negar que existen también circunstancias ajenas por las cuales optan por la vida en las calles. En los mismos filmes de este estudio, apenas se insinúa que las y los niños dejaron la casa por la falta de amor. Sandro siente el rechazo de su tío. Las niñas del filme colombiano *La vendedora de rosas*, Mónica y Andrea dejan la casa por la pobreza pero también por el peligro que las acecha al vivir con tíos y padrastros que las acosan. No se pretende negarles agencia a estas personas, pero no se puede dejar de mencionar que la situación en sus casas contribuye de alguna manera a

mantenerlos en la calle. Aunque las cinco películas incluidas en este estudio exaltan las causas por las cuales los niños buscan la calle, este espacio se dedicará a intentar de identificar quiénes son estos niños, niñas y adolescentes y qué es la calle para ellos.

Rebecca Danielle Strickland en su artículo "La calle de los jóvenes en la Ciudad de México: territorios y redes de las poblaciones callejeras" precisa puntos importantes que servirán para identificar a través de este estudio a esta numerosa población marginal. Las primeras preguntas que surgen son quiénes son las niñas y los niños en esta situación y qué es la calle para ellos. Strickland introduce los términos "niños de la calle", "niños en la calle" y "menores en situación de calle". En los primeros dos términos, es fácil notar la importancia de las preposiciones "de" y "en". Según la articulista, el Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia (UNICEF), en la década de los ochenta, distinguió entre los dos términos. En el primer caso, el término se refiere a los niños que viven en la calle y el segundo se refiere a los niños que mendigan o laboran en la calle pero que viven con familiares o tienen algún tipo de hospedaje. De los filmes de este estudio, se encuentran en el primer término los personajes del mexicano Gerardo Tort, *De la calle* y el

brasileño Bruno Barreto *Última Parada 174*. En la película colombiana de Víctor Gaviria *La vendedora de rosas*, ninguna de las niñas vive con su familia. De las rosas que venden en las noches pagan renta por un cuarto. En el caso de la película brasileña de Héctor Babenco, *Pixote: a lei do mais fraco*, los niños viven en la calle pero también encuentran alojamiento ocasionalmente. Finalmente, en la película brasileña de Fernando Meirelles, *Cidade de Deus*, toda la acción de los jóvenes sucede en la calle. En este último caso, ni siquiera se menciona el caso de vivienda ni se hace alusión a que estos chicos sean niños "de" o "en" la calle.

En cuanto al tercer término, la palabra "menores" abarca a cualquier persona que no ha llegado a la mayoría de edad⁹. Sin embargo, la palabra fue considerada

⁹ La mayoría de edad hace referencia a la responsabilidad penal de la persona. En su documento "Justicia penal juvenil: buenas prácticas en América Latina", la UNICEF apunta que si a una persona menor de los 18 años se le acusa de cometer un delito, "se deberá dirimir su responsabilidad mediante sistemas de justicia que respeten su dignidad y sus derechos, sin menoscabar los de las víctimas" (sin pag.). El informe menciona además que las democracias actuales sitúan la edad de la responsabilidad entre los 13 y 17 años, etapa en la que el menor está en pleno desarrollo por lo que es importante intervenir a tiempo para su plena rehabilitación. En cuanto a la mayoría de edad oficial en cada país, ésta varía. En cada país, existen legislaciones que definen la mayoría de edad.

denigrante para algunos miembros de la sociedad. En este caso, se elimina la palabra "menores" por su generalidad. Este término no define específicamente la población a la que se refiere ya que, como bien se sabe, en este grupo caben niños, niñas, adolescentes y jóvenes que aún no llegan a la considerada mayoría legal. En el primero de los términos, "niños de la calle" existe una fuerte susceptibilidad hacia la expresión. Primeramente, no incluye a las niñas, una población bastante numerosa que también ha hecho de la calle su mundo de vida. Segundo, "ser" de la calle rechaza todo vínculo familiar o afectivo de cualquier clase. Generalmente, estas niñas y estos chicos no pierden total contacto con familiares o con los barrios de los cuales escaparon. Esta circunstancia queda captada en la mayoría de los filmes que se analizan. Xóchitl regresa constantemente con su hermana a ver al hijo que ha dejado a su cuidado. Mónica y Andrea, las niñas protagonistas vendedoras de rosas, no pierden contacto con su familia. Es gracias a su regreso a su casa que Mónica encuentra a "El Zarco", un violento adolescente, quien al final de la película mata a la niña. Finalmente, el sexismo que existe en las primeras dos expresiones se elimina al agregar la palabra "niñas", pero excluye a todas aquellas personas que están entre los doce

y diecisiete años de edad. Por lo cual, surgió la expresión de "niños, niñas y adolescentes", expresión que se favorecerá o que se intercambiará por expresiones que incluirán los artículos femeninos y masculinos "las" y "los". El último componente, "la calle", y la preposición que le acompañe no ha sido tan complejo de determinar. La expresión "en situación de calle" se favorece puesto que tiene una concepción más general. La situación puede abarcar actividades privadas como comer o dormir, o sea, el vivir en la calle, y también el laboral en este espacio. Ambos casos se reflejan en las vidas de las y los niños y adolescentes de las películas incluidas en este estudio.

Un término que también fue común en los años ochenta para referirse a esta parte de la población era la palabra "abandono" y sus distintas derivaciones. Completamente se excluye este vocablo principalmente porque ninguno de las y los niños y adolescentes protagonistas de estos filmes fueron abandonados. Cada uno de estas y estos chicos, por diversas razones, tomó la decisión de convertir la calle en su modo de vida. "Abandonados" implica una actitud pasiva. No tuvieron voz y ningún poder de decisión. En los cinco filmes, las niñas y los niños no son del todo personas pasivas. Ellas y ellos toman decisiones sabiendo

que rompen con reglas sociales. Rufino sabe las consecuencias que le pueden acarrear si se queda con el dinero del policía corrupto El Ochoa y, aún así, lo conserva o Sandro no siente remordimiento al engañar a Marisa, madre que busca al hijo que le robaron, haciéndole creer que él es ese hijo. Igual sucede con las decisiones tomadas por los demás personajes.

Kurt Shaw en su ensayo "Hacia una teoría general de la calle" propone que una de las motivaciones preponderantes por las cuales las niñas y los niños buscan la calle es por la "libertad" que encuentran en este lugar. Sin embargo, esa soñada libertad no es la única función que cumple la calle para las chicas y los chicos. En la calle, nadie conoce a nadie. Es un sitio impersonal en el que hay más que vivir; hay que sobrevivir. Generalmente, la población distingue la calle de los espacios privados como lo es el hogar, así como de otros espacios más familiares como son la escuela, el trabajo y la iglesia. Los niños y adolescentes que llegan a la calle convierten este sitio en su mundo total en el cual viven todas las experiencias que se practican en el espacio privado. La calle es el lugar de trabajo para las niñas vendedoras de rosas de Víctor Gaviria. Al adolescente Rufino lo violan y lo matan en la calle. En la misma

calle, Rufino mata por primera vez. Los niños brasileños que huyen del centro de rehabilitación en *Pixote*, roban, juegan, comen y se bañan en la calle. Igual sucede con los niños de la otra película brasileña *Última parada 174*. El espacio de la calle es, sobre todo, el sitio donde estas niñas y estos niños y adolescentes encuentran libertad, “la ven como un espacio libre, donde la gente no te conoce y donde te [sic] puedes actuar como quieras” (Strickland 123).

Estas experiencias de la calle van formando entre esta población callejera lazos afectivos que en muchas ocasiones no encontraron en sus casas. Víctor Gaviria mencionó sobre sus niñas protagonistas en *La vendedora de rosas* que

Las niñas de la calle viven en condiciones que no podemos ni imaginarnos. Pero, a pesar de todo, en sus vidas hay belleza y alegría. Nos interesaban las historias humanas, la ternura, la solidaridad, la dignidad de estas niñas aun en medio del abandono y la pobreza, de la droga y la amenaza continua de convertirse ellas mismas en mercancías. Aunque ellas viven cosas tan duras todos los días, hay una mirada sensible del mundo y un sentido de humanidad que hace por ejemplo que cuiden a una amiga, que sean entre ellas como las mamás que no han tenido, y que a veces se protejan entre sí contra la droga o contra tantos otros peligros de la calle . . . En cada escena, por dura y brutal que parezca, existe una dimensión humana que trasciende el dolor y la violencia, y que acaso se levanta desde el dolor y violencia no para comunicarnos el dolor, que es

incomunicable, sino para defender la
persistencia humana. (103)

En su película, el director colombiano retrata la unión y solidaridad de las cuatro niñas protagonistas. Cuando escapa Andrea de su casa, Mónica inmediatamente toma a la niña bajo su ala. Andrea, la más chica de las niñas, muestra su lealtad a su amiguita al rechazar al novio de Mónica cuando éste le pide que sea su novia. Estos lazos cumplen con asegurar cierto nivel de bienestar y pertenencia además de ayudarse en la obtención de necesidades básicas como alimentos, techo y drogas. Sin embargo, estas redes callejeras fungen otra función aún más importante, la defensa propia. Las medidas de seguridad y de protección son incluso más importantes, declara Patricia Murrieta Cummings, que el dinero, la comida o las drogas. En las calles las y los niños y adolescentes constantemente enfrentan predadores como otros miembros de las poblaciones callejeras, la población no callejera y, sobre todo, los representantes del Estado. Las alianzas que estas y estos niños y adolescentes forman son de defensa y protección de su persona y de su territorio, de aseguranza de sus espacios de trabajo o, como dice Murrieta Cummings, son redes sin las cuales las

y los niños y adolescentes no podrían ni defenderse ni permanecer en la calle.

Estos son los niños, las niñas y los adolescentes en situación de calle en los filmes de este análisis. A pesar del significado que la calle pueda tener para esta población, la clase dominante distingue este sitio del espacio privado (hogar) y de otros espacios más familiares (escuela, hospital) como lugar de paso o hasta lugar peligroso. Desde el discurso centro-hegemónico, las personas que toman este espacio como propio se convierten en peligro y entes de fuera. Sin embargo, estas personas son necesarias para el discurso de las clases pudientes. Los discursos binarios no pueden desaparecer si la clase dominante ha de continuar dominando. En las obras fílmicas incluidas en este estudio, las y los niños y adolescentes en situación de calle son colocados al centro del discurso solo para reafirmar la utopía discursiva de estas clases.

1.2 La utopía del discurso centro-hegemónico y su distopía del horror

El discurso centro-hegemónico al cual se ha aludido con anterioridad es un discurso utópico. La utopía para Thomas More, el autor de *Libellus . . . De optimo reipublicae statu, deque nova insula Vtopiae*, hace referencia a una isla ficticia cuya organización política,

económica y cultural contrastaba con la sociedad inglesa de la época. Es una sociedad ideal que critica de manera implícita la sociedad política realmente existente. Si surge una utopía, necesariamente debe surgir su contraparte, la distopía, concepto con el cual responde J. Stuart Mills a la propuesta de Thomas More. La distopía ocurre entonces para describir una sociedad ficticia indeseable en sí misma. Estos elementos binarios fueron definidos por las clases dominantes y fueron necesarios ambos también para crear un centro y una periferia. El centro de la utopía consiste de la clase dominante, mientras que la distopía la conforma la periferia o sea, todos aquellos que no se ajustan a las definiciones propuestas por el modelo cultural hegemónico. La importancia de esta declaración radica en intentar ilustrar el valor de estos dos conceptos al momento de formar el discurso centro-hegemónico que se propone en este estudio.

Gustavo Remedi narró el desencanto de la utopía, o la distopía por "los territorios que han quedado fuera de los marcos de representación del modelo cultural hegemónico" (sin pag.). Atrapados dentro de este modelo cultural hegemónico quedan, no solo las clases dominantes, o sea, los creadores de este discurso, sino los demás miembros de

la sociedad, incluidos los miembros de las poblaciones marginales: las mujeres que se dedican a la prostitución, los drogadictos, los desempleados, a personas homosexuales o personas transgénero y las poblaciones callejeras. Obviamente, estos miembros de la población son los marginales, los que no siguen el modelo utópico propuesto por la clase dominante. Esta población marginal la identifica Remedi como el desencanto de la utopía. Hay dos términos claves que introduce Remedi a su análisis y que se aplican a las películas de este trabajo. El primero, es el horror. No se introduce el horror sólo como el sentimiento de gran miedo o de aversión causado por algo repugnante sino también como el mismo desencanto utópico ya mencionado. Es, dice el crítico, una estrategia de representación y de narración que ayuda a crear subjetividades sociales. Este desencanto llega a presentarse como cotidiano hasta que sucede lo extraño, o lo siniestro, la actitud (in)esperada de estos miembros de las favelas que viven en barrios de miseria. Estas actividades (in)esperadas van desde el robo, el asesinato y la violación hasta acciones violentas asociadas con estas personas. La narrativa distópica a la que alude el teórico uruguayo ubica lo siniestro o lo obscuro como una estrategia de representación de la realidad en los filmes.

Es necesario elaborar un poco más en la condición de lo obsceno y en las estrategias cinematográficas empleadas por los cineastas de este estudio. En el primero de los casos, lo obsceno se refiere a la periferia. Es la situación de pobreza y violencia que viven personas como los adolescentes de las favelas en *Cidade de Deus*, o las niñas que habitan un cuarto de renta porque han huido de sus familias como en *La vendedora de rosas*, o las y los niños que viven en alcantarillas como en *De la calle*. Este horror, la marginalidad en la cual vive esta población, es tan común que se convierte en la cotidianidad y finalmente no sorprende su existencia. Niños en la calle trabajando como traga-fuegos o cantando en el metro para ganar dinero y poder subsistir es normal para los miembros de las altas clases sociales. Sin embargo, dentro de este mismo horror, se rompe la cotidianidad provocándose lo siniestro, aquella acción (in)esperada que causa temor. La cotidianidad se rompe, por ejemplo, cuando en *Última parada 174* el adolescente Sandro secuestra un autobús y su acción causa la muerte de una pasajera o cuando el violento El Chícharo viola sin saber a su propio hijo en la película de Gerardo Tort *De la calle*. Remedi sugiere, tal como es la misma propuesta en este análisis, que estos eventos siniestros, o lo obsceno, se utilizan

estratégicamente, pues forman parte de un sistema de desarrollo trágico. La estrategia consiste en exaltar esta actividad siniestra como lo que el uruguayo Remedi llamó la escena distópica.

La escena distópica, para Remedi, "es un modo de representación que intenta captar, y *crear la ilusión*", de la periferia (sin pag.). Declara el crítico que la escena distópica es una convención dramática. A través de un sistema de representación, la escena trágica se va desarrollando con personajes, eventos y desenlaces trágicos. Esta escena distópica, el rompimiento de la cotidianidad con la acción siniestra, constituye un discurso. En el caso del filme de Gerardo Tort, por ejemplo, el personaje central, Rufino, es un personaje trágico por su condición de adolescente solo. Cuando descubre que su padre El Chicharo vive, su situación trágica se agrava. Ya no está solo. Ahora sabe que hay alguien con quien comparte lazos de sangre. La violación de Rufino a manos de su padre se convierte en la escena siniestra que anuncia el desenlace fatal del joven. Lo que se pretende recalcar es que la escena de la violación de Rufino, aunque siniestra y productora de horror, no deja de ser una "realidad" que espera al espectador. El propósito de exaltar este trágico hecho es el de reafirmar

y el de confirmar un discurso ya propuesto por una clase. Se confirman los valores, la actitud y los modos de relacionarse en la sociedad. Es a esta propuesta a la que este estudio se adhiere: los directores de estos filmes colocan lo siniestro en el centro, pero su efecto, quizá no intencionado, resulta en una (re)presentación del discurso centro-hegemónico que termina por promover el estatus quo. En esta distopía, los miembros marginados quedan desprovistos de derechos básicos inherentes a cada persona.

Si se acepta la propuesta de este estudio, colocar el desencanto utópico al centro de la narración, se puede hablar de dos roles que fungen los filmes de este estudio: el rol pedagógico y el rol constructor dentro del discurso centro-hegemónico. La cinematografía es una de las expresiones culturales del ser humano. La cultura, como los demás discursos, son creaciones humanas, mas no de todos sino de un grupo particular. Forma parte de una ideología que (re)presenta y construye formas y realidades para las personas que interpela. Las obvias preguntas serían ¿cuál es esa ideología o concepto que (re)presentan estos filmes y por qué? Finalmente, ¿quién es el público de estas obras?

1.3 Renarrating, o el volver a narrar de Mas'ud Zavarzadeh

La mayoría de los críticos han señalado las películas de este estudio como obras de crítica social. Son obras en las cuales los directores intentaron representar las sociedades en las cuales se produjeron estos filmes y escogieron como tema una de las poblaciones más frágiles pero comunes en el cine. Para la crítica especializada, los directores se aproximan a la crítica que pretenden hacer a través de géneros cinematográficos que van desde el documental hasta la influencia del neorrealismo italiano, o las influencias del nuevo cine latinoamericano de los años 50 y 60, entre otras. Estos filmes son representaciones de las sociedades latinoamericanas de las cuales surgen. El rol del niño, de la niña y del adolescente, siempre parece ser el mismo: "son la víctima de las grandes estructuras urbanas" (Pozo 85).

El cine, como muchas otras expresiones culturales, no es un acto aislado sino un acto político "en [los] cuales el espectador negocia su situación en la realidad de las prácticas diarias" (Pozo 85). Diego del Pozo, en su artículo "Olvidados y re-creados: la invariable y paradójica presencia del niño de la calle en el cine latinoamericano", propone que obras fílmicas contemporáneas como la obra clásica de Luis Buñuel, *Los*

olvidados, o el filme de Héctor Babenco, *Pixote: a lei do mais fraco*, o la segunda obra fílmica de Víctor Gaviria, *La vendedora de rosas*, a pesar de su propósito de denuncia, son discursos que apoyan las ideologías predominantes. La filmografía, como toda obra cultural, asume dos roles, el pedagógico y el de constructor de subjetividades e identidades para los espectadores de estas obras. Tampoco es desconocido, como señala el mismo del Pozo en su artículo, que toda obra fílmica tenga una ideología determinada que no solo sea formada por la sociedad en la que se produce sino que además dé forma a esta misma sociedad. Las obras fílmicas (re)presentan nociones ideológicas a las cuales se adhiere el espectador. Ayuda al espectador a posicionarse en la ideología, en la clase social a la cual pertenece, determinando así su función e interacción en la hegemonía. Es esta sutil negociación entre cine y espectador lo que determina subjetividades e identidades en el espectador. La persona que ve cine confirma y reafirma identidades y comportamientos de grupos particulares de la población.

Diego del Pozo se basa en dos textos primordiales para sus argumentos. El primer texto es el artículo "DissemiNation: Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation" del teórico hindú Homi K. Bhabha. Menciona

que el cine supone una narración de la sociedad, o sea, de la nación, aunque en este caso, se incluirá a la ciudad como equivalente de nación y de sociedad. La nación crea límites no sólo geográficos sino sociales y da forma a la manera cómo los sujetos negocian con ella. La nación se crea como un ente "mítico" por el cual se justifica su presente. Los filmes de este estudio narran la nación/ciudad/sociedad, enfocándose en los miembros que no llegan a formar parte plena de esta mítica narración. Hay fronteras establecidas en esta nación/ciudad/sociedad y en la periferia quedan sitios y seres que se convierten en indeseados. Entre estos seres indeseados están los habitantes de las zonas de miseria que circundan las grandes ciudades.

Del concepto fabricado de nación/ciudad/sociedad surgen voces disidentes de personas que no negocian su identidad con el concepto de nación que se les presenta y que crean discursos que pretenden ser opositores. Son voces que forman las contra-narrativas "of the nation that continually evoke and erase its totalizing boundaries—both actual and conceptual—disturb those ideological maneuvers through which 'imagined communities' are given essentialist identities" (Bhabha 300). Según este análisis, entonces el cine enseña los límites de la

nación. Cuando surgen las voces contra-narrativas que apoyan al margen socioeconómico, argumenta Diego del Pozo que éstas "presiona[n] sobre esas normas aceptadas de la cultura hegemónica y sobre su narración de la nación, revelando la arbitrariedad de aquellas, demostrando su historicidad y convirtiéndose así en lo que llama Zavarzadeh "un suplemento del discurso del centro" (86). Frente a este discurso de nación/ciudad/sociedad, los cineastas con sus obras pretenden presentar narrativas discrepantes. Sin embargo, como señala el crítico iraní Mas'ud Zavarzadeh en su trabajo *Seeing Films Politically*, los filmes "are not aesthetic acts but [. . .] modes of cultural exchange that form (desired) social subjectivities. . . . Films are not merely aesthetic spaces but political ones that contest or naturalize the primacy of those subjectivities necessary to the status quo and suppress or privilege oppositional ones" (Zavarzadeh 5). Por ser textos culturales, producidos por miembros que participan activamente dentro de las sociedades en las cuales se produjeron, y a pesar de su intención de representar la realidad, estas películas no dejan de llevar un mensaje que promueve el discurso propuesto por las clases dominantes.

Mas'ud Zavarzadeh propone "renarrating", o sea, volver a narrar, desde una perspectiva alejada de la crítica fílmica contemporánea. En la actualidad, la teoría filmográfica permite al espectador "leer" los filmes como textos que ofrecen mensajes complejos que pretenden la denuncia. Para el estudioso iraní, esta forma de "leer" el texto fílmico distrae la atención de lo que de manera velada logra la teoría fílmica contemporánea. Las producciones cinematográficas producen subjetividades (e identidades) por medio de las cuales el espectador asocia su posición en la sociedad. Esto no es más que una coartada ideológica, pues como Zavarzadeh argumenta, las teorías posmodernistas en realidad apoyan el estatus quo. Argumenta Zavarzadeh que el resultado de presentar los filmes como "textos" que los espectadores "leen" es necesario para mantener una complaciente clase dominada. Zavarzadeh, además, alega que la teoría fílmica posmoderna, con sus bases en el posestructuralismo literario, al presentar las obras fílmicas como textos que se "leen" y no que se "ven" responde solo a la pregunta cómo y no a la pregunta por qué las películas llegan a tener el significado que se les asocia.

Ya se mencionó que la filmografía como expresión cultural apoya los preceptos de la cultura en la que se

produce. Lo que no se proponía era ver cómo estas expresiones sirven a la ideología determinada por las clases pudientes. También hay que señalar que Zavarzadeh se acerca a los filmes y su análisis de las teorías fílmicas posmodernas como crítica por su *escondido* apoyo al status quo. El crítico iraní sugiere una estrecha relación entre la ideología que proponen los filmes y las teorías marxistas sobre el poder que ejerce la clase burguesa sobre el proletariado. Comienza Zavarzadeh por mencionar el concepto de "ideología" y su significado para el teórico alemán Karl Marx y para teóricos más contemporáneos como Antonio Gramsci, Michel Foucault o Jacques Derrida. Para Marx, la ideología servía para mantener el estatus quo, o sea, mistifica las relaciones laborales dominantes, lo cual "normaliza" la explotación de los trabajadores. Desde el punto de vista de los teóricos del segundo grupo, la ideología no es tanto un proceso político-histórico que oscurece las relaciones de clase como es un medio que representa las ideas y las creencias culturales en las cuales éstas se producen.

Si se aceptan los puntos que señala Zavarzadeh referente a esta última interpretación de la ideología, ésta se normaliza, se "textualiza" y los filmes se convierten en solo discursos retóricos. Critica además el

proceso de significación y la interpretación que les da la teoría fílmica posmoderna. El peligro, o el manejo que las teorías posmodernas dan a estos filmes, es que la obra fílmica acaba no diciendo nada. Por ende, estas aproximaciones teóricas posmodernas no sólo producen efectos ideológicos ('verdades'), sino también, en un movimiento auto-deconstructivo, desmantelan esos efectos ideológicos, revelando lo indecible de las propuestas. Zavarzadeh propone que la imposibilidad de no decir de estos filmes la construyen las teorías estructuralistas.

Zavarzadeh propone volver a narrar detalladamente la historia de la película y así desplazar su lógica dominante. El enfoque no solo está en repetir el discurso que el espectador ya conoce. Ahora se trata de ver cómo se construye este discurso que va dirigido a una clase específica y que confirma su relación y su manera de entender las historias que estos filmes narran. Al volver a narrar, se pretende desmitificar la lógica que coloca a esta población marginal al centro del discurso para reafirmar valores existentes. Mas'ud Zavarzadeh afirma que volver a narrar "deprivileges the film as an aesthetic work and returns it to the general discursive domain of culture—this dehierarchization is the first step toward an understanding of film as an ideological and cultural act"

(24). Por medio de esta estrategia de volver a narrar se cuenta no solo la pretendida obvia narración sino también otra, una historia suprimida, una que narra los conflictos de clase y represión social. Al presentar la supuesta oposición que resulta de la deconstrucción del mensaje, las películas se presentan como críticas de conceptos ideológicos. Sin embargo, solo son una fachada, pues tras ellas se siguen (re)presentando las relaciones de clase y las maneras cómo el individuo las asocia con la normalidad.

Patricia Murrieta Cummings comienza su estudio en *Poder y resistencia: el proceso de permanencia de los niños de la calle en la ciudad de México* citando a J. W. Roberts, quien dijo "Lo invisible puede permanecer invisible debido a una complicidad desconocida, porque lo invisible participa en su propia invisibilidad actuando como si fuera visible" (13). El cine pretende hacer la invisibilidad de estas y estos niños y adolescentes visibles, en muchas ocasiones con la intención de presentar una crítica a la sociedad. Son perceptibles, pero solo a través del ojo de una persona que en la jerarquía social los vea desde una perspectiva de superioridad. Este solo hecho es ya un discurso con base en la ideología propuesta por la clase dominante. Es una

visibilidad que por la misma forma en que se da se convierte en una repetición o en un suplemento, como se cita del texto de Zavarzadeh, que promueve el discurso centro-hegemónico.

Los niños y los adolescentes varones en los filmes de este estudio han sido el tema más recurrido por los cineastas. En solamente un filme las protagonistas son niñas, aunque en *De la Calle* existe una protagonista femenina relevante. La imagen que se construye de estos chicos es la de personas violentas y la de delincuentes. Ellos roban, consumen drogas y asesinan. También ellos son violados y asesinados. En la película de Gerardo Tort, *De la calle*, su protagonista Rufino, adolescente de 15 años, comete y sufre todos los actos recién mencionados. Aunque ambos, niños y niñas en situación de calle son delincuentes, la delincuencia se muestra en muchas maneras, particularmente en agresiones físicas como violaciones y golpes. Se repite de esta manera el discurso que nos presenta la sociedad sobre la población infantil masculina de la calle. A causa de esta violencia, los jovencitos son sometidos a instituciones creadas como los centros de rehabilitación por las clases propietarias de los discursos hegemónicos. En *Pixote* aparece el centro de rehabilitación juvenil. Los protagonistas terminan en este

tipo de instituciones que se convierten en lugares hostiles y de tortura para ellos. Dentro de estas mismas instituciones también hay manos amigas que ansían ayudar a estos jóvenes, los trabajadores sociales. Es particularmente en el caso de *Última parada 174* donde esta figura protectora cobra un rol preponderante como voz y representante de las relaciones de poder desde la perspectiva de la clase dominante. Foucault, en su estudio de 1975, *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, desarrolla cómo el sistema carcelario (concepto sistematizado que se puede aplicar a hospitales, reformatorios, etc.) colabora en la creación del delincuente. Se aprecia en estos filmes cómo los directores confirman las construcciones de delincuencia asociadas a los niños callejeros. Se confirma en estas películas también cómo los reformatorios no cumplen con la misión de rehabilitar a los niños que llegan a detener. Las construcciones que ve el espectador de estas personas y lugares, peligrosamente se convierten en un suplemento del discurso centro-hegemónico.

Capítulo 2

Marginalidad y abuso: El reformatorio como discurso

biográfico en *Pixote: a lei do mais fraco*

"A ellos, los que también sonríen,
con los pequeños gestos,
los que agradecen la presencia ante tanta ausencia,
los que sobreviven a la indiferencia,
los nacidos del Sur que llaman a nuestras conciencias...".
Poema anónimo dedicado a los niños y adolescentes
inmigrantes de la calle¹⁰

2.1 Introducción

La única luz que evita la total oscuridad del cuarto proviene del pasillo a través de dos ventanas separadas por una pared. No parece ser un cuarto grande ni limpio. Al contrario, las camas están muy cerca y se ve ropa colgada por doquier. Se aprecian pequeños bultos en las camas. Son los niños que duermen apenas cubiertos por cobijas muy delgadas. De la segunda cama de una litera, hacia la orilla de la parte derecha de la pantalla, se ve a un chico preparándose para bajar de su cama. Sin embargo, a través de la ventana al lado de su cama, ve una sombra pasar y se vuelve a recostar. Después de unos segundos, se vuelve a ver la misma sombra pasar por la otra ventana. Es el vigilante quien hace sus rondas para

¹⁰ Este poema aparece en diferentes sitios blogs dedicados al tema de la población infantil en la calle. En este caso en particular, se tomó la cita del sitio blog *Niños de la calle*.

asegurarse que todos los niños estén dormidos y en su lugar. El niño vuelve a levantarse y, en esa oscuridad, brinca desde su cama. No ha despertado a nadie. En plena oscuridad, se quita la camiseta. En silencio, el chico camina rápidamente por el pequeño espacio que hay entre las dos filas de camas. En su camino, despierta a otro chico al que le hace la señal de no hacer ruido. En el camino, dos adolescentes más despiertan y caminan todos hacia una de las camas. El líder de este grupo de jovencitos se acerca a la cama y toca al niño que duerme boca abajo en el hombro. Este despierta asustado y se voltea rápidamente pero enseguida el chico grande le tapa la boca impidiéndole hablar. El pequeño gemido del niño en la cama queda silenciado por las palabras del adolescente que le advierte que calle. La cámara brinca a otro chico que despierta repentinamente. Uno de los chicos atacantes silencia al joven que despertó poniéndole la mano en la boca. En ese momento, la cámara regresa al adolescente atacante y a su víctima. Con la imagen en penumbras, el espectador ve cómo el chico recostado en la cama es volteado quedando nuevamente boca abajo. El niño agresor se posiciona sobre su víctima; se baja su ropa mientras mueve su cuerpo sobre el chiquillo. La cámara se enfoca en el niño atacado. Aun en las penumbras de la imagen, el

espectador ve el rictus de dolor del chiquillo y escucha sus quejidos a la vez que escucha los gemidos de placer del agresor. La cámara vuelve a cortar. En esta ocasión, la toma es hacia otra cama de la cual solo se observan los ojos aterrados de un niño que sabe instintivamente que no debe hacer ni el más mínimo ruido. Sabe que si lo descubren, será la próxima víctima. Mientras se escuchan gritos de dolor, la cámara vuelve a tomar a los dos niños, víctima y victimario. El niño sigue gritando mientras es atacado. La cámara vuelve a la imagen del chiquillo que observa aterrado el ataque a su compañerito. Mientras la cámara hace un acercamiento a los ojos del niño que ve la escena, el espectador no deja de escuchar los gemidos de los dos niños, uno de placer y el otro de dolor. La siguiente escena muestra a Sapato, el guardián, gritando a un grupo de chiquillos en la habitación. Silenciosos, y casi indiferentes, los niños escuchan los insultos del guardián. Entre camas, Sapato se mueve para terminar parado frente al chiquillo que presencié la violación la noche anterior. Lo interroga directamente pero el chiquillo, Pixote, niega haber visto algo. En ese momento, Sapato descubre el cuerpo del niño que yace en la cama situada frente a Pixote. Es el cadáver de un niño de la edad de Pixote, alrededor de diez años. Volteado boca-

abajo, el espectador ve las manchas de sangre entre sus piernas.

Esta escena que en total dura un minuto con cuarenta y cinco segundos es quizá una de las más inquietantes de la película de 1980 *Pixote, a lei do mais fraco* de Héctor Babenco. Antes de los diez minutos de iniciado el filme, el espectador se encuentra con la violación de un niño a manos de otros niños en un lugar que debía ser de refugio y de seguridad contra estos peligros, el centro de rehabilitación o reformatorio, como se le hará referencia de aquí en adelante. Es una escena perturbadora, pues en ella se combina la triada de temas que se asocian con el análisis de este estudio: la violencia, el lugar carcelario y los niños en situación de calle.

Los temas sociales como la pobreza, la violencia estatal, los marginados, etc., empezaron a atraer la atención de los jóvenes cineastas a finales de los años 70 y comienzos de los años 80. Los niños en situación de calle fueron uno de los temas más sensibles y que llamaron la atención de jóvenes directores de cine como Héctor Babenco. Durante estos años de los 70 y 80, muchos de estos niños y adolescentes terminaban en centros de detención, o reformatorios, los cuales estaban lejos de "reformar" a estos chicos. Estos espacios del estado eran

sitios sórdidos en los cuales los niños eran sometidos y controlados violentamente. Héctor Babenco utilizó la cinematografía para presentar la relación entre el reformatorio, una institución creada por las clases en el poder, y los niños marginales de las favelas de São Paulo. Diferentes fuentes han mencionado que el director Babenco pretendió denunciar abusos que ocurrían en estos reformatorios; sin embargo, al repetir estereotipos asociados con los niños en situación de calle, el cineasta termina narrando una historia ya conocida sobre estas personas y confirmando el discurso centro-hegemónico sobre esta parte de la población. Esta función da al cine un papel pedagógico porque trasmite comportamientos de las personas a las cuales retrata además de que (re)confirma expectativas que el espectador tiene de las personas que el cine representa.

Mas'ud Zavarzadeh, en su obra *Seeing Films Politically*, dice que el cine es una tecnología cultural que se apega a las normas del discurso centro-hegemónico. Para el estudioso iraní, el cine es un producto de la sociedad en la que se produce; por tal motivo, se puede argüir, es difícil que el cine de alguna manera no reproduzca los discursos de las clases en el poder. El centro, el cual define como "as an ensemble of established

and thus 'obvious' discourses of culture that underwrite the accepted patterns of understanding the world", y su relación con el margen, al que señala como "the discourses that have an adversarial and critical relation with the dominant modes of knowing and behaving", es un tema recurrente en el cine (169). Sin embargo, constantemente este discurso marginal debe ser acallado o readaptado para acomodarse a una clase en el poder a la cual no se le debe interrumpir sus propias prácticas discursivas. En el filme de Babenco, el reformatorio representa el centro por ser una institución del estado y por ser también un sitio que las clases del poder crearon con un fin particular y para un grupo específico de personas. Los marginales son los niños que llegan a este lugar tras ser detenidos en redadas policíacas. En un reformatorio, aunque es un sitio creado para (re)integrar a los niños a la sociedad, solo caen los indeseados y los que no importan a las clases en el poder.

A continuación, se analizará cómo Pixote y los compañeritos que encuentra en el reformatorio cumplen con actitudes y comportamientos asociados con niños en situación de calle. Aunque Babenco en su filme pretende denunciar abusos en el reformatorio al que van a dar Pixote y sus amigos, el fracaso está dado de antemano.

Dentro y fuera del reformatorio, los niños son posicionados lejos del centro y su situación marginal se describe en actos en los cuales son receptores y ejecutores de violencia física y verbal. Ninguno de estos comportamientos es inesperado por el historial de vida que sigue a estos niños y que desde el principio el director Babenco introduce al espectador. No sorprende tampoco que los niños a la salida del reformatorio continúen un comportamiento similar al que mostraron dentro de este lugar. Tampoco sorprende que estos niños, marginales ellos, al salir del reformatorio, encuentren a personas en situaciones iguales a las de ellos. Las dos mujeres, dos prostitutas, también cumplen funciones relacionadas a su condición social. El reformatorio, como institución estatal, toma el propósito de re-generar y re-integrar a las personas en seres productivos a la sociedad. Sin embargo, las prácticas que se imponen en este lugar, "regido por corruptos representantes del estado", que constantemente someten a los chicos a actos de violencia no permitirá esa reinserción social ya mencionada.

2.2 Pixote y la abertura militar, documentar la marginación social

Pixote aparece en 1980, a pocos años de la llamada *abertura*¹¹ de la dictadura de los gobiernos militares que habían regido en Brasil. Originalmente, el director Héctor Babenco había querido realizar un documental sobre los niños marginados y sobre los reformatorios en Brasil; sin embargo, el gobierno militar de João Baptista de Oliveira Figueiredo prohibió el proyecto y el cineasta optó por presentar una obra ficcional que tratará el mismo tema. Es importante recordar que los centros de detención brasileños eran instituciones del Estado. Allí se albergaban a niños en situación de calle recogidos en redadas periódicas. Un documental que expusiera las terribles condiciones de estos lugares, incluso en esta época de finales de los años 70, no era bien visto por el gobierno militar. Para entender el contenido cinematográfico de este filme, es importante

¹¹ Ernesto Geisel asume el poder en 1974, en medio de un gran deterioro económico y descontento social. En este mismo año, Geisel inicia tímidamente la apertura política, la cual se refiere al ablandamiento en las formas de represión y a la relajación de las leyes de censura adoptadas por el gobierno a través de la creación de organismos como Divisão de Censura e Diversões Públicas da Polícia Federal.

contextualizar brevemente la situación social que vivía Brasil desde la década de los años 50.

En los años cincuenta, durante el gobierno democrático de Juscelino Kubitschek, surge en Brasil un proyecto de desarrollo económico en el país que, sin embargo, estaba plagado de grandes contradicciones económicas y políticas. Es en esta década que surgen los primeros intentos por presentar un cine que abarcará temas de manera más realista. En el cinema novo¹², como se le conoció a esta nueva manifestación, los jóvenes cineastas brasileños intentaron a través de la música, la literatura nacional, la población aborígen y el folclor nacional presentar un cine disidente a los modelos estadounidenses y europeos "por una estética realista que contribuyera eficazmente a la función política del cine brasileño" (Gutierrez-Albilla 184). Después del golpe de estado de 1964 en Brasil los militares que derrocaron el gobierno de João Goulart, en la nación brasileña se desencadenó, principalmente entre 1969 y 1973, una severísima crisis

¹² Algunos críticos mencionan que el cinema novo se alineó al movimiento tropicália de la década de los sesenta. Hélio Oiticica, artista de ideas anarquistas, creó este concepto que engloban el cine, la música, las artes plásticas y el teatro. La propuesta era incitar a los artistas brasileños a la renovación total en su arte y en la búsqueda de las tradiciones nacionales como una nueva expresión artística.

social y económica que provocó constantes actos de terrorismo y de guerrillas. Durante esta época, el país vivió una fuerte represión por parte de las fuerzas de seguridad y los escuadrones de la muerte. En este periodo, según Ismail Xavier, el cinema novo pretendió una "allegorical representation of national history and contemporary society" debido a la censura militar (1). La representación alegórica se convirtió en una forma de crítica disfrazada a la que los militares no pudieron censurar.

Hacia 1974, con la llegada de la dictadura de Ernesto Geisel, la sociedad brasileña empezó a experimentar cierta relajación de las leyes de censura adoptadas por los gobiernos anteriores. Para 1980, año en que Babenco filma *Pixote*, la *abertura* oficial comenzada un año antes tuvo un gran impacto en la cinematografía nacional, pues los cineastas pudieron incorporar a sus obras "problemas políticos y socio-económicos o escenas de sexo de una manera más explícita" (Gutiérrez-Albilla 190). Es en esta época cuando surgen en la industria cinematográfica brasileña éxitos como *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1976) de Bruno Barreto y *Bye Bye Brasil* (1979) de Carlos

Diegues. Embrafilme¹³, compañía encargada en distribuir y promover el cine nacional, formó parte de una de las pocas inversiones que hizo el estado militar del país para la promoción y el apoyo de la cultura. A pesar de esta supuesta *abertura* que permitía tratar temas controvertidos, había también filmes como los de Babenco y otros cineastas que evitaban una crítica política directa.

Brasil en 1980 seguía bajo una dictadura militar. Robert Stam e Ismail Xavier señalan que a pesar de esta relajación de la censura militar, la filmografía nacional aun debía seguir algunas normas aceptables.

By sponsoring serious, mildly subversive literary and historical films, the regime entered into a kind of accord with the better behaved of the opposition filmmakers, permitting some critique, as long as it was confined to respectable literary adaptations or to historical dramas set in the safely. (Stam 306).

Babenco fue de estos cineastas mejor comportados que criticó a base de dramas literarios ficcionales. El propósito original del cineasta había sido filmar un

¹³ Embrafilme fue fundada en 1969. Desde su inicio, Embrafilme contó con el apoyo del gobierno militar referente a la producción y distribución de la industria nacional brasileña. Embrafilme logró implementar, incrementar y distribuir más filmes nacionales; sin embargo, a mediados de los 1970, sus directores, miembros del cinema novo de los 60, habían cambiado sus posiciones radicales adaptándose a las necesidades comerciales de esta institución que era financiada por el Estado.

documental sobre los niños en los centros de rehabilitación en Brasil. Al principio pareció contar con el apoyo del gobierno militar; sin embargo, repentinamente el gobierno retiró su apoyo. Sin el apoyo de la distribuidora Embrafilme, Babenco y Jorge Durán, co-autor de la obra, optaron por comprar los derechos en el género popular de los *romances-reportagem*, novelas-informe. La obra escogida fue la titulada *A Infância dos Mortos* (*La infancia de los muertos*) de José Louzeiro. *Pixote*¹⁴, el filme que resulta de la obra de Louzeiro, retrata el cruel mundo que los niños enfrentan en el reformatorio y en la calle y el fracaso del estado brasileño para proteger su población más vulnerable.

La censura impuesta por el régimen militar fue tan severa que parecía que "Brazil's contemporary history was something not to be discussed and not to be known" (Johnson 37). Los *romances-reportagem* adquirieron enorme popularidad durante la década de los setenta ya que a través de la ficción, como en una novela, se podía tocar

¹⁴ Aunque la película de Babenco retrata la vida del niño Pixote, en la obra original de Louzeiro, este personaje no desempeña el rol principal. De hecho, Pixote muere en el primer capítulo de la novela. La razón por la cual Babenco favoreció a Pixote como su protagonista fue porque al ser el más pequeño tenía menos malicia y menos posibilidades de vida.

temas que no acusaran directamente al gobierno de nada. Estas obras, como señala Randal Johnson, eran mayormente escritas por periodistas y sus características principales incluían el reportaje periodístico y la inmediatez que éste conlleva. Al ser novelas, llevan en sí la ficcionalidad que este género encierra; sin embargo, al ser *reportagem*, también, existía la veracidad de documentar. Estas obras, entonces, permitían a través de forma literaria denunciar la violencia que ejercía el estado militar que de otra manera no se podría exponer. Recurrir a este *romance-reportagem* era quizá una opción obvia para el cineasta Babenco no solo porque esta literatura "had become a way to promote a critique of society, by presenting the 'veracity' of facts" (Alencar Brayner 4). Babenco había ya acudido a otro exitoso *romance-reportagem* del mismo Louzeiro, *Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia*, en el cual se narraba la vida criminal de Lucio y su relación con los escuadrones de la muerte. Louzeiro, por ende también Babenco, enfocaron su narración en la biografía del personaje y de tal manera pudieron de manera velada hacer su crítica. *Pixote*, de igual manera, enfoca la narración en la vida de los niños marginados sin lanzar acusaciones directas. En resumen, como señala Johnson, aunque las dos películas son

claramente "ficticias"—o al menos narraciones de posibles hechos reales o potencialmente reales—fueron recibidas como si fueran documentales, como si transmitieran algún tipo de verdad no mediatizada al espectador.

2.3 El reformatorio y la creación del niño Pixote delincuyente

Se mencionó con anterioridad que el reformatorio al cual llega Pixote no cumple con la función de reinsertar al chico en la sociedad. Este sitio se podría equiparar como parte de un sistema de vigilancia y en el cual una de sus más importantes funciones era la clasificación de los individuos como delincuentes. El teórico Michel Foucault enfocó sus investigaciones en las formas en las cuales las clases dominantes van sutilmente estructurando las relaciones de poder en la sociedad. En *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Foucault estudia la presencia de las relaciones de poder, las tecnologías de control y cómo se manifiestan estas relaciones de poder en nuestra sociedad. El pensador francés propone su tesis de dos maneras: primero, las mutaciones que se han dado en la implantación de las penas no implican un mejoramiento o empeoramiento de las mismas, sino una transformación que corresponde a los cambios socio-políticos de las

sociedades europeas. La segunda premisa de Foucault menciona que existe un

'cuerpo político' como conjunto de los elementos y de las técnicas que sirven de armas, de relevos, de vías de comunicación y de puntos de apoyo a las relaciones de poder y de saber que cercan los cuerpos humanos y los dominan haciendo de ellos unos objetos de saber. (35)

Establece entonces Foucault que tecnologías como las escuelas, los centros psiquiátricos, los hospitales y los cuarteles militares cumplen con las funciones de definir, analizar, estudiar y clasificar a los individuos. De igual manera, los sistemas carcelarios se han dado a esas mismas funciones: crean, definen y clasifican al individuo como delincuente. Este individuo violento y facineroso no surge de la nada y su comportamiento solo corresponde al de la estructura social.

Foucault señala que existe una distinción entre el infractor de 'ilegalidades' y el delincuente. En el caso del delincuente, este personaje tiene todo un historial biográfico. Según Foucault, el entorno carcelario, el entorno mismo en el cual se desarrolla esta persona lo estigmatiza en delincuente, más por su trayectoria de vida, la que se le impone dentro de la misma penitenciaria, dándole a su persona un sello determinista y del cual ya no se podrá sacudir.

El delincuente se distingue del infractor por el hecho de que es menos su acto que su vida lo pertinente para caracterizarlo. Si la operación penitenciaria quiere ser una verdadera reeducación, ha de totalizar la existencia del delincuente, hacer de la prisión una especie de teatro artificial y coercitivo en el que hay que reproducir aquélla de arriba abajo. (255)

Al salir de instituciones, el estigma sigue a la persona. Por el resto de su vida, la persona que sale de un centro psiquiátrico se le considera un enfermo mental; al que sale de la escuela militar, es un soldado por siempre; de igual manera, las cárceles o centros de rehabilitación han creado un individuo que ante los ojos de la sociedad será un ex-convicto o un delincuente.

La biografía violenta se convierte entonces en una actitud más personal a la que individuos representados en personajes como Pixote y sus amiguitos del reformatorio se amoldan. El cine entonces se vuelve en un narrador que repite la función violenta del delincuente. Existe un deseo de control que se manifiesta de múltiples formas. En el caso de los chicos del reformatorio, como lo muestra el relato con el cual se inicia esta sección, muchas veces el deseado control se presenta sobre el cuerpo del individuo, definido por McGregor como

A physical, biological or spiritual pressure, directly or indirectly exercised by a person on someone else, which, when exceeding a certain threshold, reduces or annuls that person's

potential for performance, both at an individual and group level, in the society in which this takes place. (46)

En el mundo del reformatorio al que pertenece Pixote, tanto carceleros como niños, expresan su deseo de control ejerciendo actos violentos. Los chicos son constantemente sometidos a abusos físicos no solo por los custodios sino por ellos mismos.

En *Pixote* la violencia se lleva a un plano muy individual. La película muestra a niños como centro de toda brutalidad y abuso por parte del poder. El espectador también es testigo de cómo los mismos niños que conforman esta realidad ejercen racional e irracionalmente esta misma violencia. Se les presenta así como víctimas y a la vez también como victimarios. Son víctimas, según la retórica propuesta por este filme, pues representan al "individuo más débil . . . y víctima de una sociedad que se presenta como corrupta y desestructurada" (Pozo 85). Se les representa también como victimarios por sus conductas violentas "ejercida por y sobre los niños . . . entra a formar parte del discurso fílmico" (Pozo 85). Esa indefensión del más débil, ya sea el chico que es abusado por las instituciones de poder o por otro chico, se presenta en dos formas: de manera física y de manera intelectual.

Existen otros estudios sobre el rol que juegan los sistemas carcelarios en la estigmatización de las personas como delincuentes por parte de la estructura social. Donald Clemmer en *The Prison Community* habla de la prisionización, término que definió como la asimilación en los presos de la subcultura carcelaria. Dentro de estos centros de detención, los internos van aceptando su rol de encarcelados (socialmente desvalorizados) y también van creando sus propios códigos de comportamiento que transforman la personalidad de estas personas. Obviamente que al salir de estos sitios nada ha preparado a los reclusos al cambio que enfrentarán como tampoco nada ha preparado a la sociedad a recibirlos. En *Pixote*, los niños aprenden a compartir no solo los dormitorios y los baños sino también los horarios de comidas, las horas de recreo y los juegos, las horas de estudio; además, aprenden a protegerse uno al otro. Aprenden a compartir el dolor pero también a abusar el uno del otro, a tener miedo de los guardianes y de sí mismos, a callar y a mentir. Aprenden a abusar del más débil. En una palabra, se aprende a sobrevivir. La violación del chico que se detalló anteriormente explicaría de alguna manera la subcultura carcelaria a la que hace referencia Clemmer. El silencio del niño Pixote es quizá la prueba más fehaciente del

código que, sin ser mencionado por nadie, ya sabe que existe.

Considera Clemmer que los efectos más grandes en la adaptación a la prisionización es la transformación que se da en el individuo porque irremediablemente al adoptar nuevos comportamientos en un lugar clausurado donde se comportan todas las demás personas allí confinadas, esta persona difícilmente podrá re-adaptarse a la sociedad libre. Para los niños de la película *Pixote* su prisionización la llevan desde antes de entrar en el reformatorio. En muchas formas, todo en el reclusorio repite en muchas maneras sus vidas de fuera. La violencia la encuentran allí y aprenden a aplicarla más adelante. Aprenden sobre todo que en el Brasil de aquella época no hay lugar para ellos ni dentro ni fuera del reformatorio y que su única forma de vida ya la están viviendo. Su vida es usar la fuerza y la delincuencia, y sus armas son las drogas y el sexo. El reformatorio los preparó para continuar ese mismo comportamiento una vez libres en las calles de São Paulo o de Río de Janeiro. Cuando Pixote y sus amigos escapan del reformatorio, la aparente "libertad" de los niños se convierte en una prisión diferente. Conscientes de su propia marginalidad, los fugitivos forman una familia improvisada, sobreviven a

través de pequeños atracos y tratos de drogas. Sin embargo, el grupo está perpetuamente amenazado de la desintegración debido a las débiles bases que los lleva a formar el pretendido núcleo familiar que establecen.

2.4 La ley del más débil, el niño en situación de reformatorio

Estudiosos de la cinematografía latinoamericana han señalado la obra de 1950 de Luis Buñuel *Los olvidados* como la antecesora a películas como *Pixote*, que toman el tema de los niños en situación de calle. Buñuel, además, presentó un concepto muy alejado al del niño pobre y noble. El cineasta español pasó largo tiempo deambulando por los barrios más marginados de la Ciudad de México para crear un guión que fuera lo más fiel posible a las condiciones de estas personas. Según el mismo Buñuel, para evitar quizá la censura de la cerrada sociedad mexicana, inicia su filme con tomas de diversas ciudades como Nueva York, Londres y París, mientras una voz en *off* advierte que el problema social que se presentará tiene lugar en México pero éste está presente en todas las grandes capitales del mundo. La película narra la historia de Jaibo y Pedro, ambos niños habitantes de los barrios más marginados de la capital mexicana. El primero de los chicos escapó de la correccional y se reúne con Pedro, un

niño al cual su madre muestra poco afecto. Jaibo, en venganza, mata a Julián, un chico trabajador y noble, porque cree que éste fue responsable de que hubiera sido enviado a la correccional. Jaibo obliga a Pedro, testigo del crimen, a callar. Más tarde, Pedro va a parar a un centro de detención acusado de robar un cuchillo que en realidad había sido tomado por Jaibo. El filme termina con la muerte de ambos chicos. Pedro muere asesinado por Jaibo y este último muere a manos de la policía. Buñuel recurre a imágenes oníricas y elementos surrealistas, como los sueños de Pedro, que los mezcla con un realismo naturalista logrando "una representación verosímil de las circunstancias del niño que se ve abocado a vivir en las calles" (Pozo 89). Los dos niños protagonistas están predeterminados por su contexto histórico al trágico final que encuentran.

En 1965, el cineasta y cantante argentino Leonardo Favio dirige *Crónica de un niño solo*¹⁵, que narra su propia

¹⁵ El filme fue el debut del cantante como director de cine. El guión lo escribió el mismo Leonardo Favio junto con su hermano Zuhair Jury. El filme es considerado el primero de una trilogía compuesta por *Este es el romance de Aniceto y Francisca, de cómo quedó trunco, comenzó la tristeza y unas pocas cosas más* (1966) y *El dependiente* (1969). *Crónica de un niño solo* ganó el Cóndor de Plata, premio anual organizada por la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina a las mejores producciones del año anterior, como mejor película en

vida y la brutalidad con la que los orfanatorios, instituciones todas del estado, trataban a los pequeños allí internados. Polín, el niño protagonista, y sus demás compañeritos sufre golpes, castigos y humillaciones por parte del celador. De este sitio infernal, el niño logra escapar pero no puede volver a su casa. Junto con un amiguito, Polín se reúne en un río cerca del barrio. En este lugar, el amiguito de Polín es violado por un grupo de niños que se encontraban nadando en el mismo río. Polín regresa a las chabolas y se encuentra con Fabián, un conductor de carruajes solitario y triste como el niño. Fabián, como otros jóvenes de la chabola, visita por las noches a la prostituta del barrio. Decidido a perder su virginidad, el chico Polín busca medios económicos pero el encuentro con el caballo de Fabián le hace retroceder a su inocencia de niño y elige jugar con el animal en lugar de encontrarse con la meretriz. En la secuencia final, el niño es detenido por un policía con el cual se aleja caminando mientras suena una música con muchos agudos que anticipa que algo malo está por sucederle al niño.

1966. Aun así, como se mencionó en el texto, fue censurada por treinta años. En el año 2000, en una encuesta de críticos e historiadores argentinos, la mayoría (75%) la consideró la mejor película del cine argentino.

Es importante señalar como Luis Buñuel y Leonardo Favio presenta dos puntos de vista dispares sobre el reformatorio. En el filme mexicano, la representación del reformatorio y la del director es una imagen idealizada. El cuidador da Pedro la mayor prueba de confianza al dejarlo salir del reformatorio a hacerle un mandado. Es Pedro quien traiciona al director cuando decide no volver. Acertadamente, entonces, menciona Diego del Pozo que

la película parece querer decirnos que si Pedro no logra 'salvarse' es debido a su destino fatal . . . [el filme] resalta que la sociedad provee centros que ofrecen una salida de la marginación, pero son individuos particulares con relaciones sociales y familiares problemáticas los que por una u otra causa terminan abocados a un final trágico. (Pozo 91)

En el caso del filme argentino, este cumple con presentar al reformatorio como lugar donde se ejerce un tipo de violencia la cual perpetúa el sometimiento del niño marginado. Sin embargo, estos dos filmes sí tienen un punto en común. Tanto en el filme mexicano como en el argentino, los centros de detención fracasan en rehabilitar al niño a una sociedad que ni siquiera siente interés por ellos. En el caso particular del filme argentino, la película, después de su estreno, fue prohibida por más de treinta años. Queriendo evitar tal censura del gobierno militar brasileño, era natural que

Babenco buscará en la ficción el tema para su película. Se explicó ya con anterioridad las condiciones que llevaron al director del cine a elegir la vida del niño Pixote como tema para su filme.

El primer punto de análisis es el mismo título de la película, *Pixote, la ley del más débil*. El título indica una historia biográfica, la vida de Pixote, que versa sobre un niño débil para quien solo hay una ley. Es precisamente esa ley que presenciara el espectador desde el inicio y que el mismo título anuncia. La única ley del niño y sus amigos es la violencia y la delincuencia, pero, parece ilustrar la película, no por culpa de ellos sino por las situaciones que se verán. Se vislumbran para el niño protagonista abusos y él nunca podrá dar la batalla por estar colocado en la posición más débil, todo debido a su condición de niño delincuente. Para Pixote y los chicos del reformatorio no hay otra salida sino de seguir el camino ya trazado con anterioridad, pues todas las situaciones que confrontarán no están en su poder de cambiar o tomar decisiones diferentes a las que se verán en la obra que presenta el cineasta.

Al igual que en *Los olvidados*, la película de Babenco inicia con un prólogo explicativo en tono documental, pero contrario a la película de Buñuel, en este caso no se

utiliza la voz en *off* sino que aparece el mismo director frente al espectador. La película abre con una cámara moviéndose de derecha a izquierda. El espectador aprecia un cielo grisáceo. Las chozas están amontonadas. Todas las casas son pequeñísimas y construidas con lo que parece ser madera. Los techos son en su mayoría de lámina y los pocos patios que se aprecian son todos de tierra. En casi todos los frentes de las casas, hay un lazo con ropa colgada secándose al sol. A lo lejos se ven niños y adultos descalzos. Probablemente es verano, puesto que casi todos visten camisas sin mangas y pantalones cortos. Mientras el público observa estas imágenes, Babenco ofrece datos que sirven para establecer "un vínculo entre la miseria en que viven los jóvenes protagonistas de la película con la violencia estructural" (Pozo 90). El director informa que,

This is a district of São Paulo . . . responsible for 60 to 70% of this country's gross national product. Brazil has 120 million inhabitants; of which 50% are under 21 years of age. Of these, almost 28 million live in conditions below the standards set forth in the International Children's Rights prescribed by the United Nations. There are also approximately 3 million homeless children who have no one and no defined family origin. The situation of these children is more chaotic when one is aware that they can't be prosecuted which permits the exploitation of these minors by some adults. Forcing them to commit crimes or acts of delinquency knowing they won't be prosecuted. At most they'll be sent to reformatories where they will spend several months; where the pressure

and lack of space will cause their immediate release. This district here, is one, wherein live the families of workers from large neighboring factories mom and dad who both work and children who remain at home with care provided by an older sibling or a paid neighbor. (Babenco *Pixote*)

Mientras el director ofrece estas estadísticas sobre la situación de los niños pobres en Brasil, aparece tras él la imagen de un chico de alrededor de doce años y aparentemente molesto ante la cámara que lo capta a él, a su madre y a una de sus pequeñas hermanas. Babenco introduce al chico como Fernando Ramos da Silva¹⁶,

¹⁶ Fernando Ramos da Silva murió a los diecinueve años de edad a manos de la policía. Robert M. Levine señala que el éxito del filme fue la perdición del joven, puesto que nunca pudo sacudirse la imagen de delincuente que el filme creó entorno a su persona. Tras su éxito como el niño *Pixote*, Fernando firmó varios contratos como actor de telenovelas pero pronto era despedido porque no se memorizaba los diálogos, siendo constantemente acusado de flojo. Muchos directores y actores ignoraron el hecho de que el chico apenas sabía leer y escribir. Ni siquiera después de renunciar a la carrera de actor pudo el joven encontrar empleo fijo porque se le asociaba inmediatamente con el personaje que le diera fama. Fernando también pidió en varias ocasiones a José Louzeiro que escribiera una continuación a su novela en la cual se restituyera la imagen del personaje pero el escritor siempre se negó. El 25 de agosto de 1987 recibió siete balazos que cegaron su vida cuando resistió el arresto de la policía. La versión oficial es que el chico resistió el arresto; sin embargo, las investigaciones forenses señalan que el joven yacía en el suelo cuando recibió los disparos. Fernando murió dejando una joven esposa y una hija de un año de edad. La vida del joven fue llevada a las pantallas grandes en 1996 en el documental *Quem matou Pixote?* dirigido por José Joffily.

protagonista del relato y cuya vida fue corta y trágica. Robert M. Levine señala lo importante de esta escena. El niño Fernando tiene un parecido físico con el adulto Héctor Babenco; sin embargo, a primera vista el espectador "gets the idea quickly that the boy from the slums will never make it to the director's age" (203).

Desde el principio existe ya una conexión que (re)confirma la condición paupérrima con la violencia que existe en los barrios de miseria. Se observan estas extremas situaciones de violencia en familias que viven con siete, ocho o más hijos. Sin embargo, el mismo director se encarga de informar al espectador las aportaciones de esta gente. Las personas que viven en estos tugurios contribuyen a la economía nacional hasta el 60 o 70 por ciento. Los dos padres trabajan dejando a la hija mayor al cuidado de los niños más pequeños, o pagan a alguna vecina por el cuidado de los niños. A pesar de su condición casi inhumana, son gente buena. Sin embargo, la información más importante que el director ofrece es que estos niños, por ser menores de edad, no son encarcelados, convirtiéndolos en presa fácil de predadores que escudan sus delitos tras estos chicos. Queda claro que Brasil es un país de jóvenes que no tienen un futuro prometedor. La minoría de edad les convierte en presas

fáciles para depredadores. No tienen la guía de los padres porque forzosamente éstos han de trabajar. Básicamente, son niños solos que deben aprender a vivir sin un modelo a seguir. Se debe mencionar también el trascendental rol que desempeña el director al ofrecer importante información estadística sobre la condición social de los niños pobres en Brasil. Al tomar la voz de introductor sobre un mal social muy conocido para los brasileños pero no para el posible público foráneo¹⁷, el director brasileño-argentino no solo ofrece veracidad a su obra fílmica sino también posa "as an authority, lending the film a degree of authenticity that might otherwise have been impossible" (Johnson 44). O sea, la situación y las personas son reales, por ende, se verá la verdad de los niños de las zonas más marginadas de Brasil. Agudizan esta condición las imágenes de la barriada en las cuales vive el niño Fernando.

Después de ver estas imágenes, es evidente que éste es un sitio donde la enfermedad, la suciedad, la promiscuidad y los vicios habitan. La única imagen de la

¹⁷ Randal Johnson menciona que para el público brasileño, la introducción de Babenco no fue incluida porque "the social reality the film reconstructs is well-known to almost anyone who has lived or worked in the country's urban centers" (44).

que el espectador es testigo hace referencia a la teoría de Émile Zola llamada naturalismo que proponía

[to] study men and women as the naturalist studies animals, observing and reporting, while eschewing judgement or any subjective perspective. The aim was to be as objective as the scientist: the facts would speak for themselves, but only, of course, if they were accurately and fully presented. "Naturalism", therefore, demanded comprehensive and meticulous description of the material world inhabited by its characters, as well as of the characters and events themselves. (Hallam 5)

El comportamiento de las personas en la barriada que presenta el director está ya predeterminado. La información estadística que se le dio al espectador lo confirma y lo que se verá en pantalla, advierte Babenco, "es una narración ficcional de ese mundo, detrás de ésta existen unos personajes 'reales' que viven en circunstancias peores" (del Pozo 91).

La película se divide en dos partes. La primera parte trata de los niños en el reformatorio, y la segunda parte narra las aventuras de Pixote y tres niños más en las calles. La película sigue una narrativa lineal con escenas impactantes que crean emociones impresionantes en el público. Algunas de esas escenas incluyen palizas y torturas en las que los niños son tanto receptores como ejecutores. Se incluye también la violación de un menor de edad, niños bañándose desnudos y el hombre homosexual

Lilica frotándose los genitales mientras se burla de la curiosidad de Pixote, así como una escena posterior en la que Pixote aparece aspirando cemento junto a un inodoro sucio.

Después de la breve introducción por parte del director, se inician los créditos de la obra. Si el mensaje de Babenco anuncia una historia llena de dolor y tragedia, el fondo oscuro con letras anaranjadas, y sobre todo, el fondo musical que acompaña la presentación de los créditos confirma que lo que el espectador va a presenciar es igual de perturbador. La introducción musical de John Neschling tiene un tono de lúgubres presagios: no anuncia misterio sino que muestra una historia de horror. Presenta pobreza extrema, golpes, abusos, lágrimas, dolor y, muerte. Así mismo, uno siente impotencia al ser testigo de los hechos en la pantalla.

Incluso el tema y la introducción a los créditos se asocia con lo tenebroso que resulta ser la obra. Se mencionó ya que la música anuncia dolor y que se utiliza un fondo negro y letras anaranjadas para anunciar los nombres. En la cultura latinoamericana, el negro, por su ausencia de color, tradicionalmente está asociado con el dolor, la desesperación y la oscuridad. El anaranjado es un color estimulante que puede producir calma o

irritación. Ambos, el negro y el anaranjado, son colores fuertes. La triada compuesta por la música, el negro y el anaranjado, después de haber escuchado las tristes estadísticas de Babenco, ayuda a preparar al espectador para situaciones que pueden irritar por el enojo y dolor que producen. Al finalizar los créditos, hay un momento de pausa en total oscuridad. Para confirmar las emociones de desesperación ya en el espectador, se escuchan gritos y lo primero que aparece en escena es el rostro de un niño con la vista fija en algo que no se identifica todavía. Después de acercarse a los rostros de varios niños golpeados que observan fijamente algo no identificado, la cámara se enfoca en unas imágenes que muestran a dos sujetos que torturan a un joven. Finalmente, se descubre que estas imágenes que los niños observan obsesivamente las transmite un televisor de una comisaría.

Es una noche en São Paulo y la policía arresta a varios niños y adolescentes, presumiblemente criminales, y los lleva a la delegación acusados de haber participado en el robo y asesinato de un juez. Entre los detenidos está Pixote, un niño de unos once años, huérfano y abandonado por su madre. En la delegación, un juez interpela al niño Pixote. Llama la atención que el chico sí tiene nombre, João Henrique, y tiene diez años de edad. Su madre es

Maria da Costa y su padre es desconocido. Aquí el chico interfiere para decir que su padre murió, pero el juez pronto lo calla, negándole tener padre y haciéndolo repetir al niño que su padre es desconocido. Existe aquí una doble negación del niño como persona. Primero, nunca más en la película se vuelve a hacer referencia al niño como João, ni siquiera cuando el abuelo lo visita en el reformatorio. Siempre es Pixote, un nombre común que entre sus significados está el de *menino novo*, o sea, simplemente chico. João deja de ser una persona con identidad para convertirse en uno más, y en este caso, en un niño insignificante pues, al no tener padre, no tiene nombre. Esta situación necesariamente implica situaciones de mayor problemática.

Existe la negación de João en el aspecto legal. Si bien es cierto que el chico tiene nombre y apellido, esta identidad legal, necesaria para sus derechos como persona, se la niega un mismo representante de esa legalidad. Cabe mencionar que el derecho a existencia legal comienza con el mismo nombre. Según el sitio web de Humanium: Together for Children's Rights, la identidad incluye nombre, apellido, fecha de nacimiento, sexo y nacionalidad. Todo esto en conjunto es "la prueba de la existencia de una persona como parte de una sociedad, como individuo que

forma parte de un todo; es lo que la caracteriza y la diferencia de las demás” (sin pag.). Como se señala en este mismo sitio, el niño tiene derecho también a conocer a sus progenitores. Al verse obligado a aceptar que su procedencia es desconocida, Pixote queda presentado como “a portrait of social and institutional violence and family disintegration” (Johnson 45). Esta escena además reconfirma, como señala Johnson, la falta de interés por parte de la autoridad hacia niños y adolescentes como Pixote y otros chicos detenidos en la delegación.

Pixote, palabra que dará identidad al protagonista de la película, es una palabra común. Según dos diferentes sitios web, la palabra *pixote*¹⁸ es sinónimo de la palabra *pexote*. La definición que ofrecen ambos sitios web es similar: *pessoa que joga mal; inexperiente*. La persona que juega mal tiene dos significados. Si nos referimos a juegos deportivos, *pixote* solo significa una persona que no sabe jugar bien a algún deporte o a alguna actividad. El otro significado lleva en sí el de una persona que juega con trampa o con maldad; es una persona que encierra en su esencia características negativas como la fullería, la mentira o la deslealtad. El ahora apelativo del niño le

¹⁸ Para el significado de la palabra, véase los os sitios web *Dicionário Criativo y Di*.

da un sentido de invisibilidad que en el reformatorio se manifiesta de varias formas, siendo la más obvia que nadie defiende los derechos del chico, quien queda expuesto a los abusos de los mismos policías y custodios del reformatorio.

Hay que señalar un punto sumamente importante: negar el nombre a una persona reconfirma la negación de su existencia. Se convierte así en uno más, sin identidad ni presencia, quien no interesa a una sociedad que desde siempre lo condenó a no ser nadie. Cuando llegan al reformatorio y Sapato les advierte a los chicos que el reformatorio es su hogar y el lugar que los ayudará a reintegrarse a la sociedad, la posibilidad está ya negada para Pixote. El ser un niño sin nombre y de padre desconocido lo convierte en uno más que la sociedad deja de lado.

El reformatorio es una escuela infernal controlada por el guardia corrupto Sapato, quien permite que los jóvenes se conviertan en peones en los juegos sádicos y criminales de las autoridades. Pixote y los otros muchachos se convierten no sólo en los receptores de abusos de los cuidadores del reformatorio sino también en abusadores de otros niños más pequeños. Entre los primeros eventos que Pixote presencia es la violación de uno de los

niños más pequeños a manos de otros chicos mayores. AC, el líder de la pandilla, es temido por los otros niños. Este primer suceso enseña al chico una importante lección de supervivencia: a guardar silencio. En compañía de otros niños como Fumaça, Pixote aprende a fumar marihuana y consumir otras drogas. Pronto Fumaça y Pixote se hacen amigos de otros chicos como Lilica, un chico homosexual; Garatão, amante de Lilica; Dito, joven cuya madre sostiene relaciones con Sapato; y Roberto, el cantante imitador de la estrella pop Roberto Carlos. Sapato ofrece a Pixote y otros chicos al policía corrupto Almir para que pueda ofrecer a los niños a un magnate que disfruta de la cacería humana. Después de tres días de interrogatorio y tortura de los niños acerca de la muerte del juez, Fumaça es seriamente herido. El alcalde ordena a Sapato desaparecer al niño cuyo cuerpo más tarde aparece en un vertedero de basura en un barrio pobre. Garatão sabe que va a ser culpado por la muerte de Fumaça y con el fin de silenciarlo, Sapato ordena a sus esbirros torturar al chico hasta su muerte. Esta es la gota que colma el vaso, ya que los chicos finalmente logran escapar del reformatorio.

En el reformatorio en la película de *Pixote* domina un mundo masculino guiado solamente por la fuerza bruta y el

deseo de control sobre los niños que allí habitan. Aun así, hay momentos de suspiro para el niño Pixote. Ese primer momento va de la mano con una imagen religiosa. Después de fumar marihuana con Fumaça, una noche salen los dos chicos de la habitación; Pixote encuentra en el camino desolado la imagen luminosa de Nossa Senhora da Conceição Aparecida. La cámara se posiciona desde un ángulo superior, lo que parece sugerir la presencia divina en el chico. El niño pasa segundos viendo a la Virgen; parece buscar un afecto o quizá a una madre. La imagen tiene una cara dulce. La presencia de la mujer como madre y protectora la reconoce inmediatamente el chico. La adoración mariana es clave en la fe de los pueblos cristianos latinoamericanos. Su imagen está asociada con la "madre de Cristo, así como [con el] enlace entre Dios y los hombres y por lo tanto de salvadora" (Velasco 67). Posicionar la imagen religiosa cumple el rol asociado a la madre María pero es también una madre inalcanzable para Pixote y sus amiguitos. Primero, la imagen de la Virgen juega el papel de validar el reformatorio como hogar para estos chicos en situación de calle. Es un lugar, al igual que la Iglesia, de protección de los peligros de la calle y de los abusos que se viven en ésta. Como imagen de divina bondad, el rostro de la Virgen expresa dulzura.

Hasta parece ver al niño y sonreírle, como diciéndole que todo estará bien. De esta manera, el chico ve en la imagen la bondad que no encuentra en las personas que le rodean. Pareciera que el niño Pixote ve en ella a una madre; sin embargo, no lo es. Pixote sale al camino bajo los efectos de la marihuana. El chico Fumaça pronto llama a Pixote a que sigan su camino. Las manos en forma de oración sobre el pecho nada dicen al adolescente Fumaça, aunque para el chico Pixote, tres o cuatro años menor, la sagrada imagen es una esperanza.

El segundo acto de ternura se da en el salón de clases mientras la maestra toma al niño Pixote de la mano y le ayuda a escribir "a terra é redonda como uma laranja". El niño Pixote, sentado al centro del salón de clases, no parece tener interés alguno en lo que la maestra escribe en la pizarra. La maestra se acerca al chico y le pide escribir. Después de ver a la maestra varios segundos, el niño comienza a escribir la oración que le dictó la maestra. En ese momento, el niño repite junto a la maestra la oración. Llama la atención la mirada que el niño dirige a la maestra. La observa en silencio sin saber qué esperar de la mujer a su lado. Cuando por fin el niño obedece a la maestra y repite con ella la frase, el acercamiento de la cámara a su rostro, sucio y

golpeado, muestra que se han dulcificado los rasgos del chico. Sin embargo, la esperanza de cualquier lazo afectivo pronto se esfuma. Babenco vuelve a los niños, y a los espectadores del filme, a la realidad del reformatorio, al continuar con una secuencia en la que los chicos juegan a torturar a otro chico.

La tercera instancia de esperanza para Pixote sucede cuando el niño habla con la trabajadora social que le pide que confíe en ella y le cuente su vida y la de sus compañeros en el reformatorio. Como en el caso anterior, el niño desea confiar. Titubea ante las palabras de la mujer. Su realidad cambia de manera brusca cuando Sapato irrumpe en la oficina diciéndole al niño que debe partir con otros chicos. Dudoso, el niño se levanta de la silla. La psicóloga misma le dice a Pixote que vaya con el guardián. Antes de salir, él mira larga y tristemente a la psicóloga. El niño siente perder la oportunidad de decir algo que le ayude a salir del reformatorio, pero parece sentir más perder la oportunidad de confiar en alguien. Al igual que en la escena con la maestra, el fondo musical es el mismo, como señala Deborah Shaw en su análisis del filme, y parece crear un lazo entre las dos escenas, el cual marca la imposibilidad de Pixote para encontrar un afecto al cual aferrarse.

Según Deborah Shaw, la película "suggests that a caring maternal model could offer a form of salvation for the boys; however, the power of the patriarchal model defeats any possibility of fulfilling relationships with the feminine figure" (152). Estas mujeres y estos niños viven en este mundo del reformatorio con roles ya bien estructurados para ambos grupos. La posibilidad de que alguno de ellos cambie de papel no puede existir. Los niños provienen de padres desaparecidos y han pasado largos periodos en las calles. No saben relacionarse con afectos familiares. Estas tres mujeres no pueden dar lo que los chicos, particularmente Pixote, buscan en ellas. Dentro del mismo reformatorio, los mismos chicos se aprovechan física y emocionalmente el uno del otro. Los miembros con autoridad son todos masculinos: Sapato, el policía Almir, o el director del reformatorio donde torturan y matan a los niños. La poca intervención de las mujeres siempre es interrumpida por la presencia masculina. En la aparición de la Virgen, Fumaça interrumpe a Pixote o Sapato no permite a Pixote entablar un diálogo con la psicóloga. La reacción de estas mujeres es siempre la de callar o dar la razón al hombre. Lo hace la psicóloga durante su charla con el niño o la madre de Dito que resulta ser la amante de Sapato.

Las tres apariciones femeninas dentro del reformatorio tienen un propósito de dulcificar la crudeza del mundo cerrado y oscuro en el cual viven los niños, particularmente Pixote. Es de noche cuando el niño Pixote ve la imagen de la Virgen, pero ésta está rodeada de luz. La maestra escribe en la pizarra pero la luz que entra por la ventana da directamente a Pixote, quien está sentado en la mitad del salón. De igual manera, la oficina de la psicóloga es de paredes claras, lo que da luminosidad al lugar. Las tres mujeres parecen aportar una luz de esperanza pero no tienen la fuerza para combatir y derrotar la fuerza arrolladora del mundo fuerte y masculino que arrasa con los chicos. En los tres casos las secuencias que siguen muestran la sordidez y la dominación del sistema patriarcal que rige en el reformatorio. A la primera escena, sigue la humillación del afeminado Lilica por parte de los celadores y policías del reformatorio. A la vez, ya se mencionó que después de la clase y la entrevista con la psicóloga, nuevamente el espectador se encuentra con la crudeza de la violencia en la que viven estos niños al verlos primero jugar a ser ladrones y luego al ser llevados en una camioneta para ser torturados por la policía.

La segunda parte de la película se inicia tras la huida de los niños del centro de detención. Este escape es una nueva sensación de libertad que Babenco contrasta con el centro de rehabilitación. Babenco retrata con precisión el infierno que los niños vivían en el reformatorio, filmando principalmente por las noches, en lugares confinados y en la oscuridad ominosa. La nueva libertad de los niños se acompaña con días claros, en calles llenas de gente, de coches, de ruido y de mucho movimiento, aunque las noches son todavía "suffused in pale, dawnlike hues as to reaffirm that the life of freedom found in the streets becomes as confining as the detention center" (Levine 205). Libres en las calles de São Paulo, Pixote, Chico, Lilica y Dito se dedican a robar hasta que se encuentran con Cristal, hombre homosexual adulto y amante de Lilica. Cristal envía a los jóvenes a Río de Janeiro para que con la ayuda de la vedette Débora puedan vender cocaína. Aquí es preciso hacer un alto para hacer referencia a los roles tan diferentes que desempeñan Débora y Sueli, una envejecida y alcohólica prostituta, con los de la imagen de la Virgen, la maestra y la psicóloga.

Como se mencionó ya, Débora sirve de contacto para los cuatro chicos para vender la mercancía que les entregó Cristal. Sin embargo, esta mujer traiciona a los niños,

quedándose con la cocaína y no dándoles ningún dinero. Débora es, además, la primera persona que provoca la pérdida de uno de los miembros del grupo. Después de comprender los cuatro chicos el engaño del que fueron objeto a manos de ella, Dito y Lilica mandan a Pixote y Chico, los más pequeños y que menos riesgos corren de ser juzgados por delitos si son detenidos, a un cabaret a vender el resto de la mercancía a un disc jockey. Al descubrir los dos niños a Débora en este lugar, la buscan para pedirles el dinero que les debe. Cuando ésta se niega, entran en una discusión en la cual ella empuja a Chico y lo mata accidentalmente. Pixote, en defensa propia, apuñala a la mujer, causándole la muerte.

Sueli tiene, aunque tal vez sin proponérselo, el rol de desintegrar al grupo de chicos. Aquí es importante señalar la percepción de la orientación sexual en la cultura brasileña y señalar la unidad que los cuatro chicos intentan formar cuando se dedican a robar en las calles de São Paulo. Rommel Mendès-Leite¹⁹ en "A Game of Appearances: The 'Ambigusexuality' in Brazilian Culture of Sexuality" estudia los roles y las prácticas sexuales

¹⁹ Es importante mencionar que Mendès-Leite menciona en más de una ocasión que las descripciones sobre la cultura de la 'ambigusexualidad' se refieren a la cultura popular noreste del Brasil.

entre el *viado* o *bicha* y el *bofe*. El *bicha* es el afeminado en actitud y comportamiento que en la relación sexual asume el rol pasivo, el que en la cultura norteamericana se identificaría como *gay*²⁰. El *bofe* es generalmente visto como el hombre heterosexual porque "he acts like a 'macho' and his behavior and attitudes are (apparently) virile" (Mendès-Leite 278). Esta breve explicación sobre la cultura sexual del Brasil viene a colación por el comportamiento que asumen Lilica y Dito tras su salida del reformatorio.

Mientras los niños se dedican a robar en las calles de São Paulo, los cuatro miembros comienzan a formar una unidad muy similar a la de una familia. Chico y Pixote toman el rol de los niños mientras que Lilica y Dito se convierten en los padres. Lilica asume el rol de la madre. No solamente a la hora sexual asume el rol del *bicha* sino también acepta que Dito, un chico probablemente menor que Lilica, asuma el liderazgo del grupo. Lilica, aunque siempre en pantalones, en su arreglo es muy femenino y su

²⁰ Según Mendès-Leite, en la cultura brasileña, el rol del *bicha* no se le ve con desconfianza. El *bicha* es el hombre homosexual afeminado. El *entendido* es visto como una figura extraña puesto que es un hombre homosexual pero no sigue los estereotipos que generalmente se asocian con los del *bicha*. Su comportamiento y manera de vestir son de hombre y existe un rechazo por este personaje.

comportamiento es maternal, solidario y cariñoso con los chicos. Entre tanto Dito, el *bofe*, asume una actitud de macho con su *look afro* de la década de los 70 y con su posesión de Lilica. A pesar de ser Lilica quien conecta a los chicos con Cristal, es Dito el encargado de vender la mercancía y quien decide dejar la cocaína en manos de Débora, a pesar de las advertencias de Lilica que no lo haga. Es Dito quien a cambio de mil cruzeiros compra a un proxeneta, amigo de Lilica, a Sueli. Es Dito el jefe de este grupo en el cual juntos, los chicos y Sueli, se dedican a asaltar a los clientes de ésta. Sin embargo, la presencia de la mujer Sueli eventualmente causa la ruptura del grupo.

Aunque Lilica es más femenino en su arreglo y su comportamiento que Sueli, no es una mujer. Lilica no puede competir fisiológicamente con Sueli. Lilica deja el grupo una noche cuando se ve desplazado por Sueli en los afectos de Dito. Desde el principio Lilica siente celos y desconfianza de la mujer. Es su rival no solo por el amor de Dito sino porque como mujer su feminidad no es fabricada por medio de artefactos como pelucas o blusas o poses y actitudes que Lilica sí tiene que imitar para identificarse como mujer. Lilica tiene una consciencia de sí mismo que los demás carecen. Hay un momento en la obra

en que el chico se pregunta qué puede esperar un *bicha*, a lo que Pixote le responde "Nothing, Lilica" (Babenco *Pixote*). Sueli, por el contrario, se identifica con su cuerpo de mujer y en ningún momento toma poses. Dito, el *bofe macho*, asume su rol al posesionarse sexualmente del afeminado Lilica y de la mujer Sueli. Es el mismo Pixote que parece anunciar la partida de Lilica. Después del primer éxito como grupo, los cuatro comen en un lugar público. Lilica está serio en todo momento. Acaban de estafar a un cliente de Sueli. La mujer biológica fue el gancho que atrajo al hombre. Lilica, aunque vestido tan femenino como Sueli, participó como Pixote y Dito, como el proxeneta atacante. Mientras cenan en la calle, Sueli comprende la relación entre Dito y Lilica. Pixote le aclara a Sueli que Lilica pierde el tiempo porque a Dito no le interesa el *bicha*. Finalmente, Lilica acaba abandonando el grupo una noche que observa a Dito y Sueli sosteniendo relaciones sexuales.

Se detalló la participación de estas mujeres dentro de la trama para explicar cómo la función de cada una de ellas cumple con las expectativas asignadas por la estructura social. La imagen religiosa como representante de fe, un concepto muy personal y nada tangible, solo es un momento pasajero que experimenta Pixote mientras está

bajo los efectos de la droga. La imagen maternal es una alucinación. En el caso de la maestra y de la psicóloga, éstas son representantes de las instituciones brasileñas; por tal motivo, ellas no pueden "adoptar una estructura de pensamiento, o un gesto ético, que tenga que ver con ceder o moldear un narcisismo individual para crear un espacio social, psíquico y afectivo" que pueda dar cabida a Pixote y sus necesidades (Gutiérrez-Albilla 199). Por sus profesiones, ellas ya viven dentro de parámetros en los que están estructuradas por la sociedad.

Mas'ud Zavarzadech hace referencia a la dicotomía mujer-virgen versus mujer-prostituta, tema recurrente en la filmografía. En el sistema patriarcal del cine, ambos roles están claramente presentados. A la mujer-virgen, la que adopta el discurso patriarcal, se le resguarda de la influencia que podría afectarla mientras que a la mujer-prostituta, se le (re)instaura en la sociedad, aunque siempre quedará marcada por haber desobedecido las reglas; y si se rehúsa volver al carril, encuentra un final trágico o la soledad. Las mujeres-virgenes, las empleadas del estado, promueven reglas de comportamiento como lo son la obediencia y el silencio. En comparación con las mujeres prostitutas, el comportamiento de éstas se explica en actitudes de engaño, narcotráfico, sexo y la

inhabilidad de conectarse con alguien. En este sentido, la película cumple un papel importante en (re)afirmar el papel que tienen esos dos tipos de mujeres. Ninguna de las cinco mujeres se puede conectar emocionalmente, o en ningún sentido, con los niños. Salirse de su papel rompe con el código de conducta que ambas deben seguir. Si acaso alguna de ellas corre peligro de salirse de su función, el discurso patriarcal corre a su rescate y las libra de lo que las puede dañar. La oportuna llegada de Fumaça o Sapato, dos hombres, cuando Pixote está extasiado con las mujeres, parece servir como recordatorio de la separación que existe entre el estado y los marginales, la cual se debe mantener. De esta manera, se restablece y resguarda de forma intacta el poder del reformatorio. En cuanto al final trágico que se asocia con la mujer-prostituta, éste queda ilustrado claramente cuando Sueli, al final de la película, corre a Pixote de su lado.

Con la partida de Lilica, el grupo ahora formado solamente por Dito, Sueli y Pixote intenta asaltar a un turista estadounidense que a diferencia de las anteriores parejas de Sueli, se defiende. Pixote saca su arma y dispara matando a Dito accidentalmente. Dito había comprado esa misma pistola al mismo proxeneta que les vendió a Sueli. Después de matar a Dito, Pixote también

asesina al cliente de Sueli. La última secuencia de la película es una de las más comentadas del filme. El niño Pixote ha permanecido impávido ante las muertes que presenció o que causó, pero finalmente, no deja de ser un niño de diez años. Pixote aparece frente a la cama de Sueli viendo la televisión mientras ésta yace recostada recordando a su joven amante muerto. Repentinamente el niño comienza a vomitar y recurre a los brazos de Sueli, quien lo recibe cariñosamente formando una imagen que Deborah Shaw describe como un "disturbing merging of the maternal and the sexual" (157). En brazos de la prostituta y recostado en pose fetal, el niño comienza a succionar de los senos de la mujer. Aunque en un principio pareciera que la mujer recibe al niño como si fuera su hijo, termina rechazándole gritándole que no es su madre y que se vaya de su lado.

En esta escena final de Sueli, habría que volver a la imagen de la mujer-prostituta. A Sueli se le niega el rol sublime de la maternidad. Su primera aparición es en el baño, haciendo sus necesidades físicas y explicándole a Pixote, que se encuentra a su lado, que la sangre que ve en el suelo es un feto que ella misma se sacó de su cuerpo con unas agujas. Esta primera aparición junto con la imagen del niño aferrándose a los senos de la mujer y el

rechazo de ésta hacía él, para muchos estudiosos ilustra la incapacidad de la mujer para ser madre. Su vida dura y difícil la insensibiliza a la necesidad de Pixote y, además, Sueli no puede abandonar su papel de mujer-prostituta porque dentro de la temática del filme, tampoco hay lugar para ella como mujer-virgen. Un cambio de rol para ella y para el niño Pixote no permite (re)confirmar sus roles de seres marginados. Si la salvación de la mujer-prostituta Sueli y del niño-delincuente es el lazo madre-hijo que en escenas anteriores Pixote establece con la Virgen de la Aparecida, habría un rompimiento con la necesidad de tener a estos dos personajes en la sociedad y así perpetuar la relación centro-margen. De tal manera, y para cumplir con la relación centro-margen donde el marginal se adapta a su función en la sociedad, es natural que la escena final muestre a Pixote caminando por las vías del tren, solo y en dirección al destino que finalmente tendrá como Fernando Ramos da Silva.

2.5 Conclusión

Luis Buñuel, en 1950, con su película *Los olvidados*, Leonardo Favio, quince años más tarde, con su obra *Crónica de un niño solo* y Héctor Babenco, en 1980, con su filme *Pixote*, sufrieron el rechazo a sus obras o tuvieron que recurrir a la ficción para hacer su denuncia social. Los

tres directores utilizaron el cine para presentar una crítica contra el abuso a los niños en situación de calle. El cine, medio por el cual se valieron para su crítica, como una tecnología más de las clases en el poder, se convierte en promotor de discursos. En el caso que se analiza en estas páginas, se ha visto mayormente que el filme funciona también como narrador de la biografía del delincuente Pixote-Fernando "en las que se rastrean los instintos, tendencias y carácter del ser marginal" (del Pozo 87). La introducción didáctica del inicio del filme establece un vínculo entre la violencia y la miseria en la que viven los jóvenes cuyas vidas conocerán los espectadores del filme. Volviendo a la concepción del delincuente, según el pensamiento de Foucault, la biografía de esta persona da posibilidad a su existencia. De tal manera, la obra parece eximir al reformatorio, institución estatal, de responsabilidad alguna sobre el final que viven Pixote y sus amiguitos en la obra.

Siguiendo el discurso de Michel Foucault, el reformatorio cumple con el discurso propuesto por las clases del poder. Su discurso es el de la normalización. Los niños están ahí porque en este lugar ellos se pueden corregir o reinsertar en la sociedad como individuos productivos. Lo que parece soslayar la obra es que estos

niños están en este lugar para violentarse unos a otros o porque al no interesar a nadie representan al culpable ideal para atribuirles un crimen. Lo que tampoco acusa directamente es que el reformatorio al que llega Pixote es una imagen del sistema carcelario que definía Foucault, el cual "asegura, en las profundidades del cuerpo social, la formación de la delincuencia a partir de los ilegalismos leves, la recuperación de éstos por aquélla y el establecimiento de una criminalidad especificada" (308). Se señala la excesiva violencia entre niños y celadores pero no se menciona que las condiciones y el encarcelamiento "provocan una serie de reacciones psicológicas en cadena generadas por la tensión emocional permanente" (Echeverría Vera 167). La excesiva violencia a la que se enfrenta Pixote y sus amigos en el reformatorio es transferible a sus vidas de fuera. Libres en la calle, la lucha por buscar hacerse de un lugar propio en el nivel del mundo que "les corresponde" los enfrenta a una lucha más feroz. La actividad de estos cuatro chicos a lado de Sueli nunca se ve como consecuencia de la función que cumplió el reformatorio en la formación de Pixote, Chico, Dito y Lilica como delincuentes. El fracaso de estos niños a reinsertarse a la sociedad se debe a la imposibilidad de

formar lazos permanentes entre sí y con los demás miembros de la sociedad.

Felipe E. McGregor afirma que "structural violence does not consist just of poverty and injustice. These are major factors, but alongside them is a whole set of institutions and social rules that may be crucial to an explanation of structural violence" (57). La cinematografía y los reformatorios a los que va a parar *Pixote* son parte de los aparatos ideológicos del estado y una de sus funciones es "constituir a los individuos en sujetos necesarios para la reproducción del sistema" (del Pozo 96). Como menciona Diego del Pozo, el cine de Babenco, particularmente esta película, pretendió una denuncia, pero el público al que su obra llegó fue la clase media, la cual generalmente frecuenta salas cinematográficas. Lo que presencié este público fue la definición de los individuos marginales. Al final de cuentas, *Pixote: a lei do mais fraco*, como treinta años antes sucediera con *Los olvidados* de Luis Buñuel, se ha convertido en un referente respecto al tema de los niños en situación de calle. Al igual que su antecesora, dejó herencias para todos los involucrados. Al espectador, *Pixote* le dio, como sugiere Amy Villarejo, a través de los medios dominantes de comunicación, una visión de la

pobreza del Tercer Mundo muy lejana a ellos. En cuanto al director de la obra, *Pixote* le dio a Héctor Babenco premios internacionales, reconocimiento mundial y la posibilidad de trabajar en Hollywood. *Pixote* dio a Fernando Ramos da Silva mil dólares y una casa como pago por su trabajo; pero más importante, le dio la biografía de su vida.

Capítulo 3

Traumas en las relaciones familiares: la madre como generadora de relaciones filiales en *La vendedora de rosas* y *De la calle*

“Y si todas las mujeres somos madres materiales o virtuales, también es cierto que todas fuimos un día niñas, y a muchas nos hubiera gustado continuar siéndolo para siempre”²¹.

3.1 Introducción

El conductor detiene el auto y le dice a Judy, una chiquilla de trece o catorce años que pasa sus noches en las calles de Medellín, lo que desea hacerle. El hombre, unos veinte años mayor que ella, desea tener contacto sexual pero ella lucha ferozmente. La niña logra salir del auto y tras ella, el hombre furioso le grita insolencias y le dispara hiriéndola en el hombro derecho. Furiosa, la niña corre huyendo de su victimario en busca de ayuda con sus amiguitas. Esta escena de la niña huyendo de un depredador sexual en el filme colombiano *La vendedora de rosas* (1998), dirigida por Víctor Gaviria, se repite en algunas ocasiones con otras niñas. En este filme, Judy logra salvarse del ataque pero este no siempre es el caso. En contraparte, el filme mexicano *De la calle* (2001),

²¹ La cita proviene de la obra literaria de Rosa de Diego y Lidia Vásquez titulada *Figuras de mujer*.

dirigido por Gerardo Tort, muestra otra niña que sufre de la misma agresión que Judy. En un parque de la Ciudad de México, Xóchitl es una jovencita de unos quince años que junto con otros chiquillos vive en las alcantarillas de las calles de la ciudad. Esa noche, la jovencita espera a su novio Rufino que llegue por ella. Por fin van a partir a Veracruz después de recoger al hijo de ésta. Rufino no llega. Llega El Ochoa, policía corrupto a quien Rufino robó una gran cantidad de dinero por la venta de cocaína. La chica se defiende pero el policía la arrincona y se acerca a besarla a la fuerza. La cámara se mueve hacia un columpio que se mece solo mientras el espectador escucha los gritos de la chiquilla.

Las dos breves descripciones provienen de dos películas latinoamericanas que se filmaron en un lapso de tres años. Judy es una de las niñas en situación de calle en la película colombiana *La vendedora de rosas* (1998) de Víctor Gaviria y Xóchitl es la protagonista en el filme mexicano *De la calle* (2001) de Gerardo Tort. En *La vendedora de rosas* son las niñas las que desempeñan los papeles principales. En la película mexicana, sin ser la protagonista, Xóchitl es un personaje importante, pues representa el interés amoroso de Rufino, el protagonista. En los dos filmes, particularmente en el filme colombiano,

se destaca cómo el desmembramiento familiar ha obligado a muchas niñas a abandonar el hogar y buscar con otras personas en situación de calle los lazos afectivos que no encontraron en sus casas. Al analizar la película de Gaviria, se intentará explorar cómo estas niñas en situación de calle luchan por suplir la necesidad de una familia y de su figura principal, la madre, para poder dar significado a sus vidas solitarias. Esta carencia afectiva supone para las niñas una deficiencia emocional que las obliga a refugiarse en la calle y en el consumo del sacol. Esta misma carencia puede evidenciar también que al intentar formar vínculos afectuosos entre ellas, la falta de bases sólidas en el hogar limita las posibilidades para el éxito. Al examinar el filme colombiano, se enfocará en lo siguiente: (1) la negligencia de las instituciones sociales, representada por el hostel El Descanso, (2) el desmembramiento familiar y (3) los intentos por parte de estas niñas por formar lazos afectivos que den sentido a sus vidas solitarias. En el caso del filme mexicano, se recurrirá a la famosa obra del intelectual mexicano Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*. En su ensayo, Paz propone dos arquetipos de la madre mexicana: la madre violada/mala y la madre virginal/buena. Según señala Paz, esta dualidad ha contribuido a asociar atributos muy

específicos sobre la buena madre mexicana hasta el día de hoy. En el filme mexicano, el comportamiento de Xóchitl, una adolescente de unos quince años y madre de un niño de año y medio, está lejos de ser la madre virginal.

Al revisar las narrativas de estas películas se intentará ilustrar cómo los problemas familiares que enfrentan estas chicas las llevan a formar sustitutos entre sí. Las niñas han carecido de afecto. La solidez en su grupo no se logra, lo cual lleva a la rápida desintegración del clan y a seguir solas. Los filmes parecen sugerir una sola opción para estas chicas: volver al redil; uno ya prefijado por una sociedad que ve a las niñas en situación de calle como desechos humanos. Ese camino correcto es volver al hogar con la familia. No se señalan en ningún momento los orígenes de los problemas que viven las niñas con sus familias. Sin embargo, esta misma sociedad no les da la oportunidad de volver al camino "correcto". Mónica, la protagonista del filme de Gaviria y la mejor amiga de Judy, muere. Xóchitl no logra su sueño de partir a Veracruz con su novio. Diana y Andrea, amiguitas de Judy, vuelven al hogar, pero advierten a sus progenitores que existe la posibilidad de dejar la casa nuevamente si no encuentran el afecto que necesitan.

3.2 Las niñas en situación de calle y el discurso

patriarcal materno

En este punto es importante hacer un alto para introducir dos aspectos importantes para este análisis: contextualizar brevemente la situación de las niñas que deciden pasar sus días en la calle y analizar la importancia que tienen las relaciones grupales, particularmente la familia y su figura materna. Cuantificar una cifra exacta de la población callejera infantil o de adolescentes, según diversos estudios como los de Rebecca Strickland, Patricia Murrieta-Cummings, Riccardo Lucchini o los mismos estudios del Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia (UNICEF), se dificulta al no haber una forma sistematizada para poder analizar esta población. Irene Rizzini y Mark W. Lusk, en su estudio *Children in the Streets: Latin America's Lost Generation*, mencionan que la población infantil en situación de calle es "predominantly found in the Third World and is most evident in Latin America where the number of street children runs into millions" (Rizzini 391). En cuanto a la proporción del número de niñas y niños en situación de calle, Lucchini da estadísticas del 9% y del 25% mientras que Rizzini y Lusk mencionan entre el 10% y el 30%. Sin embargo, proporcionar números exactos de la población de

niñas en situación de calle es aún más difícil por la "ausencia de trabajos documentales referidos específicamente" a ellas (Rábago sin pag.). A pesar de esta dificultad, la presencia de estas niñas es cada vez más visible hasta el punto que, como menciona Mónica Rábago González, no solo se incrementa esta población sino que es además diferente de la de los varones. Explica la misma Rábago González que las niñas enfrentan discriminaciones específicas por ser niñas, por ser pobres, por ser menores de edad y por ser de la calle. La conclusión es generalizada: la calle es un espacio de ocupación sexualmente diferenciado. Es masculinamente dominado y más peligroso para las mujeres. Las mujeres, las niñas incluidas en situación de calle, se las ve como prostitutas, enfermas mentales o "pecadoras" (Lucchini 115). Las niñas en situación de calle, al igual que los niños, son descritas como drogadictas y como ladronas, pero sobre todo como mujeres. Recalcar que son mujeres implica que su sexo biológico da otra dimensión a su situación de calle; estas niñas son, sobre todo, un objeto sexual. Estas niñas son prostitutas o, por lo menos, esta es la primera imagen que se tiene de ellas. Sin embargo, hay un aspecto emotivo que también aportan. Destaca Rábago González que las niñas traen a la vida callejera un

intento de formar una relación más de unidad y de familia. Los filmes de esta sección retratan a las niñas en situación de calle de manera distinta a la presentación que recibe el niño en las mismas condiciones. Mónica, Judy, Andrea y Xóchitl tienen historias similares. Andrea y Xóchitl son niñas en busca de una familia. Andrea especialmente busca una madre. En el caso de Xóchitl, se desconoce quién fue su madre. Ella ya es madre. Ya no puede ser una niña en busca del amor filial. Es ahora su responsabilidad proveer el cariño y cumplir con las obligaciones maternas.

Estudios como los de Rábago González y filmes como los que se analizarán aquí, *La vendedora de rosas* y *De la calle*, coinciden en presentar a las niñas en situación de calle como personas necesitadas de relaciones afectivas, particularmente, las relaciones familiares. En el capítulo "The Cultural Politics of Intimacy", Mas'ud Zavarzadeh analiza las funciones asignadas a instituciones importantes de la sociedad moderna: la amistad, el matrimonio o la familia. Zavarzadeh define *intimacy* como "the state of plenitude and presence in which one person, in completeness and without 'difference,' is accessible to another" (113). Para Zavarzadeh, la intimidad es también un constructo social. Distinguir algunas relaciones como

íntimas implica que estos modos de relacionarse cumplen socialmente con las necesidades ideológicas. La intimidad, sin embargo, es también "the effect of the intricate political operations involved in interpellating subjects, and modes of intimacy vary not only from culture to culture but quite significantly within the same culture from one class to another" (Zavarzadeh 113). Menciona el crítico iraní que los discursos ideológicos predominantes presentan las relaciones de intimidad como inevitablemente "naturales" y privadas. Esta representación ideológica de la intimidad es políticamente crítica porque si la intimidad puede ser representada como fuera del alcance de la historia y la cultura, entonces, los que son íntimos entre sí derivan su relación no de una situación socio-histórica sino de su propia individualidad. En el caso de los filmes, las madres no pueden establecer relaciones afectivas con sus hijas. En otras palabras, al no hacer mención de posibles causas socio-económicas que afectan la vida familiar entre las niñas y las madres, esto significaría que quienes fallan son las madres pues no logran establecer relaciones afectivas con las hijas.

Zavarzadeh presenta *loneliness*—la soledad—como opuesta a la intimidad. Esta soledad es el síntoma del fracaso del individuo para acoplarse a la solidaridad, a

la no-competencia y, sobre todo, al no cuestionamiento de la historicidad que conllevan a integrarse a otros, o sea, a grupos sociales. Los grupos sociales, declara Zavarzadeh, son importantes representantes de los valores culturales dominantes y definatorios de las relaciones de exclusión y de inclusión. Entre las funciones primordiales de pertenencia que cumplen los grupos sociales están la de validar la identidad de la persona. La soledad significa la exclusión de uno de estos grupos, lo cual es muy indeseable, pues indica del individuo su "own moral insufficiency" (Zavarzadeh 127). En las dos películas de estudio se puede apreciar la *loneliness* de las niñas pero difícilmente se podría decir que es por su "moral insufficiency". Las dos películas de este estudio muestran a un grupo de niñas solas que no se pueden adaptar a la convivencia familiar y, en la calle, no pueden formar lazos filiales entre ellas. El poco historial de vida que se conoce las presenta como niñas provenientes de familias disfuncionales o de extrema pobreza. En el caso particular de Andrea, se recalca que la niña huye de su madre pero poco se menciona que la madre es quien trabaja. Tampoco se menciona que la necesidad de la madre por laborar pueda ser una de las causas de su ausencia o motivo por el cual no puede convivir con sus hijas. De igual manera sucede

con las demás niñas quienes nunca mencionan la falta del padre ni las posibles causas que llevan a las madres a ausentarse del núcleo familiar. Nuevamente, el filme parece señalar que si las madres y las niñas no pueden crear lazos de convivencia grupales es por una situación personal de ellas.

3.3 El cine colombiano y la voluntad realista de Víctor Gaviria

Antes de analizar algunos de los personajes femeninos de *La vendedora de rosas* es importante hacer una pausa y hacer un poco de historia sobre el cine colombiano y también hacer mención de un término que los críticos cineastas colombianos asocian con las películas de Gaviria, la *pornomiseria* y la expresión que el mismo cineasta utiliza para defender su trabajo, la voluntad realista de su cine. Contrario a los cines de Argentina y México, la industria cinematográfica colombiana no contó con el mismo desarrollo; por el contrario, Colombia fue receptor de las películas de estos dos países y, obviamente, del cine hollywoodense. Diversas fuentes como la revista *Colombia de película: nuestro cine para todos* y el trabajo de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano señalan la poca producción fílmica en el país. Aunque los primeros esbozos del cine en Colombia se dieron en 1897,

estos fueron realizados por europeos residentes en el país. La imagen que estos extranjeros proyectaban en "las vistas", como llamaban las filmaciones que el público veía, "registraron los paisajes colombianos como parte de un mundo exótico y desconocido para los habitantes del viejo mundo" (Rivera Betancur 36). Esta visión exótica de Colombia se confirmaría en el largometraje realizado en 1922 de los españoles Máximo Calvo y Alfredo del Diestro titulado *María*, basado en la famosa novela de Jorge Isaacs la cual es, como dice Rivera Bentacur, "un buen reflejo de lo que sería el cine colombiano de los primeros años: un cuadro costumbrista y romántico de un país fundamentalmente rural" (sin pag.). A partir de 1922 y las décadas que siguieron, la producción fue mínima y la mayoría de la producción que se realizó en el país fue foránea. A pesar de ello, hubo diversos intentos por promover la producción nacional y se fundó la Compañía Cinematográfica Colombiana (1924-1955). Los hermanos italianos Di Doménico fundaron la Sociedad Industrial Cinematográfica (SICLA), únicos estudios con laboratorios que existían en el país para la producción de películas. Sin embargo, en la década de los años cincuenta, la empresa Cine Colombia produjo un duro golpe para la industria cuando decidió que SICLA debía desaparecer. La

decisión fue tomada, según Juan Camilo Díaz Bohórquez, para promover el cine extranjero, pues las ganancias económicas eran mucho mayores.

El asesinato de Jorge Eliécer Gaitán el 9 de abril de 1948 y los conflictos sociales y políticos que su muerte ocasionó afectaron la muy débil industria cinematográfica que ya para entonces solo se consolaba con ser escenario de filmes hollywoodenses o mexicanos. En los siguientes diez años, la producción colombiana fue incipiente y se enfocó mayormente en la filmación de documentales de 16 mm para grandes empresas como Cine TV Films o Corafilms. En la década siguiente, "El cine colombiano por fin está mirando su propia realidad y se aleja del registro pasivo de una historia o un argumento" (9). En la década de los sesenta, Colombia no contaba con una industria tan desarrollada como la de Brasil o Argentina. Aun así, Colombia incorporó a su industria las filosofías del Nuevo Cine Latinoamericano. Continúa la corriente comercial, pero surge también el cine político del cual se extraen dos corrientes. Una de esas vertientes fue el cine independiente que pretendió interpretar la realidad al analizar elementos antropológicos y culturales de la realidad que mostraban. De ese cine sale uno de los más celebrados documentales de la industria colombiana,

Chircales (1972) de Marta Rodríguez y Jorge Silva. El documental, que se realizó entre 1966 y 1972, muestra la vida cotidiana de una familia en el barrio de Tunjuelito que se dedica a la elaboración de ladrillos. El documental muestra también las condiciones políticas y sociales de esta familia y demás habitantes del barrio, la explotación de la que eran objetos por parte de los terratenientes y la permisividad por parte de los explotados. La otra forma se valió del tema de la miseria, la pobreza y la desesperanza por ser "una mercancía fácilmente vendible, especialmente en el exterior, donde la miseria es la contrapartida de la opulencia de los consumidores" (Ospina sin pag.). Diversos estudiosos coinciden con Luis Ospina al definir esta segunda corriente del cine colombiano como pornomiseria, tipo de cine que aúna los tres elementos mencionados. Se crea así una estrategia para obtener reconocimiento y dinero al escudarse en un falso compromiso social.

El tema de la pornomiseria viene a colación porque el director Gaviria ha negado vehemente que su trabajo cinematográfico se dedique a la explotación de la pobreza de sus personajes. Carlos Jáuregui y Juana Suárez en "Profilaxis, traducción y ética: la humanidad 'desechable en *Rodrigo D, no futuro, La vendedora de rosas y La Virgen*

de los sicarios" señalan que "la preocupación de Gaviria es el registro de la memoria de individuos y sectores ciudadanos a punto de desaparecer. En otras palabras, se centra en la política de la historia con minúsculas, y en la experiencia humana cotidiana de sectores vistos y tratados como desecho" (372). El mismo cineasta Gaviria acepta la dificultad de hablar o representar la realidad en la pantalla cinematográfica. Lo que él reconoce en su cine es una voluntad realista:

Sé que es problemático hablar de realismo. Digamos que en películas como *Rodrigo D.* o *La vendedora* lo que tenemos es una voluntad realista, y un imperativo ético respecto a la representación que da lugar a la construcción colectiva de relatos fílmicos. El realismo de mis películas no es la narración costumbrista o truculenta, ni el documental. El realismo ha sido mal entendido como objetividad, como voluntad de calco, como simplificación y falta de complejidad. Creo, por el contrario, que no hay nada más complicado y ambiguo, nada menos aprensible y más difícil de representar que la realidad, y que el realismo como yo lo entiendo—es decir como voluntad de realismo—assume que esa realidad no es manipulable, que es fragmentaria, que no tiene un significado estable ni abarcable, pero que, sin embargo, tiene cosas que decir. (92)

Para Gaviria, su voluntad realista no puede ser cumplida si no participan en su cine los niños que viven esa realidad, si no se incluye el habla incomprensible de esos chicos, si no se relatan sus memorias. Es, como dice el mismo cineasta, "problemático hablar de lo excluido

mediante actos de exclusión; es decir, hablar de los niños de la calle sin los niños de la calle” (Gaviria 95).

3.4 La familia Gamín²² en *La vendedora de rosas*

La vendedora de rosas (1998) ofrece una narración multifacética, pues se conoce, aunque sea muy brevemente, la historia de cinco niñas en situación de calle en los barrios pobres de Medellín, Colombia. Existe una gran lista de películas dedicadas a los niños en situación de calle, tradición iniciada por Luis Buñuel en 1950 con la película mexicana de *Los olvidados*. Gaviria, sin embargo, es de los pocos en América Latina que se ha enfocado en las niñas como tema principal. Al narrar la historia de Mónica y de sus amiguitas, el director muestra las motivaciones que estas niñas tuvieron para darse a la calle. Muestra además cómo estas mismas motivaciones unen a las niñas en su lucha por sobrevivir al no haber nadie más en el mundo para ellas. En efecto, solo se tienen a sí mismas. Cabe mencionar también que el cineasta se inspiró en el célebre cuento infantil de Hans Christian Anderson, “La vendedora de cerillas”, cuyo análisis se mencionará más adelante. Al igual que en su opera prima, *Rodrigo D no futuro*, Gaviria quiso mostrar la vida de las comunas en

²² En Colombia, gamín es un niño indigente que vive en las calles; es un niño que se droga y delinca.

Medellín en forma verista; por tal motivo se valió de los elementos del neorrealismo italiano para contar la vida de cinco niñas vendedoras de rosas durante cuarenta y ocho horas previas a la Navidad. Mónica Rodríguez²³, la adolescente en la cual se inspiró su obra, proporcionó su biografía, facilitó el contacto del director con el resto de chicos²⁴ que participaron en el filme y fungió como asistente de dirección hasta que fue asesinada durante la postproducción. El rodaje de *La vendedora de rosas* fue

²³ Mónica Rodríguez fue la niña de catorce años que inspiró al cineasta Gaviria a llevar su vida a la pantalla grande. Según Iván Gallo, Mónica se dedicaba a desvalijar coches, a aspirar sacol y a organizar pelados en la carrera 70 afuera de los bares para atracar a los clientes. El sueño de Mónica era dejar esa vida y convertirse en enfermera. Según Gallo, la niña siempre imploraba a Dios que la ayudara a salir de la vida que llevaba en la calle. Hay que mencionar que Gaviria quiso llevar su vida a las pantallas con la misma Mónica como protagonista pero por falta de presupuesto no pudo. Dos años después, cuando ya hubo el dinero para el filme, Mónica ya no cumplía con las características que pedía el personaje. Aun así, Mónica fue vital para la realización de la película de Gaviria puesto que ella lo contactó con Leidy Tabares y los demás chicos que participaron en la película. En el documental del mismo Gaviria, *Cómo poner a actuar pájaros* (1998), la niña Mónica afirma que lo que se ve en la película es la realidad de las niñas en situación de calle.

²⁴ El destino de los niños que participaron en esta película fue trágico. No solo Mónica murió en las calles de Medellín. Seis de los niños que participaron en la película murieron asesinados de forma violenta en las calles. Dos de las seis niñas terminaron en la prostitución, incluida Mileyder Gil (Andrea). Marta Correa (Judy) fracasó en su intento de hacer una carrera como actriz.

largo y arduo. Gaviria, al hablar de las dificultades que encontró en la filmación de la película, dijo que la filmación se prolongó por dieciséis semanas, pues le tocó trabajar con chicos que llegaban bajo los influjos del sacol y después lidiaban con otras pandillas:

Además, las bandas que dominan las comunas de Medellín cobraban por rodar en el barrio y en un momento dado comenzaron a abusar, y a pedir más y a quedarse con los radio-transmisores. El momento más conflictivo del rodaje se produjo cuando una banda rival se desplazó al barrio donde se rodaba y mató a tres milicianos ante los ojos del equipo de rodaje. (Pérez Murillo 67)

La vendedora de rosas narra la historia de Mónica²⁵, una niña de aproximadamente trece años que sobrevive

²⁵ Leidy Tabares es el nombre de la niña que dio vida a Mónica. Edgar Domínguez comenta que desde los diez años de edad, Leidy salió de su casa para hacer su vida en las calles. Aunque fue internada en un orfanatorio e intentó volver con su familia en varias ocasiones, por la extrema pobreza que encontró en su casa, volvió a su vida en la calle. Sobrevivió como vendedora de rosas. En 1998, Víctor Gaviria le dio el rol protagónico en el filme basado en la vida de Mónica Rodríguez, *La vendedora de rosas*. Su actuación fue brillante. Leidy recibió el premio como mejor actriz en el Festival Viña del Mar y Bratislava, e incluso asistió con el presidente colombiano Ernesto Samper al Festival de Cine de Cannes. El éxito de Leidy fue efímero. Pronto volvió a vender rosas en las calles de Medellín. En 2001 nace su hijo y presencié cómo dos ladrones entraron a su casa y asesinan al padre de su segundo hijo. En 2002, Leidy fue privada de su libertad por su participación en el asesinato de un taxista. Fue hasta 2008 que se le condenó a pasar 26 años en prisión; tras doce años en presidio, el 8 de mayo de 2014, a Leidy se le fue concedido arresto domiciliario. Las palabras que salen de su boca sobre su éxito en la película fueron: "De

vendiendo rosas en las calles y centros nocturnos de la carrera 70 en Medellín. A través de Mónica, el espectador también conoce un poco de las vidas de otras cuatro niñas que como ella venden rosas en las calles y en los centros nocturnos durante las noches del 23 y 24 de diciembre. Esa noche del 23 de diciembre, Mónica recibe de un señor que se encuentra en la calle un reloj como aguinaldo. Junto a la historia de las niñas, la película también muestra la violencia con la que actúa la pandilla de don Héctor, el violento y paralítico líder de la banda del barrio. Entre los miembros del grupo está Norman²⁶—El Zarco—un adolescente excesivamente violento que no acepta reglas de nadie. El Zarco ve el reloj de mano de Mónica y la obliga a intercambiarlo por uno que el chico adquirió tras el asesinato innecesario de un joven. Cuando El Zarco comprende que el reloj que le quitó a Mónica no funciona, amenaza a la chica con matarla y le da hasta la noche para devolvérselo. Mónica ya no puede regresarle el reloj

mi personaje en *La vendedora de rosas* me queda la soledad”.

²⁶ Giovanni Quiroz fue el joven actor que interpretó el personaje de El Zarco. Iván Gallo señala que la vida del chico fue como la de otros niños pobres de Colombia: padre alcohólico, madre débil y expuesto a la supervivencia en las calles. El joven murió balaceado por el dueño de un auto Mazda que intentó robar. El joven estaba a dos semanas de su viaje a España donde había ganado una beca para estudiar actuación.

puesto que lo usó como pago de la pólvora—fuegos artificiales—que compró con sus amiguitas para celebrar la Nochebuena. Esa noche, Mónica decide volver a su casa. Mónica se dirige intoxicada a la vivienda demolida que una vez compartió con su abuela. Don Héctor, que ya había decidido eliminar a El Zarco porque el chico se estaba volviendo incontrolable, Giovanni, primo de Mónica, y otros integrantes de la pandilla persiguen a El Zarco. El chico huye desesperado hasta encontrar a Mónica drogada y alucinando con su abuela. Furioso, El Zarco ataca a la chica y la mata. En ese momento, la pandilla de don Héctor lo alcanza y lo mata a balazos. La mañana siguiente, unos niños que juegan al fútbol encuentran junto a la orilla del río el cuerpo de El Zarco mientras que otros niños encuentran el cuerpo de Mónica, a la que creen que es una “pelaíta” que duerme.

Las condiciones familiares y el fracaso de las instituciones sociales han llevado a multitudes de niños y niñas a las calles en Medellín, Colombia. Una vez en las calles, niños y niñas han intentado formar lazos familiares. Al enfrentar tentaciones como el dinero o las drogas, estas frágiles relaciones creadas por estas niñas desaparecen con la misma facilidad como fueron formadas. En la carrera 70 de Medellín, las niñas del filme de

Víctor Gaviria transitan por las calles exponiéndose a los peligros y mostrando ante el espectador sus limitaciones, sus sufrimientos y la imposibilidad por dejar la vida a la que están condenadas por el fracaso que representan en sus vidas el hogar y la familia. En la calle, nadie las quiere; son como lacras. La lucha por sobrevivir las hace deambular por la vida sin rumbo y cumpliendo con el claro destino del "no futuro" al que ya el mismo Gaviria había hecho referencia en su opera prima *Rodrigo D.*

Son cinco las chicas protagonistas, pero las principales, sin duda, son Mónica, Andrea y Judy. La menor es Andrea, de apenas diez años, y Mónica y Judy, de trece o catorce años. Durante esas horas antes de la fiesta fastuosa de la Navidad, época en la que más se acentúa la soledad de las chicas, Mónica no deja de drogarse, Andrea huye de una madre que la golpea y Judy se ofrece a desconocidos para hacerse de dinero. Lo que tiene en común la historia de las niñas y que es la causa de sus penas es que provienen de familias disfuncionales. Mónica y sus amiguitas son niñas en situación de calle que intentan darse afecto y amistad. El punto de encuentro para las cinco niñas es un hostel llamado El Descanso. La investigadora Toby Weisslitz compara el hostel con la casa, institución que fracasa en su función de protección

hacia las chicas. La Doña, la rentera, menciona Weisslitz, fracasa en su autoridad para crear unidad familiar para las niñas. En este punto se pretende ilustrar como El Descanso no tiene en ningún momento la función que la investigadora le asignó.

En El Descanso, La Doña en ningún momento muestra interés por las niñas; de tal manera, las chicas solo pueden ver este sitio como hostel, lugar temporal en el cual albergarse, y no como hogar. Weisslitz argumenta que el fracaso claro del hostel, como el de la encargada en ejercer autoridad y disciplina, ocasiona que las niñas vuelvan a sus familias abusivas para convertirse ellas mismas en personas abusivas. El Descanso no puede cumplir la función de casa y mucho menos el de hogar. Partiendo de la definición de ambos términos, casa y hogar, el hostel El Descanso jamás podría ser un lugar de amor para las niñas. En el primero de los casos, la palabra casa se refiere a un lugar específico en el cual se vive. Ellas no viven en el hostel. En el segundo de los casos, la palabra hogar se usa para designar el lugar en el cual un individuo o un grupo de personas habitan, pero a diferencia de casa, en el hogar se crea una sensación de seguridad y calma. El hogar era el sitio donde se encendía el fuego y se reunía la familia para calentarse y

alimentarse. Obviamente, el hostel no cumple estos requisitos y, más importante, las niñas no están buscando convertir El Descanso en su hogar. Las niñas saben que están en este lugar porque no hay otro sitio al cual puedan ir; es un lugar de paso y, por tal razón, no puede cumplir la función de la casa y menos la del hogar.

En el caso de La Doña, esta mujer no asume un rol maternal ante las niñas y mucho menos las niñas la ven en ese papel. Para La Doña, las niñas son aves de paso: clientes que van y vienen. Las niñas para La Doña son tan transitorias como el hostel lo es para éstas. La llegada de Andrea ejemplifica la relación que existe entre la triada hostel-La Doña-niñas. Al ver llegar al nuevo miembro del clan, La Doña se muestra inconforme de que le lleven una chica adicional cuando aún no le han pagado el alquiler. Esta es una relación económica en la cual las niñas no están cumpliendo su parte. Por falta de pago, eventualmente estas chicas tendrán que partir. Tanto La Doña como las niñas conocen muy bien su papel. Las vidas de estas chicas son efímeras tanto en el historial del hostel como en la vida de la encargada. Esa misma Nochebuena, a través de la historia, se sabrá que cuatro de las cinco niñas ya no volverán. La Doña representa para las niñas también una figura pasajera. Como no es la madre

sino la mujer que les cobra la renta, no se le debe ni la obediencia ni la veneración ni el respeto que no les pueden dar a sus madres biológicas. La relación se convierte solamente en una transacción comercial y en ningún momento se logra formar una familia con bases sólidas y permanentes.

La casa tampoco representa un hogar para las niñas. Aun sabiendo que el hostel no es un hogar para ellas, las niñas rehúsan volver a casa. En el caso de Judy, se desconocen los motivos por los cuáles dejó su casa; solo se le escucha mencionar en una ocasión que "las mamás son muy gonorreas"²⁷ (Gaviria, *La vendedora de rosas*). En el caso particular de esta chica, la figura paterna no existe y no se explican los motivos de su ausencia. Tampoco se mencionan los efectos que esta ausencia producen ni en la madre ni en la niña Judy. La simple omisión paterna parece restarle responsabilidad en el comportamiento de la hija. Es la madre quien no deja a Judy salir a bailar y, por ende, le coarta su libertad. En este caso, la niña solo tiene a la madre para dirigir su resentimiento. En esta

²⁷ La palabra gonorrea forma parte de la jerga colombiana, particularmente en las comunas de Medellín. Es un término que tiene diferentes significados, tanto positivos como negativos. En el caso de las niñas, la palabra tiene connotaciones peyorativas como vil, despreciable o enferma, sobre todo respecto a los órganos genitales.

relación no queda claro si la relación de intimidad entre madre e hija fracasa por las exigencias de la una o por la rebeldía de la otra. Judy opta por irse de su casa; sin embargo, ya en la calle, su soledad se manifiesta en diferentes formas.

En la calle, Judy, al igual que sus amiguitas, aprende a inhalar sacol y, sobre todo, aprende a usar su sexualidad con el fin de obtener dinero fácil.

Culturalmente, la relación sexual ha sido considerada como expresión de mayor intimidad entre las parejas. En el caso de Judy, incluso el sexo deja de ser una relación en la cual se comparte la mayor intimidad. La chica tiene novio pero aun así, fácilmente se sube a los coches con otros hombres a los que les cobra por tocarla aunque no permite la penetración sexual. El sexo adquiere otro aspecto: es una relación comercial en la cual el varón tiene el control económico. El filme señala claramente que el peligro sexual acosa a las chicas, pero en el caso de Judy, pareciera que ella misma se pone en peligro. No se menciona ni se lanzan acusaciones sobre el abuso que estos hombres pretenden cometer contra una niña de apenas catorce años. En el caso de la chica, se podría asumir que ofrecer su sexualidad como mercancía es la máxima expresión de *loneliness* que vive. Judy, quien siempre se

mostró renuente a regresar a su casa, después de casi ser violada y recibir un disparo, decide volver con su madre. En su punto más vulnerable, la chica busca la autoridad de la madre y el ciclo abusivo del cual escapó. Sin embargo, la personalidad retadora de la chica da a entender que su permanencia a lado de la madre será breve y que pronto volverá a la calle y a otro hostel donde encontrará otras amiguitas de paso con quienes intente volver a encontrar afecto filial.

La tragedia del abandono familiar y la vida sin un lugar fijo al cual llamar hogar la viven todas las niñas. Diana, a la cual sus amiguitas llaman La Cachetona, tiene más o menos la misma edad que sus compañeritas.

Físicamente, Diana se ve mayor; es alta, con un cuerpo mucho más desarrollado que las demás chicas. Sin embargo, su comportamiento es el de una chica insegura ante la figura paterna. El padre llega al hostel en busca de Diana, quien para evitar confrontarlo, se refugia en la compañía de Mónica y de Claudia, esta última una de las niñas callejeras que protegió a Diana cuando llegó al grupo. A pesar de que el padre la dejó al cuidado de unas tías que la maltrataban, Diana toma la decisión de volver con su padre cuando éste promete no dejarla más sola. La partida de Diana ilustra también la inestabilidad de las

relaciones entre estas niñas. Antes de partir, Diana ruega a una resentida Claudia que no le quite su lugar de cariño, pues si el padre la vuelve a golpear, volverá a ella.

La necesidad que estas niñas sienten no va encauzada hacia cualquiera. Anhelan el amor maternal. Diana y Claudia ejemplifican esa necesidad de amor entre madre-hija. Señala Adrienne Rich en *Of Woman Born*:

The woman who has felt "unmothered" may seek mothers all of her life . . . the "motherless" woman may also react by denying her own vulnerability, denying she has felt any loss or absence of mothering. She may spend her life proving her strength in the "mothering" of others . . . In a sense she is giving to others what she herself has lacked; but this will always mean that she needs the neediness of others in order to go on feeling her own strength. (242-43)

Diana es la niña que busca a la madre que no tiene. Claudia, aunque de la misma edad que sus compañeritas, toma hacia Diana el rol de una madre que tiene la necesidad de dar amor. Claudia es de la misma edad que las otras chiquillas. No es más responsable que sus demás compañeritas; por el contrario, como sus amiguitas, la niña inhala sacol y muestra poco aprecio por Mónica cuando trata de juntar a Marcela, su prima, con Anderson, el novio de Mónica. Diana busca una madre en Claudia pero Claudia no es su madre. Diana desea una madre biológica y

al no tenerla, se va con lo más cercano a ella, su padre biológico.

A pesar del descuido del padre y el desamor de las tías, la niña siente el "llamado de la sangre" y vuelve a su verdadera familia. No hay conexión más fuerte que el lazo sanguíneo. Este regreso instintivo al hogar de la chica representa para el espectador

The priority of blood relationships over discursive relationships. . . . The film sets up two kinds of families: the natural family based on blood ties; and what might be called a *discursive family*, whose members do not have biological ties but share in common codes of culture. The film privileges the biological family and thus reifies the traditional bourgeois family as the very grounds of a person's existence. (Zavarzadeh 145).

La elección de la niña parece reconfirmar los valores de la cultura dominante; la familia biológica es el ideal que provee al individuo plenitud y totalidad. Mientras las niñas ven a su amiguita Cachetona partir con el padre, las chicas expresan "yo quiero un papá así" (Gaviria, *La vendedora de rosas*). El anhelo por la familia biológica es irreprimible, incluso frente a los abusos implacables de padres o tías.

Otra niña que vuelve a casa es Andrea. Ella se da a la calle huyendo de una madre que la golpea, de una hermana menor que goza de la preferencia materna y de un

padraastro alcohólico y holgazán. Contrario a sus amiguitas, Andrea no pertenece a la calle ni pertenece al grupo. Desde que sale de su casa, se enfrenta a situaciones desconocidas que le inspiran miedo. No le gusta la marihuana que le da a fumar Diana y en alguna ocasión tiene que correr en busca de auxilio cuando un hombre intenta atacarla sexualmente. También se siente incómoda con los huéspedes de El Descanso; la cara de la niña es de total incomodidad cuando con Judy se acerca a vender los patines que le robó a su hermanita. Los hombres y mujeres fumando, drogándose y alcoholizándose inspiran rechazo en la niña. En ese ambiente donde sus mismas amiguitas inhalan sacol, fuman y beben, Andrea sabe que no va a encontrar ni siquiera el poco amor maternal que tenía en casa. A pesar de saber los peligros que hay en su propia casa con un padraastro alcohólico y perezoso, las dificultades de la carrera 70 obligan a Andrea a regresar a la casa de la madre.

La calle transforma a Andrea. Huye de las demandas de la madre pero, al volver, es la chica quien hace las demandas. La niña regresa a casa durante la fiesta de la Nochebuena y llega dispuesta a someterse a la obediencia de la madre pero exige "un trato similar al que recibe su hermanita; expresa su reclamo de *amor* exigiendo que le

comprende 'por igual para las dos'; reclamo, en últimas, de consumo" (Zorio Labrador 321). Hay que recordar que Andrea robó los patines de su hermanita para cambiarlos por dinero y poder comprar ropa. El amor se cobra y se demuestra con bienes materiales. Al incorporar el interés material, la niña da una nueva dimensión a su relación con su madre. Es a través del consumo, y no solo a través del amor, que la plenitud y la cohesión familiar se logra. Si Andrea vuelve a la calle, se deberá a la incapacidad de la madre por demostrarle su amor con bienes materiales. El propósito ideológico de la película es mostrar al espectador una historia en la cual la crisis que ha afectado a esta familia se origina en la disparidad de la madre por dar amor por igual a sus dos hijas. Andrea no recibe regalos y, por ende, tampoco amor, por parte de su madre. Es un problema privado e individual. Es la incapacidad por parte de la madre de demostrar su cariño con regalos, no la imposibilidad económica, la que forzó a la niña a huir de su casa. La madre no ha demostrado de igual manera su amor por sus hijas.

El filme parece privilegiar a la familia biológica sobre la familia callejera que forman las niñas porque a través de ésta se logra la plenitud de la persona. También el filme parece indicar que el retorno de Diana y Andrea a

la familia significa la más viable opción de sobrevivencia para ellas. La vida en las calles significó frío, miedo y soledad. Sin embargo, aparentemente puede existir una esperanza para Diana y Andrea si vuelven a casa. El padre fue personalmente a recoger a su hija de la calle. Como se mencionó antes, las mismas niñas expresan el deseo de tener un papá como el de Diana. En el caso de Andrea, cuando la chiquilla aparece en la casa durante la fiesta de Nochebuena e intenta irse nuevamente, la madre pide a su hija que regrese a casa pues la quiere mucho. No existe en ninguna de las dos niñas la certeza de que no volverán a ser abusadas por las tías o por la madre. Aun así, la casa y la familia que encuentran son preferibles a los peligros de la calle. La familia como institución permanece intacta e incluso con los maltratos y los sufrimientos que en ella se puedan padecer, es preferible refugiarse en la supuesta protección y sentido de pertenencia que da la familia.

Mientras que Judy, Diana y Andrea pueden volver a un lugar físico con personas que existen, Mónica sólo puede viajar a los brazos de la madre a través de las alucinaciones que le produce el sacol. Los motivos por los cuales Mónica dejó su casa nunca se mencionan. Se sabe que su abuela, a quien la niña llama mamita, murió, y para no

sentir la soledad y la tristeza que la invade, la chica recurre al sacol como forma de escape hacia un mundo en el cual fue inmensamente feliz. Al igual que sus amigas, Mónica también procede de una familia disfuncional. Tras la muerte de su madre, Mónica tuvo que huir de la casa porque el esposo de su tía Viviana la acosaba sexualmente. Su única posibilidad de encontrar el amor de una familia es con las demás niñas que encuentra en la calle. Anderson, su novio, le es infiel con Marcela. Sola en el mundo, la chica conoce un poco de felicidad cuando logra conectarse con la madre muerta a través de las alucinaciones que le producen el pegamento que inhala.

En la mayor parte del filme, el espectador ve a la niña Mónica en estado de intoxicación. No se insinúa en la obra que la inhalación de este pegamento sea un problema de drogadicción o que sea un problema social. A pesar de la unidad que existe entre las niñas, Mónica no puede confiar totalmente en sus amiguitas. Al igual que ella, éstas son niñas. Al igual que ella, las chiquillas consumen drogas: Diana fuma marihuana, Claudia inhala sacol y Judy fuma marihuana también y solo piensa en prostituirse para conseguir más dinero. Son niñas solas que no tienen más opción que sobrevivir como puedan. Finalmente, es la dependencia al sacol lo que da felicidad

a Mónica; por eso, no lo puede botar. Su única vida familiar, llena de amor, la logra por medio de drogadicción.

Es importante contrastar la vida de las niñas y su búsqueda por el amor filial con la vida de los personajes masculinos. Los personajes masculinos que aparecen en el filme aparentan mayor edad que las niñas y, sobre todo, una dureza emocional que raya en la crueldad. A pesar de esta situación, en el caso de ellos, la relación grupal que forman es más sólida. Tradicionalmente en la familia biológica, menciona Zavarzadeh, el padre es la figura dominante y los hijos se sujetan a su voluntad. La pandilla de adolescentes tiene por cabecilla a don Héctor, un hombre en silla de ruedas. Don Héctor, como los jóvenes de su gavilla, consume cocaína, bebe, ordena robos y asesinatos y elimina enemigos de la banda. Don Héctor es "un padre" que comparte actividades con "sus hijos". Increíblemente, el uso de sustancias y, sobre todo, las actividades violentas que realizan los mantienen unidos. Es una relación donde no solo se protege al líder sino a los propios miembros del grupo. Esta protección recíproca motiva un tipo de juramento de lealtad hacia don Héctor, quien no permite el abandono de la banda ni la traición. Estos no son chicos buscando el amor filial pero, a

diferencia de las niñas, la figura autoritaria paterna da cohesión al grupo.

El movimiento ideológico de la película para "probar" que la familia es el terreno "natural" incontestable de la comunidad y de la vida recae en la imagen del padre. Don Héctor y el padre de Diana mantienen el control mientras que las madres no logran mantener la unidad familiar. Las niñas tampoco pueden mantener la unidad filial. En la familia "natural", el padre es el líder pero en la familia que las niñas intentan formar, esta figura no existe. Esto resulta en la imposibilidad de las niñas para poder mantenerse unidas. Lo que existe entre ellas es la competitividad y las drogas. Judy y Claudia animan a Marcela a coquetear con Anderson, aun sabiendo que el chico es novio de Mónica. Incluso, tanto Judy como Claudia están inhalando sacol mientras animan a Marcela a coquetear con Anderson. La desintegración del clan femenino significaría, entonces, que estas niñas no pueden crear relaciones de intimidad que permanezcan intactas. La figura materna es abusiva con las niñas, y la figura paterna, la que da unidad, no existe en el clan de las niñas.

Finalmente, es preciso mencionar la importancia que tuvo el cuento "La vendedora de cerillas" para Víctor

Gaviria. Antes de iniciar los créditos al final de la película aparece el siguiente texto: "Hace 150 años Hans C. Anderson escribió sobre estas mismas niñas un cuento titulado 'La vendedora de cerillas'". El cuento que desde que leyó en su infancia le pareció anómalo a Gaviria, según sus propias palabras, valía la pena volver a contarlo, pues hablaba "del camino hacia el hogar de las alucinaciones, del frío de la sociedad". Para el cineasta

la lectura más "fiel" del cuento de Andersen tiene que ver con los niños de la calle de mi ciudad y de mi tiempo. La historia real de esos niños y niñas es inconmensurable; no puede ser contada ni comprendida; está hecha de las innumerables y anónimas historias de los niños de las calles de Medellín. Andersen siempre fue un pretexto; no es posible leerlo de otra manera. (Gaviria 96)

Gaviria intentó no repetir, afirma el cineasta, sino contar la vida de la niña que ya no vende cerillas sino rosas y, aunque la primera niña muere del frío del clima y la otra muere violentamente asesinada, las dos sufren de la indiferencia de la sociedad que horas antes de encontrar sus cuerpos sin vida no se conduele de ellas. Su intención fue abrir "una ventana a fragmentos de la vida de este personaje, que a su vez representa una realidad que se nos escapa, entre otras razones porque no la vivimos" (Gaviria 96). Víctor Gaviria, al volver a narrar el cuento infantil del danés Andersen, re-sitúa una

historia del siglo XIX a la actualidad colombiana del siglo XX. La indolencia de la sociedad no ha cambiado.

3.5 Xóchitl, la niña en situación de madre en el filme *De la calle*

De la calle fue dirigida por Gerardo Tort en el año 2001. Tort, joven que inició su carrera como productor de comerciales para la televisión mexicana, fue más convencional que Víctor Gaviria en cuanto a su acercamiento a la representación de los niños en situación de calle. El guión de *De la calle* fue escrito por Marina Stavenhagen y está basado en la obra teatral homónima escrita por el fallecido Jesús González Dávila. La vida de los adolescentes en la Ciudad de México fue un tema central en la cinematografía de la época. Piénsese en los éxitos contemporáneos de aquellos años como *Amores perros* (2000), dirigida por Alejandro González Iñárritu, o *Y tu mamá también* (2001), dirigida por Alfonso Cuarón. Mientras que la muy célebre película de Cuarón se enfoca en los jóvenes de la clase media-alta, Tort da un giro a su filme y presenta la vida de adolescentes prácticamente indigentes que luchan por sobrevivir día a día mientras tratan también de encontrar significado a sus azarosas vidas.

Tort tomó como tema una narración ficticia, pero al contrario del colombiano Gaviria, el mexicano contó con la participación de actores profesionales para los personajes principales y con niños en situación de calle de la Ciudad de México. Tort, Stavenhagen y los actores pasaron largos periodos con los niños en situación de calle con el fin "de comprender, con un profundo respeto, su situación" (Stavenhagen sin pag.). Estos niños en situación de calle tienen poca participación en el filme con los protagonistas Luis Fernando Tovar y Maya Zapata; en realidad, estos chicos sirven más como marco para dar más credibilidad al filme. El cineasta se aseguró también de incluir mucho del caló que utilizan estos niños en su filme con el fin de dar veracidad a su obra. La película se rodó en los escenarios naturales de la Ciudad de México, haciéndose uso de mucha cámara de mano, consiguiéndose así una fotografía granulada y de tonos grisáceos que consiguió dar un aspecto crudo y sucio a la imagen.

De la calle narra un par de días en la vida de Rufino, un adolescente de unos quince años. El chico vive junto con otros chiquillos en las alcantarillas de la Ciudad de México. Para ganarse la vida, trabaja como cargador en un mercado además de dedicarse a ser mensajero

de un pequeño grupo de narcotraficantes encabezados por un policía corrupto llamado El Ochoa. Sueña con irse con su novia Xóchitl, una jovencita madre soltera, a vivir a Veracruz. Para lograr su cometido, Rufino roba el dinero de la cocaína de El Ochoa y se lo da a su novia a esconder, prometiéndole que se irán ese día a Veracruz. Los planes cambian cuando Rufino encuentra un viejo vagabundo que le dice que su padre vive. Encontrar al padre se vuelve en una obsesión para el adolescente. Con ese afán, Rufino termina exponiéndose y exponiendo a su novia a peligros que paga caro. En el caso de su novia Xóchitl, ella es utilizada como el objeto de venganza de El Ochoa. Mientras Xóchitl espera en un parque a Rufino para partir a Veracruz, llega El Ochoa y viola a la chica. En ese mismo momento, el furioso y peligroso El Chicharo, un hombre travestí y ex-luchador, viola a Rufino sin saber que este es su hijo. Al día siguiente, Rufino encuentra a Xóchitl llorando. Le dice que lo esperó y no llegó. Rufino busca a El Ochoa y en venganza por haber violado a su novia, mata al policía. Luego va en busca del dinero que dio a guardar a la chica y se da cuenta que El Cero, amigo de Rufino y la persona que lo ayudó en la búsqueda de su padre, le robó el dinero. En un parque de diversiones, Xóchitl sube con su hijo a la Rueda de la Fortuna. Desde

lo alto de esta atracción de feria, Xóchitl y su hijo observan a Rufino y a El Cero pelear. La pelea termina cuando El Cero apuñala mortalmente a Rufino.

Xóchitl, al igual que las niñas del filme colombiano, se da a la calle al no haber una relación familiar con bases sólidas y permanentes. A diferencia de las otras niñas, Xóchitl es madre. Mientras que las niñas colombianas buscan a la madre comprensiva, amorosa y sumisa, a la niña mexicana no se le permite la misma búsqueda. Ahora ella tiene la obligación de convertirse en esa madre amorosa y sumisa que ella misma no tuvo. A Xóchitl otras niñas en situación de calle, como Judy y Andrea, le pueden hacer reproches por su comportamiento con Raúl. En la sección anterior se ilustró la necesidad afectiva que las niñas tienen de una madre amorosa. Se mencionó que al no encontrar el amor maternal en sus propias madres biológicas, las niñas intentan formar lazos afectivos entre sí pero la necesidad del amor familiar las lleva de regreso al hogar. En el caso del filme mexicano, se ilustrará cómo es la fallida madre ideológica. Para este análisis se recurrirá a la dicotomía entre la madre violada y la madre virginal propuesta por Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*.

La antropóloga mexicana Cristina Palomar Vereza señala que "La maternidad no es un 'hecho natural' sino una construcción cultural multideterminada, definida y organizada por normas que se desprenden de las necesidades de un grupo social específico y de una época definida de su historia" (36). Esta declaración significaría que la icónica figura maternal tiene diferentes significaciones dependiendo de la cultura y el contexto socio-histórico. Es a partir de la Ilustración y los conceptos rousseauianos que comienza "a formularse un modelo terrenal de la 'buena madre', siempre sumisa al padre, pero valorizada por la crianza de los hijos" (41). Es a partir de estos conceptos que surge la glorificación maternal y la abnegación total por los hijos. En México, como en otros lugares, el atributo más importante que se le atribuyó a la madre es, como señala Rosario Castellanos, "su capacidad inagotable de sacrificio" y la total devoción para con los hijos (156). En la muy tradicional sociedad mexicana, la maternidad es el rol más sagrado de la mujer y existen en su torno dos polos completamente opuestos explicados en detalle por Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*: la madre violada y la madre virginal. Esta dicotomía, muy arraigada en la idiosincrasia mexicana, es la vara que mide un acto

biológico natural como medio para controlar el comportamiento de la mujer y tenerla en sometimiento constante.

Octavio Paz introduce a la madre violada como la chingada²⁸, "una de las representaciones mexicanas de la maternidad" (Paz 83). Esta madre es una madre "traidora" y "violada". Dentro de los valores mexicanos, la madre "traidora" rompió su lealtad con su gente y prefirió al foráneo invasor español. Es la madre "violada", pues equivale a "rajarse":

El rajado es de poco fiar, un traidor o un hombre de dudosa fidelidad, que cuenta los secretos y es incapaz de afrontar peligros como se debe. Las mujeres son seres inferiores porque, al entregarse, se abren. Su inferioridad es constitucional y radica en su sexo, en su "rajada", herida que jamás cicatriza. (Paz 33)

Simone de Beauvoir declara en "Sexual Initiation" que la civilización patriarcal ha marcado profundamente la situación moral y social del hombre y la mujer. La

²⁸ En la obra de Octavio Paz, el escritor aclara que la psiquis del mexicano, "la chingada", la madre violada, es una referencia directa a la figura histórica de doña Marina. Malinalli Tenepatl o Malintzín jugó un papel importante en la conquista de los aztecas a manos de los españoles. Fue la amante del conquistador Hernando de Cortés, pero fue también su traductora. Los españoles la llamaron La Malinche. Su figura y su nombre, "malinchismo", se asocia con aquel o aquella que prefiere lo extranjero y rechaza lo nacional. De esta manera, se ha convertido en la traidora y, como señala Paz, su traición no ha sido perdonada aún.

castidad es el atributo que da valor a la mujer y si ella rompe este atributo, ya no es de confianza. "The sexual act, if not sanctified by the code, by a sacrament, is for her a fault, a fall, a defeat, a weakness; she should defend her virtue, her honor; if she 'yields,' if she 'falls,' she is scorned" (Beauvoir 374). Si se siguen los preceptos propuestos por Paz y Beauvoir, se puede argüir que el personaje femenino de Xóchitl representa a la madre "violada". Su entrega a un hombre que no era su marido es una caída por la cual ya es "scorned" por los hombres que la rodean. Ya no es una mujer en la cual se pueda confiar: Rufino, Gregorio y El Ochoa saben que la chica ya se "rajó". Incluso en la sociedad mexicana de principios del siglo XXI, a una chica como Xóchitl se le sigue apuntando con el dedo: ya es la madre "violada".

En la cultura mexicana, la madre soltera ha sido una insignia que devalúa a la mujer. Xóchitl se entregó al padre de Raúl, falló al romper su lealtad con los valores impuestos a su género; por lo tanto, ya no es digna de confianza. Cuando Rufino llega a la vida de la adolescente, su decencia ya había sido "violada". Es más fácil para Rufino posponer su vida a lado de Xóchitl. Ella puede esperar, puesto que la necesidad de Rufino por saber quién es su padre, un hombre que nunca quiso saber de él,

es más importante que ella. Ella ya no puede exigir a Rufino que la anteponga a un padre desconocido por quien ni el mismo Rufino sabe explicar su necesidad de conocerlo. El hijo de Xóchitl no es su hijo; por lo cual no le interesa convertirse inmediatamente en el padre de Raúl y obliga a Xóchitl a esperarlo dos noches.

Xóchitl sufre la doble marginación de su género y de su condición social como adolescente en situación de calle. Como se mencionó anteriormente al citar a Lucchini, la chica es doblemente pecadora y prostituta. La chica entra a trabajar en el tendero de don Gregorio. Su trabajo consiste en ayudar con el inventario a la hora de cerrar. No se explica si el tendero sabe que Xóchitl es madre. Lo que sí sabe es que es una chica sola y necesitada de empleo. Al trabajar sola y de noche con un hombre en un lugar cerrado, sin testigos, se la convierte en presa de deseo para el tendero. En esa, su primera noche de empleo, mientras Xóchitl acomoda latas en las repisas, la cámara, desde un ángulo trasero, muestra un acercamiento a la figura de la chica. Xóchitl viste una breve blusa de tirantes. Queda expuesta la cintura de la chica y aunque ella lleva atado un suéter blanco a la cintura, la figura bien formada de la chica es visible. La cámara se enfoca inmediatamente después en Gregorio, un

hombre encanecido y regordete, que levanta la cabeza y se quita los lentes para deleitarse observando los movimientos de la chica mientras trabaja. Más tarde, cuando entran a robar Rufino, el Cero y el Trueno, luchador que ayuda a Rufino en la búsqueda de su padre, este último ataca a la chica. El plan de robar el tendajo fue del luchador, pero al ver a la chica, olvida todo para tomar posesión de otro "objeto", en ese momento más valioso que el dinero. Es solamente la llegada del policía El Ochoa lo que salva a la chica de ser atacada por el luchador. Sin embargo, el corrupto policía nunca pretende protegerla. Se le escapó Rufino. La chica es el blanco perfecto para desquitarse. Gregorio acude a defender a la jovencita aclarándole a El Ochoa que ella trabajaba con él pero no auxilia a Xóchitl sin desear cobrárselas. Cuando la chica intenta salir del tendajo, Gregorio le bloquea el paso y le pide su recompensa, "Siquiera dé las gracias, ¿no, m'ijita? De no ser por mí, orita estarías en el coche con ese hijo de la chingada . . . No creas que no vi que eran tus amigos" (Tort, *De la calle*).

Históricamente, según Simone de Beauvoir, la mujer que decide llevar una vida de prostitución fue antes una empleada del servicio doméstico. En este tipo de empleo, en muchas ocasiones, la mujer era explotada, esclavizada y

vista como un objeto dispuesto a los deseos de un amo. El sometimiento sexual era una de las funciones que se le exigía. Para los hombres que Xóchitl encuentra en la tienda de Gregorio, la chica sigue representando ese papel de servicio, pues "she is lost in a big city, no longer integrated into society, the abstract idea of 'morality' does not provide any obstacle" (Beauvoir 682). Beauvoir menciona también que en la vida de la mujer prostituta se precisa la presencia del hombre como protector "against competition of other women and the police—sometimes he himself is a policeman—and against the clients" (688). La chica se encuentra a una hora peligrosa invadiendo el espacio del hombre. La reacción que asume el tendero es la del dueño de una mujer a su servicio y la del protector de la chica ante el peligroso policía. De tal manera, ante los ojos de Gregorio, la chica ha sido construida como un objeto sexual de su propiedad. Tomar posesión de ella es, entonces, un hecho natural.

Mientras el tendero ve a Xóchitl como objeto sexual a su disposición, El Ochoa ve a la chica como objeto de su venganza. El corrupto policía sabe que la chica es la novia de Rufino y la cree cómplice de éste en el robo de su dinero. Durante el atraco al tendero de Gregorio, Rufino escapa. El Ochoa toma a Xóchitl en ese momento y

comienza a amenazarla y a verla como la persona en la cual puede desquitar su furia. La toma fuertemente del brazo, le lanza el humo de su cigarro a la cara, le jala los cabellos y le deja un mensaje para Rufino: "Dile a ese hijo de su puta madre que se va a morir" (Tort, *De la calle*). Rufino es un "hijo de la puta madre", pero ella también es una puta madre. Es una niña en situación de calle, condición social que la devalúa aún más. Xóchitl es tan insignificante que no se le ve como una persona autónoma. Ella es novia de Rufino, pero no es ni siquiera importante para él. Rufino sale huyendo del tendajo dejando sola a la chica a su suerte. La noche en que la pareja piensa huir, Xóchitl espera a Rufino sentada en un columpio en un parque oscuro y solitario. Rufino no llega. Llega El Ochoa, quien golpea a la chica y se burla de ella: "te dejaron plantada, mi reina" (Tort, *De la calle*). Tras acorrallar a la chica y ésta negar conocer el paradero de Rufino y del dinero que reclama el policía, El Ochoa advierte a la chica: "pos alguien va a tener que pagarme" (Tort, *De la calle*).

Xóchitl es la madre "traidora", pues rechaza a su pueblo por todo aquello que es foráneo. En este caso, se propone que la niña rechaza el discurso patriarcal mexicano al que hace referencia Paz en *El laberinto de la*

soledad sobre la decencia de la mujer mexicana. Esta decencia se mide a través de su pureza, que se comprueba con su virginidad. La chica traicionó esos valores por unos que no pertenecen ni a su género ni a los de su sociedad: ella es la madre anti-mexicana. Sin embargo, también como madre la chica traiciona el discurso patriarcal. El planteamiento rousseauiano dictamina que la educación que recibe en el hogar, particularmente de la madre, da formación a los valores de los hijos. Ella no se dedica a dar valores nobles, no es una madre sacrificada a los deseos de su hijo de año y medio, ni mucho menos a los conceptos propuestos por el discurso patriarcal.

Lo único que se sabe de la vida familiar de Xóchitl es que tiene un hijo y una hermana, Amparo. Se sabe que rompió con la primera regla social al entregarse a un hombre que no era su esposo. Su castigo fue el abandono y el hijo que le dejó. La sociedad entera se encargará de recriminarle su conducta por medio de la voz de Amparo. Xóchitl deja su hijo al cuidado de su hermana y deja poco dinero para el mantenimiento del niño. Desaparece por días de la casa de su hermana y pasa mucho de su tiempo en las calles; se la ve en pequeños puestos recogiendo comida, en las alcantarillas de la ciudad con los demás niños que allí viven o en la calle con esos mismos niños o con

Rufino. A las hermanas no se les conoce una madre. En la relación de las chicas, Amparo asume el rol materno. Parece ser la mayor de las hermanas también. Su rostro es muy joven pero mientras Xóchitl viste ropa ajustada, Amparo aparece lavando ropa, despeinada, con bata suelta y molesta con su hermana. Amparo avisa a ésta que ya no le va a cuidar al niño. Más adelante, Amparo se da cuenta que Rufino visitaba a Xóchitl mientras bañaba a Raúl. Furiosa, Amparo, no solo recrimina a su hermana por el descuido de su hijo que tiembla de frío, sino que le advierte que Rufino solo le hará un hijo y se irá como lo hizo el otro. Amparo desempeña el papel de corregir y regañar mientras que Xóchitl no puede ver a una hermana con la autoridad de una madre.

En su estudio, Zavarzadeh señala que en las relaciones grupales existe la competitividad y el deseo de controlar a los demás miembros del grupo. Estos deseos se ocultan tras la máscara de discursos socialmente aceptados. Xóchitl no es una buena madre, pues no se sacrifica por su hijo. Los regaños de Amparo hacia su hermana se naturalizan en términos socialmente aceptables; esas reprensiones son las expresiones de preocupación por una hermana y por un infante. Amparo es representada como una hermana preocupada; sus "celos" son culturalmente

aceptables porque su posesividad está dirigida al bienestar de Xóchitl y su hijo. No se señala jamás que Amparo sea la voz del sistema que condena a chicas como Xóchitl. Tampoco lanza la acusación que dentro de la estructura social existen pocas posibilidades para Xóchitl de llevar un comportamiento diferente. Al contrario, al querer encuadrar a la adolescente dentro del marco madre-mexicana-sacrificada se pretende someter a la chica a la dominación de la sociedad.

La madre virginal descrita por Paz en *El laberinto de la soledad* no existe. Paz declara que en la cultura mexicana, la madre virginal mexicana es toda bondad, llena de amor y sacrificio; se le adora y se le venera. No hay en la idiosincrasia mexicana figura icónica más emblemática de esa madre que la Virgen de Guadalupe²⁹: "La

²⁹ La contraparte de La Malinche, la madre violada, es Nuestra Señora de Guadalupe. Según el *Nican Mopohua*, el relato guadalupano, las mariofanías, en la tradición católica se refiere a las apariciones marianas que tuvieron lugar en 1531, ocurriendo la última el 12 de diciembre de ese mismo año. La Virgen María se apareció en cuatro ocasiones al indígena Juan Diego Cuauhtlatoatzín. Fue tras la aparición final y en la cual se imprime la imagen de la Virgen en la tilma de Juan Diego que los padres franciscanos creyeron la versión del indígena y en la petición de la Virgen que se construyera un templo en la cima del Cerro del Tepeyac. La aparición de la imagen se convirtió en el centro de la fe católica para el pueblo mexicano. El culto guadalupano es una de las creencias históricamente más arraigadas en el México actual y parte vital de su identidad.

Virgen es el consuelo de los pobres, el escudo de los débiles, el amparo de los oprimidos. En suma, es la Madre de los huérfanos" (Paz 93). La imagen de la Virgen está presente en los rincones de las alcantarillas iluminando con sus velas las oscuras vidas de los niños que viven en ese infra-mundo. Es a esta madre a la cual acude Rufino en sus pensamientos: platica con su madre; yace en los brazos de la amada Madre-Virgen de Guadalupe. Empero, el joven solo recurre a su madre imaginaria en los momentos de mayor necesidad. En la primera ocasión, Rufino acaba de cometer el atraco al tendero de Gregorio. No pudo defender a su novia Xóchitl ni de El Trueno ni de El Ochoa. Dolido y afectado por los efectos alucinógenos de la marihuana, recurre a esa madre virginal protectora de los oprimidos y de los huérfanos. Rufino aparece en el patio donde él pasa largas horas intoxicándose; sin embargo, hay una luz que ilumina este lugar que en otras ocasiones es sitio de soledad. En brazos de su madre, Rufino le dice que cuando encuentre a su padre le dirá que va a estar bien con Xóchitl. La madre le sonrío con dulzura. Su siguiente encuentro con la Madre-Virgen de Guadalupe ocurre en el momento exacto en que es violado por El Chicharo. La Madre-Virgen de Guadalupe, nuevamente rodeada de luz, está parada en el mismo patio en el cual se le apareció antes,

pero en esta ocasión, no se hablan. Ella lo observa desde un lazo en el cual hay una sábana blanca tendida. El chico está sentado en una barda a poca distancia de la madre. Ella le sonríe y él le devuelve la sonrisa. Él está feliz viendo a su madre.

La Madre-Virgen de Guadalupe es presentada solamente como una creación en la mente de un jovencito solitario que busca desesperadamente la protección de un ser que no existe, la ideal madre mexicana. Ejemplificar con un mito espiritual que la Virgen no es la madre del chico sino solo un ente de fe valida la imposibilidad de alcanzar el amor maternal. Ni siquiera en su pena puede recurrir a Xóchitl, la mujer que ama, pues ya no es virgen. Sin embargo, la Madre Virgen tampoco le da al chico el acercamiento al padre ni le garantiza la felicidad buscada al lado de Xóchitl. De los orígenes del jovencito solo se sabe que vive en las alcantarillas con otros niños en situación de calle. Se sabe que el padre lo abandonó pero nunca se sabe nada de su madre. La Señora, su protectora, es la mujer más cercana a la figura maternal en su vida. La mujer vive en paupérrimas condiciones. Es la amante de un carnicero, El Lencho, al cual Rufino vende la cocaína que la mujer robó a su cómplice, El Ochoa. La mujer es una prostituta. Esta mujer traiciona su rol de mujer abnegada

y sumisa. Es una mujer que para sobrevivir en la extrema pobreza en la cual se encuentra, aprende a mentir y a hacer trampa. Entonces, lo que existe es la mala madre, la violada. No existe la madre mexicana. Las tachas morales de Xóchitl y La Señó y su falta de pasividad las descalifican. La violación de Xóchitl y el rechazo que enfrenta a manos de su hermana parecen confirmar la negación de esa desesperada búsqueda por dicha madre.

Tras el ataque a manos de El Ochoa, Xóchitl llega a casa de Amparo a pedir asilo. Esta escena muestra el predominio del discurso masculino que rechaza a la mujer violada. Amparo, aunque parece condolerse por la condición de su hermana, lanza el reproche "te dije. Te lo dije" (Tort, *De la calle*). Finalmente, Xóchitl es culpable de haber sido violada. No se portó bien. Su castigo fue justo, por lo menos ante los ojos de su hermana. Ese es el castigo que sufre la mujer prostituta; es una mujer violada. Amparo, la voz de la sociedad masculina mexicana, es la voz que corrige y condena. Se niega, además, a recibir a su hermana "pos es que . . . no estoy sola" (Tort, *De la calle*). Amparo, finalmente mujer, es también una madre violada. Nunca se menciona quién es el padre de su hijo, como tampoco se aclara quién la acompaña la noche que Xóchitl acude a ella. Romper con el discurso

patriarcal mexicano es natural en la mujer. No puede evitar su condición natural y no podrá ser la madre mexicana deseada.

3.6 Conclusión

Existe un discurso patriarcal dominante que define a una madre virginal como creadora y promotora de la familia, entidad cuya función principal es formar hijos con valores y principios. Las niñas de los filmes ya descritos comienzan con la desventaja de no haber tenido esa madre y, si la tuvieron, ésta no cumplió con su papel. En realidad, no existe más interés en ellas que utilizarlas como ejemplos de las negativas consecuencias de la vida en situación de calle. Ni Gaviria ni Tort señalan la estructura social como responsable de la falta de esa madre y del núcleo familiar en la vida de las chicas.

Declara Zavarzadeh que las contradicciones culturales de la sociedad ponen en tela de juicio las funciones históricas de muchas de las instituciones de la vida contemporánea como la familia, la amistad, el matrimonio y la crianza de los hijos. Sin embargo, las ideologías predominantes de la cultura contemporánea que apoyan y legitiman el orden social dominante se producen y circulan a través de estas mismas instituciones. Sin embargo, estas

instituciones no están disponibles para todos y menos para niñas en situación de calle. Sus andanzas callejeras y las posibles motivaciones que sacan a estas niñas de la vida familiar se deben a situaciones personales. Mónica deja su casa porque el tío intenta abusar de ella; Judy y Andrea abandonan sus hogares por culpa de madres abusivas. En el caso de Xóchitl, la chica lleva una mala relación con su hermana pero por su mal comportamiento hacia Raúl. El cuestionamiento por la ausencia del padre no existe y los filmes de los dos jóvenes cineastas terminan convirtiéndose solo en una exhibición de relaciones personales disfuncionales. No se está narrando desde el margen, ese lugar adversario que critica los discursos dominantes, sino desde el centro, ese lugar que sustenta los patrones aceptados que rigen el comportamiento de la mujer.

De acuerdo con Zavarzadeh, históricamente, en la familia tradicional es natural que la autoridad caiga sobre la figura paterna y que la madre y los niños, en diversos grados, sean sujetos de su deseo y de su mando. Al no haber esta figura masculina, la tarea de la madre como figura a la cual se le debe el mismo respeto se imposibilita por las debilidades personales de ellas. En el filme colombiano, las niñas no pueden llevar buenas

relaciones con sus madres. Solamente se muestra la imagen de una madre dura y violenta con las hijas. En ningún momento se menciona el paradero del padre. Lo único que puede quedar son las réplicas que hace Andrea a su madre la noche que huye, las críticas de Judy y Amparo a las malas madres o los cuestionamientos de una intoxicada Mónica cuando pregunta a su abuela-madre por qué se fue sin ella. No se indica en ningún momento que las condiciones marginales de estas niñas o las de sus madres son las causas de su sufrimiento. Tampoco se ofrecen posibles soluciones a la situación económica y emocional que viven las niñas y sus madres. Sin embargo, las niñas deben volver a casa y con la madre. La necesidad del amor, que no existe en la calle, solo la podrán encontrar dentro del núcleo familiar. La familia, a pesar de todo, sigue siendo el sitio para posibilitar a las niñas para crear relaciones de intimidad, de solidaridad y de amor. Entonces, la familia, como el sitio donde se cultivan las normas sociales para el éxito personal, subsiguientemente, no fracasa.

Capítulo 4

Cuarto Mundo en *Cidade de Deus* y *Última parada 174*: La construcción de narrativas de violencia y temor

The Fourth World comprises large areas of the globe . . .
But it is also present in literally every country
and every city . . . And it is populated by millions of
homeless, incarcerated, prostituted, criminalized,
brutalized, stigmatized, sick and illiterate
persons...everywhere, they are growing in number, and
increasing in visibility . . . (Castells 169-70)

4.1 Introducción

El teórico urbanista catalán Manuel Castells propone el nacimiento de un "Fourth World", Cuarto Mundo, surgido dentro del nuevo orden mundial del capitalismo global y cuya imagen se ha expandido por el globo terráqueo debido a la rápida diseminación de la información. En el capítulo "The Rise of the Fourth World: Informational Capitalism, Poverty, and Social Exclusion", Castells documenta estadísticamente las poblaciones africanas, asiáticas y latinoamericanas que han sido rezagadas tras el surgimiento de la era de la informática. Esta era informacional, más rápida e interconectada que nunca, tiene un poder innegable. La difusión es inmediata acerca de megaciudades³⁰ y, sobre todo, de sus alrededores

³⁰ El estudioso norteamericano Mike Davis define como megaciudades todas aquellas que rebasan los 8 millones de habitantes. Existen, según Davis, alrededor de 20 megaciudades en el mundo y, dos de éstas rebasan los 20

clasificados como tercermundistas por la extrema pobreza y violencia que existen. En ciudades como El Cairo, Nueva Delhi, Nairobi, Morumbi, Johannesburgo, y en América Latina, ciudades como Medellín, Río de Janeiro, Buenos Aires o la Ciudad de México, la repetición constante en los medios de comunicación de pobreza, de drogadicción y de delincuencia se perciben cada vez más como algo cotidiano de la realidad de estos sitios. Esa pobreza excesiva que genera violencia entre las personas de esta misma clase se proyecta en las pantallas y, más que un tercer mundo, se aprecia un mundo subyacente. Sus habitantes son traídos a la luz pública nacional e internacional cuando son víctimas de daños causados por la naturaleza. En otras ocasiones son noticia, la gran mayoría de las veces, por sus paupérrimas condiciones de vida o por actos violentos que cometen. Entre los múltiples medios de comunicación que bombardean con imágenes de personas en áreas marginales—chabolas, favelas, comunas, villas miseria, etc.—se encuentra la industria cinematográfica que con sus representaciones contribuye a construir y a perpetuar características tanto de estos sitios como de las personas que los habitan.

millones de habitantes: Ciudad de México y Seúl. Davis llama a éstas "hiperciudades".

El pensador francés Michel Foucault en su célebre obra *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión* detalló las diferentes tecnologías que el sistema dominante emplea para condicionar conductas en sus súbditos. La cinematografía, aunque no incluida en los conceptos que Foucault explicó, es una de las múltiples tecnologías de gran peso en el mundo actual por su (re)presentación de la realidad pues ilustra precisamente las áreas del globo terráqueo poblado por millones de personas sin hogar, ex-presidarios, prostitutas, enfermos, desempleados, etc., y niños, niñas y adolescentes en situación de calle. Esta población callejera se ha convertido en un tema de moda en la industria fílmica actual. La lista de filmes relacionados al tema es larga, comenzando por la película del español Luis Buñuel en México, *Los olvidados* (1950), hasta obras tan recientes como el documental *Años en la calle* (2013) dirigida por la argentina Alejandra Grinschpun. Lo señala María Helena Rueda, "los realizadores de cine en América Latina han tenido una especial fascinación por el tema de los niños y adolescentes que se crían en la calle . . . el tema ha sido retomado en forma recurrente por los realizadores de la región, hasta casi construir un género cinematográfico" (55).

El realismo sucio³¹ y la violencia urbana son el tema común de filmes como *Cidade de Deus* (2003), dirigida por Fernando Meirelles, y *Última parada 174* (2008), dirigida por Bruno Barreto. Estas obras forman parte de lo que Christian León tituló el "Cine de la Marginalidad". Utilizando las técnicas del neorrealismo italiano, algunos cineastas han catalogado sus trabajos como representaciones de otra realidad en América Latina. En muchas ocasiones, han declarado que su meta es llamar la atención del espectador a las terribles condiciones de vida de personas marginales. La violencia es un elemento estrechamente asociado con estas personas y los espacios por los cuales se mueven. En el presente análisis se verá cómo se construye la violencia como espectáculo en la famosa película *Cidade de Deus*. Para el espectador del Primer Mundo, esta violencia ya no se puede separar de la vida de las favelas. En el segundo filme, *Última parada 174*, el enfoque será el habitante de la favela y su viaje al centro. En ambos casos, la violencia es inherente al

³¹ El realismo sucio irrumpe en la cinematografía latinoamericana al inicio de los años 1990 con obras como *Rodrigo D no futuro* (Colombia, 1990), *Caídos del cielo* (Perú, 1990) y *Caluga o Menta* (Chile, 1990), entre otras. Se agruparon bajo esta denominación porque las unían el tema de la violencia urbana. A través de procedimientos documentales reconstruyen los relatos dramáticos de personajes marginados socialmente.

espacio y sus habitantes, particularmente, el sujeto masculino. La favela Cidade de Deus y Sandro, habitante de una favela, son entes que dentro de la filmografía latinoamericana corresponden al Cuarto Mundo al cual se refiere Castells. Como señala Geoffrey Kantaris en *Violent Visions: Representations of Violence in Contemporary Latin American Urban Cinema*, el cineasta utiliza el poder representacional del cine para hacer visible las vidas invisibles de los socialmente excluidos, aunque siempre a riesgo de implicar el propio medio con las propias estructuras de poder (y sistemas representacionales) que producen la exclusión social en primer lugar. En el siguiente análisis se mostrará cómo en los filmes *Cidade de Deus* y *Última parada 174* el espacio de la favela se convierte en un escenario para un espectáculo visual que deslumbra al espectador. El habitante masculino muestra rasgos definitorios que lo presentan como una amenaza para la sociedad en general.

4.2 Los de afuera, habitantes del Cuarto Mundo

Mike Davis acuña el término "homogenización" en su estudio *Planet of Slums* para designar la pobreza como el punto en común de un mundo globalizado por la economía neoliberal. En este estudio del investigador estadounidense, Davis señala que en los años ochenta el

Banco Mundial y el Fondo Monetario Internacional (FMI) comenzaron a bombardear a países deudores con los programas de ajuste estructural SAP³²--programas de préstamo y de pago. Estas medidas llevaron a los prestatarios a que redujeran los gastos públicos, se promoviera el excesivo interés en la deuda contraída y se impusieran políticas de desregulación agrícola, entre otras medidas. Estas normas limitaron también la participación del Estado y provocaron además los despidos en el sector público y el fin de los subsidios a los precios. También fomentó la privatización. Los subsidios comerciales y la privatización afectaron a los países del llamado Tercer Mundo como los países latinoamericanos. Davis afirma que el dramático aumento del desempleo empujó a millones de personas a buscar formas alternas de economía en el sector informal o empleos mal pagados y poco calificados con "salarios miserables" y malas condiciones de trabajo. La búsqueda alterna de una mejora económica provocó el masivo éxodo de campesinos a las zonas urbanas. Esta desmedida llegada de nuevos habitantes rebasó las posibilidades del Estado para poder subsanar las necesidades más básicas ocasionadas por estos

³² Structural Adjustment Programs.

migrantes. Para el teórico norteamericano, el paisaje más común de las grandes urbes latinoamericanas

rather than being made out of glass and steel as envisioned by earlier generations of urbanists, are instead largely constructed out of crude brick, straw, recycled plastic, cement blocks and scrap wool. Instead of cities of light soaring toward heaven, much of the twenty-first century urban world squats in squalor, surrounded by pollution, excrement, and decay. (Davis 19)

Debido a esta gran afluencia a las ciudades latinoamericanas, la panorámica cada vez más común consiste de zonas céntricas, con acceso a bienes y servicios básicos, rodeadas por segmentos de pobreza donde precisamente estos servicios están ausentes. Las orillas de las ciudades, convertidas en los sitios de los marginales, de los residuos humanos, han llevado a las clases altas a crear comunidades fortificadas. Teresa Caldeira, en su amplio estudio titulado *City of Walls*, documenta precisamente el incremento de estas comunidades encerradas y sus motivos de exclusión:

Violence and fear are entangled with processes of social change in contemporary cities, generating new forms of spatial segregation and social discrimination. In the last two decades, in cities as distinct as São Paulo, Los Angeles, Johannesburg, Buenos Aires, Budapest, Mexico City, and Miami, different social groups, especially from the upper class, have used the fear of violence and crime to justify new techniques of exclusion and their withdrawal from traditional quarters of the cities. Groups

that feel threatened by the social order taking shape in these cities commonly build exclusive, fortified enclaves for their residence, work, leisure and consumption. The discourses of fear that simultaneously help to legitimize this withdrawal and to reproduce fear find different references. Frequently they are about crime, and especially violent crime. (1)

Esta división geográfica ayuda a incrementar el abismo económico y social que ya existe. Además, da como consecuencia una percepción de que las afueras, estos barrios de miseria en los cuales vive un gran número de la población, son sitios de excesiva violencia. Al separar la ciudad de esta forma se crean dos tipos de mitos: uno para los de adentro y otro para los de afuera. Los de adentro ven a los de las afueras como violentos delincuentes solo buscando hacerles daño; por ende, hay que encerrarse para protegerse de ellos. Los de afuera, los marginales, también ven con suspicacia y resentimiento a los del centro. Saben que son vistos con desconfianza pero aun así desean entrar a ese mundo. Transportarse a ese mundo es largo y costoso pero está lleno de lo que no se tiene: los servicios básicos, otros servicios elementales como los de primeros auxilios-hospitales, estaciones de bomberos o policías, sitios de trabajo, centros de recreación, centros comerciales y demás.

Aunque se carece del poder de adquisición para las necesidades más elementales, es la obtención de bienes materiales lo que más se busca al hacer el viaje a las zonas céntricas. Los crímenes cometidos por estas personas no están solamente relacionados a la supervivencia. Hay un deseo innato en estas personas por ejercer un poder que no tienen, el poder del consumo. Al serles negado, se recurre a la violencia, aunque esto signifique matar. Señala Zygmunt Bauman en *Postmodernity and its Discontents* lo siguiente:

Whatever has been registered in recent years as *rising criminality* . . . is not a product of malfunctioning of neglect—let alone of factors external to society itself . . . It is, instead, the consumer society's own product, logically (if not legally) legitimate . . .". (40)

Representaciones de estas personas ejerciendo actos violentos se manifiestan y se graban en imágenes fílmicas que viajan por el mundo y, más precisamente, por el cine del Primer Mundo. Un ejemplo de películas que circulan en las salas de cine en países del Primer Mundo es la película de la venezolana Elia Schneider *Huelepega: ley de la calle* (1999). En este filme, se ejemplifica bien esta violencia. El Chino, un chico con retraso mental y además con dificultades para hablar, mata a quemarropa y por la

espalda a un jovencito que camina por la calle solo para quitarle sus zapatos Nikes.

Otra imagen perene en este conflicto es el rol que juegan los representantes del Estado, particularmente la policía, en la defensa de la ley. Esta supuesta defensa del orden social muchas veces la ejerce la policía a base de actos de violencia contra la clase marginal. En ocasiones, hasta las fuerzas militares participan en la implementación del orden y de la ley como medidas de apoyo patrullando calles y barrios en operaciones de anti-narcóticos. La situación se complica en muchas ocasiones porque estas mismas entidades llegan a abusar de la fuerza bajo el pretexto de que están tratando de mantener el orden. La violencia se convierte en un elemento propio tanto para los representantes del Estado como para la población de los barrios de miseria, creando una enorme desconfianza de la cual ninguno de los dos se puede sustraer. Las fuerzas del Estado ven a los de abajo como violentos o delincuentes; mientras tanto, los habitantes de estas zonas marginales ven con sospecha y con miedo a los representantes de la ley, quienes desde su perspectiva solo se dedican a proteger los intereses de las clases altas. El intercambio de actos violentos entre estos dos bandos, por lo tanto, se vuelve sintomático de esta

división del orden socioeconómico y geográfico. Como resultado, se profundizan las diferencias ya existentes al igual que se perpetúan las perspectivas que tienen la clase alta y los representantes del orden social sobre la clase marginal. Los discursos de agresión se perpetúan, la violencia se perpetúa y el temor se perpetúa.

Caldeira también señala que entre más se reproduce esta aprehensión en las clases altas, más se separa la clase acomodada por medio de la construcción de comunidades amuralladas. En la película brasileña *Cidade de Deus*, las familias pobres han sido echadas del centro y enviadas a vivir en la favela a las orillas de la ciudad. Obras como la mexicana *La zona* (2007) de Rodrigo Plá es un ejemplo de lo inverso; la clase social alta se aísla al encerrarse en una comunidad con cámaras de vigilancia, sus propias escuelas, centros de recreación, etc. En la película de Plá, el adolescente Miguel entra a robar junto a otros dos chicos. La reacción de los habitantes de la zona es de pánico y rompen el acuerdo que permitía a la policía entrar en caso de producirse un acto de violencia. Los habitantes también ocultan que fue un mismo residente quien mató a disparos en forma accidental a uno de los guardias durante la noche del atraco. Finalmente, cuando encuentran a Miguel, los mismos residentes toman justicia

por sus propias manos al propinarle una paliza que acaba con la vida del chico.

Volviendo al tema de la separación geográfica y la diferencia de servicios disponibles, se enfocará ahora en los lugares de recreación. Entre los sitios más anhelados para los jóvenes en áreas marginales se encuentran los centros comerciales por la abundancia de artículos para el consumo que, sin embargo, se les ha negado. Si acaso llegan a estos sitios, son intrusos pues carecen del poder de adquisición. Empero, existen ocasiones en las cuales los habitantes marginados pueden estar muy presentes, por ejemplo, en las salas de cine. La (re)presentación de los adolescentes en situación de calle, además de otras personas marginales como drogadictos y criminales, convierte el cine en un fuerte medio de socialización, pues entabla un diálogo, en ocasiones muy directo, con las clases media y alta en el cual se perpetúa la perspectiva de desconfianza y temor que existe por los de afuera. Este constante discurso se convierte en parte de lo que Guy Debord llamó la sociedad del espectáculo, en las cuales las imágenes que se presentan en los medios de comunicación, en este caso el cine, son un fuerte medio de socialización. Para el pensador francés Debord, las representaciones mediáticas, las que constantemente

aparecen en televisión, cine, revistas, y otros medios, han suplantado la interacción humana. Por eso dice, "[t]he spectacle is not a collection of images, but a social relation among people, mediated by images" (sin pag.). En una sociedad en la cual las simulaciones de vida que se ven en el cine y se consumen como reales, siguiendo el precepto que propone el crítico, se da como consecuencia que

Where the real world changes into simple images, the simple images become real beings . . . The spectacle has a tendency to *make one* see the world by means of various specialized mediations (it can no longer be grasped directly). (Debord, sin pag.)

La influencia que ejercen en el espectador las ideas sobre la delincuencia en las áreas metropolitanas cometidas por individuos—niños, niñas y adolescentes en situación de calle—han suplido la relación real entre lo que se vive día a día en las calles del centro y las áreas marginales de estas grandes ciudades. La socióloga mexicana Rossana Reguillo asegura que la producción cinematográfica es "one of contemporary society's most effective mechanisms of reflexivity" (199). La palabra "reflexivity" implica análisis y cuestionamientos sobre los aspectos que se presentan; sin embargo, ¿se cuestionan de verdad las imágenes de las pantallas cinematográficas? ¿Cómo se

construyen estos discursos que proliferan por las pantallas grandes del cine? ¿Son esta población de menores de edad en situación de calle—mayormente el sujeto masculino—y la delincuencia con las que se les asocia discursos limitados, controlados e incluso distorsionados?

En este análisis se pretende señalar la importancia que tienen las imágenes mediáticas en el cine para afectar las percepciones que las clases altas asimilan sobre las clases menos afortunadas. Estas obras dejan de lado las posibles causas sociales y económicas de los males que afligen a la sociedad. Son filmaciones que solo exponen males sin ofrecer soluciones posibles. Los filmes también muestran a estas personas como ejecutores o víctimas de actos violentos. La mayoría de estos actos son cometidos por el varón³³. Incluso en películas como *La vendedora de rosas* (1998) de Víctor Gaviria, en la cual los roles protagónicos fueron para las niñas, son los personajes

³³ Una de las poquísimas excepciones que se dio en la cinematografía latinoamericana fue en el año 2005 cuando Emilio Maillé estrenó en Colombia la versión fílmica de *Rosario Tijeras*, película basada en la novela publicada en 1999 de Jorge Franco. En este caso, la violencia la ejecuta una jovencita que fue violada por su padrastro a los ocho años, y a los catorce por sus vecinos. La protagonista se dedicó al sicariato después que su hermano mayor la vendió a unos narcotraficantes. El éxito de esta obra motivó que en Colombia se hiciera una telenovela y a que en México la televisora TV Azteca hiciera una segunda parte de la serie.

masculinos quienes delincan y los ejecutores de actos violentos. Mientras que la niña Mónica, protagonista de la película, se droga por sentimentalismo—busca desesperadamente el amor filial—El Zarco, el antagonista de la historia, se dedica a matar sin sentido. El ejemplo más claro es el asesinato de Mónica que comete el chico por un reloj de mano que deja de funcionar. Es el ente masculino el ejecutor de actos violentos innombrables. Estas son las imágenes que consumen las clases elites en las pantallas del cine. Sin embargo, estas narrativas circulan en las salas de cine, dando la posibilidad a ser consumidas por cualquier espectador con acceso a estos lugares.

4.3 *Cidade de Deus*, la favela del Cuarto Mundo

El éxito mundial de *Cidade de Deus* (2002) fue casi inmediato. Producida en Brasil por Tulé Peak, fue además la punta de lanza hacia el reconocimiento internacional, particularmente en Hollywood, de su director Fernando Meirelles³⁴. Bráulio Mantovani basó su guión en la novela

³⁴ Además de Fernando Meirelles, Kátia Lund participó como co-directora del film. Curiosamente, aunque Meirelles fue nominado para los premios Óscar para la mejor dirección de una película extranjera, ella fue excluida de esta categoría. Lund, hija de inmigrantes argentinos, desconocía completamente la vida de las favelas. Su interés por estos sitios surgió después de trabajar en *They Don't Care About Us*, el video-clip del cantante pop

homónima escrita por Paulo Lins³⁵ en 1997. La película se sitúa en la favela Cidade de Deus³⁶ y muestra el crecimiento de bandas de adolescentes que controlan el narcotráfico durante las décadas de 1960 hasta principios de 1980. Como otros cineastas anteriores a él, Meirelles

estadounidense Michael Jackson. En 1996 trabajó en *Notícias de uma Guerra Particular*, cuyo tema era los constantes enfrentamientos entre las bandas de narcotraficantes en las favelas y la policía de Río de Janeiro. Después de *Cidade de Deus*, Lund ha continuado trabajando el mismo tema de las favelas en series de televisión como *Cidade dos homens*. Actualmente, Lund se encarga del proyecto *Nós do Cinema* que incluye a muchos de los chicos protagonistas del filme *Cidade de Deus*. *Nós do Cinema* ofrece oportunidades laborales para niños en las diversas favelas.

³⁵ Paulo Lins nació en Río de Janeiro. A los siete años, su familia se mudó a la favela *Cidade de Deus*. Fue testigo de la pobreza y de hechos que después escribiría en su famosa novela del mismo nombre. En el 2002, su obra fue llevada al cine por Fernando Meirelles. Tras el éxito de su narrativa y, sobre todo, del que le diera la película inspirada en ella, Lins se ha dedicado a escribir guiones como *Cidade dos homens* y la película *Quase dois irmãos*. En 2002, Lins publicó su segunda novela, *Desde que o samba é samba*.

³⁶ Cidade de Deus es una favela localizada al oeste de Río de Janeiro. Se fundó en 1960 como parte del estado de Guanabara con el propósito de recibir a las familias que fueron desalojadas de otras favelas que estaban localizadas en las zonas céntricas de la ciudad. Como relata la película de Meirelles, en estos años la favela carecía de los servicios básicos. Los problemas con la delincuencia surgieron casi inmediatamente. A partir de la década de 1980, también surgieron agrupaciones de vecinos, asociaciones de samba, clubes deportivos, grupos de teatro, etcétera, que buscaron frenar el ciclo del crimen. El filme de Meirelles, sin embargo, ha dejado para la favela el estigma de una ciudad olvidada, pobre, violenta y, sobre todo, un sitio turístico para los visitantes del Primer Mundo.

incluyó en su elenco a más de 200 niños originarios de las favelas como actores. A través de su protagonista Buscapé (Alexandre Rodrigues), la película sigue la vida de Zé Pequeno (Leandro Firmino da Hora), un chico sádico que gusta de matar por el placer de matar. El rival de Zé Pequeno es Mané Galinha (Seu Jorge), el chico guapo y exitoso con las mujeres pero tan violento como Zé Pequeno.

La historia se inicia exactamente en 1960, cuando en Cidade de Deus no había ni agua potable ni electricidad pero sí un trío de delincuentes llamado el Trío Ternura. Los miembros eran Cabeleira, Alicate, y Marreco, hermano de Buscapé. La pandilla de adolescentes se dedica a cometer pequeños robos y a saquear a dueños de pequeños negocios. Los ladrones dividen parte del botín entre los habitantes de la ciudad y de esta manera se aseguran el respeto y la protección de ellos contra la policía. Mientras que los jovencitos han comprado la complicidad de los adultos, los niños de la favela sienten profunda admiración por el trío. Entre los chicos que admiran al trío está Dadinho—quien después asumirá el nombre de Zé Pequeno—y Benny—Bené, hermano de Alicate—quien será compañero delictuoso de Zé Pequeno. El Trío Ternura va cayendo poco a poco después de un atraco a un hotel y del misterioso asesinato de algunos de los inquilinos.

Finalmente, se descubre el enigma respecto a estas muertes: Dadinho, quien había acompañado al Trío para avisarles si llegaba la policía, había matado a los inquilinos solo por gusto. En los 1970, los adolescentes Zé Pequeno y su amigo Bené van eliminando enemigos en el negocio del narcotráfico hasta que sólo queda un rival, Sandro Cenoura. Bené, quien tiende a perdonar a los enemigos, convence a Zé Pequeno de no matar al rival Cenoura. Bené conoce a Angélica (Alice Braga), se enamora de ella y decide retirarse del negocio. En la fiesta de despedida de Bené, éste es asesinado accidentalmente por Neguinho—quien pretendía matar a Zé Pequeno en complicidad con Cenoura. Tras la muerte de Bené, ya no hay quien pueda frenar a Zé Pequeno. Sin motivo, Zé Pequeno golpea a Ned, viola a la novia de éste y después incendia la vivienda donde muere el tío. En venganza, Ned se une a Cenoura y adopta el nombre de Mané Galinha. Es en esta década de los 1980 que Cidade de Deus se convierte en un campo de guerra entre las dos bandas. Mientras tanto, Buscapé, el narrador, señala que nunca pudo seguir las actividades de su hermano Marreco como tampoco pudo unirse a las actividades de sus amigos Dadinho y Benny. Tras el regalo de Bené de una cámara fotográfica, Buscapé se dedica a la fotografía. Encerrado en ese mundo de violencia al cual se

niega a incorporarse, busca en el arte una alternativa. Sin embargo, las únicas fotografías que puede tomar son sobre la violencia que se vive todos los días en Cidade de Deus. Es su cámara fotográfica la que saca a Buscapé de la favela y lo lleva al centro de la ciudad a trabajar como fotógrafo en un diario.

Existen diferentes estudios sobre el filme de Fernando Meirelles donde no se deja de mencionar la espectacularidad del filme. Además, la película se ha asociado al modelo de la tradición cinematográfica estadounidense, sobre todo la del género de las películas de gánsteres. La ensayista Raquel de Medeiros Marcato, en su artículo "Género comercial en evidencia: ¿La película Ciudad de Dios manipula la realidad?", asocia elementos del director brasileño con algunas características del cine gánster norteamericano. Para Medeiros Marcato, la inclusión de estas características en *Cidade de Deus* es una manipulación de la realidad de las favelas. Por tal motivo lo que se crea en la obra es una sensación de una "historia fabricada" (81). La articulista Miranda Shaw sostiene una opinión diferente. Shaw argumenta que "*City of God* concerns itself with the development of political awareness in pursuit of social reform in Brazil" (59). Es cierto que el contexto social del género fílmico gánster

se sitúa en la sociedad estadounidense de la ley seca y la mafia de los años veinte, mientras que la obra de Meirelles surge del contexto de las favelas en Brasil. Sin embargo, no se puede negar que existe una influencia del cine de Hollywood en la industria cinematográfica referente a las películas de acción, violencia y criminalidad. Relacionar el género gánster solamente con el tema de la mafia italiana en los Estados Unidos de principios del siglo XX es negar los cambios sociales del país norteamericano a través del siglo y cómo esos cambios sociales se manifiestan en su industria fílmica. Como señala Medeiros Marcato, *Cidade de Deus* comparte con el género gánster "el choque entre el nuevo orden social capitalista y la oposición delictiva que ejercen frente a éste los marginados por el sistema" (85). Se puede argüir que precisamente ese choque que menciona Medeiros Marcato es lo que la obra de Meirelles comparte con el género de las películas de gánsteres. Siguen los enfrentamientos entre bandas y las organizaciones criminales luchando contra el sistema que los margina. *Cidade de Deus* forma ideas de crimen y su prevalencia en la sociedad; también forma ideas sobre sus actores. Es innegable que la industria fílmica se aprovecha de y dialoga con las creencias culturales; es innegable también que la

filmografía utiliza modelos ya establecidos, como en este caso el cine de gánsteres, que sirve en muchas ocasiones para reforzar discursos hegemónicos.

Las técnicas cinematográficas a las que recurre Meirelles, como citan Felicia Chan y Valentina Vitali, más que reflejar el realismo de la favela Cidade de Deus, atrajeron y despertaron el interés del espectador. Fernando Meirelles ha declarado en múltiples ocasiones que su pretendido deseo al filmar *Cidade de Deus* era “[to] expose a view of my country that had shocked me when I read the book” (13). Meirelles intentó que su filme pareciera “like we were losing control, because, as time went on, the state was losing control of the area to the drug dealers, and that only leads to chaos” (Rother sin pag.). Niños y jóvenes involucrados en luchas por el control del narcotráfico y asesinando al por mayor son acciones por las cuales el público siente rechazo; sin embargo, la lucha violenta y la criminalidad se convierten en espectáculo para el receptor. Obviamente, surge el cuestionamiento de cómo generó Meirelles la atracción del público a su filme.

Unos de los elementos más llamativos y elogiados de *Cidade de Deus* ha sido el uso de los recursos técnicos del filme: el *flashback*, los *close-ups*, la congelación de la

imagen, la voz en *off*, los desplazamientos de cámara, los cortes, etc. Son precisamente estos elementos técnicos y los procesos de edición los que en vez de provocar rechazo por situaciones que ningún espectador desea presenciar se convierten en "exhilarating experience" (citado en Chan 16). A pesar de esta experiencia estimulante en el espectador, el cineasta mencionó que su deseo era expresar una situación que fuera verídica respecto a las favelas brasileñas. Meirelles y su equipo de producción recurrieron a fórmulas empleadas en películas anteriores como *Pixote: a lei do mais fraco*, *La vendedora de rosas*, *De la calle* y muchas otras más. La característica principal que une *Cidade de Deus* con las películas recién mencionadas es incluir en su elenco a actores naturales. Solamente Matheus Nachtergaele, quien interpretó a Sandro Cenoura, tenía experiencia actoral. Meirelles declara que

The idea was to have these unknown actors in order to eliminate the filter, to let the spectator have a direct relationship with the character. All this, I thought would bring out the truth I wanted to have in the film. Middle-class actors would not know how to interpret those characters. Besides, there were no young black or mulatto actors in Brazil. I would have to find the cast in the favelas of Rio. (15)

Al no haber actores negros o mulatos en Brasil no se podría recurrir a actores profesionales, pues no se cumpliría con una de las características fundamentales de

la novela y de la población que habita en Cidade de Deus. Meirelles no es el primer director en buscar actores naturales con el propósito de dar realismo a su obra. Es más, basándose en los preceptos del neorrealismo italiano, recurrir a actores naturales validaba los hechos que se presentaban en la pantalla puesto que, como menciona Meirelles, no existía filtro alguno ya que los actores se interpretaban a sí mismos. Fueron más de 200 niños los reclutados de la misma favela. Si el interés del director era dar realismo y autenticidad a su obra, contar con estos chiquillos ayudaba a dar esa validez. Estos niños viven esa pobreza y la falta de oportunidad para asistir a escuelas. Diariamente estos chicos sortean problemas de violencia y crimen. Sin embargo, a pesar de querer dar realismo y autenticidad a su filme, la preparación indica que precisamente esa autenticidad y ese realismo no bastaban. Los niños reclutados se convierten en material de trabajo, un material que ya ha sido exhibido con anterioridad en otras obras fílmicas que versan sobre el tema de las favelas y sus habitantes. Existen entonces ya características, que si no estereotipadas, se podrían considerar genéricas. El entrenamiento recibido no fue para presentar el diario vivir de los jóvenes sino para moldearlos a la historia que se iba a narrar en el filme y

así cumplir con las características de los personajes a los que les iban a dar vida. Este trabajo de un año de entrenamiento no solo moldeó a los chicos a las necesidades del personaje sino también a las necesidades del director y a las de un público que ya tenía, basado en lo que se le ha presentado en obras fílmicas anteriores, expectativas sobre estos personajes de favelas.

Otro punto con el cual se le pretendió dar autenticidad a la película es que está basada en la obra homónima de Paulo Lins. El escritor brasileño vivió en la favela Cidade de Deus y escribió su obra basándose en hechos que sucedieron en ella durante los años que vivió ahí. Partiendo de la declaración del cineasta de su deseo de presentar una realidad desconocida de Brasil, al tomar una novela basada en hechos que sucedieron y que fue escrita por un habitante de una favela, corroboraba y legitimaba la autenticidad de su película. La participación de los jóvenes habitantes de la favela y su colaboración en el filme, contribuyen también a la veracidad. Obviamente, ésta es sólo una perspectiva de Cidade de Deus y, si el cineasta está mostrando una realidad desconocida de su país, también muestra, por consiguiente, la de otras favelas.

Volviendo a la experiencia estimulante que mencionan Chan y Vitali, el filme no solo crea y atrae al espectador a través de la adrenalina que le despiertan los cortes rápidos, los flashbacks o las congelaciones de imágenes, sino que la película se convierte en una película "americanizada". Para el articulista João Marcelo Melo la película se aproxima a "Hollywood narratives [that] are remarkable for inviting our emotional participation. They do not seek to educate, to make us understand things, to clarify ideas" (478). Melo repite la afirmación de los articulistas Chan y Vitali: *Cidade de Deus* se ocupa de atrapar al espectador emocionalmente por medio del placer visual que producen las imágenes. Para Ivana Bentes, el filme involucra al espectador a través de "cliché images of advertisements" sobre temas sociales como la pobreza y la violencia, creando solo un "'package' that neutralizes any potential to disturb the ethical issues that involve the themes of misery, poverty, annihilation of the other, leaving only sensorial impact" (88).

La realidad de la favela *Cidade de Deus* deja de ser el tema central de la narrativa; la lucha despiadada por el control del narcotráfico ocupa ese sitio de importancia. Aunque Lucia Nagib argumenta que el filme de Meirelles rompe con la imagen 'americanizada' pues no

“‘surfs’ the surface” ni está “repeating attractions” (38). Según Nagib, Meirelles no rasga en la superficie. La narrativa de la película muestra más que el estereotipo del amigable, cordial y alegre brasileño o las inmensas, bellas y paradisíacas playas del Brasil. Lo que no menciona Nagib es que la película muestra una cara que ya se asociaba con la vida de los habitantes de las favelas: la extrema pobreza, la violencia, la delincuencia y, sobre todo, una juventud y una niñez que, debido al lugar donde habitan, solo tiene como futuro el narcotráfico o una muerte prematura. La perspectiva de Brasil y sus habitantes en las favelas sigue siendo estereotipada, pero se agrega un ingrediente más: toda la violencia que presencia el espectador se convierte en un atrayente espectáculo. Si bien no se pueden contradecir las motivaciones que llevaron a Meirelles a filmar su célebre *Cidade de Deus*, sí se puede cuestionar la imagen de la favela porque el director quiso retratar la realidad brasileña, esa misma imagen que se transfiere a otras favelas del Brasil. En otras palabras, esta es una realidad brasileña y no existe otra forma de vida que consista, por ejemplo, de escuelas, trabajo, familia, religión o arte.

Hay que mencionar que toda la acción de la película se centra en la favela Cidade de Deus y, en pocas ocasiones, se presenta el centro de Río de Janeiro. Así mismo, existe una gran diferencia entre los personajes y las acciones que se presentan en ambos sitios. En *Cidade de Deus*, los protagonistas, a excepción de Buscapé, son niños y adolescentes matándose por el control del narcotráfico. Buscapé, el narrador de la historia, tiene el importante papel de conectarse con el público y, para lograrlo, el chico debe ser 'diferente' de los otros niños de la favela. La bondad de Buscapé es innata. Esta es la característica que lo identifica con el espectador; un chico que a pesar del ambiente corrompido y maligno en el cual vive, no se pudre como los demás. La bondad de Buscapé se contrapone a las características del villano Zé Pequeno, cuya maldad es aparentemente innata. Los dos chicos se crían en los barrios marginales de Cidade de Deus; sin embargo, Buscapé, el hijo del pescador, busca sobresalir a través de un trabajo digno: la fotografía. Mientras tanto, Zé Pequeno tiene como única meta autoproclamarse como el matón del barrio. Entre más poder obtiene Zé, la violencia y la obsesión por matar y dominar crece en él mientras que Buscapé sigue tratando de mantenerse lejos.

El otro contraste es geográfico. Como se mencionó antes, la acción de la narrativa se limita a la favela Cidade de Deus. En este lugar, al cual fueron trasladadas las personas que no tenían cabida en el centro de Río de Janeiro, la violencia se percibe como algo lejano que solo sucede a los de afuera. Hay que recordar que en el filme, Cidade de Deus es un sitio prohibido para los periodistas por el temor a la violencia que se vive en la favela. El único paso a la vida de la casi sitiada ciudad es a través de uno de sus mismos miembros. Mientras Buscapé es el acceso para la prensa a Cidade de Deus, la prensa es la salida para Buscapé. La salvación para Buscapé está en el centro de la gran ciudad y solamente cuando se aceptan o se adoptan los comportamientos del centro, se puede entrar a ese deseado mundo. Buscapé adopta el discurso del centro; es inherentemente noble y, por tal motivo, se dedica a una profesión y se adapta a las necesidades de los periodistas que lo contratan para la revista *Jornal do Brasil*. Buscapé conoce también las reglas del discurso oficial y aprende a jugar el juego que le conviene. Hacia el final de la narración, la cámara fotográfica de Buscapé capta el momento que un policía acepta el dinero de Zé Pequeno como soborno. Momentos después, Buscapé toma también la fotografía de Zé mientras yace muerto tras ser

asesinado por la pandilla de niños delincuentes de la favela y futuros sucesores de Cenoura y el mismo Zé. Muy poco debate el joven Buscapé sobre cuál fotografía debe publicar. Elige publicar la fotografía del cadáver del jovencito muerto con quien convivió toda su vida. Los motivos no son solamente que ganará una pasantía como fotógrafo mientras que la publicación de la policía corrupta le acarrearía posiblemente la muerte, sino que el joven comprende que el juego de la vida hay que jugarlo como lo dictan las normas de los poderosos. El jovencito conoce las consecuencias si se rebela. Es a través del miedo y de la conveniencia personal y profesional que Buscapé elige integrarse totalmente al centro y alejarse de la favela donde están los marginados y los no deseados. Ese premio le llega por no ser como los favelados.

La favela Cidade de Deus representada por Fernando Meirelles y Katia Lund es una construcción cinematográfica alejada de la realidad y convertida en un imaginario en el cual el ente masculino y la violencia se convierten en un espectáculo para el consumo del público. La violencia cometida por los niños habitantes se presenta como inherente en los jóvenes y nunca se la conecta con posibles causas sociales, económicas o políticas. El cineasta brasileño declaró que su meta fue presentar una

realidad de su país; sin embargo, la imagen de una favela llena de niños dispuestos a matar sin ton ni son lejos está de ser la imagen que los favelados hubieran querido ver de sí. "Al crear un espectáculo con la pobreza y la marginalidad, la película pierde su impacto como crítica social" y queda la violencia confinada a un espacio limitado a los habitantes masculinos de Cidade de Deus (Madeiros Marcato 90).

4.4 Sandro, producto innato de la favela en *Última parada* **174**

La noche del 23 de julio de 1993, frente a la Igreja de Nossa Senhora da Candelária en Río de Janeiro, ocho niños entre los diez y veinte años de edad mueren acribillados, según declaraciones de otros sobrevivientes, por policías militares. Dos meses después, agosto 29, en la favela Vigário Geral, al norte de Río de Janeiro, veintiuna personas mueren en otra masacre donde nuevamente la policía militar fue acusada de ser la responsable de los hechos. Estos ejemplos de violencia, efectuados por el Estado³⁷, han contribuido a la desconfianza y a los temores

³⁷ *Cavalos Corredores*, en español Caballos Corredores, eran policías del noveno batallón bajo el mando del coronel Emir Laranjeira. Se les identificó como los ejecutores de la masacre en Vigário Geral. Se les llamaba caballos corredores porque entraban en las favelas corriendo y tirando al azar.

de los sectores acomodados de la ciudad. La brutalidad policiaca se incrementa mientras aumenta también la violencia en las calles de las ciudades y en los barrios. Esta demasía contribuye al temor de los *Citizens of Fear* que señaló Susan Rotker. La publicidad sensacionalista en la que muchas ocasiones caen los medios de comunicación, como menciona Hilda María Gaspar Pereira en su *The Viva Rio Movement: The Struggle for Peace*, omite "a gap between the reality and the perception given by the . . . media" (3). Gaspar Pereira menciona además el serio problema que resulta al tratar todos los casos de violencia sin distinción alguna, exacerbando así la ya muy deteriorada relación entre la policía y la población. De esta manera, se reafirman los estereotipos que asocian la violencia con la pobreza y las zonas marginales.

La cinematografía participa activamente en los discursos difundidos por los medios de comunicación. Su lugar es significativo por varias razones. Primero, las posibilidades de ver estas obras se limitan a un sector particular. Esto no quiere decir que sólo las clases media y alta tienen acceso a estas filmaciones. Se mencionó en la sección previa que los cinemas existen generalmente en grandes centros comerciales y para personas con poder económico. Se agregó además que las personas en áreas

menos favorecidas y de exclusión social tienen poco acceso a estos sitios. Sin embargo, cualquier persona con la posibilidad de pagar puede ver en un filme el sufrimiento y la pobreza humana en las pantallas de cine. El público paga por el acceso a un medio que sirve como intermediario para (re)presentar relaciones sociales; funciona también como órgano que enseña actitudes que el espectador asume e incorpora. El cine contribuye a (re)presentar roles con los cuales se asocia el espectador. En la sección que sigue, se analizará la representación del sujeto masculino, producto de las zonas de exclusión, las cuales forman parte de ese Cuarto Mundo que se mencionó anteriormente. Sandro Rosa do Nascimento es ese sujeto que comete actos ilícitos, infringe la ley y es una amenaza permanente por sus actos de violencia hacia el bienestar físico y psicológico de los demás miembros de la sociedad.

Sandro Rosa do Nascimento³⁸ no importó mucho como persona hasta el fatídico 12 de junio de 2000; después de

³⁸ Sandro Rosas do Nascimento fue uno de los niños sobrevivientes de la masacre ocurrida el 23 de julio de 1993 en la iglesia de la Candelaria. Siendo apenas un niño, presenció el asesinato de su madre. Nunca se adaptó a la familia de su tía y prefirió la calle. Como otros chicos en las mismas condiciones que él, tomó como sitio para vivir las calles alrededor de la Candelaria. El 12 de junio subió al autobús en el Jardim Botânico con la intención de robar a los pasajeros a los que con un revólver calibre 38 mantuvo como rehenes por más de cinco

esa fecha, su vida sigue siendo desapercibida. Solo sus últimas horas de vida captaron la atención de los televidentes del Brasil, atentos a los movimientos del chico que mantuvo como rehenes a varios pasajeros por más de cuatro horas en el autobús 174. El hecho fue televisado casi en su totalidad en el Brasil. Las imágenes del joven y furioso Sandro pidiendo que se le entregaran armas y un nuevo conductor del autobús, además de los reproches que lanzó a través de las ventanas del autobús por ser uno de los sobrevivientes de la masacre en la iglesia de la Candelaria siete años antes, resonaron en los oídos de una sociedad que poca atención presta a personas como él.

horas. Sandro no mató a nadie durante esas largas horas de secuestro. El chico finalmente decide bajar del autobús tomando como escudo a la joven maestra Geisa Firmo Gonçalves. Mientras el chico habla de frente con unos policías armados, un oficial con una ametralladora se le acerca. El chico gira y el oficial dispara varias veces su arma. La maestra recibió cuatro disparos; uno, en el rostro y que se lo produjo el policía armado. Los otros tres disparos los recibió en la espalda y esos provinieron del arma de Nascimento mientras caía al suelo. Las cámaras televisivas graban el momento en que la policía captura a Nascimento vivo. Éste es subido a la fuerza a un auto policiaco. Sin embargo, poco después el chico muere inexplicablemente de asfixia y aunque los oficiales que capturaron al joven fueron llevados a juicio, fueron encontrados inocentes de cualquier cargo. El autobús 174 cubría la ruta entre Central do Brasil y Gávea pero después de este acontecimiento, se asignó un nuevo autobús, 158.

En 2008, el célebre Bruno Barreto toma estos trágicos hechos y dirige la película que lleva como título *Última parada 174*. La punta de lanza para este filme fue el documental de 2002 de José Padilha, *Ônibus 174*; sin embargo, los directores se aproximan al personaje Sandro de manera diferente. Padilha inicia su documental con un mensaje de rechazo del comportamiento de Sandro en la fatídica tarde en que éste secuestra el autobús. Después explora las posibles motivaciones de su comportamiento. Por medio de varias entrevistas con los sobrevivientes de los hechos, amigos, familiares, sociólogos y autoridades, el director intercala el material noticioso de los eventos. Recalca Padilha el rol vital que tuvo la transmisión televisiva del secuestro para dar visibilidad a una persona que de otra manera hubiera sido invisible. Sandro se escuda tras las cámaras de televisión, que sirven como un freno para que la policía no irrumpa en el autobús y acabe violentamente con él. Aprovecha la ocasión para mencionar las circunstancias de su vida que lo llevan a esa fecha fatal³⁹.

³⁹ Lorraine Leu, en su artículo "Spaces of Remembrance & Representation in the City: José Padilha's *Ônibus 174*" analiza la importancia de las cámaras de televisión y el protagonismo del cual Sandro fue tomando consciencia al verlas ante él.

Por otro lado, Barreto intenta ahondar a sus espectadores a analizar la posible vida de Sandro y los probables motivos que lo llevaron a aquella tarde de junio. La película inicia con Marisa, una joven consumidora de cocaína a la cual Meleca, narcotraficante, le roba su bebé Alessandro como venganza por no pagar el dinero de la mercancía que la chica vendía para éste. El filme hace un salto en el tiempo y seis años después el niño Sandro presencia la muerte de su madre. Al sentir el rechazo del esposo de su tía, Sandro se da a la vida de la calle en donde, con otros niños, se dedica a robar y a consumir drogas. En la calle, los compañeritos le cambian el nombre de Sandro a Ale. La tía Walquíria, una trabajadora social, es una de las pocas personas que se ocupa de Sandro y de los demás chicos. Su interés es ayudar al joven a aprender a leer y a escribir y a cambiar su forma de vida. Un día, Sandro y Alessandro se conocen como enemigos pero después de caer en un centro de detención para menores, Sandro oculta a los policías que Alessandro porta armas y vende drogas. A partir de este momento, los chicos se convierten en amigos aunque sus personalidades sean diferentes. Alessandro, el chico criado por Meleca, es despiadado y frío; Sandro es impulsivo, pero aun duda en asesinar, se enamora de

Soninha y desea convertirse en cantante de rap. Aparece Marisa, ahora casada con el pastor de una iglesia y llevando una vida devota en la fe cristiana. Marisa confunde a Sandro con su hijo Alessandro. Sandro sabe del error, pero no revela a Marisa que no es su hijo. Al contrario, el joven aprovecha la ocasión para robar al pastor y abusar del cariño de la mujer. El joven sigue robando y consumiendo droga. Sube al autobús 174 y secuestra a sus pasajeros; simultáneamente, los medios de televisión lo convierten en el protagonista de la noche. Finalmente es capturado y subido a un auto de policía, donde muere asfixiado mientras los policías intentan sujetarlo.

Última Parada 174 inicia con la advertencia "Baseado em uma história real". Esta línea, que intenta afirmar el realismo de los hechos que se exhibirán, presenta algunas complejidades. Esta información en sí insinúa "a promise of veracity while whispering a discreet warning that mere 'facts' alone are not sufficient" (Stevens xi). Sandro no es suficiente para satisfacer las necesidades que un producto artístico requiere. Es necesario entonces ficcionalizar la verdad; sin embargo, ¿qué se incluyó y por qué se incluyó la narrativa que nos presenta Barreto? Barreto pretendió representar la vida de Sandro, pero a la

muerte del joven, lo único que tenía para relatar esta historia de vida era la transmisión en vivo del hecho el 12 de junio de 2000, el documental de José Padilha y, finalmente, la capacidad del famoso guionista Bráulio Mantovani para crear una película. Barreto enfocó su filme en el personaje Sandro; sin embargo, la historia narrada, que pretende ser la vida verdadera del protagonista, difícilmente puede asegurar la perspectiva del mismo joven de los eventos que lo llevaron a su trágico final.

Sandro y su secuestro del autobús 174 fue un hecho muy publicitado en Brasil, de tal manera que filmar la vida de éste debió representar un reto importante para el cineasta. Barreto, al igual que muchos otros cineastas, tomó la vida de jóvenes marginados como tema central. Invariablemente, estos chicos están solos o provienen de familias disfuncionales; por ende, la mejor opción para ellos es darse a la calle y sobrevivir. Todos se dedican a delitos menores y a consumir drogas. Este es el común denominador en filmes como *Cidade de Deus* y otras obras recientes del Brasil que versan sobre el mismo tema. Incluso, los dos protagonistas, Sandro (Michel Gomes) y Alessandro (Marcello Melo), son interpretados por dos chicos que participaron ocho años antes en la película recién mencionada. Nuevamente, las técnicas del

neorrealismo italiano que sirvieron para dar un toque de veracidad al filme son las siguientes: filmación en locación, el uso de un lenguaje coloquial, la utilización de la cámara de mano y la participación de actores no profesionales.

Barreto, al igual que antes le había sucedido a Meirelles, tuvo que cambiar la locación en la cual filmó. Sandro Rosa do Nascimento vivió en las favelas Rato Molhado y Nova Holanda mientras que la película de Barreto se filmó en dos favelas consideradas 'buenas': Tavares Bastos, sitio en el cual se localizaban las oficinas del Batalhão de Operações Policiais Especiais (BOPE) hasta el año 2010; y Curicica, considerada como una zona más segura, pues se localizaba cerca de las oficinas del monstruo televisivo TV Globo. Es significativo señalar que las dos favelas escogidas para filmar *Última parada 174*, situadas, aparentemente, en sitios más seguros, no dejan de ser el escenario para una historia que en los medios de comunicación se vuelve constante: sus habitantes viven en extrema pobreza y la única actividad para sus niños es la calle, la violencia y las drogas. Sin embargo, esta construcción cinematográfica ignora los complejos aspectos sociales y económicos, enfatizando solamente la violencia y las drogas como forma de vida para estos niños. Lo que

no recalca con el mismo énfasis el filme es que dos de los momentos más trascendentales en la vida de Sandro no ocurrieron en las favelas. La masacre que sobrevivió Sandro el 23 de julio de 1993 fue en el distrito comercial de Río de Janeiro; así mismo, el secuestro del autobús en el cual murió fue en el Jardim Botânico, lugar rodeado de enormes casas. Ambas son zonas turísticas de Río de Janeiro, pero el filme no cumple con mencionar este hecho ni permite al espectador observar los alrededores en los cuales ocurrieron estos eventos. Queda claro entonces, que chicos como Sandro provienen de sitios muy específicos y su campo de acción corresponde a sus sitios de procedencia; por ende, si se acercan al centro, las consecuencias son nefastas.

Barreto recurrió a referencias intertextuales como lo fueron notas periodísticas, tomas del secuestro del autobús en el momento en el cual sucedía, música y programas de televisión para contextualizar su filme. Al relacionar todas estas referencias y contra-ponerlas con las situaciones extremas que viven los personajes, el director, más que crítica, destaca las marcadas diferencias en la sociedad brasileña. El filme abre con la escena de un aparato de televisor en el cual se trasmite la telenovela *Paradise*. Es una escena romántica en la cual

un hombre blanco declara a una joven y bella novicia que jamás se habría casado si ella no hubiera entrado al convento. Ella confiesa amarle también. La cámara se mueve del aparato de televisor y recorre el cuarto pequeño, amontonado y sucio en el cual vive Marisa. Mientras fuma, la mujer amamanta a su bebé Alessandro. En ese momento Meleca entra y en venganza porque Marisa no puede darle el dinero de la cocaína que vendió, le quita a su hijo y la echa de la favela amenazando con matarla si vuelve.

Desde los primeros minutos, se (re)presenta el mundo al cual pertenecen los personajes. La pobreza de las favelas—en particular la de la población afro-brasileña—se asocia con la suciedad, el hambre, las drogas, la violencia y la crueldad. Contrasta también las marcadas diferencias entre la imagen televisiva y la historia de Marisa y Meleca. La televisora trasmite el amor idílico de dos personas blancas en un ambiente limpio y puro. El joven es de clase alta y aunque se ha casado, el amor entre ellos está limpio de mancha pues la chica ha entrado a un convento. En contraste, Marisa y Meleca son dos personas pobres y negras que viven en una favela sin otro futuro que el narcotráfico para poder sobrevivir. Aquí no hay amor, solo el deseo de Meleca de vengarse. Estas personas carecen de dignidad, virtudes y valores nobles.

El caso de Marisa es particularmente significativo. Tras la pérdida de su hijo, Marisa vuelve al redil correcto. Su primer refugio es la fe cristiana y el segundo, su matrimonio con el pastor Jaziel.

La religión se yuxtapone a la violencia de los que viven alejados de ella. La imaginería religiosa parece indicar que el único camino hacia la paz y la salvación es la fe. Marisa, a pesar de su dolor por ignorar el paradero de su hijo, encuentra el camino correcto al casarse con Jaziel. Viven en una favela y son tan pobres como los demás habitantes; sin embargo, se sienten felices en su fe. Tienen a Dios. Personas como Sandro, que no tiene fe cristiana, no encuentran paz y destruyen a quienes sí la tienen. La tranquilidad del matrimonio de Marisa desaparece cuando Sandro entra en la vida de ambos. Jaziel deja a Marisa pues desconfía de Sandro. El pastor no se equivoca. Poco después encuentra a Sandro en su casa robando el dinero de la iglesia. No se menciona siquiera lo poco efectiva que resulta la fe para "regresar al redil" a chicos como Sandro. Marisa jamás disuade al chico de su vida en la calle, pero la religión sí premia, aparentemente, a la joven madre. Mientras que Sandro paga con su vida su "mal" comportamiento y su necesidad, Marisa siente paz mientras entierra el cuerpo de quien cree su

hijo. La esperanza de la felicidad se abre para ella cuando en ese momento llega Alessandro y se presenta ante la mujer.

La violencia parece ser la única realidad en la vida de Sandro. Su primera aparición es frente a un televisor mientras escucha al rapero Gabriel O Pensador interpretar *Retrato de um playboy Juventude Perdida* que trata el tema de un chico rico que no estudia ni trabaja. El ser hijo de un papá rico le permite dedicarse solo a gozar de la vida. Sandro no se puede permitir este lujo. En ese momento, mientras sus dedos siguen el ritmo de la música, llega otro amiguito de la favela a su casa para decirle que unos ladrones están robando el restaurante de su madre. Al llegar, Sandro encuentra el cuerpo sin vida de su madre. La realidad del niño negro y pobre de la favela es muy distinta de la de los adolescentes del video. La incorporación del video musical en esta escena presenta un mundo rico de alienación donde los adolescentes blancos tienen una vida cómoda, heredando riquezas y el estatus social de sus padres. En contraste, la muerte de la madre provoca en el niño solo desesperación y enojo. Esta yuxtaposición en este momento del filme enfatiza las disparidades entre las clases sociales del Brasil. A través de la historia se muestra a un Sandro cuyo sueño

era convertirse en estrella de música rap. Su condición, muy diferente a la de los chicos ricos y rubios del video, no permitirá a Sandro alcanzar la visibilidad que desea sino permanecer en el mundo en el cual nació.

El filme presenta el evento de la masacre de la Candelaria; sin embargo, no ofrece ningún contexto amplio que explique la actitud de la policía⁴⁰. Al contrario, la culpa parece caer en los chicos que ocupan el espacio. Como se mencionó con anterioridad, el filme nunca hace alusión que este es un sitio turístico y en el cual se localizan diversos negocios de importancia. Las tomas apenas insinúan este hecho, mostrando a chicos sin oficio ni beneficio reunidos en este sitio solo para traficar y consumir drogas. Incluso, en una escena, Walquíria advierte a Sandro que los dueños de los negocios se han

⁴⁰ La limpieza social es un tema común en las ciudades brasileñas. En 2014, con la celebración de la Copa Mundial de Fútbol, el periodista danés Mikkel Jensen, entre otros, denunció que por las noches en las calles de las ciudades sedes, entre otras muchas cosas, los niños en situación de calle eran desaparecidos por la policía. Tras conocer cómo eran ejecutadas estas personas, Jensen decidió no asistir al evento deportivo. Mike Davis en su *Planet of Slums*, señala cómo las ciudades de Latinoamérica como Río de Janeiro se han dedicado por años al embellecimiento de sus ciudades. Esta limpieza se vuelve más severa cuando surgen eventos internacionales, olimpiadas y partidos mundiales de fútbol, por ejemplo, en los cuales las ciudades deben lucir limpias (incluyendo las personas en situación de calle). La desaparición es por siempre.

quejado, acusándolos de vandalizar el área, afectando así sus comercios. La escena inmediata es la masacre. De un coche bajan dos hombres vestidos de negro, armados y disparando a los chiquillos que duermen en la banqueta. No queda claro quiénes son los hombres que disparan, insinuándose que bien podrían haber sido los mismos comerciantes que se encargaron de eliminar al estorbo que resultaban ser esos niños.

Tras la masacre frente a la iglesia Candelaria, Sandro se resiste a vivir en el entorno de la tía Walquíria. No acepta la ayuda de ésta ni quiere aprender a leer y escribir. Lo que sí hace es tomar dinero de la bolsa de la mujer en un momento que ella se descuida y huir a comprar drogas. La actitud de Sandro confirma que los problemas de jóvenes como él no parecen ocurrir porque la sociedad no ayuda o intente mejorar su situación sino porque ellos se rehúsan a mejorar. La respuesta del chico a la ayuda que se le ofrece es el robo para comprar drogas y volver a las calles a delinquir. La vida que le sigue a Sandro después de huir del centro de rehabilitación es engañar a Marisa haciéndole creer que es su hijo y secuestrar el autobús 174. El comportamiento del joven parece indicar que su comportamiento no es un problema social. Las oportunidades se le dieron pero él no las

quiso. Lo que no se menciona es que el chico también se vuelve en una imagen estereotípica. Tras la masacre en la Candelaria, la trabajadora social Walquíria se presenta en un programa de televisión con la idea de atraer la atención de los espectadores hacia estos chicos. No se menciona en ningún momento que el video preparado por la trabajadora social funciona como medio para exhibir a Sandro como un espectáculo de lo que no debe ser. Cuando el joven canta un tema rap de su historia frente al video que prepara Walquíria, se confirma que son las circunstancias de su vida las que lo han llevado a los desastres que lo han rodeado. Se puede interpretar entonces que la situación de Sandro es un problema individual; el chico no se puede adaptar a ninguna forma de vida. A su salida del centro de detención, Sandro roba al esposo de Marisa, carga una pistola y se dedica a vagar por las calles a consumir cocaína. Entonces, Sandro sí tuvo opciones para cambiar pero prefirió la vida de la calle y las drogas. Por ende, Sandro es el único responsable por sus actos.

Finalmente, se analizará la visibilidad y la representación cinematográfica de Sandro en el hecho que le haría inolvidable para la sociedad brasileña que de otra manera jamás habría puesto su atención en él. La

escena comienza cuando Sandro, tras pasar las últimas horas vagando sin propósito fijo y recorrer la banqueta en la que murieron sus compañeros de infancia la noche de la masacre de la Candelaria, ve un auto de policía estacionado en la calle. Por miedo, Sandro sube al autobús 174. Sandro no tiene destino al cual dirigirse; no va a ningún lado. Solo quiere alejarse del peligro que sabe que le espera si cae en manos de la policía. Sandro sube armado. Él sabe bien que su única defensa es el arma de fuego que carga pero en su deambular por las calles de Río de Janeiro, el chico nunca intenta utilizar la pistola. Sin embargo, un pasajero que sube le ve el arma, baja inmediatamente y notifica a unos policías que estaban estacionados en la esquina. Al ver el autobús rodeado de coches de policía y de agentes, Sandro reacciona gritando con pistola en mano pero buscando protegerse de quienes han sido sus enemigos. Sandro queda encerrado en el autobús con tres mujeres y dos hombres; el chofer huyó al ser detenido el autobús. Con pistola en mano, Sandro intenta obligar a un chico blanco y estudiante de universidad a conducir. El joven dice no saber cómo se manejan vehículos grandes y Sandro lo deja salir. Sandro entonces pide a un empleado, un hombre negro y de aproximadamente 30 años, que conduzca el autobús. Él

también niega saber conducir. El hombre suplica a Sandro que lo libere pues es solo un albañil y padre de varios niños. Sandro lo deja ir pero a diferencia del joven blanco, los agentes policiacos interceptan e interrogan al empleado rápidamente. Mientras Sandro no hizo diferencias entre el joven estudiante y el negro albañil, los policías marcan muy claramente las diferentes percepciones que tienen de las clases sociales y raciales.

Furioso, Sandro cogiendo por los cabellos a una rehén blanca grita a través de una ventana a los policías las diferencias que han marcado entre los dos hombres. Si bien esta escena puede interpretarse como una crítica a la policía que continuamente marca diferencias entre la población, también confirma el comportamiento agresivo del chico. Sandro pertenece al grupo racial del joven albañil, aunque su clase social es aún más baja que la del trabajador. Su reclamo lo hace mientras maltrata físicamente a una joven blanca y amenaza con disparar su pistola a sus rehenes. Sin embargo, hay que recalcar que si Sandro no se hace escuchar a través del secuestro del autobús y del abuso al que tiene sometidas a las tres pasajeras que todavía siguen con él, nadie, ni siquiera la joven blanca que intenta hablar con él, habrían prestado atención a su persona. Aunque la escena refuerza las

expectativas que la policía tiene de los habitantes negros y de clases sociales bajas en la persona de Sandro, también es verdad que apenas en ocasiones como las que provoca el joven se les escuchará, aunque sea solo para eliminarlos.

Una hora después que Sandro toma a los pasajeros del autobús como rehenes, no solo lo rodea a él la policía sino también los medios de televisión nacionales y, en el filme, los internacionales. Sandro sabe que la presencia de la televisión detiene a los policías de irrumpir en el camión. Aprovecha también para señalar a Brasil entero que lo que ve no es una película y él no es un personaje de ficción. Él es una más de las personas reales que todos los días aparecen en los medios televisivos del Brasil como lacras de la sociedad. La súbita atención que se le da a Sandro en la película pone de manifiesto la abundante explotación de imágenes de violencia difundidas diariamente en las noticias de la televisión brasileña contemporánea. En este sentido, no sería exagerado sugerir que la película también refuerza la cobertura periodística ofensiva que recibió Sandro en el momento del evento. Además, la película también termina apoyando el abuso mediático de muchos otros afro-brasileños pobres que, como Sandro, sólo obtienen sus minutos de fama cuando sus

crímenes son transmitidos en directo en programas de televisión sensacionalistas.

Antes de bajar del autobús con una chica negra que utiliza como escudo humano, Sandro permite a una mujer diabética bajar del vehículo para que se le dé su tratamiento médico. Al igual que las imágenes que se repiten constantemente en el documental de José Padilha como en los medios de comunicación que transmitieron el hecho, la película muestra que primero disparó el agente de la BOPE y que su disparo dio en la cabeza de la mujer. En ese momento empieza la música melancólica y la cámara lenta. Mientras la gente se avalancha hacia el autobús, Sandro cae al suelo llevando consigo a la chica disparando su arma dos veces. Los agentes de la BOPE capturan a Sandro mientras el capitán Souza grita que Sandro ha matado a la chica. En el hecho verídico como en el filme, es el agente quien dispara primero y cuyo disparo da en la cabeza de la joven víctima; sin embargo, en ambas ocasiones es Sandro quien es culpable de la muerte de la chica. Sandro permitió que tres pasajeros bajaran del autobús sin hacerles daño alguno. Al contrario, es claro que a Sandro le preocupa que un joven estudiante llegue a sus clases en la universidad como le conducen los hijos del albañil y la salud de la mujer diabética. Sandro

dispara en una ocasión dentro del autobús. Afuera todos creen que mató a la joven blanca. La verdad es que Sandro disparó al suelo y obligó a la chica a permanecer tirada al suelo. Al lanzarse la acusación de que Sandro disparó a la joven y la mató, el filme confirma el punto de vista de los agentes policiacos que participaron en el hecho verídico así como los estereotipos que jóvenes como Sandro son violentos, drogadictos, maleantes.

Se señaló que Barreto procuró exponer la vida de Sandro pero se dificulta mucho esta intención. Ni aun con el mismo joven narrando los hechos hubiera sido posible evitar la parcialidad del relato. El cine es un producto comercial que para redituar beneficios a los que intervienen en la obra, se debe de manejar bajo parámetros que permitan su exhibición en salas de cines nacionales y hacer posible el reconocimiento artístico para quienes intervienen en dicho producto. En el caso de este filme, se reconfirma la situación de marginalización que viven niños y jóvenes que, como Sandro, son violentos, drogadictos, huérfanos y delincuentes. El filme no trata temas complejos de exclusión social. Sandro es el producto directo de sus circunstancias: la muerte de la madre cuando era niño, la favela, el centro de detención y las

calles. Es su mala fortuna que lo pone en el aprieto en que se convierte su vida.

En su artículo "The Young and the Damned: Street Visions in Latin American Cinema", el estudioso Geoffrey Kantaris analiza el rol de la filmografía y la visibilidad que ésta da a niños en situación de calle a través de imágenes relacionadas con la violencia. Su película de estudio es la brasileña *Pixote: A lei do mais fraco* (1980) de Héctor Babenco. En dicha película, mientras los niños están detenidos en la estación de policía, ven en el televisor imágenes de hombres peleando, pero el mismo filme *Pixote* es un filme sobre niños que cometen actos tan violentos como los que observan en la televisión. El paralelo entre las escenas de violencia y la vida de los chicos del filme es innegable. La violencia les da visibilidad a los chicos. Para Kantaris, precisamente esto crea un problema; esta representación no reta, ni mucho menos cambia, la invisibilidad de estas personas marginadas. Por el contrario, banaliza la violencia contra estas personas socialmente excluidas. El comportamiento de los niños es cruel, pues con absoluta frialdad realizan actos de violencia. Estas cruentas imágenes logran un distanciamiento entre el espectador, generalmente perteneciente a las clases alta y media, y a los chicos

que ve representados en la pantalla. Se puede decir que este distanciamiento se produce entre el espectador y el personaje de Sandro. El filme hace énfasis en un Sandro que consume drogas, roba, miente a una mujer que desesperadamente busca a un hijo y niega la ayuda que le ofrece la trabajadora social Walquíria.

4.5 Conclusión

Al inicio se planteó el concepto de un Cuarto Mundo creado por las imágenes producidas por los medios de comunicación y que constantemente, a través de sus múltiples formas, llegan a la población en general. La filmografía latinoamericana se incorpora a presentar y representar este mundo habitado por personas de zonas marginales. Cineastas anteriores a Barreto, como los brasileños Héctor Babenco, Fernando Meirelles o el colombiano Víctor Gaviria, han tenido que enfrentar el cuestionamiento ético de sus críticos por recurrir a jóvenes para los cuales estos filmes no son una oportunidad de mejora social ni económica. En ocasiones, estos mismos filmes han contribuido a la amargura y desenlace fatal de muchos de los protagonistas. Estos filmes han contribuido también a la percepción de todos los habitantes de estas zonas marginadas como lacras sociales.

Es claro que los espectadores de estos filmes, esencialmente de las clases sociales altas que desconocen esta forma de vida en su totalidad, no pueden encontrar ningún punto de identificación con los chicos representados. Consecuentemente, estos filmes tienden a reforzar la imagen de la alteridad de las personas marginadas. En este punto cabe mencionar al crítico Homi Bhaba en su análisis sobre "fixity" como una parte fundamental de la "ideological construction of otherness", ya que utiliza los estereotipos como su estrategia principal. Sin embargo, Bhaba señala que los estereotipos son ambivalentes en su modo de representación. En sus propias palabras respecto a los estereotipos "[it] is not a simplification because it is a false representation of a given reality. It is a simplification because it is an arrested, fixated form of representation" (Bhaba 27). En otras palabras, la vida compleja y marginal de estos niños se convierte o simplifica en un estereotipo creado por una clase dominante, en este caso, los productores y directores cinematográficos.

Tanto *Cidade de Deus* como *Última parada 174* se enfocan en repetir el relato de chicos en situación de calle cuyo único futuro es cometer actos despreciados por la sociedad. La (re)presentación de los pocos personajes

de clase media son los periodistas y la trabajadora social. Los periodistas se presentan como personas que quieren mostrar a través de su medio un serio problema social, mientras que Walquíria se presenta como una mujer que siente un sincero interés en ayudar a los chicos callejeros. Las situaciones conflictivas que viven Zé Pequeno, Bene o Sandro no tienen su origen por las diferencias entre las clases sociales ni por falta de interés de personas de la clase media. Estos chicos provienen de espacios disfuncionales donde solo se dedican a inhalar pegamento, a robar y, en el caso de la famosa favela Cidade de Deus, a matar. Hay que recordar que en la secuencia del filme, nunca se menciona la limpieza social que por años se realiza en las calles de las grandes urbes de Brasil. Al final de cuentas, los únicos responsables por sus condiciones marginales de vida son los mismos protagonistas o, por lo menos, el trabajo de estos dos cineastas no parece contraponerse a este discurso. Es importante, sin embargo, recordar que se trata solo de cine, y éste es solo arte. La supuesta realidad que muestran estos filmes no es una representación necesariamente realista de las favelas o de sus habitantes sino la visión que las clases altas tienen de ellas y de las personas que en esos entornos viven.

Conclusión

“El sufrimiento de los hombres nunca debe ser un mudo
residuo de la política,
sino que, por el contrario constituye el fundamento de un
derecho absoluto
a levantarse y a dirigirse a aquellos que detentan el
poder”.
Michel Foucault

Los niños, las niñas y los adolescentes en situación de calle son una realidad en las grandes urbes latinoamericanas. Sus espacios son los más olvidados: favelas, comunas, chabolas, barrios de miseria, etc. Sus circunstancias de vida se repiten: pobreza, drogas, violencia, abusos, soledad, enojo y demás. Entre todas las circunstancias que rodean sus vidas, la violencia se destaca constantemente, pues ésta invade la comodidad del centro de la ciudad. En *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Michel Foucault acusó al sistema carcelario como uno de los aparatos ideológicos del Estado que contribuye a construir a los “individuos en sujetos necesarios para la reproducción del sistema” (Pozo 96). McGregor, en su artículo “Rejoinder to the Theory of Structural Violence”, menciona que existen otras tecnologías que contribuyen a crear estos sujetos necesarios para el sistema: editoriales, televisión, redes sociales, industrias cinematográficas, etc. En conjunto, como señala Diego del Pozo, estas tecnologías fungen una

función similar a la de la institución carcelaria y convierten a individuos/espectadores "en una ideología determinada, los convierte en sujetos de la hegemonía" (86).

Los filmes *Pixote: a lei do mais fraco* (1980) de Héctor Babenco, *La vendedora de rosas* (1998) de Víctor Gaviria, *De la calle* (2001) de Gerardo Tort, *Cidade de Deus* (2002) de Fernando Meirelles y *Última parada 174* (2008) de Bruno Barreto repiten la misma temática: niños, niñas y adolescentes en situación de calle como personas cuyo único destino es un final nefasto causado por sus propias condiciones de vida. El propósito declarado de los cineastas que colaboraron en estos proyectos fue hacer una denuncia social y dar autenticidad a sus trabajos fílmicos, para lo cual recurrieron a elementos fundamentales del neorrealismo italiano. No obstante, la industria fílmica y sus participantes buscan además un motivo poco relacionado con un compromiso social: hacer arte y crear un arte que venda. Entonces cabe preguntarse ¿qué pesa más a la hora de representar la realidad de personas marginales y cómo influye esta decisión para finalmente lanzar un producto cinematográfico? Más importante aún sería cómo se pueden representar a personas

marginales para poder cumplir con la denuncia propuesta por los directores en la creación de sus películas.

Ma'sud Zavarzadeh en su estudio *Seeing Films Politically* destaca el rol didáctico que tiene la cinematografía en la creación de discursos hegemónicos que normalizan las conductas e ideas de los individuos. En su análisis, Zavarzadeh estudia filmes hollywoodenses a los que llama triviales por no ser filmes con propuestas que se oponen al discurso capitalista estadounidense. Según el estudioso iraní, es en el espacio de lo trivial que se dan algunas de las negociaciones ideológicas más significativas de la cultura. Tras analizar los filmes de este estudio, se aprecia el poco cuestionamiento que existe hacia instituciones culturales o del Estado y el enfoque en representar las situaciones que viven los personajes como situaciones personales, lo cual resta o quita responsabilidad a la sociedad en general. La aproximación recién mencionada significaría un cambio en la cinematografía de América Latina, pues durante los años de transición entre las dictaduras militares y los gobiernos democráticos, hubo un acomodamiento a las nuevas necesidades para los cineastas en la región. Para el cine de la región, este cambio significó que la crítica

política tomó tintes de exponente de problemas sociales como la pobreza y la violencia.

En la década de los años sesenta, durante la época del Nuevo Cine Latinoamericano, surgió el cine que pretendió la denuncia de problemas sociales que vivían los países de la región; sin embargo, las propuestas políticas no significaron un éxito que atrajera grandes públicos nacionales o internacionales. Avellar señala que en la década de los años setenta y ochenta los cineastas se vieron en la necesidad de conciliar el proyecto político con las necesidades comerciales y el reconocimiento que este significa para ellos. En los años noventa surge en Brazil el *Cinema da retomada*, cuyo concepto general podría describir el cambio de visión que se dio en el cine latinoamericano durante 1960 a los 1990. Este cine que surge en los últimos años del siglo XX se declara comprometido con las causas sociales, económicas y políticas de sus países. Sin embargo, sobresale una característica importante y que Ivana Bentes apunta claramente: los nuevos directores han cambiado la propuesta de *Asthetics of Hunger* de Glauber Rocha durante los años del cinema novo por un "cosmetics of hunger" (124). En otras palabras, mientras que los realizadores de la década de los sesenta estaban preocupados por mostrar

la brutalidad de la privación social, los intentos contemporáneos se preocupan más por hacer de la pobreza y de la injusticia una representación cinematográfica accesible a un público muy selecto. No se puede negar categóricamente que los directores de los filmes que se incluyen en este estudio hayan pretendido hacer algún tipo de denuncia ante situaciones tremendamente nefastas que enfrenta la población infantil callejera. Sin embargo, y como se verá en el breve resumen que sigue, el esfuerzo quedó en una ilustración de situaciones personales que no permiten a estas personas salir de su triste condición.

En el filme *Pixote: a lei do mais fraco* (1980) el centro de detención juvenil al que van a parar el protagonista Pixote y sus amigos funge como sitio en el cual se facilitan "las 'ilegalidades' del poder", principalmente, porque los niños son utilizados como escudos para la venta de drogas y para sembrar el terror (Pozo 92). Los abusos de los celadores quedan claros cuando se culpa a Fumaça de la muerte de un juez. Después de eliminar al chico, las mismas autoridades intentan culpar a otro recluso de la muerte del adolescente. Este constante abuso se repite. Dentro de este lugar, los chicos siguen el mismo comportamiento que conocen antes de llegar al reformatorio; juegan a simular atracos, viven

amenazados por los guardias y se amenazan entre ellos mismos. De tal manera, y, como señala Robert Stam en su artículo para *Cineaste*, estas características de la película "vividly illustrate the perennial metaphor of prison as a 'school of crime,' an apprenticeship in duplicity, corruption and violence" (44). El hecho de que los chicos repitan el comportamiento vivido en el reformatorio después de su huida confirma la definición propuesta por Foucault sobre el sistema carcelario, el cual "asegura, en las profundidades del cuerpo social, la formación de la delincuencia a partir de ilegalismos leves . . . y el establecimiento de una criminalidad especificada" (308). Para Babenco, como señala Epstein, "street life simply becomes an extension of the brutality of the state" (381). La acusación que lanzan del Pozo y, Epstein, entre otros críticos, sobre Babenco y su filme *Pixote* es que falla en establecer un enlace entre el Estado y la situación que viven los chicos en el reformatorio.

Se mencionó en el capítulo dos que los centros de detención no cumplen con las expectativas de reintegrar a las personas a la sociedad. No es su función. Foucault señala que en estos mismos sitios, no solo caen personas de todas las calañas, sino que los mismos celadores

utilizan a los presos para cometer ilegalidades. Desde su misma estructura, el reformatorio jamás iba a ayudar al niño Pixote a volver con una familia y a vivir la vida de un niño de diez años. Es un sistema que, señala Goffman, ha supuesto un proceso de desidentificación personal y reidentificación con valores y hábitos creados por la cultura carcelaria. Los niños que salen del reformatorio se les presenta como personas que han asumido bien su nueva identidad. No se menciona si en algún momento sienten culpabilidad por las personas que matan. Tras la muerte del compañerito Chico, los amiguitos siguen la vida como si nunca hubiera existido. Al no lanzar dedos acusatorios del fallido programa de reintegración social que cumple el reformatorio, Babenco también se excusa de lanzar propuestas que mejoren la misma institución para cumplir con su cometido de reinsertar a estos niños a una sociedad dispuesta a recibirles. El final de cada uno de estos chicos termina convirtiéndose en un problema personal en el cual se exenta de culpa a cualquier estructura social.

Al igual que sus contrapartes masculinas, las niñas en situación de calle cumplen con las expectativas que se tiene de ellas por su condición social y de género. En los filmes de Víctor Gaviria, *La vendedora de rosas*, y de

Gerardo Tort, *De la calle*, se presentan a niñas en situación de calle como personas a las cuales el fracaso de las relaciones filiales las lleva a la vida en la calle y, posiblemente, a los peligros que viven en este lugar. La incapacidad de la figura materna por adaptarse al rol de la "madre virginal" fuerza a las niñas a la vida en la calle. La falta de esta madre condena a las chicas a fracasar en su intento por crear grupos sociales aceptables. Su situación de calle las expone además a peligros relacionados con su género. Las chicas se ven forzadas a recurrir a la prostitución o a ser tratadas como prostitutas por las personas que les rodean. Esto queda demostrado en los casos de Judy, la niña vendedora de rosas que se ofrece como carnada sexual a diferentes hombres, o con Xóchitl, la adolescente que es vista como objeto sexual por los hombres que la rodean. La negligencia de la sociedad por estas niñas no se señala en ningún momento, pero sí enfatiza que madres abusivas como la madre de Andrea no cumplen con proteger a sus hijas. La madre golpea a Andrea por una grabadora que se dañó pero no se da cuenta que la niña corre peligro de ser atacada sexualmente por el padrastro. Xóchitl, por otro lado, es una madre que no se ocupa de su hijo por cuidar a otros niños en su misma situación de calle. Se puede deducir,

entonces, que la madre es identificada como la mala madre. Ambos filmes también parecen señalar que, para los niños en situación de calle, la madre virginal no existe. Por consecuencia, solo se puede llegar a ella por medio de alucinógenos. Mónica inhala sacol para ver a su madre-abuela muerta. Curiosamente, la madre-abuela aparece en sus alucinaciones vestida de virgen. Rufino solo ve a su madre a través de las alucinaciones que le produce la marihuana. Si a esto se aúna que la niña y el niño ven a su madre como la imagen de la Virgen, queda claro que la madre, la imagen de amor, de sumisión y de unión no existe. Cabe recordar que *Pixote*, también bajo los efectos de la marihuana, ven en la imagen de la Virgen de la Aparecida a la figura materna.

Antes de proseguir, será necesario analizar la importancia que tiene representar a la madre como causante de los males de estas y estos chicos. Diversos estudios han señalado la necesidad del amor maternal en los personajes del filme *Pixote*. Las pocas mujeres que aparecen en el filme no cumplen con la definición de la madre virginal. La madre de Dito es amante del abusivo celador del reformatorio y Sueli es una prostituta que se sacó el feto del vientre con filosas agujas. En el filme colombiano, las madres son abusivas y obligan a sus hijas

a abandonar el hogar. Xóchitl no cumple con su función de madre abnegada. En el filme *Última parada 174*, Marisa tampoco es una buena madre. Por dedicarse a actos delictivos, Maleca le arrebató a su hijo. Ni siquiera su regreso a la fe cristiana puede "salvar" a su hijo Sandro de su fatídica suerte. En el caso de *Cidade de Deus*, esta figura ni siquiera se menciona. Zavarzadeh menciona la significancia de la familia biológica en la cual todos los miembros del clan se someten a las decisiones de la figura masculina representada en el padre. Un nuevo enfoque a este tema sería estudiar el papel central desempeñado por la figura femenina como imagen materna en estos filmes. En todos los filmes, las mujeres fracasan y no tienen la fuerza para luchar contra la arrolladora imagen masculina. En contraste, las figuras masculinas, a pesar de su crueldad, son capaces de mantener su control. Incluso, en filmes como *La vendedora de rosas* los chicos sienten aprecio por el paralítico y cruel don Héctor, jefe de la banda delictuosa del barrio. ¿Hasta qué punto la rearticulación que narran estos filmes acerca de estas instituciones—madre, padre y familia—desafía las posibilidades de inclusión o exclusión en el establecimiento social para estas y estos niños? Sería significativo también señalar cuál es el motivo que dicha

responsabilidad llega a ser más condenable en la mujer que falla y no en el padre que no cumple. Todos los filmes señalan de alguna manera el mal comportamiento de la madre, pero la figura paterna, al no ser mencionada jamás, queda exenta de toda culpa.

En el último capítulo, se mencionó cómo la cinematografía, uno de los medios de comunicación más poderosos, muestra a las favelas brasileñas y sus habitantes como un Cuarto Mundo. Estos espacios y sus habitantes son construidos como zonas segregadas, aisladas de otras áreas urbanas. El filme de Fernando Meirelles *Cidade de Deus* (2002) retrata la favela como sitio de pobreza, crueldad, muerte, narcotráfico y violencia. La acusación más severa hacia este filme es que concentra estas características negativas exclusivamente en este lugar, reafirmando así percepciones creadas sobre este mundo lejano y, en realidad, desconocido. La favela *Cidade de Deus* se convierte en un lugar de jóvenes sin futuro donde todo es maldad, presentada además como un lugar sin sentido. Se discutieron los elementos del neorrealismo italiano a los que recurrió el cineasta Meirelles para dar verismo a su narración; sin embargo, al analizar las técnicas cinematográficas empleadas por el director brasileño, su filme resultó un producto comercial que

convierte la pobreza y la violencia del mundo de la favela en un espectáculo de consumo para el espectador del Primer Mundo. La favela y su gente es un mundo lejos del centro de la ciudad y cuando salpican el mundo del centro es porque uno de sus entes ha invadido tal espacio, como ocurre en el filme de Bruno Barreto, *Última parada 174* (2008). Sandro, el protagonista del filme de Barreto, ingresa al centro de la ciudad solo para causar daño. En las calles del centro de Río de Janeiro, Sandro sigue siendo un sujeto marginado constantemente amenazado por su intrusión a un sitio al cual no pertenece. El punto de crítica para este filme es su representación meramente biográfica; no existe ningún tipo de cuestionamiento social. El filme se enfoca en dar visibilidad a chicos de favelas que llegan a centros importantes como el Jardim Botânico, donde ellos son protagonistas de actos violentos. Existe otro punto que sobresale en estos dos filmes; al apoyarse en los estereotipos raciales y de clase, estas películas refuerzan la representación de las favelas y sus habitantes. Al no haber punto de vinculación con los problemas sociológicos del país, los personajes principales se presentan como los productores de su propia marginación.

Tras revisar brevemente el enfoque que dieron los directores a sus filmes, se puede deducir que la representación realista de esta población marginal se pierde y solo queda un retrato de una realidad que se ve como "natural" para un público muy determinado. El cine, como evento artístico cultural, da otro tipo de realidad a sus directores. Mientras los cineastas retratan una realidad marginal que nadie desea, ellos reciben el reconocimiento mundial. Sin embargo, sus trabajos no logran cambios que mejoraren las condiciones de vida de sus jóvenes actores. Vale la pena preguntar si existe otra forma de narrar la vida de estas y estos niños. Es innegable que el cine, como toda obra realizada por el ser humano, tiene un compromiso social pero, la pregunta necesaria es ¿hasta qué punto estos filmes pretendieron plantear preguntas o buscaron simplemente un reconocimiento económico o artístico? Karl Marx y György Lukács⁴¹ desarrollaron el concepto de reificación. El proceso de reificación señala que el ser humano, un ser consciente, acepta que las formas sociales creadas son

⁴¹ Reificación, o *Verdinglichung*, propuesto por Karl Marx, hace referencia a las relaciones de consumo. Fue György Lukács, en "Reificación y conciencia del proletariado", quien acusa que el capitalismo todo lo mercantiliza: todo tiene un valor (incluso el ser humano) y el fin último es obtener ganancias.

algo natural y universal y olvida que es la misma interacción social la que crea las instituciones y la manera de entenderlas. Consecuentemente, es posible argüir que en el contexto socio-histórico de los filmes estudiados, los cineastas solo podían ofrecer las narrativas recién descritas.

Al inicio de este estudio se mencionaron dos palabras: el horror y lo siniestro. Gustavo Remedi introdujo estos dos términos para describir el desencanto que producen las personas marginales en la sociedad. Este estudio evidencia que las situaciones vividas por los protagonistas de los filmes son el horror y, por tal motivo, forman parte de la escena distópica, un sistema de representación que va creando situaciones que van llevando a sus personajes a finales trágicos e inesperados. Las (in)esperadas acciones se cumplen para los personajes de Pixote, Mónica, Rufino, Xóchitl o Sandro. Las muertes violentas de los personajes Mónica, Rufino y Sandro atrapan la atención del espectador causándole dolor y horror. Sin embargo, es solo cine. El horror de estos actores naturales no parece formar parte de la prioridad de la sociedad; este solo se produce en el cine. El trágico final de estos niños en situación de calle se vive todos los días pero en la realidad fuera del cine. Ivan da

Silva Martins⁴², uno de los múltiples actores naturales que participó en *Cidade de Deus*, se une a la larga lista de niños en situación de calle cuyo destino fuera de las pantallas poco interesó. Recientemente, al joven se le acusó de asesinar al policía Hudson Araujo en una de las muchas favelas en Río de Janeiro. Fernando Meirelles señaló que su intención al realizar el filme fue llamar la atención a un problema social de su país. El mismo cineasta ha señalado que se ha ido desconectando de los chicos que participaron en su filme. Entonces, ¿estas y estos chicos y adolescentes son solo cine? Una vez en sus vidas de todos los días, ya no interesan a menos que cometan un acto como Iván.

El problema es quizá moral. Es quizá Víctor Gaviria quien da una de las respuestas más concisas: "La película es apenas un conjunto de signos escritos" (95). Señala también Gaviria que "Yo no trabajo en la 'educación' ni en la 'rehabilitación'. Hay instituciones dedicadas de buena fe a estas labores que se encargan—no sé si con mucho o poco éxito—de cambiar a estos muchachos" (95). Si es un

⁴² Ivan, ahora un hombre de 34 años, es el jefe del narcotráfico en la favela Vidigal, en Río de Janeiro. El artículo recalca que las condiciones de vida para los jóvenes de las favelas solo se han agravado. La economía de estados como Río ha colapsado y la posibilidad de salir de la crisis no es viable en un futuro cercano.

problema moral es un problema de todos y el compromiso por mejorar la forma de vida de estas personas es también de todos. Gaviria señala también que

Es doloroso pero importante saber que cualquier persona, en cualquier lugar, es culpable de lo que les ha pasado a estos niños y niñas; que hacemos parte de la sociedad que los margina y que todos los días los traicionamos . . . El hecho de que podamos dormir tranquilos es un 'milagro' de la indiferencia". (95-96)

En su momento, las películas de este estudio lograron captar la atención del público. Tomar como tema a una población tan sensible como la de los niños, las niñas y los adolescentes en situación de calle y su condición de vida, además de recurrir a elementos importantes del neorrealismo, sirvieron para presentar una visión simplificada de la marginación urbana. Cada uno de estos filmes enfatiza los ciclos de pobreza, drogas y violencia en los cuales viven estas personas, sin destacar ni cuestionar las complejas diferencias que existen en su vida y los espacios por los cuales transitan. Finalmente, el reproche más severo es su falta de perspectiva crítica y objetiva sobre la vida de estos seres humanos. Incluir el auténtico punto de vista de estas personas habría incluido diferentes narrativas y formas de violencia que hubieran mostrado conflictos étnicos-genéricos y aspectos claves de segregación socio-económica. Sin embargo, esta

posibilidad para el cine actual no parece existir, puesto que el filme es arte y, por ende, una creación estética. Siempre habrá ajustes a los cuales adaptarse que no permitan evitar repetir un discurso arraigado en la sociedad actual.

Obras citadas

- "Ahora es el turno de 'De la calle' de Gerardo Tort".
Proceso.com.mx.
<http://www.proceso.com.mx/186478/ahora-es-el-turno-de-de-la-calle-de-gerardo-tort>. 8 febrero 2017.
- Avellar, J.C. "Backwards Blindness: Brazilian Cinema of the 1980s". *Framing Latin American Cinema: Contemporary Critical Perspectives*. Ed. Ann Marie Stock. Minneapolis: U of Minnesota P, 1997. 26-56.
- Bauman, Zygmunt. *Postmodernity and Its Discontents*. New York: New York UP, 1997.
- Bazin, André. *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Rialp, 1946.
- Beauvoir, Simone de. "Sexual Initiation". *The Second Sex*. New York: Vintage Books Edition, 1989, 441-78.
- . "Prostitutes and Hetaera". *The Second Sex*. New York: Vintage Books Edition, 1989, 680-701.
- Bentes, Ivana. "The Aesthetics of Violence in Brazilian Film". *City of God in Several Voices: Brazilian Social Cinema as Action*. Ed. Elsie R. P. Viera. Nottinham: Critical, Cultural and Communication, 2005, 82-92.
- . "The sertão and the favela in Contemporary Brazilian Film". *The New Brazilian Cinema*. Ed. Lucia Nagib. New York: I. B. Tauris, 2003. 121-38.
- Bhabha, Homi K. "DissemiNation: Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation". *Nation and Narration*. Ed. Homi K. Bhabha. London: Routledge, 1990. 291-322.
- . "The Other Question . . . Homi K. Bhabha Reconsiders the Stereotype and Colonial Discourse". *Screen 24* (6): 18-36.
http://courses.washington.edu/com597j/pdfs/bhabha_the%20other%20question.pdf. Febrero 2017.
- "Brazil: City of God actor wanted for killing Rio policeman". *BBC News*. <http://www.bbc.com/news/world-latin-america-40723906>. 10 agosto 2017.

- Buñuel, Luis. *Mi último suspiro*. Barcelona: Plaza & Janes, S. A. 1982.
- Caldeira, Teresa. *City of Walls: Crime, Segregation, and Citizenship in São Paulo*. Berkeley: U of California P, 2000.
- Castellanos, Rosario. "La mujer mexicana del siglo XIX". *Mujer que sabe latín . . .* México: Fondo de Cultura Económica, 1984. 156-60.
- Castells, Manuel. *End of Millennium*. Malden: Wiley-Blackwell, 2010.
- Chan, Felicia y Valentina Vitali. "Revisiting the 'Realism' of the Cosmetics of Hunger: *Cidade de Deus* and *Ônibus 174*". *New Cinemas: Journal of Contemporary Films* 8.1 (2010): 15-30.
[http://www.academia.edu/345393/Revisiting the-realism of the cosmetics of hunger Cidade de Desu and %C3%94nibus 174](http://www.academia.edu/345393/Revisiting_the-realism_of_the_cosmetics_of_hunger_Cidade_de_Desu_and_%C3%94nibus_174)>. 11 febrero 2015. 11 octubre 2015.
- Chircales*. Dir. Marta Rodríguez y Jorge Silva. Proimágenes en Movimiento, 1972.
- Cidade de Deus*. Dir. Fernando Meirelles and Kátia Lund. Rio de Janeiro. O2 Filmes, 2002.
- Colombia de película: nuestro cine para todos*. Ministerio de Cultura.
<file:///I:/dissertation/capitulo%203/colombia/historia%20del%20cine%20colombiano/Cartilla%20Historia%20del%20Cine%20Colombiano%202015.pdf>. 10 noviembre 2016.
- Crónica de un niño solo*. Dir. Leonardo Favio. Real Films, 1965.
- Davis, Mike. *Planet of Slums*. London: Verso, 2006.
- Debord, Guy. *Society of the Spectacle*. Detroit: Black & Red, 1983.
- De la calle*. Dir. Gerardo Tort. Tiempo Tono Films, 2003.
- Di. <http://www.diccionarioinformal.com.br/pixote/>. 3 marzo 2016.

- Díaz Bohórquez, Juan Camilo y Alejandra Hamman. "Una mirada al cine colombiano". *Razón y palabra: Primera revista electrónica en América Latina especializada en comunicación* (2011-2012). [file:///I:/dissertation/capitulo%203/colombia/la%20vendedora%20de%20rosas/miscellaneous/09 DiazHamman M78.pdf](file:///I:/dissertation/capitulo%203/colombia/la%20vendedora%20de%20rosas/miscellaneous/09%20DiazHamman%20M78.pdf). 11 noviembre 2016.
- Dicionário Criativo. <http://dicionariocriativo.com.br/significado/pixote>. 3 marzo 2016.
- Diego, Rosa de y Lidia Vázquez. *Figuras de Mujer*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.
- Digón Pérez, Miguel. "Nosotros los pobres, ustedes los olvidados". *Congreso Internacional 1810-2010: 200 años de Iberoamérica*. <https://hal.archives-ouvertes.fr/halshs-00530090/document>. 13 abril 2016.
- Domínguez, Edgar. "El drama de la 'Vendedora de rosas', una colombiana que no tuvo niñez". *El Tiempo*. 5 febrero 2015. <http://www.eltiempo.com/entretenimiento/musica-y-libros/lady-tabares-el-drama-de-una-colombiana-que-no-tuvo-ninez/15199035>. 20 febrero 2017.
- Epstein, Irving. "Street Children in Film". *Curriculum Inquiry*. 29.3 (199); 375-88. JSTOR. 20 diciembre 2017.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1976.
- . "Frente a los gobiernos, los derechos humanos". *La vida de los hombres infames*. La Plata: Editorial Altamira, 1996. 211-12.
- Gallo, Iván. "La verdadera verdadera vendedora de rosas que existió en Medellín". *Las 2 orillas*. 28 diciembre 2015. <http://www.las2orillas.co/la-verdadera-verdadera-vendedora-de-rosas-existio-en-medellin/>. 10 agosto 2016.
- "Vida y muerte del Zarco, el de 'La vendedora de rosas'", *Las 2 orillas*. 3 enero 2016.

<http://www.las2orillas.co/vida-muerte-del-zarco-el-protagonista-de-la-vendedora-de-rosas/>. 15 diciembre 2016.

Gaspar Pereira, Hilda Maria. *The Viva Rio Movement: The Struggle for Peace*. London: U of London Institute of Latin American Studies, 1996.

Goffman, Erving. *Internados: Ensayos sobre la situación social de los enfermos mentales*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2001.

Gutiérrez-Albilla, Julián Daniel. "Filmar niños marginales: Marginalidad social y sexual y el poder subversivo de la 'imagen tiempo' en 'Pixote' de Héctor Babenco". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 37.73 (2011): 183-203. JSTOR. 14 noviembre 2014.

Halam, Julia and Margaret Marshment. *Realism and Popular Cinema*. Manchester / New York: Manchester UP, 2000.

Historia del cine colombiano, Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.
<file:///I:/dissertation/capitulo%203/colombia/historia%20del%20cine%20colombiano/historia%20del%20cine%20colombiano.pdf>. 10 noviembre 2016.

"Historia del cine: neorrealismo italiano". *Sólo Cine Clásico*. 8 octubre 2014.
<<http://www.solocineclasico.com/2014/10/historia-del-cine-neorrealismo-italiano.html>>. 28 agosto, 2017.

Huelepega: ley de la calle. Dir. Elia Schneider. Producciones Cinematográficas Filmart S.L.; Urban Vision Entertainment, 1999.

Humanium: juntos por los derechos del niño. Derecho a una identidad. <http://www.humanium.org/es/derecho-identidad/>. 16 julio 2016.

Ismail, Xavier. *Allegories of Underdevelopment: Aesthetics and Politics in Modern Brazilian Cinema*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1997.

Jáuregui, Carlos. "Entrevista con Víctor Gaviria: Violencia, representación y voluntad realista".

Objeto visual: Cuadernos de Investigación de la Cinemateca Nacional 11.9 (2003): 91-104. 15 enero 2015.

Jáuregui, Carlos y Juana Suárez. "Profilaxis, traducción y ética: La humanidad 'desechable' en *Rodrigo D. no futuro, La vendedora de rosas* y *La virgen de los sicarios*". *Revista Iberoamericana* 68.199 (2002): 367-92.

<file:///I:/dissertation/capitulo%203/sources/colombia/profilaxis,%20traduccion%20y%20etica.pdf>. 6 noviembre 2015.

Johnson, Randal. 'The Romance-Reportagem and the Cinema: Babenco's 'Lúcio Flávio' and 'Pixote'''. *Luso-Brazilian Review*. 24.2 (1987), 35-48.

Kantaris, Geoffrey. "The Young and the Damned: Street Visions in Latin American Cinema". *Contemporary Latin American Cultural Studies*. Ed. Stephen Hart and Richard Young. London: Arnold, 2003. 177-89.

---. "Violent Visions: Representations of Violence in Contemporary Latin American Urban Cinema". *Popular Culture and the Political Discourse of Violence*. Cambridge, May 2002. Conference Paper. Web. 8 de marzo de 2011.

La vendedora de rosas. Dir. Víctor Gaviria. Producciones Filmamento, 1998.

La Zona. Dir. Rodrigo Plá. Morena Films, 2007.

León Frías, Isaac. *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta: Entre el mito político y la modernidad fílmica*. Lima, Perú: Fondo Editorial Universidad de Lima, 2013.

Leu, Lorraine. "Spaces of Remembrance and Representation in the City: José Padilha's *Ônibus 174*". *Luso-Brazilian Review*. 45.2 (2008): 177-89.

Levine, Robert M. "Fiction and Reality in Brazilian Life". *Based on a True Story: Latin American History at the movies*. Ed. Donald F. Stevens. London: SR Books, 1997. 201-14.

- Los olvidados*. Dir. Luis Buñuel. Ultramar Films, 1950.
- Lucchini, Riccardo. *Niño de la calle: identidad, sociabilidad, droga*. Barcelona: Los Libros de la Frontera, 1999.
- Lukás, Georg. "Reificación y consciencia del proletariado". *Historia y consciencia de clase*. Havana: Editorial de Ciencia Sociales, 1970. 110-230.
- McGregor, Felipe E. y Marcial Rubio C. "Rejoinder to the Theory of Structural Violence." *The Culture of Violence*. Ed. Kumar Rupesinghe y Marcial Rubio C. Tokyo: United Nations UP, 1994. 14-41.
- Medeiros Marcato, Raquel de. "Género comercial en evidencia: ¿La película Ciudad de Dios manipula la realidad?". *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*. 2 (2010): 80-95. http://ddd.uab.cat/pub/452f/452f_a2010n2/452f_a2010n2_p80iSPA.pdf. 31 enero, 2015.
- Meirelles, Fernando. "Writing the Script, Finding and Preparing the Actors". *City of God in Several Voices: Brazilian Social Cinema as Action*. Ed. Elsie R. P. Viera. Nottingham: Critical, Cultural and Communication P, 2005. 13-25.
- Mendès-Leite, Rommel. "A Game of Appearances: The 'Ambigusexuality' in Brazilian Culture of Sexuality". *Journal of homosexuality*. 25 (1993): 271-82.
- Millán, Francisco Javier. "Las huellas de Buñuel. La influencia de su obra cinematográfica en el cine latinoamericano". *Turuel* 88-89 (2000-2002): 221-36.
- Mora, Carl J. *Mexican Cinema: Reflections of a Society, 1896-2004*. Jefferson: McFarland & Company, Inc. Publishers, 2005.
- Murrieta Cummings, Patricia. *Poder y resistencia: el proceso de permanencia de los niños de la calle en la ciudad de México*. México, D.F.: Plaza y Valdés Editores, 2008. Impreso.
- Nagib, Lucia. "Talking Bullets: The Language of Violence in *City of God*". *City of God in Several Voices*:

Brazilian Social Cinema as Action. Ed. Elsie R. P. Viera. Nottingham: Critical, Cultural and Communication P, 2005. 32-43.

"¡Ningún niño escoge la calle!". *Niños de la calle*. 26 junio 2010.
<http://ninosenlacalle.blogspot.com/2010/06/ningun-nino-escoge-la-calle.html>. 15 septiembre 2016.

Ônibus 174. Dir. José Padilha. Hart Sharp, 2002.

Ospina, Luis y Carlos Mayolo. "¿Qué es la pornomiseria?" *Cinéfagos.net*.
<http://cinefagos.net/paradigm/index.php/otros-textos/documentos/917-que-es-la-porno-miseria>. 29 octubre 2016.

Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.

Pérez Murillo, María Dolores y David Fernández Fernández. "Los olvidados". *La memoria filmada: América Latina a través de su cine*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos para América Latina y África (IEPALA), 2002.

Pixote: a lei do mais fraco. Dir. Héctor Babenco y Jorge Durán. Embrafilme, 1980.

Pozo, Diego del. "Olvidados y re-creados: la invariable y paradójica presencia del niño de la calle en el cine latinoamericano". *Chasqui: revista de literatura latinoamericana* 32.1 (2003): 85-97. *JSTOR*. 11 diciembre 2014.

Rábago González, Mónica. "Las niñas en situación de calle en la Ciudad de México: una visión de género". *Rayuela* 1 (2005): 107-09.
http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:t4LUdGLzEGUJ:www.team-monde.org/assets/PDF/Articulo_MonicaRabagoGonzalez.pdf+&cd=1&hl=en&ct=clnk&gl=us. 16 octubre 2016.

Reguillo, Rossana. "The Social Construction of Fear: Urban Narratives and Practices". *Citizens of Fear: Urban Violence in Latin America*. Ed. Susan Rotker. New Brunswick: Rutgers UP, 2002, 187-206.

- RELAF. "Niños, niñas y adolescentes sin cuidados parentales en América Latina". Junio 2010. www.relaf.org/Informe%20Latinoamericano.pdf. 13 mayo 2015.
- Remedi, Gustavo. *Neorrealismo latinoamericano. La máquina del horror*. <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Remedi/escena-distopical.htm>. 15 enero 2015.
- Rivas, Alfredo E. "Mitologías de las apariencias: sujeto, ciudad y representación en el cine latinoamericano". *Estudios* 20.40 (2012): 260-73. Web. 15 enero 2015.
- Rivera Bentancur, Jerónimo L. "Los protagonistas de las películas colombianas 1990-2003". *Revista Mediterránea de Comunicación* 1 (2010): 36-50. <http://www.rmedcom.org/2010.htm>. 30 octubre 2016.
- Rizzini, Irene y Mark W. Lusk. "Children in the Streets: Latin America's Lost Generation". *Children and Youth Services Review* 17.3 (1995): 391-400. <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:BP1Ybtu2BsEJ:www.streetchildrenresources.org/wp-content/uploads/2013/08/artigo-children-in-the-streets-latin-American-1995.pdf+&cd=1&hl=en&ct=clnk&gl=us>. 2 enero 2017. WEB.
- Rohter, Larry. "The Gangs of Rio de Janeiro". *The Age*. <http://www.theage.com.au/articles/2003/03/16/1047749659608.html>. 26 marzo 2017.
- Rueda, María Elena. "El cine latinoamericano y su búsqueda de la infancia callejera: el giro de Víctor Gaviria". *Objeto visual: cuadernos de investigación de la Cinemateca Nacional* 11.9 (2003): 55-61.
- Shaw, Deborah. "National Identity and the Family: *Pixote* by Hector Babenco and *Central Station* by Walter Salles". *Contemporary Cinema of Latin America*. New York: Continuum, 2003.
- Shaw, Miranda. "The Brazilian *Goodfellas*: *City of God* as a Gangster Film?". *City of God in Several Voices: Brazilian Social Cinema as Action*. Ed. Elsie R. P.

- Vieria. Nottingham: Critical, Cultural and Communication P, 2005. 58-70.
- Stam, Robert. "Pixote". *Cineaste* 3.12 (1983): 44-45. JSTOR. 20 marzo 2015.
- Stam, Robert and Ismael Xavier. "Transformation of National Allegory: Brazilian Cinema from Dictatorship to Redemocratization". *New Latin American Cinema*. Ed. M. T. Martin. Detroit: Wayne UP, 1997. 295-322.
- Stevens, Donald F. *Based on a True Story: Latin American History at the Movies*. London: SR Books, 1997.
- Strickland, Rebecca Danielle. "La calle de los jóvenes en la Ciudad de México: territorios y redes de las poblaciones callejeras". *Rayuela: Revista iberoamericana sobre Niñez y Juventud en Lucha por sus Derechos* 38 (2012): 122-28. <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:AgdHfse1YFsJ:revistarayuela.ednica.org.mx/sites/default/files/Art.%2520Rebecca%2520Danielle%2520Strickland.pdf&cd=1&hl=en&ct=clnk&gl=us>. 11 diciembre 2014.
- Taboada, Javier de. "Tercer cine: tres manifiestos". *Revista de crítica literaria latinoamericana*. 37.73 (2011): 37-60. JSTOR. 18 octubre 2015.
- Última parada 174*. Dir. Bruno Barreto. Globo Films, 2008.
- UNESCO. *Niños de la calle*. <http://www.unesco.org/new/es/social-and-human-sciences/themes/fight-against-discrimination/education-of-children-in-need/street-children>. 20 junio 2016.
- Vallejo, Alejandro. "Cine, ciudad y Fragmento". <http://revistas.unal.edu.co/index.php/email/article/view/1148>. 10 febrero 2014.
- Velasco, Raquel. *La devoción mariana en México: imágenes de un dogma*. 12 septiembre 2012.
- Veliz, Mariano. "El cine militante latinoamericano y la narrativa contrahistórica". *Revista Lindes: estudios sociales del arte y la cultura*. 1.1. (2010). <http://www.hamalweb.com.ar/2010/pdf/chile/el-cine->

[militante-latinoamericano-y-la-narrativa%20contrahistorica.pdf](#). 13 octubre 2015.

Villarejo, Amy. "'Bus 174' and the Living Present". *Cinema Journal* 46.1 (2006): 115-20. JSTOR. 15 enero 2015.

Weisslitz, Toby. *Criminal Kinships and Coming of Age: The Potrayal of Lower-Class Youths in Contemporary Brazilian and Colombian Works of Fiction*. Disertación. University of North Carolina. 2006. WEB. 11 junio 2016.

Xavier, Ismail. *Allegories of Underdevelopment: Aesthetics and Politics in Modern Brazilian Cinema*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1997.

Zavarzadeh, Mas'ud. *Seeing Films Politically*. Albany; State U of New York P, 1991.

Zorio Labrador, Sandra Milena. "Droga, consumo y objetos para la fantasía: Una lectura de la película *La vendedora de rosas*". *Desde el jardín de Freud* 7 (1986): 319-23.
<https://dialnet.unirioja.es/download/articulo/2923560.pdf>. 13 diciembre 2016.