

Representaciones realistas de los niños de la calle en el cine iberoamericano, 1998 - 2003

Juan Carlos Vargas

Resumen

Este trabajo es producto de una parte del capítulo cuatro de la tesis de doctorado “Representaciones realistas de niños, adolescentes y jóvenes marginales en el cine iberoamericano, 1990 – 2003”, la cual sigue la huella, en dichas representaciones, de ciertas tendencias veristas, tanto en el campo del documental como en el terreno de la ficción. Y concluye que el neorrealismo destaca como la mayor influencia, compartida con la impronta que dejó el modelo paradigmático de **Los olvidados** (Luis Buñuel, 1950), que a su vez se inspiró en parte en la corriente neorrealista, sobre todo en **El limpiabotas** (Vittorio De Sica, 1946).

Palabras clave: niños de la calle, realismo, cine iberoamericano

A lo largo de la historia del cine mundial las películas basadas y protagonizadas por niños (0-12 años), adolescentes (13 a 17 años) y jóvenes (18 a 29 años) han sido muy abundantes, de gran diversidad temática y dirigidas a diferentes tipos de públicos como las clásicas: **Cero en conducta** (*Zéro de conduite: Jeunes diables au college*, Jean Vigo, Francia, 1933), **Juegos prohibidos** (*Jeux Interdits*, René Clément, Francia, 1952), **Rebelde sin causa** (*Rebel Without a Cause*, Nicholas Ray, Estados Unidos, 1955), **Los 400 golpes** (*Les quatre cents coups*, Francois Truffaut, Francia, 1959) o **La infancia de Iván** (*Ivanovo detstvo*, Andrei Tarkovski, URSS, 1962). Sin embargo, resultan mucho menos numerosas las representaciones fílmicas que intentan reflejar de manera realista ¹ los problemas que pueden acarrear la marginación social y económica en dichos sujetos, categoría en la que podemos mencionar a otros clásicos: **El limpiabotas** (*Sciuscià*, Vittorio De Sica, Italia, 1946), **Los olvidados** (Luis Buñuel, México, 1950), **Pather Panchali** (*Pather Panchali*, Satyajit Ray, India, 1955) o **Mouchette** (*Mouchette*, Robert Bresson, Francia, 1967).



El limpiabotas

En el cine mundial la tendencia verista ² para representar a niños, adolescentes y jóvenes marginales con un enfoque de denuncia social, un tanto alejada de las fórmulas comerciales y de las convenciones genéricas aumentó de manera considerable en la década de los noventa, aunque surgen algunas propuestas interesantes desde 1950 como la ya mencionada *Los olvidados*, y *La escalinata*, de César Enríquez (Venezuela). En el cine iberoamericano de los años ochenta *Deprisa, deprisa* (España, 1980), de Carlos Saura, y *Pixote, los olvidados de Dios* (*Pixote, a lei do mais fraco*, Brasil, 1981), de Héctor Babenco, son los ejemplos más destacados de representaciones realistas

sobre niños, adolescentes y jóvenes marginales, aunque también pueden mencionarse otros filmes valiosos: *Gregorio* (Perú, 1984), de Fernando Espinoza, Stefan Kaspar y Alejandro Legazpi, *27 horas* (España / Francia, 1986), de Montxo Armendáriz, *Juliana* (Perú, 1988), Fernando Espinoza y Alejandro Legazpi, y *Rodrigo D. No futuro* (Colombia, 1989), de Víctor Gaviria. Por otro lado, en las cinematografías de otras partes del mundo, resaltan *Christina F. (Christiane F. – Wir Zinder vom Bahnhof Zoo*, Alemania, 1981), de Uli Edel, basada en la historia verdadera de una adolescente drogadicta de catorce años que se prostituye en Berlín; *A la orilla del río (River's Edge*, Estados Unidos, 1986), de Tim Hunter, también inspirado en un caso real y ubicado en un poblado de Oregon, sobre un adolescente que asesina a su novia y presume su crimen a sus amigos, en su mayoría alcohólicos o drogadictos, y, sobre todo, *Salaam Bombay! (Salaam Bombay*, India / Francia / Reino Unido / Estados Unidos, 1988), de Mira Nair, crudo retrato de los niños de la calle de Bombay centrado en la supervivencia de un infante de once años, en el cual se abordan problemas como la explotación y maltrato infantiles, la prostitución y la pederastia.

En la década de los noventa se da un aumento considerable en la producción de películas sobre el tema. Para Ismail Xavier ³ en esta época los niños son personajes emblemáticos del cine mundial, y lo mismo podríamos afirmar respecto a los adolescentes y jóvenes. En el caso específico de las representaciones realistas en esta década surgen ejemplos significativos en diferentes partes del mundo en los que puede observarse una tendencia hacia el realismo social, tal es el caso, por ejemplo, del nuevo cine iraní que emprende una especie de renovado neorrealismo por medio de relatos, minimalistas y melodramáticos, en los que se hace patente una preocupación por el universo infantil aquejado por desgracias cotidianas relacionadas con la pobreza y la desigualdad social. Narraciones simples filmadas en ocasiones en tiempo real y con actores naturales en las que de pronto puede asomar el lirismo y la poesía: *El globo blanco (Badkonaka Sefid*, 1993), de Jafar Panahi, con guión de Abbas Kiarostami (sin duda la figura más relevante del resurgimiento de esta cinematografía), sobre una niña pobre obsesionada por comprar un pez dorado a la que se le cae la moneda que le da su madre en una alcantarilla, o *Niños del cielo (Bacheha-ye aseman*, 1997) y *El color del paraíso (Rang-e khoda*, 1999), de Majid Majidi. En la primera un niño pierde las únicas zapatillas de su hermana y tienen que compartir unos zapatos tenis para asistir a la escuela primaria, ocultando la situación a sus empobrecidos padres, y en la segunda un niño ciego sale de vacaciones de verano y enfrenta el rechazo de su padre viudo.

En la época, utilizando también un registro minimalista y realista, pero más sobrio y depurado, y en el que pueden rastrearse vasos comunicantes con parte del cine de Robert Bresson, sobresale la obra de los hermanos Jean-Pierre y Luc Dardenne, realizadores de coproducciones baratas entre Bélgica y Francia en las que usan mucha cámara en mano. En *La promesa (La promesse*, 1996), un adolescente es obligado por su padre a explotar inmigrantes ilegales; en *Rosetta (Rosetta*, 1999), una adolescente pobre y desempleada tiene que soportar a una madre alcohólica y en *El hijo (Le Fils*, 2002), un muchacho de 16 años asesina al hijo del dueño del taller de carpintería en el que trabaja y, como no es descubierto, sigue trabajando en el lugar y entabla una estrecha relación con el patrón.

Cercano en estilo e intenciones a los hermanos Dardenne, Bruno Dumont realiza *La vida de Jesús (La vie de Jésus*, Francia, 1997), retrato cruel y austero de una pandilla de jóvenes sin perspectivas, indolentes, violentos, misóginos y racistas que viven en un “pacífico” pueblo de la provincia francesa. Otra representación verista de la juventud francesa, aunque con un estilo opuesto al de los Dardenne y al de Dumont, mucho más estilizado y lleno de imaginería visual lo ofreció Mathieu Kassovitz en el *El odio (La Haine*, Francia, 1995), relato que aborda el problema de la marginación social y la represión policíaca que viven tres amigos en los suburbios de París.

Dos hermanos convertidos en niños de la calle y en delincuentes, producto del abandono familiar, aparecen en *Los hijos de Requin (Le fils du Requin*, Francia / Bélgica / Luxemburgo, 1993), de Agnès Mèrlet. En *Los diablos (Les diables*, Francia / España, 2002), de Christophe Ruggia, se presenta un caso similar, pero en éste se trata de dos adolescentes de doce y trece años, hombre y mujer, que huyen de los orfanatos para buscar a sus padres.



Los olvidados

Otras dos historias sobre niños de la calle, emparentadas con la paradigmática **Los olvidados**, **Salam Bombay!** y **Pixote**, son **Vito y los otros** (*Vito e gli altri*, Italia, 1991), de Antonio Capuano - cuya acción transcurre en Nápoles-, y la coproducción francesa **El príncipe de la calle** (*Ali Zaoua, prince de la rue*, (Marruecos / Túnez / Bélgica, 2000), de Nabil Ayouch, ubicada en la tercermundista ciudad de Marruecos.

Los temas de la orfandad y el abandono familiar, ligados a la prostitución y la pederastia se presentan en **Ladrón de niños** (*Ladri di bambini*, Italia / Francia, 1991), de Gianni Amelio, *road-movie* en el que una niña de once años y su hermano de diez, son trasladados a un orfanato por un carabinero. La orfandad también es la cuestión principal de **Estación Central** (*Central do Brasil*, Brasil / Francia, 1999), de Walter Salles, melodramático *road movie*, de ecos neorrealistas, en el que una profesora y redactora de cartas acompaña a un niño huérfano a buscar a su padre.

En **Las alas de la vida** (*Lilya 4 – Ever*, Suecia / Dinamarca, 2002), de Lukas Moodysson, una adolescente de 16 años, abandonada por su madre, cae en las redes de una organización criminal dedicada a la prostitución. Y un tema similar, pero concerniente a la prostitución masculina de un adolescente de quince años, es expuesto en **Mandrágora** (*Mandragora*, Checoslovaquia, 1997), de Wiktor Grodecki.

Por último, en este breve panorama sobre representaciones realistas en diversas partes del mundo que abarca el mismo periodo estudiado en el cine iberoamericano, es necesario mencionar a dos cineastas estadounidenses: Larry Clark y Gus Van Sant. El también fotógrafo Clark ha realizado un interesante aunque cuestionable y voyeurístico trabajo: **Kids, vidas perdidas** (*Kids*, Estados Unidos, 1995) y **Perversión** (*Ken Park*, Estados Unidos, 2002), crudas y explícitas visiones sobre niños y adolescentes centradas en el sexo, el alcoholismo y la drogadicción. Mientras Van Sant, de manera mucho más rigurosa y sin tremendismos, en **Elefante** (*Elephant*, Estados Unidos, 2003), penetra en el mundo estudiantil de adolescentes y jóvenes para mostrar las posibles causas que llevan a dos amigos a masacrar a sus compañeros.

Cabe agregar que a partir de la década del noventa se populariza el uso de la cámara de video y algunos cineastas empiezan a experimentar con el formato, el cual abarata costos y permite filmar con mayor libertad creativa sin necesidad de mucha iluminación. En Dinamarca, por ejemplo, surge el último movimiento cinematográfico del siglo XX, Dogma 95, que privilegia el uso de dicho formato y el rodaje de narraciones realistas. Además en esa época hacer cine en video se convierte a la vez en una opción estilística y en un medio de producción de bajo presupuesto que beneficia a los jóvenes realizadores debutantes, así como a las débiles cinematografías de los países subdesarrollados. Por otra parte, a partir del programa de MTV, *The Real World* (Estados Unidos, 1992), y del de *Big Brother* (Holanda, 1997), proliferaron en todo el mundo las emisiones televisivas de espectáculos llamados *reality shows*, programas en los cuales los participantes son expuestos a situaciones “reales” para sortear un sinnúmero de retos con el fin de obtener fama y fortuna. En dichos *shows* la cámara de video también se volvió de uso común. En

Iberoamérica, limitándonos a la materia que nos ocupa, Barbet Schroeder y Juan Carlos Desanzo utilizan esa tecnología para rodar **La virgen de los sicarios** (Colombia / España / Francia, 2000) y **El Polaquito** (Argentina / España, 2003), respectivamente.

El grupo de películas seleccionadas para este trabajo, representativas de la corriente realista que resurge en la región iberoamericana en el periodo que va de 1990 a 2003 - periodo marcado por la globalización y las políticas neoliberales -, manifiesta una serie de temas comunes: pobreza y marginación social; desintegración familiar, ausencia de padre u orfandad y abandono; pérdida de la inocencia, alcoholismo, drogadicción, narcotráfico; violencia y autodestrucción; falta y búsqueda de afecto, y sexualidad temprana. Sin embargo, pueden trazarse tres ejes temáticos predominantes ligados a los anteriores: delincuencia y crimen, sicarios y niños de la calle. Éste último tema es el que se trata a continuación.

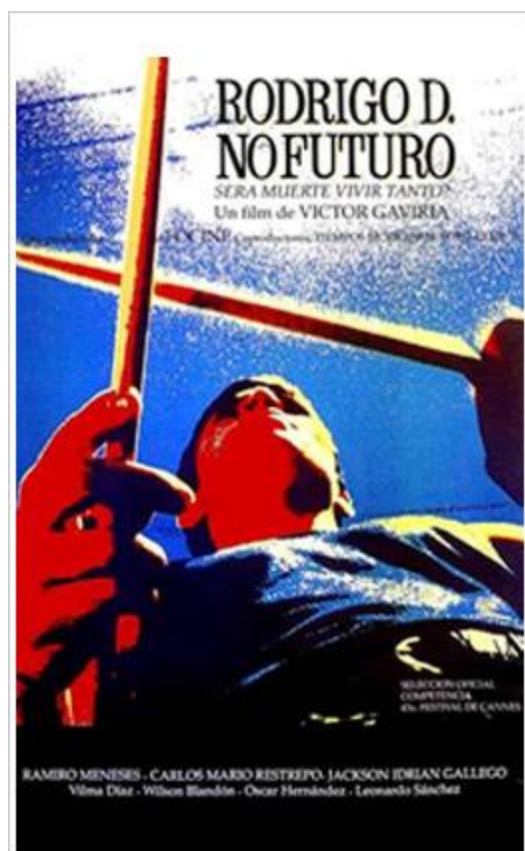
NIÑOS DE LA CALLE

1) La vendedora de rosas (Colombia, 1998)

En Colombia, en las décadas de los ochenta y noventa, la pobreza y las desigualdades sociales aumentan y siguen activos algunos movimientos guerrilleros como los de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC). Los conservadores regresan al poder con el presidente Belisario Betancourt (1982-1986), y a partir de los primeros años ochenta el escenario social, político y económico sufre un fuerte cambio en su estructura por el grave problema de la mafia del narcotráfico cuyo poder y violencia hace tambalear los gobiernos liberales de Barco (1986-1990) y César Gaviria (1990-1994). Bajo un escándalo de corrupción, en 1992 desaparece la Compañía de Fomento Cinematográfico (Focine), fundada en 1979, y para subsistir los cineastas tienen que recurrir a las coproducciones con otros países o al apoyo de empresas televisivas como Caracol Televisión. Entre los pocos directores que destacan en los años ochenta y noventa se encuentran Jorge Alí Triana (**Tiempo de morir**, 1985 y **Edipo alcalde**, 1996), Víctor Gaviria (**Rodrigo D. No futuro**, y **La vendedora de rosas**, 1998) y Sergio Cabrera (**Águilas no cazan moscas**, 1992; **La estrategia del caracol**, 1993, y **Golpe de estadio**, 1998). En 1998 entra en vigor una nueva política estatal que apoya al cine llamada “Removiendo el ojo social”, con la cual se ve favorecida **La vendedora de rosas**.

En **La vendedora de rosas** Víctor Gaviria (1955) sigue las huellas de **Los olvidados**, **Crónica de un niño solo** (Argentina, 1964), de Leonardo Favio, **La Raulito** (Argentina, 1974), de Lautaro Murúa, **Gamín** (Colombia / Francia, 1976 - 1978), de Ciro Durán, **Pixote**, **Gregorio** y **Juliana**, para realizar un cine de ficción que establece vínculos con el documental etnográfico, el neorrealismo y el *cinéma vérité*, centrando su atención en un grupo de niños de la calle y ubicando la acción en un barrio pobre de Medellín.

Gaviria, poeta, autor de la novela *El peladito que no duró nada* (1991) y cineasta autodidacta admirador de Werner Herzog, realiza diez cortos y medimétrajes en cine y video entre 1979 y 1991, varios de ellos documentales. Interesado por la violencia y el narcotráfico que afecta a los jóvenes marginales de Colombia, emprende su *opera prima*, **Rodrigo D. No futuro**, la que termina luego de un largo proceso de trabajo con la idea de captar, entre otras cosas, a las “bandas de jóvenes, las que se vuelcan en el robo, en el crimen, para conseguir dinero, vestirse a lo bien e imitar el rol de un burgués, de un muchacho de propaganda televisiva”. 4



Dedicada a cuatro de los “actores naturales” que participaron en el rodaje y murieron entre el periodo de filmación y el estreno, la cinta está basada en un hecho de la nota roja que consignó el suicidio del joven marginal de veintiún años Rodrigo Alonso. Utilizando procedimientos cinematográficos que luego dieron la pauta para realizar **La vendedora de rosas**, Gaviria convivió con jóvenes pandilleros para conocer sus historias y convertirlas en un guión que centra su atención en un joven huérfano de madre que aspira a componer y tocar música *punk*. Asimismo, usó actores naturales procedentes de un barrio pobre de Medellín utilizando diálogos improvisados y conservando la a veces incomprensible jerga popular. Dicho método de filmación lo relaciona con **La tierra tiembla** (*La terra trema. Episodio del mare*, Italia, 1948) de Luchino Visconti, y el neorrealismo, incluso su título hace referencia a **Umberto D.** (*Umberto D.*, Italia, 1952), de Vittorio De Sica. Para Ana Victoria Ochoa el cine de Gaviria se acerca a Visconti y a sus tesis del cine antropomórfico que privilegia el trabajo con el hombre, con los actores: “Esto es el neorrealismo colombiano, ya no de post-guerra, ni en Italia entre 1945 y 1957, sino en Medellín entre 1984 y 1986, mientras se gestaba la película, una película que resistió la reelaboración de hasta cuatro guiones, porque con la aparición de los actores aparecieron nuevas historias”. ⁵

Sin embargo, para Ruffinelli la influencia neorrealista no es tan poderosa y ve en Gaviria a un autor innovador:

La operación artística realizada en cine por Víctor Gaviria a lo largo de un cuarto de siglo (...) ha implicado un ejercicio de libertad insólito en el cine latinoamericano, a pesar de estar inserto en las condiciones de producción más difíciles y singulares de que se tenga noticia. Su obra es única y difícilmente servirá de modelo para otros cineastas. Única porque funciona en gran medida con ‘actores naturales’ (niños y niñas de la calle, jóvenes ladrones y ‘pistoleros’, sicarios –lo cual ha creado problemas de producción a la vez que resultados nuevos y fascinantes) y porque dinamita la noción tradicional de géneros (en lo que respecta al documental y a la ficción) haciendo películas que podrían denominarse ficciones documentales o documentales de ficción y que, más apropiadamente, no son ni lo uno ni lo otro sino una categoría tan suya y única que carece de nombre.

(...) La crítica se ha apresurado a emparentar a Gaviria con el neorrealismo italiano, y esa es una verdad parcial

porque no siempre y no todo el cine de escenografías ‘naturales’ y con actores no profesionales, resulta neorrealista. Esos dos elementos mencionados son los que superficialmente lo vinculan con el neorrealismo, aparte del guiño referencial que estampó el director en el título **Rodrigo D. No futuro** con **Umberto D** de Vittorio de Sica (...) el intenso ritmo narrativo del montaje, poco o nada tienen que ver con los neorrealistas italianos y especialmente con su fondo melodramático. El melodrama está ausente del cine de Gaviria, salvo, y con moderación, en **La vendedora de rosas**. 6

Tanto en **Rodrigo D. No Futuro** como en **La vendedora de rosas**, Gaviria expone un respeto absoluto por el caló de sus actores naturales:

Ese lenguaje –que está relacionado tan fuertemente a la identidad de estos niños- tiene algo de monstruoso; ésa, creo, es la violencia lingüística que sienten algunos espectadores. Yo no puedo sin traicionarme, hacer de corrector del habla, y de gramático y preceptor del buen decir de los actores naturales. Ese lenguaje es mucho más importante que la película misma porque allí está la historia (la de la ciudad, la de los muchachos, la de los muertos, la de la injusticia, la de las experiencias de vida, la de la solidaridad y la identidad). 7

La vendedora de rosas adapta libremente el cuento infantil *La vendedora de cerillos*, de Hans Christian Andersen, acerca de una niña abandonada que muere de frío la noche de Navidad, la cual delira y cree ver a su madre mientras enciende cerillos para tratar de calentarse. Gaviria hizo un guión lineal con la ayuda de los testimonios autobiográficos de la ladronzuela Mónica Rodríguez, quien propició el acercamiento con otros niños de la calle, colaboró en el *casting* y fungió como asistente de dirección hasta que fue asesinada durante la preproducción. En el documental sobre el rodaje *Cómo poner a actuar pájaros (A propósito de la producción de La vendedora de rosas, 1999)*, de Erwin Goggel, Sergio Navarro y Gaviria, Rodríguez aparece haciendo declaraciones acerca de la ‘veracidad’ de los hechos relatados en la película.

El proceso de trabajo con los actores naturales fue de cinco meses y Gaviria acumuló seiscientas páginas con los datos de las entrevistas. Esos testimonios son usados por el realizador con una “voluntad realista”:

Se que es problemático hablar de realismo. Digamos que en películas como *Rodrigo D.* o *La vendedora de rosas* lo que tenemos es una voluntad realista y un imperativo ético respecto a la representación, que dan 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- asume 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. 8

El rodaje de **La vendedora de rosas** se prolongó por dieciséis semanas debido a que los protagonistas muchas veces se encontraban bajo el influjo del “sacolochemo”, pegamento que inhalan en bolsas de plástico para alucinar y quitarse el hambre: “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”. 9

La acción del film transcurre a lo largo de cuarenta y ocho horas, entre la noche de un veintitrés de diciembre y la mañana de un veinticinco de diciembre. E inicia y termina con imágenes de un río lleno de basura y de aguas negras que separa al barrio del resto de la ciudad.

En **La vendedora de rosas** Gaviria retoma el camino de **Rodrigo D. No futuro** y penetra de nuevo en el mundo marginal de Medellín, pero ahora desde una perspectiva femenina. La trama es profusamente dialogada, dispersa y episódica, y la mirada del realizador es casi antropológica, desdramatizada y distanciada, no juzga las acciones de los personajes y se limita a registrar los hechos por medio de mucha cámara en mano, en constante movimiento, nerviosa y voyeurista, y un copioso *soundtrack* compuesto por cuarenta y tres canciones de música popular como el vallenato, la cumbia, la salsa y la balada romántica, las cuales ayudan a ambientar el film y a situarlo en el contexto

de finales de la década de los noventa. Sin embargo, en esta ocasión Gaviria agrega a su “voluntad realista” un toque poético para intentar recrear el vulnerable estado interior de la protagonista, y bajo esa perspectiva guarda ciertos paralelismos con *La virgen de los sicarios*, con relación al componente religioso de los sueños del protagonista Fernando y a la devoción a la Virgen. Fervor que también se muestra en *Sicario* (Venezuela, 1994), de José Novoa).



La vendedora de rosas

A lo largo de su itinerario, Mónica sufre tres alucinaciones por los efectos del “sacol” y cree ver a su querida abuela, símbolo del amor y de una familia ausente. Una de las apariciones de la abuela también adquiere connotaciones religiosas porque la chica imagina que la efígie de una virgen se transforma en la anciana. Además de esas alucinaciones Mónica tiene un cálido sueño con el mismo personaje cuando duerme en la casa de su tía. Por otra parte, su pequeño amigo Milton también alucina por causa del sacol, pero en su caso, como pasa con *Pixote*, la visión es amenazante, e imagina a dos jóvenes que lo intimidan con cuchillos en un parque. Esta última visualización se antoja fortuita y es mucho menos lograda que las que sufre Mónica porque los tipos, maquillados como si fueran zombis, rodeados de humo e iluminados con luces amarillentas, parecen salidos de un video-clip o de una mala película de horror y no encajan en la visión de conjunto.

Ese rasgo disímil impregna todo el film, el cual ofrece una numerosa galería de personajes apenas dibujados con la excepción de la protagonista, y de Andrea, el único personaje secundario que tiene un desarrollo dramático suficiente para entender su drama personal y sus motivaciones. Aunque las otras amigas de Mónica están mejor caracterizadas que los varones, los cuales aparecen y desaparecen en interpretaciones mayormente deficientes, mostrando una faceta mucho más negativa: son violentos y brutales, roban, matan, se drogan y venden narcóticos, incluso los más pequeños, que también presentan unos endeble vínculos de amistad, al contrario de los que manifiestan las mujeres, y una sexualidad precoz semejante a la de los adolescentes calenturientos, irresponsables y drogadictos de la ya citada *Kids, vidas perdidas*, la cual fue realizada con métodos de filmación parecidos a los de *La vendedora de rosas*.

En el extremo del escenario antes esbozado está la pandilla de “pistoleros” que domina la barriada, trafica con drogas y vende protección y, sobre todo, el personaje de *El Zarco*, sicario despiadado perteneciente a esta banda. Ejemplo de maldad pura que se representa sin matices y de manera sobreactuada. Cabe agregar que entre los varones adultos se muestran algunos personajes positivos, como los dos policías que regañan a Anderson por traer droga pero sin detenerlo; el borracho que regala el reloj a Mónica, o el comprensivo padre de *La Cachetona*. Y sólo entre las mujeres se avizora una salida: Andrea evita traicionar a Mónica cuando su novio intenta seducirla, no le atraen los efectos de la marihuana que le ofrece *La Cachetona*, rechaza la vida de la calle y regresa a su casa a reclamar a su madre el afecto que merece. Y *La Cachetona* también prefiere regresar con su padre.

Sin discursos paternos o moralistas, aunque rozando en la sensiblería en las escenas alucinatorias de Mónica, Gaviria describe diversos problemas sociales: pobreza, orfandad, delincuencia, pandillaje, drogadicción, narcotráfico, prostitución, sexualidad precoz, maltrato infantil y pederastia. Pero lo hace sin ubicarlos dentro de un contexto socio-político más amplio, como sucede con **Ciudad de Dios** (*Cidade de Deus*, Brasil / Francia / Alemania, 2002), de Fernando Meirelles, y sólo muestra el estrecho mundo en el que se desenvuelven sus desafortunados niños, adolescentes y jóvenes marginales. El cineasta apuesta por la espontaneidad y la improvisación de sus actores naturales, que hablan sin cesar una jerga callejera en ocasiones indescifrable, y sigue el incesante deambular de esos seres desarraigados. Pero si bien es cierto que su desenfocada y fragmentada visión refleja con verismo una situación caótica y cruel, al espectador le cuesta trabajo asimilar la estridente experiencia e identificarse con la vida trágica de los personajes que retrata.

Según Carlos Jáuregui y Juana Suárez:

En Gaviria existe una gran deuda formal con los documentales de los años cincuenta, así como con el neorrealismo italiano y la manera como éste fuera reformulado en México por Luis Buñuel, principalmente en *Los olvidados* (1950), así como con el *Nuevo Cine Latinoamericano*. La herencia de Buñuel se hace palpable en algunos de los procedimientos de trabajo de Gaviria, particularmente en la mirada émica o 'interior' (desde el sector social específico representado), en la opción de imágenes de depravación y escasez, y en la voluntad de despojar el cine de las utopías nacionales, de las representaciones sentimentalistas de la delincuencia y de las romantizaciones estéticas o políticas de los sectores marginales. Asimismo, y hasta cierto punto, Gaviria continúa la tradición del cine neorrealista escogida por los directores del Nuevo Cine Latinoamericano como Tomás Gutiérrez Alea (Cuba), Fernando Birri (Argentina), Humberto Solás (Cuba), Jorge Sanjinés (Bolivia), y Héctor Babenco (Argentina-Brasil), entre otros. [10](#)

Por su parte Ruffinelli subraya las convergencias y divergencias que la vinculan a **La vendedora de rosas** con **Los olvidados**:

La gran diferencia, por ejemplo, entre esa gran película que es **Los olvidados** de Buñuel, y las de Gaviria, está en que Buñuel describe magníficamente un mundo de violencia y pobreza desde afuera, en cambio Gaviria convive con ese mundo al que no pertenece, e intenta entender sus valores y códigos sin abrir juicio moral. Y le revela a Medellín su otra cara, la otra ciudad. Cruza el puente y se comunica. Por brutal y violento que sea ese otro mundo, las películas de Gaviria (su mirada) contienen un nivel de ternura, de comprensión y de amor como no se encuentra en otros ejemplos del cine contemporáneo. Como no hay en Buñuel.

(...) Sería imposible obviar la relación entre **Los olvidados** y **Rodrigo D. No futuro** y **La vendedora de rosas**, y el propio Gaviria la resaltó al analizar el papel del azar en el destino del personaje de Mónica. Para él, la muerte de Mónica resulta de un encadenamiento de situaciones casuales. Como en **Los olvidados**, precisamente desde el momento en que Pedro sale del reformatorio para hacerle un 'mandado' a su director, y se encuentra con el perverso Jaibo. Dice Gaviria: En **Los olvidados** de Luis Buñuel un niño sale del reformatorio a comprar unos cigarrillos y se encuentra con otro muchacho; ese encuentro desencadena una serie de acontecimientos por los cuales termina muerto en un basurero. En **La vendedora de rosas** la protagonista muere por el azar que desencadena el borracho que le regala el reloj. [11](#)

Sin embargo, cabe precisar que hay una diferencia fundamental en las interrelaciones que guardan ambas películas. A diferencia de Gaviria, Buñuel da peso dramático y complejidad a los personajes de Pedro y *El Jaibo*, y otorga verosimilitud al relato aunque el azar esté presente. Es decir, Pedro encuentra a *El Jaibo* cuando sale del reformatorio no sólo por azar sino porque *El Jaibo* va a buscarlo. En todo caso el azar funciona cuando ambos van a esconderse al establo, si bien Buñuel ha dejado establecido desde el inicio del film que ese lugar sirve de refugio a ambos personajes y por lo tanto parece lógico que lo utilicen. Por el contrario, en la película de Gaviria el encuentro final entre Mónica y *El Zarco* se antoja un tanto gratuito. Mónica va a la casa de la abuela al mismo tiempo que *El Zarco* corre por el barrio perseguido por la pandilla y pasa precisamente a un lado de donde ella se encuentra, se detiene a asesinarla y luego continúa su huida.

El film no obtuvo una buena respuesta del público, pero fue bien recibido por la crítica. En 1998 ganó los premios:

mejor película y mejor director en el Festival de Cine de Bogotá; mejor edición, el premio Glauber Rocha, el tercer premio Coral, y una mención especial a Leidy Tabares en el Festival de La Habana; mejor director en el Festival de Miami y en el Festival de Viña del Mar. Además en éste último obtuvo el premio a la mejor actriz.



La vendedora de rosas

2) *Huelepega, ley de la calle* (Venezuela, 1999)

Mientras *La vendedora de rosas* centra su atención en un grupo de niñas de un barrio marginal de Medellín y sigue sus vivencias durante cuarenta y ocho horas, en *Huelepega, ley de la calle* (Venezuela / España, 1999) - opera prima de la productora, guionista y directora de casting venezolana Elia K. Schneider (1950) -, la trama gira alrededor de un niño que intenta sobrevivir en las calles de Caracas durante varios meses luego de que es expulsado de su casa.

En los primeros años ochenta Venezuela gozó de una democracia estable, sin regímenes militares ni golpes de Estado, a diferencia de lo que sucedía en Argentina, Brasil, Chile o Bolivia. Sin embargo, pese a ser el quinto país exportador de petróleo, en el país privó una profunda desigualdad social. El cine contó con apoyo crediticio del gobierno por medio del Fondo de Fomento Cinematográfico (Foncine). En 1985 se estrenaron quince largometrajes y la cineasta Fina Torres, ganó el premio Cámara de Oro en el Festival de Cannes con el estilizado y femenino melodrama romántico y nostálgico *Oriana*. Otra directora, Solveig Hoogesteijn, en una línea opuesta, la de un realismo social crítico, filmó *Macú, la mujer del policía* (1987), un drama basado en hechos verídicos y ubicado en los barrios miserables que cuenta la historia de un corrupto policía que asesinó a los tres amigos de su joven esposa. La cinta se convirtió en el mayor éxito del cine venezolano hasta ese momento y también llamó la atención de la crítica. Durante el segundo mandato presidencial de Carlos Andrés Pérez (1989-1993), se abrieron las puertas del país al libre mercado y a la globalización, y la producción bajó. En 1992 ocurren dos intentos de golpes de estado encabezados por Hugo Chávez, jefe del movimiento militar bolivariano, y un año después sucede la caída de Pérez acusado de corrupción.

En este periodo incierto se aprueba la Ley de Cinematografía Nacional y se funda el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNCA) que sustituye al Foncine y la producción se reduce a cuatro largometrajes en 1990, dos en 1991 y cuatro en 1994, año en que la crisis económica se agudiza, hay devaluación de la moneda e inflación y sólo se estrenan tres cintas venezolanas, entre ellas *Sicario*, segundo filme del uruguayo José Novoa, guionista, productor, realizador y editor, quien con su esposa Elia K. Schneider funda la productora Joel Films. En 1996 se estrenan sólo seis largometrajes. Un año después tiene cierto impacto nacional e internacional la cinta *Pandemonium, la capital del infierno*, de Román Chalbaud, quien sigue vigente como el realizador más importante y con una producción constante desde *Caín adolescente* (1958). En 1998 el país da un viraje hacia la izquierda cuando asume la presidencia el ex militar Hugo Chávez, un populista que pretende acabar con el neoliberalismo, pero que no modifica las políticas culturales que afectan al cine venezolano. Bajo estas condiciones

Schneider realiza el rodaje de **Huelepega**, producida por José Novoa, y escrita por Néstor Caballero y el español Santiago Tabernero, guionista de **Taxi** (Carlos Saura, 1996).



Schneider, admiradora de Francis Ford Coppola, Steven Spielberg y Oliver Stone, estudia psicología y una Maestría en artes en Nueva York. En 1980 funda el Teatro Drama de Caracas, dirige varias obras de teatro y una telenovela. Debuta en la realización fílmica con el corto **Tierras prestadas** (1981). Cuando inició el rodaje de **Huelepega**, en 1997, funcionarios del gobierno de Rafael Caldera trataron de detener la filmación, y luego intentaron prohibir su clasificación con el fin de evitar que se exhibiera en Venezuela, pero la llegada al poder de Hugo Chávez facilitó las cosas y nada de esto ocurrió. La cinta está narrada de manera lineal, combina un reparto de actores naturales con intérpretes profesionales, rescata el habla popular y fue filmada en las calles.

Antes de mostrar las primeras imágenes, **Huelepega** presenta el siguiente texto:

A los niños y jóvenes de América Latina...para que esta realidad deje de ser como es ...!
En Venezuela 7 millones de niños viven en estado de pobreza, 4 millones sufren de desnutrición crónica, 3 millones se encuentran fuera del sistema educativo y 600, 000 están en estado de total abandono.
Las muertes violentas de menores de edad son parte de la vida diaria de los venezolanos, siendo el ajuste de cuentas, la violencia familiar y la muerte en manos de organismos de seguridad las causas más frecuentes.
En los sitios de reclusión de menores se violan los derechos humanos más elementales: hacinamiento, violaciones, abuso de parte de funcionarios policiales, alimentación inadecuada y enfermedades sin atención.
Venezuela es uno de los países más ricos de América Latina, contradictoriamente en los últimos 40 años, éste problema, lejos de solucionarse, se ha agravado dramáticamente, convirtiéndose en un verdadero caos social. Está película está basada en hechos reales.

Como **Sicario**, **Huelepega** inicia con la “escena choque” de la ejecución del traidor de una pandilla de delincuentes. Igualmente, es un *thriller* con toques eróticos y melodramáticos que pretende a la vez hacer una denuncia social, pero aquí en las dosis de sexo, que también son gratuitas, no se involucra a menores de edad. La fórmula no funciona de manera tan efectiva como en **Sicario** porque el tono es más discursivo y el melodrama más exacerbado. Además, el filme adolece desde su inicio de tres claros problemas: un guión mal urdido en el que nunca embonan bien las dos historias paralelas que se presentan sobre Oliver y Mocho, ni se traza con profundidad a ningún personaje; una puesta en cámara bastante deficiente en la que se nota la impericia técnica de la directora y una edición atropellada que agrava los defectos de una narración repetitiva, la cual tiene un débil hilo conductor y subtramas dispersas. Oliver, quien se plantea al inicio como el protagonista principal, comienza a desdibujarse progresivamente casi desde las escenas iniciales mientras **Chino** y **Mocho** se convierten a la vez en centros de interés. Y este desequilibrio se vuelve más notorio porque estos dos personajes son más convincentes que el de Oliver y están un poco mejor interpretados, ya que en general en el filme abundan las sobreactuaciones.

El personaje de *Chino* sirve de enlace entre los relatos paralelos que en algunos momentos se unen de forma poco convincente y a veces forzada, como en la secuencia del robo al supermercado. La historia de *Mocho* está filmada de manera similar a *Sicario*, como si se tratara de una violenta película de acción, con secuencias de tiroteos y persecuciones, y una subtrama amorosa en la que se incluyen algunas escenas de sexo. Pero aquí se presentan más “imágenes choque”, como la del asesinato del *Fakir* al que luego de ser acribillado a balazos se le abre su cuerpo para sacar la droga que lleva dentro y después se le quema. No obstante, en esta parte destacan los apuntes sobre la corrupción policíaca ligados a los sobornos que otorgan los capos a las autoridades, así como la venta de armas que la misma policía hace a los criminales, situación que también se muestra en *Ciudad de Dios*. Por otra parte se revela la participación activa de mujeres jóvenes como pistoleras y traficantes tan sanguinarias como los hombres, un precedente fílmico de lo que sucede en *Rosario Tijeras* (Colombia / México / España / Brasil / Francia, 2005), de Emilio Maillé. Incluso, la secuencia del entierro de Beatricita en un panteón, con tiros al aire, música y borrachera, parece repetirse en la cinta antes citada.

En cuanto al relato de Oliver, lo distingue una pesada carga melodramática con una lastimera y permanente música de fondo, y el uso excesivo y explicativo de una voz en *off* mediante la cual, en ocho ocasiones, se escuchan las largas reflexiones del protagonista, la mayoría de ellas relacionadas con su madre y algunas con la religión:

A lo mejor Dios me dio este castigo porque me porté mal. A lo mejor Dios me puso esta prueba y luego todo se va a poner bien. Todos tienen un destino y parece que éste es el que me tocó a mí. Y a veces me pregunto si existirá el destino. Y me pregunto dónde está Dios para hacer las pases con él. Con todos estos chavos que están por aquí. Cuando estoy solo, pienso en ti. En ¿cómo estará la casa?. Pero a veces el hambre no me deja. Pero ya mis amigos me enseñaron otra forma de no sentir hambre. A veces me siento solo, me hace falta tu cariño, mamá. Me hace falta. Siempre estamos molestando. Aquí nos llamamos la peste. La gente se impacienta, se pone nerviosa, cree que le vamos a robar y uno trata de pasar desapercibido. La policía siempre te está observando. Nos sacan a golpes de todos lados. Nos dicen que no nos quieren, nos detestan...

E incluso, de forma un tanto absurda y reiterativa, Oliver sigue hablando después de muerto:

Mamá, la última vez que te vi, estabas muy bonita. Siempre te sueño bonita y buena. Yo sé que tú no vas a venir por aquí porque tienes mucho que hacer. Aunque vengas ya no me vas a encontrar por la calle. Todavía estoy aquí pero en otro lugar, El lugar donde las estrellas se apagaron para siempre. Aquí nadie me molesta. No siento ni frío ni calor. Nadie me conversa. No tengo ni hambre ni sed. Lo que pensé que iba a llegar no llegó nunca y aunque la vida me jugó duro pienso desde aquí que ahora mi hermanito tiene la oportunidad que yo nunca tuve. Dicen que la muerte es parte de la vida. Pero aunque así sea yo prefiero la vida. Yo prefiero la vida.

Al igual que otras representaciones de niños de la calle observadas en este trabajo, Oliver es huérfano de padre, sin embargo su madre es diferente a la figura cómplice que aparece en *Soy un delincuente* (Venezuela, 1976), de Clemente de la Cerda, *Sicario* o *Caluga o menta* (Chile / España, 1990), de Gonzalo Justiniano, y se acerca más a la mamá castigadora de *Los olvidados*, aunque en este caso la madre es mucho más pasiva y corre de la casa a su hijo porque se encuentra dominada por un amante golpeador que toma las decisiones. Pero los maltratos a Oliver y otros menores no terminan ahí y, como en la cinta de Buñuel, aparecen varios adultos que dañan a los niños, los explotan laboralmente o tratan de abusar sexualmente de ellos. Del mismo modo, Oliver, al igual que Pedro en *Los olvidados*, también tiene una pesadilla, pero mucho más sencilla y transparente: su mamá resulta inalcanzable. Pero a diferencia de Pedro, Oliver es un niño pasivo y sin iniciativa que depende de otros para poder subsistir.

Contrario al matiz sensiblero y convencional que prevalece en esta parte de la cinta, se incluyen algunas escenas de tono documental que recuerdan a *Gamín* y *Pixote*, cuando desde lejos la cámara captura en planos generales las imágenes de los niños deambulando o robando a los transeúntes en la calle. Asimismo, se acerca a la citada película colombiana y a *La vendedora de rosas* cuando presenta a los niños y adolescentes drogándose con cemento para olvidar sus problemas y el hambre.

Además, como en *Crónica de un niño solo*, *Pixote* y *Sicario*, el film contiene una subtrama carcelaria, pero es inverosímil, fortuita, con muy poco tiempo en pantalla y está mal filmada. Basta citar la confusa secuencia del

incendio y posterior huida de *Chino*, que no obstante remite temáticamente a *El limpiabotas*, y a la ya mencionada *Pixote*. Por otro lado, en *Huelepega*, al igual que en la citada cinta brasileña y en *Sicario*, la policía se presenta como una autoridad represiva, deshonesta y criminal.

Cabe anotar que de forma un tanto superficial *Huelepega* también toca el tópico del consumismo: *Chino* mata a un muchacho para robarle sus tenis de marca y luego se los roban a él en el reformatorio, y lo primero que hacen Oliver, *Chino* y otros niños cuando consiguen algo de dinero es comprar ropa y zapatos Nike o Reebok.



Huelepega

Sin duda *Huelepega* es el más flojo de los filmes analizados en este apartado y el menos reseñado o estudiado por los especialistas. Es evidente que tiene mucho más defectos que virtudes, pero no carece de interés e intenta exhibir de forma realista una cara oscura y pesimista de Caracas con una problemática social que debe conocerse. Además, de todas las películas seleccionadas es la única dirigida por una mujer, aunque por desgracia no se vislumbra ninguna diferencia o algún matiz de género, y, por ejemplo, los roles femeninos son secundarios y trazados alrededor de los masculinos. Patricia Kaiser señala como referentes al neorrealismo y a *Soy un delincuente*, y aunque observa varios defectos en la película reconoce la importancia de su tema:

Pero no sólo con los italianos está en deuda Schneider. También debe agradecerle a ese otro paria del cine venezolano: Clemente de la Cerda. En especial a *Soy un delincuente*. Ambos directores presentan el mundo de las barriadas caraqueñas, no sólo para mostrar su fachada, o sus moradores; sino también para mostrar su lógica de funcionamiento. Para decirnos que la reproducción de ese modo de vida, corre por cuenta de las llamadas instituciones pilares de la sociedad: la familia, el barrio (como reunión de vecinos y promotor de una gestión propia), la justicia (representada por el retén de menores de Huelepega y por los calabozos de la PTJ en *Soy un delincuente*), la policía (quienes mantienen la estabilidad de dicho estilo de vida) y los amigos (como grupo de referencia de todo adolescente). Lo que nos dicen ambas películas, es que no sólo la marginalidad está allí (o allá como algunos quisieran); sino que es gracias a la misma sociedad, que ese estilo de vida se reproduce... Sin embargo, hay que reconocer que la película presenta algunos problemas de realización. El montaje es deficiente y no brinda soluciones formales-más allá del corte franco- que permitan darle ritmo a las escenas (en especial en un filme donde la acción y las balaceras son tan importantes). La narración abusa de la voz en off de Oliver... Los desniveles actorales, entre un Pedro Lander, por ejemplo, y el cuerpo de jóvenes protagonistas, es abrumador... Pero lo realmente importante, es que más allá de estos errores, la película se sostiene, gracias a una gran temática. ¹²

Con mucha razón, Robert Koehler subraya que el tema y la denuncia social se diluyen ante el cúmulo de errores técnicos y narrativos:

Planteada como una exposición del abuso que sufren los niños de Venezuela por la despiadada mafia de la droga y de los policías corruptos, "Huelepega" termina siendo un proyecto más que confunde la expresión de un mensaje social dominado por la explotación. Una edición inconexa, una narración confusa que da saltos y desiguales valores de producción infestan la el *thriller* urbano de la realizadora Elia Schneider. Así como el desesperado héroe infantil Oliver (José G. Rivas) está perdido y es arrastrado a la lucha que enfrentan los adultos en una guerra por las drogas, su personaje está perdido en una confusa trama. [13](#)

En 1999 *Huelepega* fue el mayor éxito de taquilla de su país y recibió quince premios. El más importante de estos fue el Premio Nacional de Cine al mejor guión (2000).

3) *De la calle* (México, 2001)

Si *Huelepega* fue invisible para los espectadores mexicanos, *La vendedora de rosas* dejó algunas huellas en *De la calle* (2001), una película mexicana que trata una temática similar y fue filmada durante la histórica llegada al poder del Partido Acción Nacional (PAN) en el 2000, el cual acabó con setenta años de la corrupta dictadura impuesta por el Partido Revolucionario Institucional (PRI) y abrió las puertas de la democracia en México. Sin embargo, el PAN no trajo cambios sustanciales en la política neoliberal y globalizada que implantó el presidente priísta Carlos Salinas de Gortari quien integró a México de manera desigual en un Tratado de Libre Comercio con los Estados Unidos y Canadá, ni manifestó interés por impulsar las manifestaciones culturales y artísticas. Dicha política agudizó los problemas de pobreza y las injusticias sociales en un país que pese a sus riquezas petroleras y turísticas siguió sumido en el subdesarrollo, como el resto de Latinoamérica. Además, durante el mandato de Salinas se afianzan las redes del narcotráfico y se incrementa de manera notable la violencia.

En la década de los noventa el promedio de producción anual disminuye drásticamente, en 1995, por ejemplo, sólo se producen catorce largometrajes, en comparación con los noventa largometrajes que hasta finales de los años ochenta se producían. Por lo que respecta al área cinematográfica cuando menos se conserva al Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine), organismo gubernamental que fomentó la producción desde 1983, y se habla otra vez de un Nuevo Cine Mexicano con la llegada de una renovada generación de realizadores, productores, guionistas, técnicos y actores, y de la repercusión internacional que consiguen películas como *La invención de Cronos* (Guillermo del Toro, 1992), *El héroe* (Carlos Carrera, 1994) o *Amores perros* (Alejandro González Iñárritu, 1999). Asimismo, *Como agua para chocolate* (Alfonso Arau, 1990), *Cilantro y perejil* (Rafael Montero, 1996), *Sexo sudor y lágrimas* (Antonio Serrano, 1998), *Amores perros* y otros éxitos de taquilla, lograron recuperar un público de clase media que se había perdido desde finales de los años setenta; directores consagrados pudieron continuar sus carreras, por ejemplo: Jorge Fons (*El callejón de los milagros*, 1994) y Arturo Ripstein (*Principio y fin*, 1994, *Profundo carmesí*, 1996). Y varios cineastas jóvenes lograron hacer sus óperas primas, entre ellos los ya citados Del Toro, González Iñárritu y Serrano, Alfonso Cuarón (*Sólo con tu pareja*, 1991); Carlos Carrera (*La mujer de Benjamín*, 1991); Roberto Sneider (la comedia satírica *Dos crímenes*, 1993); Fernando Sariñana (*Hasta morir*, 1993); Juan Carlos Rulfo (el documental *Del olvido al no me acuerdo*, 1997); Carlos Bolado (la mezcla de *road movie* y drama existencial *Bajo California. El límite del tiempo*, 1998) y Francisco Athié (*Lolo*, 1991).

La situación del cine mexicano al inicio del nuevo siglo no mejoró y la producción siguió siendo escasa. En 2000 se filmaron apenas quince largometrajes. No obstante, el Imcine siguió funcionando y fue coproductor de *De la calle*.



De la calle

Más convencional en sus aspiraciones realistas y en sus métodos de filmación que **La vendedora de Rosas**, pero aún así refrescante dentro del cine mexicano comercial de la época, **De la calle** es el primer largometraje de Gerardo Tort (1958), con antecedentes en el medio publicitario. Cuenta con un guión de Marina Stavenhagen que adapta la exitosa obra de teatro homónima del dramaturgo mexicano Jesús González-Dávila. La película significó un proceso de dos años de trabajo en los que Tort, Stavenhagen y los actores protagónicos, convivieron mes y medio con algunas pandillas de niños de la calle del centro de la Ciudad de México, y los hicieron participar en talleres de teatro: "Había varios objetivos: un acercamiento cotidiano a ellos estableciendo más una relación de respeto que de conmiseración. Por otro lado había que identificar a los grupos que potencialmente podrían trabajar en la película. Y un tercer objetivo era robarnos ciertas características de los seres humanos reales para preñar a nuestros personajes de esa realidad". 14 A fin de cuentas en el producto terminado los niños de la calle interactúan muy poco con los actores profesionales, y funcionan más bien para enmarcar el relato e imprimirle mayor verosimilitud.

El film es lineal, usa escenarios naturales, conserva el caló de los niños de la calle, está rodado con mucha cámara en mano, presenta una fotografía granulada y de tonos grisáceos que consigue dar un aspecto crudo y sucio a la imagen, y se apoya en el buen desempeño de sus intérpretes. Como en **La vendedora de rosas**, la historia de **De la calle** sigue los pasos de un adolescente, pero en este caso de Rufino, de quince años, que, a diferencia de Mónica, no se fue de su casa sino que fue abandonado siendo un bebé. Huérfano de madre, duerme en las alcantarillas de una calle del centro de la Ciudad de México, junto con otros niños de la calle. La acción tiene lugar a lo largo de tres noches y dos días:

De la calle conserva la dureza de su precedente teatral, pero ya no es un drama áspero, simbólico, y sin historia de amor, sino una mezcla de *thriller* de denuncia y melodrama romántico, en deuda con **Los olvidados**, e incluye un esquema narrativo de perseguido-perseguidor a lo largo de todo el film. Como en **Ratas, ratones y rateros** Ecuador / Estados Unidos, 1999, de Sebastián Cordero, buena parte de la trama gira alrededor de un antihéroe perseguido, encarnado por Rufino, y su perseguidor, el desalmado judicial *El Ochoa*, un villano creíble pero sin muchos matices. Además, en el traumático viaje de descubrimiento que emprende el protagonista enfrentará a otros oponentes no menos temibles: al patético y vicioso luchador *El Trueno* y a su propio padre, el degenerado y borracho *El Chicharo*.

Al contrario de **La vendedora de rosas**, en **De la calle** no hay cabida para adultos bondadosos, y, por el contrario, son los culpables de la pérdida de la inocencia, la falta de afecto y la perversión de los protagonistas, mientras que los niños y adolescentes manifiestan lazos de amor, amistad, y solidaridad.



De la calle

Por otra parte, el guión de Stavenhagen otorga más importancia a la protagonista femenina, que en la obra de teatro tiene un papel muy secundario, y no es madre soltera, ni víctima de un pederasta, y mucho menos de una violación. Al personaje de Rufino, en clara referencia a **La vendedora de rosas**, se le agregan dos alucinaciones por los efectos del cemento, así como un sueño, en los que imagina tener contacto con una maternal y comprensiva Virgen de Guadalupe. Imágenes que rompen con el verismo del film y que al igual que en la cinta colombiana buscan reflejar el estado interior del protagonista, y en este caso su religiosidad, además de impregnar al film de un halo poético.

Del mismo modo, resulta evidente que Stavenhagen hizo cambios en la trama para retomar varios temas de **Los olvidados**: la amistad viril, la traición, la venganza y la urbe como un entorno hostil e injusto que no ofrece salidas. Para los especialistas, la influencia del clásico de Buñuel en **De la calle** es evidente. Luke Sader además señala su lograda ambientación realista y su frenético ritmo narrativo:

La premiada película mexicana "De la Calle" (Streeters) presenta una absorbente, contemporánea mirada a la vida de adolescentes y niños que viven en y debajo de las calles de la Ciudad de México. Aunque no es un documental, el filme es capaz de crear un firme y realista atmósfera. E igualmente logra evocar una belleza cruda y algún sentimiento de esperanza en medio de la suciedad y la depravación. Siguiendo una dificultosa historia de producción, pudo emerger como la segunda película mexicana (pisando los talones del estallido de la exitosa "Y Tu Mamá También") que hace puntos con el público americano (...) "De la Calle" logra grandes aciertos por la ausencia de pretensiones y por el ímpetu con el que impulsa la narración desde el principio hasta el final. El apretado guión de Marina Stavenhagen quizá no ofrece nuevo terreno, pero describe de manera convincente y contenida las patéticas vidas de jóvenes sin derechos en un infierno viviente. Ocasionalmente lo artístico florece (como en los recurrentes sueños alucinatorios de Rufino – la sombra del clásico de Buñuel de 1950 "Los Olvidados" – o la aparición de la Virgen María, se vislumbra entre las vecindades) pero eso no impide que la historia se mueva veloz y furiosamente hacia una violenta, sexual y generalmente descendente conclusión. [15](#)

Tomás Pérez Turrent también la relaciona con el realizador de origen aragonés, pero además observa los vínculos que la relacionan con el cine de Gaviria.

Naturalmente lo primero que viene a la mente en su ópera prima son *Los olvidados*, la primera obra maestra conseguida por Luis Buñuel en México. Hay varios puntos comunes entre las dos películas, naturalmente con las diferencias de época, de estilo, de concepción, de intereses, pero también diversas semejanzas, aun si *Los olvidados* es y seguirá siendo insuperable (...) y pone en relieve que todas las películas sobre la juventud y los muchachos o niños de la calle durante más de 50 años, simplemente se quedaban en el melodrama complaciente y manipulador.

Otra coincidencia entre *Los olvidados* y *De la calle* es lo bien elegido de los escenarios reales y la presencia siempre agobiante de la ciudad de México y en ambos casos agobiante en tanto viva, con todas las diferencias de la ciudad de 1950 (monstruo urbano de apenas 2 millones de habitantes) y la de fines del siglo XX y el arranque del siglo XXI con quién sabe cuantos millones más (¿15? ¿20?)

De la calle, que es una búsqueda de la realidad social a la que refería *Los olvidados*, recurre también a la estilización, pero no al surrealismo. Está más cerca de los intentos del colombiano Víctor Gaviria: *Rodrigo D, no futuro* (90) y sobre todo de *La vendedora de rosas* (98) que utilizaba también la estilización y no precisamente surrealista. *De la calle* es, como el cine de Gaviria y sobre todo la segunda, una película que toca como *La vendedora de rosas* por medio de su heroína (una niña mujer de la calle de 13 años, curtida por la vida en las calles de Medellín), hacen un cine de la urgencia que es como una bofetada en plena cara a las buenas conciencias y sus personajes pertenecen al mismo mundo, el de la globalización de los desheredados, la globalización de la miseria sin ilusiones. 16

Con respecto a la adaptación que se hizo de la pieza teatral de Jesús González-Dávila, hay algunos cambios significativos: es *El Trueno* y no *Cero* el que asesina a Rufino, personajes que pueden ser vistos como una especie de relectura posmoderna de *El Jaibo* y Pedro, atrapados por el azar y un destino trágico. Azar que es remarcado por Tort con las imágenes de la feria y la rueda de la fortuna, con las que inicia y termina la película. Sin embargo, también hay obvias diferencias entre ambas películas. En *Los olvidados* la policía se ve muy poco en pantalla y cuando aparece es para imponer el orden, mientras que aquí tiene una presencia permanente y peligrosa, y actúa como un órgano represor, corrupto y violento, similar al que se exhibe en *Soy un delincuente* o en *Pixote*. Además, *De la calle* expone el grave problema de la drogadicción, ausente en la obra de Buñuel. El film recurre a artilugios melodramáticos para acumular una cadena de desgracias y presenta varias escenas efectistas como la de la doble violación, en la que se utiliza un montaje paralelo, o la del asesinato accidental de *El Trueno* con bombas molotov. Sin embargo, a pesar de esas truculencias para atraer a un público mayoritario, Tort no deja de denunciar la pobreza, la orfandad, la falta de afectividad y las injusticias sociales. Tampoco juzga a los personajes ni ofrece soluciones. Y es tan pesimista como Buñuel.

De la calle fue un éxito de taquilla y en 2001 arrasó con los premios de la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas, entre ellos, los de mejor ópera prima, director, guión, fotografía, música, sonido, edición, actor y actriz. Ese mismo año ganó el primer lugar en la categoría de Nuevo Director en el Festival de San Sebastián. En el 2002 Eva Aridjis realizó en video, teniendo como escenario también la zona centro de la Ciudad de México, el documental testimonial *Niños de la calle*, otro ejemplo interesante sobre el tema.



De la calle

4) *El Polaquito* (Argentina /España, 2003)

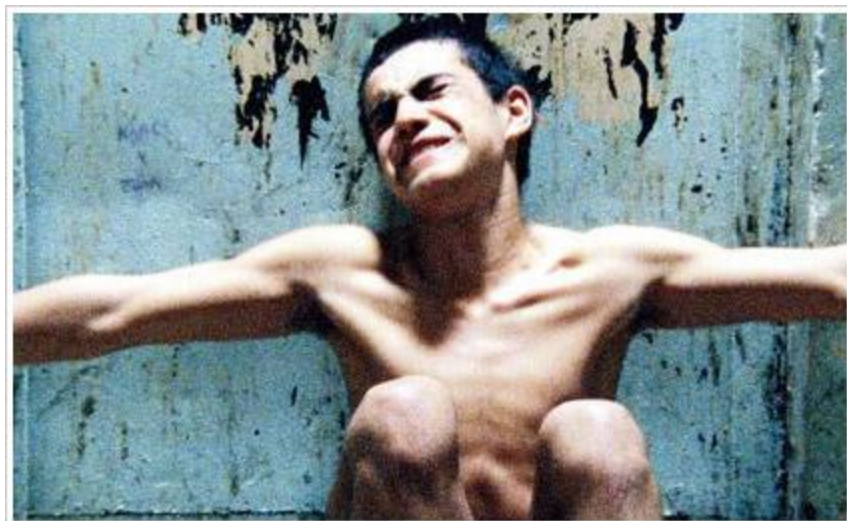
Otro adolescente explotado por adultos y acosado por una policía corrupta es el protagonista de la última película considerada para este trabajo, la argentina *El Polaquito* noveno largometraje del veterano Juan Carlos Desanzo (1939), también fotógrafo, documentalista, guionista, actor, productor y realizador de comerciales.

La cinta fue realizada veintisiete años después de la cruenta dictadura militar y de la guerra sucia que asoló a Argentina (1976-1983), y catorce años más tarde de restaurada la democracia durante el gobierno de Raúl Alfonsín (1983-1989). En esta época de incipiente apertura democrática se implantó una política de globalización neoliberal que eliminó casi por completo las subvenciones estatales y sumergió más al país en el subdesarrollo, sin embargo la cultura se siguió apoyando y el cine fue favorecido. No obstante, en 1990, durante los inicios del mandato del populista Carlos Menem, estalló una crisis económica y un proceso inflacionario que ocasionaron que la industria cinematográfica argentina estuviera a punto de desaparecer. Pero el gobierno, a través del Instituto Nacional del Cine y las Artes Audiovisuales creado en 1993, continuó fomentando la producción y promoviendo las coproducciones con empresas de televisión y otros países, especialmente con España. Así, si en 1994 se hicieron sólo cinco largometrajes, en 1995 aumentaron a veintidós.

En este periodo llaman la atención internacional los debutantes Tristán Bauer *Después de la tormenta*, (1990), melodrama con ecos neorrealistas, y Marcelo Piñeyro con *Tango feroz: la leyenda del Tanguito* (1993) sobre uno de los primeros cantantes y compositores del rock en español. *Tango Feroz* se convirtió en un éxito de taquilla en Argentina al igual que las siguientes películas del cineasta, *Caballos salvajes* (1995) y *Cenizas del paraíso* (1997). También continuaron activos directores veteranos de renombre como el militante de izquierda Fernando Solanas (*El viaje*, Argentina / España / México / Francia / Gran Bretaña, 1992), Adolfo Aristarain (*Un lugar en el mundo*, 1992, *La ley de la frontera*, 1995 y *Martín H*, 1997), Eliseo Subiela, (*El lado oscuro del corazón*, 1992, *No te mueras sin decirme adonde vas*, 1995, y *Despabilate, amor*, 1996), y se produjo la emblemática *Historias breves* (1995), película que agrupa los cortos del uruguayo Adrián Caetano (*Cuesta abajo*), Bruno Stagnaro (*Guariso, los olvidados*), Lucrecia Martel y Daniel Burman, realizadores considerados dentro de la generación del “Nuevo Cine Argentino”, que aporta una mirada renovada sobre la realidad argentina alejada de las fórmulas fílmicas convencionales.

Caetano y Stagnaro luego dirigirán juntos la película sobre jóvenes marginales, *Pizza, birra, faso* (1997), Martel llama la atención de la crítica internacional con *La ciénega* (2000), y surgirán otros realizadores tan interesantes como los también guionistas, productores y editores Pablo Trapero (*Mundo grúa*, 1999 y *El bonaerense*, 2002), y Lisandro Alonso (*La libertad*, 2001).

Juan Carlos Desanzo, pertenece a otra generación, fue fotógrafo, entre otras, del clásico documental *La hora de los hornos* (Octavio Getino y Fernando E. Solanas, 1968) y de *Juan Moreira* (Leonardo Favio, 1973). En su labor como director destaca por su impacto internacional la cinta biográfica *Eva Perón* (1996). De origen humilde, como su compatriota Favio, Desanzo manifestó durante una entrevista su interés y conocimiento del tema de los niños marginales: “Me crié en la calle. Mi familia vivía de prestado en un club. Mi padre era barrendero y mi madre sirvienta”.¹⁷ Por tal motivo el supuesto suicidio de El Polaquito en la estación de trenes Constitución, aparecido en las notas rojas de algunos periódicos argentinos en 1994, llamó la atención del cineasta, pero por problemas financieros tardó casi diez años en poder filmar su historia.¹⁸



El Polaquito

El Polaquito es una coproducción con España en la que Desanzo incursiona por primera vez en el cine independiente. También marca su debut en el uso del formato digital y en la utilización de un elenco formado en su mayoría por actores no profesionales: “Durante un año, con el auto de mi mujer, visité 1500 pibes en cárceles de menores, hogares, escuelas, villas de emergencia. En el Hogar El Arca encontré a quien sería El Polaquito (Abel Ayala), de 13 años al momento de filmar. El “Vieja” (Fernando Roa), de 16, estaba en la Fundación del Padre Grassi”.¹⁹ Para dotar de realismo al relato Desanzo filmó con mucha cámara en mano, sonido directo, iluminación natural, y, en ocasiones, con la cámara oculta (como en los años veinte hizo Vertov o en los ochenta Ciro Durán en ***Gamín***):

... Filmamos medio clandestinamente. Ensayábamos las acciones, camuflábamos la cámara de 16 mm, poníamos marcas en el suelo y grabábamos mientras la realidad transcurría. Constitución es un habitat muy duro, una especie de zoológico donde se duerme, se coge, se cocina, se hacen juegos. Y a los que están ahí, ni se les ocurre irse a otro lado. Los pibes no pueden volver a sus casas, porque el padre se viola a las hermanas, o les pega. No saben cómo escapar.²⁰

Coescrita por Desanzo y Ángel O. Espinoza, al comenzar la película, abajo del título, aparece un letrero entre paréntesis que dice “basada en un hecho real”.

La película termina con un letrero que dice: “El expediente judicial que investigó la muerte de ‘El Polaquito’ fue cerrado y archivado como suicidio”.

Narrada de forma lineal, ***El Polaquito*** puede agregarse a las representaciones fílmicas sobre los niños de la calle que cantan en los autobuses pidiendo caridad, similares a los que aparecen en ***Valparaíso, mi amor*** (Chile, 1969), de Aldo Francia, ***Gamín*** y ***Juliana***, pero con la diferencia de que el protagonista canta en vagones de trenes de pasajeros. Además, de forma parecida a ***Gamín***, ***La vendedora de rosas***, ***Huelepega*** y ***De la calle***, en la cintase expone el problema del consumo de drogas como un medio de escape para olvidar la situación en que viven los protagonistas, pero a diferencia del total de películas analizadas en este trabajo, ***El Polaquito*** es la única que toca de manera directa el tema de la explotación infantil ligada a bandas de criminales que en complicidad con la policía se aprovechan de niños, adolescentes y jóvenes sin hogar, para prostituirlos o usarlos pidiendo limosnas. Aunque desde ***El limpiabotas*** se pueden rastrear diferentes tipos de abusos de los adultos hacia los menores, incluso relacionados con parientes cercanos, como es el caso del hermano estafador de ***Giusé*** en dicha película. Por otra parte, en ***Los olvidados***, el limosnero ciego don Carmelo explota laboralmente al niño campesino ***El Ojitos***, y el dueño del carrusel de una feria, a Pedro y otros infantes; en la ya mencionada ***Pizza birra, faso***, un taxista controla por un tiempo los latrocinios de ***Cordobés*** y Pablo; en ***Barrio*** (España/Francia, 1998), de Fernando de León Aranoa, el hermano mayor de ***Rai*** lo conecta con la venta de droga, y en ***Sicario*** y ***De la calle*** son policías corruptos los que insertan a ***Jairo*** y a ***Rufino*** en el mundo criminal.

Sin embargo, *El Polaquito* está lejos de la sobriedad de *Crónica de un niño solo* o de *Pizza, birra, faso*, y como sucede en *Soy un delincuente*, *Pixote*, *Sicario y Huelepega*, la denuncia social que ofrece se diluye ante la acumulación de excesos y de imágenes que se regodean en la miseria humana para impactar al espectador sin darle oportunidad de reflexionar. La mirada del coguionista y director Desanzo es complaciente, melodramática y se dedica más a mostrar el martirologio que sufre *El Polaquito*, el cual va aumentando poco a poco hasta llevarlo a la muerte: *Rengo*, villano de una sola pieza, lo golpea y humilla públicamente de manera continua, además de que manda a sus esbirros a darle una paliza y a sembrarle droga para que sea detenido por las autoridades; un policía lo viola delante de su novia *La Pelu* y luego lo maltrata cuando está preso; en la cárcel el *Rata* lo obliga a lavarle su ropa; dos hombres pertenecientes a otra banda de criminales que controlan a los niños que piden limosna en los cruceros de las calles lo golpean y amenazan de muerte, hasta que, por último, es asesinado de forma cruel por *Rengo* y sus secuaces. El asesinato está filmado en cámara lenta, y al igual que los otros hechos mencionados se exhibe de forma explícita, sin dejar nada a la imaginación. Y a esta cadena de suplicios habría que agregar los que sufre *La Pelu*, también por cuenta del *Rengo* o de su propia madre, o los que padecen la hermana y la mamá de *El Polaquito*. Dichas escenas y varias más son acompañadas por una estridente música de fondo, la cual aumenta de volumen para enfatizar el dramatismo y sacudir tramposamente al espectador. Con justa razón Horacio Bernades señala que lo más rescatable del filme es el trabajo de los intérpretes:

Elemental en lo dramático, feísta en lo visual y por debajo del standard en términos de realización, la nueva película del veterano Juan Carlos Desanzo (en cuya carrera, un film meritorio como *Eva Perón* va quedando cada vez más aislado) se basa en un caso real y transcurre casi íntegramente en Constitución, tanto en trenes como en la estación o los alrededores. Recordando a más de un protagonista de las películas de Leonardo Favio (bajo cuyas órdenes se desempeñó como director de fotografía, en Juan Moreira), los ojos muy abiertos y la corta del Polaquito (Abel Ayala, verdadero chico de la calle) lo hacen aparecer como un cándido habitante de la marginalidad.

(...) todo se muestra, se dice y se ilustra. Así como cada aparición amenazante del *Rengo* se ve amplificada por una guitarra eléctrica que aúlla a todo volumen, si hay una violación se verá al violado con la cola al aire. Y si alguien se hace pis de miedo, después de oírse el “pssss” la cámara irá en busca del charquito. En medio de este panorama resulta loable el esfuerzo de los actores. [21](#)

Armado con ese afán tremendista, el relato avanza de forma episódica y atropelladamente esbozando apenas algunas subtramas, entre ellas, la del triángulo amoroso entre *La Pelu*, *El Polaquito* y *El Vieja* o la del reformatorio. Asimismo desarrolla de manera insuficiente algunos personajes como la hermana de *El Polaquito* y otros aparecen y desaparecen repentinamente como *El Vieja* y *La Pelu*. Por otro lado, hay una notable diferencia entre el manejo de las figuras femeninas y masculinas, ya que todas las mujeres que aparecen en pantalla son pasivas y aceptan sin protestar su trágico destino, incluso la madre de *El Polaquito* luego de ser golpeada por su esposo, lo defiende. Mientras tanto *El Polaquito* y su amigo *El Vieja* se rebelan y buscan salidas a su situación, y el temible *Rengo* es un macho dominante y explotador.

Superior a *Huelepega*, pero muy inferior a *De la calle*, y, sobre todo, a *La vendedora de rosas*, *El Polaquito* sólo la distingue su tono documental en el terreno visual pues está filmada de manera funcional, y el uso que hace de la cámara de video es del todo convencional si se le compara con *La virgen de los sicarios*. Sin dejar de notar los evidentes defectos del filme, Peter Theis observa en el filme ecos de Dickens y de otros escritores de tendencia “naturalista”:

(...) es una fábula Dickensiana... el filme pertenece por su condición social a la tradición crítica de autores como Émile Zola, Upton Sinclair y John Steinbeck. Un defecto común de trabajos menores que siguen esta tradición es la poco creíble y pobre dramatización de un personaje genérico ‘atrapado bajo las ruedas’, que sólo existe para dramatizar la explotación. “El Polaquito” sin embargo dibuja a su protagonista con amplitud y credibilidad; es imperfecto, débil, podrido, irreflexivo e ingenuo (todo derivado de su adolescencia), pero también es simpático y genuino. Inevitablemente la narración deriva menos de un fatalismo artificial que es culpa del sistema y más de una observación objetiva de personajes complejos diferentes y plenos que interactúan en un sistema con mecanismos predecibles y cognoscibles.

La película no transcurre sin problemas, tales como el uso excesivo y estridente de efectos musicales que limitan la seriedad de los acontecimientos, algunos sobrepuestos a personajes esquemáticos menores, y privilegiando el desarrollo narrativo sobre el talento técnico básico o cualquier placer formal (en otras palabras, la prosa es llana). Sin embargo, el núcleo dramático es tan competente, Polaco tan factiblemente humano, y las minucias del bajo mundo construidas de manera tan auténtica (a partir de materiales de producción mínimos) que “El Polaquito” consigue una crítica reveladora y ser un testigo de la esperanza eclipsada. 22

Entre sus pocos aciertos se puede mencionar no sólo la forma verista con la que aborda el tema de la adolescencia marginal en una Buenos Aires deshumanizada y poco conocida cinematográficamente, sino el ya mencionado trabajo interpretativo del trío de adolescentes protagonistas.

El Polaquito no tuvo ningún impacto en la taquilla aunque si obtuvo algunos premios como el de la mejor actriz en el Festival de Cine del Mundo de Montreal (2003); el premio del público en el Festival de Toulouse (2003), y los de mejor actriz y mejor fotografía de la Asociación de Críticos de Cine Argentinos (2004).



El Polaquito

CONCLUSIONES

En la historia del cine iberoamericano han sido muy poco exploradas las representaciones realistas sobre niños, adolescentes y jóvenes marginales, en cuya evolución resulta evidente la influencia de ciertas tendencias veristas, tanto en el campo del documental (etnográfico y social) como en el terreno de la ficción (realismo soviético, realismo poético francés y neorrealismo). Por sus métodos de filmación, su propuesta estética, su postura ética y por el tema prototípico de la infancia y juventud marginales, el neorrealismo destaca como la mayor influencia de este tipo de representaciones en Iberoamérica y su repercusión puede notarse a partir de 1950, cuando se produce **Los olvidados**. Desde entonces y hasta la fecha se han seguido realizando películas que denotan su huella.

Tan profunda ha sido esta impronta como la marca que dejó **Los olvidados**, un modelo paradigmático de esta clase de filmes, y referente indispensable de algunos de ellos, que, en contraste con el neorrealismo, plantea una visión anti - melodramática, sin moralinas y más pesimista del tema. De manera acertada, críticos y especialistas relacionan la obra de Buñuel sobre todo con **La vendedora de rosas** y **De la calle**.

Algunos filmes muestran una fuerte simbiosis entre ficción y documental como **La vendedora de rosas**. Para recalcar el enfoque realista de las cintas de ficción, algunas de ellas antes de iniciar la narración anuncian que están basadas en “hechos reales”: **Los olvidados**, **Huelepega**, **ley de la calle** y **El Polaquito**. Por otra parte, **La vendedora de rosas** dedica la obra a cuatro actores naturales que murieron durante la filmación.

Las películas analizadas, buscando una inalcanzable e ilusoria objetividad, en su mayoría son más descriptivas

(retomando el estilo neorrealista y en ocasiones un tono documental) que narrativas (basadas en el modelo hollywoodense), son lineales, con historias simples, reflejan momentos cotidianos y algunas de ellas presentan una estructura dramática fragmentada arbitrariamente: **La vendedora de rosas** y **El Polaquito**. Aparejada a esa fragmentación puede detectarse una falta de desarrollo dramático en los personajes que en la mayor parte de los casos aparecen desdibujados.

En contraste a esta intención verista, y siguiendo de alguna manera el modelo establecido por **Los olvidados**, con excepción de **El Polaquito**, las demás cintas estudiadas tiene un componente onírico que rompe con la realidad manifestado mediante algún sueño o alucinación del protagonista principal.

También puede observarse un rescate de lo popular y de la historia oral en los filmes. Los actores naturales utilizan una jerga local y en algunos casos incluso improvisan diálogos: **Los olvidados**, **Huelepega** y **El Polaquito**. Y ese rescate se hace más valioso cuando dichos actores colaboran de manera directa contando sus vivencias para enriquecer el guión, o incluso se convierten en coguionistas, como en **La vendedora de rosas**, película que por ese motivo también puede ser examinada desde un punto de vista antropológico.

Uno de los mayores aportes artísticos de las películas estudiadas es el trabajo interpretativo de los actores naturales, entre los que destacan los que participan en **La vendedora de rosas** y **El Polaquito**.

Todas las películas analizadas son espejos inquietantes en los que se ven niños, adolescentes y jóvenes marginales, sin rumbo fijo ni identidad precisa, sobreviviendo en un mundo capitalista y subdesarrollado, que no ha cambiado mucho en cincuenta y dos años, como puede comprobarse viendo **Los olvidados**. Aunque en la evolución de dichas representaciones puede observarse que la situación ha empeorado por los efectos de la globalización, el consumismo, el aumento de la violencia, el narcotráfico y la drogadicción. En ese sentido, los filmes estudiados pueden leerse como representaciones de la realidad sobre las consecuencias de las contradicciones e injusticias sociales que han dejado a un lado a las clases más desprotegidas, y dentro de ellas particularmente a los niños, adolescentes y jóvenes, ampliando aún más la brecha que existe entre ricos y pobres, entre los que tienen y gozan del poder, y aquellos que no lo tienen y miran de lejos una realidad cada vez más ajena y sin sentido.

Notas:

1. Es decir, ficciones que intentan representar de forma objetiva el “mundo real o histórico”. Para profundizar en el tema léase a Francesco Casetti: “Cine y realidad”, en *Teorías del cine*, Cátedra, 1993, págs. 31 – 54.
2. La palabra “verista”, proviene de verismo, movimiento literario italiano que surge entre la última década del siglo XIX y la primera del XX, cuyo objetivo era reflejar la verdad en la vida diaria, tratando de no caer en artificiosos últimos años del la utilizaremos como sinónimo de realista. Su principal representante fue Giovanni Verga. En adelante “verista” la consideraremos sinónimo de “realista”.
3. “Brazilian Cinema in the 1990s: The Unexpected Encounter and the Resentful Character”, en: *The New Brazilian Cinema*, Lúcia Nagib (ed.), Londres - Nueva York, I. B. Tauris-Centre of Brazilian Studies / Universidad de Oxford, 2003.
4. Ana Victoria Ochoa, “Rodrigo D. No Futuro, de Víctor Gaviria. La película que todavía no se lee en Medellín”, revista *Kinetoscopio*, Medellín, Centro Colombo Americano, Vol. 5, Núm. 26, julio-agosto, 1994, pág. 96.
5. Jorge Ruffinelli, “La cámara inquieta de los años noventa, revista *cinémas d’Amérique latine*, Núm. 8, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2000, pág. 12.
6. Jorge Ruffinelli, “Víctor Gaviria: los márgenes al centro”, en: *Imágenes en libertad. Horizontes latinos*, Teresa Toledo (dir. y ed.), San Sebastián, Festival Internacional de Cine de San Sebastián, 2003, págs. 83 y 90.
7. Carlos A. Jáuregui 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*, Vol. LXVIII, Núm. 199,

Pittsburgh, Universidad de Pittsburgh, Abril - Junio 2002, pág. 377.

8. Carlos A. Jáuregui y Juana Suárez, op. cit., pág. 374.

9. Ma. Dolores Pérez Murillo y David Fernández Fernández (coords.), *La memoria filmada. América Latina a través de su cine*, Madrid, Iepala, 2002, pág. 67.

10. Op. cit., págs. 369 - 370.

11. Jorge Ruffinelli, op. cit., pág. 108.

12. "Huelepega: la ley de la calle", <http://www.analitica.com/vas/1999.11.2/caracas/13.htm>, 30/05/2005.

13. "Glue Sniffer", revista *Variety*, sección Film Reviews, Los Ángeles, 31-06/01-02/2000, pág. 38.

14. Declaraciones de Gerardo Tort a Francisco González V., en: "De la calle al celuloide", periódico *Público*, sección Arte y Gente, Guadalajara, México, 08/03/2001, pág. 2.

15. Luke Sader, "De la Calle", *The Hollywood Reporter.com*, 01/08/2002, [\[http://www.hollywoodreporter.com/thr/article_display.jsp?vnu_content_id=1571225\]](http://www.hollywoodreporter.com/thr/article_display.jsp?vnu_content_id=1571225), 30/05/2005.

16. Tomás Pérez Turrent, "De la calle", periódico *El Universal*, sección Espectáculos, Ciudad de México, 09/11/2001, pág. 3.

17. Mariano Blejman, "Ya no quiero trabajar con actores famosos", *Página/12*, sección Espectáculos, <http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-26445-2003-10-08.html>, 06/07/2006.

18. Op. cit.

19. *Ibíd.*

20. *Ibíd.*

21. "Miseria demasiado explícita", *Fotograma.com*, 10/10/2003, <http://www.fotograma.com/notas/reviews/3333.shtml>, 23/11/2005.

22. "No exit", Offoffoff.com, <http://www.offoffoff.com/film/2004/polaquito.php>, 23/11/2005.

Bibliografía

- AYALA BLANCO, Jorge, "Tort y el breviario de podredumbre", periódico *El Financiero*, sección Cultural, Ciudad de México, 15/10/2001, pág. 88.
- BERNADES, Horacio, "Miseria demasiado explícita", *Fotograma.com*, 10/10/2003, <http://www.fotograma.com/notas/reviews/3333.shtml>, 23/11/2005.
- BLEJMAN, Mariano, "Ya no quiero trabajar con actores famosos", *Página/12*, sección Espectáculos, <http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-26445-2003-10-08.html>, 06/07/2006.
- BONFIL, Carlos, "La vendedora de rosas", periódico *La Jornada*, sección Cultura, Ciudad de México, 25/11/1999, pág. 35.
- CASSETTI, Francesco, "Cine y realidad", en: *Teorías del cine*, Cátedra, 1993, págs. 31 – 54.
- GONZÁLEZ V., Francisco, "De la calle al celuloide", periódico *Público*, sección Arte y Gente, Guadalajara, México, 08/03/2001, pág. 2.
- JAÚREGUI, Carlos A. y SUÁREZ, Juana, "Profilaxis, traducción y ética: La humanidad 'desechable' en *Rodrigo D. no futuro*, *La vendedora de rosas* y *La virgen de los sicarios*", *Revista Iberoamericana*, Vol. LXVIII, Núm. 199, Pittsburgh, Universidad de Pittsburgh, Abril-Junio 2002, págs. 367-392.

- KAISER, Patricia, "Huelepega: la ley de la calle", <http://www.analitica.com/vas/1999.11.2/caracas/13.htm>, 30/05/2005.
- KOEHLER, Robert, "Glue Sniffer", revista *Variety*, sección Film Reviews, Los Ángeles, 31-06/01-02/2000, pág. 38.
- OCHOA, Ana Victoria, "Rodrigo D. No Futuro, de Víctor Gaviria. La película que todavía no se lee en Medellín", revista *Kinetoscopio*, Medellín, Centro Colombo Americano, Vol. 5, Núm. 26, julio-agosto, 1994, págs. 95-97.
- PÉREZ MURILLO, Ma. Dolores y FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, David (coords.), *La memoria filmada. América Latina a través de su cine*, Madrid, Iepala, 2002.
- PÉREZ TURRENT, Tomás, "De la calle", periódico *El Universal*, sección Espectáculos, Ciudad de México, 09/11/2001, pág. 3.
- RUFFINELLI, Jorge:
"La cámara inquieta de los años noventa, revista *cinémas d'Amérique latine*, Núm. 8, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2000, págs. 3-18.
"Víctor Gaviria: los márgenes al centro", en: *Imágenes en libertad. Horizontes latinos*, Teresa Toledo (dir. y ed.), San Sebastián, Festival Internacional de Cine de San Sebastián, 2003, págs. 83-111.
- SADER, Luke, "De la Calle", *The Hollywood Reporter.com*, 01/08/2002, [www.hollywoodreporter.com/thr/article_display.jsp?vnu_content_id=1571225], 30/05/2005.
- THEIS, Peter, "No exit", Offoffoff.com, <http://www.offoffoff.com/film/2004/polaquito.php>, 23/11/2005.
- XAVIER, Ismael, "Brazilian Cinema in the 1990s: The Unexpected Encounter and the Resentful Character", en: *The New Brazilian Cinema*, Lúcia Nagib (ed.), Londres - Nueva York, I.B. Tauris-Centre of Brazilian Stud

Juan Carlos Vargas Maldonado. Doctor en Historia del cine. Investigador y docente del Departamento de Historia de la Universidad de Guadalajara. Ha escrito artículos para revistas nacionales e internacionales. Ha participado en libros de autoría colectiva como: *Tierra en trance. El cine latinoamericano en 100 películas*, *Historia de un gran amor. Relaciones cinematográficas entre Cuba y México 1897-2005*, *Historia de la Producción Cinematográfica Mexicana* (tomos 1977-1978 y 1979-1980) y *Abismos de pasión: Relaciones cinematográficas hispano mexicanas*. Y es autor de los libros *Los mundos virtuales. El Cine Fantástico de los noventa*, y *Ana Ofelia Murguía, actriz*. jcvargasm563@gmail.com