



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
ESCUELA DE POSTGRADO

**MELODRAMAS, IDENTIDADES Y MODERNIDADES EN LA
CINEMATOGRAFÍA LATINOAMERICANA
CONTEMPORÁNEA 1990-2010**

Tesis para optar al grado de Doctor en Estudios Latinoamericanos

CLAUDIO SALINAS MUÑOZ

Profesora Guía:
Darcie Doll Castillo

Santiago de Chile, 2014

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
Sobre el enfoque	6
1. La perspectiva melodramática	6
2. La mirada desde los Estudios Culturales	7
Capítulo I	11
MODERNIDADES, MELODRAMA Y CONSTRUCCIONES IDENTITARIAS FINISECULARES EN AMÉRICA LATINA. ALGUNOS APUNTES TEÓRICOS	
La vigencia del melodrama	34
Formas melodramáticas	41
Capítulo II	58
MODERNIDADES, MELODRAMAS, IDENTIDADES Y REPRESENTACIONES CINEMATOGRAFICAS EN AMÉRICA LATINA CONTEMPORÁNEA. APROXIMACIONES METODOLÓGICAS	
Pasos metodológicos y objetivos	61
Ese objeto que llamamos “Nuevos cines argentino y colombiano”	62
Corpus y criterios de selección	71
Herramientas de recolección, técnicas y herramientas de análisis	73
Técnica	73
Herramienta de recolección y análisis: las matrices de análisis melodramático	75
Capítulo III	79
PIZZA, BIRRA, FASO Y LA VENDEDORA DE ROSAS. AMOR Y FATALIDAD EN LA CIUDAD MELODRAMÁTICA	
<i>Pizza, birra, faso y La vendedora de rosas: imaginaciones melodramáticas</i>	87
Ciudad melodramática, amor y ensoñación	90
Los individuos contra y fuera del mundo	100
Consideraciones finales: política y sentimientos	111

Capítulo IV	114
UN OSO ROJO Y ROSARIO TIJERAS. AMOR, ACCIÓN Y FATALIDAD EN UN MUNDO SIN ÉPICA	
<i>Un oso rojo y Rosario Tijeras: el amor hay que protegerlo</i>	133
Héroes y víctimas	143
Esas difusas instituciones	152
Capítulo V	159
EL POLAQUITO Y LA VIRGEN DE LOS SICARIOS. EL AMOR COMO IMPOSIBILIDAD Y LA MUERTE COMO DESTINO EN LA CIUDAD MELODRAMÁTICA	
<i>El Polaquito y La virgen de los sicarios: la precariedad de los afectos</i>	174
<i>El Polaquito y La virgen de los sicarios: la inmanencia de un mundo desventurado</i>	183
Capítulo VI	193
APROXIMACIONES FINALES: LA INTERMEDIACIÓN MELODRAMÁTICA EN LAS MODERNIDADES LATINOAMERICANAS CONTEMPORÁNEAS	
Sustrato crítico y formas melodramáticas	199
BIBLIOGRAFÍA	204
ANEXOS	214

INTRODUCCIÓN

Fatalidad, excesos, pasiones desatadas, sentimientos siempre desbordados. Pareciera ser ésta la descripción de cualquier teleserie o filme latinoamericano, como si estuviéramos frente a una manera recurrente de contar-nos, de narrar-nos. Como sugiere Jesús Martín Barbero: “las mayorías nacionales en América Latina están accediendo a la modernidad no de la mano del libro, sino de las tecnologías y los formatos de la imagen audiovisual” (1992: 14). Y este acceso a una versión de la modernidad de carácter industrial y masivo, siguiendo su mismo razonamiento, se produciría, entre otras vías de sentido preferentes, por medio del cine hecho en nuestras latitudes, por medio de los procesos de reconocimiento identitario en la pantalla.

Para que se produzca esta relación entre lo que podríamos llamar el “régimen visual” y las audiencias debiésemos, primero, abandonar una comprensión exclusivamente mimética de las representaciones filmicas para dar paso a su “trabajo” como discurso sobre la realidad, en el sentido que ésta puede ser reelaborada y producida en el espacio de lo cinematográfico. En segundo término, la imagen audiovisual debiera ser entendida como una “forma cultural” en la que es posible advertir construcciones identitarias y maneras de “estar” en la Modernidad. Modernidad que, si seguimos los planteamientos de Renato Ortiz, debe comprenderse de manera compleja, alejada de una perspectiva unívoca. Esto implica, por cierto, que no habrá “una” modernidad, sino distintas y heterogéneas y que su más correcta enunciación sea el concepto de *modernidades*. Al respecto, dice Ortiz:

“La modernidad es una y diversa. Una, en cuanto matriz civilizadora; diversa, en su configuración histórica. Industrialización, urbanización, tecnología, racionalización son rastros que penetran todas las modernidades [...] Pero cada una de ellas se realiza de manera distinta de acuerdo a las condiciones históricas de cada lugar. En ese sentido ella es múltiple. Sabemos esto antes de cualquier discusión teórica refinada puesto que la historia de los países latinoamericanos subraya esa diferencialidad” (2000: 9).

La imagen audiovisual permite desplegar discursos y narraciones respecto de las maneras de ser y de estar en Latinoamérica en relación con los distintos procesos de

modernización, desde el mismo momento de la creación del cinematógrafo y de los primeros registros de la cotidianidad de las urbes, por ejemplo. El género más reconocido y popular de esta imagen audiovisual en América Latina es el melodrama. Como reconocen autores como Rossana Reguillo (2002), Carlos Monsiváis (2002) o Hermann Herlinghaus (2002) el melodrama en el cine latinoamericano ha construido imaginarios de la modernidad (parafraseando el conocido texto de Peter Brooks de 1976) y espacios de reconocimiento social en distintas épocas, por ejemplo, en la llamada “edad de oro” del cine mexicano y argentino en los ‘40 o ‘50 del siglo XX. De la misma manera, son bien conocidas las formas melodramáticas en las telenovelas (sobre todo venezolanas, argentinas y colombianas) desarrolladas en el continente desde 1960 hasta nuestra contemporaneidad.

El melodrama o, mejor dicho, lo melodramático pondría en escena una serie de tensiones entre los sujetos de una modernidad latinoamericana escenificada con destiempos que escabulle una formulación meramente racionalista, única y dual (razón/pasión) y unas estructuras institucionales formales que intentan emplazarlos, definirlos y explicarlos. Estos intentos por situar a los sujetos aparecen mediados por unas discursividades que apelan principalmente a la normalización y el disciplinamiento de actitudes y comportamientos sociales. En ocasiones, también, estas discursividades corresponden a un amplio catálogo de recursos terapéuticos que operan como un conjuro o una especie de sortilegio de aquellas conductas que parecieran apartarse del orden estatuido.

El melodrama, entonces, podría funcionar como un articulador de una serie de discursos de unos sujetos, sus relaciones con y en contra de unas instituciones, con un conjunto de prácticas identificadas en el contexto de un régimen representacional, a la manera de una formación que postula un tipo de “orden” (o desorden) de lo social, cultural y político en la actualidad de nuestras naciones. Lo melodramático entendido como una expresión cultural que permite representarnos y comunicarnos (producirnos) en una cultura cotidiana de masas y no solo como un conjunto de características fijas, convencionalizadas y genéricas. De alguna manera, podríamos proponer de entrada que lo melodramático en el cine latinoamericano contemporáneo nos permitiría ingresar a las “experiencias de la Modernidad” (Ossandón y Santa Cruz, 2005: 14). Entendemos lo melodramático, en

consecuencia, como una serie de estrategias narrativas que dan cuenta de “formas melodramáticas de lo visual”.

Sin embargo, todavía son incipientes y escasos los trabajos académicos que vinculan lo melodramático con las formas en que unos sujetos representados “ven y experimentan la modernidad”¹ o las “modernidades” en las representaciones cinematográficas que han tenido lugar en América Latina desde 1990 hasta el primer lustro del siglo XXI. Particularmente, nos referimos a una ausencia relativa de investigaciones y trabajos que realicen la operación recién reseñada en un sector del cine latinoamericano contemporáneo y sobre un grupo de películas de ficción caracterizadas, de manera general, por desarrollar temas vinculados principalmente con la marginalidad urbana, la delincuencia, la violencia y el narcotráfico. Se trata de filmes en los que se presentan sujetos difíciles de emplazar, siguiendo la nomenclatura de Ángel Rama (2004), en la institucionalidad funcional tradicional de la “Ciudad Letrada” y, ciertamente, alejados de prácticas representacionales explicativas, alegóricas y totalizantes. Hablamos de películas que evidencian *a priori* un resquebrajamiento de la “unidad” de lo nacional y de unas configuraciones identitarias monolíticas (o no las enuncian en el sentido de un discurso nacional, militante de una causa política, patriótica o, bien, no son objeto de la representación).

Estas cintas de los ‘90 desplegarían representaciones audiovisuales distintas a las del Nuevo Cine Latinoamericano de los años ‘60 –quizás sea más apropiado hablar de Nuevos Cines para restituir sus heterogeneidades y sus expresiones nacionales– en relación con los temas, con los sujetos y los discursos nacionales, así como también con las “políticas de la identidad” (Hsing Chen, 2000). Pero compartirían algunos aspectos

¹ La noción “modo de ver la modernidad” por medio de las representaciones filmicas es una idea contenida en un texto reciente, *La butaca de los comunes. La crítica de cine y los imaginarios de la modernización en Chile* (Stange y Salinas, 2013). Tal idea implica observar en las películas las prácticas sociales propuestas en ellas, los discursos construidos y las instituciones representadas (la iglesia, el Estado, la familia, etcétera). Los “modos de ver”, parafraseando a Peter Burke (2001: 29), constituyen un verdadero “ojo de la época” o “un nudo epocal” que nos habilita a entender, problematizar y acercarnos a distintas configuraciones históricas de modo contextualizado (Stange y Salinas, 2013: 21-23), promoviendo unas lecturas que intenten situarlas en sus sentidos principales.

centrales como la utilización de un estilo documental², el empleo de actores no profesionales y una tensión entre la imagen de la realidad y la realidad de la imagen. Sin embargo, estas películas que algunos críticos (León, 2005) han rotulado como “cine de la marginalidad” o “realismo sucio”³ se distinguirían, de modo general, en que responderían “desde el escepticismo [y desde la subjetividad] frente a los intentos de representación de los proyectos político-sociales de la década de los ‘70, que apuntaban a la creencia en posibilidades de cambio social” (Doll, 2011: 1). Además, supondrían un intento problematizador de las actuales condiciones de producción del capitalismo en su versión neoliberal y transnacional. No serían, por ende, representaciones sobre el orden social moderno y su devenir histórico (como sí las de los años ‘60), sino que de algún modo testimoniarían el conflicto entre los *individuos* y sus vivencias específicas en las urbes latinoamericanas actuales. Estos filmes serían más expresiones de lo particular que de lo universal; experiencias de modernidades y no representaciones de la modernidad.

Para efectos de esta investigación hemos seleccionado aquellos filmes significativos de las cinematografías argentina y colombiana reciente que comparten los rasgos arriba enunciados, sobre todo en lo concerniente a que en ellos las *formas melodramáticas* – aunque combinadas con otros géneros como se verá en cada una de las películas– son evidentemente reconocibles en la narración y la puesta en escena filmica. En segundo término, estas películas han sido ampliamente reconocidas por la crítica cinematográfica de sus respectivos países y, en su gran mayoría, ganadoras de festivales internacionales. En tercer lugar, se trata de piezas audiovisuales de cines nacionales⁴ en los que cada vez son

² Por estilo documental debemos entender: un uso de la cámara escondida que pretende captar la cotidianidad de la ciudad; la ausencia, en muchas secuencias de las películas, de música que puntúe las escenas; paneos recurrentes o diálogos que “parecen” casuales y espontáneos (Ortega, 2008). En otras ocasiones estas cintas utilizan el recurso de la cámara fija y la exhibición de los llamados “tiempos muertos”, tiempos que acentúan la sensación de que se está ante la exhibición del “tiempo de la vida” en el cine. Además, habría que precisar que el “estilo documental” en películas de ficción fue un recurso que ya las cintas de los “nuevos cines” de los ‘60 en América Latina empleaban y que, de algún modo, le entregaban mayor verosimilitud, mayor “realidad”.

³ Estas cintas son usualmente vinculadas con las corrientes de los nuevos realismos latinoamericanos (cf. León, 2005; Aguilar, 2010), ya sean estas comprendidas como “realismos sucios”, “pornomiseria”, “cines de la marginalidad” o cualquier otra denominación. Nuestro propósito no es cuestionar tales nominaciones, pues nuestra pregunta no es por el objeto de las representaciones de estos filmes sino por sus *estructuras melodramáticas*.

⁴ Paula Antonio Paranaguá distingue dos tipos de cinematografías en América Latina, las “productivas” (Argentina, Brasil y México) y las “vegetativas” basado en criterios como el volumen de producción y su

más numerosas y crecientes una serie de publicaciones, tanto académicas como periódicas, que las sitúan temáticamente en el arco representacional de las violencias y las marginalidades urbanas referidas, fundamentalmente a la representación de una infancia precarizada y en situación de calle, al narcotráfico o la delincuencia común, y a la corrupción institucional en las grandes ciudades de Argentina (Buenos Aires) y Colombia (Medellín).

Debemos advertir que no nos referimos a filmes que propongan una moraleja o trabajen metafóricamente la realidad que producen y problematizan en sus representaciones; o bien, que propongan alguna estrategia alegórica simbolizada en uno o más de los personajes que aparecen como la solución de todos los males sociales. Más bien, son películas que escamotean todo tipo de discursos moralizantes o edificantes (León, 2005; Pena, 2009), inscritos en ciudades latinoamericanas caracterizadas por altos contrastes sociales, económicos y culturales, en un contexto de unas modernidades y modernizaciones finiseculares, ciertamente selectivas y escasamente igualitarias⁵.

Las películas que conforman nuestro *corpus* son: *Pizza, birra, faso* (Caetano-Stagnaro, Argentina, 1998), *Un oso rojo* (Caetano, Argentina, 2002), *El Polaquito* (Desanzo, Argentina, 2003), *La vendedora de Rosas* (Gaviria, Colombia, 1998), *La Virgen de los sicarios* (Schroeder, Colombia, 2000) y *Rosario Tijeras* (Maillé, Colombia, 2005).

continuidad. Entre las primeras y las segundas se ubica un grupo intermedio en el que se ubican países como Colombia o Chile (2003: 23-24). La taxonomía propuesta por el autor brasileño abre la posibilidad de realizar análisis comparativos entre las cinematografías colombiana y argentina no sólo en torno a niveles de producción, sino también en torno a los modos de representación filmica desarrollados en ambos países.

⁵ A esta versión de la modernidad, comúnmente conocida como “modernidad tardía”, se la ha presentado conformada por los siguientes rasgos: clientelismo político y cultural; tradicionalismo ideológico (los grupos dirigentes promueven los cambios necesarios en la esfera económica, apelando a valores tradicionales); autoritarismo bajo signo democrático; falta de autonomía y desarrollo de la sociedad civil; marginalidad y economía informal; desarrollos extravertidos en economía caracterizados por la exportación de productos naturales semielaborados; fragilidad institucional; despolitización de la sociedad civil y autonomización del subsistema económico (Larraín, 1997: 328-329). Se trata de elementos actualmente ampliamente criticados que han generado variadas respuestas sociales, con un denominador común: el malestar cada vez más generalizado de la población en distintos países de América Latina.

Sobre el Enfoque

1. *La Perspectiva Melodramática*

Por lo reciente de estas producciones, los análisis e interpretaciones sobre este grupo de películas de los '90, cuando han tenido lugar, de manera global, han preferido abordarlas especialmente desde matrices posestructuralistas y posmodernas; y cuando no, se han detenido, específicamente, en aspectos particulares como la discusión del tipo de realismo exhibido en los filmes argentinos de los '90 o bien discusiones sobre el sentido de representar tan crudamente y sin ambages ni decoraciones la miseria (narcotráfico y delincuencia infantil y juvenil) de los barrios periféricos de las principales ciudades de Colombia y de Argentina. Además, lo que para nuestros efectos es más significativo, han evitado situar y analizar este conjunto de películas desde las operaciones melodramáticas que estarían en juego en ellas (y también presentes en muchas de las películas de los “nuevos cines” de los '60 en lo que podríamos calificar como los “melodramas revolucionarios”) como si su sola mención significase una pérdida de calidad o, en el mejor de los casos, como si el “acceso sentimental a la modernidad” fuera cuestión exclusiva y excluyente de las teleseries, de las novelas por entrega⁶ o, en el mejor de los casos, de las llamadas novelas de formación nacionales a las cuales se refiere Doris Sommer en *Ficciones fundacionales: las novelas nacionales de América Latina* (2004).

Lo que está ausente de los textos críticos referidos es una comprensión del melodrama como una matriz cultural (Martín Barbero, 1998), como un conjunto de operaciones y estrategias narrativas que pueden aparecer en distintos formatos o combinados con los más diversos géneros y en diversas configuraciones históricas y temporales, como las que se reconocen en los filmes producidos en Colombia y Argentina en las dos últimas décadas. Esto supone que al concebir *lo melodramático* como una matriz

⁶ Beatriz Sarlo en el texto *El Imperio de los sentimientos* se refiere a las novelas por entrega aparecidas en los diarios argentinos sistemáticamente en las primeras décadas del siglo XX. La autora aclara en el libro que aquellos novelines no eran leídos sólo por mujeres jóvenes de capas sociales bajas, sino que su arco de recepción más bien correspondía a unos públicos variados, compuesto por hombre y mujeres ubicados en distintas clases sociales (Sarlo, 1985).

cultural estamos declarando como punto de vista que desde allí entenderemos las representaciones producidas en las cintas que conforman nuestro material de análisis.

2. *La Mirada desde los Estudios Culturales*

El enfoque que se propone convoca particularmente a dos tradiciones de investigación: la primera, en torno al campo de los estudios de cine que lo entienden como un vehículo de representación, como un lugar de producción discursiva (Casetti, 1991; Zunzunegui, 2005) sobre el mundo, en este caso respecto de Latinoamérica, comprendida en toda su heterogeneidad estructural, es decir, en toda su variabilidad geográfica, política, cultural y económica. En este sentido, como ya hemos enunciado, se trata de concebir al cine como un dispositivo que pone en escena algo, una realidad exterior o una vivencia –y ésta es también su condición estética–, pero no a la manera de un reflejo especular, sino como un espacio en el que se despliegan conflictos que dan cuenta de la tensión permanente entre el sustituto (la imagen) y lo sustituido (la realidad).

Se trata, entonces, de reconocer en las películas de los cines latinoamericanos producidas en los ‘90, y a comienzos del siglo en curso, unas formas en que los sujetos representados se relacionan con las distintas trayectorias de la modernidad. Por ende, habría que hacer una distinción entre las representaciones cinematográficas y los sujetos que en ellas experimentan y se relacionan con las distintas modalidades que la modernidad de fin de siglo asume en sus distintos contextos de producción.

La segunda tradición a la que acudiremos corresponde al campo interdisciplinario de los estudios culturales. Ésta entiende al cine y sus películas como una forma cultural (Cfr. Williams, 1980), como una expresión de relaciones sociales, pero también en ella se advierten, como marcas discursivas, formas políticas, culturales, epistémicas, en relación dinámica en una época determinada y en contextos específicos⁷. Estamos intelegibilizando

⁷ La perspectiva que aquí asumimos sobre el cine como medio de comunicación es deudora de lo que plantea John Thompson en *Los media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación*: “por lo tanto, si lo que queremos es comprender la naturaleza de la modernidad –es decir, de las características institucionales de las sociedades modernas y las condiciones de vida creadas por ellas– entonces debemos conceder un papel central al desarrollo de los medios de comunicación y a su impacto” (1998: 15). Por extensión, cabe preguntarse, ¿por qué el olvido de los medios como dispositivos relevantes para comprender lo social desde

el cine como una tecnología de la comunicación en un sentido que no es instrumental, ni técnico, sino que más bien social, pues entraña unas relaciones revestidas con ese carácter. Dice Williams diferenciando técnica de tecnología:

“Una técnica es una habilidad particular, o la aplicación de una habilidad. Un invento técnico es, por consiguiente, el desarrollo de dicha habilidad, o el desarrollo o invento de uno de sus ingenios. [...] En contraste, una tecnología es, en primer lugar, el marco de conocimientos necesarios para el desarrollo de dichas habilidades y aplicaciones y, en segundo lugar, un marco de conocimientos y condiciones para la utilización y aplicación prácticas de una serie de ingenios” (1992: 184).

En tanto dispositivo y forma cultural, el cine se convierte en una red de relaciones entre cosas, sujetos y prácticas sociales, en una disposición situada de todos esos elementos. Y esa red de relaciones sólo es pensable si consideramos las cintas como propuestas comunicativas y culturales desde las cuales podemos pensar la sociedad, al decir de Florencia Saintout en el prólogo al libro de Armand Mattelart *Los Cultural Studies* (2001: 14). Ciertos problemas centrales que allí tienen lugar –como la construcción de las identidades o las experiencias de los sujetos con las distintas modernidades de nuestra subregión– son expresadas visual y narrativamente por una serie de operaciones melodramáticas.

En síntesis, proponemos a estas películas como estrategias audiovisuales que, por medio de las formas melodramáticas, construirían discursos que refieren, plantean y problematizan distintas tácticas⁸ con que los sujetos construyen sus identidades y

las Ciencias Sociales? Al respecto, dice Thompson: “en parte es debido, sin duda, a una cierta actitud de suspicacia hacia los *media*. Para los teóricos interesados en los procesos de cambio social a largo plazo, los *media* podrían parecer una esfera de lo superficial y lo efímero, una esfera sobre la cual, aparentemente, hay poco que decir” (1998: 16).

⁸ Utilizamos en la investigación las categorías “estrategia” y “táctica” de acuerdo a las definiciones desarrolladas por Michel de Certeau. Al respecto, dice el autor: “llamo *estrategia* al cálculo (o a la manipulación) de las relaciones de fuerzas que se hace posible desde que un sujeto de voluntad y de poder (una empresa, un ejército, una ciudad, una institución científica) resulta aislable. La estrategia postula *un lugar* susceptible de ser circunscrito como *algo propio* y de ser la base donde administrar las relaciones con una exterioridad de metas o de amenazas (los clientes o los competidores, los enemigos, el campo alrededor de la ciudad, los objetivos o los objetos de la investigación, etc.). Como en la administración gerencial, toda racionalización ‘estratégica’ se ocupa primero de distinguir en un ‘medio ambiente’ lo que es ‘propio’, es

experimentan las distintas modernidades en Argentina y Colombia, en contextos de capitalismo tardíos y transnacionales. Por ello, proponemos a las *estructuras melodramáticas* como aquellas posibilidades narrativas que *mediarían* entre unos sujetos representados cinematográficamente hablando y sus vivencias y experiencias vitales en contextos de modernidades imposibles de emplazar en un único relato explicativo, en un exclusivo mito constitutivo.

El texto que proponemos lo hemos concebido en seis capítulos. El primero describe, discute y problematiza, fundamentalmente, los conceptos centrales en los que se apoya la investigación: la categoría *modernidades*, la categoría *formas melodramáticas* y la categoría *identidades*, poniendo una atención particular en los procesos de mediatización de la cultura que vuelven al cine en América Latina una forma y un vector cultural relevante. Lo que se intenta realizar es la inscripción de tales términos en sus campos de desarrollo, al tiempo que se establecen los sentidos por los cuales se ha optado y su vinculación con las representaciones cinematográficas en Latinoamérica.

El capítulo II corresponde a la discusión metodológica en la que se solventa la investigación: en primer término, nos referimos a algunas entradas tradicionales para estudiar las representaciones filmicas (por ejemplo la tradición semiótica estructural), pero sobre todo se proponen las estrategias con las cuales podremos detectar aquellas *formas melodramáticas* y las experiencias e imaginarios de la modernidad de los sujetos desplegadas en las cintas argentinas y colombianas que se refieren a las marginalidad (entre 1990 y 2010) y que componen nuestra muestra. En segundo, se explican los criterios de selección de las cintas y se describe de modo pormenorizado las características y condiciones de producción de las cinematografías argentina y colombiana de los últimos veinte años.

En un tercer movimiento proponemos dos matrices, una de registro y otra analítica en la que se pueden apreciar el diálogo entre los conceptos teóricos y su operacionalización. Lo central aquí, sin duda, es pesquisar los afectos y sentimientos en juego (la dimensión de

decir, el lugar del poder y de la voluntad propios” (1996: 42). Y complementa: “llamo *táctica* a la acción calculada que determina la ausencia de un lugar propio. Por tanto ninguna delimitación de la exterioridad le proporciona una condición de autonomía. La táctica no tiene más lugar que el del otro. Además, debe actuar con el terreno que le impone y organiza la ley de una fuerza extraña” (De Certeau, 1996: 43).

los sujetos), las experiencias individuales y colectivas que se pueden inferir de modo tal que podamos reconocer, por ejemplo, los imaginarios en curso y las maneras en que las identidades se van construyendo contextualmente y perdiendo un emplazamiento monolítico.

El capítulo III, el IV y el V corresponden a los análisis comparativos de los filmes que conforman el *corpus*. Las películas confrontadas se expresan en parejas: *Pizza, birra, faso* y *La vendedora de rosas*; *Rosario Tijeras* y *Un oso rojo*; *La virgen de los sicarios* y *El Polaquito*. Algunas de las preguntas que conducen el análisis: ¿cuáles son *las formas melodramáticas en juego*? ¿Qué experiencias de las modernidades están mediando? ¿Qué imaginarios se despliegan en cada una de las películas? ¿Cuáles recurrencias y diferencias se pueden establecer entre las cintas?

El capítulo VI plantea un debate que evita la síntesis de los capítulos anteriores en beneficio de la discusión sobre la relevancia de las *formas melodramáticas* para comprender las experiencias cotidianas de los sujetos de la modernidad representados en las películas, pero sobre todo del valor que tienen para reconocer los contextos, para comprender las modernidades en juego, sobre todo sus contradicciones. Se analiza también el poder crítico de lo melodramático desesencializándolo. Con seguridad lo medular sea apreciar que *las formas melodramáticas* no sólo son susceptibles de observarse en el cine que estudiamos aquí. Ciertamente podrían desplegarse en otras cinematografías –como ya lo han hecho en el ciclo de oro mexicano o argentino de la primera mitad del siglo XX, por mencionar dos significativos cines nacionales–, pero también en otras formas culturales contemporáneas –y anteriores– en América Latina, lo que permite abrir el análisis, utilizando como base tanto la propuesta teórica como también la metodológica y analítica.

Capítulo I

MODERNIDADES, MELODRAMA Y CONSTRUCCIONES IDENTITARIAS FINISECULARES EN AMÉRICA LATINA. ALGUNOS APUNTES TEÓRICOS

“El problema número uno para la ciencia social moderna fue desde el comienzo la modernidad misma: esa amalgama histórica de prácticas y formas institucionales sin precedentes (la ciencia, la tecnología, la producción industrial, la urbanización); de nuevas formas de entender la vida (el individualismo, la secularización, la racionalidad instrumental); y de nuevas formas de malestar (la alienación, la pérdida de sentido, la anticipación de una disolución social inminente)”.

Charles Tylor, *Imaginarios sociales modernos*, 2006.

Si planteamos que un sector de las películas del cine argentino y colombiano producidas en las dos últimas décadas utilizan las *formas melodramáticas* para construir una discursividad que alude, presenta y propone unas modalidades con que algunos de los sujetos de la modernidad representados —excluidos, marginales, delincuentes— experimentan sus modernidades y confeccionan sus identidades, es necesario edificar un aparataje teórico que discuta y disponga al menos las siguientes categorías:

- a) La categoría “modernidades”
- b) La categoría “formas melodramáticas”
- c) La categoría “identidades”

Debemos reconocer que estos conceptos son polisémicos, se inscriben en diferentes tradiciones de interpretación que constituyen verdaderos campos significativos (muchas veces contradictorios). Por dicha razón, los movimientos propuestos buscan inscribir estas categorías en sus contextos de enunciación, delimitando constantemente los sentidos en que los emplearemos en esta investigación. Se trata de un ejercicio de modulación conceptual, tácticamente dispuesto para dialogar con la metodología propuesta en el capítulo siguiente que, a su vez, nos permitirá la construcción de las herramientas de observación (las matrices o rejillas de registro y de análisis que detallamos en el capítulo de la metodología) de las películas del cine colombiano y argentino seleccionadas para la muestra.

a) *La noción de modernidades*. En el año 2014, la categoría “modernidad” arroja 25 millones de entradas en español y 133 millones en inglés, convirtiéndose, como es evidente, en un término muy solicitado, pero también con variados y distintos desarrollos, dependiendo del campo de estudio desde el que se aborde. Ya en el año 2001 “una búsqueda en Internet sobre dicho término en idioma inglés arroja 159 mil páginas electrónicas y, en español, 47.900” (Brunner, 2001: 242). Probablemente confluyan variados elementos para responder esta interrogante, pero lo cierto es que la modernidad desde su relato estándar (un proyecto civilizatorio europeo) nos asegura que la sociedad moderna corresponde a una formación cultural profundamente autorreflexiva. Ello se traduce, por un lado, en una “problematización de la vida cotidiana”, en la que los sujetos deben buscar unos sentidos de vida en un contexto de desencanto y de movimientos, flujos continuos y cambios acelerados. Y, por otra parte, en los mismos procesos que están en su base, y de los cuales sería constitutiva y constituyente, se advierte un intento de marcación de límites que la circunscribiría a un catálogo de características; por ejemplo, que estaríamos ante una revolución continua de la producción, una conmoción de las condiciones sociales, políticas y laborales y de movimientos constantes (Brunner, 2001: 242-243). Es evidente que estamos ante una categoría problemática, compleja en su composición, variada en su interpretación. Pero lo que queda fuera, de todos modos, es una interrogación que opere una apertura, que signifique discutir sobre una modernidad que asuma la posibilidad de diferentes trayectos de materialización, de distintas combinaciones y modos de ser y estar en el mundo.

Debemos reconocer la complejidad y la multidimensionalidad de un concepto que ya tiene amplios y largos desarrollos documentados por una bibliografía cada vez más profusa, y que ha sido objeto de variados y numerosos trabajos en el ámbito de las humanidades y las ciencias sociales, sobre todo en las últimas tres décadas (Brunner, 2001). Nuestra propuesta es plantear una investigación que descentre una pretensión que le atribuye “un” origen y unos pasaportes de autenticidad particular y fundamentalmente europeos, y en que en el devenir de la historia a las otras regiones del planeta sólo les cupiese la posibilidad de la copia (de un original) o la mera reproducción de un derrotero

prefijado, que debería seguirse en pos del acceso seguro a la civilización (Cfr. Larraín, 1997, 2005).

Siguiendo a Brunner, la modernidad es un término polisémico con, al menos, cuatro sentidos: como época, como estructura institucional, como experiencia vital, y como discurso y proyecto civilizatorio. Lo importante aquí radica en que ninguno de los cuatro usos y modalidades agota y consume sus sentidos, además este planteamiento sugiere que para ser analizada debe indicarse la acepción empleada y, lo que es más significativo para nuestros fines, si se quiere construir un relato hablado de sus contornos, rasgos y pulsiones, necesitamos cruzar y poner en diálogo esos cuatro ámbitos discursivos (Brunner, 2002: 174).

Sin embargo, debemos agregar otro ingrediente en la discusión sobre la modernidad, para solventar la creciente importancia que esta categoría tiene en el contexto de las ciencias sociales: la proliferación de discursos sobre la modernidad ocurriría, por lo general, cuando los procesos y los discursos sobre la modernización que la entienden operativamente en la materialidad de la vida entran en crisis (Cfr. Larraín, 1997). Esto supone que dichos relatos ya no alcanzan para comprender y significar los cambios y transformaciones que se despliegan en la cotidianidad de la sociedad, en la mundanidad de unos sujetos que se relacionan, muchas veces, conflictivamente con las transformaciones activadas por los procesos modernizadores en el nivel nacional y, hoy, en su nivel transnacional y global (Ortiz, 1994). Y esta conflictividad de los sujetos en sus relaciones con la modernidad ya nos permiten deslizar y solventar una perspectiva de investigación que entenderá a la modernidad no en su relato estandarizado⁹, sino que la observa y la

⁹ Nicolás Casullo da buena cuenta de lo que hemos llamado “relatos estandarizados sobre la modernidad” cuando se refiere a ella como una “condición” universalmente presentada sin abordar sus distintas combinaciones y orígenes en distintas configuraciones culturales. Dice Casullo: “la Modernidad sería una condición de la historia, que comienza a darse de manera consciente ente los pensadores, entre los actores de esa historia, en Europa, básicamente entre los siglos XVII y XVIII. Entonces podemos decir que su significado más amplio, y también el más abstracto, es el de la Modernidad como una particular condición de la historia. Como un dibujo, una figura que adquiere su propia *renovación* de la historia, básicamente en la Europa de los siglos XVII y XVIII” (1999: 10). Y agrega: “la Modernidad es ese proceso de racionalización que esencialmente se va a dar en Europa y en sus hijas dilectas que son las Américas. Proceso de racionalización como forma de comprender pero al mismo tiempo de estructurar el mundo, la historia y el lugar del hombre en esa historia” (1999: 17).

asume en sentidos múltiples, plurales y heterogéneos (Cfr. Martín Barbero, 1998; García Canclini, 2001; Herlinghaus, 2000, 2002, 2004). Al respecto, dice Charles Tylor:

“Hoy se impone plantear el problema desde un nuevo ángulo: ¿estamos ante un fenómeno único, o debemos hablar más bien de ‘múltiples modernidades’, un plural que reflejaría el hecho de que culturas no-occidentales han encontrado sus propias vías de modernización, y no se pueden comprender debidamente desde una teoría general pensada originalmente a partir del caso de Occidente?” (2006: 13).

La polisemia de la modernidad no implica, eso sí, que en ésta no sea posible la identificación de algunas relaciones, configuraciones y contenidos mínimos observables que permitan distinguir su presencia al interior, por ejemplo, de ciertos procesos de formación nacional. De acuerdo a Brunner, las características más visibles de la modernidad serían una revolución continua de la producción, desplazamientos constantes de personas y “la conmoción de todas las condiciones sociales” (2002: 174) y de vida de las sociedades. En relación con aquellos contenidos es necesario precisar algunas significaciones de base para observar toda modernidad, aunque sus formas de combinación –y los momentos en que se manifiestan pensando en América Latina– sean variadas en diferentes espacios geográficos políticos, sociales, culturales y epocales. Estas significaciones imaginarias serían al menos dos: la noción de autonomía (por ejemplo, la capacidad colectiva de dotarse de una ley o de elegir la democracia como forma de gobierno) y el control social¹⁰ (por ejemplo, el dominio racional-técnico de la naturaleza). Al respecto, dice Larraín:

“Si se busca aquello que es constitutivo de toda modernidad, por diferente que sea, hay que considerar el proyecto de autonomía y el control racional de la naturaleza, en relación de

¹⁰ Para el investigador argentino Nicolás Casullo, la misma modernidad inscribiría en sus fueros (en los sujetos y sus experiencias) la sensación de otras significaciones imaginarias como la “idea del progreso” y de la “crisis” como el reverso y el anverso de un mismo proceso y de un conjunto de experiencias que, dependiendo de la época, le otorgará el cariz o carácter a las distintas modernidades (1998, 1999). Estas significaciones imaginarias podrán ser observables en las experiencias y relaciones que los sujetos representados en las películas seleccionadas del cine colombiano y argentino, establezcan con sus propios mundos, con sus propias épocas.

tensión permanente, como los requisitos imprescindibles para que la podamos llamar modernidad” (2005: 20).

Debemos entender las significaciones imaginarias como las orientaciones del hacer y el decir sociales que operan de manera implícita sin que los sujetos, necesariamente, piensen en ellas. Se trata de una expresión desarrollada por Cornelius Castoriadis (2007) para entender y explicar los modos en que la modernidad se ha concebido, sus líneas de tensión y algunos de los sentidos que la articulan y la expresan. Una cuestión clave en su despliegue es su capacidad definitoria de un conjunto de significados desde los cuales se construye, experimenta y proyecta el mundo social tal como lo conocemos. Por tanto, se trata de sentidos que definen y contornean nuestro mundo y lo vuelven propio, asimilable y susceptible de ser narrado. Al respecto, dice Castoriadis: “las significaciones imaginarias sociales están en y por las cosas –objetos e individuos– que los presentifican y los figuran, directamente o indirectamente, inmediata o mediatamente” (2007: 552). Esto implica una verdadera conciencia práctica, pues todo acto intelectual de ensoñación prefiguraría su hacer práctico: las significaciones imaginarias son el material confluyente para asignarle sentidos a lo propio de las prácticas humanas y lo que en ellas reconocemos como cobijo y adscripción, lo social (2007: 552). Lo imaginario utilizará lo simbólico, entonces, no sólo como expresión “sino para existir, para pasar de lo virtual a cualquier otra cosa más” (Castoriadis, 2007: 204).

Ahora, ¿cómo entendemos la categoría “imaginario social”? Charles Tylor propone una definición:

“Por imaginario social entiendo algo mucho más amplio y profundo que las construcciones intelectuales que puedan elaborar las personas cuando reflexionan sobre la realidad social de un modo distanciado. Pienso más bien en el modo en que imaginan su existencia social, el tipo de relaciones que mantienen unas con otras, el tipo de cosas que ocurren entre ellas, las expectativas que se cumplen habitualmente y las imágenes e ideas normativas más profundas que subyacen a estas expectativas” (2006: 37).

cotidianas, sobre sus maneras simbólicas y materiales de expresión¹² y sobre sus maneras de relacionar y significar el mundo. En este sentido creemos que es necesario acudir a la categoría “experiencia de la modernidad” para rastrear e identificar esos modos contradictorios con que ésta es vivida, padecida e imaginada. Así define Marshall Berman la noción de “experiencia de la modernidad”:

“hay una forma de experiencia vital –la experiencia del tiempo y el espacio, de uno mismo y de los demás, de las posibilidades y los peligros de la vida– que comparten hoy los hombres y mujeres de todo el mundo de hoy. Llamaré a este conjunto de experiencias la ‘modernidad’. Ser modernos es encontrarnos en un entorno que nos promete aventuras, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros y del mundo y que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos” (2010: 1).

Lo importante de esta comprensión de Marshall Berman es que entiende a la modernidad ya no como una entelequia abstracta y superestructural y que da cuenta de un proyecto en forma y completamente racionalizado¹³, sino desde las mismas experiencias de los sujetos, desde sus propias relaciones. Experiencias contradictorias, muchas veces evanescentes, vertiginosas y trágicas, otras tantas¹⁴. El autor plantea que se debe observar cierta microfísica de relaciones que se despliegan en silencio, por momentos sin estridencias, pues tienen lugar en lo que sucede todos los días, aquello sobre lo cual no

¹² El hombre no *se* imagina simplemente, se imagina *con*, en el encuentro con su ser gregario: los unos a los otros, nosotros y aquellos, en el juego siempre sinuoso de conocimientos y reconocimientos en el plexo interpersonal. De aquella actividad imaginativa surge la sociedad y las instituciones que le dan forma en doble condición: instituida e instituyente.

¹³ Carlos Ossandon para América Latina ya advierte la noción de experiencia de la modernidad en los escritos de algunos intelectuales como José Martí y Rubén Darío en las postrimerías del siglo XIX: “para ciertos escritores la modernidad ha dejado de ser ‘construcción’ o ‘proyecto’, ahora es más bien ‘experiencia’, ‘vivencia’, ‘desencuentro’ personal’. La modernidad se ‘subjetiviza’, interpela directamente, afecta vocaciones, núcleos subjetivos” (2004: 134).

¹⁴ Berman propone una salida a la condición volátil de la experiencia de los sujetos sobre la modernidad cuando describe algunas imágenes del mayo francés del ‘68: “si releemos antiguas historias, memorias y novelas o miramos viejas fotos o noticieros cinematográficos o avivamos nuestros propios recuerdos fugitivos de 1968, veremos cómo clases y masas se mueven por las calles juntas [...] durante un momento luminoso, la multitud de soledades que constituyen la ciudad moderna confluyen en una especie de encuentro, para constituir un pueblo [...] en cualquier momento puede adquirir vida, explosivamente, a menudo cuando menos se espera. Esta posibilidad es una vital resquicio de esperanza en la mente de los hombres que están en el fango del Macadam, en el caos en movimiento, en plena huida” (2010: 164).

reparamos, pero que deja testimonio, por ejemplo en nuestras sociedades contemporáneas, en las imágenes cinematográficas cuyos discursos resultan ser una especie de reelaboraciones e interpretaciones de los materiales de la realidad. De algún modo estas imágenes que testimonian la cotidianidad documentan las relaciones entre los sujetos, la configuración de sus posiciones identitarias y sus relaciones con la modernidad.

Entonces, ¿podríamos hablar de *una* experiencia de la modernidad? A la luz de los argumentos hasta ahora dispuestos debemos decir que no: al igual que planteamos desplazar la noción de *una* modernidad por su plural, modernidades, necesitamos comprender que “no hay algo así como una única vivencia prototípica de la modernidad, situada por fuera y por encima de los límites de la geografía, el tiempo, la clase social y las culturas locales” (Brunner, 2001: 251), ni tampoco una exclusiva y excluyente forma de ser moderno¹⁵.

En consecuencia, se vuelve pertinente, también, en tanto las experiencias son múltiples, cartografiar los discursos con los que la modernidad “habla”, con los que los sujetos la explican y la narran, la sienten, la padecen. Brunner propone que nos fijemos en las múltiples voces de “la calle y del alma”, de artistas, de ciudadanos y de gente común (2001: 251), pues a partir de estas narrativas se construyen relatos de segundo orden: relatos “sobre su proyecto y trayectoria” (2001: 251) y también las críticas. Los discursos sirven para entender la modernidad en las otras dimensiones, es decir como época, como ámbito institucional y, sobre todo, como experiencia vital.

A la categoría “experiencia de la modernidad”, que la caracteriza como una serie de procesos conflictivos y paradójicos en su percepción por los sujetos, Berman añade un aspecto de la misma, importante para nuestra propuesta y consecuente con lo hasta ahora planteado: la idea de que su ubicación no puede emplazarse monóticamente en su origen espacial europeo o en su versión estadounidense. Con ello, abre la posibilidad de que se

¹⁵ Sobre el sentido de ser moderno y su imposibilidad de una vía única, dice Marshall Berman: “los ambientes y las experiencias modernas cruzan todas las fronteras de la geografía y la etnicidad, de las clases y la nacionalidad, de la religión y la ideología: en este sentido, puede decirse que la modernidad une a toda la humanidad. No obstante, esta unión es paradójica, es una unión de la desunión: nos arroja a un remolino de desintegración y renovación perpetuas, de conflicto y contradicción, de ambigüedad y angustia. Ser modernos es ser parte de un universo en el que, como dijo Marx, ‘todo lo que es sólido se evapora en el aire’” (Berman, 1989: 67).

despliegue en múltiples direcciones y con distintos acentos, dependiendo de las experiencias significadas y contextualizadas en los distintos momentos y configuraciones de la propia modernidad¹⁶.

La categoría “experiencia de la modernidad” resulta ser afín con otra desarrollada desde los Estudios Culturales por Raymond Williams, la llamada “estructura de sentimiento”. Williams la caracteriza como aquellos significados tal como son vividos y sentidos de manera activa, además de sus interrelaciones. Esta estructura, a su vez, implica creencias sistemáticas variables e históricamente situadas “en una escala que va desde un asentimiento formal con una disensión privada hasta la interacción más matizada existente entre las creencias seleccionadas e interpretadas y las experiencias efectuadas y justificadas” (Williams, 1980: 154-155). Pesquisar esas creencias y esas estructuras situadas nos permiten, también, establecer, por un lado, las relaciones que determinados sujetos establecen con sus proyectos de modernidad y, por otro, cómo en el interior de los mismos se imaginan quiénes son y se confrontan con las posiciones identitarias. Sobre la categoría “estructura de sentimiento”, Williams señala:

“pensamiento tal como es sentido y sentimiento tal como es pensado; una conciencia práctica de tipo presente, dentro de una continuidad viviente e interrelacionada. En consecuencia, estamos definiendo estos elementos como una ‘estructura’: como un grupo con relaciones internas específicas, entrelazadas y a la vez en tensión. Sin embargo, también estamos definiendo una experiencia social que todavía se halla *en proceso*, que a menudo no es reconocida verdaderamente como social, sino como privada, idiosincrásica e incluso aislante, pero que en el análisis (aunque muy raramente ocurra de otro modo) tiene sus características emergentes, conectoras y dominantes y, ciertamente, sus jerarquías específicas” (1980: 155).

Una modernidad que no puede ser emplazada ni adjudicada por su nacimiento como proyecto europeo exclusivo y excluyente. Pero, además, si seguimos con la categoría

¹⁶ Para Charles Tylor las diferencias entre modernidades se expresa en el nivel de los distintos imaginarios sociales desplegados en distintas configuraciones sociales: “según esta perspectiva, la modernidad occidental resulta inseparable de cierto tipo de imaginario social, y las diferencias que existen entre las múltiples modernidades actuales deben ser comprendidas en términos de los diferentes imaginarios implicados” (2006:13).

“estructura de sentimiento” estamos pensando en que se trata de algo que se está produciendo, que todavía no es posible fijar un punto de llegada. Por ello, la imagen de la modernidad que proponemos requiere su desplazamiento hacia otros lugares (más móviles, menos positivos, más vívidos) y habilita para que en nuestra propuesta se vuelva válida y pertinente su pesquisa en América Latina, en los trayectos que ha seguido –y sigue– en estas latitudes, en las vías y en los fenómenos en que es posible identificarla y caracterizarla, ya no como una copia ni como una mera reproducción a escala de una modernidad central.

¿Cómo entender, entonces, el concepto de modernidad en nuestro continente? Para responder esta interrogante, suscribimos la noción de modernidades para enfatizar su heterogeneidad y su multiplicidad. Cuando hablamos de modernidad heterogénea, hacemos eco de la propuesta de Hermann Herlinghaus quien advierte que se trata de un “concepto de búsqueda”, de observación de procesos en los cuales se constituyen tanto los sujetos, sus experiencias y sus identidades en Latinoamérica (2000a: 773). Al respecto, dice Herlinghaus:

“‘Modernidad heterogénea’ permite situar los problemas de ‘participación simbólica’ y las asimetrías culturales, que caracterizan en cuanto mapas históricos de la modernidad occidental problemas políticos, en un marco de globalización cuyos cambios tectónicos reclaman hoy una radical apertura del debate” (2000a: 773).

En este mismo sentido Brunner, citando a Jesús Martín Barbero en su célebre texto *De los medios a las mediaciones*, señala que la versión latinoamericana de la modernidad observada desde ciertos dispositivos de mediación como el mercado, la globalización, la ciudad, la escuela y sobre todo los llamados medios de comunicación de masas dan cuenta de una “experiencia de heterogeneidad cultural” (2002: 177). Martín Barbero se refiere a la modernidad latinoamericana como “Modernidad no contemporánea” (1998: 206), expresión que junto con declarar que cualquier emplazamiento de un sentido único sería estéril, intenta representarnos que en sus “modos” de ser siempre es plausible identificar

cruces y ensambles de ciertas materialidades con un espesor anacrónico, con otras que parecen más bien ser literalmente modernas.

La modernidad es una y diversa, nos recuerda Renato Ortiz en *Benjamín en París* (2000). Néstor García Canclini (2001), a su vez, llamará a esta modernidad diversa, modernidad híbrida aludiendo a que las vías latinoamericanas implican constantemente unas mezclas productivas, por ejemplo, entre lo foráneo y lo local o entre lo antiguo y lo nuevo (2005: 13-31). Al respecto, dice García Canclini:

“los países latinoamericanos son actualmente resultado de la sedimentación, yuxtaposición y entrecruzamiento de tradiciones indígenas, del hispanismo colonial católico y de las acciones políticas, educativas y comunicaciones modernas [...] un mestizaje interclasista ha generado formaciones híbridas en todos los estratos sociales” (2001: 71).

Y agrega: “esta heterogeneidad multitemporal de la cultura moderna es consecuencia de una historia en la que la modernización operó como pocas veces mediante la sustitución de lo tradicional y lo antiguo” (2010: 72). Desde estas perspectivas y discusiones sobre el “ser modernos” en América Latina hay un acuerdo, eso sí: el hecho mismo de reflexionar sobre las modernidades múltiples o híbridas (según sea el caso de la noción convocada) es un indicador de modernidad (Brunner, 2002: 9). Este sería el piso desde el que se desplaza el concepto de modernidad que reclama su comprensión en plural.

Lo que está en juego con las propuestas de Martín Barbero y García Canclini es la imposibilidad en América Latina –pero también en la matriz europea– de una modernidad “químicamente pura” y la evidencia de que la combinatoria de sus componentes mezcla elementos considerados tradicionales con otros que aparecen como modernos y emergentes contemporáneamente. Observar el patrón de combinación, sus reglas de funcionamiento y los modos en que se “cotidianizaría” la modernidad por medio de las industrias culturales y, especialmente, por medios tales como el cine y sus representaciones mediáticas sería el objetivo de investigación, sobre todo de Martín Barbero¹⁷.

¹⁷ Jesús Martín Barbero en el texto *Oficio de cartógrafo* (2002) actualiza su perspectiva de investigación y refrenda lo que ha sido su postura para entender la comunicación desde la cultura: la investigación en comunicación debe reexaminar epistemológicamente la noción de medios de comunicación, ya no desde una

Una diferencia que puede parecer de matiz en el acercamiento a la noción de “modernidad”, pero que es sustancial, la aporta Hermann Herlinghaus (2000, 2002), quien prefiere optar por la noción de “modernidad heterogénea” cuyo sentido aludiría a que sus supuestas bases originales “no encuentran ya presupuesto categorial seguro” (2000: 773) para comprender sus trayectos múltiples de concreción en las distintas configuraciones nacionales¹⁸. La modernidad, desde este foco, en vez de ser una aspiración en el contexto de un proyecto autónomo, pero formateado desde las metrópolis, se transformaría así en el comienzo. Este cambio supone una radicalización de los términos “modernidad no-contemporánea” (Martín Barbero, 1998) y “modernidad híbrida” (García Canclini, 2001) para reflexionar desde otro punto de partida sobre la resemantización de “categorías hegemónicas (la modernidad misma, en primer lugar) como práctica de experiencia ‘propia’ de agencias periféricas” (Herlinghaus, 2000: 774). Este giro agudiza aun más la postura que concibe a las modernidades latinoamericanas ya no como pura recepción pasiva de teorías foráneas, sino más bien como lugares que transforman el ‘uso’ de nociones dominantes en prácticas de producción de conceptos de diferencia” (Herlinghaus, 2000: 774).

Desde una vertiente sociológica, José Joaquín Brunner acuñará una fórmula de funcionamiento de las modernidades en las que éstas siempre aparecen como una meta, como un proyecto a materializar, también múltiple. La fórmula está dada por la diada modernidad central/modernidades periféricas, en la que el primero de los términos de la dualidad actúa como eje estructurante de los segundos. Al respecto, dice Brunner: “luego, la difusión de la modernidad –asunto distinto a los procesos de modernización que operan siempre desde ‘dentro’– posee una dirección estructural: desde el polo privilegiado, el centro, hacia la periferia” (2001: 247). Pese a que los trayectos a la modernidad están

operatoria funcionalista de los medios en tanto “medios”, sino en tanto “mediadores”, o sea desde su rol como configuradores culturales que impactan en los imaginarios sociales.

¹⁸ Hermann Herlinghaus reconoce que sus trabajos que se refieren a la modernidad heterogénea han sido posible por las aperturas teóricas que, desde la comunicación, ha realizado Martín Barbero en su muy conocido texto *De los medios a las mediaciones*. Dice Herlinghaus: “en el marco dado nos interesa dialogar con la propuesta de Jesús Martín Barbero. En ella se pone en jaque uno de los más tenaces desencuentros en el discurso hegemónico de la modernidad –el desencuentro entre modernidad y comunicación–. Fue desde unos ‘estudios latinoamericanos de la comunicación’ que se produjeron descentramientos en dos direcciones: descentramiento de la Modernidad-mayúscula por un lado, y de aquella renombrada tradición que remite a la construcción de discursos de modernidad compensatoria o ‘contramodernidad’ por el otro” (2000a: 775-776).

estructurados desde los centros y las materializaciones sean las múltiples, lo interesante radica en que el autor da cuenta de un aspecto central de su funcionamiento y que es similar a la tesis de Renato Ortiz en *Modernidad y espacio. Benjamin en París* (2000): la modernidad transmitida desde el centro tiene un núcleo común, un programa cultural, un proyecto. Sin embargo, su construcción histórica, incluso en ese centro, puede adoptar una variedad de formas en torno a sus dimensiones. En otras palabras: la modernidad es múltiple, discontinua, también, en aquellos países y metrópolis que son considerados por el relato estándar como su cuna (aludimos a Francia e Inglaterra) y su singularidad depende de los contextos históricos en donde tiene lugar (Brunner, 2001: 248; 2002) y en el que se verifican las mezclas productivas¹⁹.

Jorge Larraín (1997, 2005) está en sintonía con la comprensión de Brunner y con los autores reseñados al señalar que las modernidades en América Latina adoptan distintos trayectos que no corresponden a un remedo o simulacro de una modernidad original y única, como escribió Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* (1990) ni a una modernización antitética con un “ser” profundo, religioso y esencial de América Latina (Morandé, 1984). Para Larraín el asunto es rastrear las combinaciones propias de nuestras modernidades a nivel institucional, discursivo y experiencial, que serían los ingredientes para evaluarla.

Para entender que estamos hablando de modernidades, en América Latina, debemos precisar, siguiendo a Larraín (1997; 2001; 2005) que no existirá una sola modalidad, ni tampoco una única manera de institucionalización (2005: 25). La pluralidad, más bien, sería la característica de nuestros itinerarios a la modernidad. Y esta pluralidad se expresaría en respuestas concretas de sujetos concretos respecto de los desafíos “planteados por la búsqueda de autonomía y el control racional” (Larraín, 2005: 25). En América Latina la relación autonomía/control se expresaría en los últimos veinte años en la pérdida de peso

¹⁹ Una de las principales críticas que se le pueden realizar a los planteamientos de Brunner, pese a que advierte la idea de que no hay *una* modernidad singular, está pensando en procesos de difusión/adopción/adaptación de la modernidad en una periferia (por ejemplo América Latina) un tanto pasiva, pero creativa a la vez. Dice Brunner: “en la periferia configuran, inevitablemente, constelaciones culturalmente híbridas, mezcla de elementos culturales heterogéneos, discontinuidades y reciclamientos, fenómenos todos que adquieren su singularidad exclusivamente dentro del contexto socio-histórico en que tienen lugar” (2001: 248).

del modelo de autonomía colectiva en beneficio de la individual, más cercana a las recetas estadounidenses de modernidad (2005: 46).

Esta transformación, en primer término, tendría como consecuencia una cada vez menor intervención estatal, sobre todo en los ámbitos económicos, que parecen emanciparse de las decisiones de la esfera política. En segundo lugar, los sujetos perciben con inseguridad la concreción y resguardo de sus derechos en relación con el accionar del Estado y de los grupos empresariales y, con ello, “un renovado debilitamiento del proyecto de control” (Larraín, 2005: 55) estatal de los destinos de las naciones. Tal panorama creemos que podría estar presente en las representaciones cinematográficas que conforman el objeto de estudio de esta investigación.

Lo importante de retener, para nuestros efectos, es que estos autores enfatizarán también, y sobre todo, en las consecuencias de los procesos modernizadores en la dimensión subjetiva y en los procesos sociales e históricos. Es decir, en las maneras, modos y tácticas con que las personas comunes y corrientes “ingresan” y “salen” de la modernidad, la viven, la hacen suya y la soportan de formas diversas y conflictivas. En estos enfoques, ciertamente, Brunner y Larraín incluirán en las “experiencias de la modernidad” la mediatización de la cultura que implicaría comprender a los medios como agencias desde las cuales se construyen representaciones y se construyen realidades en las que los sujetos pueden reconocer su lugar social y situar, también, a los otros. Esto supone que los medios serían esos espacios que abarcan y “alcanzan” hoy casi todos los aspectos de la vida social y cotidiana.

¿Cómo se materializan los accesos heterogéneos de las naciones de América Latina a la modernidad? Una respuesta provisoria: por medio de los procesos de modernización, como cara visible de la modernidad que se manifiestan en la disputa por determinar su carácter, sus contenidos y formas específicas (Marín y Morales, 2010)²⁰ y posibilitar y prefigurar las experiencias a que podrían dar lugar²¹. Por esta razón, entenderemos la

²⁰ En la década de los ‘60 las teorías de la modernización (interpretación Parsoniana de Weber) proponían la idea de que América Latina estaba en transición de la sociedad tradicional a la sociedad moderna y que las sociedades industriales avanzadas (norteamericana o europeas) eran el modelo ideal que inevitablemente alcanzarían los países atrasados” (Larraín, 2005: 13).

²¹ Marshall Berman así entiende los procesos de modernización: “a los procesos sociales que dan vida a este remolino en el siglo XX y lo mantienen en un estado de conversión perpetua se los agrupó bajo el concepto de

modernización, de manera general como “la operacionalización del proyecto de la modernidad, donde ciertas características [expansión de la educación, alto grado de urbanización, acceso a la electricidad, al alcantarillado, etc.]²² permitirían que una sociedad abandone los rasgos tradicionales para constituirse como una sociedad moderna” (Marín y Morales, 2010: 6)²³.

Esta definición es consistente con lo señalado por Eduardo Santa Cruz quien también pone el acento en las experiencias de la vida cotidiana, en sus materialidades como marcas de modernización y en medios de comunicación como el cine para su representación y exhibición (y para el reconocimiento de las sociedades en aquello que espectan) popular y masiva²⁴. La modernización, entonces, sería un “campo interpretativo” (Larraín, 2005: 26), es decir un proceso en el que las “promesas de la modernidad” para su implementación están sujetas, de algún modo, al escrutinio de los sujetos de la modernidad que la podrán significar de maneras diversas, abiertas y contradictorias. Algo así como “una lucha por su interpretación” que es palpable en un espacio predilecto para su documentación: las imágenes que el cine ha construido para su registro, para su representación como un mecanismo que la testimonia en su cara más mundana, más naturalizada y diaria.

modernización. Estos procesos histórico-mundiales provocan una variedad sorprendente de visiones e ideas que tienen como finalidad hacer del hombre y la mujer tanto los sujetos como los objetos de la modernización, darles el poder para cambiar el mundo que los está cambiando a ellos, permitirles entrar al remolino y que lo hagan suyo” (1989: 67).

²² El paréntesis de corchete ha sido incorporado por el autor de esta investigación para especificar los modos de acceder a la modernidad.

²³ Lidia Girola nos advierte de una distinción importante para nuestra investigación: no confundir los procesos de modernización con las experiencias que de ellos y sobre las modernidades tienen los sujetos de la modernidad. Dice Girola: “lo que intento explicar es que resulta necesario diferenciar las transformaciones a través de las cuales las distintas sociedades han ido cambiando y se han ‘modernizado’ de las percepciones y representaciones que surgen de y a la vez alimentan dichos procesos de cambio” (2007: 47). Estas percepciones, de modo general, son las que constituirían los “imaginarios sociales modernos”.

²⁴ Sobre los procesos de modernización dice Larraín: “por modernización entiendo un proceso de cambio cultural, social, político y económico que ocurre en una sociedad que se mueve hacia patrones más complejos y avanzados de organización y democratización en todos los ámbitos” (2001: 14). Con esto podemos desterrar las visiones que enclaustran estos procesos sólo en ámbitos económicos por unas que enfatizan en lo cultural y que nos habilitan para pensar de manera igualmente heterogénea las distintas versiones modernizadoras. La perspectiva de Larraín ciertamente viene a antagonizar con una comprensión de la modernidad que la identifica con una noción de modernización bien particular y todavía muy vigente: aquella que supone que América Latina debe transitar desde una sociedad tradicional a una moderna. Y, para ello, debe aplicar las mismas recetas empleadas por las sociedades industriales avanzadas con un referente paradigmático: Estados Unidos (Larraín, 2005: 24).

Santa Cruz enfatizará especialmente en las industrias culturales (como expresiones de modernidad por antonomasia) como los dispositivos encargados de naturalizar la modernidad, de volverla comprensible y reconocible socialmente. La industria cultural, como indicador de modernidad, la cotidianiza, la pone a disposición de los públicos masivos y los convoca a reconocer sus vidas en sus propuestas simbólicas (Santa Cruz, 2005). Lo que estaría en juego es una concepción de la modernidad como un conjunto de operaciones simbólicas y fácticas, pero en cualquier caso se nos hace evidente que las distintas modalidades de acceder a ella implicarían su concepción como representación del mundo o, mejor dicho, de los mundos en disputa²⁵. Así lo plantea Nicolás Casullo:

“Lo importante, y lo que va a ir elaborado el nuevo pensamiento moderno que hace consciente la modernización del mundo, es que el mundo es, sobre todo la representación que nos hacemos de él. El mundo es, básicamente, lo real en su conjunto, el esfuerzo de representación con que lo ordenamos, lo entrelazamos axiológicamente, lo pronunciamos y lo llevamos adelante” (1999: 11).

Concebir la modernidad de manera múltiple, representacional, heterogénea, contradictoria e híbrida nos habilita para proponer unas líneas de interpretación que inquieren por las representaciones cinematográficas que ponen en escena algunas modalidades con que los sujetos del fin de siglo en América Latina experimentan su modernidad, la padecen y articulen en torno a sus particularidades sus identidades personales y colectivas. La perspectiva que nos anima es deudora, como ya es evidente, de los planteamientos de Martín Barbero en *De los medios a las mediaciones* (1998): el cine produce un reconocimiento doble, por un lado sirve para que nos veamos narrados en pantalla, nos reconozcamos en un determinado orden del mundo y, por otro, ubiquemos el

²⁵ Sobre cómo se ha “accedido” a la modernidad y los imaginarios sociales de los cuales los sujetos comunes y corrientes participan y comparten, Lidia Girola señala: “la modernidad en América Latina no sólo implicó profundos procesos de cambio organizativo en los ámbitos de la economía y la política, sino también sucesivos discursos o narrativas a través de los cuales los latinoamericanos cobraron conciencia de lo que esos cambios significaban” (2007: 63). Para Girola, al igual que Eduardo Santa Cruz, la modernidad no sólo es cuestión es de las grandes estructuras sociales o un proceso enfocado y significado desde lo económico o lo estatal, pues también en el ámbito político y educacional se hizo evidente el “acceso de las masas a la modernidad”, pero de un modo cotidiano, experiencial y vivencial (2007: 64).

lugar que ocupamos en la trama nacional. Al respecto, dice Martín Barbero: “el cine en algunos países y la radio en casi todos proporcionaron a las gentes de las diferentes regiones y provincias una primera vivencia cotidiana de la Nación” (1998: 225).

Lo interesante en este enfoque es que el medio, moderno desde su origen, deja de ser concebido como pura transmisión de contenidos manifiestos para convertirse en uno de los vértices de la relación comunicativa. Esto es lo que llamamos mediación y que Martín Barbero ejemplifica con la relación entre el cine y la sociedad en los años ‘30 y ‘40 del siglo XX: el cine funciona como agencia en la configuración de esa nueva “experiencia cultural, que es la popular urbana: él va a ser su primer ‘lenguaje’. Más allá de lo reaccionario de los contenidos y de los esquematismos de forma, *el cine va a conectar con el hambre de las masas por hacerse visibles socialmente*” (1998: 227).

Eduardo Santa Cruz (2005) nos advierte que es necesario abandonar la “razón dualista” (la que contrapone lo culto a lo masivo, por ejemplo) en el análisis de los procesos modernizadores vividos y en el papel que en éstos, en tanto “cotidianizadores” de la modernidad, le caben a los medios de comunicación de masas. Para ello, nos sugiere abandonar la discusión respecto de si somos o no modernos, para entender que los procesos modernizadores experimentados –en su caso, observados en la sociedad chilena– “han articulado de una forma específica una dimensión universalista propia si se quiere del *carácter de la época* con una dimensión particular que dice relación con la lógica de desarrollo del capitalismo interno (relación local-universal)” (Santa Cruz, 2005: 16). Lo que nos plantea el autor es la convivencia en nuestras modernidades periféricas entre lo global y lo local, entre lo foráneo y lo nacional, entre el rezago y las emergencias, tal como antes lo advirtieron Martín Barbero y García Canclini. ¿Dónde se producirían estas articulaciones? Éstas se harían evidentes en las industrias culturales que juegan un papel central: a nivel del imaginario social como manera de vivir la experiencia de la modernidad no sólo como meta social, sino como parte de un conjunto de derechos posibles de reclamar²⁶. Al respecto, dice Santa Cruz: “para las grandes mayorías masivas y populares,

²⁶ Eduardo Santa Cruz y Luis Santa Cruz sostienen que la industria cultural resemantiza la promesa del progreso moderno, enseña a vivir la experiencia de la modernidad en tanto medio publicitario. Ahora bien, la crisis que se instala en los imaginarios y se experimenta en lo material, junto al consumo de medios,

la modernidad y el progreso se asocian a sus manifestaciones concretas y cotidianas” (2005: 29). Lo que plantea el autor es entender lo cultural en el interior mismo de los procesos modernizadores como una cultura cotidiana de masas, que moviliza experiencias de sujetos concretos de la modernidad, que viven y se confrontan con aquellos por medio de los elementos que componen su propio hábitat ubicado en el espacio del sentido común (Santa Cruz, 2005: 20).

Lo anterior significará entender las variantes de la modernidad y la modernización en América Latina, como es lógico por la argumentación, en relación con los dispositivos y matrices narrativas que median hoy entre la industria audiovisual (los medios) y las cotidianidades sociales (Herlinghaus, 2000: 288). Estos procesos, abordados por los estudios en comunicación en América Latina, han sido nombrados y descritos en sus desarrollos actuales como *massmediación* o *mediatización*²⁷ de la cultura y la política. Al respecto, dice Larraín: “esta consiste en que los medios de comunicación están crecientemente moldeando, por un lado, la manera como las formas culturales son producidas, transmitidas y recibidas en las sociedades modernas y, por otro, los modos como las personas experimentan los eventos y acciones que ocurren en contextos espacial y temporalmente remotos” (2001: 41).

Los procesos de mediatización²⁸ de la cultura comportan unos sentidos que, siguiendo a Herlinghaus, vuelven necesaria una revisión de los dispositivos por medio de los cuales penetra culturalmente la modernización en América Latina. Modernización que ingresaba e ingresa en el siglo XX “por debajo de unas ‘ciudades letradas’ reducidas en su

corresponde a la sistemática implantación del modelo modernizador *nacional-desarrollista*, para las mayorías masivas y populares, desde los años ‘30 en el siglo XX (2005: 19).

²⁷ La mediatización de la realidad tendría incidencia en la configuración de los imaginarios sociales. Al respecto, dice García López: “pero también es necesario entender que en la edificación de estos imaginarios nos asiste una corresponsabilidad, dado que en la elaboración de sentidos intervienen los dispositivos mediáticos, los espectadores que los reciben y consumen, y aquellos que hacen la crítica a dichos dispositivos” (2012: 3). Por ello, en nuestro caso, que abordaremos representaciones filmicas, cabe la siguiente interrogación: ¿de qué manera el cine con sus películas teje unas tramas simbólicas que participan de la constitución de los imaginarios que se pueden reconocer en una sociedad? Con seguridad, esta respuesta no la podemos elaborar en este texto, pero sí observar aquellos imaginarios cristalizados que se despliegan en las películas colombianas y argentinas que participan de nuestra muestra.

²⁸ Sobre el proceso de mediatización, dice Juan Pablo Arancibia: “este proceso se refiere a la emergencia de unos lenguajes, unas formas, unas gramáticas y escenificaciones que ponen en relieve el protagonismo de los medios de comunicación en la configuración del campo discursivo social” (2006: 20).

envergadura sociocultural y de unos estados-nacionales precarios, a través de unos procesos de urbanización y desarrollo de los medios masivos” (Herlinghaus, 2000: 285).

Bajo esta perspectiva, el “ingreso” a la modernidad no pasaría tanto por los textos escritos, sino “por medio de las imágenes de la televisión; no de la mano de Kant sino de Madonna” (Brunner, 2001: 253; Ver también Herlinghaus, 2002: 21-59). De allí podemos entender sus análisis profundos de la relación modernidad y medios de comunicación en la que ciertas formas culturales de las industrias mediáticas, que utilizan antes la narración de experiencias heterogéneas y cotidianas (como el caso del melodrama en la televisión) que el discurso letrado –para comunicar las experiencias de sujetos concretos respecto a sus realidades también concretas–, sean las estudiadas por numerosos autores situados en la vertiente cultural de los estudios en comunicación.

b) La noción del melodrama. El melodrama en América Latina posee una larga tradición escritural, como lo testimonia Doris Sommer (2004; 2010) en sus trabajos sobre las novelas del género romance (*Amalia* en Argentina o *Iracema* en Brasil, por mencionar sólo algunas) en el contexto de las formaciones nacionales en América Latina, a mediados del siglo XIX. Se trataba de producir relatos unificadores de la nación, de generar vínculos comunes en sociedades que hacía poco se habían emancipado del poder español. Así, el relato amoroso con el ingrediente de las pasiones, la emocionalidad, lo dramático y la intriga operaban como los elementos pedagógicos necesarios para componer una narración en la cual reconocerse y, bajo esta fórmula identitaria, confeccionar unas propuestas de sentido sobre cómo deberían naturalizarse los modos de vida en las nuevas naciones.

Por esta función de pedagogía sentimental, dice la autora, estas narraciones comportaban una triple carga: “formal, sentimental y política al mismo tiempo” (2004: 106). La misma carga que reconocerá Martín Barbero en las expresiones cinematográficas del melodrama en la primera mitad del siglo XX cuando lo que esté en juego sea esta vez la “nacionalización de las masas” (1992; 1998) recién llegadas a las ciudades. O bien, en el melodrama de fin del siglo XX, preferentemente desplegado por la televisión, en una cada vez más mediatizada cultura cotidiana de masas.

Una tradición importante para el estudio del melodrama en América Latina la proveen un conjunto de textos y artículos –aparecidos desde los ‘90 a esta parte– que lo comprenden principalmente como género y cuyo soporte serán las telenovelas. Una muestra clara de estos desarrollos lo podemos encontrar en el número 44 del año 1996 de la Revista *Diálogos de la Comunicación*, publicada por la Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación (Felafacs)²⁹. En estos artículos, el género melodramático como construcción convencionalizada en las teleseries ha sido estudiado principalmente con enfoques semióticos y narratológicos. De esta manera, sus preocupaciones versarán más sobre aspectos como la “lectura del texto televisivo” o el “contrato mediático” que se establece entre la producción audiovisual y la recepción televisiva. No obstante, estos trabajos no escamotean la dimensión social del género de las telenovelas y se preguntan por la relación entre unos sujetos de la modernidad con las vicisitudes propias de sus vidas cotidianas, en el contexto de unas naciones que comienzan a enfrentar los primeros problemas de su incorporación a unas economías cada vez más abiertas y con sello neoliberal, además de ser propuestas audiovisuales cargadas de estereotipos sociales tan propios del esquematismo de los formatos televisivos³⁰.

El límite de estos artículos, en el marco de la investigación que proponemos, radica en que delimitan el melodrama y lo melodramático en la cuadrícula casi exclusiva del género, sin aperturas ni combinaciones posibles con otros géneros, formatos o medios. Afirmamos que, cuando hablamos del melodrama y lo melodramático, estamos en presencia de algo más que un género, reglado y rígido, por lo que se requieren algunas

²⁹ Citamos el número 44 de la revista porque es el único número monográfico dedicado al género melodramático, aunque en sus más de 25 años de vida, la revista *Diálogos de la Comunicación* (utiliza ese nombre desde 1987) ha publicado números artículos al respecto.

³⁰ Roman Gubern diferencia el melodrama en el cine del presentado en televisión y que es importante para nuestra investigación: “la distinción actual entre melodrama de cine y melodrama de televisión tiene únicamente un interés formal y sólo merece señalarse que, hijos del mismo tronco y producto de las mismas necesidades sociales, las condiciones de producción de la televisión caracterizan a sus melodramas con una mayor simplificación técnica y austeridad de medios, dando como resultado unos productos menos espectaculares, más íntimos y más elementales o, si se prefiere, más *esenciales*” (1974: 235). Esto tiene consecuencias evidentes: en el melodrama televisivo serán más predominante las convenciones impuestas por el género, mientras que en el cinematográfico se constata que su *plasticidad* será mayor, pues estará menos constreñido por pautas y reglas rígidas. Sin embargo, esta diferenciación, sostenemos, no goza de una naturalidad constitutiva. No hay nada esencial en el melodrama que lo haga enclaustrable en unas reglas genéricas estancas.

ampliaciones categoriales, precisiones y definiciones para intentar contornearlo y actualizarlo y, con ello, volverlo pertinente para la observación y análisis de algunas de las películas de las cinematografías nacionales argentina y colombiana de fin de siglo XX y comienzos del XXI³¹.

A la luz de esta última constatación, nuestro enfoque declara una deuda con otro grupo de textos que sostienen que las formas del melodrama no sólo aparecen en las telenovelas, sino que emergen en medios distintos, en épocas distintas, pero siempre conectando a los sujetos con sus experiencias y sus identidades, en tanto lo melodramático supone su narrativización, su puesta en relato.

Siguiendo a Martín Barbero, entenderemos el melodrama como “una matriz cultural” (1992; 1998) de carácter narrativo que ha permitido desde el siglo XIX a los latinoamericanos contar-nos de manera afectiva, sentimental y en las que los sujetos espectadores han reconocido sus propias vidas comunes y corrientes (Salinas, 2010: 114-115). Al ser una “matriz cultural”, estamos entendiendo el melodrama no restringido a las tradicionales convenciones del género, más bien estaríamos proponiendo un acercamiento a él como forma cultural (Williams, 1994), como expresión de relaciones sociales en contextos históricos situados, en tanto se trata de una narración, de una forma de relatar el acontecer y las experiencias cotidianas de los sujetos, en las distintas fases de las modernidades en que se sitúen. El melodrama permitirá a los públicos reconocer sus espacios, reconocerse dentro de él y reconocer a los otros dentro de unos imaginarios sociales comunes experimentados como propios y muchas veces compartidos.

Este reconocimiento, sin embargo, operará sobre la mundanidad de la vida, sobre aquellas relaciones y significaciones que adquieren sentidos, como diría Raymond Williams, en lo “ordinario de la cultura” (Cevasco, 2003), en aquellos intersticios de la vida cotidiana que se refieren a una conciencia práctica de la gente común. Precisamente será

³¹ Hermann Herlinghaus, reconociendo el aporte de Martín Barbero a una comprensión más amplia del melodrama, reconoce también la relevancia de una investigación que no lo enclaustra en un género o en un decálogo de rasgos siempre a comprobar. Dice Herlinghaus: “numerosos críticos han limitado el melodrama a una cuestión de género o a un catálogo de rasgos semióticos [...]. Pero poco común luce todavía una perspectiva que lo relaciona ampliamente con el sensorium sentimental y los escenarios urbanos de la modernización periférica” (2000b: 287).

ésta una de las dimensiones que dotarán de politicidad³² las representaciones escriturales y audiovisuales que se sirvan de sus rasgos para ser comunicadas: se trata de una matriz cultural que no sólo propone el reconocimiento de los sujetos, sino que también sugerirá las modalidades de vida en la ciudad moderna, como organizador de sus existencias (Brooks, en Herlinghaus, 2002: 26-28)³³. Pero la ciudad moderna de la que hablamos es la ciudad de los comunes, “la ciudad melodramática” (Herlinghaus, 2000a). La que ha sido narrada y proyectada en América Latina, en muchas ocasiones, por el melodrama en los contextos históricos más variados, y que tanto hoy como ayer reclama su contemporaneidad nuevamente de la mano de las representaciones audiovisuales. Al respecto, dice Martín Barbero:

“‘Ciudad melodramática’ llama H. Herlinghaus al nuevo espacio en el que, frente a las exclusiones socioculturales de la ‘ciudad letrada’, adquieren visibilidad cultural y relieve político las narraciones en las que se expresan y constituyen nuevas subjetividades e identidades que, como las de la mujer –protagonista tanto ancestral como moderna del melodrama–, apuntan a la transgresión social desde lo emocional convirtiendo ‘los desafíos del amor en derecho a la felicidad’ y a ésta en ‘problema de justicia’” (1992: 32).

En un texto anterior, proponemos una expresión que complementa la idea de “ciudad melodramática” con la noción de “imaginación moderna” que el cine pondría particularmente en escena, desde aquellos relatos que permiten construir sobre la ciudad de los comunes su narración melodramática. Dice el texto:

³² La noción de politicidad que trabajamos aquí tiene que ver con lo que sigue: “a través de la representación de tragedias familiares, redenciones individuales, gestas amorosas y romances furtivos, lo melodramático se transforma en una herramienta para aprender a valorar, situar y comprender el sistema de clases sociales latinoamericano, los procesos de migración del campo a la ciudad, y la manera en que conviven, en nuestro continente, las promesas de progreso con las certezas de la fatalidad” (Salinas y Stange, 2013: 3).

³³ Sobre la noción del melodrama como matriz cultural precisan Jesús Martín Barbero y Sonia Muñoz: “pues hablar de matrices no es evocar lo arcaico, es hacer explícito lo que carga el hoy, para indagar no lo que sobrevive del tiempo aquel en que los relatos o los gestos populares eran auténticos sino lo que hace que ciertas matrices narrativas o escenográficas sigan vivas, esto es, conectando secretamente con la vida, los miedos y las esperanzas de la gente” (1992: 37).

“Para Herlinghaus en su libro clásico *Narraciones anacrónicas de la modernidad* lo que se despliega en esta relación de la industria cultural y los nuevos sensorium latinoamericanos (aludiendo a un término de W. Benjamin) es la constitución y la diagramación de una serie de retículas y capas en las cuales se articulan sentimientos, pensamientos y vivencias, construyéndose una suerte de «imaginación moderna» (21) que, en muchos casos, nuestras sociedades las experimentaron –y las experimentan– en contacto con la «máquina de visión», con ese «arte de feria» y de reconocimiento especular que era y es el cine” (Herlinghaus, 2002: 21 en Salinas, 2012: 114).

En otro “asedio” al melodrama, este también puede ser considerado como un método de comprensión de los contextos y situaciones de la vida ordinaria para las audiencias masificadas, como nos advierte Silvia Oroz:

“La nueva estructura emocional formada a partir de la industrialización y crecimiento urbano, ‘aliada a las impersonales relaciones del mercado capitalista’, encuentra en el melodrama cinematográfico un método, entendiendo éste como camino para la comprensión y referencia de esta coyuntura histórico/cultural” (1997: 5).

Para discutir sobre el melodrama, señala Oroz, debe plantearse la pregunta sobre su sentido: ocurre siempre en contextos en que se revalora la vida cotidiana y las mentalidades, por lo que se trata de analizar y comprender “el campo afectivo como una contextualización histórico-cultural” (1997: 1) que anula las distancias entre las representaciones audiovisuales³⁴ y de unos públicos masivos, pero heterogéneos. Al respecto, añade Oroz:

“En esa perspectiva Monsiváis señaló que la gran diferencia entre el melodrama norteamericano y el nuestro reside en que, en Latinoamérica, no hay espacio de separación entre público y pantalla; el espectador se incorpora a ésta y ‘vive’ la película” (Oroz, 1997: 2).

³⁴ Sobre la eficacia de los mecanismos cinematográficos, dice Oroz: “vale la pena resaltar que la eficacia de un filme no está propiamente en las informaciones que transmite, y sí, principalmente, en las operaciones efectuadas por su lenguaje, que incluyen la cuestión de la recepción” (Oroz, 1997: 2).

Y complementa:

“Señala Jesús Martín Barbero que el melodrama ha sido para el cine más que un género, un horizonte estético y político. De ahí su éxito popular así como el desprecio de las élites, consagrando, precisamente a propósito del cine, el peyorativo y vergonzoso sentido de la palabra melodrama, y más aún del adjetivo ‘melodramático’, para decir todo lo que para la cultura ‘culta’ caracteriza la vulgaridad de la estética popular” (Oroz, 1997: 5).

Lo melodramático, no es solo un género como lo comprenden muchos autores contemporáneos como Pablo Corro y Valerio Fuenzalida (2009), sino una *estructura narrativa*, que no se define “a partir de la presencia de marcas convencionales, estereotipos característicos o marcos esencialistas, aunque algo de todo esto esté siempre presente” (Salinas y Stange, 2013: 3).

La Vigencia del Melodrama

Para establecer la contemporaneidad y la vigencia del melodrama como forma narrativa necesitamos acudir a la noción de *intermedialidad*, desarrollada por Hermann Herlinghaus y que pretende enfatizar que lo melodramático está dotado de una cualidad transformacional. Es decir, que puede entrar y salir de otros géneros toda vez que se convoca para construir algún tipo de representación audiovisual. Al respecto, dice Herlinghaus:

“Si hablamos del *carácter intermedial del melodrama*, y lo referimos a su versatilidad de atravesar diversos géneros y medios de comunicación así como generar intersticios y nuevos puentes conceptuales, vemos que esa versatilidad responde casi siempre a una rearticulación de ‘excesos’ no-discursivos que son, sin embargo, partes de una narración o vinculados a una matriz narrativa” (2002: 40).

Esta misma noción de *intermedialidad*³⁵ es la que Carlos Monsiváis reconoce cuando señala que lo melodramático puede aparecer como forma incluso en un *thriller* cinematográfico como *Pulp Fiction*³⁶, pero siempre buscando narrar y contar la vida de unos sujetos en relación compleja con su realidad inmediata, con las distintas modalidades que puede asumir su experiencia de la modernidad particular. Al respecto, dice Roman Gubern:

“Y en el campo de la creación cinematográfica encontramos a autores tan insignes y diversos como Chaplin, Buñuel (en su producción mejicana) y Visconti, buena parte de cuyas obras es directamente tributaria de las estructuras y tics del melodrama. Aclaremos que la fruición culta del melodrama, de cualquier melodrama, puede operarse en registro *camp*, transmutando su banalidad en genialidad, pero los problemas de la lectura *camp* de los productos culturales no interesa aquí, sino que interesa explicar que el melodrama no es, por esencia, un género ínfimo, y el consenso de la alta cultura actual ante las obras de Chaplin, de Buñuel y de Visconti sería su demostración más palmaria” (1974: 249).

En este mismo sentido, Herlinghaus dirá que el “melodrama no designa un déficit estético ni un género, sino una manera de dirigir preguntas a la vida y de arrancarle respuestas” (2002: 11). Lo que plantea el autor, junto a los otros investigadores que componen el texto *Narraciones anacrónicas de la modernidad* (2002) como Rossana Reguillo, Carlos Monsiváis y Mónica Walter, es la vigencia y la facultad transformacional

³⁵ Sobre la actualidad del melodrama y sus potencialidades para la comprensión de una modernidad múltiple en los contextos de globalización, dice Herlinghaus: “la *avanzada globalización* dista de hacer desaparecer esas teatralizaciones de una sociedad reprimida, las que convierten el significado social desvalorizado en colectiva ubicación sentimental, tornando *voz y cuerpo afectivos* en lugares alternativos de significación” (2000: 287). Eso sí, habría que instalar una precaución para su estudio contemporáneo, entendiendo que los contextos en los que tiene lugar, primero, no son los mismos de las “décadas de oro” del cine melodramático (‘40 y ‘50) y, segundo, que ha cambiado “la relación entre las lógicas hegemónicas y subalternas dentro de la *massmediación*, y con esto también *dentro* de lo melodramático” (Herlinghaus, 2000: 288).

³⁶ Sobre la contemporaneidad de lo melodramático, dice Monsiváis: “el cine retiene el melodrama y para ello lo actualiza y le consigue un ámbito apropiado: la descomposición social, como lo demuestran los *thrillers* de la histeria homicida y el valor insignificante de la vida humana (Un ejemplo: *Pulp Fiction*). [...] El *thriller*, género en auge, se constituye en el espejo distorsionado de feria donde los personajes viven con energía grotesca los papeles antes inconcebibles. (Cuando el derrumbadero social se extiende, el espectador pasa del melodrama al grand guñol). Donde anidó el pecado hoy reinan el narcotráfico y el hampa política, la sociedad se deteriora y una de las defensas posibles es la estética agresiva que busca hacerle justicia a la rapidez de la desintegración” (Monsiváis en Herlinghaus, 2002: 120).

del melodrama: su capacidad de aparecer (sus estructuras) de modos distintos y bajo combinaciones diferentes, desde el *thriller* al narco corrido y desde la televisión al cine. Al respecto, dice Martín Barbero:

“Lo que pone en juego el melodrama es precisamente el drama del reconocimiento. [...] En forma de tango o de telenovela, de ‘cine mexicano’ o de crónica roja, el melodrama trabaja una veta profunda del imaginario colectivo, y no hay acceso posible a la memoria histórica que no pase por ese imaginario” (1992: 28).

Si adoptamos una comprensión del melodrama desde lo que hemos llamado como “un enfoque transformacional”, se abre un abanico de posibilidades que habilitan su aparición contemporánea bajo distintas modalidades narrativas, pues lo que estaría en juego sería más bien unas combinaciones no esquemáticas de sus estructuras que, en muchos casos, rescatarán sólo algunos aspectos de lo melodramático. Estaríamos, entonces, ante una forma narrativa de contarnos las peripecias de nuestras naciones “que utiliza al melodrama, como género, en primer lugar, pero a la vez funcionado como una matriz narrativa que transgrede los esquematismos. El melodrama supera las «constricciones» del género al servicio de las versiones identitarias de nuestros países” (Salinas, 2012: 113-114). Versiones identitarias compuestas, eso sí, por unos seres humanos cuyas acciones vitales tienen lugar en el tiempo cotidiano y cuya inteligibilidad sólo es posible por medio de la narración, “perspectiva que nos impele a percibir el mundo de nuestra modernidad como la experiencia de estar en él y actuar en él, de sufrir en él” (Salinas, 2012: 115).

Lo que planteamos es acercarnos al melodrama “no tanto como tema, conjunto de temas o género, sino como una *matriz* de la imaginación teatral y narrativa que ayuda a producir sentido en medio de las experiencias cotidianas de los individuos y grupos sociales diversos” (Herlinghaus, 2002: 23).

La organización es lo central: mientras lo melodramático clásico, por mencionar alguno de sus rasgos, inserta en su *performance* una moraleja que se desprende casi siempre de relaciones familiares enarbolando fidelidades primordiales; el melodrama contemporáneo no necesariamente lo insertará en las historias narradas (con el *happy end*

también ocurrirá algo similar)³⁷. Evidentemente, los contextos sociales, económicos y políticos en los que circulan las formas melodramáticas están situados históricamente, como ya hemos señalado. No es lo mismo que aparezca en el marco del desarrollismo económico o el llamado Estado de Bienestar (visibles en las representaciones cinematográficas argentinas o mexicanas de los años ‘40 ó ‘50 del siglo XX) que en una economía globalizada que ha asumido un carácter netamente neoliberal, en la que se premia el emprendimiento individual y castiga la “historia colectiva” o el despliegue de la comunidad, entendida como la expresión de un determinado tejido social.

No obstante lo arriba mencionado, la materialidad del melodrama y lo melodramático siempre aparecerá compuesta de elementos anacrónicos y se vinculará con algún aspecto de lo afectivo y de lo amoroso trasladado a una puesta en escena, en este caso fílmica. Nos atrevemos a proponer que el melodrama sería una especie de educación sentimental para unos sujetos, respecto a los distintos trayectos que asume la modernidad en distintas configuraciones nacionales, pero también un tipo de respuesta a unos procesos modernizadores que generan cada vez más damnificados. Dice Herlinghaus citando a Monsiváis:

“Las generaciones sucesivas obtienen del melodrama lo básico de su educación sentimental y del idioma adecuado para las pasiones. El campo de aprendizaje son las obras de teatro, las canciones, las versiones de la historia patria, la religiosidad popular, algunos poemas, las películas, las telenovelas” (2002: 105).

¿El melodrama puede ser concebido como una forma cultural conservadora o crítica y subversiva? Para autores como Roman Gubern (1974) y John King (1994) si bien reconocen que en el melodrama clásico varias de sus piezas exhiben características reaccionarias, como la aceptación del estado de cosas social, la estructura patriarcal del poder, la condición de la mujer como objeto, el castigo del vicio o el triunfo de la virtud

³⁷ En relación al *Happy end* en las propuestas melodramáticas, dice Gubern: “las masas pueden sentirse fascinadas por la grandeza de un personaje manifestada en la aceptación de su destino trágico, fórmula que obtiene su máxima eficacia cuando se convierte en un ‘vencer en la derrota’, como le ocurre a María Luján en el desenlace de *El último cuplé*” (1974: 246).

(Gubern, 1974: 248), lo melodramático también podría ser crítico, subversivo respecto de las estructuras del poder, como lo atestiguan películas como *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1951), *City Lights* (1931) de Charles Chaplin o las mismas películas que conforman la muestra de esta investigación que, de algún modo, problematizan los modos de vida contemporáneos en Medellín, Colombia, y Buenos Aires, Argentina, y sobre todo fijan posición (aunque sin moraleja ni alegorías respecto de ciertos temas y problemas –la corrupción, el narcotráfico, el desempleo, la delincuencia, la marginalidad urbana, el abandono infantil–) clave en las grandes urbes latinoamericanas. Al respecto, dice Gubern:

“Los finales tristes y de derrota, que son consustanciales al melodrama aquí contemplado, pueden concebirse con espíritu de lamento o con espíritu de protesta: los melodramas conformistas optan siempre por el lamento y los melodramas progresistas por la protesta. Dicho esto, habría que aclarar que entre el lamento y la protesta caben infinidad de matices y de ambigüedades y que un artista como Chaplin coloca sus finales más cerca del lamento que de la protesta (véase un ejemplo tan contundente como *City lights*), pero al hacerlo no deja de negar y de repudiar con energía y explícitamente un mundo de convenciones, de instituciones (la ostentación burguesa, la policía, la religión), de prejuicios morales y sociales, etc., lo que le redime de caer en el melodrama conformista” (1974: 250).

Roman Gubern responde a aquellas miradas sobre el melodrama y sus formas que lo naturalizan, que lo esencializan y lo categorizan dentro de un esquema binario: conservador/progresista, reaccionario/subversivo o burdo/sofisticado. En rigor, debiéramos escamotear cualquier intento de fijación semántica, pues en este dualismo, lo melodramático no es una “forma” en sí misma corrosiva o pro *statu quo*. Dice John King:

“Hay, por lo tanto, una conciencia de que esas formas generan placer y no son reaccionarias o progresistas por *sí mismas*, pero que pueden adaptarse para cumplir con ambos propósitos [...]. Sin embargo, no ha habido un intento por analizar el potencial radical del melodrama en América Latina (que es un área fértil de debate crítico en los estudios sobre el cine de Hollywood y los melodramas británicos de Gainsborough)” (1994: 64).

King aconseja pensar lo melodramático “como puntos de clarificación y de identificación” (1994: 65) de las audiencias en los distintos contextos y época en que visiona alguna pieza cinematográfica melodramática³⁸. ¿Cuál es la consecuencia de esta noción del melodrama? Una respuesta provisoria antes de presentar el análisis y resultados de esta investigación: la posibilidad que se pueda movilizar a través de sus formas, unos análisis políticos muy claros y cáusticos cada vez que se lo utilice como motor de la narración y como vehículo o mediación de la crítica social³⁹.

Con meridiana certeza, cuando a lo melodramático se lo piensa de modo formulario bajo un signo conservador, lo que está en juego es el planteamiento de otro binarismo: aquel que contrapone el ejercicio de la “razón” con la “pasión”. Del lado de esta última estaría lo melodramático, pero otra vez debiéramos advertir que no hay nada natural ni metafísico que pueda sustentar tal emplazamiento *per se*. Al respecto, dice Remo Bodei:

“Será posible constatar por líneas internas cómo ‘razón’ y ‘pasiones’ forman parte de constelaciones de sentido teórica y culturalmente condicionadas, aun cuando para nosotros sean familiares y ya difíciles de sustituir. ‘Razón’ y ‘pasiones’ son, pues, términos pre-juzgados, que es necesario habituarse a considerar como nociones correlativas y no obvias,

³⁸ John King (1994) da ejemplos específicos de que el melodrama eventualmente puede ejercer oficios críticos respecto de su contexto. Para ello se apoya en cintas de la cinematografía clásica argentina y mexicana como *Prisioneros de la tierra* (Mario Soffici, Argentina, 1939) o la trilogía sobre la Revolución Mexicana de Fernando de Fuentes *El prisionero trece* (1933), *El compadre Mendoza* (1933) y *Vámonos con Pancho Villa* (1935). En la película de Soffici, King señala que se trata de una “feroz crítica a las condiciones cercanas a la esclavitud que reinaban en el norte de Argentina” (1994: 65); en las de Fuentes se destaca una crítica a los derrotados de la Revolución triunfante, incluso se acusa a los censores de forzar al director en *El prisionero* a un “desafortunado final feliz” (King, 1994: 74).

³⁹ Incluso si se piensa al melodrama desde una matriz exclusiva de género, no es posible hablar de que sería “naturalmente” conservador, políticamente hablando. Autores como Gastón Lillo señalan: “la crítica más actual subraya la potencialidad subversiva del género, su capacidad de representar lo que en otros espacios discursivos sería irrepresentable” (1994: 65). La crítica “ve en el acentuado esquematismo y la transparente intencionalidad moral que caracteriza al género melodramático, los elementos que, inadvertidamente, el texto hace funcionar contra la ideología que lo constituye” (Lillo, 1994: 65). Una visión distinta del melodrama supondría que las audiencias no despliegan una actitud crítica sobre los productos culturales, por lo que estarían indefensas ante los productos de las industrias culturales audiovisuales. Pero en tiempos de reutilización de los productos culturales de la cultura de masas se ha “echado por la borda la visión dicotómica, estática que dividía las culturas en opresoras y oprimidas y excluía la posibilidad de reapropiación crítica o subversiva por parte de los destinatarios (oprimidos) de las llamadas culturas opresivas” (1994: 65). Dice Lillo: “una perspectiva reciente (desarrollada por Michel de Certeau) concibe a un espectador que en lugar de quedarse en la posición de pasividad en donde lo sitúa el texto de masas (y aquí el melodrama es ejemplar) puede desplazarse y dialogar con él construyendo otras líneas de sentido llegando incluso a desviar el producto de su finalidad explícita primera” (1994: 65).

que se definen recíprocamente (por contraste o por diferencia) sólo dentro de determinados horizontes conceptuales y de específicos parámetros valorativos. Las combinaciones y las configuraciones a que dan lugar son ciertamente múltiples y variadas; sin embargo, todas están subordinadas a la naturaleza de los movimientos y a los mapas mentales de partida” (1995: 9).

Y complementa:

“Nada impide pensar las ‘pasiones’ (emociones, sentimientos, deseos) como estados que no se añaden del exterior a un grado cero de la conciencia indiferente, para enturbiarla y confundirla, sino que son constitutivos de la tonalidad de cualquier modo de ser físico y hasta de toda orientación cognitiva. ¿Por qué no concebirlas, pues, como formas de comunicación tonalmente ‘acentuada’, lenguajes mímicos o actos expresivos que elaboran y transmiten, al mismo tiempo, mensajes vectorialmente orientados, modulados, articulados y graduables en la dirección y en la intensidad?” (1995: 10).

Para los efectos de nuestra investigación, pensar lo melodramático desde esta perspectiva nos faculta para desplazar lo que hemos nombrado ya como la “razón dualista”. Esto es importante porque cuando hablamos que el melodrama moviliza afectos y pasiones extremas, estamos señalando que bajo determinadas condiciones de enunciación, bajo ciertos contenidos posibles y bajo ciertas intenciones narrativas (como desplegar el discurso crítico, por ejemplo), puede apelar al entendimiento, a la comprensión, en nuestro caso, de distintas modalidades en que los sujetos de la modernidad experimentan y significan sus propias modernidades. Dice Bodei:

“Las pasiones preparan, conservan, memorizan, reelaboran y presentan los ‘significados reactivos’ más directamente atribuidos a personas, cosas y acontecimientos por los sujetos que los experimentan dentro de contextos determinados, cuyas formas y metamorfosis evidencian. Dejan en realidad que sea la ‘razón’ misma –a posteriori presentada como provisionalmente arrollada y seducida– la que establezca el objetivo y el alcance de su

acción, individuando los objetos sobre los cuales irrumpir, midiendo el punto en que detener el ímpetu, dosificando la virulencia de actitudes disipativas” (1995: 10).

En la “ciudad melodramática”, las pasiones y afectos desplegados por las formas melodramáticas se vuelven importantes para nuestro análisis en el mismo instante que tomamos en cuenta que se encarnan y se vuelven acción por la obra de hombres comunes. Las pasiones comprometen la existencia de la vida cotidiana y, como dice Bodei, contribuyen a “formar y a condicionar, de manera constructiva y ‘sediciosa’ para los poderes vigentes, la orientación de voluntades débiles, siempre en vilo entre la obediencia presente y futura y el deseo de rebelión, entre la propensión a la confianza y la duda lacerante” (1995: 75).

Formas Melodramáticas

¿Cuál sería la estructura clásica que se advierte en el melodrama en tanto matriz simbólica y cultural; en tanto matriz narrativa? Martín Barbero reconoce en la mayoría de los textos que le dedica al tema una estructura central que articula cuatro sentimientos básicos: el miedo (o los miedos), el entusiasmo, la lástima y la risa. Sentimientos que se corresponden con cuatro tipos de situaciones o vivencias: sensaciones terribles, excitantes, tiernas y burlescas. Tanto los sentimientos como las sensaciones serán personificadas por cuatro tipos de personajes: el traidor, el justiciero, la víctima y el bobo. Y al entremezclarse darán lugar a cuatro géneros: la novela negra, la epopeya, la tragedia y la comedia (1992: 157). Aceptando las mezclas productivas de las estructuras melodramáticas para narrar las vidas corrientes de los sujetos de la modernidad en la “ciudad melodramática”, debemos apuntar también que predomina en ellas una característica: la conciencia en acto de la “fatalidad de la vida” que motivará en los personajes diversas respuestas que van desde la aceptación sin matices hasta la acción transformadora. En relación a la fatalidad desplegada en el melodrama, dice Roman Gubern:

“Pues al igual que el fatalismo de la tragedia griega reflejó el abandono del hombre primitivo ante las fuerzas y leyes de una Naturaleza que no podía controlar, el elemento trágico del melodrama popular moderno refleja la fragilidad e inseguridad de los humildes en una sociedad regida por unos poderosos semidioses y que es percibida como inmutable” (1974: 244).

El destino trágico en el melodrama tendrá que ver por el padecimiento sufrido por unos sujetos de la modernidad representados en relación con cambios radicales o situaciones traumáticas visibles en sus sociedades (y en estas sociedades finiseculares, las crisis económicas e institucionales serán un fértil légameo para el despliegue melodramático). “El protagonista melodramático actúa como víctima de fuerzas que intervienen en su vida con una «normal», esto es, inexplicable fatalidad” (Walter en Salinas, 2012: 119). Este rasgo pareciera ser una constante de lo melodramático en sus distintas versiones, en sus distintas modulaciones y soportes en el que se presenta⁴⁰.

A la luz de las variadas y diferentes posibilidades de combinación y de aparición, advertimos que las estructuras melodramáticas estarían facultadas para aparecer en la representación de un modo diverso y complejo, muy alejado de una noción de esquematismo, que supone su enclaustramiento cuando se lo considera únicamente un género (Salinas, 2012: 118). Por ello lo melodramático debiera ser entendido, a modo de hipótesis de trabajo provisoria, como el articulador y mediador de unos sujetos con las experiencias que tienen de las distintas modernidades latinoamericanas, que se han desplegado en distintos soportes y medios como en las representaciones cinematográficas, por mencionar algunos objetos culturales⁴¹. Lo que se propone es una comprensión del

⁴⁰ Y este punto es importante en el marco de las películas seleccionadas para esta investigación pues esa fatalidad ocurre en escenarios urbanos en los que los personajes realizan actividades cotidianas, entran y salen de ese escena en una ciudad que es un verdadero “teatro del mundo” marcado sobre todo por la precariedad máxima, por la marginalidad social y afectiva desoladora.

⁴¹ Otras expresiones del melodrama en su vertiente afectiva las podemos reconocer en las narraciones semanales o novelines, en las primeras décadas del siglo XX, las cuales han sido estudiadas en sus condiciones de producción y de recepción por Beatriz Sarlo para el caso argentino en su ya clásico libro *El Imperio de los sentimientos* (1985). En el texto de la autora argentina queda establecido, primero, que el melodrama ha seguido un derrotero, que su cara contemporánea ha sido fruto de unos cambios desde el folletín mismo, pasando, por la novela romántica por entregas y por una serie de modelaciones que contribuyen a su carácter actual. En segundo término, que lo que el melodrama propone, en tanto estrategia amorosa para narrar unas experiencias sobre la modernidad, serían unos caminos para narrar, de modo

melodrama como una forma cultural en el que individuos y comunidades se “constituyen en su identidad a través de las historias que cuentan a ‘sí mismos’, sobre sí mismos” (Herlinghaus, 2000: 282).

Herlinghaus opondrá la narración melodramática a la racionalidad institucionalizada caracterizada por sus formas discursivas. Lo melodramático pondrá en tensión, toda vez que se le convoque, a los discursos dispuestos racionalmente, mostrará que tras ellos “laten imaginarios de vida y acción desde las que, a su vez, se negocia un acceso simbólico a las esferas de la imaginación ‘ordenada’” (2002: 41). Por esta condición, Herlinghaus dirá que las narraciones y las formas de lo melodramático habitarán ya no la “ciudad letrada” (sociedad discursiva) de Ángel Rama, sino la “ciudad melodramática” (sociedad narrada) a la que ya hemos hecho alusión. Se trata de una “ciudad melodramática”, pues la ciudad se entiende como aquel lugar donde se cuelan y cuentan las historias de la vida mundana de sus habitantes, pletóricas de contradicciones e imposturas, articuladas de modo narrativo, con excesos de afectividad, y llenas de pasiones y sentimientos (2000).

Creemos que lo melodramático en su condición anacrónica al re-narrar, en algunos casos antiguos relatos de amor, destinos desventurados y aventuras desde un mundo contemporáneo, lo que opera en realidad es la movilización de un conjunto de relaciones entre lo que Raymond Williams (1980) ha denominado como lo “arcaico” (como un elemento del pasado para ser observado en el presente), “lo emergente” y “lo dominante” (nuevos significados y nuevas prácticas) en una cultura determinada, produce su actualización toda vez que, por ejemplo, se lo convoque como motor de la representación. Ahora bien, el conjunto de relaciones vehiculadas por lo melodramático que se mueven entre lo anacrónico y lo actual, permiten por esta misma condición, desarrollar y observar algunos modos de interacción entre los sujetos y sus experiencias con la modernidad, de manera también heterogénea y dinámica, supeditada a las formas en que se mezclen contenidos diversos. Al respecto, dice Herlinghaus: “*narrando y re-narrando se (des)constituyen identidades y hegemonías. La modernidad ha establecido la superioridad de un saber convertido en orden de discurso sobre los imaginarios narrativos*” (2002: 47-

afectivo, las vivencias de unos sujetos contextualizados en distinta épocas y bajo condiciones históricas diversas.

48), pero no ha podido clausurar aquello que escapa a su orden, que evade su confiscación, pues es puro relato mundano. Y aquello que es pura narración, que escamotea la legalidad del discurso será lo melodramático, aquella estructura narrativa que mediará y elaborará comunicativamente las experiencias ordinarias de unos sujetos que se desplazan en un contexto latinoamericano caracterizado por modernidades híbridas, periféricas, en fin, heterogéneas en sus orígenes y en sus desarrollos.

c) La noción de las identidades. Los trayectos latinoamericanos hacia la modernidad, como ya hemos insinuado en la caracterización de este último concepto, no se pueden escindir de los procesos de construcción de las identidades, sobre todo cuando se evidencian y adquieren notoriedad las crisis de los modelos de modernización nacionales asumidos e implementados por las élites⁴². Pensar la discusión sobre la identidad en esos marcos de crisis (Larraín, 1997: 313) requiere desplazarse desde una perspectiva que la comprenda e imagine de modo esencialista, inamovible y homogéneamente constituida – como un proceso siempre cristalizado y naturalizado– a un enfoque en que se la conciba en permanente construcción (Rojo, 2006: 14-15) y en constante narrativización. Supone, también, no recluir su origen y fijación en un pasado precedente, premoderno, previo a la formación de los Estados, y anterior, en el caso latinoamericano, a la Independencia de la metrópoli española en las primeras décadas del siglo XIX (Palti, 2003: 85-146). Y supone, por cierto, liberar el concepto de identidad de las camisas de fuerza que lo han jalonado, de modo pendular, desde una comprensión como separación irreconciliable y otra que lo envuelve en un manto de trascendencia tal que presume la posibilidad aciaga de absorber toda diferencia posible. Al respecto, dice Martín Barbero:

“Periódicamente devaluado y reevaluado en el campo intelectual, el concepto de identidad parece liberarse últimamente de las amarras que lo ataron, de forma oscilante, unas veces a la versión que afirma la identidad como gesto de una separación, de un repliegue excluyente, y

⁴² Lawrence Grossberg inscribe los procesos de construcción de identidad en el marco de las tramas del poder desplegado en la modernidad. Al respecto, dice: “si la identidad es en cierto modo constituida por la modernidad y a la vez es constitutiva de esta, los discursos identitarios actuales omiten cuestionar su propia ubicación dentro de las formaciones del poder moderno y su implicación con ellas” (Grossberg en Hall, 2003: 151).

otras a la versión que proyecta la identidad sobre un trascendental kantiano capaz de reabsorber en su ‘esquema’ la multiplicidad de las diferencias” (1989: 4).

Liberar el concepto de sus amarras hace necesario desplazarse hacia una concepción de la categoría que podemos llamar “constructivista” e “histórico cultural” (Larraín, 1997; 2001; 2005), noción que advierte desde su misma enunciación que la identidad se produce y confecciona en las relaciones intersubjetivas cotidianas, en la mediación de las relaciones sociales y con el aporte de distintas materialidades posibles⁴³. Siguiendo a Stuart Hall (2003), las identidades, al igual que las nociones y discursos sobre y desde las modernidades latinoamericanas, están situadas históricamente, lo que implica que su generación y cristalización debe buscarse en formaciones culturales específicas. Esto quiere decir que las identidades deben ser observadas, primero, en permanente construcción y reconstrucción “dentro de nuevos contextos y situaciones históricas” (Larraín, 2001: 15) y, segundo, las identidades se deben pensar considerando las prácticas y significados producidos en la vida diaria de las personas” (Larraín, 2001: 16). Al respecto, dice Hall:

“El concepto acepta que las identidades nunca se unifican y, en los tiempos de la modernidad tardía, están cada vez más fragmentadas y fracturadas; nunca son singulares, sino construidas de múltiples maneras a través de discursos, prácticas y posiciones diferentes, a menudo cruzados y antagónicos. Están sujetas a una historización radical, y en un constante proceso de cambio y transformación” (Hall, 2003: 17).

Larraín distingue dos tipos de identidad: la individual y la colectiva. Ambas, de todas maneras, se encuentran relacionadas en un *continuum* que va de lo individual a lo social. La identidad, en palabras del sociólogo, es “la capacidad de considerarse a uno mismo como objeto y en ese proceso ir construyendo una narrativa sobre sí mismo. Pero esta capacidad solo se adquiere en un proceso de relaciones sociales mediadas por

⁴³ Para Martín Barbero “pensar la identidad” implica la operación de “*des-totalización* para poder abordar la identidad en su aspecto relacional, esto es: la cuestión del *otro* como constitutiva de la identidad” (1989: 4). Pero en cualquier caso la pregunta sobre la categoría vuelve relevante contemplar los procesos de constitución de los sujetos en los distintos procesos comunicacionales tanto interpersonales como propiciados por la comunicación mediática.

símbolos” (1997: 91), lo que quiere decir que no pueden existir identidades personales sin identidades colectivas y viceversa y que se asientan en la vida cotidiana de una sociedad.

Tanto para Jorge Larraín (2001, 2005) como para Grínor Rojo (2006) la nación sería uno de los tipos de identidades colectivas más representativos de la modernidad en Europa y también en América Latina, aunque su centralidad y su capacidad de convocatoria de grupos, clases y sujetos, dicen los autores, variará dependiendo del tipo de modernidad de que se trate, de la época, de las instituciones y del proyecto civilizatorio que se ponga en marcha y de los imaginarios sociales –siempre cambiantes–. La identidad colectiva que se encarna en la nación y que entiende por ella una serie de procesos de construcción permanente constituye, siguiendo a Anderson, una “comunidad imaginada”:

“Una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana. En esta colectividad los miembros de la nación, por pequeña que ésta sea no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión” (2007: 23).

La noción que Anderson maneja sobre la identidad reclama, claro está, su desesencialización y, en ese proceso, volverla futuro, es decir, proyectarla⁴⁴. Al respecto, dice Larraín:

“Por el contrario, si la identidad nacional no se define como una esencia incambiable, sino más bien como un proceso histórico permanente de construcción y reconstrucción de la ‘comunidad imaginada’ que es la nación, entonces las alteraciones ocurridas en sus elementos constituyentes no implican necesariamente que la identidad nacional se ha perdido, sino más bien que ha cambiado, que se va construyendo” (2001: 47).

La pregunta por el estilo con el que se ensueña e imagina la nación es una de las claves para entender la categoría identidad, lo que tiene, obviamente, consecuencias

⁴⁴ La nación ya no puede ser concebida como una entidad homogénea y resuelta. Al respecto, dice Rodrigo Núñez: “es sabido que la constitución de una nación no es un proceso acabado sino que a lo largo del proceso de modernización surge la necesidad de legitimar cada vez de nuevo el poder y que por lo tanto la nación recorre un largo proceso de repetidas reconstrucciones con nuevos imaginarios” (2004: 69).

radicales para efectos de las nociones que se tengan o elaboren sobre ella y los comportamientos sociales de los sujetos de la modernidad. En ese mismo sentido, la nación tampoco quedará emplazada de una sola vez –y de allí para siempre– desde el momento de su fundación (proceso que en América Latina tiene lugar en la segunda mitad del siglo XIX, si seguimos la noción de Sommers sobre las “ficciones fundacionales” cuando caracterizamos la categoría melodrama), pues se trata de un proceso continuo y permanente de fundación y refundación, en la que los sujetos son actores relevantes para esos fines constitutivos.

Estos procesos y discursos donde se construyen y se despliegan las identidades, como lo señala Stefan Rinke (2010), se pueden observar trabajados en las representaciones filmicas, sobre todo en aquellas películas que proponen e imaginan mediáticamente el origen y contenido de las naciones y de los sujetos de la modernidad que las conforman. Rinke advierte que los discursos identitarios procesados en el celuloide no serán siempre los mismos, no estarán compuestos por los mismos ingredientes, ni estarán encarnados en sujetos siempre identitariamente esencializados bajo una idea homogénea de nación.

Al abandonar un enfoque esencialista de la identidad, necesitamos integrar otra noción: la de *identificación*, que implica no sólo hacerse cargo de la movilidad y heterogeneidad del concepto, sino de su carácter e implicaciones posicionales, su posibilidad de transformarse y no ser lo mismo en los distintos contextos en los que tiene lugar⁴⁵. La identificación de los sujetos de la modernidad “se construye sobre la base del reconocimiento de algún origen común o unas características compartidas con otra persona o grupo o con un ideal, y con el vallado cultural y la lealtad establecidas sobre este fundamento” (Hall, 2003: 15). Resulta ser una “construcción, un proceso nunca terminado: siempre en ‘proceso’” (Hall, 2003: 15). La identificación es siempre condicional y se “afinca en la contingencia. Una vez consolidada, no cancela la diferencia” (Hall, 2003: 15). Para nuestros efectos, el concepto es relevante pues en los sujetos representados en el sector de películas del cine argentino y colombiano cuyos temas generales se inscriben en el arco de la marginalidad urbana, se podrá observar que no podrían ser reconocidos en el discurso

⁴⁵ En la entrevista que le realiza Kuan Hsing Chen a Stuart Hall la identidad cultural sería el resultado de un proceso que articula y relaciona las identidades históricas con las posiciones de esa identidad que los sujetos de la modernidad ocupan en la trama de la hegemonía (2000: 119).

nacional. Más bien serán sujetos que en sus comportamientos pondrán en tensión ese tipo de identificación.

Dos precauciones se hacen evidentes a estas alturas en el *continuum* identidad personal/colectiva: como la primera nos sugiere una serie de procesos psicológicos individuales debemos, como dice , “evitar trasponer los elementos psicológicos de las identidades personales a las identidades culturales” (Larraín, 2005: 95; Cfr. Rojo, 2006: 35) a riesgo de que no veamos la particularidad de configuración de las identidades específicas. Esto no quiere decir que no existan –ni sean posibles– las identidades colectivas (como la nación o la proveniente de la etnia, entre otras), sino que en el terreno de las posiciones de identidad no se debe operar metonímicamente; esto es, extender rasgos individuales a toda una comunidad o clase social. Tiene que ver y tiene consecuencias, por tanto, en los modos en que representamos a los colectivos, en las maneras en que los imaginamos, en las maneras en que los representamos. Al respecto, dice Rojo:

“No es que las identidades colectivas no existan, como parece haberlo resuelto la firme voluntad de José Joaquín Brunner, sino que existen sin la menor duda, pero lo hacen *no a la manera psicologista* y menos aún con el metaficismo de [Octavio] Paz, sino ateniéndose al régimen epistémico que a ellas le es propio, el que mejor se adecua al comportamiento *interpersonal e intercomunicativo* de quienes las portan y que, como bien señala Larraín, no puede ni debe confundirse con el de las identidades individuales” (2006: 34).

En otras palabras, lo que califica Rojo como la operación de psicologización de grupos y naciones posee la gravedad de naturalizar y esencializar sus comportamientos, construyendo representaciones simbólicas esquemáticas con alto valor material, pues guían el comportamiento real de individuos y comunidades enteras en la realidad (Anderson, 2007; Rojo, 2006: 31) y conducen las relaciones sociales en la vida cotidiana de los sujetos de la modernidad.

Una segunda previsión, derivada de la primera: debemos esquivar la esencialización de la diferencia en la construcción de las identidades. Como las identidades se construyen en relación a cómo nos vemos en relación con los otros, en vínculos intersubjetivos entre un

nosotros y un ellos, corremos el riesgo de lo que en psicología social se conoce como la “sobrerrepresentación de atributos”, lo que se traduce en observar mayores diferencias que las “reales” existentes entre grupos y entre sus mismos miembros (Rojo, 2006: 18-19). Cuando acontecen esas exageraciones de las diferencias obtenemos una reificación de la identidad y, paradójicamente, una fijación de las diferencias, lo que para nuestra investigación es central tanto para las dimensiones metodológicas como teóricas: podemos, por ejemplo, volver excepcionales a los sujetos representados en las cintas que versan sobre la marginalidad urbana a riesgo de componer unos discursos exóticos que transformen a estos sujetos de la modernidad representados en seres extraordinarios, o bien se antepongan discursos estereotípicos, muy propios de los discursos televisivos. Además, podemos sentirnos tentados de extender la representación caracteriológica de los sujetos de la imagen cinematográfica a toda una clase ubicada por fuera de esas producciones visuales, cuestión que las películas de los “nuevos cines” de los ‘60 realizaron de manera alegórica al intentar ser portavoces, por ejemplo, de los sectores obreros.

En síntesis: ni psicologización, ni esencialización de las diferencias. A estas previsiones debemos agregar una visión contemporánea de las identidades que no reproduzca una sentencia de sentido común: con los procesos de globalización y con la transnacionalización del capitalismo, el Estado-nación habría perdido todo su poder aglutinador, todo su poder articulador de identidades sociales haciendo estallar cualquier posición de identificación, precarizando cualquier tipo de identificación permanente. No obstante, esta posición requiere ser matizada en el sentido del reconocimiento de una pérdida relativa del poder convocador del Estado-nación entendido como una “entidad objetivamente preestablecida y un espacio cultural homogéneo y unificador” (Núñez, 2004: 68). Lo que significa, también, que se proponen en consecuencia “nuevas definiciones de nación como proyecto, como *comunidad pensada* o *comunidad imaginada*, teniendo en cuenta el criterio de hibridez o heterogeneidad cultural” (Núñez, 2004: 68).

En consonancia con esta postura, y también relevante para nuestra investigación, es la concepción de la mediatización de la cultura antes señalada, proceso que ya Martín Barbero reconocía de manera incipiente a mediados de los años ‘30 en el siglo pasado, cuando se refiere a la función aglutinadora y pedagógica de los medios de comunicación

como el cine o la radio (luego la televisión en los '60) en relación con la masificación de los valores nacionales en lo que llamó “la nacionalización de las masas” (1998).

Los procesos de mediatización, como ya hemos referido tanto en la introducción como en el apartado sobre la categoría modernidad, suponen que los medios de comunicación tienen una doble acción en lo social y su intelección: por un lado determinan cómo las formas simbólicas se producen, se transmiten y se reciben en las sociedades modernas; por otro, conducen y prefiguran los modos cómo los sujetos de la modernidad experimentan su cotidianidad (Larraín, 1997: 106) y, por tanto, cómo se imaginan a sí mismos y forjan expectativas sobre los otros y se ubican en un continuo de relaciones sociales. Lo que sin lugar a dudas transforma a estos dispositivos en productores de identidad o en agencias desde las cuales los sujetos extraen vocabularios y formas de verse a sí mismos y, por ende, a sus colectividades (Hall, 1998).

Es Stuart Hall en *Estudios Culturales y comunicación* (1998) quien, al referirse a los medios como “sistemas de representación”⁴⁶, los pone en el centro de la constitución de las identidades modernas hacia fines del siglo XX y comienzos del XXI. Al respecto, afirma Hall: “experimentamos’ el mundo gracias a y a través de los sistemas de representación de la cultura” (1998: 47-48). Y complementa: “los sistemas de representación [con carácter discursivo] son aquellos sistemas de significado a través de los cuales representamos el mundo ante nosotros mismos y ante los demás” (Hall, 1998: 45) y están conformados por “conceptos, ideas, mitos, imágenes, en los cuales hombres y mujeres viven sus relaciones imaginarias con respecto a las condiciones reales de la existencia” (Hall, 1998: 45).

Hall entiende que las palabras, las imágenes o los términos que producen y reproducen los medios de comunicación –sobre todo la TV y el cine– sitúan a las personas dentro de una identidad, les asignan una “posición’ dentro de una cadena significativa, la cual construye la identidad a través de las categorías del color, la etnia y la raza o de ciertos estereotipos” (Hall, 1998: 52-53). Lo que está en juego no es nada más ni menos que una “política de las identidades”⁴⁷ que se expresa en el campo de la lucha por establecer y

⁴⁶ Para Hall los sistemas de representación con carácter discursivo “son aquellos sistemas de significado a través de los cuales representamos el mundo ante nosotros mismos y ante los demás” (1998: 45).

⁴⁷ En las políticas de la identidad los sujetos ocupan posiciones en el contexto de los sistemas de representación, posiciones que siempre implican un proyecto, un aquí y ahora que es sólo táctico a la espera

producir la o las representaciones hegemónicas de grupos y sujetos, lo que necesariamente se va a traducir, como ya hemos señalado, en comportamientos reales en la materialidad de la vida (Cfr. Hall 1998; Grossberg en Hall, 2003). Por esta razón, las luchas en torno de la identidad “ya no implican cuestiones de adecuación o distorsión, sino de la política misma de la representación. Vale decir que la política implica cuestionar el modo de producción y asunción de las identidades a través de las prácticas de la representación” (Grossberg en Hall, 2003: 153). Los medios, por tanto, en este contexto, aportarán todo un repertorio representacional de nomenclaturas, gramáticas y sentidos que, una vez volcados sobre la realidad⁴⁸, nombrarán el mundo y a sus habitantes, diagramando identidades que parecen certeras, fijas e incuestionables en tiempos de la llamada “sociedad de la información”, utilizando la expresión del sociólogo español Manuel Castells (2006).

Cuando hablamos de las identidades como una “producción social”, como es obvio, nos situamos dentro de las coordenadas que comprenden las identidades como un proceso dinámico y en construcción permanente, pero no basta con esta advertencia. Se hace necesario, para nuestra propuesta de trabajo, distinguir una serie de figuras que pueden situarse en el arco que comprenden los modelos antiesencialistas de concebir las identidades. Lawrence Grossberg (Hall, 2003) realiza un ilustrativo balance respecto de las distintas entradas con las cuales los estudios culturales británicos, sobre todo, han pensado las identidades: la figura de la *différance*, la de la fragmentación, hibridez, frontera y la diáspora. La primera, la figura de la diferencia, implica la “inestabilidad de cualquier identidad dominante –puesto que siempre y desde el inicio debe incorporar su negación– es el resultado de la naturaleza misma del lenguaje y la significación”⁴⁹ (Grossberg en Hall,

de lo que nos convertiremos. Dice Hall sobre las posiciones de identidad: “las identidades son, por así decirlo, las posiciones que el sujeto está obligado a tomar, a la vez que siempre ‘sabe’ que son representaciones, que la representación siempre se construye a través de una ‘falta’, una división, desde el lugar del Otro, y por eso nunca puede ser adecuada –idéntica– a los procesos subjetivos investidos en ellas” (Hall, 2003: 20-21).

⁴⁸ La producción de identidades, desde la perspectiva de Hall, si bien contempla dispositivos discursivos y simbólicos cuyos sentidos son la categorización y clasificación de sujetos –e instituciones–, no es menos cierto también que las consecuencias de estos procesos recaen en sujetos de carne y hueso (Hall, 2003).

⁴⁹ Una precaución que Grínor Rojo (2006) y Larraín (2005) señalan que debemos tener cuando nos situamos en una comprensión antiesencialista, que enarbola la figura de la “diferencia”, es no transformarla en una esencia, en algo naturalizado asignado a sujetos y colectividades al punto de volverlas extraordinarias o excepcionales (Rojo, 2006: 18). Esto podría ocurrir, por ejemplo, cuando los discursos identitarios se refieren a ciertos grupos ubicados en la marginalidad social, lo que es muy propio de los discursos televisivos que

2003: 154). La segunda, la figura de la fragmentación “enfatisa la multiplicidad de identidades y posiciones dentro de cualquier identidad aparente [...]. Las identidades son, entonces, siempre contradictorias, y están compuestas por fragmentos parciales” (Grossberg en Hall, 2003: 155). La tercera, la figura de la hibridez, que aparece o como un tercer término que define “literalmente un lugar ‘entre-medio’ habitado por los subalternos” (Grossberg en Hall, 2003: 155) o como un conjunto de imágenes que “disuelven la geografía del tercer espacio en la frontera misma; el subalterno vive, por decirlo así, en la frontera” (Grossberg en Hall, 2003: 155). La cuarta figura, relacionada estrechamente con las imágenes que nos plantea la hibridez, corresponde a la del “cruce de fronteras”, marca de una imagen de ‘intermediariedad’ (*betweenness*) que no construye un lugar o condición propios al margen de la movilidad, la incertidumbre y la multiplicidad del hecho mismo de cruzar constantemente las fronteras” (Grossberg en Hall, 2003: 156). La quinta y última figura cartografiada por Grossberg es la de la diáspora, que está muy ligada a la del cruce de fronteras pero su inflexión dada es más diacrónica y representa “un significante no simplemente de transnacionalidad y movimiento, sino de luchas políticas para definir la localidad –yo preferiría hablar de lugar– como una comunidad distintiva, en contextos históricos de desplazamiento” (2003: 156).

José Joaquín Brunner propone ya no una tipología de figuras identitarias como lo hace Grossberg, sino que introduce cierta idea de “dramaturgia” en la presentación y en el relato de las identidades, esta vez en América Latina. Él denomina a estas actuaciones como “escenificaciones de la identidad”, distinguiendo con claridad cuatro puestas en escena o narraciones:

- a) Como origen. Corresponde fundamentalmente a los discursos literarios que nos reenvían a la pregunta por el “dónde venimos”. Se habla aquí de una identidad latinoamericana para recortar una realidad que se desea especificar “contra el fondo del drama histórico por medio del cual hombres y pueblos se apropian de la naturaleza y la dotan de un sentido peculiar, creando un mundo de vida, una cultura” (Brunner, 1992: 72). Se trata de resaltar un lugar de origen que operaría

exotizan y estereotipan al sujeto delincuente, a los niños de las calles, en fin, a cualquiera que sea signado por el relato de la “diferencia” en un contexto social.

otorgándole épica a las conformaciones identitarias en el subcontinente. De este modo, crea la realidad de una “América que necesita ser nombrada para así ser recortada del caos –la confusión– de las cosas y del tiempo” (Brunner, 1992: 73). Un ejemplo de esta primera escenificación es *El canto general* de Pablo Neruda, en el que los discursos identitarios suelen pensarse que tienen que ver con expresiones que “reflejan algo oculto en la realidad” (Brunner, 1992: 73). Cuesta sustraerse a esta comprensión de la identidad, toda vez que tanto observadores europeos como norteamericanos –y nosotros mismos muchas veces– nos leen de esta manera por medio de esta literatura. Pero no solo en la literatura tienen lugar estos discursos. Ciertamente en el cine latinoamericano, como acredita Martín Barbero (1998) para el periodo de “nacionalización de las masas”, constantemente se producen relatos identitarios que hablan sobre la “escenificación” de un supuesto origen oculto, misterioso.

- b) Como evolución. Emparentado con el sentido anterior, se habla de “identidad para dar cuenta de una sociogénesis cultural propiamente latinoamericana en el interior de la constelación más amplia de Occidente” (Brunner, 1992: 74). Se hace hincapié aquí en las aportaciones indígenas, negras y españolas que contribuirían a la formación histórica de la cultura latinoamericana. Se busca afirmar algo como “una personalidad cultural latinoamericana” (Brunner, 1992: 74). Es el terreno de los ensayistas como Leopoldo Zea quien en su texto clásico *El pensamiento Latino Americano* (1965) señala que la identidad Latinoamericana está formada de capas sobrepuestas sin “posibilidad alguna de asimilación” (Brunner, 1992: 75). La identidad aparece como una suerte de enmascaramiento.

Tanto la identidad en su escenificación como origen o como evolución dejan abierta la posibilidad de la “existencia de una cultura originalmente latinoamericana” (Brunner, 1992: 75). Por tanto, la identidad hay que buscarla en tanto ésta ha sido distorsionada por la historia.

- c) Como crisis. Se utiliza aquí el término identidad para fundar un discurso crítico “frente a las alienaciones y subordinaciones impuestas por las relaciones de colonialismo, dependencia y penetración foránea” (Brunner, 1992: 76). Esta

escenificación proviene principalmente del lenguaje de la sociología y la economía latinoamericana e implica una conformación identitaria que ha llegado a ser tal por las dependencias coloniales sucesivas en el tiempo. Dice Brunner:

“Mientras la identidad como origen da lugar a una épica y la identidad pensada como evolución histórica refleja una búsqueda, la crisis de identidad diagnosticada por los científicos sociales apunta en cambio a un callejón sin salida o a una alternativa drástica entre decadencia o revolución” (1992: 76-77).

Esta escenificación de la identidad productiva no es esencial. El discurso representado por la figura de la crisis se propone como una “modernidad-otra” montada en una racionalidad alternativa (Brunner, 1992: 84). Efectivamente lo que está en juego en este discurso es el planteamiento de las modernidades múltiples compuestas por una serie de estratos en los que conviven multitemporalidades y materiales diferentes (modernos y anacrónicos) correspondientes a distintas formaciones históricas.

- d) Como proyecto. Aquí la identidad se habla o se relata como lo que está siempre por hacerse, en términos propositivos proyectados hacia el futuro. La identidad desde esta escenificación “es frontera, horizonte. Utopía, en última instancia” (Brunner, 1992: 78). La operación que se intenta realizar toda vez que se enuncian estos discursos identitarios es reconciliar tiempo y espacio, origen y destino, naturaleza y cultura (Brunner, 1992: 78-79). La identidad, entonces, se emparentará con la modernidad en el sentido que ésta se concibe como proyecto, como aun irrealizada.

Los modos arriba descritos –los de Grossberg y Brunner– de pensar el sentido y la producción de identidades no son necesariamente excluyentes entre sí, cuestión importante a la hora de situarnos en las comprensiones antiesencialistas y constructivistas de las mismas, y que son, en definitiva, las posturas que asumimos en esta investigación. Dejan entrever, también, que sus fabricaciones dependen y son deudoras de una “imaginación narrativa” como ya anunciábamos cuando nos referíamos a las estructuras melodramáticas en el acápite anterior: las identidades, ya sea individuales o colectivas, y siempre orientadas

a lo social, requieren de una puesta en relato. Las identidades reclaman algún tipo de narrativa que las dote de una aparente unidad, que las vuelva realidad para los individuos, para la identificación misma de los sujetos de la modernidad. Esta posición se emparenta con la sostenida por Homi Bhabha en *Nación y narración* (2010) texto en el cual se detiene en el análisis de la identidad colectiva más señera: la nación. Nación que, en sus palabras, aparece como un sistema de “significación cultural, como la representación de la *vida* social más que como la disciplina de la *organización* social” (2010: 12).

Bhabha propone estudiar la nación a través de su narrativa⁵⁰, a través de sus relatos, por medio de cómo ha sido imaginada, plasmada y contada en los textos –nosotros proponemos también, y sobre todo, en las imágenes visuales– que buscan generar sentido y, ciertamente, en los procesos de reconocimiento de las audiencias a las que se pretende “nacionalizar”. Dice Bhabha:

“Encontrarse con la nación *tal como está escrita* implica poner de relieve una temporalidad de la cultura y de la conciencia social más acorde con el proceso parcial, sobredeterminado, por el cual el significado textual se produce mediante la articulación de la diferencia en el lenguaje, algo que se ajusta más al problema del ‘cierre’, que desempeña un papel enigmático en el discurso del signo” (2010: 13).

Y agrega: “Benedict Anderson lo sugiere al concebir que el espacio y el tiempo de la nación moderna están encarnados en la cultura narrativa de la novela realista” (2010: 13) y, decimos nosotros hoy, en los periódicos, la televisión y el cine, por cierto. Parafraseando a Anderson (2007) podríamos decir que lo que está en juego es la “comunidad narrada”, aquellos relatos que ayudan a grandes colectivos a dotarse de un mito constitutivo. Mito constitutivo que en sus términos, observando las luchas nacionalistas europeas (como en los Balcanes, por ejemplo), mantiene su vigencia y su poder aglutinador de lo social, aunque

⁵⁰ Brunner también concuerda con Bhabha en que las identidades colectivas se expresan en narraciones, pero en su caso, éstas tienen asiento y vigencia en la comunicación en la vida cotidiana. Dice Brunner: “en verdad, tales identidades –de pueblos, etnias, naciones o continentes– carecen de sustancia; no están ahí afuera, como algo que pudiéramos aprehender más allá de nuestras maneras de hablar de ellas” (1992: 69).

compitiendo con otras construcciones identitarias en el contexto de la globalización de los mercados, del capitalismo transnacional.

La idea de que las identidades nacionales pueden estudiarse en relatos, en narraciones, también lo plantea para Latinoamérica Doris Sommer en los textos *Ficciones Fundacionales: las novelas nacionales en América Latina* (2004) y en *Un romance irresistible: las ficciones fundacionales de América Latina* (En Bhabha, 2010). Ambos trabajos plantean que las novelas del género romance en el siglo XIX (como *Martín Rivas* en Chile) contribuyeron por medio de las historias de amor y las relaciones amorosas interclases a suturar los proyectos nacionales de unidad planteados desde las élites, construyendo, como ya hemos señalado en el desarrollo de la categoría melodrama, historias que buscaban la identificación de audiencias heterogéneas, “nacionalizándolas”. Al respecto, dice Sommer: “las novelas, tan centrales para el proyecto positivista, resultan ser, curiosamente, romances históricos de cuyo lenguaje íntimo se nutrieron las naciones latinoamericanas” (2004: 106). Y agrega, resaltando los componentes melodramáticos de estas novelas de formación:

“Su pasión por la unión conyugal y sexual llega a un lector sentimental en una maniobra que parece tener la intención de conquistar las mentes partidarias junto con sus corazones. Entonces, la innegable carga de los nuevos novelistas fue formal, sentimental y política al mismo tiempo. Mostrar el inextricable vínculo de la política y la ficción en la historia de la formación de la nación es, pues, el primer objetivo de este ensayo” (Sommer en Bhabha, 2010: 106).

Para nuestra investigación, los planteamientos de Sommer son relevantes, pues conjuntamente con exponer la tesis de que las “narraciones fundacionales” imaginan y construyen sus públicos y las identificaciones de los sujetos de la modernidad, podemos afirmar que el melodrama, lo melodramático posee, en América Latina, variados antecedentes que, por medio de sus estrategias y de sus diferentes formas, ha sido y seguirá siendo, como declara la hipótesis que conduce esta investigación, uno de los modos más efectivos para contar y problematizar nuestras identidades y para expresar las experiencias

de los sujetos respecto a las modernidades. Una suerte, como ya hemos dicho, de pedagogía sentimental de masas.

Dicha proposición debe desplazarse a las películas del cine colombiano y argentino de fines del siglo XX. Éstas, en tanto narraciones, ofician como propuestas discursivas en las que se plantean no sólo formas de estar en la modernidad y problematizan un tipo de identidad concebida de manera suturada, apromblemática, natutalizada, ontologizada, aunque esto último podemos decirlo por ahora solo de modo provisional⁵¹.

Entonces, modernidades múltiples, las estrategias melodramáticas y unas identidades en construcción y proyectuales serán los conceptos que operen como “lupa” para acercarse a las películas latinoamericanas sobre la violencia y marginalidad social producidas en Colombia y Argentina entre 1990 al 2010.

⁵¹ No nos olvidemos que esta misma función la han cumplido las películas del ciclo de oro del cine argentino y mexicano en los ‘40 del siglo pasado como lo certifican Martín Barbero (1998), John King (1994) y, por cierto, Carlos Monsiváis (2000). Martín Barbero, como ya hemos hecho alusión en la introducción de este manuscrito, llamó “nacionalización de las masas” a la función que la industria cultural cinematográfica (algunas películas con claros componentes melodramáticos) tenía en relación a sus audiencias, incorporándolos simbólicamente a los imaginarios de la modernidad desarrollista latinoamericana. Por ello, ¿qué procesos podemos observar en relación a sus públicos en algunas cintas cuyo motor narrativo es la marginalidad urbana en Colombia y Argentina en los veinte últimos años?

Capítulo II

MODERNIDADES, MELODRAMAS, IDENTIDADES Y REPRESENTACIÓN CINEMATOGRÁFICA EN AMÉRICA LATINA CONTEMPORÁNEA. APROXIMACIONES METODOLÓGICAS

La investigación propuesta se enmarca dentro de los enfoques cualitativos y se propone comprender y explicar las relaciones y articulaciones posibles entre las formas melodramáticas y las maneras en que los sujetos de la representación, en las películas de los cines argentino y colombiano, al final del siglo XX y comienzos del XXI, construyen sus identidades, experimentan, viven y habitan las modernidades en América Latina. A su vez, de modo general, el análisis que aquí proponemos corresponde a uno de tipo inferencial, lo que implica que lo que se persigue no es comprobar ciertos datos y teorías determinadas a priori y dispuestos a ser acreditados en las cintas que conformarán el *corpus*, en primer término.

Por otra parte, cuando hablamos de este tipo de análisis, lo que hacemos es correlacionar y confrontar, por un lado, ciertos patrones provistos por un repertorio conceptual dispuesto en el marco teórico –que opera como marco interpretativo (en nuestro caso: la modernidad, lo melodramático y las nociones de identidad)– con aquellas dimensiones y categorías que eventualmente podemos deducir de las mismas películas.

No se ha considerado una metodología proveniente de lo que Aumont llama la “primera semiótica” (2005: 97-98), lo que puede indicar una novedad, pues ésta nos circunscribe a un tipo de herramientas, códigos y análisis fundamentalmente centrados en el texto filmico con escasas posibilidades de establecer relaciones con el “afuera del texto”, es decir con los con-textos en los que tienen lugar las representaciones cinematográficas. Como si la posibilidad de una película se agotase sólo en las relaciones que se proponen y distinguen en su interior. Por esta razón, la riqueza del análisis textual del modelo semiótico no resulta pertinente para una investigación que busca establecer las relaciones entre las formas melodramáticas, las experiencias de la modernidad y la construcción de identidades en unas representaciones audiovisuales situadas histórica, espacial y temporalmente en contextos específicos (Argentina y Colombia entre 1990 y 2010). Nuestra mirada sitúa a

estas representaciones cinematográficas construyendo discursos sobre las realidades particulares en las se inscriben, lo que se traduce en un diálogo, muchas veces conflictivo, con aquello que opera como referente, como contexto. Siguiendo a Lawrence Grossberg proponemos un acercamiento contextual (2012): esto significa que cada cinta en algún grado se “hace cargo” de la realidad, no como reflejo, claro está, pero sí, en tanto construcción simbólica y discursiva, participa de una lucha por la interpretación de la realidad (Said, 2001), por su nombramiento, por su aprehensión. Esto es lo que Grossberg denomina como “contextualidad”:

“Los estudios culturales comienzan con el supuesto de relacionalidad, que comparten con otros proyectos y otras formaciones, pero consideran que esta significa o, mejor, equivale a la afirmación en apariencia más radical de contextualidad: que la identidad, la significancia y los efectos de cualquier práctica o acontecimiento (incluyendo las prácticas y los acontecimientos culturales) se definen sólo por el complejo conjunto de relaciones que los rodean, interpenetran y que los convierten en lo que son” (2012: 36).

De la misma manera, no se ha considerado plantear un enfoque inscrito en una segunda semiótica (Aumont, 2005: 98) pues ésta tiene como preocupación específica, desde matrices psicoanalíticas, la relación filme-espectador. Este tipo de abordaje estudia aspectos tales como las operaciones psíquicas de los individuos cuando se enfrentan a los textos cinematográficos o bien la relación entre lo que “semeja y lo que distingue del sueño, del fantasma o de la alucinación, el *estado filmico* en el que se encuentra el espectador de un filme de ficción” (Aumont, 2005: 98).

Aunque nuestra perspectiva no corresponda en rigor a la semiótica filmica, debemos advertir, eso sí, que algunos de sus elementos y nomenclaturas serán de ayuda para la descripción de las representaciones vehiculadas por las cintas que conforman el *corpus* de esta investigación. Particularmente me refiero, por ejemplo, al concepto de intriga (conflicto), entendida ésta como aquello que mueve o motiva la acción dramática en el interior de cada una de las películas (Cfr. Aumont, 2005). En este mismo sentido, necesitamos convocar para esta estructura metodológica la noción de narración, en tanto

todas las películas seleccionadas del *corpus* se pueden clasificar dentro de esta manera de organizar el relato fílmico. Al respecto, dice Omar Rincón en *Narrativas mediáticas*:

“La narración es una forma de pensar, comprender y explicar a través de estructuras dramáticas; cuentos contados que tienen comienzo, nudo y desenlace; historias de sujeto que, con base en motivos, busca una meta pero encuentra diversos conflictos que le impiden llegar al objetivo, al final se supera el obstáculo y la suerte cambia” (2006: 89).

Para nuestros efectos, delinear ciertos contornos de lo narrativo es importante pues nuestros cimientos teóricos sitúan y proponen a las “formas melodramáticas” como vehículo de comunicación de las experiencias de los sujetos de la modernidad en ciertas representaciones cinematográficas. Por dichas relaciones, debemos decir que nuestra manera habitual de contar nuestras experiencias cotidianas es por medio de unas narraciones que darán forma a una serie de historias. Dice Rincón: “una de las afirmaciones más incontrovertibles es aquella que dice que *somos los relatos que producimos nosotros mismos como sujetos y como culturas*” (2006: 87)⁵².

El acto de narrar cumple distintas funciones en la arquitectura del relato: impactar o sorprender, mostrar lo incomprensible, lo paradójico en el comportamiento humano, lo que parece imprevisible (Rincón, 2006: 91). Para nuestros afanes investigativos nos interesa perfilar una noción de narración que posibilita la realización de nuestra educación sentimental, moral, política y cultural (Rincón, 2006: 90). Por dicha característica de toda narración (fílmica, televisiva) es que se vinculará con el motor narrativo que suponen los conflictos en lo que hemos llamado “formas melodramáticas”, formas que, como ya hemos puntualizado en el apartado teórico, extienden su significación genérica para aparecer bajo distintas modalidades combinatorias con otros géneros, pero siempre en el contexto de una narrativa que da cuenta de la vida cotidiana y de las experiencias de la modernidad de los

⁵² Tal concepción de la narración es intrínsecamente asociable a una modernidad que se pretende aprehender por el relato de las experiencias de unos sujetos de la modernidad representados en la pantalla de cine. Al respecto, dice Herlinghaus: “la perspectiva periférica de percibir la modernidad como una experiencia de un estar-en-el-mundo, no dispone de un habla como ‘morada del ser’, eso es como morada discursiva de un ‘ser’ que habita, aun en sus actos de descentramiento, los órdenes discursivos del centro. Mientras la morada de Heidegger es el discurso, la morada de Borges es la *narración*” (2000b: 282).

sujetos de la modernidad⁵³. En ese sentido debemos señalar que “la capacidad y el potencial de interpelación-comunicabilidad de la narración han sido probados en todos los tiempos” (Rincón, 2006: 91).

Pasos Metodológicos y Objetivos

Los objetivos propuestos por esta investigación son los que siguen:

Objetivo general:

Analizar las articulaciones exhibidas por las operaciones melodramáticas en relación con los actuales procesos de modernización y las construcciones identitarias en las películas de los cines de ficción colombiano y argentino que se producen entre 1990 y 2010, particularmente el que se vincula con el arco de la marginalidad urbana.

Objetivos específicos:

- a) *Describir las narrativas melodramáticas desarrolladas en las películas de la cinematografía contemporánea colombiana y argentina, en las dimensiones de los sujetos, sus relaciones, sus discursos y sus prácticas sociales.*
- b) *Identificar en las películas de las cinematografías colombianas y argentinas de fines del siglo XX y comienzos del XXI los distintos discursos y representaciones de la modernidad y los procesos de modernización asociados.*
- c) *Establecer las relaciones entre las representaciones de la modernidad y las formas que adopta lo melodramático en los filmes colombianos y argentinos producidos entre 1990 y 2010.*

⁵³ Sobre narración melodramática y su vínculo con las modernidades, dice Herlinghaus: “en estos *relatos sin autor*, historias compartibles que se re-narran y re-imaginan una y otra vez, se esconde una notable parte de las experiencias de la modernidad: contratiempos narrativos y performativos del espíritu de la tragedia. Desentrañar, en el mundo de estas narrativas recurrentes y heterogéneas, las insólitas tramas de sabiduría práctica, identidad cultural y subjetividad política, debería ser un proyecto prestigioso de los estudios culturales de nuestro presente” (2002: 15).

- d) *Problematizar las relaciones entre lo melodramático, la experiencia de los sujetos de las modernidades y los discursos construidos respecto de las identidades en las películas del cine latinoamericano realizado en las últimas dos décadas.*

En atención a los objetivos arriba descritos se ha dispuesto el siguiente derrotero metódico: a) La operacionalización de los conceptos de modernidad, identidades y melodrama en dimensiones de análisis y codificadores temáticos; b) Extracción del corpus de categorías de sentido susceptibles de ser aprehendidas a partir de los conceptos antes desarrollados; c) Establecimiento de unas vinculaciones pertinentes que permitan dar cuenta de la o las relaciones entre las formas melodramáticas, las experiencias de la modernidad y la construcción de identidades. Todas estas operaciones se traducen, a su vez, en lo que hemos llamado como “matrices melodramáticas” que serán las que, en definitiva, permitirán acercarse, procesar y analizar los materiales provistos por las representaciones fílmicas consideradas en nuestro *corpus* y que, de paso, dan cuenta de lo novedoso de esta investigación que evitando una metodología *a priori* (el análisis discursivo o la semiótica) se dispone a la confección de otra que privilegia la relación entre la teoría y el propio materiales fílmico, en una relación de ida y vuelta.

Ese Objeto que Llamamos “Nuevos Cines Argentino y Colombiano”

Las cintas que conforman la muestra pueden inscribirse en lo que los críticos de cine y algunos investigadores (León, 2005; Aguilar, 2010) han llamado el “Nuevo Cine Argentino” y el “Nuevo Cine Colombiano”. Estas nomenclaturas ideadas por la crítica, en este caso cinematográfica, tienen sobre todo el valor de enfocar la atención en un grupo de películas, en un número de directores, en unos procedimientos, unas condiciones de producción y unas estéticas que se proclaman con el don de la novedad y que diferirían

respecto de lo que se considera como el “viejo cine”, y que, en muchos casos, ha sido realizado en una década inmediatamente precedente⁵⁴.

No se trata, de antemano, de postular una homogeneidad en la representación filmica y en proponer algo así como unas “estéticas comunes”. Pero sí podríamos advertir que ciertos rasgos son compartidos en unos contextos de producción acotados y que también existiría una postura respecto de la realidad y de la función del cine. En ese movimiento, los críticos, tanto argentinos como colombianos, se refieren a una suerte de estéticas diferenciadoras posibles de agrupar en ciertas corrientes; por ejemplo, en el caso argentino, se habla de películas más cercanas a la representación de la marginalidad urbana en sus distintas manifestaciones (desempleados, ladrones de poca monta, delincuencias infantil, drogadicción, etc.) y otras cuyas preocupaciones son las tribulaciones de una clase media abúlica, opaca y apática a la que le suceden pocas cosas, quizás las más sobresalientes sean las provenientes de una vida cotidiana sin sobresaltos y, sobre todo, tediosa (Meschengieser y Lisica, 2004).

En el caso colombiano, se advierte con claridad un conjunto de películas que abordan la realidad acercándose al narcotráfico, a la vida en la calle, al trabajo precario infantil, al sicariato, en fin, al arco extenso de lo que se conoce como la marginalidad⁵⁵

⁵⁴ Tardíamente en Chile se ha intentado crear la noción de “Nuevo Cine Chileno”. Decimos tardíamente porque recién en 2012 y 2013 algunos textos han propuesto tal calificativo a un grupo de películas producidas entre 2005 y 2010 y que tendrían algunas de las características que la crítica especializada les asignaba a un grupo de películas que o bien se preocupaban por la marginalidad urbana o por desplegar unas representaciones en las que el nudo de las cintas era representar a unas clases medias sin destino y en situaciones absurdas. En el caso del cine chileno al tipo de antes descrita se les ha llamado de modo conflictivo y polémico como “novísimo cine chileno” (Cavallo y Maza, 2011) y, más recientemente, “cine centrífugo” (Urrutia, 2013). Carolina Urrutia, dice al respecto: “la películas de estos directores son, sin excepción, trabajos narrativa e ideológicamente rabiosos, que ofrecen una poética nunca antes vista en nuestra cinematografía sobre el antisocial, en tanto se distancian de todos los discursos ideológicos (e ideologizantes) que ha establecido el cine local sobre la periferia y la figura del ‘otro’, al menos en los filmes chilenos desplegados desde 1990 hasta el presente” (2013: 59-60). La diferencia de este “cine centrífugo” o “novísimo” respecto del realizado en Chile en los ‘90, radicaría en que las películas que lo compondría no utilizaría el recurso a las historias lineales y unas historias que se muevan por la fórmula causa-efecto como sí sería evidente en aquellas cintas que, por ejemplo, abordan en clave alegórica las consecuencias de la dictadura.

⁵⁵ Oswaldo Osorio define, preliminarmente el concepto de marginalidad movilizado en el cine colombiano de las dos últimas décadas: “es necesario precisar que el concepto de *marginalidad* apunta a cierto tipo de relación entre la sociedad y el individuo o un sector de esta. Es una relación de ruptura o distanciamiento, donde unos no participan de los privilegios sociales, educativos o económicos de los demás” (2010: 80). Y agrega: “en general, esta condición aparece asociada con la miseria, la pobreza y la falta de oportunidades, y sus principales consecuencias son la delincuencia, la inestabilidad familiar y las reacciones emocionales y

urbana reconocible en las grandes y “modernas” urbes como Bogotá o Medellín. En la década del 90, tanto en la cinematografía argentina como colombiana, se produciría una inflexión en las películas (sus temas, sus formas de producción) respecto a las décadas anteriores.

En relación al caso colombiano, Osvaldo Osorio señala que entre las décadas del 80 y del 90 se produce un punto de quiebre “para la dinámica de la cinematografía nacional, hasta el punto de poderse hablar de un ‘antes’ y un ‘después’, incluso el ‘fin de una era’ y, si no del inicio, al menos de la promesa de una nueva” (2010: 1). Si bien en los ‘80 se produjeron bastante películas anualmente (a razón de seis por año), persistían problemas de sonido o de guión y recién “se empezaba a hablar de profesionalización en los distintos niveles de producción” (Osorio, 2010: 2). El “boom”⁵⁶ concuerda con la acción de Focine (Compañía de Fomento Cinematográfico), institución estatal fundada en 1978 cuyo objetivo central era la promoción de la producción audiovisual en Colombia no exenta en su funcionamiento, eso sí, de lo que Osorio califica de “vicios burocráticos y politiqueros” (2010: 2), pero que igualmente posibilitó la formación académica de nuevos cineastas, productores y técnicos y el aumento creciente de la cinematografía nacional. Dice Osorio: los nuevos directores, al igual que en Argentina, corresponden a directores y guionistas “egresados de facultades de comunicación, escuelas de cine, incluso de universidades en el exterior, y por ello tienen otras miradas, intereses, estilos y preguntas” (2010: 5).

morales negativas. En la marginalidad que se refleja en el cine colombiano, se pueden ver todas estas características, pero en medidas que llegan a desmentir o contradecir los lugares comunes o las ideas preconcebidas” (Osorio, 2010: 81). Pese a que se refiere a la realidad de la representación cinematográfica en un sector del cine colombiano, creemos que la categoría es extrapolable a los sujetos representados en las películas argentinas que se refieren al tema, como lo testimonian los numerosos artículos críticos dedicados a la temática y cuyas interpretaciones y análisis irán componiendo los capítulos siguientes, en los que se presentan los análisis de las distintas películas seleccionadas en la muestra de esta investigación.

⁵⁶ Si bien históricamente es imposible comparar las cantidad de cintas producidas en Argentina con las estrenadas en Colombia, pues la primera desde 1930 en adelante conforma, junto a México y Brasil, la tríada de potencias cinematográficas en Latinoamérica (Paranaguá, 2003; King, 1994) y, la segunda, por muchos momentos ha producido no sólo pocas películas, sino que una por año (Díaz y Hamman, 2011: 4); sí se pueden contrastar en términos del tipo de películas objeto de nuestro interés y que son particularmente relevantes y destacables en ambas cinematografías. A esto debemos agregar que Colombia desde 1990 con *Rodrigo D. No Futuro* (Víctor Gaviria) ha aparecido en el imaginario cinematográfico mundial participando en festivales internacionales y siendo reconocido por la calidad de sus producciones como lo advierte John King (1994) o Jorge Ruffinelli en *Los márgenes al centro* (2004) que es, sin duda, uno de los textos más relevantes para comprender el cine de Gaviria, uno de los más reconocidos directores de cine de los últimos veinte años. Entonces el criterio con el que es pertinente confrontar ambas cinematografías será de índole más bien cualitativo.

Otra ley vendría a incentivar el número de producciones en la primera década de este siglo. En el año 2003 se promulgó la ley 814, denominada la Ley del Cine, que fue el resultado “de un proceso de concertación por varios años y cuyo fin era la descentralización de la cultura y el cine, en sentido general (Díaz y Hamman, 2011: 6). El propósito de la ley era “incentivar, garantizar y democratizar la realización audiovisual” (Díaz y Hamman, 2011: 6), a la vez que se trataba de proponer una estrategia que también ayudara a la formación de público cinematográfico y aumentara la asistencia al cine. Y, como era de esperar, el desarrollo de la producción de cine colombiano ha sido un proceso lento y paulatino, pero sistemático.

La Ley 814 fue complementada con el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico (FDC) que en sus metas a corto plazo pretendía lograr un desarrollo de beneficios tributarios para inversiones y donaciones a proyectos cinematográficos y la titularización de proyectos cinematográficos” (Díaz y Hamman, 2011: 6). El FDC se mantiene por el cobro de impuestos a distribuidores, exhibidores y productores de cine. La idea en su origen era financiar a los realizadores de largometrajes, cortometrajes y documentales en cualquiera de las etapas de producción, cuestión que se ha logrado, por lo menos en términos del número de proyectos cinematográficos auspiciados por sus recursos: “al primer semestre del 2011, se han apoyado y beneficiado más de 80 proyectos cinematográficos para un total de \$66.150.000.000 invertidos” (Díaz y Hamman, 2011: 6). Y en relación con las películas estrenadas por año éstas han aumentado de manera sustancial “siendo el 2008 el año record con 13 largometrajes estrenados en las principales salas del país [...] cifras que nunca antes habían ocurrido” (Díaz y Hamman, 2011: 7).

En estos contextos de producción aparecerán cineastas como Víctor Gaviria, Ciro Durán o Jorge Alí Triana, entre otros, “quienes le darán al cine colombiano de la siguiente etapa, algunas de las películas que demuestran que sí se estaba operando un cambio en el cine nacional” (Osorio, 2010: 4). El cambio del que hablamos sería visible en un relevo del espacio en el que tendrán lugar las narraciones: mientras en los ‘80 y en las décadas anteriores se podría hablar de un “cine rural”, ahora se puede hablar de uno “urbano”, lo que quiere decir que las puestas en escena de las historias, los personajes y el tiempo de la acción ocurrirá en la ciudad, la que en muchas cintas se transformará en un actor importante

en el desarrollo y conclusión del conflicto (Pérez González, 2008). Al respecto, dice Osorio:

“La razón de este relevo tiene que ver, en principio, con que muchos de los nuevos realizadores hacen parte de una generación citadina; pero, sobre todo, con que los temas por los que se interesa el cine del país se manifiestan más en las ciudades, en especial por vía del narcotráfico, la delincuencia, los desplazados y la marginalidad” (Osorio, 2010: 4).

Entre 1990 y 2009 en Colombia se hicieron casi cien películas (93), pero no son tantas como se cree las que se refieren de manera directa a la violencia en sus distintas manifestaciones, aunque son las más reconocidas internacionalmente, lo que ha permitido que el “mundo” conozca el cine colombiano contemporáneo (Osorio, 2010). Al respecto, dice Osorio:

“En efecto, en los noventa y tres largometrajes de ficción realizados durante el periodo estudiado (1990-2009), poco más de una tercera parte tiene que ver con este aspecto. En realidad no son tantos como muchos creen, pero es que siempre ha sido la temática más vistosa, la más promocionada, polémica y –no tiene que haber mucha sorpresa en esto– con las que mejores resultados se han conseguido en términos cinematográficos y de proyección en el exterior” (Osorio, 2010: 17).

Y en Argentina, ¿a qué se le denomina “Nuevo Cine Argentino” (NCA)? De acuerdo a la literatura disponible la denominación “nuevo cine” tiene dos sentidos: por un lado significa una suerte de oposición al cine anterior y, por otro, implica una elaboración de una caracterización de lo que se considera “nuevo”. Esto tiene como consecuencias poner el acento en los rasgos comunes que tendría el NCA por “sobre las diferencias entre los directores (Cartoccio, 2005: 3). Según los críticos de cine –que son a los que se les debe la denominación– han confluído varias situaciones para esta emergencia, entre las que por ahora podemos enunciar: la formación de jóvenes directores en escuelas de cine, la realización de producciones de bajo presupuesto, la profesionalización de la producción, la utilización de actores poco conocidos y, en muchas ocasiones, no profesionales y un

rechazo categórico del “cine viejo” –aunque vigente y dominante– por sus características de producción y de las representaciones en él construidas, lo que emparenta en su aparición a esta cinematografía con la que tiene lugar en la misma época en Colombia. Se trata, como es evidente, de una exposición de las similitudes y diferencias del NCA respecto del cine elaborado en los ‘80 en el siglo pasado.

El “viejo cine” se caracterizaría por la utilización de un excesivo verbalismo, naturalización de las expresiones verbales, sobreactuación y un empleo profuso de imágenes simbólicas y alegóricas (Cartoccio, 2005: 4). Al respecto, dice Cartoccio:

“A la sobreactuación de los actores estrellas del viejo cine, se contraponen la sobriedad de los no-actores del nuevo cine; al verbalismo, los diálogos medidos y el silencio; al simbolismo y la alegoría de las imágenes que pretenden ser ‘concretas’ y no remitir simbólicamente o alegóricamente a otras cosas” (2005: 5).

Agustín Campero complementa:

“En su vocación didáctica era un cine, además tautológico. Subrayaba con las palabras lo que ya había sido dicho en imágenes, de modo repetitivo y sin intención de trabajar con su sincronía. Los diálogos eran inverosímiles y grandilocuentes, escritos como consignas para tener resonancia histórica. En lugar de priorizar la puesta en escena, la ideología del director se depositaba en lo que decía el personaje sobre el cual el espectador podía descansar depositario a la vez de la corrección ideológica y de la posibilidad de corregir las injusticias históricas” (2008: 22).

Algunos críticos reconocen tres características concurrentes para el nacimiento del NCA: nuevas escuelas de realización, circuitos de exhibición no comerciales (cineclubes, retrospectivas) y la aparición de nuevas publicaciones específicas en crítica cinematográfica surgidas en los ‘90. Sobre los directores de cine del NCA, dice Meschengieser y Lisica:

“Lo que articula a estos nuevos protagonistas no es la pertenencia a grupos o instituciones en común sino la capacidad de apertura y predisposición generacional a los quiebres estéticos,

narrativos y técnicos; y la reacción contra el cine que lo precede, de sus temas, tonos y parlamentos” (2004: 2).

Como es obvio, este catálogo de aspectos no estarían presente en el NCA, pero obligarían a construir una imagen demasiado homogénea de lo “nuevo” que, como veremos en el análisis de las cintas que conforman el *corpus*, está lejos de hacerle honor a la realidad cinematográfica argentina entre 1990 y la actualidad. Sin embargo, como toda caracterización, como sistematización casi modélica de la realidad, sí nos habilita para acercarnos, de algún modo, a lo que queremos conocer, en este caso algunos aspectos generales del cine argentino reciente.

Para matizar las observaciones debemos señalar que no nos referiremos a todas las obras del NCA, sólo a algunas cintas, aquellas que la realidad de “sus personajes muy relacionada a la realidad de la sociedad actual (Ortega, 2008: 65), aquellas que desarrollan el tema general de la marginalidad en ciudades en que los contrastes sociales son evidentes y dramáticos. Evitando el manifiesto y la denuncia explícita proponen un viaje en el que se mezclan la precariedad del empleo, la influencia de los medios en la agenda pública, la decadencia del Estado, las privatizaciones, la cultura de la corrupción, la exclusión, el endeudamiento, etc. (Meschengieser y Lisica, 2004: 2). Por tanto, estamos ante unos filmes que, al igual que los realizados por su coetáneo cine colombiano, están en diálogo directo con la realidad epocal que, en este caso, alude al fin del gobierno del peronista Carlos Saúl Menem, las crisis asiática de fines de los ‘90 y la crisis política en la que se vio envuelta Argentina a comienzos de este siglo.

El sujeto de la representación predilecto de este conjunto de películas del NCA es la juventud, pero no cualquiera. Es una juventud de tipo marginal que desarrolla sus actuaciones en un teatro particular: la gran ciudad, Buenos Aires en particular que, en muchos casos, será un actor más de las representaciones fílmicas pues en esta ciudad – probablemente como en otras de América Latina– se observan y se testimonian grandes contrastes sociales y económicos. Contrastes que se expresan en la consiguiente emergencia y producción de un número cada vez mayor de desempleados, de un aumento de la inseguridad pública, y una cifra siempre creciente de sujetos al margen del progreso

entendido bajo retóricas neoliberales. Sobre la juventud representada, dicen Meschengieser y Lisica:

“Villas miserias, estaciones de trenes que ya no avanzan, delincuencia juvenil, filas de desempleados, inmigrantes hacinados en conventillos desvencijados. Las imágenes nos ubican en el extremo más degradado del mito de la juventud gris, donde los jóvenes aparecen como el resultado y estandarte de los peores males, ‘el emergente’ violento, el sector más afectado por la crisis, en fin, “*la desgracia y resaca de la sociedad*’. Robar y matar, vender drogas o consumirlas. En el mejor de los casos: no hacer nada y vagar” (2004: 6).

En estas películas que pretenden representar a la juventud marginal, aquella que no aparece en los relatos de las instituciones del Estado, y que no tienen parangón con los relatos triunfalistas de los jóvenes profesionales de clases medias se las expone intentando recuperar su habla “natural” (las jergas, los modismos, los gestos) y rescatando, en lo posible, los “tiempos muertos *de la vida real*” (Meschengieser y Lisica, 2004: 3). Algo así como la restitución de la experiencia que tendrían los sujetos reales en la Ciudad de Buenos Aires, aunque sabemos, claro, que la realidad ficcional se trata de una mediación, y que lo construido ha sido, más bien, un conjunto de discursos de unos sujetos de la modernidad vueltos representación.

La producción cinematográfica argentina y colombiana, no sólo posee las similitudes señaladas: profesionalización de la producción, el surgimiento de una crítica de cine abundante que se refiere a las películas del NCA y del “Nuevo cine Colombiano”, el estudio en escuelas formales de los directores, una búsqueda estética y representacional que busca diferenciarse de lo que se ha calificado como “viejo cine”, la incorporación de fondos internacionales y un apoyo estatal sistemático; sino que, quizás lo más significativo, es que ambas cinematografías de alguna u otra manera, diferencias contextuales mediante, busca referirse a la realidad inmediata de sus países. Realidad que alude en el caso argentino, al “ciclo menemista”, a la corrupción de las instituciones, al desempleo y, por tanto, a una marginalidad urbana creciente; en el caso colombiano, debemos decir que esa realidad está muy determinada por el narcotráfico, la violencia de las guerrillas, la vida indigna de los

niños de la calle, el sicariato, el secuestro, entre los variados tipos de violencia reconocibles históricamente hablando. Como es lógico, no podemos asegurar que todas las películas colombianas y argentinas construyan un discurso sólo sobre estos temas, pero lo que sí podemos apuntar es que muchas películas se refieren de modo directo, y también indirecto, a las realidades marginales antes descritas.

Otros rasgos en común del NCA y el “Nuevo cine Colombiano son que la crítica de cine y los investigadores en el campo cinematográfico concuerdan que sus inicios, sus hitos fundacionales de presentación estética en sociedad tienen que ver con una o dos producciones señeras en las que sería posible advertir y pregonar el nacimiento de un fenómeno audiovisual distinto, divergente de lo que se ha considerado como “viejo cine”.

En el caso colombiano, se reconoce a *Rodrigo D. No futuro* (Víctor Gaviria, 1990) como una de las películas que “abre el portal” de las nuevas camadas de directores, seguida por *La estrategia del caracol* (Sergio Cabrera, 1993), película que ha significado el mayor éxito de taquilla en la historia del cine colombiano, rivalizando con la megaproducción *hollywoodense Jurassic Park* (Osorio, 2010). En el caso argentino, la crítica considera a *Historias breves* (1995) como el signo visible de la renovación cinematográfica nacional, pues en ella participaron con cortometrajes un número significativo de directores que hoy ya llevan más de tres películas dirigidas (Pena, 2009: 109). Un segundo momento, pero ya de afianzamiento del NCA, es ubicado por el crítico de cine argentino Jaime Pena con el filme de Israel Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, *Pizza, Birra, Faso* (1998) que era la ópera prima de estos jóvenes directores. La película se estrenó durante el Festival Internacional de Mar del Plata (Pena, 2009: 110) y tanto la narración como las representaciones desplegadas en el filme preanunciarían “a los nuevos actores que inundarían las calles de la ciudad por los próximos años, aquellos desclasados y protodelincuentes a los que la burguesía argentina aprendería a temer” (Pena, 2009: 111). Tal comentario, probablemente también sea válido para aplicar e interpretar en las películas colombianas –que conforman nuestra muestra– que trabajan distintos niveles de la marginalidad urbana y en cuyas representaciones aparecen personajes concordantes con la tipología ya anunciada.

En la muestra de películas, las cintas escogidas utilizan como motor de las narraciones a los géneros cinematográficos clásicos como el *thriller*, la historia de delincuentes, el western en su adaptación urbana, el cine negro, en fin, variados géneros al servicio de la construcción discursiva. Sin embargo, en cualquier caso, todas las películas compartirían la utilización de lo que hemos llamado “formas melodramáticas” para comunicar las relaciones de los personajes con sus modernidades confeccionadas al interior de la representación. Es bueno recordar, en este punto, que no comprenderemos el melodrama emplazado en una noción genérica, sino que su aparición será bajo múltiples combinaciones, entremezclado con diversas formas genéricas. Por tanto, aquí no se trata de una noción formularia muy identificable y aplicable a las telenovelas y a cierto cine de las décadas del 40 o 50 en el XX.

Lo que cabe puntualizar, entonces, son una serie de preguntas que podrán ser respondidas en el análisis propiamente tal de los filmes y que se desprenden de los objetivos planteados por esta investigación. ¿Cómo aparecen las “formas melodramáticas” en cada película? ¿Cómo permiten identificar las relaciones que unos sujetos de la representación sostienen con sus realidades inmediatas y con la modernidad particular vuelta una puesta escena? ¿Qué imaginarios pululan en cada una de las seis cintas seleccionadas? ¿Qué temas pueden reconocerse en las películas? ¿Cómo los temas son indicadores de la versión de la modernidad desplegada? ¿Qué narraciones sobre lo institucional (Estado, policías, bancos, etc.) se pueden identificar en cada película?

Corpus y Criterios de Selección

Se propone una muestra significativa e intencionada por criterios que son susceptibles de extrapolarse desde el apartado teórico de esta investigación. La selección de las unidades muestrales (las películas) responde a criterios subjetivos, acordes con los objetivos de investigación. Por tanto se trata de un muestreo no probabilístico (Cea, 2001).

Los siguientes criterios se establecen para la selección del *corpus* de películas de las cinematografías argentina y colombiana 1990-2010:

- a) Incorporación en su tratamiento audiovisual, de modo central, de temas comunes y comparables –en sus maneras de representación– como la migración, la marginalidad social, la delincuencia, la violencia urbana o el narcotráfico, así como también los escenarios donde se ambientan las cintas (la ciudad, en nuestro caso Medellín en Colombia y Buenos Aires en Argentina). En ese sentido, las películas nos habilitan a un doble movimiento: por un lado, nos permiten el análisis casuístico de cada una de ellas y, por otro, podemos “ensayar” comparaciones que nos amplían el análisis y la interpretación de los materiales de la representación;
- b) películas de ficción cuyo orden de administración del relato sea la narración en la que siempre existe un conflicto o intriga, y que está a la base de las movilizaciones de las acciones de la representación;
- c) las maneras en que se muestra en cada cinta una discusión particular respecto a las modernidades, que nos reenvían a la observación de distintos planos de la vida cotidiana cruzados por una serie de sensaciones como lo afectivo o lo emocional. Se trata de películas en las que se ponen en circulación una serie de relaciones entre lo melodramático y la modernidad.

De acuerdo a estos criterios, el listado tentativo de películas de las cinematografías argentina y colombiana queda conformado por los siguientes títulos⁵⁷:

Director	Filme	País	Año
Víctor Gaviria	La vendedora de Rosas	Colombia	1998
Barbet Schroeder	La virgen de los sicarios	Colombia	2000
Emilio Maillé	Rosario Tijeras	Colombia	2005

⁵⁷ Ver Anexo 1, que contiene las fichas técnicas de las películas que forman el corpus de estudio (pp. 215-219).

Israel Adrián	Pizza, Birra, Faso	Argentina	1998
Caetano y Bruno			
Stagnaro			
Israel Adrián	Un oso rojo	Argentina	2002
Caetano			
Juan Carlos	El polaquito	Argentina	2003
Desanzo			

La propuesta de herramienta de investigación y el tipo y modalidad de análisis empleado se detalla en el siguiente apartado que contempla la construcción de lo que hemos llamado “matrices melodramáticas de registro y procesamiento de experiencias de las modernidades”. Las matrices proponen un diálogo directo con el marco teórico de la investigación devenido en práctica metodológica, por lo que los codificadores de registro de las películas están intrínsecamente asociados a la conceptualización planteada en el capítulo anterior.

Herramientas de Recolección, Técnicas y Herramientas de Análisis

Técnica

El núcleo del análisis responde al reconocimiento de las *formas melodramáticas*. Esto implica identificar y comparar cómo se despliegan en cada una de las películas, pero también ponerlas en comparación, entre los filmes. Por dicha razón –y por las operaciones narrativas y de sentido implicadas– la técnica de análisis propuesta sería consecuente con una aproximación de índole temática (Sautu, 2007).

La aproximación permite, en una de sus vertientes, partir desde la teoría (fundamentalmente desde los conceptos del marco teórico y la fundamentación de esta investigación) al establecimiento de un esquema y enfoque de análisis que combine y cruce ciertas categorías y codificadores preliminares (susceptibles de desprenderse de la trama teórica) con las inferencias propias que se puedan realizar desde las mismas películas (Sautu, 2007: 3) dispuestas en la muestra. Por lo tanto, se trata de un procedimiento que nos habilita a pesquisar información en dos niveles:

- a) Al nivel manifiesto: lo que corresponde a lo que aparece en las películas;
- b) al nivel latente: lo que se puede recoger subyaciendo a las representaciones filmicas en su interpretación global (Sautu, 2007: 4).

Por “temas” entenderemos en esta investigación a los patrones encontrados “que como mínimo describen y organizan la posible observación y que como máximo interpretan aspectos del fenómeno” (Sautu, 2007: 4). La identificación y clasificación temática, como ya hemos dicho, se logra desde la información provista por las películas (inferencia temática del contenido manifiesto y latente) en relación con las conceptualizaciones y decisiones teóricas asumidas y propuestas por este estudio. A su vez, las dimensiones del análisis y los codificadores de la información provienen también de la fundamentación propuesta y de la articulación de los conceptos teóricos centrales (modernidades latinoamericanas e imaginarios, identidades y la noción amplia de melodrama) vueltos operación en este marco metodológico (Sautu, 2007: 4).

La unidad mínima del análisis será, de acuerdo a lo arriba señalado, la categoría temática que se manifiesta y decanta, en los filmes, en una estructura narrativa, en la intriga o conflicto (que determina y genera las acciones en los textos) en lo que Barthes (1982) y Aumont (2005) y Rincón (2006) reconocen como la estructura general de los relatos narrativos. Y esta intriga (o intrigas) o conflicto (conflictos) se puede identificar, por ejemplo, en la construcción de los personajes, en la justificación de la acción (como causa y motor del conflicto dramático), en la relevancia y rol de la puesta en escena de cada una de las películas. A su vez, las formas melodramáticas se representarían en los filmes como estructuras afectivas (como la rabia o la pasión amorosa) vinculadas a temas presentados (por ejemplo, en el desarraigo, la fatalidad de la existencia de los personajes, la exclusión,

el trabajo precarizado, la vida en la calle, el amor sincero, la sociedad corrupta, la marginalidad social, entre otros) que serán precisados en cada una de las películas incluidas en nuestra muestra. Además, debemos advertir que en cada uno de los filmes es posible reconocer más de un tema y que están muy determinados por las vicisitudes –como buenos exponentes de las construcciones narrativas– y acciones asociados a los personajes (principales y secundarios) en sus distintos movimientos, en sus distintas historias y relatos movilizados en sus conflictos.

Herramienta de Recolección y Análisis: las Matrices de Análisis Melodramático

Los siguientes pasos y niveles de investigación se han contemplado y dispuesto para la ejecución de nuestro trabajo de campo y para los análisis de los materiales fílmicos que serán presentados en los próximos capítulos de este texto:

a) A partir del reconocimiento del tema y la estructura narrativa (intriga o conflicto) en la que se inscribe cada película, el análisis propone dos dimensiones diferentes (que operan también en distintos niveles de las representaciones cinematográficas) con codificadores asociados:

1. Dimensión del sujeto: pretende caracterizar la experiencia afectiva (modo en que los sujetos representados se ven afectados emocionalmente en su experiencia ordinaria y vital) del sujeto en relación al tema y la intriga planteada; y reconocer en ella sus componentes melodramáticos. Para ello, se han propuesto dos codificadores construidos con los elementos identificados en el marco teórico y en la fundamentación de esta investigación:

- a. Afecto: el sentimiento involucrado en el conflicto⁵⁸.
- b. Juicio: la valoración moral y/o estética del afecto. Tiene que ver con la evaluación del afecto representado, independientemente si esta representación es moral, estética

⁵⁸ Ver particularmente la caracterización del melodrama en el apartado correspondiente del Marco Teórico en esta investigación en pp. 29-44.

o una combinación de ambas. En cualquiera de los casos corresponden a atributos del afecto⁵⁹.

2. Dimensión de la experiencia colectiva: pretende reconocer el modo determinado en que cada tema representa, de algún modo, cierta concepción de lo moderno vehiculado en cada una de las cintas. Para ello se proponen tres codificadores:

- a. Tópico: el discurso o lugar común que se manifiesta en el tema. El tópico, en nuestro caso, se hace visible e identificable por medio de aquellas figuras o marcadores con los que lo moderno se representa en las películas (por mencionar, por ahora, solo algunos: el progreso, la tecnología, la movilidad, los desplazamientos, la vida en calle, la ciudad). Estos lugares comunes han sido reconocidos por gran parte de la literatura que se refiere a la modernidad (Berman, 2010; Anderson, 2007; Martín Barbero, 1998; García Canclini, 2001).
- b. Valoración: de la función del orden institucional (que puede aparecer explícitamente o en ausencia de él) en relación al tópico. Se trata de la relación del individuo con el sistema (mercado, Estado, Nación).
- c. Imaginario social⁶⁰: entendido aquí como la disposición afectiva colectiva en relación al tópico.

b) El siguiente paso del análisis plantea relacionar ambas dimensiones, es decir la experiencia afectiva del sujeto (o los sujetos) representados y la concepción de lo moderno desplegada, para reconocer allí marcas de la o las experiencias de modernidad que se representan a través de las formas melodramáticas reconocidas en los filmes establecidos en el *corpus*. Estas relaciones pueden manifestarse de diversas maneras, a saber: como oposición, causalidad, correspondencia o contigüidad.

⁵⁹ Ver especialmente la descripción, definiciones, precisiones y la estructura narrativa sobre lo melodramático dispuesto en el apartado correspondiente del Marco Teórico pp. 29-44.

⁶⁰ La noción “imaginario social” que sido convocada para esta operacionalización conceptual es la de Cornelius Castoriadis y Charles Taylor y que es la que caracterizamos y desarrollamos en el apartado sobre las modernidades en esta investigación en pp. 12-29.

c) Al identificar las distintas formas de la o las experiencia (s) de lo moderno en las formas melodramáticas, se podrá entonces ofrecer un juicio crítico sobre las representaciones que estas películas exhiben.

Disponiendo estos pasos metodológicos proponemos los siguientes esquemas (modelos) de análisis expresados en dos matrices de recogida y procesamiento de la información:

- a) Matriz de registro: dice relación con el proceso de codificación de las películas, identificando los temas y las dimensiones de análisis que corresponden al orden del sujeto (que se refiere a las formas de lo melodramático reconocidas) y al orden de lo colectivo (que refiere a las maneras en que los temas expresan nociones sobre lo moderno).
- b) Matriz de relación: vincula tanto la dimensión del orden del sujeto con la dimensión del orden de lo colectivo, identificando las relaciones y las experiencias de la modernidad por parte de los sujetos representados en las películas por medio de las formas melodramáticas.

a) Matriz de registro

		<i>Tema 1:</i>	<i>Tema 2:</i>
<i>I. orden del sujeto</i>	<i>Afecto</i>		
	<i>Valoración</i>		
<i>II. orden de lo colectivo</i>	<i>Tópico</i>		
	<i>Orden institucional</i>		
	<i>Imaginario</i>		

b) Matriz de relación

	<i>Orden del sujeto</i>	<i>Orden de lo colectivo</i>	<i>Relación</i>	<i>Experiencia de lo moderno</i>
<i>Tema 1:</i>				
<i>Tema 2:</i>				

- c) Se ha propuesto la construcción de un marco interpretativo que nos ha facultado para, a partir del análisis realizado (la vinculación entre el orden del sujeto y el de lo colectivo), establecer las articulaciones y las comparaciones entre las formas melodramáticas, las experiencias de lo moderno de los sujetos representados y la construcción o deconstrucción de sus identidades en y entre las películas que conforman el *corpus* de la investigación. El marco interpretativo está construido tanto por las orientaciones que nos provee el marco teórico como por la literatura más reciente referida a los distintos filmes.
- d) Las seis películas analizadas serán presentadas de modo comparativo procediendo por parejas, de acuerdo a los criterios arriba expuestos: *Pizza, Birra, Faso* (Caetano-Stagnaro, 1998) confrontada con *La vendedora de Rosas* (Gaviria, 1998), *Un oso rojo* (Caetano, 2002) comparada con *Rosario Tijeras* (Emilio Maillé, 2005) y *El polaquito* (Juan Carlos Desanzo, 2003) con *La virgen de los sicarios* (Barbet Schroeder, 2000).

Capítulo III

PIZZA, BIRRA, FASO Y LA VENDEDORA DE ROSAS. AMOR Y FATALIDAD EN LA CIUDAD MELODRAMÁTICA⁶¹

“Cuenta la leyenda que a la salida de una de las funciones matinales del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, en el mes de noviembre de 1997, la nueva crítica se abrazó eufórica. *Pizza, birra, faso* (Israel Adrián Caetano, Bruno Stagnaro) salía al encuentro del mundo. Una película contundente y real, hecha por dos directores nóveles y actores desconocidos que respondían a ‘tipos físicos’ y no a estereotipos ni la seguridad de taquilla”.

Agustín Campero, *Nuevo cine argentino. De rapado a Historias extraordinarias*, 2008.

“La segunda potente inmersión de Gaviria en la ciudad invisible fue *La vendedora de rosas* (1998), nuevamente un experimento de convivencia, hasta más doloroso porque sus intérpretes, en su mayor parte, eran niñas que ni siquiera llegaban a adolescentes. La tragedia de la vida real diezmó a esas niñas y a los varones que las acompañaron en la película, y ésta –como *Rodrigo D. No Futuro*– permanecen, entre otras cosas, como el registro fugaz de vidas fugaces. No en vano, para Gaviria, hacer cine ha sido una agonía”.

Jorge Ruffinelli, *Víctor Gaviria. Los márgenes al centro*, 2004.

En un texto reciente así se presenta a la película *Pizza, Birra, Faso*, dirigida por Israel Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, y cuyo estreno en sociedad se produjo en el Festival de Cine de Mar del Plata en 1997:

“El Cordobés, protagonista de *Pizza, birra, faso*, junto a sus compañeros de fechorías, son delincuentes de poca monta. Viven en un Buenos Aires que les rechaza como ciudadanos. Dependen de un taxista, tan delincuente como ellos, para poder realizar sus atracos. El Cordobés tiene una novia, embarazada, que le apremia por buscar mejores expectativas y abandonar la vida criminal, pero su propia ineptitud, la falta de oportunidades y el entorno social que le rodea, le impiden progresar. El mundo parece estar contra el Cordobés y su

⁶¹ Ver anexo 2: Matrices de análisis melodramático de *Pizza, birra, faso* y *La vendedora de rosas* (pp. 220-222).

pandilla, frente a lo cual la única salida posible pareciera ser un golpe de suerte: un gran asalto que les dé la ‘guita’ suficiente para abandonar la ciudad y comenzar de nuevo. Por supuesto, todo irá de mal en peor, como no podría ser de otro modo” (Stange y Salinas, 2013: 7).

La pandilla del cordobés deambula por el Gran Buenos Aires sin rumbo o, mejor dicho, donde les depare la “suerte” que parece escasear, ciertamente. Son sujetos que en esta representación fílmica no tienen pasado, parecen no pertenecer a ninguna clase social en especial o, mejor dicho, no alegorizan nada, sus andanzas no implican ninguna moraleja para hacer más vivible el mundo. Son marginales, pobres y delincuentes, disfuncionales en términos de la comprensión sistémica de la realidad y, por cierto, a la “Ciudad Letrada”, a la ciudad ordenada y discursiva de la que hablara Ángel Rama en la que los sujetos cumplen funciones reconocibles e importantes para los derroteros de la modernidad en América Latina. En *Pizza, birra, faso*, en cambio, estamos más bien frente a una ciudad casi estallada, en tiempos que la llamada “crisis asiática” comenzaba a mostrar la cara más oscura de las economías latinoamericanas⁶², con consecuencias sociales altamente negativas y que en la película “se pueden observar con las tomas y paneos (movimientos de cámara de derecha a izquierda) con los que la cámara nos muestra las paredes con propaganda alusiva a movilizaciones de trabajadores y huelgas (Salinas, 2012: 134).

Desde el inicio de la película, se nos advierte que la ciudad de Buenos Aires no será una mera locación en la cual transcurren las acciones de los personajes, al estilo de los decorados de los viejos cines propios de las décadas anteriores a los ‘60 en América Latina –pero también en Hollywood–. Entonces, ¿de qué Buenos Aires se trata? ¿De la moderna y prístina ciudad finisecular? ¿O de una más parecida a aquella que comenzaba a despuntar y a florecer en las narraciones de las que nos habla Beatriz Sarlo en su texto

⁶² Sobre el contexto con el que dialoga *Pizza, birra, faso*, dicen Meschengieser y Lisica: “evitando el manifiesto y la denuncia explícita proponen un viaje en el que se mezclan la precariedad del empleo, la influencia de los medios en la agenda pública, la decadencia del Estado, las privatizaciones, la cultura de la corrupción, la exclusión, el endeudamiento, etc. ‘En suma, el inventario general de lo que suele denominarse ‘menemismo’” (2004: 2). Como ya hemos advertido, estamos en presencia de cintas cuyo vínculo con la realidad es estrecho, sin ser su doble, sin ser su mimesis.

sobre la modernidad argentina (1988), en las primeras décadas del siglo XX? Desde el inicio de la cinta, Caetano y Stagnaro nos sitúan en una ciudad cotidiana, mundana, moderna, ruidosa, rozagante en flujos y en plena acción, incluyendo la “cumbia villera”⁶³, intercalada con los créditos, como marca identitaria de las historias que vendrán a continuación. Los autos circulan por las grandes avenidas porteñas, la policía y los limpiaparabrisas, emblemas de la economía informal y de la pauperización del empleo, traslucen “unos procesos de modernización que han dejado a muchos excluidos del reparto de la «buena nueva» de la modernidad tardía en Argentina, probablemente extensible a muchas modernidades en otros países latinoamericanos” (Salinas, 2012: 135).

Se trata de la “cara más oscura” de la Ciudad de Buenos Aires, aquella que se puede narrar, pero que no está contenida ni en los afiches turísticos, ni en discursos de los políticos, ni de los ciudadanos, ni menos en los discursos de los ejecutivos exitosos de la modernidad⁶⁴. La narración es posible porque las fechorías de la banda del “Cordobés” llevarán al espectador a diferentes escenas de la ciudad, especialmente en su centro. Así, el Obelisco y la Pizzería Ugis (a la que acuden sobre todo las “clases populares” bonaerenses) serán algunos de los espacios visitados por los hampones. En ellos transcurren sus vidas, sus amores –como el del protagonista de la cinta, el Cordobés y su amada Roxana– y también el cariño fraternal de Pablo hacia el Cordobés. La ciudad se nos revela como un teatro en el cual se irán componiendo las escenas que irán tejiendo la trama y los conflictos en el que los *modos melodramáticos*, las *formas melodramáticas* estarán al centro de la narración de principio a fin, tanto en la ciudad como en las acciones mismas de los personajes. Al respecto, dice el texto *Colonialidad, modernidad y representación en el cine Latinoamericano contemporáneo*:

⁶³ La cumbia villera, en el contexto de la obra posterior de Caetano ha sido una de sus “marcas de fábrica”, incorporada, por ejemplo también, en uno de sus trabajos televisivos más reconocidos, la serial *Tumberos* (América TV, 2002), ambientada en una cárcel bonaerense. Al respecto, dice Jaime Pena: “otro elemento novedoso de la puesta en escena de *Tumberos* fue la musicalización. El leit motiv identificador de la serie tenía que ver con la música marginal que había asomado en *Pizza, birra, faso* pero que a esa altura ya se había impuesto en amplios sectores de la sociedad argentina: la cumbia” (2009: 115-116).

⁶⁴ El crítico de cine argentino Jaime Pena así se refiere a los tipos representados en *Pizza, birra, faso*: “estéticamente fue un quiebre radical pero socialmente preanunció a los nuevos actores que inundarían las calles de la ciudad por los próximos años, aquellos desclasados y protodelincuentes a los que la burguesía argentina aprendería a temer” (2009: 111).

“Se trata de individuos –no de sujetos, en el sentido de que no están integrados en la máquina social– cargados con un destino fatal, antihéroes y subalternizados por otros delincuentes. Por tanto la película debe terminar con la tragedia de la vida, la muerte del «cordobés» tras el asalto a una discoteque y su posterior huida, malherido por la policía, no sin antes entregarle el botín a su amada que lo esperaba en el embarcadero para huir a Uruguay e iniciar una nueva vida” (Salinas, 2012: 135).

La vendedora de Rosas, en tanto, la segunda película del director Colombiano Víctor Gaviria (la primera, *Rodrigo D. No futuro*, estrenada en 1990) narra la historia de Mónica, quien ha sido lanzada de su casa, luego de la muerte de su querida abuela que, de algún modo, resultaba ser la contención necesaria respecto de un mundo exterior que se revelaba de modo hostil, pues le brindaba el afecto que sus otros familiares le negaban. Las acciones y conflictos tienen lugar en Medellín que, al igual que el Buenos Aires de *Pizza, Birra, faso*, funciona como el teatro en el que acontecerán las vicisitudes propuestas por el filme. Junto a Mónica viven en una pensión, sus amigas circunstanciales: un grupo de niñas-adultas, que han quedado huérfanas o han delinquido o se han escapado de sus hogares. La vida cotidiana de estas muchachas acontece en las calles de la ciudad, espacio azaroso en el que subsisten sobre todo vendiendo rosas –en clara analogía con el cuento de Hans Christian Andersen *La vendedora de cerrillas*– por las noches a los clientes, en bares y discotecas del sector pudiente y moderno de la ciudad. Logran soportar las duras jornadas nocturnas de hambre y frío por medio del aguardiente (bebida alcohólica tradicional en Colombia) y por el *sacol*, un alucinógeno inhalante de alta toxicidad que les permite abandonar la dimensión terrenal de este mundo y, aunque sea por algunos momentos, transportarse a otra, menos trágica, menos miserable.

En cada trance de las alucinaciones propiciadas por el *sacol*, Mónica sueña con su abuela muerta, pero transfigurada en la Virgen María, lo que es una clara muestra de que ella no padece el mundo, lo evade. El mundo, a su vez, cobra el único sentido posible: le ofrece los medios de subsistencia y algo similar a un sistemático camino de pesares y vicisitudes: una amiga –más pequeña que ella– se convierte en su preocupación constante al abandonar la casa que compartía con su madre y el conviviente; otra amiga de andanzas

nocturnas le quita a su novio, otro joven que utiliza las drogas y el alcohol para hacer más “vivable” su deambular por las calles y barrios acomodados de Medellín. Un personaje interesante y determinante para la vida de Mónica será el Zarco⁶⁵, un pistolero de gatillo fácil, de reflexión escasa y cabeza sulfurada por la cocaína y el alcohol y aspirante a soldado del narcotráfico. Él será el permanente antagonista de Mónica al perseguirle para arrebatarle un reloj que había recibido en obsequio.

Las acciones de la película se despliegan en trayectos no lineales y los actos dramáticos se exhiben siempre provisorios, como si el azar fuera el mecanismo constituyente de orientación de todos los personajes. La principal marca de identidad de Mónica y sus amigos es, a ojos del espectador, la jerga callejera de Medellín (el *parlache*) y la apabullante naturalidad con que suceden las cosas más terribles sin que nadie se espante por ello. Esto es simple y trágico a la vez: Mónica y sus amigos son lo que Jorge Rufinelli llama “los desechables” de la ciudad, la escoria de la que nadie quiere hacerse cargo, pero que inevitablemente pulula entre los “ciudadanos” de la Medellín legal y que les recuerda, por momentos, las existencia de las “comunas” (barrios periféricos construidos en las colinas), el *más allá* cercano a la *polis* del orden. Aquel término, debemos apuntarlo, da cuenta del contexto en que ha tenido lugar, un capitalismo desembozado, un narcotráfico –a fines de los ‘80 y mediados de los ‘90– erigido en “el” atajo a la riqueza, y una corrupción instalada en todo el aparato estatal colombiano. Así se refieren a la noción “desechables”, los investigadores colombianos Carlos Jáuregui y Juana Suárez:

“Propiamente hablando, el ‘desechable’ es el opuesto constitutivo de la nacionalidad. En el caso de los ‘desechables’ resulta fatalmente exacta la proposición según la cual el consumo define identidades. Los ‘desechables’ son identificados por el ciudadano pleno con los

⁶⁵ El personaje del Zarco sin lugar a dudas es una referencia, una cita a uno de los personajes –que lleva el mismo nombre del personaje de la película de Gaviria– adolescente de la clásica cinta de Luis Buñuel, *Los Olvidados* (México, 1950). Esta película ha sido considerada una de las precursoras del tipo de cine que se refiere a la marginalidad urbana tanto en Argentina como Colombia. Sobre la relación entre *La vendedora de rosas* y *Los olvidados*, dicen Jáuregui y Suárez: “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” (2002: 369-370).

residuos, y consecuentemente ubicados más allá de la mirada, en los confines o ‘tugurios’ de la representación y el reconocimiento social” (2002: 368).

Los desechables testimonian la marginalidad que se siente y se vive en la “ciudad invisible” (Ruffinelli, 2004: 14), aquella marginalidad que, como en *Pizza, birra, faso*, forma la interioridad del sistema (Aguilar, 2010) que amenaza por momentos –a veces con mucha intensidad– a la ciudad que aparece en las postales. Así se refiere Jorge Ruffinelli, citando una entrevista realizada a Víctor Gaviria, a la marginalidad constitutiva de estos personajes que operan en el margen del sistema, entrando y saliendo de los centros urbanos:

“Lo marginal en este país es una esencia fundamental para saber quiénes somos. No se trata solamente de ir a algunos sitios de exclusión, sino que el país realmente tiene una marginalidad absoluta cuya relación con lo que no es marginal, con eso que se llama centro, es muy complicada” (Gaviria en Ruffinelli, 2004: 15).

¿Cómo representar a estos personajes abyectos, situados en el margen de lo social, en el margen de la nación? ¿Cómo sortear la mediación cinematográfica para acercarse con mayor fiabilidad a la realidad? ¿Cómo borrar las marcas de lo que podría sólo cobrar el valor de lo verosímil? Una respuesta, por ahora precaria y sólo tentativa se relaciona con la utilización por parte de los directores de aquellas estrategias por la cuales en cada uno de los filmes se expresan las “formas de la realidad”. Sobre estas “formas” en *La vendedora de rosas*, dice Ruffinelli:

“Esas formas aparecen respondiendo –ligadas entre sí y por momentos como su producto inevitable–, a una búsqueda de humanidad en personajes y en historias emergentes de la ‘otra’ ciudad marginal, de la ‘otra’ realidad marginal –las que desechamos por juzgarlas rémoras para la modernidad y detritus de nuestra maquinaria consumista–l y que este cine ha conseguido osadamente colocar en el centro” (2004:16).

La cita de Ruffinelli creemos que es extensible para la cinta argentina *Pizza, birra, faso*. Realizamos tal analogía, porque tanto Gaviria como Caetano-Stagnaro comparten una sensibilidad similar en la puesta en escena que se expresa, por ejemplo en la utilización de los llamados actores “naturales” (Cartoccio, 2005, Ruffinelli, 2004; Jáuregui y Suárez, 2002) o actores poco conocidos o escasamente identificados con las grandes producciones de sus países. Tal artificio opera como una estratagema que, en sus expectativas, intenta “adherirse” a la realidad, borrar la diferencia entre la representación y lo representado y, con ello, producir una “discursividad nueva” (Amatrian, 2009: 185). Al respecto, dice Verardi sobre la primera cinta de Caetano-Stagnaro:

“Adrián Caetano señala que para *Pizza, birra, faso*: ‘Lo de los actores no profesionales fue una decisión arriesgada que quisimos tomar. Nos parecía que si queríamos hacer un guión de este tipo, con diálogos y personajes que tenían que ser creíbles, dentro de una concepción general de naturalidad, teníamos que trabajar con actores así’ (Caetano en Amatrian, 2009: 185).

Y complementa Jorge Ruffinelli para el caso de las películas de Gaviria:

“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 ‘pistolocos’, sicarios, antiguos miembros del cartel –lo cual le 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” (2004: 16).

Esa nueva discursividad ligada al empleo de actores naturales, no profesionales o poco identificados con el *star system* se debe asociar también con otra condición de verosimilitud de estas piezas audiovisuales: la utilización de un lenguaje coloquial, como si,

nuevamente, la representación borrara sus límites con lo representado. Sobre la utilización del lenguaje y los diálogos en *Pizza, birra, faso*, dice Jaime Campero:

“Señala Horacio González que las tres palabras de la película anuncian la pertenencia al mundo popular desamparado: una habitual al tratado lingüístico de las ciudades, otra de la jerga juvenil reciente, y la tercera perteneciente al viejo lunfardo argentino: ‘Todas ellas conforman un cuadro sinóptico de las propias decisiones del *film* en cuanto a la existencia conversacional de sus personajes y la tragedia que los envuelve’. [...] Los diálogos de *Pizza, birra, faso* son una de las columnas constitutivas de su realismo. No hacen avanzar la trama sino que son parte de la construcción de los personajes, los caracterizan. Lo que hace avanzar la trama son las acciones. Además, se trata de un lenguaje de la marginalidad, en un tono extremadamente fiel, fácilmente reconocible, pero según revelaron sus directores, muy trabajado con los actores” (2008: 35).

Sobre la utilización de la jerga marginal en *La vendedora de rosas*, dicen Jáuregui y Suárez:

“Por ejemplo, se graban narrativas marginales, se usa el *skaz* o simulacro de una narrativa oral que recoge las particularidades del *parlache* y los sujetos involucrados contribuyen a la elaboración del guión cinematográfico, como informantes o en calidad de *actores naturales*. Los procedimientos testimoniales son usados dentro de lo que Gaviria llama *voluntad realista*” (2002: 374).

El trabajo con actores naturales y la confección de la representación audiovisual con un lenguaje que escamotea la impostura, que elude su estetización, ciertamente, corresponden a dos de las estrategias centrales –pero no las únicas– que cooperan a la comunicabilidad de las cintas. Los otros artificios los iremos entregando a medida que identifiquemos, desarrollemos y analicemos las *formas melodramáticas* dispuestas como un mecanismo central para dar cuenta de las escenas de la modernidad y sus imaginaciones tanto en *Pizza, birra, faso* como en *La vendedora de rosas*.

Hay un conjunto de interrogantes pertinentes: ¿qué afectos se despliegan en las cintas? ¿Qué tópicos se pueden identificar? ¿Qué órdenes institucionales se pueden reconocer? ¿Las instituciones aparecen actuando contra los personajes? ¿Qué imaginarios pululan en estas representaciones filmicas? ¿Qué tipo de sujetos podemos identificar en *Pizza, birra, faso* y en *La vendedora de rosas*? ¿Cómo se representa lo colectivo? ¿Cómo se vincula lo que hemos llamado el “orden del sujeto” con el “orden de los colectivo? En definitiva, ¿qué experiencias sobre la modernización vehiculizan las formas melodramáticas en acción en estas películas? A continuación, proponemos algunas respuestas.

Pizza, Birra, Faso y La Vendedora de Rosas: Imaginaciones Melodramáticas

¿Cómo se dota de sentido la experiencia cotidiana en nuestras modernidades, siempre heterogéneas? ¿Cómo se cuentan nuestras relaciones con los otros y con el mundo en nuestras actuales fases de la modernidad? Una posible respuesta la provee Hermann Herlinghaus (2002), convocando una categoría utilizada por Peter Brooks, muy apropiada para nuestros efectos en esta investigación: *la imaginación melodramática*. Sobre este concepto, dicen Stange y Salinas:

“Uno de los principales modos de dar sentido a esta experiencia y narrarla es por medio de lo que Peter Brooks llamó *imaginación melodramática*. Lo melodramático hace ingresar narrativamente a nuestras sociedades en la modernidad periférica. Lo melodramático hace comparecer a nuestras naciones ante unas modernidades que se nos revelan sentimentalmente, afectivamente, por medio de historias de amor y desencuentros, engaños y traiciones, pasiones y excesos de todo tipo” (2013: 2-3).

La *imaginación melodramática* vincula la noción *imaginario*, tal como la hemos empleado, siguiendo a Castoriadis (2007) y a Tylor (2006), con la categoría *melodrama*, en el sentido de lo que hemos llamado *formas o modos melodramáticos*, en el encuadramiento teórico de esta investigación. Estas precisiones suponen advertir y refrendar que una

manera de contarnos los vaivenes de nuestras naciones sería una particular que implica al melodrama en su acepción genérica, en una primera capa, “pero a la vez funcionado como una matriz narrativa que transgrede los esquematismos. El melodrama supera las «constricciones» del género al servicio de las versiones identitarias de nuestros países” (Salinas, 2012: 113-114).

De cierta forma, lo que queremos indicar es que el individuo no experimenta la “modernidad” en abstracto y como categoría conceptual, sino como vivencia cotidiana; el individuo experimenta “su” modernidad como crisis familiar antes que epocal, como dolor personal antes que colectivo, como hambre, como frustración, como calle (Stange y Salinas, 2013: 5). Por tanto, a través de la representación de tragedias familiares, redenciones individuales, gestas amorosas y romances furtivos, lo melodramático se transforma en una herramienta para aprender a valorar, situar y comprender el sistema de clases sociales latinoamericano, los procesos de migración del campo a la ciudad, la manera en que conviven, en nuestro continente, las promesas de progreso con las certezas de la fatalidad, los modos en que los sujetos habitan y significan la ciudad y, por cierto, las modalidades con las que se relacionan con su realidad, la enfrentan y la padecen.

Todas las caracterizaciones anteriores son posibles de observarse con distintos ingredientes, con distintas preparaciones tanto en *Pizza, birra, faso* como en *La vendedora de rosas* cuyo propósito, para nuestros efectos, es *comprender* el modo en que las fatales modernidades latinoamericanas dejan sus marcas en el cuerpo y el corazón de los habitantes invisibles de la ciudad, los que actúan desde y hacia los límites del sistema, a los llamados desechables y marginales de fin de siglo. Estos filmes son estrategias de individuos concretos respecto de sus modernidades definidas en unos tiempos y espacios concretos y reconocibles: las ciudades de Buenos Aires y Medellín en el segundo lustro de la década de los noventa en el siglo XX. Debemos puntualizar que las películas no constituyen ejemplos ni tipos de categorías sociales o estéticas respecto de las cuales se quisiera construir un discurso: constituyen, más bien, *casos* en los cuales las categorías (marginalidad, pobreza, delincuencia, etc.) sirven para explicar y movilizar experiencias específicas como la de la modernidad o como la constitución misma de identidades.

Proponen, en definitiva, ciertos caminos en los cuales es posible advertir posiciones de identidad, no reductibles a la categoría nación, o no reconocibles en esa dimensión.

Estamos en presencia de filmes que, a diferencia de los realizados en los años ‘60 en el contexto del llamado “Nuevo Cine Latinoamericano”, no se corresponden con representaciones sobre el orden moderno y su devenir histórico, sino que más bien serían testimonios del conflicto entre los individuos y sus vivencias en las actuales ciudades latinoamericanas. Estas cintas “son expresiones de lo particular, no de lo universal; experiencias de modernidades y no representaciones de la modernidad” (Stange y Salinas, 2013: 6). ¿A qué experiencias nos referimos? A aquellas en las que se activa una “estructura de sentimiento” (Williams, 1980) donde lo importante y significativo es la forma de vivir y sentir una modernidad en sus micropolíticas, identificadas no con una vida cotidiana a secas, normalizada bajo el alero del Estado o expresada bajo retóricas ordenadas (discursivas), sino que en sus pliegues e intersticios, en sus silencios y en sus tragedias, en sus negaciones. En fin, en sus alegrías evanescentes, y sobre todo en la fatalidad del destino que se manifiesta inexorable.

La imaginación melodramática en Pizza, birra, faso y La vendedora de rosas nos notifica que el cine latinoamericano es un espacio de reconocimiento de la identidad, mejor dicho de las precarias identidades susceptibles de cartografiarse en nuestros países. En otras palabras, haciéndonos eco de Herlinghaus (2002), de Rincón (2006), Bhabha (2010), Sommer (2004) o Martín Barbero (1998) debemos recordar que somos deudores de una concepción de la categoría identidad que la piensa como una narración en la que es posible identificar, describir y problematizar algunas de las relaciones que los sujetos de la modernidad establecen –y han establecido– con sus modernidades particulares.

Esta comprensión tiene lugar porque los seres humanos acontecen en los tiempos de la cotidianidad, mundo que se expresa como la experiencia de estar, amar, actuar y sufrir en él. Esto quiere decir que las representaciones cinematográficas, como las que trabajamos aquí, resultan ser un relato de algunas modalidades en la que ciertos sujetos y sujetas entran en interacción –por lo demás conflictiva– con sus realidades cercanas, con aquellas formas con las cuales significan y dotan de sentido sus “otros mundos” (Aguilar, 2010).

En *Pizza, birra, faso* y en *La vendedora de rosas* desaparecen aquellas identidades sustanciales que son sustituidas por otras de carácter narrativo o, de otro modo, cuya única posibilidad de existencia es su cariz narrativo. Como señala Herlinghaus: “individuos y comunidades, independientemente de lo diverso de los registros, se constituyen en su identidad a través de las historias que cuentan a «sí mismos» sobre sí mismos” (2000a: 283). Todas estas historias en la que se constituyen y cambian de posición las identidades, en la que se vive y muere con el sino de la fatalidad ante sus ojos, en la que la modernidad pareciera ser más un problema que un lugar a alcanzar, tienen como escenario predilecto la urbe, como ya hemos anticipado, que se constituye como “teatro del mundo” al oficiarse como escenario de los personajes que entran y salen de escena realizando lo que saben hacer, que no es otra cosa que sobrevivir en un ambiente con el que se relacionan conflictivamente. No nos olvidemos que estamos ante la “ciudad melodramática” caracterizada porque en ella se distinguen otras socialidades residuales y emergentes ligadas al parentesco y la familia, a las solidaridades espaciales –como a los vínculos que en *Pizza, Birra, faso* y en *La vendedora de rosas* se dan entre los personajes que deambulan por las ciudades de Buenos Aires y Medellín, respectivamente– y a los imaginarios sociales respecto del amor y la sexualidad que se despliegan como pura narración, como un puro relato que subvierte cualquier intento de racionalización y de ordenamiento discursivo (Salinas, 2012: 119).

Ciudad Melodramática, Amor y Ensoñación

¿Qué función cumple la ciudad en *Pizza, birra, faso* y en *La vendedora de rosas* en la trama de las *formas melodramáticas*? Algo ya hemos adelantado en las líneas precedentes: instalados en la “otra ciudad”, la *melodramática*, la urbe adopta otro carácter, uno que deja la locación para ser objeto y canal de los sentimientos de los personajes en ambas cintas, un escenario que da cuenta y testimonia su condición de marginales. La ciudad se yergue con un estatuto temático propio, pero ese estatuto nos reenvía ya no a la “ciudad del orden”, ni tampoco a la “ciudad letrada”. Por el contrario, se trata de la ciudad de los “sin hogar” o que en jerga contemporánea son rotulados bajo el eufemismo de

personas “en situación de calle”: aquellos individuos aparentemente sin historia, “que ocupan las calles como habitación, baño y cocina; como el lugar en el que se forman las relaciones filiales, ya no según el modelo tradicional de familia sino de acuerdo a las relaciones afectivas que la vida callejera ofrece” (Salinas y Stange, 2013: 13).

Tanto *Pizza, birra, faso* como *La vendedora de rosas* son películas urbanas no porque el desplazamiento de los personajes acontezca en una ciudad latinoamericana, ya sea Buenos Aires para el caso de la primera o Medellín para la segunda. Son urbanas porque en ellas se representan relaciones sociales, porque en ellas se muestra y se despliegan un conjunto de relaciones sociales y, por tanto, sentimentales que pueden tener lugar solo en ese espacio. Esto quiere decir que aquellas ciudades no son meros emplazamientos o sólo marcas distintivas de reconocimiento nacional o local. Muy por el contrario, corresponden a lugares en el que “toda” la vida nace, desarrolla y muere para un grupo de personajes ubicados en el margen social.

Como apunta Delgado, lo urbano no es un lugar sino “un estilo de vida marcado por la proliferación de urdimbres relacionadas, deslocalizadas y precarias” (Delgado en Pérez, 2008: 175), “más que el espacio en el que transcurren los acontecimientos de una película, es un hilo conductor de la historia, se conforma como el universo imaginario en el cual se desarrolla el relato” (Pérez González, 2008: 176-177). La urbanidad marca elementos de condición social, epocal, ubicación geográfica, circunstancias psicológicas, ambientales y afectivas. De algún modo, lo urbano deviene en sentido, significación y rodea a los personajes, sirviendo de asiento para sus penas, sus escasas alegrías, sus planes, sus frustraciones. En otras palabras, la ciudad representa a sus actores, se simbiotiza con sus estados de ánimo y es el lugar de sus excesos. La ciudad, en el sentido de urbanidad, se vive y se piensa: es resultado de los imaginarios de sus habitantes que se vuelven acción cuando la ocupan, cuando la habitan o la relatan en estilos particulares. Sobre la ciudad contemporánea en América Latina, dice Armando Silva:

“Una ciudad no solo es topografía; sino también utopía y ensoñación. Una ciudad es lugar y aquel sitio privilegiado por un uso, pero también es un lugar excluido, aquel sitio despojado de normalidad social por un sector social. Una ciudad es día, lo que hacemos y recorreremos, y

es noche, lo que recorreremos pero dentro de ciertos cuidados o ciertas emociones. Una ciudad es límite, hasta donde llegamos, pero también es abertura, desde donde entramos. Una ciudad es imagen abstracta, la que nos hace evocar alguna de sus partes, pero también es iconografía, es un cartel surrealista o una vitrina que nos hace vivirla desde una imagen seductora. Una ciudad, pues, es una suma de opciones de espacios, desde lo físico, lo abstracto y figurativo, hasta lo imaginario” (1997: 134).

Una ciudad se hace por sus expresiones que necesitan la “construcción de una mentalidad urbana” (Silva, 1997: 21). Se convierte, en ese sentido, en un objeto ambivalente y complejo: es a la vez construido y siempre en vías de construcción y de significación. Depende, entonces, de los modos con que los ciudadanos la viven, la interiorizan y la proyectan (Silva, 1997: 23). Siguiendo esta ilación tendríamos que precisar que lo urbano sería ese espacio público que es transformado por sus habitantes –Mónica y sus amigos, el Cordobés y sus socios– produciendo la “urbanidad”, entendida como una reunión de extraños –en principio, unidos por aquello que los separa–, la indiferencia de la sociedad para la cual los marginales son invisibles y el anonimato (Pérez González, 2008: 175). Estamos ante grandes *polis* que han crecido de manera espectacular, desorganizada la más de las veces, produciendo miserias, “barriadas”, “comunidades”, “villas miserias” cuyos denominadores comunes serían más bien la “cara oscura” o el reverso de la modernidad ensoñada más que el espacio del progreso. En ese sentido, son las consecuencias de los procesos de modernización y de campeo de las fórmulas neoliberales que han generado avances con grandes costos sociales, en los términos en que Marshall Berman se refiere en el capítulo de *Fausto* en *Todo lo sólido se desvanece en el aire* (2010), pero que en los márgenes se percibe sólo como resto, como deshecho, como heterotopía. Al respecto, dice Héctor Quiroz:

“La ciudad latinoamericana contemporánea se caracteriza por ser el resultado de una doble realidad: por un lado el proyecto oficial, inspirado en la ideología del progreso y basado en la vanguardia tecnológica y por otra la ciudad construida de manera espontánea por millones de marginados” (2001: 6).

Y complementa:

“Se puede afirmar que de forma paralela a la urbanización global, se ha propagado también, una sensación de malestar, igualmente generalizada, hacia la metrópoli contemporánea [...], el modelo urbano contemporáneo con todas sus contradicciones es el resultado de un proceso histórico que se presenta como natural e irreversible ante el reciente fracaso de otras alternativas. La tragedia del hombre contemporáneo sería pues el aceptar de manera irremediable esta evolución” (2001: 2).

El conflicto entre el individuo y la sociedad de los personajes en *Pizza, birra, faso* y en *La vendedora de rosas*, desarrollado bajo las *formas melodramáticas* del miedo, el pesar y la frustración, tiene lugar en esa ciudad que describe Quiroz, ciudad que es el asiento de todas las contradicciones de aquellos sujetos de la modernidad que deambulan nomádicamente tanto por el centro de Buenos Aires como por las avenidas principales de Medellín. En estos contextos, particularmente, ¿qué papel juega la ciudad en *Pizza, birra faso*? Jaime Pena nos advierte su función, de manera clara para la cinta de Caetano y Stagnaro:

“Las primeras imágenes de *Pizza, birra, faso* causaron una impresión profunda en los espectadores. Se veían imágenes de Buenos Aires de lugares reconocibles como la plaza Constitución o el Obelisco, o de elementos clásicos de la ciudad, como los vendedores ambulantes o los colectivos [...] Sin embargo, los movimientos nerviosos de la cámara, el montaje frenético, el sonido ambiente reforzado por el murmullo de una emisora radial y una música que resultaba nueva para la tradición del cine argentino –la cumbia– decían que se estaba ante el comienzo de un cambio de paradigma. Cuando finaliza el prólogo y la película se enfoca en sus protagonistas, aparece una nueva sorpresa: el lenguaje” (2009: 111).

Malena Verardi complementa:

“El relato presenta una ciudad atravesada en múltiples direcciones por diferentes medios de transporte, que van configurando, a partir de sus recorridos, el espacio de la narración. El

registro que realiza la cámara, en varias ocasiones desde los vehículos en movimiento, contraponen zonas marginales con otras en las que se evidencia un poderío económico mucho mayor: la villa miseria de Retiro con los lujosos edificios por detrás, el basural aledaño al Río de la Plata a la altura de la Autopista Panamericana con el mismo río a la altura del Aeroparque, la pizzería donde concurren los protagonistas con el restaurante al cual entran a robar, la zona de Retiro y sus característicos puestos de comida rápida con las luminosas publicidades de la esquina de Libertador y Callao, entre otros” (2009a: 1-2).

Caetano y Stagnaro emplean lugares identificables de la ciudad de Buenos Aires⁶⁶, revestidos con la apariencia y las marcas de lo que serían algunos ingredientes estéticos de la puesta en escena de lo marginal: la cumbia villera, la jerga delincencial, los escasos diálogos⁶⁷, el deambular sin rumbo fijo y, por cierto, las atmósferas sombrías. *Pizza, birra, faso*, como señala Malena Verardi es una “película nocturna, donde la noche parece ser el escenario más adecuado para la observación de aquellas escenas que el día invisibiliza” (2009: 2-3). Todos estos aspectos de la cinta sitúan los imaginarios sobre la ciudad en el filme dentro de los marcos del “realismo” latinoamericano” (Stange y Salinas, 2013: 14). Al respecto, dice Jaime Pena:

“Es común que los cines nacionales salgan de sus crisis de representación a través de una vuelta al realismo y el terremoto estético que representó *Pizza* para la Argentina no fue una excepción. Sin embargo, los espectadores no estaban preparados para el lenguaje de sus

⁶⁶ Malena Verardi en un capítulo del libro *Una década de nuevo cine argentino* nos advierte de algunas de las consecuencias para lo representado y su referente en el contexto del NCA: “la búsqueda por poner en escena una nueva representación o un nuevo modo de vinculación con el mundo urbano, atraviesa la mayor parte de las producciones. Por otro lado, dicha inclusión de espacios claramente reconocibles para el ojo del espectador vuelve a introducir la tensión entre la representación y lo representado, ya que la mayor parte de los filmes presentan correspondencias con la realidad extradiagética de los mismos (se desarrollan en ambientes reconocibles, utilizan un léxico familiar), pero a la vez generan, a través de los procedimientos narrativos utilizados, cierta distancia, limitando el involucramiento del espectador para con el relato” (2009b: 186).

⁶⁷ Sobre el realismo en la cinta, dice Agustín Campero: “los diálogos de *Pizza, birra, faso* son una de las columnas constitutivas de su realismo. No hacen avanzar la trama sino que son parte de la construcción de los personajes, los caracterizan. Lo que hace avanzar la trama son las acciones. Además, se trata de un lenguaje de la marginalidad, en un tono extremadamente fiel, fácilmente reconocible, pero según revelaron sus directores, muy trabajado con los actores” (2008: 35).

personajes: era imposible saber si era realista o impostado ya que ningún espectador de cine había escuchado hablar a nadie de esa manera” (2009: 111).

Y complementa:

“No se trataba del habitual paternalismo del realizador de ideales progresistas sino de que, efectivamente, Caetano tenía más que ver en su vida cotidiana con los personajes marginados que retrataba que con el público que veía su ópera prima y que con los críticos que la veneraban” (2009: 112).

Una cuestión que ayuda a la verosimilitud de la narración, a su adhesión a la “realidad” es el manejo y disposición del lenguaje cinematográfico que, en *Pizza, birra, faso* deber dar la sensación de espontaneidad, como si se tratase de un testigo de las acciones cotidianas de los personajes –y de los “tiempos muertos” de la vida real, aunque sea un aproximado plasmado en una representación de ella–, eliminando cualquier tipo de impostación, cualquier síntoma de estetización que desviase la atención de las relaciones sociales y afectivas del Cordobés, su novia y sus compañeros de fechorías. Es así como, desde la apertura del filme, la cámara deambula testificando las actividades de la ciudad en la mañana, con los sonidos ambientales, con los bocinazos de los automóviles y con el flujo incesante de los ciudadanos de la ciudad del “orden” en la principal avenida de Buenos Aires, la 9 de julio. La fotografía, a su vez, es austera, sin ningún amago de derroche (Ortega, 2008: 65), escamoteando la tentación de recurrir a planos accesorios para fijar su postura: la concentración en los ritmos y cadencias de una ciudad colmada de afiches y pegatinas “de huelgas que anticipan visualmente la crisis política y económica argentina de fines de los años ‘90” (Stange y Salinas, 2013: 14). En este contexto, las calles de la ciudad pierden tanto su carácter simbólico y monumental, como su condición de *espacio público* tradicional, para convertirse en un espacio de relaciones mercantiles –legales o no– en el que son instrumentalizados *casi* todos los vínculos sociales. Cierta lugar común como aquel que ve la ciudad como una “jungla de cemento” parece ser aquí corroborado. Sin embargo, la idea que se esconde tras la expresión del *casi* no es antojadiza, pues como en toda vida

cotidiana –aun la más precaria de estos sujetos de la modernidad premunidos de la fatalidad como constitutiva de sus acciones y destinos–, alguna luz es posible cartografiar. Y ese destello evanescente de luz, que se da en medio de estos espacios impersonales, será la vida afectiva, el amor entre el Cordobés y su amada Roxana, que se encuentra embarazada y que sueña con una vida distinta fuera de Buenos Aires, cruzando el río, en Montevideo, Uruguay. Al respecto, dice Malena Verardi:

“El Río de la Plata, por su parte, funciona como el límite detrás del cual se extiende la esperanza de una vida nueva: ‘¿Sabés qué estaba pensando?’, le dice uno de los jóvenes a su novia, ‘Que podíamos irnos los dos al Uruguay’, ‘Los tres’, corrige ella, haciendo alusión a su embarazo. [...] Del lado de Buenos Aires no parece haber ninguna posibilidad de futuro” (2009a: 3).

Pero la vida del “Córdoba”, su pareja y sus amigos transcurre en las calles. Todos comen, duermen, sueñan, se emborrachan, se ríen, delinquen e, inclusive, “imaginan” –aunque no tengan conciencia de esta posibilidad– allí, en las plazas, en las avenidas, en el interior del Obelisco, en las discotecas, en las pizzerías. En cualquier caso, es la ciudad abierta al territorio en el que se desarrollará la vida corriente de la banda de delincuentes de poca monta. Vida corriente que, por cierto, contempla las relaciones filiales entre el Cordobés y su novia que lo espera –cada vez que sale a delinquir, cada vez que sale mal un atraco–, lo perdona; entre él y Pablo, que es el amigo del alma, aquel que se sacrifica para que el protagonista intente huir de la policía –que lo persigue incesantemente a causa de un fallido asalto a una concurrida discoteca– y pueda concretar su huida de Buenos Aires, junto a su pareja, cruzando el límite de la ciudad, representado por el Río de la Plata.

Buenos Aires, como podemos advertir, funciona como un territorio, del que no se puede prescindir, que es vital para la formación del sentimiento del Cordobés, pues sin sus calles, sin su movimiento y flujos, sin su marginalidad, sin sus símbolos de progreso y sin la modernidad que lo excluye, “no podría dar forma a la frustración con que experimenta su vida cotidiana ni al anhelo por ese golpe de suerte que cambie por fin su fortuna (Stange y Salinas, 2013: 15).

En el caso de la protagonista de *La vendedora de rosas*, Mónica, debemos puntualizar que el sentimiento del desarraigo en ningún caso podría conformar el sentimiento fundamental que la mueve. Tal sentimiento, que se encarna en todas sus acciones –cuando está sola o cuando se vincula con los otros personajes–, no puede acontecer en otro lugar que no sea la ciudad ambivalente: pletórica de progreso y grandeza, al tiempo que misérrima y excluyente. Por esta misma razón, Víctor Gaviria, el director del filme, instala la cámara en las comunas y zonas marginales y desde allí propone una mirada que certifica y acredita la real distribución de la ciudad: aquella que marca “fuertemente las fronteras internas de Medellín, señalando las diferencias entre el sector metropolitano y la periferia” (Suárez, 2009: 103).

En *La vendedora de rosas*, al igual que en *Pizza, birra, faso* la urbanidad es declarada, lugar que, como ya hemos adelantado previamente, contempla las nociones de territorio y hace referencia a aquellas geografías que “habita y transita el individuo urbano, permitiéndole establecer una relación con el espacio, dándole ese carácter que lo lleva a ser algo más de lo que ya está establecido físicamente” (Pérez González, 2008: 176). El territorio, a diferencia de la locación o la escenografía supone la sensación de posesión, de pertenencia: Mónica y sus amigas, pese a su desarraigo, a su empobrecida vida en la calle, sienten que es su lugar, aunque precario, aunque difuso y siempre transitorio. Les permite a los personajes identificarse con un área determinada, considerada propia y que debe ser defendida de violaciones e intrusiones (Pérez González, 2008: 176). Estos sujetos y sujetas del “reverso” más sombrío de la modernidad, en su deambular permanente, dotarán de significado, entonces, las calles “las casas, los monumentos, los almacenes, y van mezclando sus deseos con las imposiciones, sus acciones con la historia” (Pérez González, 2008: 176), sus afectos, fidelidades, desengaños y relaciones filiales. Es lo único que tienen, en realidad.

La calle, como territorio abierto –al igual que en *Pizza, Birra, faso*– será el espacio en el que Mónica y sus amigas, pese al sentimiento de desarraigo permanente, socialicen, ante la ausencia evidente de un espacio íntimo o doméstico. Es la sociabilidad de la calle en la que se formarán los lazos, en la que se constituirá una especie de familia instrumental entre el grupo de niñas, ante la ausencia de parientes cercanos, que cuando aparezcan será

sólo en la figura del opositor, del castigador, en fin, del antagonista (Pérez González, 2008: 181).

Así, la característica más acendrada de estos personajes será su única experticia: el conocimiento de la calle, que es el lugar que habitan y que, paradójicamente es el único lugar “seguro”, si se puede aseverar tal cosa por la sencilla y trágica razón que pasan “la mayor parte del tiempo en la calle y la recorren como si fuera su casa” (Pérez González, 2008: 181). La radicalidad de esta descripción queda de manifiesto cuando pensamos en que la única relación afectiva familiar sea imaginaria y se establezca entre Mónica y su abuela muerta, lo que en el filme funciona como una ensoñación, como un viraje de este mundo para trasladarse a otro, más afable, más cálido. Sin embargo, no es una relación concreta: representa más bien un símbolo del desarraigo de la protagonista, “el significante de su anhelo por abandonar la precariedad de la calle, espacio de transhumancia a la vez que de obligado exilio” (Stange y Salinas, 2013: 16).

Como la ciudad de Medellín es, a su modo, un personaje o, de manera más precisa, se puede intercambiar con el carácter y comportamiento de los personajes, comporta la condición de ajenidad y extrañeza para los espectadores de la película. Junto a los planos de cafés y bares del centro “moderno” y “bullante”, que simboliza el éxito económico que supone el progreso, se proyectan en el horizonte los cerros de ciudad, aquellos atestados de gente y plagados de los llamados “barrios de inundación”, cuyo nombre en sí mismo contiene el concepto: no se habla de personas, hace alusión a acumulación, a número, a población, a estadística, a marginalidad. Esto supone una concepción geopolítica, pero también estética, como señala Jameson (1995). Es decir, estas “gentes”, que habitan interminables, estandarizadas y precarias construcciones ligeras –muchas veces carentes de cualquier servicio básico–, están más allá de la “civilización” o de cualquier discurso edificante. Pero, ojo, el “estar más allá” no impide que “inunden” y se desplacen para vertirse en la ciudad “del orden” por muchos momentos del día –fundamentalmente en la noche, como en *Pizza, birra, faso*–. No impide que la “ciudad” de Mónica, la sucia –“Medallo” en su jerga– se entremezcle y conviva con la próspera y bullante –la que puede aparecer en las revistas de viaje–. Tal situación revela que la “condición de Mónica es compartida por un gran grupo de la población, que su sentimiento de exclusión bien puede

ser el modo en que muchos de su generación, y de otras, han vivido y sufrido la ciudad” (Stange y Salinas, 2013: 16).

Lo que estaría en juego es la operación por la cual la ciudad asigna y otorga a sus habitante distintas posiciones de identidad, que no son lugares de enunciación asépticos, ni menos neutros. Tras la demarcación entre “ciudadanos” y “desechables”, se esconde la supresión de sus credenciales o documentos que los acrediten y faculden para tener derechos, para habitar en todo momento la ciudad y, sobre todo, para morar “en propiedad” en la “ciudad próspera”. Al respecto, dice Suárez:

“Esa supresión de los individuos se materializa en lo que se conoce como ‘limpieza social’ y se hace legítima al designarlos como ‘desechables’, categorización promovida por el Estado y aceptada abierta o tácitamente por el ciudadano común” (Suárez, 2009: 104).

La ciudad “próspera” estaría contaminada, en su propio interior, por una enfermedad, crónica, pero no terminal –al menos le permite seguir existiendo y coexistiendo con los costos de la modernización neoliberal–: la profilaxis, que sería algo constitutivo de la misma condición de urbanidad de Medellín⁶⁸. Al respecto, dicen Jáuregui y Suárez:

“Entre los discursos cotidianos sobre la marginalidad y la criminalidad urbana emergió con renovadas fuerzas una imagen: la de la ciudad como un lugar contaminado no por los ruidos y la polución industrial de la modernización periférica, ni por los residuos petroquímicos de los motores que la cruzan, sino por una ‘polución humana’” (2002: 367-68).

“Para la *ciudad letrada* de las últimas décadas del siglo pasado, el malestar por la ciudad fue frecuentemente un malestar de lo nacional frente a las muchedumbres democráticas, la plebe, los inmigrantes, y la abigarrada heterogeneidad lingüística, étnica y política de la multitud. En las últimas décadas del siglo XX, ese imaginario se renueva con las constantes referencias

⁶⁸ Para Cristián León, autor de uno de los primeros libros sobre los “nuevos cines latinoamericanos” de fines del siglo XX y comienzos del actual, la marginalidad operaría como una “agencia virulenta que opera desde las entrañas de las instituciones culturales modernas” (2005: 9). Algo que se puede resumir con la siguiente sentencia: “los marginales están entre nosotros”.

a una ciudad *sucia de humanidad*, asediada, infestada de elementos ‘indeseables’” (2002: 368).

Ajenidad y desarraigo serán los sentimientos preponderantes que desarrolle, manifieste y despliegue Mónica en *la ciudad melodramática*, la protagonista de la cinta. ¿Podrían ser de otro tipo sus sensaciones y afectos? La respuesta es *casi* obvia, pues ella logra sortear las miserias de su presente “saliéndose imaginariamente de él”, cada vez que ensueña con su abuela fallecida y estando bajo la influencia de las drogas y el alcohol. Pero, ¿qué significa el desarraigo? ¿Qué tipo de relación se establece con la sociedad, con el mundo?

Los Individuos Contra y Fuera del Mundo

El Cordobés y sus amigos son hampones de poca monta, situados en los escalafones más bajos de la delincuencia urbana. Al igual que los personajes de *La vendedora de rosas*, habitan un Buenos Aires que los rechaza, que no les reconoce la categoría, ni la aspiración a la ciudadanía. Córdoba vive, también, constantemente presionado, pues se ha enterado que su novia espera un hijo de él y que sus andanzas y dependencias de un taxista, más delincuente y malhechor que él mismo, no le servirán para empezar de nuevo. Está apremiado por “mejorar” en el mundo, por buscar mejores expectativas –sin trabajar mucho– para así, en Montevideo, junto a su amada, abandonar la vida criminal. Pero estamos ante destinos fatales, cómo no, Por su propia ineptitud, pero también por la falta de oportunidades laborales en un Buenos Aires en crisis, un entorno social hostil, no consigue “progresar”, como si el mundo se volviera en su contra. Entonces, ¿en estas modernidades finiseculares qué camino le queda al protagonista y su pandilla? La respuesta puede ir en un único sentido: asestar un golpe de suerte que le permita abandonar el camino delictivo y comenzar, cruzando el Río de la Plata, en Uruguay, de nuevo. Ese “gran golpe” es, por supuesto, un “gran atraco”. Pero no puede salir bien, no puede ser de otro modo.

Pizza, birra, faso no representa un discurso abstracto: nos narra menos las experiencias de “subjetividades” o “identidades” respecto de lo moderno, y más las estrategias y atajos concretos de individuos concretos respecto de sus modernidades también concretas, definidas, situadas en espacios acotados: al fin del decenio del “justicialista” Carlos Menem. Por esta cualidad de la película, su trama central nos muestra a un individuo –el Cordobés– que se enfrenta al mundo, que está en conflicto con el conjunto de la sociedad. A su modo estamos frente a un antihéroe –al igual que en un *Oso Rojo*, la otra película que analizaremos en esta investigación–, que no responde a la descripción de un joven revolucionario, ni a un rebelde con o sin causa, sino a una víctima de su propia desazón, a una expresión de los tiempos. Y como es expresión epocal, no puede tener las herramientas apropiadas que le permitan analizar o construir algún relato explicativo que dé cuenta de su situación. A tiempos individuales, y de mermas y retrocesos del tejido social, le corresponden respuestas individuales⁶⁹. Los imaginarios sociales hace rato que ya no pueden, ni siquiera manifestar o evidenciar, paradójicamente, la posibilidad de la acción de lo colectivo en pos de una modernidad que siempre se retrasa o, al menos, que tiene dos caras. Estas dos caras nos permiten asegurar que estamos ante más de “una” ciudad y que, por tanto, su más correcta expresión sea su plural, “ciudades”: la próspera y la arcaica, la moderna y la que es rémora, la de los ciudadanos y las de los otros.

Pese a que, por ser un marginal como Mónica en *La vendedora de rosas*, el Cordobés no pueda elaborar una predicamento claro y ordenado de su lugar y destino en el mundo, intuye y siente cuál es el centro del asunto: “es un desplazado, un marginado, un perdedor, un resto” (Stange y Salinas, 2013: 7). Esto, así enunciado, supondría que la única manifestación y representación posible fuese la tragedia; no obstante, por muchas secuencias del filme, se contraviene. El Cordobés, personaje dominado por la rabia y la

⁶⁹ Las películas como *Pizza, birra, faso* no constituyen, en rigor, ejemplos ni tipos de categorías sociales o estéticas respecto de las cuales se quisiera construir un discurso, constituyen *casos* en los cuales las categorías (marginalidad, pobreza, delincuencia, etc.) sirven para explicar y movilizar experiencias específicas. No son por tanto, como en muchas de las películas de los ‘60, representaciones sobre el orden social (alegorías) moderno y su devenir histórico, sino que son testimonios del conflicto entre los *individuos* y sus vivencias en las urbes latinoamericanas actuales. Estos filmes son expresiones de lo particular, no de lo universal; experiencias de modernidades y no representaciones de la modernidad.

frustración permanente con el mundo, se comporta errática y violentamente, pero también, derivado de lo anterior, tragicómicamente⁷⁰. Todo lo que planea le sale mal, desde el asalto a un taxi o el atraco a un elegante restaurante, que se frustra, en definitiva, ya sea por una mala planificación de la banda, como por la impericia de Córdoba y sus secuaces.

Se trata de un personaje –su mejor amigo Pablo, y los demás también– cuyo comportamiento no calza en las coordenadas de élites pequeñoburguesas y de los burócratas latinoamericanos de fines del siglo XX, tan dadas a conceptos como el emprendimiento, el trabajo, el esfuerzo o el más moderno eslogan del acceso a las oportunidades. Claramente buscar el “golpe de suerte” no encaja en el modelo individual de resolución de conflictos, pues está fuera de ese imaginario. Aunque al igual que Mónica, esa pretensión –por fuera del manual del emprendedor– sea el testimonio y la evidencia de que no estamos ante sujetos y comportamientos exteriores al sistema (León, 2005).

El Cordobés y sus amigos resultan ser, también, el reverso del ideal burgués de la juventud pensada como el futuro de una nación. Sí, el Cordobés se encuentra en la edad de vida llamada “juventud”, pero en su caso –como en otros sujetos del mismo tipo– su significancia tampoco calza con el discurso habitual⁷¹. De ellos, nada es esperable. Mejor dicho, nada bueno. Al respecto, dicen Meschengieser y Lisica:

“Sostenemos que aquel joven ‘tradicional’ que amalgamaba las expectativas colectivas *de y para* la juventud –sea rebelde, soñador, cuestionador– tiende a desaparecer de las pantallas. Y

⁷⁰ Una de las características de las películas de Caetano es la utilización de diversos géneros cinematográficos: en *Pizza, birra, faso* son nítidos al menos la comedia negra y el drama social (en las escenas que dan cuenta de la ingenuidad con la que enfrenta la vida el Cordobés; por ejemplo, cuando él y Pablo secuestran el taxi que llevaba como pasajera a una mujer mayor –cordobesa al igual que el protagonista– que lo reprende y se produce un diálogo bastante absurdo) o las convenciones del cine de acción (por ejemplo, en la secuencia final que enfrenta a la banda del Córdoba y Pablo con los policías o bien en la persecución que le sucede).

⁷¹ Meschengieser y Lisica respecto a la representación de la juventud en los años ‘60, en el contexto del Nuevo Cine Latinoamericano de esa época, señalan: “la representación de los jóvenes (antes como ‘revolucionarios’, hoy como apáticos o salvajes) vale como punto de partida para el análisis de las relaciones sociales, como espacio en el cual se concentran y configuran las formas en las que una sociedad se concibe, como uno de los principales terrenos de enfrentamiento de lo simbólico: a los jóvenes se les atribuyen imprescindibles características y cometidos pero, a la vez, una cierta capacidad latente de poner en conflicto la reproducción social” (2004: 2). Esto supone que en los modos en que se representa la juventud, también se juegan, por tanto, el carácter del imaginario social predominante, y de las relaciones sociales que lo cruzan.

es reemplazado, NCA [Nuevo Cine Argentino] mediante, por el joven *indolente* de clase media (corriente slacker) o el *marginado* sin retorno, de clase baja (corriente del realismo social)” (2004: 1).

Campero complementa:

“Desde su título, *Pizza, birra, faso* dialoga con la historia cultural argentina y tiende un puente entre las distintas generaciones. En este sentido, quizás la novedad resida en ese reconocimiento y en la alteración del punto de vista: ahora la mirada y la empatía correspondía a los jóvenes (en este caso, excluidos) de los 90” (2008: 35).

“Señala Horacio González que las tres palabras de la película anuncian la pertenencia al mundo popular desamparado: una habitual al tratado lingüístico de las ciudades, otra de la jerga juvenil reciente, y la tercera perteneciente al viejo lunfardo argentino: ‘Todas ellas conforman un cuadro sinóptico de las propias decisiones del *film* en cuanto a la existencia conversacional de sus personajes y la tragedia que los envuelve’” (2008: 35).

Desde otro punto de vista, aceptando que la categoría “joven” tiene que ver con las posiciones sociales e identitarias que un conjunto de sujetos asume e interpreta en una trama de relaciones, en la que existen jerarquías y, sobre todo, expectativas de sus comportamientos futuros, ¿cuál sería la validez de dicha categoría cuando estamos en frente de sujetos de la modernidad que se ubicarían en los márgenes de la “ciudad del orden”? Sujetos cuyas actuaciones no se relacionan con el mundo del trabajo y, más encima, la idea que tienen de progreso individual se encarna en un “gran golpe”, es decir un robo. Al respecto, dicen Meschengieser y Lisica:

“La propia categoría de juventud ha quedado muy borrosa. En países subdesarrollados como el nuestro la juventud se vuelve posesión, y parece reservada a sectores altos o medios, a aquellos que pueden acceder a educación superior y diferir, en ese tiempo, otras exigencias que ‘acortan’ el periodo, como formar una familia o salir a trabajar” (2004: 6-7).

Claro, *Pizza, birra, faso* despliega una representación de la juventud borrosa, porque no la expone de modo “maravilloso”, porque cuando no aparece ociosa, emerge de manera gris, depositaria de muchos males sociales –aunque Caetano y Stagnaro no emiten un juicio moral condenatorio–, y connotada con el sino de la tragedia, siempre situando a los personajes al borde del descalabro, en un terreno en el que son víctimas de sus condiciones muchas veces, pero en otras aparecen con una candidez impropia –a ratos tragicómica como ya apuntamos– y asombrosa para sujetos cuya educación en la vida ha sido informal, muy determinada por los vaivenes de la calle que no admiten ingenuidad. Quizás por esta misma modalidad representacional, el Cordobés se sitúa en un espacio entremedio entre la víctima y el bobo, de acuerdo a la tipología referida por Martín Barbero para el melodrama. En él se movilizan, de manera oscilante, nuestros sentimientos de lástima y ridículo.

Si observamos el “asalto final” a la discoteca, condimentado con la cumbia villera operando como acompañamiento y puntuación de la secuencia de acción, nada puede salir bien, nada puede augurar un “mejoramiento” social de estos personajes caracterizados por portar un destino trunco por el azar, pero también por la negligencia propia de delincuentes de poca monta. Nada puede resultar de acuerdo a lo planeado –lo que testimonia lo imposible de que en un futuro cercano el Cordobés pueda materializar su viaje junto a su amada a Montevideo y concretar su anhelo de paternidad–, por lo que una vez más, como en todas las secuencias de la película, los personajes dan cuenta de su exclusión de todos los mundos de vida a los que han tratado de entrar, incluso al “panteón de oro” del hampa. Están en las posiciones más bajas del mundo delincencial y, por ende privados, también, del gran saber del crimen (León, 2005: 42)⁷².

Si se ensayara una frase sintética para contener las acciones y desventuras del Cordobés, tendríamos que decir que “todos” se le oponen. El “coro de personajes de la ciudad (los policías, los médicos y enfermeros, los cesantes, los transeúntes) se constituye en antagonista al Cordobés y su grupo, en obstáculos a su camino singular de mejoramiento” (Stange y Salinas, 2013: 8). La paradoja, y lo trágico del mundo en que se desenvuelven los personajes, es que los otros sujetos no son moralmente mejores que el

⁷² El Cordobés y sus secuaces no están integrados al sistema (ni al normal ni al delictivo), en contraste con otros que sí lo están en la película: el taxista que se desempeña, en la primera mitad del filme, como el cabecilla del grupo o como el proveedor de las armas que serán utilizadas en el atraco a la discoteca.

protagonista o más prósperos o con mayores expectativas de futuro. El coro es la evidencia que estamos en mundo caído y que pensar en “otros mundos” (Aguilar, 2010) no corresponde, incluso es impertinente siquiera balbucearlo. Esto se corresponde, también, con un ordenamiento jurídico moderno ausente o, al menos, trastocado, pues el Estado casi no aparece y, cuando lo hace, por ejemplo, con la intervención del policía que detiene a la banda y que le solicita un “peaje” que es el pago de una coima para dejarlos seguir su camino, su aparición es fallida, exhibiendo su tez más corrupta. Ahora, “cualquier otro tipo de signo institucional está capturado en un esquema de relaciones personales callejeras, afectivas o de interés” (Stange y Salinas, 2013: 8). En ese marco, El Cordobés, alejado de un campo representacional que espera de la juventud algún gesto o comportamiento transformacional en los planos políticos o en la movilización de una clase contra otra – como en los ‘60– no puede tener lugar, no puede acontecer. La salvación, si la hubiera, sería por vía individual, acorde a los tiempos históricos que corren, que ponen a los sujetos de la modernidad como la medida de todos los dones y sus pesares.

En *La vendedora de rosas*, Mónica, su protagonista también experimenta y siente el mundo como oposición. Esta estructura de sentimiento tiene que ver, en gran medida, con su deambular por las calles de las comunas y del centro de Medellín, luego de la muerte de su abuela. Ella, como hemos antes descrito, vive en una pensión en la que convive con otras niñas, huérfanas o delincuentes que han sido expulsadas de sus casas o que han decidido *motu proprio* escaparse de unas realidades que, ciertamente, las impelen a tal acción. Todas, sin distinción, han aprendido en una educación informal (Álvarez Torres, 1998: 148) a sobrevivir en las calles, cuestión que, antes de lo esperable, las ha vuelto unas avezadas y experimentadas habitantes de la ciudad. Se trata de una educación libre, espontáneamente adquirida en un contexto específico como lo es la calle, espacio que opera “pedagógica” y exclusivamente por medio de las experiencias vividas y padecidas (Álvarez Torres, 1998: 149). De algún modo, la formación tanto sentimental como práctica estará regida por esos códigos no escritos producidos y significados en el deambular nocturno en las avenidas y espacios urbanos de Medellín (la ciudad ordenada y próspera) y “Medallo” (la ciudad de los desechables). Sobre la “educación informal” en *La vendedora de rosas*, dice Jair Álvarez Torres:

“La temática desarrollada está centrada en los niños y niñas educados por el azar de la calle, que trae consigo el aprender a defenderse de los riesgos que les muestra la vida, dándoles a conocer la cara dura y amarga de ella, ‘alimentándose’ física y afectivamente con el sacol al abrazar, acariciar y ‘besar’ toda la noche, una botella con amarillo y pegajoso contenido para distanciarse del mundo real. Cualquier calle, en cualquier momento sirve como aula de clase, para aprender cosas que las demás personas de su edad aprenden y viven en varios años de su existencia experiencial y mediante la educación formal, mientras que ellos lo pueden aprender en uno o varios días, siendo la experiencia la que les enseña a sobrevivir, como sucede, por ejemplo, con la sexualidad desarrollada de manera precoz y tomada como uno de los instrumentos para conseguir el sustento diario, al lado de acciones como cuidar autos en los alrededores de las discotecas, vender rosas, drogas y robar” (1998: 150).

Como la calle es su lugar, su casa, su aula y, ciertamente, su vida, Mónica no padece el mundo como un escollo, pero lo siente como una carga. No quiere estar en él y, por ello, ve a su abuela –en una de las tantas alucinaciones– transmutada en la Virgen María. La calle, su mundo, sólo le ofrece los medios materiales para sobrevivir, pero sus días –todos iguales, con la misma rutina errante– se asemejan a un pesar perpetuo compuesto por una trama de relaciones en las que se alternan problemas amorosos y afectivos (una amiga le arrebató su novio; otra es su preocupación cuando se fuga de la casa en que vivía con su madre y el conviviente de ésta). Pero el problema mayor para ella –que, a la postre, le significará su asesinato– es de sobrevivencia, cuando por su destino inexorable –como el de todo melodrama que se precie de tal– se le cruce en su camino el Zarco, un “pistoloco” de cabeza sulfurada (por las drogas y el alcohol) y de comportamiento desatado, sin ley ni lealtades. El Zarco, lejos de tener un móvil de acción claro y coherente la persigue por una razón banal e intrascendente: quiere robarle el reloj que Mónica había recibido como obsequio (uno de los escasos gestos de amabilidad y cariño en la película).

Pese a la descripción lineal que hacemos de los acontecimientos de la película, ésta no se desarrolla linealmente “y los actos dramáticos se presentan siempre a punto de desbaratarse, como provisorios o azarosos” (Stange y Salinas, 2013: 9). No podría ser de otro modo pues, como espectadores, asistimos y observamos un mundo cuya marca de

identidad es la jerga de la calle (el *parlache*) y la pasmosa “normalidad” con que las cosas más terribles suceden. Nadie se espanta en la película. Probablemente, los espectadores sí, aunque la confrontación con estas imágenes dé como resultado la perplejidad. Reacción pasiva, como es obvio, no porque desconozcamos la existencia de la realidad narrada por el filme de Gaviria, sino porque la imagen carece de artificialidad: pareciera que una realidad real acontece en el mundo propuesto. Indolencia y pasividad, sin embargo, son las acciones que vuelven aun más patente que nadie se quiere hacer cargo de los sujetos de la modernidad narrados en la cinta (ni el Estado, ni las instituciones privadas de asistencia, ni el ciudadano común), porque son la escoria, son marginales y prescindibles. Pero al igual que los ladrones de poca monta de *Pizza, birra, faso*, amenazan y nos recuerdan que los sujetos peligrosos están en el interior de la ciudad, entrando y saliendo, poniendo en jaque los límites de la *polis*. En otras palabras, Mónica —y probablemente algunas de sus amistades— está y no está en el mundo, al mismo tiempo y contradictoriamente. Mónica siente que no pertenece a este reino, que se encuentra constantemente fuera de lugar y que su transcurrir corresponde más bien a un destierro sin prosapia, ni talante, que a la gesta épica del héroe trágico caído en desgracia.

En este contexto en el que es difícil identificar a un héroe en propiedad, sí podemos asegurar que Mónica se siente expulsada del mundo, pero sabe sobrevivir en él, como todas sus amigas curtidas en el fragor de la calle. Mónica está marcada emocional y existencialmente por la inseguridad y la fragilidad de su diario vivir, lo que se expresa en su ansia del afecto de su abuela, que simbólicamente representa el único momento en que se ha sentido contenida, querida. El mundo al que quiere pertenecer ya no está en esta tierra. Afirmación que adquiere un trágico y real sentido cuando nos damos cuenta que es solo una niña, precoz, sufrida, pero al fin al cabo, niña.

Mónica, en la tipología de personajes que Martín Barbero reconoce como parte del melodrama, es la víctima. Casi siempre está triste o melancólica, aunque esté rodeada de amigas, de su novio o de otros desplazados de “Medallo”. Su actitud fundamental es la evasión “que aquí no reviste cualidades de mala fe o falsa conciencia (en el sentido marxista del término) sino que constituye una respuesta sentimental frente a un entorno en el cual ella no encaja ni desea encajar” (Stange y Salinas, 2013: 10). Tal subterfugio es una

táctica de sobrevivencia en un medio hostil que, a medida que corre el tiempo de la representación –que tiene lugar entre el 23 y 24 de diciembre– se vuelve aun más asediante. Quizás sea la manera de postergar en algo la fatalidad que indefectiblemente terminará en su asesinato a manos del Zarco.

Cómo Mónica padece el mundo, pero no es una carga, vivir y recorrer las calles céntricas de Medellín constituye un ejercicio permanente de autodeterminación, tal como es para sus amigas también. Es la forma que encuentran estas niñas de autoafirmarse y hacerse cargo de sus vidas. Si la respuesta del Cordobés en *Pizza, birra faso* es promover un “golpe de suerte” (el atraco en la secuencia final), vivir y experimentar la calle implica el escenario más abordable para la realización de la única vida factible de los desechables de Medellín. Tal afirmación solo es plausible y adquiere cierta lógica, si comprendemos que el mundo social no es, ni se comporta, como opositor de Mónica. Y esto es así porque la sociedad es testigo indiferente de las desventuras de las niñas en *La vendedora de rosas*.

Bajo este cuadro, se vuelve pertinente preguntar por la presencia institucional, ¿cómo se manifiestan –si es que lo hacen– las formas institucionales? ¿Cómo aparecen las marcas del sistema en la película? Y la respuesta, con una claridad abismal, no se hace esperar: Mónica y sus amigas no sólo sienten la soledad y la indolencia de la ciudad, sino que padecen un abandono crónico. Ni el Estado, ni ninguna institución privada se hace presente con su discurso y acción en toda la película (tampoco aparece alguna marca de un poder estatal corrompido por el narcotráfico que, en aquellos años, campeaba en Colombia). Nadie puede hacer algo por ellas: estamos ante sujetos que asemejan más a espectros sociales deambulantes, borrados, la mayoría de las veces, de la existencia y la memoria de la ciudad, por lo que su único carnet es aquel que testimonia su total anonimato.

La única vez que adquieren cierta notoriedad ocurre cuando los desechables penetran y comparecen ante la Medellín “del orden”. Es en ese momento cuando se recuerda que ellos pueden amenazar la ciudad tópica (Foucault, 1984) y, para que esto nunca acontezca, se recurre a todo tipo de discursos: desde los terapéuticos hasta el ejercicio de distintas violencias, en la que la estatal se convierte en un recurso cotidiano. Concretamente en *La vendedora de rosas* la encarnación de la maldad, sin razones

aparentes, pero que por su misma emergencia arbitraria, representa el peligro latente para la “ciudad legal”, es el Zarco. Este personaje es el epítome del traidor –en los términos que Martín Barbero clasifica a los personajes del melodrama–, el vehículo del miedo y de las pasiones más irracionales, más detestables, socialmente hablando. El Zarco, enajenado por la cocaína y el alcohol, sintetiza todos los miedos de la ciudad: es el otro amenazante, el delincuente sin “dios ni ley”, el que no esgrime lealtades con nadie. Es el sujeto del que siempre reportan las crónicas periodísticas cuando describen a los delincuentes más violentos o a los pequeños traficantes de droga. La ciudad le teme, no por ser un delincuente, sino que por encarnar los relatos de la crónica roja –que aparecen recurrentemente en cualquier noticiero– que narran el desorden sin sentido y que podría “alcanzar a cualquiera”. Es uno de los villanos paradigmáticos de los tiempos que corren y que les recuerda a las democracias contemporáneas su fragilidad, sus riesgos permanentes, pero ante el que se reacciona de manera pasiva o de modo brutal (cuando las instituciones policiales pretenden erradicarlos), como si fueran las causas de todos los males de la sociedad. Así describe al Zarco, Ana Isabel Lopera:

“Se podría decir que el villano de *La vendedora de rosas* es el personaje más cercano a una realidad social y esto tiene su lógica porque el actor no es profesional y la historia fue recogida en las calles de Medellín. Sus características físicas, psicológicas y de comportamiento se asemejan al sicario de un barrio popular” (2007: 39).

Y complementa, describiendo la secuencia final de la película:

“En el último y decisivo encuentro, el Zarco camina por un callejón después de la pelea con Giovanni, (mostrado con una cámara suelta para generar desestabilidad) se encuentra con sus supuestos amigos y éstos lo persiguen. En el camino se encuentra con Mónica en el patio de su casa la cual está alucinando con su abuela; el Zarco, con una navaja en la mano se le acerca y comienza a patearla y a insultarla, hasta que la mata. Sus ahora enemigos lo ven, le disparan y lo matan. En esta escena el sonido ambiente de la pólvora se mezcla con los disparos (Lopera, 2007: 40).

La descripción del villano es elocuente: no solo hostiliza a Mónica, sino que la asesina, cancelando la posibilidad de la víctima de redimirse en esta vida. Sin embargo, le permite abandonar concretamente este mundo, acto buscado si se quiere, como ensoñación toda vez que el verdadero amor no estaba aquí, sino desplazado en las imágenes de su abuela. Lo que hay que destacar es que cuando nos referimos al villano con ese apelativo, no lo estamos situando en una historia clásica de la lucha entre “el bien y el mal”, en el que en un momento de la narración predominan los sentimientos de maldad, pero que tarde o temprano se imponen los bondadosos y los limpios de alma (Lopera, 2007: 35). *La vendedora de rosas*, como es obvio, no admite *happy end* –en los términos que el *decoupage* lo definía–, como tampoco lo admite *Pizza, birra, faso* ni ninguno de los filmes que componen nuestra muestra. El destino es inexorable, fatal, sin salida, aunque los personajes intenten subvertir el que pareciera ser el “orden natural de las cosas”.

Tanto en *La vendedora de rosas* como en *Pizza, birra, faso* es posible identificar una estructura clave y nodal para el destino de estas narraciones: los individuos e individuos conflictuados con el mundo traducen y manifiestan la confrontación bajo la forma de un sentimiento –podríamos hacer extensible esta afirmación también a las otras cintas que analizaremos más adelante–. Una estrategia tal sería la prueba de que por medio de las *formas melodramáticas* los sujetos construyen sus identidades y experimentan las distintas modernidades, bajo contextos particulares. Así, en ambas películas, los sentimientos de soledad, abandono o frustración están en la base de los padecimientos y desventuras de los personajes centrales. Y, de algún modo, testifican y verifican que tales padecimientos no se producen por su falta de empeño en cambiar su situación: más bien son el símbolo de una exclusión (que produce desarraigos irreversibles toda vez que no hay un colectivo que pueda siquiera pensar en una modificación del estado actual de las cosas) que no sólo es económica y social, sino que opera también “en los campos epistemológicos, simbólicos y culturales” (León, 2005: 39). Así, los protagonistas de ambos filmes “no solo deben estar excluidos sino que deben sentirse como tales, para no amenazar los discursos a partir de los cuales la nación y la ciudad construyen la identidad de un “nosotros” moderno” (Stange y Salinas, 2013: 12).

Consideraciones Finales: Política y Sentimientos

¿Cómo estas películas “trabajan” las experiencias de lo moderno desplegadas en sus tramas y conflictos? La respuesta a estas alturas ya la habíamos anticipado: las *formas melodramáticas* ponen en su centro, en su médula, un conflicto de carácter afectivo antes que político en sentido estricto. Ya no se despliega un discurso político que proponga una “toma de conciencia” de los personajes respecto de su situación presente. Tampoco se apela a un espectador para que haga lo propio, junto a la transformación política de los personajes, como era la propuesta, por mencionar un ejemplo, del cineasta e intelectual cubano Tomás Gutiérrez Alea en su célebre texto *La dialéctica del espectador* (1978)⁷³, uno de los textos señeros sobre la función del cine y los cineastas en el llamado Nuevo Cine Latinoamericano de la década del ‘60 del siglo pasado. No existiría, por tanto, una poética del compromiso que problematice categorías sociales como el pueblo, las clases sociales o la nación, sino que lo puesto en tensión es la fragilidad de individuos debilitados en medio de contextos sociales ciertamente inhóspitos y hostiles contra cualquier intento de mejoramiento, máxime que los protagonistas de los filmes se ubican en los escalones más pauperizados de la sociedad.

El Cordobés y sus amigos, Sandra y sus cercanos y antagonistas no buscan la acción política como estrategia para la transformación de sus realidades, sino una transformación interior en el plano de los afectos. Pese a que la respuesta es afectiva a las inclemencias e injusticias de la vida, no se trata de un cine desmovilizador, ni menos despolitizado, aunque se aprecie una reversión hacia el individuo (la acción de los personajes sobre sí mismos, sobre sus propias capacidades y posibilidades), como reconoce Gonzalo Aguilar en *Otros*

⁷³ Tomás Gutiérrez Alea señala en *La dialéctica del espectador* que las películas latinoamericanas deben apelar a la razón y al intelecto, no sólo a la emoción (1978: 36). La función del cine, en un esfuerzo prescriptivo del autor debe conjuntamente con promover el disfrute estético de tal o cual película, contribuir a elevar el nivel cultural del pueblo (Gutiérrez Alea, 1978: 34). El cine, en sus palabras, tiene que interpelar a sus audiencias de un modo tal en que la “respuesta que interesa del espectador no es sólo la que puede dar dentro del espectáculo, sino la que debe dar frente a la realidad” (1978: 48). ¿Cómo se consigue tal propósito? La solución es clara y ambiciosa y depende de la propuesta cinematográfica: “para provocar semejante respuesta en el espectador es necesario, como condición primera, que en el espectáculo se problematice la realidad, se expresen y se transmitan inquietudes, se abran interrogantes. Es decir, es necesario un espectáculo ‘abierto’” (Gutiérrez Alea, 1978: 50).

mundos (2010) para el caso de *Pizza, birra, faso* y Osvaldo Osorio (2010) para *La vendedora de rosas*. Se trata, en cambio, de un cine profundamente crítico con el presente, pero en cierta forma pasivo frente a él. A los directores de ambas cintas les interesa mostrar el mecanismo de funcionamiento de estas sociedades latinoamericanas de fin de siglo que generan franjas importantes de exclusiones, marginalidades y desarraigos por doquier, antes que ejercer la mera denuncia o el señalamiento de las injusticias y, por tanto, la estipulación de un juicio moral. Al respecto, sobre *Pizza, birra, faso*, dice Agustín Campero:

“El realismo [...] pone al descubierto una intención crítica, al menos una toma de distancia que interroga respecto a la causa social de los conflictos. Esto no significa necesariamente, sin embargo, emitir una opinión, pero la propia construcción remite a interrogar sobre sus causas” (2008: 35).

Y agrega:

“Como señala Gonzalo Aguilar en *Otros mundo* –el mejor libro sobre Nuevo Cine Argentino–, *Pizza, birra, faso* (y en el resto del NCA) no hay mensajes que descifrar. No se demandan lecturas alegóricas. Lo que es, es; lo que no es, no es. En ningún personaje se deposita una mirada moralizante y tranquilizadora. Sí existe una ética, pero la misma pertenece al interior de la película, a la propia historia que se relata” (Campero, 2008: 36).

Para el caso de *La vendedora de rosas*, dice Ruffinelli: “no hay en el cine de Gaviria un ‘discurso’ de clase social, ni una vocación de denuncia directa, ni un esquema convencional de ‘explotados’ y ‘explotadores’” (2004: 28-29), ni menos un relato moralizante sobre las acciones de los personajes y las condiciones ambientales en las cuales se desenvuelven, pero si un respeto al habla del “otro”, este caso lo niños habitantes de las calles de Medellín. Las películas de Gaviria y Caetano-Stagnaro, compartirían, por tanto, una sensibilidad: omitir el juicio sobre lo narrado, pues la imagen es lo suficiente –y trágicamente– aclaradora del destino fatal de los protagonistas y de los personajes secundarios. Cómo operan las exclusiones pareciera ser el objetivo de las dos películas y, con ello, al espectador le quedan pocas y escasas posibilidades de juzgar lo visionado. El

espectador más bien podría adoptar un comportamiento de incomodidad ante lo espectáculo (Aguilar, 2008: 67).

Las *formas melodramáticas* en estos contextos de fatalidad, exclusión y marginalidad ofrecerían una especie de resolución al conflicto entre los individuos y el mundo, construyendo, bajo la modalidad de la ensoñación, una apertura de la experiencia moderna. Mientras para el Cordobés y su novia la ensoñación se plasma en la huida simbolizada en su viaje a Montevideo en busca de una vida mejor y de una redención personal, en el caso de Mónica en *La vendedora de rosas* su recuerdo vivo e intenso de la contención materna de su abuela se transforma en el núcleo de una ensoñación trasladada a su pasado inmediato en una vida muy corta y precoz, pero imaginada, vivida y sentida como un tiempo mejor que su presente marcado por el consumo de drogas, la violencia y el dinero. Su ensoñación se constituye en un retorno infantil, contrapuesto a su obligada “vida adulta, callejera y sexualizada” (Stange y Salinas, 2013: 19) y no representa un mejoramiento real y material, como en el caso del Cordobés. En ese sentido, la única salida posible, si se puede llamar así a la resolución de su vida, es el abandono del mundo con su sacrificio, es decir, la muerte.

Las *formas melodramáticas* serían las vías para representar a unos sujetos de la modernidad que conviven con la cara más oscura de ella, pues están excluidos de sus bondades y ofrece la posibilidad de estructurar unas narraciones y unas convenciones genéricas usando como base los afectos y desprendiéndose de conceptuosas explicaciones sobre la transformación nacional –como en el Nuevo Cine Latinoamericano de los ‘60– produciendo modos de representación que pueden expresar las experiencias cotidianas (no como grandes relatos o procesos abstractos) de la anomia social, la degradación o el desarraigo en tiempos de una modernidad que deja más y más rezagados.

Capítulo IV

UN OSO ROJO Y ROSARIO TIJERAS. AMOR, ACCIÓN Y FATALIDAD EN UN MUNDO SIN ÉPICA⁷⁴

“En América Latina el melodrama ha formado a los públicos ungiéndolos a su lógica de ir hasta el fondo para allí, en el ‘cementerio de las pasiones’, recobrar la serenidad; el desafuero alcanza simultáneamente a dos estímulos poderosos del público: el sentido del humor y el sentido del dolor.

Las carcajadas del dolor”

Carlos Monsiváis, *De aires de familia*, 2000.

“A partir de 1990 el *thriller* se vuelve género imprescindible de cineastas talentosos convencidos de los vínculos incestuosos entre política y delito”

Carlos Monsiváis, *De aires de familia*, 2000.

Un hombre buscando recuperar a su familia perdida, luego de obtener su libertad tras siete años encarcelado por el asesinato de un policía en un espectacular atraco. Una mujer que trabaja como asesina a sueldo (una sicaria, en la jerga de los narcos en Colombia) para aplacar, en algún grado, el origen de sus males: una violación cuando ella tenía tan sólo ocho años. El primero necesita acercarse a su hija y ayudar a su ex mujer y a su actual pareja, un sujeto consumido por el alcohol y las apuestas, para que no le embarguen su casa. La segunda intenta proteger infructuosamente a su hermano cada vez que emprende una “misión” en moto para exterminar a otros narcos o a algún personaje del mundo político: santigua las balas y le reza a la virgen, para que no lo maten. El primero será capaz de renunciar a estar con sus seres queridos si es preciso. La segunda querrá concretar el amor de pareja a toda costa y, para ello promoverá su protección de la policía si es preciso. Tales descripciones corresponden a la película argentina *Un oso rojo* (Israel Adrián Caetano, 2002) y a la cinta colombiana-mexicana *Rosario Tijeras* (Emilio Maillé, 2005), respectivamente, dos películas que utilizarán las *formas melodramáticas* como vehículo para comunicar las experiencias de las modernidades de los sujetos representados

⁷⁴ Ver anexo 3: Matrices de análisis melodramático de *Un oso rojo* y *Rosario Tijeras* (pp. 223-225).

en sus narraciones⁷⁵. Algo así como una “maquinaria melodramática” que, al decir de Vicente Pérez Rubio se enarbola y se emplea “para afrontar los nuevos problemas del ser humano inmerso en los complejos contextos interraciales e interculturales de las metrópolis del siglo XXI” (2004: 17).

Así se refiere a *Un oso rojo* el texto *Un diccionario de films argentinos 1996-2002* extractando un párrafo de un periódico francés:

“El itinerario moral de una toma de justicia [...] una violencia seca, marcadamente realista, denuée de este énfasis en el que el cine de Hollywood ha hartado al espectador contemporáneo. Hay, en fin, una forma de renuncia que revela el recorrido del personaje como un itinerario moral. (J.F.R. en *Le Monde*, París, Francia)” (Manrupe y Portela, 2004: 184).

En el mismo diccionario se agrega, ofreciendo una breve síntesis de la película:

“Policial argentino después de la crisis, lo más parecido a un western que haya sido hecho en el país. El tópico ‘ex convicto que no puede evitar cumplir su destino y después se aleja solo, cobra fuerza al transplantarse al Gran Buenos Aires de principios de siglo, con algunos momentos de muy buena narración. Julio Chávez en un casting a priori riesgoso, compone un protagonista con un compromiso raro de ver en una película argentina. El mítico mago manco René Lavand hace un rol dramático” (Manrupe y Portela, 2004: 184).

Una película que la crítica de cine argentina, y también la internacional, ha inscrito en distintos géneros, con distintas claves genéricas: el policial, el western urbano y, por cierto, lo melodramático, en tanto el principal móvil de la trama es el amor a la familia y a

⁷⁵ *Un oso rojo* y *Rosario Tijeras* son películas de tipo narrativo, al igual que *Pizza, birra, faso*, *La vendedora de rosas*, y las últimas dos cintas que componen nuestro análisis, *El polaquito* y *La virgen de los sicarios*. Como son narrativas están compuestas por historias centrales reconocibles, personajes protagónicos, acciones, por lo general, lineales (pero no por ello menos complejas), una historia que se desarrolla (con uno o más nudos dramáticos), a medida que avanza el relato y un desenlace. Probablemente, siguiendo a Omar Rincón, sean todas esas cualidades las que le entregan a las obras narrativas una capacidad importante para producir identificaciones en las audiencias. Al respecto, dice Rincón: “el poder de interpelación (comunicar, llamar la atención, tener impacto) que tiene la narración se encuentra en que propone una relación emocional y comprensible desde y en el hecho de contar historias” (2006: 97).

la recuperación de la misma, por cualquier medio, incluyendo el robo y el asesinato. Como lo advierten Manrupe y Portela: “SIC: ‘Un hombre dispuesto a todo por amor’ (Publicidad)” (2004: 183). El móvil es afectivo, pero las acciones serán ataviadas acudiendo a distintas y diversas convenciones narrativas, dentro de las cuales, las *formas melodramáticas* moldearán las experiencias y sus relaciones con el mundo de unos sujetos de la modernidad representados en *Un oso rojo*, pero también en todas las demás películas que integran el análisis en esta tesis. En relación al melodrama, aunque desde una perspectiva de género, dice Vicente Pérez Rubio:

“Una realidad omnipresente, proteica, un ‘género de géneros’ que contagia a otros con sus mecanismos dramáticos, hasta el punto de que, como señala el autor, sería más pertinente hablar de lo melodramático que del melodrama” (2004: 15).

Una sinopsis acabada de *Un oso rojo* ya nos deja atisbar la mezcla de géneros y su articulación en torno a las *formas melodramáticas*. Al respecto, dice Silvia Schwarzbock:

“Al comienzo del filme, Rubén, apodado el Oso (Julio Chávez), sale de la prisión. Ha cumplido una condena de siete años por haber matado a un policía en un asalto. Su mujer, Natalia (Soledad Villamil), vive ahora con otro hombre, Sergio (Luis Machín), que está desocupado y tiene deudas de juego. Por esa razón está por ser desalojada de la casa que habían empezado a construir con el Oso, cuando Alicia (Agostina Lage), la hija de ambos, tenía apenas un año (en el presente del filme tiene nueve). Ni bien sale en libertad, el Oso va a ver al Turco (René Lavand), el jefe de una banda de ladrones, para reclamarle la parte de un botín que ha quedado debiéndole. El Turco le pide que espere, porque esa plata no la tiene, tiene que conseguirla. Sin dinero, el Oso asalta, a la salida de un locutorio, a un hombre al que ha oído decir que acaba de cobrar un adelanto de sueldo. Con el dinero robado alquila un cuarto en una pensión y al día siguiente consigue trabajo como remisero⁷⁶. Conduciendo un remis y con la seguridad que da una imagen de haberse adecentado, va a a visitar a su hija, quien no lo recuerda pero termina aceptándolo como su padre” (2009: 27).

⁷⁶ El radiotaxi en Argentina recibe el nombre de remis.

Todo lo que haga el Oso será para construir su relación afectiva con su hija, intentando, sobre todo, ganar su confianza. Desde el regalo de un oso de peluche rojo (que lo simboliza en tanto pasión y ternura a la vez), pasando por un libro de lectura (necesario para mejorar su nivel de lenguaje) hasta una invitación a un restaurant y compartir un momento en los juegos del barrio (todo lo que no pudo hacer por su estada en la cárcel). Como tiene que recuperar a su hija, a esposa y a su familia, y darles “un mejor pasar”, está dispuesto a cometer un gran “atracó” –similar al móvil final en *Pizza, birra, faso*, también dirigida por Caetano– que lo volverá a reunir con el poco confiable Turco, quien tiene la marca de la traición inscrita en su vida: si antes no le entregó el botín, ¿por qué ahora, el Oso debiese confiar en él? No tiene otra salida si quiere recuperar el amor de su hija y la confianza de su ex mujer: el Oso sabe que el Turco lo va a traicionar, por lo que mata a toda la banda en el mismo instante en que uno de sus miembros le iba a disparar. De esta manera el botín queda todo para él, pero se lo da a Sergio para que pague sus deudas de juego y las de la casa. Sergio, en una primera reacción, no acepta la plata, pero Rubén lo convence con el argumento de que “toda la guita es afanada” (Schwarzbock, 2009: 27). Al final, como en toda película de acción que se precie de tal, el Oso ajusta cuentas con el Turco, al que mata.

Luego de esta sinopsis argumental de la película, queda en evidencia toda la “maquinaria melodramática”, como hemos denominado a las *formas melodramáticas* en el comienzo de este capítulo. En relación a este dispositivo que escabulle su emplazamiento genérico, dice Vicente Pérez Rubio:

“Parece consensuado, de cualquier manera, que el melodrama no viene únicamente determinado por la existencia de un grupo de temas, de un fuerte sistema iconográfico de referencia (del que más bien carece), de arquetipos y de conflictos, sino que se erige en un sistema narrativo y textual que pone en escena experiencias emocionales a las que intenta dotar de un determinado sentido; de ahí, también, su pervivencia durante dos largos siglos, como un camino para la comprensión del mundo y de los conflictos humanos” (2004: 32).

El melodrama nos ayuda a “comprender el mundo”, se lee en esta última cita. Pero no solo eso, como ya hemos aventurado en el capítulo teórico: si observamos *Un oso rojo*, las respuestas del protagonista, afectivas en un mundo hostil a su causa, le ayudan por su claridad y naturaleza a intervenir con decisión (todas sus acciones son para saldar la deuda económica de su familia) y con gestos físicos inexpugnables. Lo melodramático se nos advierte como aquellas estrategias que conectan y comunican a los sujetos y sus experiencias con una modernidad que, en el caso de *Un oso rojo*, pero también *Rosario Tijeras* –y también las otras películas analizadas con sus especificidades–, está más bien caracterizada por su *lado b*, es decir, aquel que nos hace “imaginar” y creer menos en el progreso y más y en las consecuencias indeseables de los procesos de modernización respectivos. Lo interesante aquí, eso sí, son las maneras en que lo melodramático, combinado y sazonado con otras formas narrativas, nos indica, refiere y representa las relaciones de unos sujetos de la modernidad que la padecen, pero que también elaboran tácticas para “capearla”, viviéndola como un sufrimiento o aceptando sus condiciones⁷⁷.

Esas otras formas narrativas a las que hemos hecho referencia, aún de modo general, pueden operar porque el género antes que unas claves de lectura, repetitivas y estáticas, es más bien un “aire de familia que denota un parentesco” (Schwarzbock, 2009: 17), pero no es una “fórmula mágica” que precede a cualquier película, y cuya eficacia comunicativa radica en el mero cambio de algunas de sus variables. Como señala Silvia Schwarzbock: “incluso no estar estos elementos y estar otros nuevos en su lugar” (2009: 17). Una interrogante sería apropiada plantear en estos momentos: ¿con qué otras formas genéricas entabla relaciones lo melodramático? Expresada de otro modo: ¿de cuáles otras formas genéricas se sirve y, al mismo tiempo, modula lo melodramático? El crítico de cine argentino Gustavo Noriega, dice al respecto:

⁷⁷ Pese a esta potencia comunicacional reconocida de lo melodramático, de sus formas, todavía persisten unas aproximaciones que lo comprenden como un género bastardo y, como dice Román Gubern citando a Arnold Hauser, como “una forma degradada de la tragedia” (1974: 244). Sobre *Un oso rojo* y su “contaminación con el melodrama”, dice Vicente Pérez Rubio: “todavía en la actualidad es posible leer consideraciones como esta crítica a la película [...] que, bajo, el título ‘A pesar del melodrama’, comenzaba de la siguiente manera: ‘Un cierto tufillo de melodrama inficiona las imágenes de este filme, *Un oso rojo*, pero no importa demasiado porque, a pesar de ello, es una interesante película sobre el lumpen bonaerense, una pequeña crónica acerca de la desesperación’ (*Heraldo de Aragón*, 19 de julio de 2003)” (2004: 36).

“En esta película, finalmente, el director conjuga su *background* cinéfilo con su tendencia natural a filmar personajes marginales y retratar su medio social. Si bien las historias de robos violentos, persecuciones, y traiciones entre delincuentes remiten a los policiales, la atmósfera recuerda a la de los westerns” (Noriega en Pena, 2009: 113).

Y agrega, enfatizando en las fijaciones cinematográficas de Caetano:

“Caetano se revelaba como una persona de orígenes humildes, inteligente y con una formación cinéfila muy sólida. Se mostraba como un conocedor del cine clásico y un amante de los géneros. En su conversación, a diferencia de muchos congéneres, figuraban más los nombres de Ford y Hawks que los de Jarmush y Lynch” (Noriega en Pena, 2009: 110).

Las influencias del director de un *Oso rojo* ponen en evidencia que lo melodramático entablará relaciones fundamentalmente con las formas narrativas del *western* y el policial. En todo caso, la acción estará garantizada, las coreografías y enfrentamientos a tiros serán algunos de los ingredientes que aderezarán a esta cinta –pero también son evidentes en su primera película, *Pizza, birra, faso*–. Al respecto, dice Silvia Schwarzbock:

“En el caso de *Un oso rojo*, el *western* se absorbe como el género más sustancial del cine clásico y se lo reescribe a sabiendas de que toda película contemporánea que reescriba un género clásico no será clásica, sino contemporánea. Esa sustancia del cine clásico, que se identifica por la preeminencia de la acción (‘todo lo que pasa es significativo’), resultaba de un sistema de puesta en escena que se hacía explícito, como en ningún otro género, en el *western*” (2009: 24).

Y añade, precisando aun más en las características del *western*:

“La mecánica física de los cuerpos y la fotogenia de los rostros impenetrables se complementaba con diálogos contundentes y económicos: lo único que se decía era lo que no podía mostrar con acciones. Por eso, el actor que hacía del héroe, o de su enemigo, no

necesitaba más que ‘moverse’ y ‘mirar’. Qué pensaba o qué sentía un personaje, fuera de sus acciones concretas, era un misterio (para el espectador y para el guionista). Lo mismo vale para Rubén, el protagonista de *Un oso rojo*” (2009: 24).

Pero como buen *western*, el director requería elegir un “John Wayne”⁷⁸ para encarnar y desarrollar la trama, para que su motor fuese afectivo, pero que en ese despliegue no operara con un exceso de gestos, ni una compulsión pasional, pues con eso, volvemos a enfatizar, no se vincula necesariamente lo melodramático en las películas seleccionadas, ni menos las películas de *cowboy*. Sobre ese actor, devenido en un personaje algo flemático, pero profundamente decidido, se refiere Gustavo Noriega:

“Julio Chávez realiza un trabajo convincente al expresar con economía de gestos y palabras un turbulento mundo interior. Pero se trata, evidentemente, de un triunfo grande del director que logra elevarse por las limitaciones del cine más apegado a la realidad para construir con ese material un cuento casi fantástico” (Noriega en Pena, 2009: 113).

Y a los ingredientes del *western* se le agregarán los del cine de acción y la narrativa policial. Ello queda en evidencia paradigmáticamente en la escena del atraco que a Rubén, el Oso, le proporcionará la “guita” para que su familia solucione su oscuro presente. Como dice Malena Verardi para *Pizza, birra, faso*, pero que es aplicable para *Un oso rojo*: “la escena del robo final recurre a una planificación clásica de cine de acción” (2009a: 6), con un montaje alternado, con un cámara ralentizada, con un manejo de los distintos niveles en el volumen del ambiente y, también como es lógico en lo melodramático, primeros planos a los personajes, planos detalle a los rostros que demuestren la sincronización de las acciones y el fragor y tenor del enfrentamiento.

¿Con qué contexto dialoga *Un oso rojo*? ¿Qué aspectos de la realidad argentina de comienzos del siglo XXI reelabora y devuelve como una narración? Para responder estas interrogantes es conveniente recordar que no estamos entendiendo las imágenes en relación

⁷⁸ Debemos precisar que en muchos casos los héroes del *western* son tipos “duros”, con un carácter impenetrable, también es posible identificar otros modelos como el de Billy The Kid que más bien corresponden a la fórmula de vaqueros “duros pero sensibles”.

mimética con un referente que las preexiste. Más bien entendemos que en las películas se seleccionan, se disponen un conjunto de tópicos y estrategias narrativas y cinematográficas que reelaboran, en alguna medida, la realidad, muchas veces obteniendo un producto que la problematiza y la interpela. Sobre esta dimensión contextual de las películas, particularmente de las seleccionadas en nuestra muestra, dice Gonzalo Aguilar: “habría que tratar, entonces, de no reducir la forma a los procedimientos ni lo contextual a los componentes: más bien, construir la articulación crítica que potencie la dimensión cultural, social y cinematográfica del film en su conjunto” (2010: 8). Y añade:

“En este sentido y en polémica con otras posiciones críticas, he tratado de desarrollar [...] una lectura del nuevo cine argentino que es, a la vez, una interpretación de las transformaciones de los años noventa. No me refiero con esto al hecho de si el nuevo cine hizo o no la crítica del menemismo, ni siquiera si elaboró un conjunto de imágenes que permitirían explicar sus mecanismos; digo, más bien, que podemos utilizar el cine –sus películas pero también la institución, los festivales, su vínculo con el poder y con el dinero– para pensar los cambios que se sucedieron en la década de los noventa. Tratando de combinar saberes del cine con saberes que lo exceden, me pregunté qué es lo que hicieron estos films con el tiempo que los tocó vivir” (2010: 9).

Nuestro fin es apelar también a un análisis contextual, como lo reconoce Lawrence Grossberg (2012), es decir a un análisis que intente rescatar aquellos elementos, marcas y procesos que en las películas nos devuelven a sus condiciones de producción, a aquellas condiciones epocales en las cuales es factible inscribir las películas. En *Un Oso rojo*, pero también en *Pizza, birra, faso* y, probablemente en *El polaquito* lo que apreciamos es un grupo de películas que, como dicen Meschengier y Lisica, evitan el manifiesto y la denuncia explícita (distinto a muchos filmes de los '60 en América Latina) y proponen un viaje en el que se mezclan la precariedad del empleo, la influencia de los medios de comunicación o económicos en la agenda pública, la decadencia del Estado, las privatizaciones, la cultura de la corrupción, la exclusión, el endeudamiento, en “suma, el inventario general de lo que suele denominarse ‘menemismo’” (2004: 2). Entonces lo que nos queda –y lo que constituye nuestro proceder metodológico– es definir y acercarse a este

cine sitiando cada película en relación a las demás, “observando cómo, una al lado de otra, componen ‘el mapa de la Argentina menemista’” (Meschenger y Lisica, 2004: 3) y del interregno que vino inmediatamente después con una sucesión de presidentes y un caos social y político.

Este periodo en la historia argentina de los primeros años del siglo XXI lo reseña con elocuencia Agustín Campero:

“En el mes de octubre la alianza gobernante sufrió una importante derrota electoral, tras la cual la oposición designó al misionero Ramón Puerta como Presidente Provisional del Senado, el primero en la sucesión presidencial ya que el vicepresidente Carlos ‘Chacho’ Álvarez había renunciado el año anterior. Con la designación de Puerta, se constituyó un hecho sin precedentes en la historia argentina: por primera vez el primer hombre en la sucesión presidencial pertenecía a la oposición.

La situación política del gobierno era insostenible, y las posibilidades de continuidad de la ‘convertibilidad’ estaban agotadas. La situación social explotó tanto por las desigualdades como por la virtual confiscación de los ahorros. Cacerolazos, saqueos, movilizaciones y renuncia de De la Rúa. Cinco presidentes en veinte días y posterior devaluación” (2008: 54).

Si *Pizza, birra, faso* daba cuenta, de algún modo, del periodo precrisis, con el “corralito incluido”, con la cesantía creciente, con la inflación en aumento y con las calles copadas con personas buscando trabajo entremezcladas con aquellos sujetos marginales buscando atajos (atracos, por ejemplo) para imaginar un futuro⁷⁹, *Un oso rojo*, en cambio, está situada en el momento mismo en que la crisis se manifiesta, pero esta vez sus acciones, sus intrigas no están situadas en pleno centro de la ciudad, sino que en la periferia de Buenos Aires, sin vínculos con el “centro” desarrollado y bullente de dicha urbe. En este sentido, esta periferia, este margen, no amenaza al centro, permanece como contorno, como

⁷⁹ Sobre los años noventa en Argentina dominados por las amplias privatizaciones de las empresas del Estado, iniciadas por el presidente justicialista, Carlos Menem, dice Gonzalo Aguilar: “al profundo viraje en la historia de nuestras vidas que significó el gobierno peronista de esos años (y que fundó la actual hegemonía de la que goza el partido justicialista) se le sumaban una serie de transformaciones globales (políticas, económicas, tecnológicas) que afectaban el mundo del trabajo, la esfera pública y también la vida íntima y privada” (2010: 7).

un espacio en el que tienen lugar los afectos, las relaciones filiales, los sentimientos de venganza de los personajes y sus acciones. Pese a este emplazamiento de la película en un único lugar, no es necesaria una marca explícita que nos reenvíe al contexto, pensando en que estamos en culturas cada vez más mediatizadas. Al respecto, dice Campero:

“Alejado del cine de denuncia característico, el director se desprende de una necesidad contextual que derive de la tapa de los diarios. A diferencia del cine de los 80, a los espectadores no hay que ‘avivarlos’ de nada, ya todo está denunciado, no hay que enseñar” (2008: 56).

En *Rosario Tijeras*⁸⁰, en tanto, su adhesión al contexto y a las *formas melodramáticas* se deja ver desde el momento mismo en que leemos la sinopsis que realiza Antonio Torres:

“En una discoteca, Rosario conoce a dos muchachos, Emilio y Antonio, pertenecientes a la alta sociedad y amigos desde el colegio, y a partir de ahí sus vidas quedan entrelazadas. Antonio, mientras espera en la sala del hospital al que ha llevado a la joven baleada mortalmente, recuerda en un relato en primera persona distribuido en 16 capítulos y sin orden cronológico, distintos episodios en la vida que compartieron los tres personajes, junto con otros como Johnefe, hermano de Rosario, también sicario, Ferney –que ha formado pareja con ella y sigue siendo una especie de protector suyo, ‘su ángel de la guarda’, amigo, además, del anterior– o la madre, doña Rubi. Toda la trama se impregna de sexo, drogas y violencia, en un ciclo de autodestrucción absoluta, de vidas al límite” (2009: 3).

De entrada nos damos cuenta de que la película, ambientada en el Medellín de Pablo Escobar Gaviria a fines de los ‘80 y comienzos de los ‘90, tiene que ver con el amor, lo que la inscribe, sin lugar a dudas dentro de la “maquinaria melodramática”. Nos damos cuenta que ese amor tiene como protagonista a Rosario, una hermosa joven que entabla relaciones

⁸⁰ Mi intención aquí, específicamente, no es analizar la *película Rosario Tijeras* en relación a la novela que le da origen, lo que no quiere decir que no haremos alusiones al texto impreso cuando sea necesario para nuestros fines. Esto, porque lo que se persigue es identificar y caracterizar las formas melodramáticas que se despliegan en la cinta, y que operarían como las mediaciones de las experiencias cotidianas de unos sujetos de la modernidad representados en el cine.

con dos “niños bien” a los cuales seduce, pero a los cuales quiere. También es evidente que la cinta construye una ensoñación sobre el mundo del narcotráfico, una imaginación, aunque estilizada⁸¹, del mundo de los sicarios (asesinos a sueldo de los capos de la droga). La misma Rosario es una sicaria lo que, también, es una novedad, pues tal oficio ha sido desempeñado –y representado– fundamentalmente por hombres. Y, al igual que *Un oso rojo*, la película congenia, emplea y dispone una combinación de géneros, modulados por las *formas melodramáticas*. Es claro que *Rosario Tijeras* combina el cine de acción y el policial para movilizar la intriga, para generar y avanzar en los conflictos de los personajes. Es evidente que la fatalidad y la irreversibilidad del destino se cernirán sobre los personajes protagónicos, particularmente sobre *Rosario*. No nos olvidemos que el melodrama da cuenta narrativamente de la experiencia de sujetos concretos respecto de sus experiencias de las modernidades particulares. Y una de ellas, como hemos visto, tiene que ver con la relación con el mundo, con la manera afectiva que tienen de responder a las agresiones de una sociedad cuyo aparecer es muchas veces hostil, convirtiendo a los sujetos más bien en víctimas de un sistema, en continuo padecimiento de un daño que los limita. Al respecto, dice Vicente Pérez Rubio:

“El melodrama describe los avatares de sujetos deseantes inscritos en relatos caracterizados por el exceso y la desmesura, porque confieren toda su capacidad semántica a la conversión en texto narrativo (teatral, literario, cinematográfico, radiofónico, televisivo..., pero no poético) de esos sentimientos, y la hacen reposar en personajes dolientes, ensimismados, maltratados” (2004: 19).

⁸¹ Una de las diferencias en la puesta en escena de *Rosario Tijeras* respecto de *La vendedora de rosas* –pero también de otras películas de Víctor Gaviria como *Sumas y restas* (2003)– es la no utilización de los llamados actores naturales (Ruffinelli, 2004), personas comunes y corrientes que actúan de sí mismas. Esto supone la inclusión en los roles protagónicos e este filme de actores conocidos como la actriz Flora Martínez (Rosario) o el español Unax Ugalde (Antonio, su eterno enamorado). Probablemente sea esta una de varias razones por las cuales la película pueda catalogarse bajo el rótulo de “una estilizada puesta en escena”. Antonio Torres complementa: “para interpretar a los personajes principales se cuenta con actores profesionales, mientras que ‘los actores naturales son elementos pasivos que están en la película más como parte de la escenografía que como protagonistas de un proyecto colectivo’, en palabras de Margarita Rosa Jácome (2006: 144). Todo ello tiene el objetivo de alcanzar un público más vasto que pueda seguir la historia sin escollos, frente a la labor, por ejemplo, de Víctor Gaviria, a su mirada interna” (2009: 8).

El mismo apodo de Rosario, pues no conocemos nunca su nombre, es una metáfora del daño recibido y de la violencia devuelta al mundo. Al respecto, dice Antonio Torres, citando un pasaje de la novela de la cual la cinta es una adaptación:

“El nombre de la protagonista refleja el lado religioso en *Rosario* –el rezo, la devoción colectiva– y, yuxtapuesto, el apodo, *Tijeras*, surgido de la violencia (‘Tijeras no era su nombre, sino más bien su historia’, p.12), que sustituye el apellido inexistente, que la lleva al anonimato, que expresa la ausencia del padre, que la desplaza a la vida en el margen” (2009: 3).

Rosario es un personaje melodramático pues “*vive* el tiempo en su dimensión más angustiada: frente el espejo, sintiendo cómo se consume: ‘Vivir el gota a gota del infortunio cotidiano’, en feliz expresión de Xavier Rubert de Ventós” (Pérez Rubio, 2004: 49). ¿En qué momento de la historia colombiana tiene lugar la vida de Rosario Tijeras? ¿En qué momento de la historia del país acontecen los sentimientos de la protagonista, la violencia convertida en asesinato? ¿En qué momento Rosario, pese a su éxito en su oficio y a ser respetada por los otros sicarios, comienza a dar a conocer su historial de sufrimiento, las causas que originan su perfil melodramático⁸²? Rosario desarrolla sus andanzas en el periodo más crudo de la violencia del narcotráfico, aquella de los llamados carteles de la droga. Es la época en que el Estado colombiano está prácticamente de rodillas frente a los capos. No es casual que en la película, igual que en la novela, una de los mitos que contornean y avivan la fama del personaje de la protagonista, sea su relación con el jefe máximo del cártel de Medellín, Pablo Escobar y, cómo no, la cantidad de muertos a su haber.

⁸² Si bien, Rosario no es la quintaesencia de los valores sociales, no es menos cierto que su figura bella y que actúa en un mundo de hombres produce fascinación, intriga por conocer el origen de sus males y la causas de su violencia, así como también el amor y la pasión que puede provocar, pero que paradójicamente también puede otorgar. Por ello creo que es pertinente una frase de Carlos Monsiváis sobre el cine melodramático, en su texto *De aires de familia*: “no describo herejía alguna, anoto una certidumbre: si no genera santos y héroes, el cine sí produce, y a raudales, símbolos con los cuales identificarse, imágenes que auspician los reflejos adoratrices, sombras de celuloide que trascienden los cánones del decoro, la belleza y la ‘edificación del alma’” (2000: 2).

Al igual que en *Un oso rojo* o *La vendedora de rosas*, Rosario Tijeras se refiere a la realidad que funciona como contexto y escenario de sus acciones. Quizás con más referencialidad que *Un oso rojo*, pues posee más marcas explícitas desde el comienzo del filme en que se dispone una leyenda que sitúa a la cinta en los tiempos de los carteles de Medellín y de Cali o bien, como hemos señalado arriba, por los diálogos de los personajes que aluden a aquél periodo⁸³.

Es una época compleja políticamente hablando, pues a la violencia del narcotráfico, le precede otra que se vincula con grupos guerrilleros aparecidos tempranamente en los años sesenta, en el siglo pasado. Esto lo describe bien, Jorge Ruffinelli:

“Los ‘80 según Gaviria: “Fue la época en que el gobierno de Belisario Betancour (1982-1986) puso en el carpeta del día combatir a las guerrillas, hasta el momento, bajo Virgilio Barco (1986-1990) en que el M-19 se desarmó y convirtió en partido político, mientras las FARC y el ELN continuaron combatiendo. Fue la época de crecimiento y auge del cartel de Medellín, y su sangriento intento de impedir por la violencia la posible extradición a los Estados Unidos, incluyendo el asesinato del candidato liberal a la presidencia en 1990, Luis Carlos Galán, como punto de giro de la destrucción del propio cartel y su capo máximo, Pablo Escobar, abatido tres años más tarde durante el gobierno de César Gaviria (1990-1994)” (2004: 13).

Los imaginarios de la violencia del narcotráfico de la que participa Rosario es una tercera manifestación de la misma⁸⁴ y que, según Osvaldo Osorio a fines de la década del

⁸³ Periodo no solo es el marco temporal en que se produce la película o se ambienta, sino que dentro de las estructuras narrativas corresponde a una serie de similitudes y diferencias –cierto aire de familia– que permite agrupar y diferenciar distintas obras escritas y, también películas. Al respecto, dice Omar Rincón: “Periodo: Es la narrativa de una etapa temporal en un autor o una cinematografía establecida; por ejemplo, la narrativa de Buñuel en México o la narrativa del cine argentino en la década de 1990. Se intenta comprender los elementos temáticos, las historias, las estéticas y los modos de producción dentro de una época determinada” (2006: 95). De algún modo, esto es lo que hemos intentado describir, analizar e interpretar con las películas analizadas y por analizar en esta investigación.

⁸⁴ Autores como Osorio (2010) y Suárez (2010) reconocen en Colombia la manifestación de tres “violencias” muy significativas –aunque desde el nacimiento como nación se puede hablar de enfrentamientos permanentes–, la primera tendría su hito con el llamado *Bogotazo* del 9 de abril de 1948 en el que se asesinó al candidato liberal a la presidencia, Jorge Eliécer Gaitán. Al respecto, dice Osorio que “fue el inicio de la Violencia, la primera de tres violencias que se dieron durante la segunda mitad del siglo XX, cuál más cruel y desestabilizadora, cuál más corruptora de la ética y la civilidad de los colombianos” (2010: 16). La segunda

ochenta generó nefastas consecuencias “en la población de los sectores marginados, donde eran reclutados la mayoría de sicarios y delincuentes, especialmente en la ciudad de Medellín” (Osorio, 2010: 17). Algunas consecuencias de la tercera modalidad de la violencia, las puntualiza Claudia Ospina:

“Los niños y jóvenes de las comunas de Medellín forman parte de un mundo de violencia que ha prevalecido por décadas en varias de las dieciséis comunas de esta ciudad. Cada nueva generación marginal ha formado parte ya sea de bandas de sicarios, de milicias populares o de grupos paramilitares” (2010: 242).

Torres agrega, enfatizando en el nacimiento reconocible de una “cultura” a raíz del establecimiento del narcotráfico como modo de vida:

“Los jóvenes sicarios pasaron de una contracultura juvenil inconforme con su exclusión por parte de la sociedad y el Estado, a una subcultura cuyos miembros comparten las tendencias religiosas, lingüísticas y consumistas de los narcotraficantes, conformando un híbrido de creencias, prácticas y estilos de vida que oscilan entre la cultura rural y la urbana, entre lo viejo y lo moderno (2006: 25)” (Torres, 2009: 1).

De esta cultura formarían parte no sólo los sujetos reales, de carne y hueso, inmiscuidos en los negocios del narco, sino también toda una producción de series televisivas⁸⁵ y una forma de ser y un modo de ver la vida que excede con creces a los sujetos traficantes, a los sicarios o a los narcotraficantes de poca monta. *Rosario Tijeras* formaría parte de aquel imaginario. Sobre la “narco cultura”, dice Omar Rincón:

“Lo narco no es un solo un tráfico o un negocio; es también una estética, que cruza y se imbrica con la cultura y la historia de Colombia y que hoy se manifiesta en la música, en la

violencia es la guerrillera, extensión de la primera y cuyo mayor recrudecimiento se dio en la década del noventa cuando aparecen las llamadas “Autodefensas” (Osorio, 2010: 16-17) grupos estos últimos de tendencia de derecha y financiados en muchos momentos por el propio Estado colombiano.

⁸⁵ Dentro de las teleseries más populares en Colombia, pero también en varios países de América Latina, se encuentran *Pablo Escobar: el patrón del mal* (Caracol Televisión, 2012) y el *Cartel de los sapos* que fue emitida en el 2008 (Caracol Televisión).

televisión, en el lenguaje y en la arquitectura. Hay una narcoestética ostentosa, exagerada, grandilocuente, de autos caros, siliconas y fincas, en la que las mujeres hermosas se mezclan con la virgen y con la madre” (2009: 147).

Y agrega:

“El mismo escritor, ensayista y columnista de *El espectador*, Héctor Abad Faciolince, se preguntaba en 1995 en la revista *Número*: ‘¿Asistimos en Colombia a una narcotización del gusto?’. Y se contesta que no, que los mafiosos han puesto en acto el mal gusto de la burguesía colombiana. ‘Esta siempre ha querido lo mismo de los mafiosos [...] Quisiéramos que el mal gusto fuera monopolio cultural de los mafiosos. Qué va. Su mal gusto es un vicio nacional’” (Rincón, 2009: 151).

La violencia asociada a la narcocultura y su disposición en imágenes filmicas ha recibido muchas y variadas críticas que arguyen que con películas como *Rosario Tijeras* lo que se hace es explotar aquello que se puede denominar como “estética de la debilidad” (Zuluaga, 2008: 8), estética tal que no ofrece a los espectadores ninguna salida a los pesares nacionales y que homogenizaría la “identidad colombiana”, como si ésta fuera solo una, emplazable sin dificultad. Serían películas en el que el fin de mundo y la crisis colombiana estarían instalados de modo permanente y de los cuales no habría escapatoria. Al respecto, dice Zuluaga: “el apocalipsis es tal que resulta obvio que no hay otro mundo posible, a no ser a costa de borrarlo todo y empezar de nuevo (lo que por supuesto no es realizable a nivel práctico pero sí en el terreno de lo simbólico)” (2008: 7). Particularmente sobre el mundo representado en *Rosario Tijeras*, Cardona Echeverri complementa a Zuluaga:

“[En *Rosario Tijeras*] No hay ninguna comprensión del mundo sicarial, pues la simple utilización de actores naturales, con evidente pretensión realista, no es suficiente para otorgarle solvencia narrativa a la historia; al contrario, el talante con el cual fueron compuestas las escenas, convierten a los asesinos y sus singulares rituales, artificiosos y desarticulados, en gratuitos elementos, casi circunstanciales, del inexpresivo relato de amor” (2012: 137).

El tenor de la observación de Cardona Echeverri es distinto al de Zuluaga porque pone acento con mayor énfasis en la representación misma vehiculada en el filme de Emilio Maillé, en la ausencia de problematización respecto de la “realidad” colombiana asociada al mundo y a los personajes creados por el narcotráfico, como el caso del llamado sicario⁸⁶ (a) o asesino (a) a sueldo (como Rosario). No obstante el reconocimiento anterior, la crítica trasluce una supuesta representación apropiada del mundo de la violencia asociada al comercio del narcotráfico, que no estaría en la mayoría de las cintas que la abordan. ¿Qué es lo que faltarían a todas o a buena parte de estas representaciones? Zuluaga sostiene que no se corresponderían con las exigencias de “un sector de la ficcionalizada opinión pública que reclama del cine nacional historias sencillas, gente común, clase media” (2008: 8). Y agrega:

“Este público hipotético considera que debe ser tenida en cuenta la dignidad de pagar la cuota del carro, el heroísmo del adulterio, los paseos a la finca. Reclama una voz para aquello que ocurre sin estridencias pero compone también el marco total de la vida” (Zuluaga, 2008: 8).

En cualquier caso, la discusión es *bizantina*, toda vez que las películas, como señalamos en la introducción de esta investigación participarían de un “régimen visual” en el cual las películas son susceptibles de inscribirse a nivel de la representación que en ellas operan, al exceso de lo que disponen en pantalla, en relación a los personajes y a los modos que adopta la puesta en escena y, también, a las modalidades que las cintas proponen para dialogar con sus propias condiciones de producción. Por lo demás, nuestra preocupación radica en identificar las *formas melodramáticas* y las características que adquieren las modernidades identificables en cada pieza audiovisual.

⁸⁶ En Colombia se le llama “sicaresca paisa” a toda una serie de productos (académicos, literarios y cinematográficos) que abordan y representan el mundo de los sicarios. Muchos de ellos, intentan recrear la estética del narcotráfico y otros, también, buscan explicar sus lógicas (Osorio, 2010: 61). El investigador en comunicación colombiano Omar Rincón dice que se trata de un nuevo “tipo de relatos que habita la fascinación por los sicarios, la truculencia y la pasión por el exceso” (2009: 151).

Oswaldo Osorio contesta con una pregunta a las críticas que se le hacen a este cine donde lo narco constituye un imaginario fuerte de los problemas nacionales y unos de los ejes de la “tercera violencia”:

“Cuál es el problema en el caso de la violencia relacionada al narco: “[...], a finales de la década del ochenta, el Estado también les declaró la guerra, y alcanzó otras proporciones cuando la mentalidad del mafioso, del dinero fácil y del asesino a sueldo se incrustó en la cultura de la gente, en especial de los jóvenes de los barrios marginales de ciudades como Cali y Medellín” (2010: 45).

Osorio también señala –rompiendo ciertos sentidos comunes– que no son tantas las películas que abordan la tercera violencia:

“El cine colombiano, naturalmente, ha dado cuenta de este fenómeno, pero no en una medida proporcional a la relevancia del problema y mucho menos con la intensidad que acusan muchos que dicen estar cansados de ver películas sobre el narcotráfico. En realidad, en el periodo estudiado, hay solo siete películas que se centran en este tema y unas cuantas más que lo tienen como parte de su conflicto” (2010: 45).

En el conjunto de la cinematografía colombiana las películas sobre la violencia política (primera violencia), las guerrillas (segunda violencia) y el narcotráfico (tercera violencia) no serían tan numerosas como suele creerse tanto por las mismas audiencias nacionales como por las extranjeras, produciéndose más bien un fenómeno de sobrerrepresentación del tema. Al respecto, dice García López precisando las cifras que señala Oswaldo Osorio:

“Analizando la producción colombiana de 1990 a 2010 encontramos un escenario distinto al que circula en el imaginario, de las 78 producciones realizadas en ese periodo sólo 30 tienen por tema la violencia y 48 abordaron otros tópicos, dada la desproporción habrá que preguntarse qué da lugar entonces a ese imaginario y la respuesta parece estar en la relación existente entre las producciones y el número de espectadores” (2010: 20).

Y agrega:

“Las 30 producciones entre 1996 y 2009 que tuvieron por tema la violencia acudieron 8.666.498 espectadores, mientras que a las otras producciones en el mismo periodo acudieron 4.115.586 espectadores, de lo que podría inferirse que el imaginario proviene de la cantidad de espectadores y no de la cantidad de producciones. El imaginario aunque falso se funda en la circulación que tienen las películas que abordan la violencia que es muy superior a las demás no sólo en Colombia sino en el resto del mundo” (García López, 2012: 20).

Entonces, el imaginario en circulación que percibe una predominancia de filmes que abordan la violencia en sus distintas expresiones, tiene que ver más con el número de personas que asisten al cine a verlas y menos con el número de producciones. Tiene que ver más con identificar un verosímil en pantalla, podemos especular, y menos con la invalidación de la representación por escaparse de un supuesto desacomodo con la identidad colombiana promedio. En cualquier caso, no se puede escabullir lo que ponen en pantalla películas como *Rosario Tijeras*, *La vendedora de rosas* o *La virgen de los sicarios*, tomando recaudo de las diferencias estéticas, de contenido y de su puesta en escena.

¿Qué pondrían, entonces, en pantalla? ¿Cuál sería su dominante en relación con la realidad? Una respuesta un tanto precaria y conflictiva se puede ensayar: “si la realidad ha sido un imperativo para el cine colombiano, es la relacionada con el conflicto, y con la violencia como su más evidente expresión, además de las posibilidades dramáticas que ésta representa” (Osorio, 2010: 17). Por tanto, todo imaginario o, mejor dicho, los imaginarios sociales, estarían teñidos con ese estado permanente de la realidad colombiana (aunque no es la única dimensión del país, claro está). Y, por tanto, cualquier discurso sobre la modernidad en el país, en algún grado podría contemplarlo, inclusive no conscientemente.

Lo importante para nuestros afanes es que cintas como *Rosario Tijeras* –pese a las críticas recibidas por ser “una mirada” que vertería un director mexicano trabajando en Colombia con actores colombianos– o *Un oso rojo* dan cuenta de una vocación por acercarse en alguna medida a la realidad, como si esta operación fuese una responsabilidad

de los realizadores y de sus producciones. Particularmente –pero creemos extensivo para las películas argentinas analizadas aquí– sobre ese “compromiso” de los cineastas con “hacerse cargo” audiovisualmente de sus violencias cotidianas, y con las modernidades respectivas, dice Osorio:

“No se trata tanto de la posición política que tomen frente a los llamados ‘actores del conflicto’, sino, sobre todo, de cómo asumen éticamente el tema y qué características morales les dan a sus personajes, así como del premio o el castigo que les otorgan por sus actos” (2010: 229).

Y complementa:

“Con el recrudecimiento de las otras violencias, la guerrillera y la paramilitar, y sobre todo con la del narcotráfico y sus consecuencias a mediano plazo, la violencia se fue haciendo cada vez más presente en las ciudades, lo cual, naturalmente, se fue reflejando en el cine” (Osorio, 2010: 23).

De algún modo, cuando observamos *Rosario Tijeras* y *Un oso rojo* podemos señalar que hay en acto una problematización, con sus diferencias, sobre el por qué de los conflictos y las tensiones al interior de esas modernidades particulares. Muchas de las cuestiones allí puestas exploran –aunque inconscientemente– escenas de una realidad devuelta como discurso. Pero no como cualquier discurso, sino como uno que emplea las *formas melodramáticas* para su comunicabilidad. Como señala Oswaldo Osorio para algunos de los filmes sobre la violencia en Colombia: “por la contundencia con que revelan el problema de la guerra en Colombia y por la fuerza de unos personajes [...] terminan reflejando, en sus sentimientos, las consecuencias del conflicto del país” (2010: 38).

Hay un conjunto de interrogaciones pertinentes de enunciar para ambas cintas acá analizadas: ¿Qué afectos se despliegan en las cintas? ¿Qué tópicos se pueden identificar? ¿Qué órdenes institucionales se pueden reconocer? ¿Las instituciones aparecen actuando contra los personajes o bien éstos “navegan utilizando las condiciones que establece el sistema y la sociedad”? ¿Qué imaginarios pululan en estas representaciones fílmicas? ¿Qué

tipo de sujetos podemos identificar en *Un oso rojo* y en *Rosario Tijeras*? ¿Cómo se representa lo colectivo? ¿Cómo se vincula lo que hemos llamado el “orden del sujeto” con el “orden de los colectivo”? En definitiva, ¿qué experiencias sobre la modernización vehiculizan las formas melodramáticas en acción en estas películas? ¿Cómo acontece lo melodramático?

***Un oso rojo* y *Rosario Tijeras*: el Amor Hay que Protegerlo**

El amor familiar y el amor de pareja experimentado parecieran ser dos de los temas centrales que es posible identificar en *Un oso rojo* y en *Rosario Tijeras*. El afecto aparece como uno de los móviles que orientan tanto a Rubén, alias el Oso, como a Rosario. Este afecto, anclado en el espacio íntimo, opera como el resguardo del mundo social que puede ser percibido como amenaza a sus desarrollos personales, al despliegue de su individualidad. Mientras en *Un oso rojo* el afecto es para su hija y ex esposa a las que quiere resguardar de los problemas económicos que amenazan con desalojarlas de la casa que habían construido antes que Rubén fuese detenido, en *Rosario Tijeras* el cuidado y atenciones están reservados para su hermano, Johnefe y para su enamorado incondicional, Antonio. Mientras en *Un oso rojo* la consigna es que a su familia “nos les falte nada”, en *Rosario Tijeras* es que no le pase nada malo a su hermano cada vez que sale a ejercer sus oficios de sicario y, también, que su relación con Antonio prospere, pese al ambiente que pudiese complotar para abortar su posible romance (que se desencadena casi al fin de la cinta).

Pasemos a revisar cómo el amor y la protección a la familia y a la pareja se expresarían, primero, en *Un oso rojo*. En la tercera película de Caetano la narración tiene como primer fundamento la carencia expresada en la familia perdida (Schwarzbock, 2009: 25) por sus siete años de encierro, años en los cuales su mujer ha reorganizado su vida, iniciando una nueva relación con Sergio, un sujeto pauperizado por las contingencias del juego y absorbido por la bebida, como ya adelantamos en la sinopsis presentada al comienzo de esta apartado. El Oso se conduce por una ética que implica verdaderos impulsos vitales para recuperar lo perdido, incluso renunciando, como veremos más tarde, a

una vida junto a los seres queridos. Estamos en presencia de un sujeto presto ante las circunstancias y que actúa en relación a ellas y cuyo código moral se vincula estrechamente con aquello extraviado, no escamoteando la concreción de un nuevo golpe delictivo si las circunstancias así lo demandaran. En relación a esto último, que creemos válido también para *Rosario Tijeras*, es pertinente señalar los basamentos que tendría toda narración:

“La narración tiene como fundamento una situación del conflicto producida por una carencia inicial. Así, nos podemos imaginar cinco tipos clásicos de conflicto como origen del relato: ser humano frente a hombre; ser humano frente a sociedad; ser humano frente a él mismo; ser humano frente a naturaleza; ser humano frente a destino” (Rincón, 2006: 101).

La identidad del Oso es una identidad de tipo narrativo, utilizando en el modo que lo comprende Paul Ricoeur (2006: 9-22) y Herlinghaus (2002), pues el Oso se va constituyendo como sujeto en la misma narración, y muchas veces contradictoriamente. No se trata de un sujeto monológico, ni menos unidimensional: el hecho de ser delincuente no le asigna una forma de ser predeterminada o fija, ya que puede ser tierno con su hija, pero severo y determinado con aquellos que intenten amargar su plan de recuperación familiar, como en la secuencia en que da muerte al Turco, hacia el final de la película, o en las secuencias previas cuando asesina a sus secuaces ante la certeza de que sería muerto por estos hampones. Al respecto, dice Gustavo Noriega:

“El Oso, por su parte, es un personaje taciturno y violento y sin embargo, apegado a su antigua familia. De alguna manera extraña es un hombre justo. Sin embargo su sentido de la justicia sólo puede llevarse adelante a través de la violencia. Su soledad extrema, estructural, su peligrosa irascibilidad, lo relaciona con los personajes que John Wayne interpretaba para John Ford” (Noriega en Pena, 2009: 113).

Noriega, citando algunas palabras del realizador, añade:

“El propio Caetano, argumentó en una entrevista a favor de esa mirada, alejada de la crónica social: ‘Incluso mucha gente intentó encasillar al Oso dentro del nuevo cine argentino y

medio que se perdió; nunca entendió el género. Mucha gente decía ‘es una película que habla mucho de la realidad que nos toca...’ ¡mentira!, ¿qué realidad? Si es una película en la que hay un héroe. Esta realidad no tiene héroes. Es una ficción absoluta, donde hay un personaje casi romántico que se juega por su hija y su ex-mujer. La realidad argentina habla de todo lo contrario, de tipos muy cobardes y la ausencia absoluta de héroes y de tipos que abandonan a sus hijos más que hacerse cargo de ellos” (2009: 113-114).

El Oso no pertenece a esa clase de sujetos que dejaría a la deriva a sus seres queridos, a merced de un mundo social que se percibe como amenaza o que es hostil a la realización de su hija o de ex mujer. Es un sujeto que se rige por una ética en la que lo correcto es proteger a su familia lo que, de paso, como espectadores nos hace reconocernos en aquel personaje. Pese a que estemos ante un delincuente, pese a que contravenga cierta moralidad promedio que se indisponen con un ex convicto. La sociedad lo ha encarcelado, él ha pagado por largos años el delito que cometió (matar a un policía), pero es un sujeto confiable. Allí la paradoja.

Como es un sujeto confiable y rudo, pero afable al mismo tiempo, seguro, pero cariñoso con su hija, el Oso puede desplegar un conjunto de estrategias de acercamiento a ella: el regalo de un oso rojo que lo simboliza, un libro para que practique la lectura. Hace todo lo necesario para evocar una relación que estaba dormida, pues Alicia tenía tan sólo un año cuando su padre fue encarcelado. El Oso sabe que acercándose a ella, obtendrá la redención con su mujer. Al respecto, dice Schwarzbock:

“El muñeco no sólo es un fetiche, un objeto inanimado al que se le atribuyen propiedades humanas –eso es lo que significa cualquier juguete para cualquier niño–, sino que las propiedades que se activan en ese oso gracias a las pilas son las que definen al propio Rubén: salvaje, rojo y armado (tambor es el elemento giratorio en el que se alojan las balas para ser disparadas). Esa combinación podría ser la que, en otro tiempo, enamoró a Natalia (de acuerdo con el dicho popular de que lo mismo que enamora de una persona es lo que después lleva a separarse de ella)” (2009: 30-31).

Alicia no sabe bien por qué confía en ese extraño (no lo comprende, pero lo

siente), sólo confía. Ese es el sentimiento que le devuelve a un mundo (el barrio) que mira con recelo al Oso. Quizás una de las escenas más significativas de la película sea aquella en la que Rubén le enseña un viejo pero vistoso truco con unas tapas que giran en un boliche del barrio. Su hija queda impresionada: se convierte en una verdadera hazaña que se expresa en un primer plano en el que Caetano da cuenta de toda la emoción que le embarga a Alicia. Es la prueba que la hija del Oso, en alguna medida, al menos en ese momento, lo admira. Es el testimonio de que el Oso, un ex convicto, puede llegar a ser un héroe para quien verdaderamente le importa, su hija Alicia.

Rubén, el Oso, tiene claras sus metas: nadie ni nada debe perjudicar a sus cercanos. Es ese axioma que se revela a cada segundo de la cinta y que es, por tanto, el motor del conflicto narrativo, el que se pone a prueba y el que se tensa al máximo. El Oso quiere recuperar el tiempo perdido con su hija y la confianza de Natalia, su mujer, pero sabe que si está muy cerca de ellas las puede perjudicar. Tal imagen queda expresada en la conversación que sostiene con el dueño de la remisería del barrio, quien le cuenta la historia de un empleado que amaba a su familia, pero que su presencia activa siempre terminaba perjudicándola de una u otra manera. La moraleja de esta historia es simple, emotiva y trágica: a veces se debe renunciar a aquellos que uno ama, para preservar la estabilidad de la familia, para mantener los afectos vivos. Estamos ante la renuncia del Oso para permitir la realización de su familia. Es el sacrificio total que hace, pues lo central es el bienestar de Alicia y Natalia. Rubén sabe que debe renunciar, sabe que un amor cercano y normal, simplemente no es posible. Al respecto, dice Schwarzbock:

“El libro *Cuentos de la selva* es uno de los tres regalos que Rubén le hace a su hija en su corto regreso como padre. Los otros dos son un oso de peluche rojo que toca el tambor gracias a una pila –al que Alicia toma de modelo para dibujarlo, como si hubiera captado al instante que el muñeco representa a su padre– y, como *souvenir* de despedida, un portarretratos con la foto en que los tres están juntos (otro símbolo, en este caso, de lo que no fue ni podrá ser: que la familia viva unida” (2009: 29).

El sacrificio del Oso nos inscribe en el interior mismo de la “maquinaria melodramática”, pero tiene en este caso, una particularidad. Como señala Silvia Oroz, las renunciaciones masculinas son poco frecuentes en la representación melodramática, pero nos ratifica de paso que el melodrama contiene en sí mismo “la posibilidad de variabilidad inherente a la estructura genérica” (1997: 4). Pero no solo eso, *Un oso rojo*, inscrito en las coordenadas de lo melodramático da cuenta de uno de sus ejes fundantes, como nos refiere Oroz: el eje amor/salvación/renuncia (1997: 4). Rubén ama a su hija y a su ex esposa, sabe que les puede hacer daño si está muy cerca, pero también en su esquema moral comprende que la salvación sólo depende de él, que su redención tiene como condición *sine qua non* su retirada. Lo que pudiese parecer la encarnación de la fatalidad absoluta, se vuelve la posibilidad de la expiación del Oso. Se trata de un final que no es precisamente un *happy end*, pero tampoco es lo contrario. Quizás la fórmula más acertada de calificar a este filme sea aquella que lo reconoce como parte de algunas piezas melodramáticas en las que, como señala Román Gubern, el protagonista “vence en la derrota” (1974: 246). Probablemente esta última idea sea uno de los aspectos que diferencia a esta película de Caetano respecto de *Pizza, birra, faso*, *La vendedora de rosas* y, también de *Rosario Tijeras*, todas cintas en las que el final fatal termina con la muerte de sus protagonistas.

En *Rosario Tijeras* también vemos a la protagonista desplegar sus sentimientos amorosos y afectivos durante toda la película. Constituyen, al igual que en un *Oso rojo* el motor de la intriga. Para Rosario los sentimientos son auténticos, valiosos, una de las pocas cuestiones que le pertenecen en el marco de una vida dura, de carestías económicas, pero también emocionales. Por tanto, debe proteger a aquellos que quiere de verdad, debe cuidarlos de un mundo exterior que ella siempre valora de modo negativo, pues es el espacio –la sociedad– que la ha agredido (desde que fue violada, cuando tan sólo era una niña pequeña).

Si el espacio de los sentimientos debe preservarse del mundo externo, quienes forman parte de su vida afectiva y filial son los únicos autorizados para acceder a aquella dimensión íntima de Rosario, a aquella parte, en cierto sentido, paradójica con su condición de sicaria, con su condición de productora de muerte. El amor, para Rosario, es el sentimiento que le devuelve su identidad, su calidad de sujeto y por qué no, la posibilidad

(aunque sea sólo eso, una aspiración) de ser feliz en un más allá de la sociedad que conoce, en la sociedad de esa nacorcultura. Al respecto, dice Oroz:

“El tema del amor funciona como referencia del propio reconocimiento que el sujeto/espectador hace de sí. En esa interpretación aparece como promesa de realización en el encuentro con el otro; encuentro que posibilitaría la armonía entre individuo y sociedad a través de la ‘felicidad’ del sujeto” (1997: 5).

En el caso de Rosario, el amor es más bien una ensoñación de un precario bienestar. Como señala Torres, describiendo la relación entre la protagonista con “el único hombre que la ha querido de verdad”:

“Antonio es el *parcerito*⁸⁷ incondicional, eternamente fiel a Rosario, a quien cuida, con quien sueña, a quien se entrega, sin atreverse a confesarle sus sentimientos; en el hospital recuerda su única noche de amor con ella, a diferencia de Emilio, que tanto gozó de Rosario” (2009: 7).

La protección que brinda Rosario a su amado de último minuto, que ha funcionado en la película como amigo más bien, queda expresado en una escena del final de la cinta cuando la policía militarizada colombiana le “cae” encima en una de las haciendas de seguridad de la sicaria, luego de haber pasado la única noche de amor con Antonio. Allí, ante la violencia ejercida por los militares, les dice que Antonio no ha hecho nada, que no tiene que ver en sus correrías. También es palpable cuando, sólo tras salir de la cárcel, *Rosario Tijeras* se comunica por teléfono con su *parcerito*, pensando que tal vez tendrían la posibilidad de vivir su amor verdadero, pues ahora no habría ninguna amenaza, como la de la policía o de otros narcotraficantes. A diferencia de *Un oso rojo*, aquí la protección de los seres queridos es realizada por una mujer; esto, tal como la renuncia del Oso, es una variación en lo melodramático. Los hombres en el género melodramático son los que cuidan a las mujeres, y no al revés. Pero, insistimos, estamos ante las *formas*

⁸⁷ En el dialecto del parlache, el término “parcerito” indica la cercanía y la complicidad a toda prueba entre las personas.

melodramáticas y no en el género pensado como una osificación de la narración. Como dice Torres:

“En *Rosario Tijeras* se rompen, aparentemente, los moldes de género. Rosario, una sicaria, encarna muchos roles tradicionalmente masculinos (se habla, por ejemplo, de las ‘guevas de Rosario’, p. 42), lo que comporta la feminización de los dos chicos, Emilio y Antonio –sobre todo este último, que desempeña un papel celestinesco–, a los que ella trata de ‘maricas’” (2009: 5).

El despliegue sentimental de Rosario es una de las respuestas que entrega al mundo –la otra será el sentimiento de venganza por lo que le ha hecho la sociedad– en un contexto de una modernidad cargada de violencia (no sólo del narco, sino del mismo Estado). Al respecto, dice Torres:

“En su exploración de los modos a través de los cuales el melodrama permite hacer comprensible, en la narrativa, la violencia colombiana y ofrecer salidas al conflicto, Camila Segura (2007: 67) afirma que el amor es la propuesta de *Rosario Tijeras* frente a la violencia imperante, en una historia atravesada por numerosos elementos del modo melodramático” (2009: 7).

Y complementa:

“La película presenta un ritmo más intenso y recoge elementos muy efectistas, como la mayor visibilidad de los narcos para los que trabaja Rosario, la rumba que sigue a la muerte de Johnefe o los encuentro de la protagonista con su madre. A la vez, se intensifica la vertiente amorosa, se imprime un sello convencional a la relación de Antonio y Rosario, que semeja un desenlace feliz que representaría el principio de un tiempo nuevo si no irrumpiera la ley; un año después –y no tres, como en la novela– Rosario regresa y llama de nuevo a Antonio, y él la despide en el hospital como novio-amante y no únicamente como amigo” (2009: 8).

Pero Rosario también es violencia, también es venganza. No en vano se apoda Tijeras, “mote” ganado, luego de “capar” al sujeto que la violó cuando era niña. Al respecto, dice Torres:

“La razón de ser de Rosario es la violencia. Antes de disparar a sus víctimas a quemarropa las besa, como le enseñó Ferney, igual que después harán con ella. Para Rosario ‘la guerra era el éxtasis, la realización de un sueño, la detonación de sus instintos’ (2009: 4).

Rosario protege su vida afectiva como un tesoro, el único que permite cierto remanso en una vida marcada por constante pérdidas de todo tipo: desde el término brusco de su niñez por la violación sufrida o la muerte de su hermano a manos de otros sicarios, acción que desencadenará su furia, que abrirá el cofre de sus pasiones desatadas, buscando y asesinando a los culpables. Pero, por más que intente cuidar sus afectos y su intimidad, pareciera ser, como todo sicario que se precie de tal, que está destinado a la muerte, a una vida corta y vertiginosa y siempre finalista, a punto de morir en cada intento de torcerle la mano al destino. En ese contexto, sus relaciones amorosas deberán entenderse, primero con Emilio, hijo de una familia acaudalada de Medellín (con el que sostendrá una relación tórrida y tormentosa) y, luego, con el mejor amigo de este último, otro niño “bien” que, con el correr del tiempo del relato, se transformará en el único amor de su vida. Estamos ante un amor imposible, sin redención, desdichado y fatal. El “amor sin barreras” es imposible. Como dice Osorio: “el juicio (y la moraleja), entonces, está en el casi inevitable desenlace adverso para estos personajes: la muerte, la traición, la captura o, lo que para muchos es peor, la ruina” (2010: 46). Esta modernidad particular, vivida y experimentada por estos sujetos representados no permite la felicidad, ni menos hacer planes, todo es efímero, es flujo hasta que aparezca la muerte. Sobre la fatalidad en la “maquinaria melodramática”, dice Gubern:

“Este melodrama ha tomado de la *comédie larmoyante* y del drama burgués, sus personajes, situaciones y lenguaje doméstico, mientras que de la tragedia clásica (que es su antinomia teatral) ha arrebatado los mitos de la fatalidad, del destino trágico, del hombre en lucha contra

la voluntad de los dioses, de la grandeza de tal batalla, aunque esté condenada al fracaso, etc.” (1974: 244).

“Así es la vida” podría ser la sentencia que resume la vida de Rosario Tijeras. Este aspecto difiere del Oso, ciertamente. Rubén, el Oso, tiene la oportunidad de redimirse y, en alguna medida, cambiar su destino, aunque esto le cueste el alejamiento de su familia. En cambio, Rosario parece estar “abandonada en el mundo” y, como dicen Meschengier y Lisica para el caso del cine argentino reciente: “si en la vida que nos han legado no hay *happy end*, aquí tampoco” (2004: 5). Pese a que la protagonista se relaciona con la “ciudad moderna”, aquella simbolizada por Antonio y Emilio, se trata de mundos de imaginarios que se cruzan, pero que a la postre se excluyen. Esos otros nunca componen un “nosotros”: Rosario puede entablar relaciones en una discoteca a la que asisten “niños bien” y narcos, pero tarde o temprano ocurrirá alguna situación que muestre lo irreconciliable de la vida cuando dos clases de sujetos intenten contravenir tal mandamiento⁸⁸.

Pese a que en la época se generaron muchas relaciones económicas entre narcos, políticos y empresarios como exhibe la tercera película de Víctor Gaviria *Sumas y restas*⁸⁹ (2004) –cuestión que implicó no solo una corrupción estatal galopante e instalada como política, sino que generó una narcocultura, como señala Omar Rincón (2009)– las distancias y los prejuicios de clase, al fin del camino, son insalvables. Entonces, la experiencia de la modernidad particular exhibida en películas como *Rosario Tijeras* testimonia una experiencia de fatalidad también en el orden de lo social, esfera en la que se despliegan una serie de prejuicios de clases que se pueden sintetizar en la fórmula

⁸⁸ Tal situación queda de manifiesto en la secuencia en que Rosario asiste a una comida a la mansión de los padres de Emilio. La madre de este último la interroga sobre su profesión, cuestionando su forma de comer, sabiendo que Rosario no pertenece a su mundo. Haciéndole saber a ella y a su hijo que su relación no tiene futuro.

⁸⁹ En 2003 Gaviria termina de montar *Sumas y restas* (la estrena al año siguiente) esta vez sus personajes son adultos (a diferencia de *La vendedora de rosas*), y muestra la “conmixión entre la ciudad legal y la ilegal, el Medellín profesional de clase media y alta, y el de los *traquetos* –o narcotraficantes de segunda–” (2004: 14). Osorio complementa: “*Sumas y restas*: “[...] la violencia y la descomposición social de las ciudades, en este caso Medellín, no solo fue cosa de los sectores marginales. La ‘otra ciudad’, aunque siempre lo ha negado, se vio permeada o afectada por esa embestida de dinero, violencia y corrupción que trajo consigo el narcotráfico” (2010: 52).

siguiente: “los sujetos pueden prosperar, incluso cambiar, pero el mundo en que se desenvuelve, no”. Al respecto, dice Torres:

“En la película se retrata claramente la discoteca como ese espacio fronterizo esencial, compartido por unos y por otros pero con desacomodo, que abre y cierra la historia con el surgimiento de Rosario en lo alto y su trágica caída. Las transgresiones de la sicaria, desde la mirada de una burguesía hegemónica, tienen que castigarse con la muerte, para que la estructura socioeconómica vuelva a ‘su orden’ y la clase privilegiada pueda seguir ejerciendo su poder” (2009: 6).

De todos modos, pese a lo insalvable de estas relaciones entre sujetos inscritos en sectores sociales distintos, las uniones y las alianzas existieron como ya hemos dicho. En el caso de *Rosario Tijeras*, tales vínculos se producen utilizando el afecto, lo emocional como vía de expresión, como reconoce Jorge Franco en una entrevista, el autor de la novela y de la adaptación de la cinta:

“A través de una relación amorosa, de lo sentimental –ha expresado Jorge Franco: Cf. Entrevista de Jácome 2006:193–, yo podía mostrar cómo fue la unión caótica que hubo entre esas dos culturas en un mismo Medellín o esas dos ciudades que existían en una misma ciudad” (Jácome en Torres, 2009: 5).

Si seguimos la argumentación que Ruffinelli (2004) da para *La vendedora de rosas* se trata de que, por momentos, casi como una táctica, los márgenes sociales intervienen o aparecen –fundamentalmente de noche– en la ciudad de la prosperidad, a veces dando la sensación –y solo eso– que dejan de ser frontera para ponerse en el centro de la ciudad. En *Rosario Tijeras* pasa algo similar, pero con una gran diferencia en la puesta en escena, en el rol que juega la ciudad en la escenificación de las diferencias sociales. Mientras en *La vendedora de rosas* “los personajes se definen a partir de las relaciones que tienen con diferentes espacios de la ciudad, que convierten en su territorio aunque legalmente nos les pertenezca: la calle y la pensión, respectivamente” (Pérez González, 2008: 180), en el filme de Maillé en los espacios en que se desarrollan las acciones ocurren cosas importantes

asociadas a personajes centrales, en su tratamiento “no tienen un carácter determinador” (Pérez González, 2008: 180). Esto significa que en la ciudad en la que se producen esas uniones sociales transitorias aunque constantes, el espacio opera sólo como telón de fondo para el conflicto, y podría ser reemplazado por otro que cumpliera la misma función de referencialidad, no modificando ni el tipo, ni el contenido de unas relaciones sociales que establecen su diferencialidad, pese a todo, entre narcos y “gente de bien”.

Héroes y Víctimas

Tanto el Oso como Rosario buscan cuidar del mundo social su mundo íntimo, desplegando los medios a su alcance para protegerlo. Mientras el primero actúa sobre él, controlando sus movimientos e interviniendo activamente para su protección, la segunda, por el contrario, pareciera más un efecto de él, un resultado de unas condiciones preexistentes. De algún modo, el mundo externo se abalanza sobre ella, destruyendo su espacio íntimo y cualquier proyecto de felicidad. Tal acción sólo será respondida, una y otra vez, bajo la forma de la venganza, del asesinato. Él es proactivo, ella es reactiva. Él es, en sus términos, fáustico, ella, en cambio, es una doliente cuya identidad está prefigurada por las situaciones que ha vivido. Ambos, entonces, representan posturas distintas sobre el mismo mundo: mientras el Oso está consciente de que la realidad es así, pero busca proceder en ella, interviniendo, Rosario, en tanto, también sabe de la inexorabilidad de la realidad, pero sólo atina a reaccionar, fundamentalmente padeciéndola, sufriendola. No perdamos de vista que ella, además, es mujer⁹⁰ y en el relato melodramático clásico encarna la irracionalidad –aunque ella proceda también racionalmente cuando planifica sus asesinatos– pues lo suyo es el exclusivo terreno de los afectos. Aunque en *Rosario Tijeras* esto es imposible porque el ambiente está cargado en todos sus pliegues de violencia. Sin embargo, la joven y hermosa protagonista está destinada a la muerte, debe ser castigada en tanto simboliza el pecado y la lujuria.

⁹⁰ La violencia, la transgresión y un actuar racional, en el relato clásico, son propiedad de los hombres. Esto ciertamente es un motivo del género melodramático.

En *Oso rojo*, Rubén sabe que la sociedad lo amenaza o puede estar en contra de él, ya que es un ex convicto; sabe, también, que los problemas económicos que enfrenta Natalia van a repercutir en el bienestar de su hija Alicia. Esto, con el agravante de que la actual pareja de su ex mujer es un perdedor, un resabio social, un tipo consumido por el juego y la bebida. Un sujeto ensimismado y derrotado, no apto para cuidar a sus dos amores. Por todo este cuadro de calamidades, el Oso debe modificar los trayectos de vida de sus cercanos estando cerca, pero no totalmente, teniendo claro que en los tiempos que corren debe ser él su propio agente de cambio. Observando antes que conviviendo. Todas sus acciones, todas sus empresas, todas sus proezas estarán conducidas, finalmente para salvar a la familia. El mundo es malo, la sociedad es beligerante, pero solo la familia le dará la redención y permitirá su autorrealización.

No podemos estar de acuerdo con Cristián León (2005) cuando se refiere a un sector de las películas de los “nuevos cines latinoamericanos” de los ‘90 y principios del siglo XXI respecto de que no existirían en ellas unos personajes cuyas acciones estén sujetas a fines, como lo pensó la racionalidad moderna. Para el autor ecuatoriano no habría proyectualidad, se disolvería la idea clásica del sujeto transformador al cual Berman se refiere en *Todo lo sólido se desvanece en el aire* (2010), particularmente en el apartado referido al Fausto de Goethe. El Oso prueba que el juicio, al menos, debe ser matizado. Es más, Rubén es un sujeto autoconsciente que sabe que el “mundo es para los vivos”, que se da cuenta de que la sociedad en muchos momentos se comporta como la misma mafia o peor que ella, cuando los códigos morales se tensan y aparece sólo el beneficio personal. El Oso posee determinación, seguridad y voluntad. Se puede, incluso, hacer una analogía con personajes de Eastwood o Wayne. Él no tiene dudas, es resolutivo: si tiene que robar y matar por cuidar a quienes quiere, lo hará, sin excesos, eso sí, pero eficientemente. Como dice Vicente Pérez Rubio cuando señala un aspecto sustantivo del melodrama: “el descubrimiento de la subjetividad moderna –en permanente lucha con los impulsos interiores y con la sociedad– ha sido, en consecuencia, determinante a la hora de configurar los personajes melodramáticos” (2004: 16).

El Oso, a su modo, es un “campeón” o un justiciero (1992: 157), en los términos que Martín Barbero piensa los personajes del melodrama, que pone orden en aquello que

piensa que está a punto de desbaratarse. En ese sentido creemos, junto a Schwarzbock, que es pertinente la analogía de *Un oso rojo* con el género del *western*, pues en un contexto de violencia y precariedad (como la Argentina de comienzos del siglo XXI): “el *western*, postula como héroe a un hombre que, independientemente de sus virtudes, tiene alguna cuenta pendiente con la ley” (2009: 7). Y agrega: “el mundo heroico que representa el *western* es un mundo cruel, en el que todos los que hacen algo trascendente –sea bueno o malo– lo hacen por la fuerza. Esa es la paradoja del *western* como representación ficcional de un mundo heroico” (2009: 8). Pero aquí el héroe “nunca es el fundador de una comunidad justa, sino el que restaura el orden y sigue su camino. Que el héroe del *western* sea un insurrecto quiere decir que se trata de un rebelde, no de un revolucionario” (Schwarzbock, 2009: 9).

El Oso no es un revolucionario izquierdista, es un sujeto que no representa un colectivo –aunque con sus acciones redima, de algún modo, a la sociedad, salvando a la institución familiar– y que no pretende la distribución del ingreso o la toma de conciencia de una capa de la sociedad, como sí lo pretendieron muchas películas de los años ‘60 en los “Nuevos Cines Latinoamericanos”. Al respecto, dice Schwarzbock:

“El Oso dice ‘toda la guita es afanada’ en un contexto que no lo convierte en un comunista ni en un anarquista ni en ninguna clase de izquierdista. Su credo es afín al nihilismo individualista del vengador solitario, una figura que el *western* la ha cultivado tanto como la ha repudiado históricamente la izquierda organizada, porque no es otra cosa que una versión romantizada del lumpen” (2009: 35).

Y añade:

“No obstante, aun cuando el lumpen reproduzca los mismos valores de la sociedad a la que se integra, si un lumpen en particular se siente motivado a vengarse, su conducta responde a lo que suele entenderse por rebeldía (sobre todo cuando la idea de rebeldía, para mostrar su déficit, se diferencia de la de revolución” (2009: 36).

El Oso es un héroe, no un revolucionario. El Oso es un sujeto que responde a las inclemencias del tiempo de modo individual: que entrega o bien sus sentimientos, si se trata de su familia (aunque sin estridencias ni excesos), o bien su seguridad, decisión y violencia si está frente a sus enemigos. No quiere reemplazar el sistema, no tiene un discurso contra él, tampoco es un terrorista. Por lo tanto, no quiere, ni necesita, ni menos se imagina “otro mundo”, otra manera de concebir a la sociedad en la que no existan las amenazas. Al respecto, dice Schwarzbock:

“El revolucionario, igual que el rebelde, se opone al sistema dominante por considerarlo ilegítimo y falso, pero lo hace porque cree que es posible reemplazarlo por otro, legítimo y verdadero. El rebelde, en cambio, es alguien que no sigue las normas ni las convenciones vigentes porque las considera caducas. Siente que todo lo obligatorio carece de legitimidad, pero lo siente al mismo tiempo que es incapaz de concebir un orden alternativo al que desprecia. No tiene ninguna idea de cómo debería ser el mundo si no fuera como es, y tampoco le importa tenerla” (2009: 36).

Pero, si bien no concibe ni postula otro orden, interactúa con el mundo desde el poder que podría tener un sujeto: acciones personales en pos de proteger a su núcleo, a su familia. Por ello enfatizamos, además, que estamos ante un héroe, un hombre de acción que ha configurado una moral férrea, digna de un sujeto trágico de esta modernidad (Eagleton, 2011: 119-139), de su modernidad particular. Al respecto, dice Campero:

“La moral del héroe prevalece desprendida de su tono épico, de su dimensión restauradora o emancipadora. Además de las locaciones y el anclaje social e histórico implícito e ineludible, las características individuales de la épica es otro de sus rasgos habituales” (2008: 55).

Sabe lo que hay que hacer para domesticar o “surfear” en el mundo, utilizar sus propias condiciones para actuar en él. Por esta última característica del héroe, es pertinente citar a Aguilar cuando hace una comparación entre las cintas de los ‘60 y ‘90: “si en los sesenta la política vinculaba mostrar con actuar, denunciar con reaccionar, en los noventa la cuestión pasa por otro lado: la dificultad no está en saber lo que sucede sino en cómo

actuar” (2008: 11). Actuar, intervenir en el mundo, significa para el Oso sacrificarse, pero no como Cristo, sino como un sujeto con una familia particular a la cual puede dañar si está demasiado cerca, razón por la cual debe renunciar a su recuperación como tal y, más bien, decidir una relativa cercanía de la hija. En él, a diferencia de lo que ocurre con Rosario en la película homónima, no hay lamento fatalista⁹¹, no hay victimización. Sobre esta característica de algunos melodramas, dice Román Gubern: “pero no siempre el tema de la felicidad negada, espina dorsal del sufrimiento humano y núcleo emotivo del melodrama, conduce al lamento fatalista” (1974: 246).

Y agrega:

“Las masas pueden sentirse fascinadas por la grandeza de un personaje manifestada en la aceptación de su destino trágico, fórmula que obtiene su máxima eficacia cuando se convierte en un ‘vencer en la derrota’, como le ocurre a María Luján en el desenlace de *El último cuplé*” (Gubern, 1974: 246).

El Oso como es un sujeto fáustico es también trágico al mismo tiempo. Puede ser, como señala Eagleton (2011), pero estamos ante la tragedia moderna, aquella que ya no necesita convocar en sus tramas sólo a personajes aristocráticos, notables socialmente hablando. Lo mundano, al igual que en las acciones melodramáticas, desde el siglo XIX, escenifica la cotidianidad de sujetos morales, pero sin características extraordinarias. Al respecto, dice Eagleton: “Raymond Williams empieza su *Modern Tragedy* advirtiendo que ha sido testigo de distintas clases de tragedia en su ‘vida ordinaria’, aunque ‘no se tratara de la muerte de príncipes’. Habla de un padre muerto, una ciudad dividida y una guerra mundial” (2011: 134).

⁹¹ Sobre las modalidades con las que podrían finalizar las narraciones trágicas, dice Eagleton: “la mayoría de las tragedias termina mal, pero un buen número no. Aristóteles es notoriamente indiferente, por no decir contradictorio, al respecto. Un final triste no era esencial para la tragedia griega, aunque fuera predominante” (2011: 126). Y añade sobre la actitud que mueve el conflicto: “Hegel pensaba que era la unilateralidad, no la muerte, lo que constituía la acción trágica, y no consideraba la muerte del héroe esencial para la reconciliación. Podríamos decir: ‘Recuperó a su hija al final, pero fue trágico que tuviera que soportar tantos años de penuria y desesperación mientras la buscaba’ (Eagleton, 2011: 126).

Y complementa:

“La tragedia y la democracia se encuentran en la novela, pero no es el único lugar donde eso sucede. Arthur Schopenhauer es uno de los pocos filósofos que reconoce lo trágico cotidiano en el drama. En la tragedia –escribe– no vemos ‘la mayor de las desgracias como una excepción o como algo causado por circunstancias extrañas o personajes monstruosos, sino como algo que brota sencillamente de las acciones y los caracteres de los hombres, algo casi esencial en ellos, lo que nos la acerca terriblemente’” (Eagleton, 2011: 138).

¿Qué acontece, ahora, con *Rosario Tijeras*, con su mundanidad y trivialidad? Rosario, la protagonista, es un sujeto puramente emotivo, sentimental, que sólo recibe el daño exterior y que lo retribuye con muerte. Su propia vida terminará en esta ley de los sicarios: vivir intensamente, ayudar a la familia cercana y morir joven, en un enfrentamiento o asesinada. A diferencia del Oso, Rosario es un efecto de las condiciones del mundo, pero eso no significa que no tenga una meta, un más allá al cual quiera llegar. Por dicha razón no estaríamos de acuerdo con Cardona Echeverri (2012) cuando cataloga de “héroes aberrantes”, de modo completamente general, a los protagonistas de las películas sobre sicarios en Colombia, como la misma Rosario Tijeras. El autor señala que los protagonistas carecen de móviles para sus comportamientos o bien nunca son explicados, tampoco se conocen las causas de su situación actual o el contexto que enmarcan sus acciones. Al respecto dice, Cardona Echeverri:

“[En Rosario Tijeras] No hay ninguna comprensión del mundo sicarial, pues la simple utilización de actores naturales, con evidente pretensión realista, no es suficiente para otorgarle solvencia narrativa a la historia; al contrario, el talante con el cual fueron compuestas las escenas, convierten a los asesinos y sus singulares rituales, artificiosos y desarticulados, en gratuitos elementos, casi circunstanciales, del inexpresivo relato de amor” (2012: 137).

¿Cómo podríamos comprender a Rosario, si no tuviera un móvil, si no conociéramos o imagináramos los hechos y situaciones que la han conducido a ser lo que

es? La relación que tiene la protagonista de la película de Maillé es de causalidad con el mundo, de ser el resultado de él. Rosario es violenta y pasional, segura, pero débil a la vez debido a la ausencia de la figura paterna y la distante y problemática relación con su madre –que le reprocha sus conductas constantemente, incluso la golpea–, y a la crisis general de valores en una sociedad colombiana muy determinada por las relaciones con los narcos (Ospina, 2010: 144), cruzada por las imposturas que se producen por las relaciones entre éstos y la “gente bien”, civiles, militares y políticos. Claro, Rosario, podría hacer lo mismo que el Oso, intervenir en el marco de unas claves ya conocidas, sin lamentos y con pura acción, pero no lo hace. Algunos podrán decir que los contextos de Rosario y Rubén son distintos, por los que las respuesta a las agresiones del mundo necesariamente deben variar. Sin embargo, aceptando esta afirmación, la única evidencia que tenemos son las respuestas concretas, sus acciones concretas: pasión y amor con sus parejas (Emilio y Antonio, al igual que hace el hermano), venganza y violencia desatada contra aquellos que la amenazan o que osan destruir su mundo íntimo. Se trata de un padecimiento de las crueldades del mundo recubierto de seguridad en sus actos, encubriendo la sensación permanente de la fatalidad de un mundo que se sufre y se lamenta. Al respecto, dicen Jáuregui y Suárez:

“Algunos de los trabajos mencionados han ido, además, tras los cuerpos sufrientes del desecho, ya para traducirlos en las disciplinas explicativas de lo social y cultural (paternalismo epistemológico), ya para proponer una agenda de redención social (normalización), ya para conjurar y exorcizar con imágenes lo que se percibe como un desastre (un ejercicio de redención simbólica)” (2002: 369).

¿Cuál sería su experiencia frente al mundo que lo melodramático comunica? La experiencia de la fatalidad de la vida que se expresa no sólo en el destino de todo sicario, sino que acontece en la dimensión fundamentalmente de lo sentimental. Su fatalidad no la podemos arrancar meramente de lo social, ni simbolizar la tragedia de toda una clase. Estamos ante un sujeto que le devuelve al mundo un sentimiento, de amor, de fraternidad, de lamento o de venganza, según sea el caso. Una secuencia clarificadora al respecto es la procesión y la ritualidad estetizada, luego de la muerte de Johnefe:

“En una muestra llamativa de religiosidad pagana, que en la película se desarrolla, los compañeros de Johnefe, después de que sea asesinado, pasean con su cuerpo por todos los lugares que les gustaban, y en el cementerio dos muchachos, como sus ángeles de la guarda pero con pistolas, vigilan su tumba, junto a la cual hay un equipo de sonido a todo volumen –Rosario entrega nuevos CD a los chicos–, y una foto de Johnefe cuando ya estaba muerto, al lado de su epitafio, no demasiado ‘ortodoxo’: ‘Aquí yace un bacán’” (Torres, 2009: 4).

A Rosario la embarga lo perdido, la importancia de aquello que no estará más en esta vida. No nos olvidemos que su hermano era uno de los que componía su círculo íntimo, además de ser la persona a la que más ha querido en su vida. El sentimiento de lo perdido que se manifiesta en la fiesta y procesión que precede al entierro de su hermano, corresponde a la nostalgia de lo que no podrá vivir más, a la evidencia material de la fatalidad de la vida, haga lo que haga. Sobre el sentimiento de nostalgia, dice Pérez Rubio:

“Este sentimiento de nostalgia implica la búsqueda de un absoluto, generalmente a través del amor, imposible de alcanzar por el sentimiento trágico de una felicidad inasequible, la citada noción baudeleriana del *spleen* o la melancolía casi suicida que se ilustra de forma gráfica en el personaje de Robert Stack de *Escrito sobre el viento* (Written on the wind, Douglas Sirk, 1956), que llega incluso al extremo de dormir con una pistola debajo de la almohada” (2004: 46-47).

Es el destino de lo trágico, aunque convengamos que en Rosario su autoconciencia cede su espacio más bien a la inmanencia del mundo, a la naturalización de sus condiciones. Al respecto, dice Román Gubern:

“En efecto, si del drama burgués tomó la cotidianidad, de la tragedia griega incorporó sólidamente el melodrama el principio del ‘destino trágico’ contra el que es imposible luchar y que es presentado como fatalidad, Providencia, voluntad de Dios, ley de la sangre o ley natural” (1974: 245).

¿Cómo se expresa un mundo que es así, pese incluso a intentar modificar el curso de las cosas? La respuesta la entrega Gaviria, a propósito de su práctica cinematográfica:

“En vez de desechos –o bien en tanto desechos industriales de nuestra civilización–, él descubrió y entendió en ellos la existencia de otra cultura, que tenía códigos propios (de lenguaje, de acciones, de movimientos, de vestimenta), una praxis (la violencia), un horizonte de expectativas (morir jóvenes), una estética musical (*rock* pesado en los años ochenta) y, ante todo, su conciencia de vivir en situación de ‘guerra’” (Gaviria en Ruffinelli, 2004: 26-27).

Rosario vive en “condiciones de guerra”, como dice la cita anterior, por sus condiciones de vida actuales, pero sobre todo por lo que la ha precedido. Fue violada cuando pequeña, quiebre que orientaría su vida a la venganza: su apodo no es gratuito, sino que es la expresión material de su desquite. Como dice Torres: “su camino será el de la pelea con la vida y la búsqueda infructuosa de cómo ganarle la partida. A Rosario, al tiempo víctima y victimaria, le toca el lado oscuro de la existencia, ha nacido con la herencia de una lucha de varias generaciones” (2009: 3).

Para Rosario, la redención personal y subjetiva no puede tener lugar como en el caso de Rubén, el Oso. Si hay alguna cosa que se redime, ésta es la sociedad, la que necesita que la protagonista muera para reinstalar el orden de las cosas. Así como la relación entre narcos y “gente bien” es evidente y sistemática –la discoteca así lo testimonia–, ésta no puede declararse en voz alta, la decencia no lo permite, como queda de manifiesto en la cena entre Rosario y los padres de Emilio. Para que siga el orden tal como está en este caso, es funcional que Rosario sea reactiva y no proactiva, que el margen no amenace realmente al centro. Mientras Rosario sea un efecto del mundo, lo único que queda es el lamento de una fatalidad que significa en este caso, una pérdida permanente, primero de su familia y luego de su hermano y de su amor, Antonio.

Esas Difusas Instituciones

El mundo aparece de modo amenazante, pero, además, es un mundo que no está bien delineado o, más bien, aparece de forma inmanente. Esto quiere decir que es representado/experimentado tanto en *Un oso rojo* como en *Rosario Tijeras* como relaciones de poder con un modo de ser de la institucionalidad (el Estado, los narcos, la mafia o la policía) bastante particular y difusa (explícita) y, en algunos casos, como algo que subyace (latente) al ambiente en el cual tanto Rosario como el Oso despliegan sus acciones. Pero, en cualquier caso, las instituciones dan cuenta de que el “mundo es así”, y no de otra manera. Se trata de otra forma de hacerse evidente la fatalidad que envuelve a estos personajes.

En *Un oso rojo*, la institucionalidad es transparente en la secuencia en que Rubén está en los juegos con su hija, en un día recreativo a todas luces. Sin embargo, su encuentro es abortado por la policía que los detiene y los revisa, como consecuencia de que los vecinos del barrio la alertaron de la presencia de un ex convicto –al que conocen, pero temen o sienten incomodidad de su presencia– en la zona. La disposición de los personajes en el encuadre deja entrever en un segundo plano a Alicia observando con expectación y preocupación el control de identidad que se le hacía a su padre. Tal situación no es anodina, como casi todo lo que aparece en las narraciones: explica el curso de los acontecimientos que se sucederán. Desde ese momento, si le quedaba alguna duda, el protagonista sabrá que haga lo que haga, no podrá estar demasiado cerca de su familia. Más bien deberá velar por ella desde lejos, lo que provoca su sacrificio, como ya hemos señalado, por el bienestar de los que ama. Las instituciones, en cierto modo, son los oponentes a la verificación de sus afectos y, más aún, su inclusión social es imposible.

Excepto por esta secuencia, lo institucional aparece de modo negativo. Lo percibimos por defecto. Lo institucional brilla por su ausencia, incluso el Oso se “arregla” con su mujer, Natalia, de palabra, sin mediación alguna de la Justicia. Lo más interesante quizás, de esta relación con las instituciones sea la percepción que el hampa y el Estado se confunden en procedimientos y en moralidad. Esto cobra prestancia cuando el Oso le entrega el dinero del atraco a Sergio para que pague sus deudas de juego e impida el embargo de la casa. Al respecto, dice Schwarzbock:

“La frase ‘toda la guita es afanada’ la dice alguien que está fuera de la ley porque no cree, ni en la ley ni en que se pueda vivir sin ley. Ese es el grado máximo del escepticismo político que caracteriza al lumpen; no creer ni en el Estado ni en la anarquía. El lumpen, a diferencia del proletario, no cree ni en el progreso ni en la civilización ni en la política. Es anti-militante, si al militante se lo define por su vocación orgánica, por su deseo de sumarse y ser uno más dentro de un grupo. El Oso no puede formar parte de ningún todo. Del único todo que le habría gustado formar parte –su familia– tiene que despedirse para no causarle más daño” (2009: 36).

No nos olvidemos que Rubén no es un revolucionario, actúa por cuenta propia para salvar su mundo individualizado y puesto en riesgo. Como no quiere, ni imagina otro mundo, ni la función de uno distinto, el Oso no ve grandes diferencias entre el comportamiento mafioso y la forma de actuar del Estado. Es más, el hampa, él lo sabe, ha tejido redes (invisibles muchas veces, pero por lo mismo eficaces) con el Estado y con el capital. Puntualiza, Schwarzbock:

“Lo que define a la sociedad, para un personaje como el del Oso, es el hampa que ella ha sabido construir, sólo que el hampa –como el conjunto de todas las bandas de delincuentes que tejen redes con el poder político y económico–, al estar en todas partes, no se ve. El Estado tampoco se ve por la misma razón, porque está en todas partes (lo mismo que dicen de Dios los creyentes). Menos que menos se ve hasta qué punto el hampa y el Estado se parecen, a fuerza de imitarse mutuamente” (2009: 37).

El Oso es un escéptico, políticamente hablando, sabe que no puede esperar nada tanto del Estado, ni menos de la mafia. Pruebas del concubinato hay muchas y con una reflexión rápida esto se vuelve más patente: ¿cómo desde la cárcel, espacio vigilado se supone, los presos hacen circular dinero, celulares, drogas y armas?⁹², se interroga

⁹² Esta misma situación de relaciones estrechas entre el Estado (simbolizados por los gendarmes y alcaides de la cárcel) y la mafia, Israel Adrián Caetano lo exhibe en su serie de televisión *Tumberos* (las tumbas son las celdas de la cárcel en el lenguaje delictual argentino) estrenada por el canal América Televisión en el 2002. En diez capítulos el director da cuenta de algunas de las transacciones más frecuente en los edificios

Schwarzbock (2009: 37). ¿Cómo pueden organizarse delitos y negocios entre reos y bandas que funcionan fuera de los edificios penales, de no ser por un vínculo más que estrecho entre el hampa y los representantes del Estado que borra los límites entre el dentro y el fuera de los márgenes? Tales disquisiciones no hacen sino plantear que es precisamente esa indistinción entre legalidad e ilegalidad lo que estaría en el núcleo del asunto. Probablemente sea esto lo que podría provocar en el espectador un malestar, porque significa emplazar al Estado mismo, con su institucionalidad, en el centro de la corrupción⁹³. Al respecto, dice Schwarzbock:

“El ciudadano que no ha tenido entuertos con la ley puede ver al Estado como corrupto, pero por eso mismo lo está juzgando desde la idea de que el hampa y el Estado son entidades sustancialmente distintas. Quien ha estado preso, en cambio, sabe que la cárcel reproduce dentro suyo las mismas relaciones de poder que existen afuera, sólo que, como suceden en un espacio acotado (dentro del mismo edificio, en realidad), es posible percibir las” (2009: 37).

El Oso sabe que éstas son las normas que rigen el entramado del poder y las formas en que se manifiesta la institucionalidad, está consciente de que la “vida es así” y que en ella las ambivalencias son parte de su composición. Estamos ante la fatalidad de los comunes, connatural a las *formas melodramáticas* que hemos distinguido hasta aquí. Sobre esta característica del melodrama, dice Román Gubern:

“Pues al igual que el fatalismo de la tragedia griega reflejó el abandono del hombre primitivo ante las fuerzas y leyes de una Naturaleza que no podía controlar, el elemento trágico del melodrama popular moderno refleja la fragilidad e inseguridad de los humildes en una sociedad regida por unos poderosos semidioses y que es percibida como inmutable” (1974: 244).

penitenciarios en los que serían típicas las transacciones de droga entre presos y gendarmes y la planificación de atracos y negocios con personas del extramuro.

⁹³No nos olvidemos que el director de *Un oso rojo* filma y estrena su película en los mismos momentos en que Argentina atraviesa una crisis política y económica que ha dejado una muchedumbre pauperizada, luego de las políticas de ajuste neoliberal que el gobierno de Menem desarrolló durante toda la década de los noventa en el siglo pasado. La película si bien no es una ilustración de ese periodo de la historia construye un relato que deja entrever las condiciones sociopolíticas y económicas del momento.

La tragedia de los humildes, como hace mención en la cita anterior Gubern, no solo se expresa por la institucionalidad en versión del Estado o de la misma mafia. También se manifiesta en la autoconciencia del Oso que es un sujeto “marcado” por sus años en la cárcel y que, en un barrio suburbano como San Justo, en el que viven su ex mujer y su hija no puede pasar desapercibido, aunque lo quiera, para recuperar a su familia. No existe para estos sujetos la noción del anonimato, que sí procede para ladrones de poca monta como el Cordobés en *Pizza, birra, faso* o en la misma *Rosario Tijeras*, que viven en Buenos Aires y Medellín, respectivamente. La institución en su dimensión barrial, es decir la vecindad, hacen su aparición, como cuando describimos la escena de los policías que “controlan” a Rubén, a petición de unos pobladores del lugar. Se trata de la idea de “decencia” que los vecinos intentan preservar de la intromisión de sujetos como el Oso, con un prontuario policial conocido, y que se alejaría de las “buenas maneras” tolerables. Como dice Schwarzbock:

“Nadie tiene nada que decir de mí. [...] De ahí que el Oso esté *marcado* (la expresión la usan tanto el hampa como la policía para referirse a alguien a quien, cuando llegue la oportunidad, le harán pagar con su vida una cuenta pendiente) y que quien lo señale con el dedo sea el vecindario” (2009: 38).

La vida es dura para sujetos como Rubén cuando la sociedad se ve como amenaza. Pero él no se lamenta, no lo padece como una carga, como en el caso de Rosario. El Oso es afirmativo respecto del amor a su familia, pero no es crítico de las instituciones, pues entiende sus gramáticas. Su problema, finalmente, no es ni con el Estado, ni con sus representantes, la policía, ni tampoco con el vecindario pues su problema no es lo justo, ni lo injusto. Su resquemor es personal, con el Turco, con el hampón que no le ha devuelto lo que le pertenece (el dinero de un antiguo atraco) y que en un nuevo “golpe” seguramente lo traicionará. Por ello, Rubén se comporta con seguridad, como un individuo que conoce las claves del poder.

Como el Oso es un hombre de acción, claro y determinado y que conoce las reglas

del juego, el orden social e institucional aparece de modo complementario. El mundo demanda proactividad para controlarlo o, mejor dicho, para moverse en él. El mundo es el escenario de Rubén, debe ser domesticado, en los términos y recursos de poder que él posee, teniendo en cuenta que su meta es la mantención y bienestar de quienes ama, de Natalia y Alicia.

En *Rosario Tijeras*, por otra parte, las instituciones también aparecen con un carácter inmanente, que subyace al ambiente en que se desenvuelven los personajes, que opera como el escenario prefijado en el que se moviliza la narración. Las instituciones se hacen sentir por defecto, por negatividad, por su ausencia, como señala León, para las películas que él denomina bajo el rótulo de “cine de la marginalidad” (2005: 76). El narcotráfico acontece como si no existiera Estado, como si las instituciones nacionales estuvieran ausentes. Tal situación remite, como mencionamos al comienzo de este capítulo a la percepción de que el Estado y el hampa poseen cierta identidad, han trabado negocios, lo que ha generado una corrupción permanente.

De modo similar que en un *Oso Rojo*, en *Rosario Tijeras* es evidente apreciar el contexto, aunque con citas o marcas más explícitas a su época, la “época de oro del narcoterrorismo”. También, podemos afirmar que esto es así, porque las relaciones entre el “mundo legal” y el “ilegal” están dadas de antemano, por lo que los personajes deben actuar en esa cuadrícula, con esa normatividad no escrita, pero muy aplastante. Como dice Osorio: “esta criminalidad sin ética se hunde en un estado mucho más salvaje, porque no hay casi presencia del Estado o de las fuerzas del orden” (2010: 67).

Aunque es una cita pensada para *El Oso rojo*, creemos que es pertinente para los imaginarios sociales desplegados en *Rosario Tijeras*, y a la visión que movilizan los sujetos representados en este filme. Al respecto, dice Schwarzbock:

“La comunidad fundada en ese territorio sin ley, entonces, es una falsa comunidad, en la que toda alianza resulta precaria y revocable. Hay una ley oficial, escrita, y una ley subterránea, no escrita, o, si se quiere, un derecho que es visible –el del Estado– y otro que se impone desde las sombras –el de las bandas que llamaríamos mafiosas, enfrentadas entre sí y entretejidas con el Estado, del que compran y al que deben favores–. El problema es que la

distinción entre lo visible –como poder estatal– y lo invisible –como poder mafioso– no se corresponde con lo justo e injusto” (2009: 9).

Particularmente para *Rosario Tijeras* y la representación ausente de lo institucional, dice Osorio:

“En estas historias sobre la marginalidad en el país tampoco hay presencia del Estado, muy a pesar de ser un problema que le compete directamente, tanto en sus causas como en el control o solución de sus consecuencias. La presencia del Estado cuando ocurre, está dada como un elemento de presión o represión, que llega a hacer más difícil la situación de los personajes” (2010: 82-83).

Por ello, cuando emerge y se palpa, lo hace de una manera estereotipada, ya previamente categorizada. En *Rosario tijeras* esto es claro en la secuencia en que la policía militarizada colombiana irrumpe y allana una de las casas de “seguridad” de la protagonista que, como buena sufriente, estaba más bien a la espera de su apresamiento antes que dispuesta a un enfrentamiento. Es el único conjunto de escenas en que lo institucional-estatal se explicita, pero con fines narrativos, porque el centro está en mostrar que el allanamiento se producía luego de que Rosario y Antonio consumaran su amor postergado en casi toda la historia. ¿Cómo responde Rosario? Intentando salvar a su amado, exculpándolo de cualquier complicidad delictual ante la autoridad. Pero no había nada que hacer, su vida estaba predestinada a la infelicidad, al castigo, y a la no concreción del genuino amor. La respuesta es, entonces, afectiva al mundo y la sociedad que está contra ella. La relación con lo social, con lo que hemos llamado el orden de lo colectivo es contradictoria, a diferencia de lo que ocurre en un *Oso rojo*: en esta última cinta, Rubén es un campeón que sabe que la sociedad y las instituciones están contra él, pero, sin embargo, actúa en sus márgenes, con sus reglas, pero con aplomo y determinación.

Si el Oso sabe que la fatalidad es constitutiva de todas las relaciones de poder y responde preservando, a su modo, en sus términos, a su familia, Rosario, en cambio, lo pierde todo. Pierde primero a su hermano, aunque se encomienda a la virgen de los sicarios

para que esto no ocurra, posee una mala relación con su madre, pues ésta no tolera su forma de vida, es herida de muerte por uno de los asesinos a sueldo que no le soporta sus desplantes y amor por los “niñitos bien” de la discoteca. Rosario no tiene nada, ni su familia (por lo tanto esta institución no requiere ser preservada). Tampoco, con su muerte, podrá concretar su verdadero amor.

En fin: *Un Oso rojo* y *Rosario Tijeras* dan cuenta de dos tragedias de sujetos representados en unas modernidades contradictorias, pero también de dos resoluciones distintas, como hemos podido apreciar. A su vez, dan cuenta, siguiendo a Stuart Hall, de dos posiciones de identidad (2003: 20-21) construidas narrativamente, en las que los afectos y las prácticas de los sujetos divergen pues su relación con el mundo que los contextualiza no es la misma: para unos es la acción en la vida, como lo demuestra el Oso; y otros, como Rosario, más bien reaccionan ante una sociedad que es vista como amenaza.

Capítulo V

EL POLAQUITO Y LA VIRGEN DE LOS SICARIOS. EL AMOR COMO IMPOSIBILIDAD Y LA MUERTE COMO DESTINO EN LA CIUDAD MELODRAMÁTICA⁹⁴

“Representar la marginalidad significa asumir una crítica profunda de la propia mirada a partir de aquellos puntos ciegos que nos llevan a construir sus límites. De la misma manera, filmar la marginalidad significa más reflexionar sobre los propios límites de la representación cinematográfica que construir imágenes del ‘otro’”.

Cristián León, *El cine de la marginalidad. Realismo sucio y violencia urbana*, 2005.

“El conflicto inicial está garantizado cuando se enfrentan los deseos y las procripciones, cuando el protagonista debe luchar para no sucumbir al llamado de sus pulsiones o de sus instintos egoístas y logra instaurarse como un héroe o heroína sobre lo que de ‘naturaleza’ (léase aspiración de felicidad y libertad) hay en él o en ella. La lección siempre resulta impecable: la sobrevivencia del orden social depende del sacrificio o de la negación de los deseos del individuo. El pacto se ratifica a partir de la renuncia individual, la sociedad ‘triumfa’ cuando el individuo ‘pierde’. En este sentido, la narración melodramática constituye un pacto político en el más estricto sentido de la palabra”.

Rossana Reguillo, *Épica contra melodrama. Relatos de santos y demonios en el “anacronismo” latinoamericano*, 2002.

Dos películas, *El Polaquito* (Desanzo, Argentina, 2003) y *La virgen de los sicarios*⁹⁵ (Schroeder, Colombia-Bélgica, 2000), en las que la redención se torna imposible para unos sujetos de la modernidad que, de algún modo, están marginados de los metarrelatos de la nación. Dos cintas en que el amor, los afectos y las pasiones (las formas melodramáticas) les permiten narrar sus desventuras en una ciudad que aparece como un “monstruo” que engulle vidas y esperanzas, razones y emociones. Dos películas que podrían constituirse en una especie de crónica de un devenir evanescente, precario, que

⁹⁴ Ver anexo 4: Matrices de análisis melodramático de *El Polaquito* y *La virgen de los sicarios* (pp. 226-230).

⁹⁵ *La virgen de los sicarios* obtuvo en el año 2000 varios premios en festivales internacionales, entre ellos la “Medalla de Oro” otorgada por el Festival de Venecia; fue nominada al “León de Oro” durante el Festival de Venecia y, en este mismo festival fue galardonada como la mejor película de un director no Latinoamericano sobre un tema Latinoamericano (Ospina, 2010: 266).

pone en entredicho su mismo referente (León, 2005: 10). Se trata de unas narraciones que en vez de desplegar discursos utópicos, de un mejoramiento al alcance de la mano, plantean más bien unos relatos distópicos donde todo siempre está a punto de desbaratarse y donde todo puede ir peor (León, 2005: 22). Pero en ese proceso narrativo, los mismos personajes se constituyen en su identidad, se desplazan de posición y en su deambular por la ciudad van configurando historias, aunque rutinarias, con altos niveles de tragedia. La identidad es narrativa, como nos recuerda Paul Ricoeur (2006: 9-22), pues la “narrativa actúa, configura memoria, anticipa futuro, provee identidad” (Chilun, 2000 en Rincón, 2006: 90). Incluso si ese futuro es la prolongación amarga del presente.

¿Cómo puede suceder tanta fatalidad? Una respuesta rápida y tentativa: lo colectivo parece estar en descomposición e, incluso, es inimaginable. Pero tal constatación no puede remitirnos sólo al análisis del fragmento, del sujeto individual, pues como se trata de películas que dialogan con un afuera⁹⁶, la totalidad social igualmente se hace presente aunque sea por ausencia, aunque sea por su existencia antagónica a los sujetos de la modernidad. Cabe advertir que éstos se encuentran inscritos en contextos bien conflictivos, de crisis económica y política en el caso argentino (hiperinflación, desempleo y corrupción institucional) y de crisis política severa en el caso colombiano, en el que la violencia del narcotráfico determinaba las relaciones sociales.

Tanto *El Polaquito* como *La Virgen de los sicarios* tienen lugar en un periodo y en ciudades –Buenos Aires y Medellín, respectivamente– marcado por la globalización y por políticas neoliberales con una serie de problemas semejantes, pero resueltos y evidenciados de distintas maneras, como veremos. Juan Carlos Vargas explicita el arco analítico que cubren estas cintas producidas entre 1990 y 2003:

“Pobreza y marginación social; desintegración familiar, ausencia de padre u orfandad y abandono; pérdida de la inocencia, alcoholismo, drogadicción, narcotráfico; violencia y

⁹⁶ Como una constante, los filmes que hemos analizado en esta tesis proponen un diálogo con un afuera, como si sus discursos construido se apertrecharan de los materiales de la realidad y nos devolviera unas imágenes que la problematizan y se hacen cargo de ella, de su funcionamiento. Gonzalo Aguilar, citando al autor alemán Sigfried Kracauer, dice: “los filmes no dejan de ser un reflejo de la sociedad. Justamente, los mejores, mientras más incorrectamente presentan la superficie de las cosas, más se convierten claramente en un espejo del secreto mecanismo de la sociedad” (Kracauer en Aguilar, 2008: 52).

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” (2010: 4).

Podemos constatar que las seis películas que conforman el análisis comparten esta variedad de problemas sociales, políticos y económicos⁹⁷. Al tiempo que utilizan las formas melodramáticas como mediaciones de unas experiencias de unos sujetos representados que se relacionan, la mayor parte de las veces, conflictivamente con sus modernidades. Desde el momento en que tentamos unas sinopsis de ambas cintas, nos damos cuenta que lo melodramático aparece ya como una serie de recursos, afectivos por cierto, que dan cuenta de un tipo de respuestas de unos sujetos cuya realidad los supera, pero no necesariamente los inmoviliza. Es posible anticipar una conclusión: al revelar con crudeza y verosimilitud los conflictos sociales inscritos en Buenos Aires y Medellín, respectivamente, por medio de personajes que padecen y enfrentan (o sobreviven) a su manera sus modernidades, estas películas terminan reflejando en sus sentimientos ese proceso⁹⁸. ¿Y cómo estos filmes pueden revelar su contexto, comunicar mediante un discurso las vidas y las experiencias de

⁹⁷ Y para dar cuenta de tales ejes temáticos, los entonces jóvenes directores cuentan con medios productivos para generar sus películas. Desde los noventa, como ya hemos señalado, se populariza el uso de la cámara de video, por lo que algunos cineastas “empiezan a experimentar con el formato, el cual abarata costos y permite filmar con mayor libertad creativa sin necesidad de mucha iluminación” (Vargas, 2010: 3). En el caso de Desanzo, realmente se trata de una experimentación, pues estamos ante un cineasta que generacionalmente está más cercano a los autores argentinos de los ‘60, como Pino Solanas u Octavio Gettino –ambos directores de la célebre película *La hora de los Hornos* (1968)– que a Caetano o a Trapero. *El polaquito* es su noveno largometraje –en una obra que contempla tanto documentales como comerciales para televisión– y es la primera vez que incursiona en el llamado cine independiente y “marca su debut en el uso del formato digital y en la utilización de un elenco formado en su mayoría por actores no profesionales” (2010: 18).

⁹⁸ El historiador argentino Luis Alberto Romero da cuenta del proceso general acontecido en las urbes y en las sociedades del subcontinente desde los ‘80 en el siglo XIX: “la antigua sociedad, continúa y relativamente homogénea, igualitaria en muchos aspectos, deja paso a otra fuertemente segmentada, de partes comunicadas, separadas por su diferente capacidad de consumo y de acceso a los servicios básicos, y hasta por desigualdades civiles o jurídicas. Graciela Silvestri y Adrián Gorelik han mostrado en las ciudades –las llaman ‘máquinas de dualizar’– un reflejo de estos cambios, que expresan a la vez el contraste y la exclusión: deterioro de la infraestructura urbana y de los servicios, crisis del control y el orden público, ruptura del espacio urbano homogéneo y desarrollo de algunos espacios aislados –el *shopping*, el *country*, ciertos barrios– donde grupos reducidos viven en un mundo ordenado, seguro próspero y eficientes” (Romero, 2011: 304). Estos procesos de precarización para muchos de sus condiciones de vida ha producido, como ya hemos señalado en capítulos anteriores, una masa importante de sujetos marginales que habitan en verdaderos guetos o enclaves específicos en la ciudad: villas miseria en Argentina, Favelas en Brasil o “barrios de inundación” y “comunas” en Colombia.

sujetos de la modernidad representados? Una respuesta posible la da Ricoeur cuando conecta la vida, la experiencia y su puesta en narración:

“Una vida no es más que un fenómeno biológico en tanto la vida no sea interpretada. Y en esa interpretación, la ficción desempeña un papel mediador considerable. Para abrir paso a esta nueva fase del análisis, debemos hacer hincapié en la mezcla entre actuar y sufrir, entre acción y sufrimiento, que constituye la trama misma de una vida” (2006: 17).

Por tanto, necesitamos conocer la trama de las películas, pensando que en ellas se cuentan vidas, se elaboran una serie de hipótesis de cómo se despliegan las experiencias individuales y sociales, se busca comprender, dentro de sus posibilidades, las modalidades que asume la cotidianidad en unas ciudades que, al contrario de lo que se piensa, mezclan lo tradicional con lo moderno, lo residual con lo emergente, el progreso y su reverso, la marginalidad. Lo interesante es que estas parejas binarias en las cintas se describen, se problematizan y también se narran. Sobre la ficción narrativa, dice Ricoeur:

“Es una dimensión irreductible de la *comprensión de sí*. Si es cierto que la ficción sólo se completa en la vida y que la vida sólo se comprende a través de las historias que contamos sobre ella, entonces, podemos decir que una vida examinada, en el sentido de la palabra que tomamos prestada al principio a Sócrates, es una vida *narrada*” (2006: 20).

¿Qué narran *El Polaquito* y *La virgen de los sicarios*? Pasemos a revisar la sinopsis de la primera cinta. Para ello nos serviremos de una síntesis que realiza Martín Appiolaza:

“Los personajes de *El Polaquito* son sus habitantes: salieron de villas miserables, ganan dinero, se reproducen y mueren en esos espacios. La hermana de El Polaquito es prostituta, su padrastro abusador y su madre víctima, trabaja para El Rengo que es proxeneta de niñas en la estación de trenes y también se queda con una parte de lo que recaudan los que piden limosna o venden al paso. Para poder trabajar, El Rengo tiene protección policial: le cobran sobre las ganancias pero le garantizan protección” (2012: 2).

Lo melodramático se vuelve aun más evidente en esta otra sinopsis:

“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” (Vargas, 2010: 19).

El Polaquito es una historia de un amor imposible, basada en un hecho real aparecido en la crónica roja de los periódicos bonaerenses, entre un adolescente que interpreta tangos en los vagones de trenes, al que no se le conoce su nombre, sólo su apodo –al igual que el “Cordobés” de *Pizza, birra, faso* o de la protagonista de *Rosario Tijeras*– tomado de uno de los más afamados cantantes de tango argentino, el “Polaco Goyeneche”, y una joven prostituta, la Pelu. Decimos que es imposible, porque el sentimiento amoroso en un mundo de explotación infantil, en un marco en el que predomina la ley del más fuerte o, mejor dicho, del “más vivo”, no está del lado de los buenos. Resulta un tanto inverosímil pensar y proyectar un sentimiento genuino en un contexto en el que las relaciones sociales responden más bien a lo económico, bajo una economía informal en la que el Rengo es el cabecilla de una organización laboral y delictiva que cuenta con la anuencia de la policía bonaerense en un concubinato que difumina, nuevamente, los límites entre el Estado y la criminalidad, tema que también está presente en las anteriores películas analizadas como *Un oso rojo*, por ejemplo.

Como es evidente, *El Polaquito* desarrolla una serie de subtramas que van perfilando los derroteros del protagonista, quien en un comienzo debe rivalizar con su amigo de correrías, el Vieja, un ladrón de poca monta, violento, pero que a su manera, en los códigos de la calle, constituye un amigo. Juan Carlos Vargas, aunque reconoce el valor de la película, critica el insuficiente desarrollo de los personajes e historias secundarias:

“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 del *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” (2010: 19).

La historia amorosa entre la Pelu y el Polaco va desmadejando un verdadero sistema económico y delictivo de los bajos fondos en el Buenos Aires de comienzos del siglo XXI. Funciona, en algún sentido, como el mecanismo que da cuenta de que lo marginal no está por fuera de la “ciudad del orden”, ni de la producción económica. Por el contrario, de modo similar a *La Vendedora de Rosas* o a *Pizza, birra, faso*, plantea que los “espacios públicos son apropiados y convertidos en mercados que se disputan pequeños grupos organizados apelando al crimen con protección estatal” (Appiolaza, 2012: 2). La película exhibe este sistema, como si fuera la obra de un taxonomista que quirúrgicamente muestra la explotación económica como un tema central de la cinta y en la que las calles son los ámbitos de subsistencia, y en la que los comercios dan aprovisionamiento de lo que se desee a través del robo. Al tiempo que la “terminal de trenes y sus vagones son el refugio” (Appiolaza, 2012: 2).

Estamos en presencia de una verdadera “economía delictiva” que el ciudadano común no advierte, máxime que la mayoría de las escenas ocurren en el mundo nocturno – otro tanto acontece con la mayoría de las cintas que analiza este trabajo–, tiempo en el cual los personajes desarrollan todos sus afanes. Martín Appiolaza se refiere a este circuito criminal: “es un aporte valioso de la película para el debate académico, el modo en que encadena las distintas formas de violencia que marcan los vínculos entre los agentes de la economía delictiva” (2012: 3). Pero no es sólo un aporte a la academia lo que presenta *El*

Polaquito. Ciertamente es, a lo menos, inquietante para el espectador que toda una vida se desarrolle cuando la mayoría duerme. Además, el delito se constituye en una práctica, con códigos de conducta, deberes y derechos, pues está inscrito “en un marco laboral” (Verardi, 2009: 7).

Desanzo conoce bien el tema del cual habla, conoce bien ese mundo (fue también un niño pobre de la calle) y sabe, por tanto, que no está por fuera de la “ciudad del orden”⁹⁹, pero que eventualmente siempre puede amenazarla, aunque sea tácitamente. Los límites entre los espacios no son prístinos ni claros, más bien hay zonas fronterizas, se traslapan cuando ponemos atención. No es casual que la policía sea un agente que posibilite la existencia de esta próspera economía informal.

En *La Virgen de los sicarios*, también desde su sinopsis nos damos cuenta que estamos en presencia de “formas melodramáticas” complotando para que los sujetos se vinculen y comuniquen sus particulares experiencias de la modernidad que tienen que ver con una relación compleja con la ciudad de Medellín en la época en que el narcotraficante Pablo Escobar recién había sido asesinado por efectivos policiales. El protagonista de la cinta es Fernando, un viejo “gramático homosexual” que vuelve a su ciudad natal para “morir en paz”, luego de treinta años de ausencia. A su llegada se encuentra con una Medellín que a sus ojos ha cambiado mucho, no sólo en su geografía, sino “en sus valores y principios y en la cual no existen el orden social ni leyes ni tradiciones” (Ospina, 2010: 266). Este afamado gramático conoce a un joven sicario cesante, Alexis de quien se enamora en poco tiempo y con el que comienza un verdadero tránsito urbano.

Pero en la ciudad melodramática nada es para siempre: Alexis es asesinado por otro sicario, Wilmar, un joven que se parece no sólo físicamente al primero, sino que comparte un verdadero *ethos*, un conjunto de comportamientos y jerga que los identifica, como si se

⁹⁹ Juan Carlos Vargas se refiere al sentido autobiográfico de *El Polaquito* con la infancia de su director, Juan Carlos Desanzo: “de origen humilde, como su compatriota Leonardo 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’. 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” (2010: 17).

tratase de toda una cultura en común producida por la llamada “tercera violencia”. Al respecto, dice Ospina:

“Luego de meses de encierro por la muerte de Alexis Fernando conoce a Wilmar e inicia relaciones amorosas con él sin saber que es el asesino de Alexis. Esta historia de amor con los sicarios se convierte en la repetición de un ciclo de violencia y venganzas. Wilmar es asesinado por otros sicarios, y Fernando opta por abandonar su ciudad e iniciar un nuevo viaje sin rumbo y sin esperanza” (2010: 266).

La decisión que toma el director de la película, Barbet Schroeder es introducir casi desde el comienzo de la historia a los protagonistas de esta película, Fernando y Alexis, y la temática que va a ser importante en su desarrollo: el mundo romántico de un grupo de homosexuales y sicarios que comparten una ciudad violenta, la cual se debate entre lo moral y lo amoral, la superstición y la religión, el erotismo y el amor, la matanza entre bandas jóvenes y la injusticia social” (Ospina, 2010: 267). La tentación de banalizar estas temáticas está a la vuelta de la calle, no nos olvidemos que varias películas de la cinematografía colombiana de los ‘70 en el siglo pasado han sido acusadas de una perspectiva que hace de lo abyecto un espectáculo, la llamada pornomiseria (Osorio, 2010). Sin embargo, *La virgen de los sicarios*, pero también las otras cintas consignadas en esta investigación, asumen una perspectiva ética que es, a la vez, una posición política: se trata menos de estigmatizar y denunciar a los sujetos marginales y más de entender sus claves de comprensión del mundo y de explicar, aunque no explícitamente, los por qué sociales – aunque se trata de las experiencias de sujetos concretos–, las razones por las cuales las sociedades de fines del siglo XX y comienzos del XXI han llegado a ser lo que son¹⁰⁰. Como dice Osvaldo Osorio:

¹⁰⁰ Si ya nos habíamos acostumbrado a la presentación de seres marginales como ladrones de poca monta, niños prostituidos o asesinos del narcotráfico, con *La virgen de los sicarios*, aparecerá otro tipo de sujeto habitualmente marginado de los parabienes de la sociedad, el homosexual. Sobre esta representación, dice Ospina: “aparte del acto sexual, la figura del homosexual en *La virgen de los sicarios*, otro ser marginado de la sociedad, se representa similarmente en el texto y en la novela. Como lo he discutido, en la versión de Schroeder se presenta más abiertamente la homosexualidad del protagonista, acompañado de escenas donde la desnudez y el acto sexual representan momentos de ternura y amor de pareja. En el filme no se presenta una autocensura hacia la audiencia, lo que indica que el espectador está presenciando parte de la realidad del

“No se trata tanto de la posición política que tomen frente a los llamados ‘actores del conflicto’, sino, sobre todo, de cómo asumen éticamente el tema y qué características morales les dan a sus personajes, así como del premio o el castigo que les otorgan por sus actos” (2010: 229).

No hay moraleja, no hay recomendaciones para salir de la marginalidad. El cine pareciera no tener tal don, aunque sí está provisto de la posibilidad de que, por medio del lenguaje, ensaye y proponga una serie de discursos que, como dice Oswaldo Osorio, puedan problematizar la realidad (2010). ¿Cómo clasificar, entonces, a los discursos presentados en *La virgen de los sicarios*? ¿Qué tipo de problematización de la sociedad de Medellín de comienzos de los ‘90 se hace? Al respecto, dice Kantaris:

“Sería correcto afirmar que por un lado *La virgen de los sicarios* es un estudio sobre los efectos deshumanizadores de la violencia urbana. La película nos enfrenta a la banalidad de la violencia y a la desensibilización moral a través de un efecto de repetición acumulativa” (2008: 461).

¿Qué es lo que se repite? La muerte, decimos con una sentencia rotunda. A nadie le puede extrañar el asesinato de Alexis a manos de Wilmar y esté último a manos de otro sicario. Como si estuviéramos en una “fábrica de muerte” en la que lo extraordinario sea una larga vida. Fernando, el intelectual y gramático burgués, al poco andar, al poco llorar el asesinato de Alexis, empieza a comprender de qué se tratan los tiempos que corren. Comienza a entender que ya no estamos en momentos de épica y que más bien presenciamos y experimentamos una época de tragicomedias¹⁰¹. Alexis y Wilmar son sicarios, ángeles de la muerte destinados al exterminio de otros, pero también a sí mismos. Es más, los nombres de pila de estos jóvenes asesinos se torna irrelevante, como lo

sicario y del homosexual para conocerla y entenderla como aspecto esencial del carácter de estos protagonistas” (2010: 273).

¹⁰¹ *La virgen de los sicarios* comparte con *El Polaquito* su horizonte trágico muy vinculado con los contextos históricos en los que se realizan las cintas. Para el caso del Nuevo Cine Argentino de los noventa, dice Silvia Schwarzbock: “cuando desaparezca en el cine argentino el punto de vista de los derrotados, tras la vuelta a la democracia, no lo hará bajo la forma épica, sino bajo la forma trágica” (2009: 15).

atestigua la extrañeza de Fernando toda vez que escucha sus nombres. Podrían llamarse de cualquier modo, total ya están muertos¹⁰². De algún modo, las *formas melodramáticas* como el amor transformado en fatalidad o la extrañeza respecto de una ciudad devenida en violencia fuesen las maneras más apropiadas para dar cuenta de aquellas experiencias en las que el futuro se permuta por un presente trágico y naturalizado.

Medellín ya no es lo que supuestamente era en los recuerdos de infancia y nostalgia de Fernando. Ahora es “Medallo” o “Metrallo”, como dice Alexis. Tal nombre simboliza la violencia que se vive a comienzos de lo ‘90 en la ciudad que funcionaba como el cuartel del Cartel de Medellín. Pero la violencia nunca es causa como se pretende en los discursos militarizantes del “orden público” del Estado. Es un síntoma, es un problema generado por las políticas de modernización, por la implantación de un neoliberalismo globalizado galopante que genera grandes consecuencias sociales, entre ellas, la proliferación de marginales, de desechables que resultan ser el reverso de la modernidad, su causa más oscura, más innumerable. Al respecto, dice Kantaris:

“La violencia no es nunca una causa en sí misma, sino un síntoma, y como veremos, reconocer esto es darse cuenta de la naturaleza *sistémica* de la violencia, del hecho de que la violencia es tanto un *efecto de la representación* como un *sistema de representación* de por sí” (2008: 456).

La violencia deviene un sistema de representación de las experiencias que estos sujetos marginales tienen de su ciudad. ¿Cómo se representa la violencia? La violencia pareciera no tener una representación que alcance su magnitud, que traduzca en algún grado sus componentes y relaciones, sus actores y sus sensaciones. La violencia deviene, entonces, en pura fatalidad. Al respecto, dice Kantaris: “la violencia no se puede representar, sólo transformarse en fatalidad, en objeto fetiche, o a su vez desplazarse hacia otros campos de la representación” (2008: 455).

¹⁰² Kantaris compara la película de Barbet Schroeder con las de Víctor Gaviria y dice: “*La virgen de los sicarios* no es la mejor de las películas colombianas que tratan de este tema; ese título habría que otorgárselo a los extraordinarios estudios filmicos del poeta y cineasta Víctor Gaviria, *Rodrigo D. No futuro* y *La vendedora de rosas*, los cuales he comentado en otras publicaciones (Kantaris). Escojo esta película por ser la más reciente y también la más explícitamente violenta” (2008: 461).

La violencia como sistema de representación es algo que comparten tanto *La virgen de los sicarios* como el *Polaquito*, pero también *Rosario Tijeras* o *La vendedora de rosas*, con sus particularidades en la trama, en los personajes y en sus propias modernidades exhibidas. Como ya hemos dicho, se trata de una cadena de sucesos, de una serie de artificios que la ponen en el centro de la narración. Pero la violencia tiene un centro de operaciones, se aloja y se anida en plena ciudad. Estamos en presencia de una verdadera “cartografía” en la que no sólo se hace un decálogo de sus prácticas, sino que se avanza un paso más: la violencia en tanto práctica social (convertida en un conjunto de relaciones sociales) se transforma en una serie de modalidades en la que se habita y se transita en la urbe, decantando en una serie de imaginarios que la van constituyendo. Lo que acontece es que la ciudad y sus representaciones se producen mutuamente, como señala Adrián Gorelik (2004: 2), razón por la cual cobran relevancia las narraciones aquí analizadas que proponen una lectura de la violencia mediada por las formas melodramáticas.

Ya sea en *El Polaquito* o en *La Virgen de los sicarios*, la ciudad –Buenos Aires y Medellín respectivamente– se transforma en el escenario en el que cobran vida estas narraciones. Personajes sin destino fijo y cierta “estética del deambular” (Verardi, 2009: 175) encuentran en el mundo citadino su teatro de operaciones en el que se presentan también los lenguajes propios de aquellos registros discursivos de los sujetos marginales (pobres o burgueses, según sea el caso). Mientras el Polaco, en la cinta de Desanzo, se desplaza por los alrededores de la estación de trenes Constitución que funciona como un emplazamiento, Fernando en el filme de Schroeder, despliega un verdadero itinerario por distintos lugares de Medellín, que lo identifican sentimental y nostálgicamente en sus distintas edades de vida. En cambio para su enamorado, el sicario Alexis, su ciudad particular se asemeja a aquella que habita, a aquella en la que desarrolla la cotidianidad de su oficio, el asesinato por encargo y en la que está naturalizada la violencia y las desigualdades sociales. Por lo tanto, existen “imágenes de la ciudad” antes que emplazamientos significativos para todos por igual. Al respecto, dice Gorelik:

“Para entenderlo, el analista debe efectuar un ‘retorno a las prácticas’, liberando la enunciación peatonal de su transcripción en un plano: reivindicar los ‘itinerarios’, serie

discursiva de operaciones, frente a los ‘mapas’ asentamientos totalizadores de observaciones” (2004: 5).

Gorelik está pensando en una metáfora cartográfica (donde el mapa establece itinerarios y no emplazamientos) de la ciudad que, desde nuestra perspectiva, se aplica a la relación e imaginación que establecen los personajes con Medellín en *La Virgen de los sicarios*. Pero también en un tono menor en *El Polaquito*, pues en esta última, si bien reconocemos que estamos en una concurrida estación de trenes bonaerense, la urbe opera más como un escenario en el que ocurren –y se determina el carácter– de las acciones impuestas por la trama. En cualquier caso se trata de pensar aquí la ciudad como “un mapa cognitivo” en el que el plan expresa sus movimientos rutinarios, la forma en que los sujetos la habitan, los modos en que nos relacionamos (por ejemplo, la interacción entre lo marginal y lo central) y expresamos, por cierto, nuestros afectos. Al respecto, Gorelik, inspirándose en De Certeau en el texto *La invención de lo cotidiano. I Artes de hacer* (1996), dice:

“El ojo de Dios es el ojo del poder, y desde la torre toda ciudad es un panóptico. Pero, curiosamente, a partir de allí De Certeau nos muestra que sólo se trata de romper el hechizo bajando de la torre para reencontrarse en el nivel del suelo con los practicantes ordinarios de la ciudad, los caminantes, y participar del múltiple texto urbano que ellos escriben sin poder ver, para redescubrir que, bajo los discursos que los ideologizan, proliferan los ardides y las tácticas, los ‘procedimientos multiformes, resistentes, astutos y pertinaces’ que escapan al control panóptico en una ‘ilegitimidad proliferante’ (2004: 5).

La Virgen de los sicarios y *El Polaquito* se refieren a ese entramado de acciones y relaciones en la ciudad de los comunes (y los marginales), a las que alude Gorelik. Una ciudad que en estas narraciones privilegia el desplazamiento (esto también es observable en *Pizza, birra, faso* y *La vendedora de rosas*) antes que la fijación ordenada de la ciudad tradicional. Alberto Chamorro se refiere a los mapas cognitivos que desarrolla Adrián Gorelik: “los mapas cognitivos son el reverso utópico y, a la vez, la aceptación radical de un presente urbano en el que se han desestructurado las representaciones espaciales

tradicionales” (2011: 171). Son películas, por tanto, que se hacen “eco de las huellas de la vida y las costumbres anónimas de las masas” (Jameson en Chamorro, 2011: 173).

Los sujetos de la modernidad representados en estas cintas no sólo habitan en la ciudad, por lo cual esta última no corresponde sólo a un entorno físico o geográfico. Más bien describe toda una geografía humana en la que se dan –y sin la que no se comprenden– las relaciones entre los personajes, como por ejemplo, la interdependencia que se da en *La Virgen de los sicarios* entre Fernando y Alexis respecto de los sentidos que ellos le otorgan a Medellín. Medellín es la ciudad imaginada de la infancia de Fernando, pero también aquella que se percibe hostil en su presente. Medellín, por otro lado, es el único lugar que conoce Alexis, con las desigualdades sociales que conoce bien y acepta, pues siempre ha sido así (la división entre el centro próspero y las comunas de inundación ubicadas en los cerros). La ciudad, como antes señalamos en *La vendedora de rosas*, influye en las acciones de los personajes y en la manera en que éstos se despliegan en la trama fílmica (Pérez González, 2008: 175). La ciudad, entonces, ha dejado paso a lo urbano, pues ha dejado de ser nada más que un telón de fondo (Pérez González, 2008: 175).

En *La Virgen de los sicarios*, a diferencia de lo que ocurre en *El Polaquito*, los individuos no sólo recorren la ciudad, sino que le dan sentidos, en plural. Como dice Pérez González: “el individuo en su recorrido va dándoles significado a las calles, las casas, los monumentos, los almacenes, y va mezclando sus deseos con las imposiciones, sus acciones con la historia” (Pérez González, 2008: 176) y, claro, expresa sus afectos y comunica unas emociones diversas. En ningún caso, sin embargo, estamos socavando la importancia de la ciudad en la cinta de Desanzo, sino que estamos puntualizando su funcionamiento y su significancia para las acciones que conforman la historia. No podríamos pasar por alto que *El Polaquito* acontece en la estación Constitución, pues no es casual, ni es una mera escenografía para las relaciones y prácticas de los personajes: se trata de un lugar “especial” en el que son visibles, si se pone atención, todo un mundo de relaciones informales, sobre todo, que caracterizan el lado más oscuro de Buenos Aires, pero que no están por fuera de la “ciudad del orden”, como ya hemos señalado en los capítulos anteriores.

Tal comprensión de la ciudad es consistente con la manera en que estas películas arman sus discursos, con las formas y artificios con que filman sus historias. No es casual

que en estas cintas de narrativa ficcional se confeccionen también en diálogo con “registros documentales de situaciones callejeras, rostros y zonas geográficas de la ciudad que potencian la naturaleza de las acciones” (Alfonso, 2005: 124). Pero no sólo lo documental estará en la base productiva de *La Virgen de los sicarios* y *El Polaquito*. Al igual que en las películas ya analizadas se dará cuenta de una “tensión genérica” muy productiva, que impide un emplazamiento en alguna fórmula específica. Como en *Un oso rojo* o en *Rosario Tijeras*, el melodrama, el policial, el cine negro, el western o el cine de acción serán tan sólo algunas modulaciones genéricas de las cuales se valdrán los directores de cine para componer sus películas y vincularse con los espectadores ya entrenados en tales convenciones. Al respecto, dice Gonzalo Aguilar:

“El cine de los últimos tiempos se ha caracterizado por cruzar los géneros, reescribirlos, parodiarlos, triturarlos con el fin de aprovecharlos o, eventualmente, renovarlos. Básicamente, lo que ha cambiado en relación con el cine clásico de géneros o el cine moderno de invención es que en la actualidad, el repertorio de géneros forma parte del archivo audiovisual de cualquier espectador. Esto hace que el uso de alguno de los géneros convencionales permita actualizar con mucha eficacia una estructura narrativa” (2008: 21).

La tensión entre registro documental y ficcional y entre géneros propiamente tales implica, como bien señala Darcie Doll, suspender las certezas de los espectadores (2012: 56), por un lado y, por otro, demandar también en los que espectan una flexibilidad interpretativa mayor. Estas películas se deberán recibir, entonces, “como un discurso híbrido, ficcional, pero en contacto con lo real, como un discurso de lo social” (Doll, 2012: 56) que es, a nuestro parecer, otra dimensión de la relación de estas cintas con la realidad y su problematización. Ahora, si los géneros implican los límites de lo permitido en el decir cinematográfico, es decir, su verosimilitud, como advierte Christian Metz (1970), su transgresión implicará la ampliación de esa enunciación, de “la manera en que el filme habla de lo que habla” (Doll, 2012: 56) en unos contextos históricos específicos que tienen a la ciudad latinoamericana contemporánea como protagonista. Al respecto, dice Doll:

“De esta manera, este estar fronterizo, fractura la antropologización del sujeto marginal y su representación ‘latina’ o imaginario de exportación, al situarse entre lo uno y lo otro y escamotear la fijación. Rompe porque se detiene en el límite de una posible alegorización. Y rompe con el sistema de expectativas prefijadas, una fractura, no un borramiento” (2012: 57).

El Polaquito y *La Virgen de los sicarios* “rompen un sistema de expectativas”, como dice Darcie Doll en la cita anterior, porque constituyen dos piezas audiovisuales en las que son posibles no sólo ampliaciones en lo formal (en el lenguaje, en la puesta en escena), en la comunicabilidad de la narración, sino también porque en ellas se moviliza todo “un mundo” de experiencias de unos sujetos de la modernidad representados que reclaman visibilidad, que imaginan sus vidas en la ciudad, que entablan relaciones, que aman y se frustran por sus perspectivas –cuando las tienen– incumplidas. En definitiva, esos límites que estas películas ponen en cuestión nos advierten, en algún grado, que el verosímil cinematográfico no es algo estanco, pues es epocal y remite a las prácticas sociales con las que los sujetos se vinculan con sus propias modernidades, lo que supone un “nuevo contacto con lo real” y, claro está, otras maneras de imaginarse, otras modalidades identitarias, otras relaciones con lo normado, con las instituciones tradicionales. En fin, una relación con lo social problemática y que no puede expresarse sino de una forma que desnaturaliza las convenciones, y que actualiza las estructuras narrativas, es decir los géneros.

¿Qué afectos se despliegan en las cintas? ¿Qué tópicos se pueden identificar? ¿Qué órdenes institucionales se pueden reconocer? ¿Las instituciones aparecen actuando contra los personajes o bien éstos “navegan utilizando las condiciones que establece el sistema y la sociedad”? ¿Qué imaginarios pululan en estas representaciones filmicas? ¿Qué tipo de sujetos podemos identificar en *El Polaquito* y en *La virgen de los sicarios*? ¿Cómo se representa lo colectivo? ¿Cómo se vincula lo que hemos llamado el “orden del sujeto” con el “orden de lo colectivo”? En definitiva, ¿qué experiencias sobre la modernización vehiculizan las formas melodramáticas en acción en estas películas? ¿Cómo acontece lo melodramático?

El Polaquito y La Virgen de los sicarios: la Precariedad de los Afectos

El Polaco, en su estilo, responde a la categoría del justiciero en el marco de la clasificación que propone Martín Barbero para los personajes melodramáticos. Pero se trata de un justiciero ingenuo que aspira, sinceramente, al cambio de vida y al amor total con su amada, Pelu. Ese amor total, sin embargo, al poco andar se revela como imposible. Ese amor puro y transformador, inocente y bondadoso parece no tener espacio, ni verosimilitud en un mundo acosado por la precariedad económica y por la lógica del más fuerte. El Polaco encarna valores universales, sin lugar a dudas erigiéndose en el arquetipo de lo bueno, sobre todo, teniendo en cuenta el ambiente social en el que se inserta marcado por el interés económico y la pillería en asuntos menores –pero que puede hacer la diferencia al momento de conservar la vida–. ¿Cómo puede este ingenuo adolescente pensar que su amor por Pelu se proyecte al futuro? ¿Cómo supone que puede sacar de la prostitución a su amada?

Así describe Juan Carlos Vargas al Polaco:

“‘El Polaquito’ [...] 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 planos que interactúan en un sistema con mecanismos predecibles y cognoscibles” (2010: 19).

El Polaco le propone a Pelu que se vayan a Brasil para escapar del sistema económico opresivo que despliega el Rengo para controlar su negocio: vigilar y aliarse con la Policía para que le permitan seguir explotando a los niños y adolescentes a los que obliga y persuade para prostituirse, robar o cantar en los vagones de la estación de trenes de Constitución. El amor del Polaco hacia Pelu determina el tipo de relaciones afectivas que traba con otros personajes. Esas relaciones suponen una ensoñación de libertad –en un mundo que no tolera tales afanes–, de escape, de cambio. Algo similar ocurre con el

Cordobés en *Pizza, birra y faso* que quiere, junto a su amada y el hijo que está por nacer, huir hacia Montevideo en busca de una vida mejor. Es la idea del cambio, de una vida nueva que rompa con un presente de amarguras. Al respecto, dice Appiolaza:

“Como alternativa a este entorno la Pelu contrapone la historia de su padre que la espera en Brasil. El Polaquito se aferra al amor a la Pelu y busca trascender a través de un hijo. El amor es presentado como el motor de los conflictos y la alternativa a un entorno violento de opresión moral y económica” (2012: 4).

La cinta de Desanzo antepone el amor y la trascendencia –por el hijo anhelado y por el “gran golpe” económico– “como contraccaras de esa vida donde tanto las instituciones de control social como las organizaciones criminales mantienen cautivos a niños, niñas y jóvenes de comunidades populares” (Appiolaza, 2012: 5). El Polaco es un sujeto activo, disconforme, rebelde –pero no revolucionario– que busca atajos a su felicidad individual junto a Pelu: canta tangos en los trenes e intenta no entregarle lo recaudado a su explotador, el Rengo; se consigue una muleta y pide limosna en la esquina de una calle o pretende desarrollar un *show*, junto a su amor, con el fin de juntar “guita” para “largarse” a Brasil. Pero, a la postre, cualquier propósito se vuelve vano: choca con los agentes del sistema que le recuerdan que él no pone las reglas de este mundo, sólo las puede acatar, padecer, y que de no adaptarse (aceptar sin cuestionar, claro) va a sufrir más, no va a dar el tono que le exigen las circunstancias que lo preexisten. Al respecto, dice Appiolaza:

“En una de las escenas, El Polaquito enamorado de Pelu (una joven prostituta explotada por el Rengo) intenta independizarse pidiendo limosnas en una esquina. Alquila una muleta. Pero esa esquina ya tenía ‘dueños’, un grupo que explotaba a otros niños. Lo amenazan y le rompen la muleta. Entonces roba para poder saldar su deuda. Luego intenta cantar sin pagarle al Rengo, pero la represalia casi lo mata. No se imagina fuera de esa economía informal, sueña con ponerla en beneficio propio y la violencia lo devuelve siempre al lugar de explotado” (2012: 2).

El Polaco se asemeja al Oso en la película de Caetano en el sentido que ambos son rebeldes, pero no revolucionarios en tanto no proponen un cambio “del” mundo, sino una serie de acciones individuales. Pero difiere en algo sustantivo: mientras el Oso sabe que el mundo es injusto, adverso y juega dentro de las claves del sistema, el Polaco es un ingenuo que actúa oponiéndosele, como si en sus acciones temerarias estuviesen contenidas la claves de la felicidad. Si en *Un Oso rojo* la redención implica actuar en “el” mundo con sus gramáticas y sólo administrando su semántica, en *El Polaquito*, la salvación requiere un sacrificio ritual (la muerte del protagonista) que es fruto de que sus artilugios no se condicen con las respuestas que demanda el sistema. Si el Polaco en relación a Pelu es un justiciero, en vinculación con los otros personajes como el Rengo o el Rata (su amigo de fechorías) aparece como una especie de víctima, con amplios rasgos del bobo en las claves de lectura melodramática dadas por Martín Barbero.

¿Por qué el bobo? Porque el Polaco está desajustado del mundo, no puede pretender que con tanta candidez y transparencia pueda cambiar su destino: el amor no lo puede todo, más aún cuando el protagonista intenta oponerse a su ambiente social que, ciertamente, le es hostil. Una imagen clara de este cuadro la entrega el mismo Rengo¹⁰³, el villano de la película cuando le dice al Polaquito que no sea ingenuo, que si lo mata a él habrán otros que lo reemplacen en el contexto de ese sistema económico. Y todo puede ir peor, claro está. Como buen melodrama, el antagonista aquí funciona exhibiendo toda la crudeza, como señala Rossana Reguillo, de la vida real, denunciando que las decisiones de los personajes centrales son erróneas y que al enunciarlas allí mismo se cancela su posibilidad (2002: 102-103).

Podríamos decir que el Polaco no tiene conciencia del mundo, sólo expresa una terrible disconformidad con él, no en vano, en tanto víctima, es siempre a quien humillan, a quien castigan, roban. El Polaco responde, sin embargo, con ensoñaciones, por ejemplo, como la de ser padre con su amada, como la de torcer su destino apelando a valores, a una

¹⁰³ Martín Appiolaza nos entrega una buena y sintética descripción del Rengo y su relevancia y función en el sistema económico que da cuenta el filme: “es el lugarteniente, el viejo delincuente con códigos que administra el negocio de mendicidad y prostitución. Para el trabajo sucio tienen a otros niños y jóvenes. La violencia es el garante de que el sistema ilícito funcione. Esa violencia es directa y ejercida por el Rengo y su gente, o bien por la policía y el sistema de Justicia a través de la cárcel de menores” (2012: 3).

condición moral que no calza con el ambiente, que se condice con las gramáticas que conducen las relaciones sociales asociadas a la Estación Constitución. La película muestra a un protagonista que es un testigo presencial y activo de “la esperanza eclipsada” y de cierre de futuro. Sin embargo, el Polaquito no procede como un derrotado, como un sujeto aplastado por la naturalidad despiadada con la que se manifiesta lo social que amenaza siempre con devorarlo, total existen muchos jóvenes para su reemplazo, algo similar ocurrirá en *La virgen de los sicarios*, justamente con Alex o Wilmar, los jóvenes sicarios que le dan el título a la película.

Alex es una máquina de muerte que en el sistema delictivo en el que se mueve –el narcotráfico– opera tanto como justiciero, cuando destruye todo lo que le molesta a su enamorado¹⁰⁴, Fernando, y como expresión de las consecuencias y el modo de vida de una Medellín corrompida por el tráfico de drogas, por la desintegración de la familia, por la fugacidad de los afectos y por una lógica en que la que se vive el aquí y el ahora. Al respecto, dice Ospina:

“En esta versión fílmica Alexis, el ‘Ángel Exterminador’, y Wilmar, ‘el enviado de Satanás’, asesinan sólo para proteger a su amante o como mecanismo de defensa para evitar ser asesinados por otros sicarios que buscan venganza, aunque esto un ciclo interminable de guerra entre bandas. De esta manera Schroeder pretende humanizar la figura del sicario, y lo presenta como ser que sólo mata a aquellos que no son beneficiosos para la sociedad” (2010: 276).

En la película *Álex o Wilmar* son en la narración, no hay preocupación por perfilar su pasado o las condiciones que los transformaron en sicario, pues aquello no requiere

¹⁰⁴ Kantaris describe una escena muy elocuente del actuar de Álex y el tipo de relación establecida con Fernando: “basta un último ejemplo tomado de *La virgen de los sicarios*: una secuencia bastante alegórica donde vemos a Alexis mirando televisión cuando llega Fernando de la calle. En ese preciso momento el (ex) presidente de Colombia, César Gaviria, está pronunciando un discurso televisado sobre la privatización de las empresas públicas, iniciativa que, él dice, ‘beneficiará a todos los colombianos’. Es la retórica global del neoliberalismo que ha fracasado de modo tan espectacular en muchos países de la región. Fernando le dice a Alexis que apague el televisor, pero éste se pone de pie, va a su pieza, y vuelve con una pistola en la mano. Apunta con el arma a Fernando, quien retrocede de miedo, pero súbitamente de vuelta hacia el televisor y dispara sobre la imagen de Gaviria. El televisor explota y, entre carcajadas de ambos, Alexis lo levanta y lo tira por la ventana del apartamento que se encuentra en el tercer piso” (2008: 464).

causa o explicación en un mundo que ha naturalizado la violencia. Tampoco se ahonda en sus motivaciones en el presente. Bueno, no podría ser de otra manera, sería necesario precisar: sólo tienen nombre de pila, a diferencia de Fernando, personaje que posee un mayor desarrollo, una mayor prestancia que le reconoce conciencia de sí, conciencia de su individualidad. Los sicarios, en cambio, están producidos en serie, poseen características (como las creencias religiosas o la vestimenta y lenguaje) y derroteros que los asemejan en una vida fugaz y transitoria determinada por la muerte temprana. Al respecto, dice Kantaris:

“Uno de los chicos de la película proclama ‘Nacimos para morir’, y así nos obliga a reconocer la falta severa de dimensión temporal en la vida de estos jóvenes habitantes de la calle. Para un público colombiano, esta frase no puede entenderse sino como una cita del libro perturbador del antropólogo Alonso Salazar, *No nacimos pa’semilla*, que se ha convertido en texto clave de indagación y explicación de la cultura del sicariato” (2008: 462).

Alex o Wilmar están contruidos como “maquetas”, con muchos ingredientes del estereotipo del sicario que, como buenas imágenes generalizadoras y homogenizantes cancelan la posibilidad de distinguir particularidades de los sujetos. Esta misma situación es crucial para comprender la ambigüedad constitutiva de los afectos de los jóvenes sicarios por Fernando. ¿Se trata de un genuino interés por Fernando o es un amor por interés? Difícil determinarlo, pues el gramático les compra todo lo que desean sus jóvenes amantes, desde costosos equipos musicales hasta ropa y comida. En beneficio de Alex podríamos señalar que lo único no mecánico y formateado en la vida de este sicario es su efímera relación con Fernando. Para casi todos los otros planos de su vida, despliega rutinas mecánicas o simplemente, desinterés. En cualquier caso, lo afectivo es el motor de la intriga y no la violencia del contexto. Y esto es así porque los sicarios son humanizados en la película de Schroeder, están situados, por muchas secuencias, en un marco distinto a la violencia usual entre asesinos a sueldo. No nos olvidemos que Alex y Fernando se conocen en un burdel gay en el que conviven sujetos adinerados con jóvenes marginales. Al respecto, dice Ospina:

“El apartamento cuenta con ‘el cuarto de las mariposas’, asignado a invitados especiales como Fernando para que se inicie allí una relación amoroso-sexual. Ubicar a estos jóvenes en un contexto diferente al de la violencia le sirve al director para proyectar una imagen más humana de los sicarios, además de ser el punto de encuentro de dos clases sociales –o ‘el margen dentro de la ciudad’, como lo denominaría Suárez–” (2010: 269).

La interacción afectiva, como es lógico, no se expresa en un solo sentido. Fernando significa la relación con los jóvenes sicarios desde otra posición identitaria, que dice relación con su calidad de sujeto autoconsciente y cuestionador de su lugar en el mundo, de los modos sociales que prevalecen en Medellín a comienzos de los ‘90 en el siglo pasado. Al comienzo su interés por Álex se inicia como una exploración, con un ánimo orientado por la curiosidad de convivir con unos sujetos totalmente alejados de sus gramáticas, de las reglas de su clase. Para Fernando el amor hacia Álex es una actividad vivificante, un amor otoñal cuando creía todo perdido, cuando volvía a Colombia a pasar sus últimos años.

La situación afectiva es compleja, sin embargo. Fernando, con excepción de Álex y luego de Wílmur, no tiene afectos profundos hacia los otros, porque cuando no lo han decepcionado han muerto (su familia a la que recuerda con nostalgia). El protagonista muestra, a su vez, una actitud cínica hacia la alta cultura: se jacta de poseerla y ser su representante, lo que queda muy bien ilustrado en la frase: “Soy el primer gramático de Colombia”. Al mismo tiempo desprecia de ella, la crítica, en tanto se trata de un intelectual reflexivo. En cualquier caso se trata de un personaje lleno de contradicciones, consciente de que no encaja en las actuales condiciones políticas, económicas y sociales de Medellín.

Fernando, pese a mostrar afectos sinceros hacia los jóvenes sicarios, desprecia en alguna medida sus costumbres, sus modos de ser, el empleo del lenguaje. En el fondo, el protagonista sabe que estos asesinos representan la degradación de la cultura nacional, al tiempo que son una de las consecuencias del imperio de una economía que transforma las relaciones en bienes de consumo y que convierte a la “ciudad letrada” en una anacronía. Al respecto, dice Kantaris:

“En la película, Fernando se señala como ‘el último gramático de Colombia’, y muestra abiertamente su desprecio hacia los punkeros, la música popular en los taxis, el metal y el rock duro que escuchan los jóvenes sicarios, y la forma de hablar de la gente. Es más, esta ‘gramática de clase’ se muestra cómplice del asesinato, porque al expresar su desprecio, casi siempre el sicario-amante de turno saca su pistola y despacha al responsable del ‘agravio’: a un punkero que no dejaba dormir a Fernando por estar tocando tambor en el apartamento vecino, a un taxista que lo amenazó con un machete porque Fernando le había ordenado que apagara la música del carro” (2008: 463).

Fernando se siente único, excepcional, en contraposición a los “Alex” y los “Wilmar” que se visten, hablan y quieren lo mismo, por un lado¹⁰⁵; y en contraposición a los demás de su misma clase, que son corruptos, incurren en el mal gusto o son ineptos e irresponsables, por otro. Esto mismo que lo vuelve excepcional es también causa de su soledad: es un personaje que no tiene par, no tiene con quien comunicarse. Claramente estamos ante unos discursos de una clase que se siente en peligro de extinción. Al respecto, dice Kantaris:

“Se trata de una “gramática de clase amenazada por los lenguajes populares, por la presencia del otro ‘sucio’ e ‘inculto’ en la ciudad letrada, y la violencia *generada desde ella* que va destruyendo este mismo concepto de ciudad como escenario de privilegios” (2008: 464).

Como se trata de un personaje complejo y contradictorio, Fernando vive trágicamente su relación con los sicarios y sus muertes lo conmueven en extremo hasta la depresión y el llanto profuso. Las formas melodramáticas cruzan la película, la dotan de romanticismo y afectos cuya expresión es el exceso. Pasiones, en este caso, que hacen que los personajes hagan cosas o bien traspasando lo legal (los asesinatos de los sicarios) o muy cerca de su límite. Probablemente, de todas las cintas analizadas en esta investigación, sea

¹⁰⁵ A diferencia de *La vendedora de rosas* de Víctor Gaviria, en *La virgen de los sicarios* es Fernando el que oficia como intérprete de los sicarios, como mediador de su dialecto con los espectadores. Al respecto, dice Kantaris: “Fernando es el que explica y traduce constantemente el lenguaje de los sicarios para un público de *afuera* (y además casi no deja hablar a los jóvenes en su afán por *enseñarles*, de modo bastante didáctico, su visión nihilista), mientras que la película de Gaviria se niega a la traducción de algunos espectadores, en la complejidad cultural de sus sistema de signos” (2008: 465).

en la que mayormente predomine lo melodramático, el romanticismo y el desborde pasional puntuado por una música que comunica los estados de ánimo de los personajes. Sobre lo anterior, dice Ospina:

“De otro lado, entre las escenas que Schroeder cambia, existe una que refuerza la idea de la película como una versión romantizada de la novela; se trata de la canción ‘Senderito de Amor’. Aunque varios personajes en la película se asocian con su propio motivo musical – como El Difunto y la música de muerte, los taxistas y el vallenato como símbolo del ruido y ambiente festivo en medio de la violencia– ‘Senderito de amor’ es el tema musical que se escucha en los dos momentos de crisis de Fernando: cuando muere Alexis y el protagonista llora desconsoladamente por esta pérdida, y cuando Fernando decide abandonar la ciudad al final de la película” (2010: 271).

Los afectos (el amor, el desajuste) ocurren en una ciudad de Medellín que no es sólo un decorado o una escenografía en la que acontecen las relaciones sociales y la intriga en la cinta. Medellín juega un rol narrativo importante. En ese sentido podríamos decir que los personajes dialogan con la ciudad, se identifican de maneras distintas con ella, lo que supone imaginarios distintos, por ende. Mientras para Álex la ciudad está naturalizada (“es así” y no de otra forma), es un ambiente hostil –pero el único conocido– del cual es la víctima; para Fernando Medellín ya no es lo que era, no logra reconocerla, convirtiéndose, en alguna medida, en un “otro” dentro de la élite (una especie de marginado cultural), en un traidor en la tipología de Martín Barbero.

Para Álex Medellín es “Medallo” o “Metrallo”, en su jerga, un espacio en el que es connatural la violencia, un ambiente hostil, pero inevitable, en el que como única forma de ciudad conocida, se mueve como “pez en el agua”. En otras palabras, aunque sea paradójico, su Medellín imaginada es un espacio de realización, por lo menos en los términos en que este sicario vive su vida, corresponde al espacio en el cual acontecen sus acciones, y del que nunca puede irse. En cambio, para Fernando, si bien Medellín no es lo que él recuerda que era en su infancia y juventud, es el lugar al que vuelve siempre, porque la vida no se ha encontrado en otro sitio (y él ha viajado mucho). Además, sus propias tragedias individuales y las historias familiares están amarradas a esta ciudad. Un

sentimiento de nostalgia, por tanto, lo invade frecuentemente porque no reconoce nada de antaño –cuando era supuestamente feliz– en esta moderna urbe de los ‘90, lo que hace patente la sensación de extrañeza. Al respecto, dice Kantaris:

“Para Fernando, a pesar de su ateísmo, las repetidas visitas a las iglesias, algunas convertidas en centros de tráfico de drogas, tal como su búsqueda de los recintos de su juventud (bares olvidados, sitios de tango frecuentados ya sólo por ancianos), se entienden como intento de rescatar la memoria, tanto personal como urbana, y como contrapeso a la vorágine espacial y temporal del consumo” (2008: 462).

No hay una única ciudad de Medellín. Sus significados dependerán de las experiencias que entablen los sujetos con ella, muy determinados por las condiciones históricas en las que les tocó vivir. Si para Álex o Wilmar la ciudad se define por su violencia intrínseca, pero en la cual pueden moverse con cierta comodidad –aunque su vida es ciertamente precaria–, para Fernando es un teatro de variedades en la que fundamentalmente se proyectan sus recuerdos –sin utilización, eso sí, del *flashback*–, sus pensamientos asociados todos a afectos perdidos, a relaciones trucas, en fin, al paso de un tiempo inexorable que trastoca todo, modifica todo. Fernando permanentemente ensueña y contrasta un supuesto pasado mejor con un presente y un futuro decadente, infectado de gente y jergas que no entiende y que le repulsa y que no tiene necesariamente que ver con un desprecio por lo marginal o lo abyecto, sino que cubre el espectro de la política, la economía y la religión de su tiempo. En Fernando, claramente, se exhibe una incomodidad, un fastidio por la ciudad y, por extensión, por Colombia. Al respecto, dice Jáuregui y Suárez:

“Para la *ciudad letrada* de las últimas décadas del siglo pasado, el malestar por la ciudad fue frecuentemente un malestar de lo nacional frente a las muchedumbres democráticas, la plebe, los inmigrantes, y la abigarrada heterogeneidad lingüística, étnica y política de la multitud. En las últimas décadas del siglo XX, ese imaginario se renueva con las constantes referencias a una ciudad *sucia de humanidad*, asediada, infestada de elementos ‘indeseables’” (2002: 368).

Pese a esta sensación de Fernando de estar “fuera de lugar”, pero mirando lo social desde la alta cultura, desde la superioridad que le daría el ser un intelectual, Álex, Wílmur y él son marginales, de distintas maneras, pero marginales al fin. Esta misma condición compartida los hace interactuar en los trayectos que ensayan por la ciudad (la iglesia, un boliche, una tanguería, etc.), quizás buscando el milagro de encontrar ese lugar que los emplace, que los ubique en un territorio propio. Como dice Pérez González: “los personajes provienen de la ciudad que es marginada y deben encontrar su territorio en el medio de esa ciudad que no los reconoce” (Pérez González, 2008: 182).

El Polaquito y La Virgen de los sicarios: la Inmanencia de un Mundo Desventurado

Tanto en la cinta de Desanzo como en la de Schroeder los afectos se relacionan estrechamente con lo que hemos llamado aquí “el orden institucional”. En *El Polaquito* el amor del protagonista hacia Pelu se percibe como liberador en un mundo hostil al despliegue de sentimientos verdaderos, aunque sean imposibles, aunque a cada momento los demás personajes, que representan una serie de instituciones degradadas (como la familia, la policía o el mundo del trabajo), les recuerden su inviabilidad.

En este filme, las marcas estatales aparecen, aunque encarnadas en personajes específicos (un policía, una hermana, la cárcel de menores, un impune proxeneta), en cambio, en *La Virgen de los sicarios*, la institución no aparece directamente contra ellos, no existen unos personajes que se opongan a su relación (como el Rengo o el Rata en *El Polaquito*), tampoco un Estado explícito que coarte su amor, aunque desde el comienzo sabemos que la vida es efímera y precaria, como lo exige el sicariato (“vive intensamente y muere joven”, es su *leit motiv*). Sin embargo, no quiere decir que no existan las instituciones que marcan su presencia por defecto en el orden social, que no necesita explicación, ni tampoco mención.

En *El Polaquito* es evidente que las instituciones (relaciones sociales convencionalizadas) son el freno al amor con Pelu y que impide, por tanto, el cambio de vida al que aspira este héroe. Está atado a las condiciones existentes que se le revelan siempre como gramáticas dadas, que operan sin su consentimiento y que no necesitan, por

cierto, de su anuencia. No puede haber mejoría posible, ni exigir del Estado que aplique la ley o que atienda a una norma. Tampoco puede invocar o solicitar de sus cercanos alguna observancia a una norma moral. Las relaciones sociales están naturalizadas, nos parece indicar la película a cada momento: el polaquito por “rescatar” a Pelu de un policía-cliente, que la violentaba sexualmente, es violado; por apartarse de la red económica del Rengo es encarcelado para que “piense mejor” sus pretensiones emancipatorias. El orden institucional colabora, como agente, de la degradación de la vida y la desprotección de los ingenuos y marginales, como los son el Polaco o Pelu. Al respecto, dice Martín Appiolaza:

“‘Mientras el sistema funciona, ganamos todos’, le dice el sargento policía que lo tiene detenido por intentar independizarse y dejar de darle una parte de las ganancias al Rengo. Habla de un sistema que, en la versión restringida que propone la película, tiene en la cúspide a la policía. Ellos son los guardianes de que el ‘sistema’ de negocios ilícitos y explotación de niños y niñas funcione” (2012: 3).

La alusión a la policía como una institución corrupta y sin ley funciona de manera similar a la cinta de Caetano, *Un oso rojo*, con la gran diferencia que el Oso sabe discurrir con las reglas que el sistema impone. Conoce y no gasta tiempo en mejorarlo, en cambiarlo para el bienestar de su familia. Por el contrario, se aleja y mira desde lejos. El Polaco tiene la “mala” ocurrencia de encarnar, por momentos, cierta heroicidad moderna, enfrentando la injusticia con bondad y transparencia, en vez de astucia o cazurrería. Una cita que siendo pensada para otra cinta del Nuevo Cine Argentino de los ‘90, *El bonaerense* (2002, Pablo Trapero)¹⁰⁶ sintetiza bien lo dicho anteriormente:

“Delito y ley no están totalmente diferenciados en *El bonaerense*. Forman, más bien, una pareja que, para que las cosas se pongan en funcionamiento, necesita de un tercer elemento:

¹⁰⁶ A comienzos de 2001 la situación del gobierno argentino era insostenible y la continuidad de la paridad cambiaria, decretada en la década anterior por Carlos Menem, estaba cancelada. Tal situación generaría una serie de reventones sociales que amenazaban la posibilidad de éxito de cualquier gobierno que asumiera. Al respecto, dice Campero: “la situación social explotó tanto por las desigualdades como por la virtual confiscación de los ahorros. Cacerolazos, saqueos, movilizaciones y renuncia de De la Rúa. Cinco presidentes en veinte días y posterior devaluación” (2008: 54). Esta era el complejo contexto que precedió a las películas *El bonaerense* y *El Polaquito*.

los afectos. La coloración afectiva hace que la mirada del director sobre el estrecho vínculo entre el delito y la ley no sea de denuncia, sino de acercamiento, de observación y hasta de involucramiento” (Aguilar, 2008: 35).

Hacia el año 2003, que es la fecha de estreno de *El Polaquito*, sobre la policía de Buenos Aires recaían muchas sospechas de corrupción y la percepción social era bastante negativa respecto de su ética y comportamiento. Como dice Aguilar: “la policía de la provincia de Buenos Aires estaba cada vez más desprestigiada; año tras año, los casos de abusos y gatillo fácil se sucedían periódicamente sin que ninguna autoridad se hiciera cargo” (2008: 8). En 1996, en pleno segundo periodo del justicialista Carlos Saúl Menem, el gobernador de Buenos Aires, Eduardo Duhalde, profirió un célebre discurso –destacable solo por su inverosimilitud– en el que afirmaba que la policía de la provincia era la “mejor del mundo” (Aguilar, 2008: 8). Pero claramente era una época marcada por noticias televisivas que daban más cuenta de una policía abusiva y discrecional antes que un símbolo de ley y justicia¹⁰⁷. Al respecto, dice Aguilar:

“La historia de los abusos de autoridad de la policía habían sido particularmente dramáticos en el momento que Duhalde pronunció su discurso: de hecho, el apodo de *maldita policía* es también de 1996 y fue inventado por el periodista Carlos Dutil en un famoso artículo que escribió para la revista *Noticias*” (2008: 8).

Es esa “maldita policía” la que, en connivencia con el Rengo, domina el mundo marginal en el que se mueve el Polaquito. Es esa policía ineficiente y degradada a la que el protagonista pretende hacerle frente de modo voluntarista e inadecuado, porque la

¹⁰⁷ La Policía de la capital de Argentina, a mediados de la década de los noventa, recibió un calificativo despectivo, “la Bonaerense”, que se utilizaba para sintetizar que su accionar estaba más del lado del delito que de la ley. Al respecto, dice el historiador Luis Alberto Romero: “la Policía de la Provincia de Buenos Aires, ‘la Bonaerense’, que en un momento fue calificada por Duhalde como ‘la mejor del mundo’, apareció implicada en varios casos de corrupción: robo de autos, tráfico de droga, prostitución; hasta se probó su participación en el brutal atentado a la AMIA: fue un alto jefe quien suministró el auto usado para hacer explotar el edificio” (2011: 293). Una cuestión se revelaba con claridad para los argentinos: “la corrupción penetraba en todas las instituciones del Estado, y nadie vacilaba ante los medios en la disputa por el poder y los negocios” (Romero, 2011: 293).

institución y el crimen se han aliado para que el sistema siga funcionando. Al respecto, dice Appiolaza:

“En la relación entre policía y crimen se grafica lo que Alberto Binder y Marcelo Saín describen como el doble pacto. Un primer nivel del pacto poco explicitado en el film es entre la dirigencia política y las organizaciones policiales. Busca que los uniformados garanticen orden con un nivel tolerable de delitos a cambio de protección política. Un segundo nivel, mucho más evidente, es la función reguladora entre las fuerzas de seguridad y el delito. Ese nivel de pacto incluye la tolerancia de determinados delitos y también el financiamiento con recursos provenientes de lo ilícito” (2012: 3).

La institución y el crimen unidos en una trenza indisoluble que permite que ese sistema económico funcione, expoliando a los sujetos marginales, constriñéndoles la vida y sus posibilidades de realización, si es que existen. Al respecto, dicen Meschengier y Lisica: “son los excluidos sin retorno: por edad, origen social o destino de gatillo fácil. El contexto socio económico queda expresado con prepotencia y afecta explícitamente a los protagonistas, los aplasta” (2004: 6). Ninguna heroicidad puede prosperar en estas condiciones, aunque los personajes intenten cambiar el destino. Es el orden social el que impide la concreción de las intenciones transformadoras de quien pretenda comportarse como héroe.

¿Qué experiencias de lo moderno, entonces, tienen los sujetos de la modernidad respecto del orden social en el que se desenvuelven? La respuesta es taxativa: lo social se experimenta como una oposición permanente a los deseos del sujeto. Es más: se trata de una inercia que, como tal, se comporta de manera independiente de las aspiraciones o ensoñaciones de progreso de los personajes. La sensación es clara, la realidad está naturalizada, lo que significa que ante cualquier modificación que intenten los sujetos lo que queda es el sistema, su inmanencia, sus gramáticas y su ética. La experiencia es la fatalidad de la vida, lo irreversible de la condición de ser paria. Esto queda de manifiesto, por ejemplo, en la secuencia en que el Polaco está en la cárcel de menores, específicamente en la comprensión que en ella existe una dirección a cargo de un pilluelo, el Rata, quien es

el que gobierna la correccional. Se trata de un sujeto que sustituye al Rengo en esa momentánea reclusión. El Rata es quien le manifiesta al protagonista que la “vida es así”, que debe aceptar el sistema interno, que debe entender que lo normal es que alguien imponga las reglas, y que los más débiles las acaten, sin chistar. Razón por la cual no sólo debe lavarle sus calzoncillos, sino que hacerlo bien y sin enojo alguno. Además, aquel sistema cuenta, cómo no, con la anuencia del Estado, encarnado esta vez no en la policía, sino en los gendarmes y el alcaide.

Pero el Polaco no entiende, es un rebelde, un soñador que se imagina que otro mundo puede acontecer allí. El Polaco ensueña, como ya hemos dicho antes, en una vida en Brasil, junto a su amada. La promesa de una buena vida ocurre en su imaginación, pese a que a cada momento reciba afrentas, menosprecio de los otros sujetos y “baños de realidad”. El Polaco es la víctima, por tanto, de unos sistemas opresivos que se manifiestan con la crudeza y la violencia correspondiente toda vez que uno de sus miembros –en el escalafón más bajo del delito, eso sí– busque su redención o su escape. La tragedia misma también puede tocar a estos sujetos marginales que intentan ser virtuosos, como reconoce Eagleton:

“La virtud es, de hecho, el único camino seguro hacia el bienestar, como insiste la *Ética*, pero en un mundo injusto y violento no hay ninguna garantía, como nos recuerda sobriamente la tragedia. La tragedia es ‘el reconocimiento de una línea de resistencia indiferente a la acción, un reconocimiento de la incapacidad de los actores para garantizar su bienestar y felicidad incluso cuando intentan, *correctamente*, basar ese bienestar y felicidad en el cultivo de la virtud moral y la deliberación” (2011: 122).

La tragedia ya no es sólo cuestión atingente a acciones de príncipes o aristócratas, como da cuenta *El Polaquito* o *La Virgen de los sicarios*. La tragedia también es posible en las vidas menos comunes que, aunque menos heroicas, padecen el mundo en sus experiencias cotidianas, en sus propias modernidades a las que sólo pueden comparecer como su reverso negativo. Al respecto, dice Eagleton:

“Es cierto que, con la Modernidad, la política dejó de proporcionar un pábulo adecuado a la tragedia. Ya no es la materia valerosa, espectacular del orden feudal o absolutista, sino algo cruento y burocratizado, un asunto de comités más que de caballería, de guerra química más que de cruzadas. En un drama como *Egmont*, Goethe sigue basándose en la política más carismática de un periodo anterior. Pero la vida social y económica de la Época Moderna proporciona muchas oportunidades para compensar ese declive” (2011: 139).

¿Qué ocurre con el orden social en *La Virgen de los sicarios*? Fernando de manera consciente y Alexis o Wilmar de modo internalizado, también dan cuenta en lo que dicen y hacen (sus comportamientos) de una naturalidad del diseño social, de la violencia, del narcotráfico, y de la corrupción estatal y social en la que se desenvuelven, aunque se manifiesten de manera estereotípica, como marcas ya reconocidas por un espectador acostumbrado a tales situaciones, pero que se conmueve y escandaliza todavía por tanta realidad. Como dice Osvaldo Osorio cuando las películas poseen un tono de drama o tragedia: “el conflicto es asumido con la gravedad que exige la situación y que muchas veces se olvida por el anestesiamiento de las noticias diarias, que dan una distinta cada día, con los cual al cabo del tiempo todas parecen la misma” (2010: 36). Lo que plantea el crítico de cine colombiano no es otra cosa que la misma sobreabundancia de imágenes e informaciones que ayuda a la confección de un ambiente en el que nada puede extrañar, y en el que ya no es necesario decir en público que tal o cual institución estatal se comporta cotidianamente de modo corrupto. No es necesario denunciar que en Colombia –por lo menos en la era de Pablo Escobar– el narcotráfico permea todo tipo de sociabilidades.

En ese sentido, en *La Virgen de los sicarios* no aparecen protagónicamente las instituciones como la Policía en *El Polaquito*, excepto el sicariato, como ya hemos mencionado. No hay para qué, porque ellas, en el fondo, no son importantes para las interacciones sociales, porque son así, preexisten a las intenciones de mejora de los personajes. Además, queda en evidencia, siguiendo a León, que las capacidades del Estado para administrar la vida son casi nulas (2005: 38). Al respecto, dice Osorio:

“En estas historias sobre la marginalidad en el país tampoco hay presencia del Estado, muy a pesar de ser un problema que le compete directamente, tanto en sus causas como en el control

o solución de sus consecuencias. La presencia del Estado cuando ocurre, está dada como un elemento de presión o represión, que llega a hacer más difícil la situación de los personajes” (2010: 82-83).

La casi ausencia total del Estado “acentúa la condición de marginalidad de los personajes y su mundo” (Osorio, 2010: 83). No nos olvidemos que tanto los jóvenes sicarios, como el intelectual burgués comparten la condición de marginalidad en sus distintas escalas, en sus diferentes contextos. Pero se trata de una marginalidad, como señala Ruffinelli, que está, paradójicamente en el centro y convive en la misma ciudad con los ciudadanos comunes y corrientes en la ciudad melodramática.

Si las instituciones estatales no aparecen directamente en su accionar, en el caso de Fernando éste las critica, las identifica con la degradación de su propia clase social. El gramático se burla del Presidente César Gaviria o de un parlamentario cuando los oye en una transmisión televisiva. En otra secuencia se ríe de la devoción religiosa de los sicarios y, por extensión, de los sicarios. Fernando y sus actuaciones corresponden al tópico moderno del intelectual decadente (como en *El Fausto* de Goethe), pero que no es capaz de ejercer o desatar ninguna fuerza transformadora que apunte a un progreso definitivo e inevitable. Su crítica, por el contrario, expresa un desajuste con su situación presente, contra su propia clase que, desde su perspectiva, está corrupta y que ha perdido prosapia. Ospina, comparando la discursividad crítica de la novela de Vallejo con la cinta de Schroeder, afirma:

“De otro lado, cabe destacar en la versión el montaje de crítica política y religiosa que vemos plasmada en diversas páginas del texto literario y que se mantiene en la adaptación filmica. El director necesita sólo una escena específica para resumir/encapsular el odio que siente Fernando hacia el Estado. Este efecto se da cuando entra Fernando al apartamento y Alexis está escuchando el discurso del Presidente César Gaviria. Fernando le dice al joven: ‘Apagá a ese marica que ya no aguanto más ruido’, e inmediatamente Alexis busca su revólver y dispara contra el televisor, asesinando figurativamente al Presidente César Gaviria, y cumpliendo a la vez el deseo de su amante (0:27)” (2010: 280).

Y complementa:

“De otro lado, el rechazo contra la Iglesia se resume en la película cuando Fernando critica directamente al Papa por estar en contra del homosexual. Para Fernando esta política es errada porque ‘sin sexo no se puede vivir, sin sexo, la humanidad se enloquece’ (0:36)” (2010: 280).

Fernando es un crítico letrado de su presente, pero no llega a cuestionar de manera profunda el estado de la institucionalidad en su país, tampoco ahonda en las razones que han llevado a la sociedad a estar como está, con sus violencias (de todo tipo) y marginaciones sociales que han dado como producto, por ejemplo, lo que hemos denominado antes la narcocultura, el sicariato o los llamados desechables. Como dice Cardona:

“[En *La Virgen de Los Sicarios*] La mirada al sicario es realizada como un ejercicio interpretativo de corte paternalista, pues aunque la actitud iconoclasta del personaje principal, Fernando, ofrece altas cuotas de incorrección política, ésta termina por ser insuficiente a la hora de examinar los códigos y rituales, las motivaciones y carencias relacionados con las condiciones sociales de exclusión” (2012: 136).

En cierto sentido, lo único desarrollado en este ámbito es el comportamiento de los sicarios y la relación de este mundo con el civil. La película expone de manera elocuente la convivencia entre delito y civilidad, desarrollado por medio de las formas melodramáticas, por medio del amor entre Fernando y Alexis, a través del desajuste de los personajes con sus condiciones de vida naturalizadas. Lo único institucionalizado son las interdependencias entre las “dos ciudades”, la del orden y la del crimen. Se trata, eso sí, de una combinatoria que no difumina sus diferencias, por lo que se sigue identificando los elementos que por momentos conviven, que por instantes se mezclan. Algo similar ocurre en *Rosario Tijeras*, en la que las clases sociales se mezclan no sólo por el triángulo amoroso establecido entre los dos jóvenes (Emilio y Antonio) y Rosario, sino que en lugares específicos como la discoteca, pero igualmente son distinguibles los mundos de

procedencia al emplazar a los narcos en el segundo piso (los que comienzan a subir en el escalafón económico) y en el primero a los niños bien (los que comienzan a bajar económicamente hablando). Al respecto, dice Torres: “son dos mundos que por momentos interseccionan, que sufren un proceso de mimesis” (2009: 6). De otro modo: las relaciones interclases son posibles porque la ciudad se concibe como un teatro de variedades en la que los márgenes y los centros se vuelven evanescentes, pero en la que, sin embargo, no se ha producido una simbiosis total en las condiciones de su enunciación.

Los cruces entre relaciones sociales se producen en unos imaginarios que aparecen representados de modo afirmativo: el mundo ya es así, se encuentra prefigurado, pero tensionado. No es posible preservar “la ciudad del orden” de la del delito, porque en su mecánica de funcionamiento las transacciones, los negociados permean los dos mundos, generando un tercer espacio, muy ambiguo de dependencias y concubinatos. Como dice Osorio cuando se refiere al funcionamiento de la categoría imaginario:

“Pero no se debe entender en el orden planteado el proceso de producción de imaginarios, pues los imaginarios sociales toda vez que crean e instituyen un orden social, son a la vez creados e instituidos por ese mismo orden, generando a un tiempo simbiosis y tensión entre lo instituido y lo instituyente” (2010: 6).

En todo caso los imaginarios desplegados en *La Virgen de los sicarios*, pero también en *El Polaquito* están muy determinados por los espacios y ambientes en los que se desenvuelven las *formas melodramáticas*. En la primera estamos en presencia de una “ciudad monstruo”, civil y delictiva a la vez, que no deja ir a los personajes, que los engulle por su presente decadente (la modernidad en este caso sería más bien la naturalización de la degradación social), y que no posibilita imaginar otras realidades distintas –aunque Fernando sueñe con un frágil y tímida huida con sus jóvenes amantes para “salirse del mundo” –¹⁰⁸. En el caso de *El Polaquito* la descripción que hace Desanzo

¹⁰⁸ Para Osvaldo Osorio *La Virgen de los sicarios* es una película en que los imaginarios desplegados son contradictorios, que, en el caso de Fernando, se ama y se desprecia, se vuelve nostalgia y se critica su presente. Al respecto, dice el autor: “es más un subjetivo ensayo, una furibunda carta de odio a una ciudad

corresponde a un mundo sórdido, lleno de recovecos, pletórico de lugares oscuros (bueno, la narración ocurre preferentemente de noche, como ya hemos apuntado), caracterizado por transacciones permanentes, sistemáticas entre una institucionalidad que actúa en connivencia con el crimen, posibilitándolo. Se podría pensar que ese mundo “subterráneo” (en el sentido que el común no le presta atención) operaría como una metáfora de la sociedad entera, en tanto que estamos en presencia de un sistema económico y delictivo inmanente, sin historia positiva.

La idea de la fatalidad de la vida es la que domina en ambas cintas, la comprensión y la sensación de que nada va a cambiar, que están atados a su condición presente, que la “ciudad melodramática” en la que se dan sus afectos, no los dejará prosperar. Como dice Osorio: “el juicio (y la moraleja), entonces, está en el casi inevitable desenlace adverso para estos personajes: la muerte, la traición, la captura o, lo que para muchos es peor, la ruina” (2010: 46). Se trata, si se quiere, de historias que se repetirán en el futuro, porque en un pasado del cual no sabemos su fecha exacta, ya era así. El final para estos sujetos de la modernidad representados no puede sino estar marcada por la tragedia, por una muerte violenta que vuelve a la ensoñación del escape –como en *La vendedora de rosas*–, pasajera y sin destino, cada vez que el mundo se vuelve aplastante y lo social conspira contra sus afectos.

que se ama mucho. Y es por ese amor, precisamente, que a Vallejo le duele esa nueva realidad que encuentra a su regreso, la realidad de los sicarios, la del dinero fácil, la de las servilletas partidas a la mitad” (2010: 65).

Capítulo VI

APROXIMACIONES FINALES: LA INTERMEDIACIÓN MELODRAMÁTICA EN LAS MODERNIDADES LATINOAMERICANAS CONTEMPORÁNEAS

Como hemos observado en las seis películas analizadas, las *formas melodramáticas*¹⁰⁹ no son recreaciones de los sentimientos, sino un momento en que éstos se presentan de modo críticamente relevantes tanto para la comprensión misma “de las experiencias cotidianas como para la significación de las experiencias históricas. Las formas melodramáticas son “un espacio de conciencia práctica” (Salinas y Stange, 2013: 7). Si el melodrama, como señala Oroz (1997: 1), es un campo fértil y pertinente para aprender a sentir, es decir, para reconocer cuáles son los sentimientos apropiados para cada situación, cómo expresarlos y cómo comprenderlos, estamos ante una forma cultural que daría cuenta de los contextos de producción y realización de unas “modernidades, anacrónicas y técnicas” (Oroz, 1997: 1).

Las *formas melodramáticas* están, entonces, unidas inextricablemente a la experiencia social, por lo que no se restringen a los sentimientos de tipo amoroso, más bien, recorre e incluye, eventualmente, todo el catálogo de los afectos. Cómo sentirnos en y con el mundo parecen ser sus claves de lectura. En ese sentido, el anhelo, la esperanza, la frustración, el desajuste, el desarraigo, la injusticia, la nostalgia o el destino trágico y fatal

¹⁰⁹ Autores como Jorge Larrosa prefieren utilizar en vez de la noción genérica del melodrama, una manera más extensiva y dúctil, el *modo melodramático*, y que es consistente con la idea de *forma melodramática*. Al respecto, dice Larrosa: “de hecho, son varios los autores que, al referirse al melodrama, hablan de un ‘hipergénero’, de un ‘género fantasma’, de una ‘categoría transversal’, de un ‘registro’, o de un ‘modo narrativo’ para mostrar que lo que hay no es tanto un “género” entendido como un repertorio de temas o de situaciones, sino algo así como un modo de dramatización o de puesta en escena caracterizado por una cierta desmesura sentimental que puede impregnar cualquier género artístico o no artístico” (s. f: 2). Autores como Carlos Monsiváis utilizan la noción melodrama, pero denotando un adjetivo, por lo que la categoría melodramático sería la más apropiada cuando pensamos aquellas formas (afectivas) que se combinan con diversos géneros y en distintos formatos. Al respecto, dice Monsiváis: “la forma clásica para que la sociedad registre su temperamento moral y atestigüe sus convicciones íntimas sigue siendo el melodrama, vía directa hacia la expresión y fijación de los sentimientos socialmente válidos [...] lo que a lo largo de toda la industria cultural buscan y hallan burgueses y proletarios, clase media y lumpenproletariado, es la comprensión sistemática de la realidad, transfigurada por el melodrama (en Larrosa, s.d.: 3). Y agrega: “en cualquier caso, lo melodramático es el modo mayor (por su ubicuidad, pero también por lo excesivo y desmesurado) de construcción de los traumas individuales y colectivos que se producen en la búsqueda (¿imposible?) de la felicidad y en los sucesivos golpes de la desdicha. Aunque haya un lugar para la felicidad y el goce, siempre efímeros o aplazados, el melodrama representa todas las variantes del sufrimiento humano” (en Larrosa, s. d.: 3).

serán los principales ingredientes expresivos que compondrán los *modos* melodramáticos en los actuales escenarios representados en las cintas colombianas y argentinas estudiadas. Pero, tal vez, tales afirmaciones sean extensibles a otros espacios y, también, a otras formaciones culturales. Al respecto, dicen Salinas y Stange:

“Las particulares formas de experimentar las modernidades de nuestra región determinan muchos de los rasgos de lo melodramático en el presente, cuya principal característica puede no ser la manifestación de lo amoroso sino, más bien, algo parecido a una estética (y una ética) del desamparo. El amor, la soledad, la fatalidad y los anacronismos no serían sino las modulaciones de la experiencia social de un individuo disminuido: liberado, tal vez, de las ataduras de la comunidad, pero a cambio de eso, fragilizado, empequeñecido frente a un mundo sobre cuyas fuerzas históricas y productivas tiene tan poco control como el antiguo tenía sobre las fuerzas naturales. Esta inseguridad primordial es probablemente lo que mantiene vivo el vínculo entre lo melodramático actual y la tragedia clásica” (2013: 8).

Las sensaciones de extrañeza, desamparo, desarraigo, indiferencia y soledad serían en nuestras actuales modernidades las experiencias sociales más decisivas para entender las *formas melodramáticas*. En unas modernidades narrativas, como señala Jameson (2004), las experiencias vividas y sentidas corresponderían más a su cara oscura y menos vistosa, aquella que utiliza a unos sujetos de la modernidad que aparecen como margen, como resto. Pero, sin embargo, entran y salen de la “ciudad normal”, amenazando de tarde en tarde las “buenas maneras”, el orden del sistema.

Podemos pensar que un uso deliberado y explícito en las cintas de recursos anacrónicos –clisés sentimentales o metáforas gastadas– esconde la dimensión trágica de las experiencias de la modernidad que aparecen como un *desajuste* de unos sujetos respecto de un mundo que, la mayoría de las veces, se revela amenazante –como en *Pizza, birra, faso*, *La virgen de los sicarios* o *Rosario Tijeras*– y antagónico a cualquier deseo transformador o de mejoramiento en la vida (el caso de El Cordobés en *Pizza, birra, faso* es paradigmático). Esto es central para nosotros, ya que como reza cierto consenso sobre lo melodramático, lo que parece recargado y excesivo –incluso burdo– no radica en que el melodrama sea una tragedia devaluada, sino más bien en que las experiencias actuales de

nuestras modernidades se expresan mediante una experiencia social desequilibrada. En otras palabras, las *formas melodramáticas* resultan ser las maneras –combinadas con otros géneros y con otros modos narrativos– con las que se puede comunicar los tipos actuales que asumen las modernidades, así como también los imaginarios con los cuales se vive, se piensa y se actúa en la materialidad de la vida. Al respecto, se interroga Herlinghaus: “¿El melodrama no escenifica los conflictos entre los hombres, y entre ellos y las cosas en la cotidianidad de la vida?” (2002: 14).

Para el caso de Colombia, pero también podemos extenderlo a Latinoamérica, lo melodramático operaría como una suerte de campo de significación que permitiría no sólo interpretar tal o cual forma de la modernidad, sino que también asignarle a la realidad sus sentidos, su significación. Al respecto, dice Camila Segura:

“En América Latina, y en Colombia en particular, se han utilizado diferentes modos y géneros (el testimonio, el reportaje periodístico, la crónica y el cine, entre otros) para narrar la violencia. Sin embargo, resulta significativo que una cantidad considerable de novelas colombianas contemporáneas de violencia sigan utilizando códigos del modo melodramático para darle sentido a la violencia colombiana” (2007: 56).

Si bien Camila Segura se refiere a algunas novelas escritas entre 1990 y 2005 que utilizan las estrategias melodramáticas, creemos que sus afirmaciones sobre aquellas pueden aplicarse a las películas que analizamos en este texto, sobre todo teniendo en vista que, como en el caso de *Rosario Tijeras* o *La virgen de los sicarios*, son adaptaciones filmicas que recrean con gran fidelidad los textos. Al respecto, dice Segura:

“Algunas novelas colombianas contemporáneas de violencia utilizan diferentes elementos del modo melodramático para darle sentido a la violencia social y política colombiana. El contexto histórico del melodrama clásico se emparenta con el de la Colombia contemporánea en tanto que ambos períodos comparten un sentimiento generalizado de inestabilidad, inseguridad y ambigüedades morales. Así, el modo melodramático se presenta como un espacio en donde el mal se presenta como una fuerza real, irreductible y siempre amenazante” (2007: 55).

Lo melodramático desplegado en sus formas se va conformando como una estrategia narrativa, pero también expresiva, nada esencialista, ni monolítica. Si atendemos a la historicidad de la categoría, nos damos cuenta, siguiendo a Gubern (1974) que desde sus primeros balbuceos renacentistas, pasando por su emergencia durante la Revolución Francesa y, desde allí al romanticismo decimonónico y sus derroteros más actuales, ha ido “reteniendo e incorporando en sus maneras, motivos y recursos las distintas tensiones sociales y políticas que, en cada época, han marcado *la experiencia cotidiana del mundo que tienen los sujetos* (Salinas y Stange, 2013: 4). Estamos, entonces, ante unas formas que nos reenvían más bien a distintos modos de experimentar efectivamente los procesos modernos en América Latina, antes que el receptáculo de unas convenciones cristalizantes en relación con el amor, el sufrimiento o la fatalidad. Eso es lo que se colige de nuestros análisis.

La vendedora de rosas; Pizza, birra, faso; Un oso rojo, Rosario Tijeras; La virgen de los sicarios y El Polaquito dan cuenta de unas *formas melodramáticas* que tensionan la experiencia cotidiana de los sujetos representados. Estas cintas emplean aquellos modos porque son los afectos y los sentimientos –una dimensión no conceptual, por cierto– lo singular de los procesos modernizadores. Tal afirmación nos habilita para abordar las preguntas clave que hemos desarrollado a lo largo de esta investigación: ¿cuáles son las experiencias de la modernidad desplegadas en la puesta en escena en las narraciones fílmicas seleccionadas? ¿De qué modernidades podemos hablar? o ¿qué modernidades detonan las pasiones de los hombres de estas modernidades finiseculares?

Cuando lo melodramático aparezca en las películas analizadas (como en *Pizza, birra, faso; La virgen de los sicarios; Un oso rojo o Rosario Tijeras*) bajo el sentimiento amoroso tendrá el carácter, en muchos momentos y sobre todo para los protagonistas, de oposición al mundo, porque se percibe y se entiende que la realidad opera como una cortapisa a las aspiraciones de una mejor vida y de un futuro posible. Pero también porque el mundo no permite un *happy end* o la redención de unos sujetos de la modernidad que parecen –o están mejor dicho– condenados. Pero a estos destinos fatales –quizás el que se escape de esto sea el Oso en la película *Un oso rojo*– igualmente los protagonistas (niñas,

niños y jóvenes) le confrontan el amor, como una forma salvífica que pueda hacer por lo menos más vivible sus presentes asfixiantes. Sobre esta estrategia de lo melodramático, dice Oroz:

“El tema del amor funciona como referencia del propio reconocimiento que el sujeto/espectador hace de sí. En esa interpretación aparece como promesa de realización en el encuentro con el otro; encuentro que posibilitaría la armonía entre individuo y sociedad a través de la ‘felicidad’ del sujeto” (1997: 5).

Aunque en este caso, en estas versiones de lo melodramático la felicidad sea una cuestión negada, el amor oficiará como un mecanismo que difiera la tragedia final o bien sea la válvula de escape de una realidad totalitaria. De todos modos, los sentimientos pueden ser tales porque existen como tensión del individuo, “como energía y disposición del sujeto hacia los otros y hacia el mundo” (Salinas y Stange, 2013: 6). No en vano, Herlinghaus comprenderá al melodrama como un sistema ficcional para dar sentido a las experiencias y, a la vez, como una dimensión que adopta la conciencia moderna (2002: 25). Por ello, lo melodramático será la forma que adquieren los sentimientos en medio de las experiencias que de la modernidad poseen unos sujetos de la representación, por una lado; al tiempo que funciona como una estrategia de reconocimiento que permite compartirlos y vivirlos, por otro.

En esos procesos de vivencia y padecimiento de experiencias de la modernidad particulares, podemos observar que se constituirán y deconstruirán las identidades sociales, en tanto lo que observamos son estructuras colectivas (aunque se manifiesten en y por el individuo). Si las formas melodramáticas resultan ser formas de ser en el mundo, de participar en él de modo intersubjetivo, también serán los indicios y los procesos por los cuales los sujetos asuman unas identidades no esenciales, determinadas por los contextos en los que tienen lugar, antes que por un emplazamiento previo a la condición misma de marginales. Si la modernidad es narración, es diversa y asume caminos distintos y combinatorias variadas, las identidades malamente pueden ser contadas de una forma y respondiendo a unos contenidos. Entendemos en este sentido que las identidades se

producen en y por las experiencias de los individuos. ¿Cómo comprender que sujetos como El Cordobés en *Pizza, birra, faso* o los jóvenes asesinos a sueldo de *La virgen de los sicarios* “entren” y “salgan” de la “ciudad del orden”? ¿Cómo entender que los sujetos marginales no estén fuera de la “ciudad melodramática”? ¿Cómo emplazar a unos individuos que ponen en cuestión la diagramación de la vida corriente en la Ciudad de Buenos Aires o en Medellín de principios del siglo XXI? Las respuestas a tales interrogantes no pueden ser categóricas, por lo que conviene hablar de que aquellos sujetos de la modernidad representados ocupan, provisoriamente, unas posiciones identitarias en tal o cual configuración particular de la modernidad.

Cuando Herlinghaus nos advierte que para pensar en la categoría modernidad es necesario hacerlo como un concepto de búsqueda (2000a: 773), lo que advierte es la dimensión inacabada de la misma. En otras palabras, estamos ante un concepto que funciona como punto de partida y que nos faculta, como un mapa nocturno, para observar procesos en los que se configuran y producen sujetos, experiencias, imaginarios e identidades en unas ciudades narradas (la “ciudad melodramática”) y compuestas de materiales diversos. No es casual que la ciudad emerja no sólo como una locación o escenario de unos personajes en disputa con su realidad, sino como el espacio vívido en el que las acciones y los sentimientos se confunden con ella, a veces de modo simbiótico. ¿Qué sería del Cordobés en *Pizza, birra, faso*, de Mónica en *La vendedora de rosas* o del gramático en *La virgen de los sicarios* si no pudiesen explicarse en y por la ciudad que habitan y significan? ¿Qué sería de Rosario Tijeras (la discoteca donde conviven los narcos con los “niños bien”) o del Polaquito (la estación de trenes) si no se asentaran en lugares reconocibles por el espectador? Evidentemente en estas dos películas la presencia de lo que hemos llamado antes la “urbanidad” es menos preponderante para sus intrigas, pero igualmente opera bajo la idea de la identificación con escenarios de la ciudad perfectamente aprehensibles.

Sustrato Crítico y Formas Melodramáticas

Es cierto que ninguna de las películas analizadas incita o promueve la revolución o la toma de conciencia de un grupo social. Es también evidente que no estamos ante películas que propongan unos manifiestos, algunas consignas o que exhiban algún tipo de denuncia. Tampoco estamos ante piezas audiovisuales que estén cruzadas narrativamente por algún tipo de épica tradicional –tal vez *Un oso rojo* se escape en alguna medida a esta afirmación– o que dialogue con algún tipo de estética masiva o identificatoria de toda una nación –como si tal vez el melodrama de los cuarenta o cincuenta del siglo XX lo estuvo–. En cuanto a los discursos no persiguen, como sí ocurrió en muchas cintas del Nuevo Cine Latinoamericano de los ‘60, una relación dialéctica con el espectador (Gutiérrez Alea, 1978), es decir, un compromiso explícito de toma de conciencia social (lo individual es desdeñado) ante una situación presente que no puede seguir, por lo que habría que emanciparse, política, cultural y económicamente hablando¹¹⁰. Probablemente el partidismo político, las causas ideológicas explícitas y manifiestas sean consideradas “ya formas extemporáneas, anacrónicas y profundamente inadecuadas para la producción eficaz de la representación cinematográfica” (Stange y Salinas, 2011: 18).

¿Podríamos decir, entonces, que estos filmes rehúyen el conflicto con su realidad, con las condiciones en las cuales sitúan las experiencias de esos sujetos de la modernidad transformados y llevados a la pantalla? Si seguimos a Ruffinelli (2004) cuando se refiere a Víctor Gaviria, pero bien podemos extender su apreciación a los otros directores, el *compromiso con la realidad* sigue presente y, desde esta perspectiva, podemos decir que estos filmes mantienen un sustrato crítico que interpela las formas que adopta el presente en las actuales configuraciones de la modernidad. Y en ese presente interpelado, el mostrar, por ejemplo, de manera microscópica cómo el Estado o las instituciones socialmente validadas (con sus manifestaciones más visibles como la Policía, el Ejército o

¹¹⁰ La manera de entender la relación entre política y cine en los ‘60 por los cineastas del Nuevo Cine, la expresa elocuentemente Silvia Schwarzbock: “la dimensión épica que se le da a la acción insurrecta en cualquiera de estos filmes es política porque no se trata de la acción aislada que lleva adelante el héroe individual, sino de la acción colectiva que lleva adelante un grupo en nombre de la liberación de toda la sociedad (tanto de los que no son conscientes de su opresión como de los que la ejercen sobre otros, porque en una sociedad justa también los opresores quedarían liberados de oprimir)” (2009: 14).

Gendarmería) operan asemejándose a la mafia de cualquier lugar, colocándose en contra de los sujetos de la modernidad (marginales en nuestro caso) o bien exhibiendo la ausencia estatal, no puede sino ser una modalidad que asume el discurso crítico, que no le da lo mismo la vida en la ciudad tal cual está¹¹¹.

La realidad a la que aludimos son todas aquellas experiencias de lo moderno y sus representaciones, que son trabajadas en las películas analizadas sin asomo de algún tipo de poética del compromiso, pero que coloca en el centro, en cambio, a las *formas melodramáticas*. Esto supone un reemplazo del núcleo del conflicto narrativo que ya no colocará en el centro de la narración un conflicto explícito de clases, sino un conflicto afectivo. Ya no se problematiza con evidencia y presteza el lugar de las clases sociales en el entramado nacional o las categorías de pueblo o de nación –relevantes en el melodrama mexicano o argentino de los ‘40–, sino que la fragilidad de individuos disminuidos en relación con un mundo que se revela a veces inhóspito, pero sobre todo antagónico a cualquier plan de mejoramiento individual. En ese sentido la transformación del contexto por medio de una acción política o revolucionaria está negada, pues aquella se busca mediante el cambio interior de los sujetos y producido en el terreno de los sentimientos, como lo atestigua, por ejemplo, Mónica en *La vendedora de rosas* o el Oso en un *Oso rojo*, pero también el *Polaquito* en la película homónima. Pero esto que pudiese ser considerado como desmovilizador no es tal, aunque aparezca contemplativo de la suerte de los individuos. Lo que está problematizado claramente es la causa, mejor dicho las causas por las cuales los sujetos de la modernidad representados han llegado a ser lo que son y están donde están.

Las formas melodramáticas en tanto modos narrativos nos ofrecen la posibilidad de construir unas significaciones que, al menos, desmitifican las actuales relaciones sociales y

¹¹¹ Camila Segura haciendo alusión a la aparición del Estado en la novela de Gabriel García Márquez *Noticia de un secuestro*, señala: “el hecho de que hacia el final de la novela los personajes que representan al Estado, tan relevantes y aparentemente activos al inicio de la narración, se tornen casi invisibles e ineptos, haciendo que todo el peso de las negociaciones finales –de manera no problemática– se sitúe en los hombros de Villamizar, da la sensación de desamparo total del gobierno colombiano” (2007: 67). Lo importante aquí radica en que el texto del Premio Nobel colombiano, según la autora, utiliza las *formas melodramáticas* como vehículo expresivo para dar cuenta de las experiencias de la violencia por el narcotráfico y el desempeño del Estado en uno de los momentos más conflictivos de la historia de aquel país, a mediados y fines de los ‘80 en el siglo XX.

las experiencias cotidianas de las modernidades que tienen lugar en las megalópolis latinoamericanas (Medellín o Buenos Aires), en sus plexos más inhóspitos, menos vistosos. ¿Qué es lo que revelan aquellas formas? La estructura de clases y las relaciones de poder que se despliegan en la vida ordinaria de los actuales marginados de la ciudad, de los “desechables”, no de modo colectivo, sino que individual y desde el *imperio de los afectos*¹¹². Y en esa línea la experiencia de la modernidad se presenta bajo las formas de la fatalidad, el destino y una incorregible injusticia permanente. Al respecto, dicen Stange y Salinas: “estas formas serán movilizadoras para los personajes de los filmes en su relación con el mundo, aunque no entrañen, en último término, la promesa utópica de la transformación del mundo” (2012: 18).

Si comparamos las películas antes analizadas con los filmes del “Nuevo Cine” de los 60¹¹³ podemos aventurar que en las primeras se exhibe una crítica pesimista en otro registro, menos militante, pero igualmente problematizador. Si en las cintas de los ‘60 – como por ejemplo, *La hora de los Hornos* (1968) de Solanas y Getino o *Memorias del subdesarrollo* de Gutiérrez Alea (1968)– lo que se requiere es la configuración y producción de un sujeto consciente de las condiciones de explotación, un sujeto politizado, un “sujeto histórico” y, también un espectador interpelado y que tome partido con lo que ve; en el mundo naturalizado de filmes como *La vendedora de rosas* o *El Polaquito* –pero también con otras del mismo tipo– al sujeto sólo le resta recluirse sobre sí mismo, sobre sus sentimientos, sobre distintos afectos y ensoñaciones. Estamos ya habilitados para decir,

¹¹² Centrarse en los individuos para desarrollar la historia, no implica perder de vista lo colectivo o la sociedad, más bien se trata de inscribir lo individual en lo contextual. Desde allí es pensable el ejercicio crítico que se puede apreciar en las películas. Al respecto, dice García Ruiz, refiriéndose a la perspectiva que Raymond Williams adopta respecto del análisis de las formas culturales: “pensarse desde un lugar es tomar una distancia. Y aquí sobreviene la paradoja: la distancia, el situar el pensamiento propio, es una *relación* – algo que vincula– a la vez que *algo que relativiza* –algo que separa–. Este lugar desde el que piensa es así, por un lado, el propio emplazamiento personal, que nos localiza en lo íntimo; pero también, en la medida en que es relativo, es la *distancia crítica* que se toma con respecto a estas posiciones, que las relativiza y las inserta en la historia colectiva. El proceso crítico consiste en la modulación de esta distancia” (2008: 14).

¹¹³ Uno de los directores más relevantes de lo que se ha denominado el Nuevo Cine Argentino de los 90, Pablo Trapero –director de *El Bonaerense* (2002), entre otras– señala sus diferencias con el cine militante de los 60: “yo creo que el cine es un hecho político. Todos somos personas políticas en nuestra vida cotidiana. Y hacer cine es un hecho político, independientemente que hagas cine de denuncia, cine de arte o de entretenimiento o de cualquier otra variante que elijas. Yo interpreto el cine como una herramienta de movilidad social y por eso pretendo que mis filmes cumplan cierta función. Esto de todos modos, no significa que lo que yo quiero hacer es un cine militante para los que opinan igual que yo. Prefiero diversificar y movilizar” (Aguilar, 2008: 64).

haciendo una analogía con “la ciudad melodramática”, que este sujeto consciente ha devenido en un *sujeto melodramático*. La comparación entre estas dos maneras de criticidad del cine, las señalan Jáuregui y Suárez a propósito de *La vendedora de rosas*:

“Algunas de las prácticas del *Nuevo Cine Latinoamericano* persisten en el trabajo de Gaviria pero, en términos generales, puede decirse que se aleja de muchas de las premisas políticas y de compromiso de éste, y que el ‘neorrealismo’ de Gaviria corresponde mejor a la fractura que a las propuestas y agendas de liberación y representación popular de los sectores de izquierda de los años 60 y 70” (2002: 372).

Si aceptamos la criticidad discursiva de la que participan las formas melodramáticas en los filmes analizados que, en contacto con las actuales modernidades, vehiculizan tipos de experiencias e imaginarios determinados, tendremos que asentir también en nuestro caso que los finales tristes, los destinos trancos del héroe, el desajuste con el mundo, la extrañeza respecto de la realidad, la incomodidad del presente, el desarraigo, etcétera, son formas históricamente situadas de experiencias concretas de individuos muy concretos cuya existencia es real. Al respecto, dicen Salinas y Stange:

“El potencial crítico de lo melodramático estaría tanto en su condición esquemática y anacrónica, tal como pueden llegar a serlo nuestras mismas modernidades, como en su constitución como vehículo comunicativo de experiencias (en tanto estrategias) que dan cuenta de la relaciones, muchas veces conflictivas y en tensión, que tienen unos sujetos con un mundo a la vez complejo, como fatal y cambiante” (2013: 9).

Las relaciones conflictivas a las que alude la cita anterior están dadas porque las *formas melodramáticas* se convierten en los medios expresivos y representacionales de unos sujetos cuya experiencia genérica de la modernidad es estar excluidos de sus beneficios, de su proyecto y de sus horizontes de sentido. Ciertamente, en unas épocas de crisis política y social, en medio de una bancarrota, de una estética de compromiso y movilizadora, las *formas melodramáticas* ofrecen la posibilidad de estructurar (pero también de reestructurar) unas narraciones y unas convenciones de género usando los

afectos (el amor, pero también otros), despercudiéndose de explicaciones sobre “el imperialismo cultural”, la “lucha de clases” o la “dependencia cultural”, produciendo en su lugar complejas formas de representar, en un nuevo horizonte de posibles verosímiles, la anomia, la degradación y la diferencia como modos de vivir y sentir lo moderno.

Sabemos que la función del melodrama no es, necesariamente, ni articular una experiencia ni un discurso crítico acerca de la sociedad. Sabemos que el melodrama *per se* no es crítico o conservador como si se tratase de un modo naturalizado inmune a los contextos en que las formas culturales tienen lugar. Menos se trata de un modo formulario y esquemático –pese a su condición anacrónica–. Pero en el mismo desajuste que aquí las *formas melodramáticas* presentan, en el mismo padecimiento que los sujetos muestran respecto de condiciones de vida extremas y difíciles –incluso apareciendo como rémoras de una modernidad idealizada– se exhiben las fisuras del modo histórico y social y, por tanto, se cuelan y se evidencian con notoriedad las posibilidades de una impronta crítica.

Si ponemos atención al argumento aquí expuesto, a las ideas fuerza concentradas, podemos sostener que las *formas melodramáticas* no sólo pueden ser estudiadas en un tipo de cine latinoamericano reciente. Facultan al investigador interesado en detectarlas para acercarse a otras formas culturales en las que se intuya su presencia, en la que se huelga su emergencia, en la que se atisbe alguno de sus ingredientes. Probablemente, podamos leer contextos, anotar, describir e interpretar experiencias no sólo de lo que hemos llamado el sujeto marginal, sino que de otros, comunes y corrientes, pero siempre vitales.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ Torres, J. (1998). "La vendedora de rosas o la casa en la calle". *Cine y Pedagogía* 10 (22). pp. 145-153. Recuperado desde <http://aprendeonline.udea.edu.co/revistas/index.php/revistaey/article/viewFile/5781/5198>
- AGUILAR, G. (2008). *El Bonaerense*. Buenos Aires: Picnic.
- AGUILAR, G. (2010). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- ALFONSO, A. (2005). "Imagen e Imaginario de la crisis. Panorama audiovisual argentino sobre la crisis que tuvo su máxima en diciembre de 2011". *Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación* (2). pp. 116- 124. Recuperado desde http://www.alaic.net/portal/revista/r2/ccientifica_02.pdf
- ANDERSON, B. (2007). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- APPIOLAZA, M. (2012, 20 de noviembre). "El polaquito: pobreza, ilicitud y corrupción policial" [Mensaje de blog]. Recuperado desde <http://www.martinappiolaza.com/2012/11/sobre-el-polaquito-pobreza-ilicitud-y.html>
- ARANCIBIA, J. P. (2006). *Comunicación política : fragmentos para una genealogía de la mediatización en Chile*. Santiago: LOM-Arcis.
- AUMONT, J. (2005). *Estética del cine: espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. Argentina: Paidós.
- BARTHES, R. (1982). *Análisis estructural del relato*. México: Premia.
- BERMAN, M. (2010). *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*. México: Siglo XXI.
- BERMAN, M. (1989). "Brindis por la Modernidad". En: CASULLO, N. (ed.) *El debate Modernidad Pos-modernidad*. Buenos Aires: Punto Sur. pp. 67-91.
- BHABHA, H. (comp.) (2010) *Nación y narración. Entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- BODEI, R. (1995). *Geometría de las Pasiones. Miedo, Esperanza, Felicidad: Filosofía y Uso Político*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BRUNNER, J. J. (1992). “Escenificaciones de la identidad latinoamericana”. *Política* 30. pp. 69-87.
- BRUNNER, J. J. (2001). “Modernidad: Centro y Periferia”. *Estudios Públicos* 83. pp. 241-263.
- BRUNNER, J. J. (2002). “Modernidad”. En: ALTAMIRANO, Carlos. *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós.
- BURKE, P. (2001). *Visto y no visto*. Madrid: Cátedra.
- CAMPERO, A. (2008). *Nuevo cine argentino. De rapado a Historias extraordinarias*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional-Universidad Nacional de General Sarmiento.
- CARDONA ECHEVERRI, J. (2012). “El héroe aberrante o el delirio anecdótico del crimen en el cine colombiano de los últimos años”. *Nexus Comunicación* 11. pp. 132- 141. Recuperado desde <http://dintev.univalle.edu.co/revistasunivalle/index.php/nexus/article/view/1592/1538>
- CARTOCCIO, E. (2005, 22-24 de septiembre). “Apuestas poéticas. Convergencias y divergencias en las lecturas críticas del ‘Nuevo cine argentino’”. IX Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación *Las transformaciones de las subjetividades en la cultura contemporánea Reflexiones e intervenciones desde la comunicación*. Córdoba: Villa María. Recuperada desde <http://www.redcomunicacion.org/memorias/pdf/2005cacatocchio.pdf>
- CASSETTI, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- CASTORIADIS, C. (2007). *La institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires: Ensayo Tusquet.
- CASULLO, N. (1998). *Modernidad y cultura crítica*. Buenos Aires: Paidós.
- CASULLO, N. (1999). “La Modernidad como Autorreflexión”. En: CASULLO, N.; FORSTER, Ricardo.; KAUFMAN, Alejandro. *Itinerarios de la Modernidad: Corrientes del pasado y tradiciones intelectuales desde la ilustración hasta la posmodernidad*. Buenos Aires: EUDEBA. pp. 9-22.

- CASTELLS, M. (2006). *La era de la información: economía, sociedad y cultura*. Madrid: Alianza.
- CAVALLO, A.; MAZA, G. (2011). *El novísimo cine chileno*. Santiago: Uqbar.
- CEA, M. (2001). *Metodología Cuantitativa: Estrategias y Técnicas de Investigación Social*. Madrid: Síntesis.
- CEVASCO, M. E. (2003). *Para leer a Raymond Williams*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- CHAMORRO, A. (2011). *Argentina, cine y ciudad*. Buenos Aires: EUDEM.
- CHEN, K-H. (2000). "Stuart Hall: la formación de un intelectual en la diáspora". *Revista de Occidente* 232. pp. 95-119. Recuperado desde <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=22575>
- DE CERTEAU, M. (1996): *La Invención de lo Cotidiano. I: Artes de Hacer*. México: Universidad Iberoamericana, A. C.
- DÍAZ BOHÓRQUEZ, J.; HAMMAN, A. (2011). "Una mirada al cine colombiano". *Razón y Palabra* 16 (78). pp. 11-14. Recuperado desde http://www.razonypalabra.org.mx/N/N78/09_DiazHamman_M78.pdf
- DOLL, D. (2011). "Hacia un 'nuevo realismo'? Representación de la marginalidad y lo urbano en un sector del cine y la narrativa latinoamericana 1990-2008". [Manuscrito cedido por la autora].
- DOLL, D (2012). "Escapar de los géneros entrando en ellos. Una tendencia del cine latinoamericano actual". *Comunicación y medios* 26. pp. 51-59. Recuperado desde <http://www.comunicacionymedios.uchile.cl/index.php/RCM/article/viewFile/26103/27997>
- EAGLETON, T (2011). *Dulce violencia. La idea de lo trágico*. Madrid: Trotta.
- FOUCAULT, M. (1984). "De los espacios otros". Recuperado desde http://yoochel.org/wp-content/uploads/2011/03/foucalt_de-los-espacios-otros.pdf
- FUENZALIDA, V.; CORRO, P.; MUJICA, C. (2009). *Melodrama, subjetividad e Historia en el cine y televisión chilenos de los 90*. Santiago: CNA-PUC.
- GARCÍA CANCLINI, N. (2001). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.

- GARCÍA LÓPEZ, S. (2012). "De la imagen al imaginario en el cine colombiano". *Razón y Palabra* (79). pp. 1-24. Recuperado desde http://www.razonypalabra.org.mx/N/N79/V79/36_Garcia_V79.pdf
- GARCÍA RUIZ, A. (Ed.) (2008). *Historia y cultura común. Antología. Raymond Williams*. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- GIROLA, L. (2007). "Imaginos socioculturales de la modernidad. Aportaciones recientes y dimensiones del análisis para la construcción de una agenda de investigación". *Revista Sociológica* 64. pp. 45-76. Recuperado desde <http://www.revistasociologica.com.mx/pdf/6403.pdf>.
- GORELIK, A. (2004). "Imaginos urbanos e imaginación urbana". *Bifurcaciones* 1. Recuperado desde <http://www.bifurcaciones.cl/2004/12/imaginos-urbanos-e-imaginacion-urbana/>
- GROSSBERG, L. (2012). *Estudios Culturales en tiempo futuro*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- GUBERN, R. (1974). *Mensajes icónicos en la cultura de masas*. Barcelona: Lumen.
- GUTIÉRREZ ALEA, T. (1978). *La dialéctica del espectador*. La Habana: Ediciones Unión.
- HALL, S. (1998). "Significado, representación, ideología: Althusser y los debates postestructuralistas". En: CURRAN, J.; MORLEY, D.; WALKERDINE, V. *Estudios culturales y comunicación. Análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el posmodernismo*. Barcelona: Paidós. pp. 27-61.
- HALL, S.; DE GUY, P. (2003). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Paidós.
- HERLINGHAUS, H. (2000a). "Hacia una hermenéutica de la comunicación. Narraciones anacrónicas de la modernidad en América Latina". *Diálogos de la Comunicación* 59-60. pp. 280-291.
- HERLINGHAUS, H. (2000b). "Comprender la modernidad heterogénea: recolocar la crítica dentro de la crítica". *Revista Iberoamericana* Vol. LXVI (193). pp. 771-784. Recuperado desde <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/5815/5960>
- HERLINGHAUS, H. (2002). *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago: Cuarto Propio.

- HERLINGHAUS, H. (2004). *Renarración y descentramiento. Mapas alternativos de la Imaginación en América Latina*. Madrid: Iberoamericana.
- JAMESON, F. (1995). *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*. Barcelona: Paidós.
- JAMESON, F. (2004). *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente*. Barcelona: Gedisa.
- JÁUREGUI, C; SUÁREZ, J. (2002). “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 (199). pp. 367-392. Recuperado desde <http://sitemason.vanderbilt.edu/files/g/gnxE64/profilaxis.pdf>
- KANTARIS, G. (2008). “El cine urbano y la tercera violencia colombiana”. *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXIV (223). pp 455-470. Recuperado desde <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/5278/5435>
- KING, J. (1994). *El carrete mágico. Una historia del cine latinoamericano*. Bogotá: Tercer Mundo.
- LEÓN, C. (2005). *El cine de la marginalidad. Realismo sucio y violencia urbana*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar-Ediciones Abya-Yala.
- LARRAÍN, J. (1997). “La trayectoria latinoamericana a la modernidad”. *Estudios Públicos* 66. pp. 313-331. Recuperado desde http://www.cepchile.cl/1_1836/doc/la_trayectoria_latinoamericana_a_la_modernidad.html
- LARRAÍN, J. (2001). *La identidad chilena*. Santiago: LOM.
- LARRAÍN, J. (2005). *¿América Latina Moderna? Globalización e identidad*. Santiago: LOM.
- LARROSA, Jorge (s. d.). “La gramática de las emociones. Algunas notas sobre el melodrama”. Recuperado desde <http://elpuig.xeill.net/activitats/jornades-didactiques/educacio-emocional/gramatica-de-las-emociones>.
- LILLO, G. (1994). “El reciclaje del melodrama y sus repercusiones en la estratificación de la cultura”. *Archivos de la Filmoteca* 19. pp. 65-73.

- LOPERA, A. I. (2007). "Una mirada a los villanos en el cine colombiano de 1990 al 2005". *Anagramas* 5 (10). pp. 29-49. Recuperado desde <http://cdigital.udem.edu.co/ARTICULO/A082000102007151986/ARTICULO2.pdf>
- MANRUPE, R.; PORTELA, M. A. (2004). *Un diccionario de films argentinos 1996-2002*. Buenos Aires: Corregidor.
- MARÍN, Á. y MORALES, J. J. (2010). Modernidad y modernización en América Latina: una aventura inacabada. *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas* 26.
- MARTÍN BARBERO, J. (1989). Identidad, comunicación y modernidad en América Latina. *Contratexto* 4. Recuperado desde <http://www.mediaciones.net/1994/01/identidad-comunicacion-y-modernidad-en-america-latina/>
- MARTÍN BARBERO, J.; MUÑOZ, S. (1992). *Televisión y melodrama*. Bogotá: Tercer Mundo.
- MARTÍN BARBERO, J. (1998). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Bogotá: Convenio Andrés Bello-Gustavo Gili.
- MARTÍN BARBERO, J. (2002). *Oficio de cartógrafo*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Metz, C. (1970). "El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?". En: VV.AA. *Lo verosímil*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo. pp. 17-30.
- MONSIVÁIS, C. (2000). *De aires de familia*. Barcelona: Anagrama.
- MONSIVÁIS, C. (2002). "El melodrama: 'No te vayas, mi amor, que es inmoral llorar a solas'". En: HERLINGHAUS, H. *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago: Cuarto Propio.
- MESCHENGIESER, S.; Lisica, F. (2004). "Apuntes sobre la marginalidad y la apatía: los jóvenes en el cine argentino de los '90". *Revista Chilena de Antropología Visual* 4. Recuperado desde <http://www.antropologiavisual.cl/imagenes4/imprimir/meschengieser.pdf>

- MORANDÉ, P. (1984). *Cultura y modernización en América Latina: hacia una caracterización del ethos cultural latinoamericano*. Santiago: Pontificia Universidad Católica.
- NORIEGA, G. (2009). "Israel Adrián Caetano/Adrián Israel Caetano". En: PENA, J. (ed.) *Historias extraordinarias*. Buenos Aires: T y B Editores. pp. 109- 128.
- NÚÑEZ, R. (2004). "Viejos problemas vistos a través de nuevos enfoques y dimensiones en América Latina: Discurso de estado Nacional, Ciudadanía e Identidades (siglos XIX y XX)". *Clío* Vol.4, (32). pp. 53-71.
- OSPINA, C. (2010). *Representación de la violencia del narcotráfico en el cine colombiano contemporáneo* (Tesis de doctorado). Universidad de Kentucky. Recuperado desde http://uknowledge.uky.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1042&context=gradschool_diss
- ORTIZ, R. (2000). *Modernidad y espacio. Benjamin en París*. Bogotá: Norma.
- OSORIO, O. (2010). *Realidad y cine colombiano 1990-2009*. Medellín: Universidad de Antioquía.
- OROZ, S. (1997, 7-11 de abril). "Discurso amoroso, sociedad y melodrama en América Latina" [Ponencia Congreso de Zacatecas]. Recuperado desde <http://congresosdelalengua.es/zacatecas/plenarias/cine/oroz.htm>
- OSSANDON, C. (2004). "La modernidad como Experiencia en América Latina. Comunicación y medios". *Comunicación y Medios* 15. pp. 133-138. Recuperado desde <http://www.comunicacionymedios.uchile.cl/index.php/RCM/article/view/12088>
- OSSANDON, C.; SANTA CRUZ, E. (2005). *El estallido de las formas. Chile en los albores de la "cultura de masas"*. Santiago: LOM-ARCIS.
- ORTEGA, V. (2008). "Crítica social y géneros en el cine e Adrián Caetano". *Documentos de Trabajo del Centro de Estudios de la Comunicación* 5. Pp. 63-78. Recuperado desde http://www.icei.uchile.cl/documentos/descargar-archivo-completo-pdf-632-mb_50226_0_5934.pdf
- ORTIZ, R. (1994). *Mundialización y cultura*. Buenos Aires: Alianza.

- PALTI, E. (2003). *La nación como problema: los historiadores y “la cuestión nacional”*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- PARANAGUÁ, P. (2003). *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- PENA, J. (2009). *Historias extraordinarias*. Buenos Aires: T y B Editores.
- PÉREZ GONZÁLEZ, L. (2008). “La representación de lo urbano en La estrategia del caracol y La vendedora de rosas”. *Anagrama* Vol 6, (12). pp.173-186. Recuperado desde <http://cdigital.udem.edu.co/ARTICULO/A082000122008168316/Articulo11.pdf>
- PÉREZ RUBIO, P. (2004). *El cine melodramático*. Barcelona: Paidós.
- QUIROZ, H. (2001). "El malestar por la ciudad contemporánea a través del cine". Recuperado desde <http://www.art-mirall.org/proyecto/quiroz2.pdf>
- RAMA, Á. (2004). *La ciudad letrada*. Santiago: Tajamar.
- RICOEUR, P. (2006). “La vida: un relato en busca del narrador”. *Ágora* Vol. 25 (2). pp. 9-22. Recuperado desde <http://201.147.150.252:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/1066/Ricoeur.pdf?sequence=1>
- REGUILLO, R. (2002). “Épica contra melodrama. Relatos de santos y demonios en el ‘anacronismo’ latinoamericano”. En: HERLINGHAUS, H. (ed.) *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago: Cuarto Propio. pp. 79-104.
- RINCÓN, O. (2006). *Narrativas mediáticas. O cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento*. Barcelona: Gedisa.
- RINCÓN, O. (2009). “Narco. Estética y narco. cultura”. *Nueva sociedad* 222. pp. 147-163. Recuperado desde http://www.nuso.org/upload/articulos/3627_1.pdf
- RINKE, S. (2010) “Historia y nación en el cine chileno del siglo XX”. En: CID, G. y SAN FRANCISCO, A. *Nacionalismos e Identidad nacional en Chile. Vol.2*. Santiago: Centro de Estudios Bicentenario.
- ROJO, G. (2006). *Globalización e identidades nacionales y postnacionales... ¿de qué estamos hablando?* Santiago: LOM.

- ROMERO, J. L. (2011). *Breve Historia contemporánea de la Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- RUFFINELLI, J. (2004). *Víctor Gaviria. Los márgenes al centro*. Madrid: Casa de América Turner.
- SAID, E. (2001). "Antagonistas, seguidores, públicos, comunidad". En: FOSTER, H. (ed.) *La posmodernidad*. México: Kairós. pp. 199-235.
- SALINAS, C. (2010). "Melodramas, Identidades y Modernidades Latinoamericanas en el Cine Actual. De Amores Perros a Sábado". *Aisthesis* 48. pp. 112-127. Recuperado desde http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812010000200007
- SALINAS, C. (2012). "Colonialidad, modernidad y representación en el cine latinoamericano contemporáneo. De *Memorias del subdesarrollo* a *Pizza, birra, faso*". *Aisthesis* 51. pp. 125-140. Recuperado desde http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-71812012000100008&script=sci_arttext
- SALINAS, C; STANGE, H. (2013). *Experimentando las modernidades latinoamericanas: Estrategias melodramáticas en los filmes La Vendedora de Rosas y Pizza, Birra, Faso*. Santiago: S. E.
- SANTA CRUZ, E. y SANTA CRUZ, L. (2005). *Las Escuelas de la Identidad*. Santiago: LOM-Arcis.
- SARLO, B. (1988). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- SARLO, B. (1985). *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Norma.
- SAUTU, R. (2007). *Cátedra de metodología*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires
- SEGURA, C. (2007). "Violencia y Melodrama en la novela colombiana contemporánea". *América Latina Hoy* 47. pp. 55-76. Recuperado desde <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=30804704>
- SILVA, A. (1997). *Imaginaros Urbanos*. Bogotá: Tercer Mundo
- SOMMER, D. (2004). *Ficciones fundacionales: las novelas nacionales de América Latina*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.

- STANGE, H.; SALINAS, C. (2013). *La butaca de los comunes. La crítica de Cine y los imaginarios de la modernización en Chile*. Santiago: Cuarto Propio.
- SUÁREZ, J. (2009). *Cinembargo Colombia. Ensayos críticos sobre cine y cultura*. Cali: Universidad del Valle Programa Editorial.
- SCHWARZBOCK, S. (2009). *Un oso rojo*. Buenos Aires: Picnic Editorial.
- THOMPSON, J. B. (1998). *Los media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación*. Buenos Aires: Paidós.
- TYLOR, C. (2006). *Imaginarios sociales modernos*. Barcelona: Paidós.
- TORRES, A. (2009). “Tradición y transgresión en *Rosario Tijeras*”. *Espéculo. Revista de estudios literarios* 41. Recuperado desde <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero41/rtijeras.html>
- URRUTIA, C. (2013). *Un cine centrífugo. Ficciones chilenas 2005-2010*. Santiago: Cuarto Propio.
- VARGAS, J. C. (2010). “Representaciones realistas de los niños de la calle en el cine iberoamericano”. *El ojo que piensa: revista de cine iberoamericano* 3 .pp. 1-23. Recuperado desde <http://www.elojoquepiensa.net/elajoquepiensa/index.php/numeros-anteriores/110>
- VERARDI, M. (2009a). “Pizza, Birra, Faso: la ciudad y el margen”. *Revista Bifurcaciones. Revista de Estudios Culturales urbanos* 9. Recuperado desde <http://www.bifurcaciones.cl/009/pizzabirrafaso.htm>
- VERARDI, M. (2009b). “El nuevo cine argentino: claves de lectura de una época”. En: AMATRIAN, I. (coord.) *Una década de nuevo cine argentino (1995-2005). Industria, formación, estéticas*. Buenos Aires: CICCUS. pp. 171- 189.
- WILLIAMS, R. (1980). *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Península.
- WILLIAMS, R. (1992). *Historia de la Comunicación*. Barcelona: Bosch.
- WILLIAMS, R. (1994). *Sociología de la cultura*. Barcelona: Paidós.
- ZULUAGA, P. A. (2008). “Nuevo Cine colombiano”. pp. 1-10. Recuperado desde pajareradelmedio.blogspot.com.
- ZUNZUNEGUI, S. (2005). *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra.

ANEXOS

Melodramas, Identidades y Modernidades en la Cinematografía Latinoamericana
Contemporánea 1990-2010

Anexo 1: Fichas técnicas películas del corpus

Nombre	El polaquito
Año	2003
País	Argentina
Duración	92 minutos
Director	Juan Carlos Desanzo
Productor	José María Calleja, Juan Carlos Desanzo
Guionista	Juan Carlos Desanzo, Lito Espinoza
Fotografía	Carlos Torlaschi
Montaje	Sergio Zottola
Música	Martín Bianchedi
Reparto	Abel Ayala, Marina Glezer, Fabián Arenillas, Fernando Roa, Rolly Serrano.
Sinopsis	Un muchacho conocido como “El Polaquito” se gana la vida cantando tangos en los trenes de Buenos Aires. Él se enamora de una prostituta de 16 años, que trabaja para una mafia que explota a niños en una estación de buses. El polaquito intentará rescatarla de esa vida, pero para lograrlo deberá enfrentarse a los líderes de la banda.
Premios	<ul style="list-style-type: none"> - Premios Cóndor de Oro (de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina, ACCA), 2004: Mejor Actriz (Marina Glezer), Mejor Fotografía (Carlos Torlaschi). - Montréal World Film Festival, 2003: Mejor Actriz (Marina Glezer) - New York LaCinemaFe, 2004: Mención Honrosa (Juan Carlos Desanzo), Mejor Actor (Abel Ayala).

Nombre	Un oso rojo
Año	2002
País	Argentina España Francia
Duración	95 minutos
Director	Adrián Caetano
Productor	Lita Stantic
Guionista	Adrián Caetano, Romina Lanfranchini, Gabriela Speranza
Fotografía	WilliBehnisch
Montaje	Santiago Ricci
Música	Mariano Barrella, Diego Grimblat
Reparto	Julio Chávez, Soledad Villamil, Luis Machín, Enrique Liporace, René Lavand, Daniel Valenzuela, Freddy Flores, Ernesto Villegas, Marcos Martínez, Patricio Pepe, Fernando Bolón, Susana Ferrari, Evelyn Domínguez, Armando Doral, Carlos Astiz, Ricardo Puente, Alejandro Pous, Jorge Martínez, Andrés Leiva, Oscar Ponce, Alejandro Vizzoti, Luis Enrique Caetano, Hugo César Mosteirín, Daniel Marchito, Alicia Lincovsky, Sol Suárez, Héctor Nogues, Gabriel Gap, Rubén Necedal, Gabriel Mario Tureo,

	René Lavan.
Sinopsis	El Oso nunca superó el separarse de su esposa e hija tras ser condenado e ir a prisión por robo a mano armada y homicidio. Ahora está libre, para recibir finalmente su tajada del dinero y reunirse con su familia, o por lo menos vengar el daño hecho.
Premios	<ul style="list-style-type: none"> - Premios Cóndor de Plata (de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina, ACCA), 2003: Mejor Actor (Julio Chávez). - Premios Clarín, 2002: Cine Mejor Actor (Julio Chávez) - Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, 2002: Mejor Música (Diego Grimblat), Premio Especial del Jurado (Adrián Caetano). - Festival de Cine Latinoamericano de Lérída, 2003: Mejor Actor (Julio Chávez)

Nombre	Pizza, Birra, Faso
Año	1998
País	Argentina
Duración	92 minutos
Director	Adrián Caetano, Bruno Stagnaro
Productor	Bruno Stagnaro
Guionista	Adrián Caetano, Bruno Stagnaro
Fotografía	Marcelo Lavintman
Montaje	Andrés Tambornino
Música	Leo Sujatovich
Reparto	Héctor Anglada, Jorge Sesán, Pamela Jordán, Adrián Yospe, Daniel Di Biase, Walter Díaz, Martín Adejmián, Elena Cánepa, Rubén Rodríguez, Tony Lestingi, Alejandro Pous, Marcelo Videla, Gustavo Saenz, Claudia Moreno, Roberto Álvarez.
Sinopsis	Unos amigos trabajan para un taxista robando a sus pasajeros, pero sienten que están siendo estafados. Por ello, deciden planear sus propios robos, pero las cosas les salen muy bien. Uno de los jóvenes, Córdoba, cuya novia está embarazada, quiere tener suficiente dinero para irse de Argentina, para empezar una nueva vida en Uruguay. Él y sus amigos planean un último robo, pero las cosas no salen como las planearon.
Premios	<ul style="list-style-type: none"> - Premios Cóndor de Plata (de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina, ACCA), 1999: Mejor Ópera Prima (Bruno Stagnaro, Adrián Caetano), Mejor Revelación Masculina (Héctor Anglada), Mejor Guión Original (Bruno Stagnaro, Adrián Caetano). - Premios Clarín, 1998: Mejor Película, Cine - Mejor Revelación Masculina (Héctor Anglada). - Fribourg International Film Festival, 1998: FIREPRESCI Prize

	<p>(Adrián Caetano, Bruno Stagnaro), Grand Prix (Adrián Caetano, Bruno Stagnaro).</p> <ul style="list-style-type: none"> - Festival de Gramado, 1998: Melhor Filme (Bruno Stagnaro, Adrián Caetano), Melhor Director (Bruno Stagnaro, Adrián Caetano), Melhor Roteiro (Adrián Caetano, Bruno Stagnaro). - Toulouse Latin American Film Festival, 1998: Grand Prix (Bruno Stagnaro, Adrián Caetano).
--	---

Nombre	La vendedora de rosas
Año	1998
País	Colombia
Duración	116 minutos
Director	Víctor Gaviria
Productor	Erwin Goggel
Guionista	Víctor Gaviria, Carlos Henao
Fotografía	Erwin Goggel, Rodrigo Lalinde
Montaje	Victor Gaviria, Agustín Pinto
Música	Luis Fernando Franco
Reparto	Lady Tabares, Marta Correa, Mileider Gil, Diana Murillo, Liliana Giraldo, Yuli García, Alex Bedoya, Elkin Vargas, John Fredy Ríos, Robinson García, Giovanni Quiroz, Elkin Rodríguez, William Blandón, Wilder Arango, Duván Vásquez, Julio Sánchez, Lady Marcela, Héctor Romero, Amparo Palacio, Marina Pardo, Laura V. Beltrán, Gloria Sierra, Alonso Ercilla, Juan F. Montoya, Lucía Garro, David Giraldo, Giovanni Patiño, Carlos Urrego, John Jaramillo, Santiago Rojas, Leonardo F. Valencia, Ernesto Franco Berenice, Hernando Marín V. Robin, Rosa María Arcoleda, Alex Munera, Jhon Haber Ruiz, Carlos A. Álvarez, Don Telmo, Hortensio, Aurora Callejas, Carlos Mario.
Sinopsis	Después de la muerte de su abuela, Mónica, de 13 años, huye a la calle, y se encuentra con un mundo delictivo, lleno de drogas, alcohol y prostitución, y se gana la vida vendiendo flores a parejas en locales nocturnos. La noche antes de Navidad, un borracho le obsequia un reloj, ella, creyendo que es un regalo divino, lo usa todos los días.
Premios	<ul style="list-style-type: none"> - Festival de Cine de Bogotá, 1998: Mejor Película, Mejor Director (Víctor Gaviria). - Festival Internacional de Bratislava, 1999: Mejor Actriz (Lady Tabares), Premio especial del Jurado (Víctor Gaviria). - Festival Internacional del Nuevo Cine Hispanoamericano de La Habana, 1998: Premio ARCI-LUCA (para los niños que participaron en la película), Mejor montaje (Agustín Pinto, Víctor Gaviria), Premio Especial CARACOL (Víctor Gaviria), Premio Glauber Rocha (Víctor Gaviria), Gran Coral (3) (Víctor Gaviria), Premio OCIC (Víctor Gaviria), Mención especial (Lady Tabares).

	<ul style="list-style-type: none"> - Festival Hispano de Miami, 1999: Mejor Director (V́ctor Gaviria). - Festival de Cine de Viña del Mar, 1998: Mejor Director (V́ctor Gaviria), Mejor Actriz (Lady Tabares).
--	--

Nombre	Rosario Tijeras
Año	2005
País	Colombia México España Brasil
Duración	126 minutos
Director	Emilio Maillé
Productor	Matthias Ehrenberg
Guionista	Marcelo Figueras
Fotografía	Pascal Marti
Montaje	Irene Blecua
Música	Roque Baños
Reparto	Flora Martínez, Unax Ugalde, Manolo Cardona, Rodrigo Oviedo, Alonso Arias, Alejandra Borrero, Alex Cox, Helios Hernández, Enrique Sarasola, María Teresa Gómez, Kristina Lilley, Sebastián Ospina, Carlos Andrés Cadavid, Catalina Aristizábal, Fabio Restrepo, Henry Díaz Vargas, Luis Roberto Mora, Julio Cesar Bula Chavarro, Giovanni Patiño, Carlos Santos Córdoba, Juan David Restrepo, Héctor David Gómez, Yurani Zapata López, Lilibeth Echeverry, Mileider Gil, Sandra Vanegas, Andrea Olarte, Fernando Velasquez, Alex Bakalarz, Maria Helena Doering, Gerardo Calero, Claudia Arbez Riaño, Eduardo Cárdenas Aristizábal, Jaime Correa.
Sinopsis	Antonio lleva a Rosario al hospital; le dispararon, está sangrando. Flashbacks mezclados con la espera de Antonio en el hospital durante su cirugía, cuentan la historia: Antonio y Emilio eran amigos, Emilio atraía a las mujeres, pero nunca nada serio, hasta que conoce a Rosario, a ella le gusta, pero mantiene su relación apartada, lejos de su trabajo. Antonio es un amigo fiel que poco a poco comienza a enamorarse de ella, y se le acerca de maneras que Emilio es incapaz. Ella comienza a ver que el amor verdadero es posible.
Premios	<ul style="list-style-type: none"> - Festival de Cine de Cartagena, 2006: Mejor Película Colombiana, Mejor Actriz (Flora Martínez). - Festival de Málaga de Cine Español, 2006: Territorio Latinoamericano - Mejor Actriz (Flora Martínez).

Nombre	La Virgen de los Sicarios
Año	2000
País	Colombia España Francia
Duración	101 minutos
Director	Barbet Schroeder
Productor	Margaret Ménégoz, Barbet Schroeder
Guionista	Fernando Vallejo

Fotografía	Rodrigo Lalinde
Montaje	Elsa Vásquez
Música	Jorge Arriagada
Reparto	Germán Jaramillo, Anderson Ballesteros, Juan David Restrepo, Manuel Busquets, Wilmar Agudelo, Juan Carlos Álvarez, Jairo Alzate, Zulma Arango, José Luis Bedoya, Cenobia Cano, Eduardo Carvajal, Olga Lucía Collazos, Jorge A. Correa, Phanor Delgado, Albeiro Lopera, Wilson Lopez, Alexander Molina, Aníbal Moncada, Jaime Osorio Gómez, Carlos Ordóñez, Teyler Pérez, Edwin Porras, Gustravo Restrepo, John Mario Restrepo, Juan Tejada, Carlos A. Danita, Nicolas Franco.
Sinopsis	La tempestuosa historia de amor entre Fernando, un hombre viejo que recientemente regresó a su ciudad, regida por el narcotráfico, de Medellín, Colombia, y Alexis, un asesino de 16 años. Cuando Alexis es herido gravemente, Fernando da caza al asesino de su joven amante en los barrios bajos de Medellín, pero en vez de eso encuentra a Wilmar, quien presenta un particular parecido a Alexis.
Premios	<ul style="list-style-type: none"> - Festival Internacional del Nuevo Cine Hispanoamericano de La Habana, 2000: Mejor Trabajo de un Director no-Latino sobre un tema Latinoamericano (Barbet Schroeder). - Festival de Cine de Venecia, 2000: Medalla de Oro de la Presidencia del Senado (Barbet Schroeder). - Verzaubert - International Gay & Lesbian Film Festival, 2001: Mejor Película.

Anexo 2: Matrices de análisis melodramático

Pizza, birra, faso y La vendedora de rosas

		I. orden del sujeto		
		<i>Afecto</i>	<i>Valoración</i>	
LA VENDEDORA DE ROSAS	<i>Tema 1</i>	Desarraigo (trama de Mónica)	Soledad, desesperanza	Evasión (no en el sentido marxista)
	<i>Tema 2</i>	Vida en la calle (trama de las niñas)	Soberanía, autodeterminación	Tácticas de sobrevivencia en un medio hostil
	<i>Tema 3</i>	Fatalidad (trama de Sarco)	La indiferencia, desalmado, el sinsentido (huasonesco)	La escoria, el peligro interno y externo; el delincuente (caos)
	<i>Tema 4</i>	Las dos ciudades (exposición de Medellín)	Lugar del espectador: Proximidad de la marginalidad (amenaza y exclusión)	Constatación y notificación que lo marginal está entre nosotros. Desnaturalización de la escisión.
PIZZA, BIRRA, FASO	<i>Tema 1</i>	La relación amorosa entre El Cordobés y Paty	El amor en estado puro entre el cordobés y paty en un mundo cruel que les devuelve la bondad. Ambos finalmente se “tienen”	La esperanza por una vida mejor. (viaje a Uruguay con hijo y mujer) No está todo perdido: se trata de “volver a empezar”. Su más allá (metafísica)
	<i>Tema 2</i>	La búsqueda del “gran golpe”	El sentimiento de haberlo pasado mal y de merecer algún tipo de retribución. La ensoñación sobre la idea de “justicia”, pese a que son unos perdedores: megabon, Pablo, Frula y el Cordobés se merecen un estado mejor de cosas retribución	Son perdedores, pues dentro del ambiente delictual, inclusive, están en los más bajo del escalafón.
	<i>Tema 3</i>	La ciudad de Buenos Aires responde a tipos humanos (la ciudad es una sociedad representada en personas: el taxista, la persona)	El sentimiento es la falta de solidaridad, la indolencia, el desdén, el aborrecimiento. Se trata de observar el coro de la película (estos pesonajes son estereotípicos)	La discriminación, la marginación. Los sujetos subestiman al grupo. La marginación, la valoración como perdedores aborrecidos del cordobés

		II. orden de lo colectivo		
		<i>Tópico</i>	<i>Orden institucional</i>	<i>Imaginario</i>
LA VENDEDORA DE ROSAS	<i>Tema 1</i>	La otredad, la exclusión	Abandono, indiferencia	Compensación afectiva
	<i>Tema 2</i>	La vida dura, el mundo degradado, el dinero, la droga, la violencia, la sexualidad	Adversario, el culpable de su vida dura	Ser libres en el mundo, pero sin poder imaginar otro
	<i>Tema 3</i>	La otredad amenazante	Violencia, represión y ajusticiamiento	El desprecio, el miedo
	<i>Tema 4</i>	La cancelación de los lugares propios y ajenos, aunque sea por instantes	Indiferencia porque se trata de que los problemas son de ellos, de los marginales	La crisis de nuestra condición de espectadores ante la permeabilidad del margen (notificación de la realidad)
PIZZA, BIRRA, FASO	<i>Tema 1</i>	La salvación personal e individual	No aparece. La redención individual no convoca a la clase, ni al orden social	El escape al más allá de su realidad (Uruguay). Se trata de un lugar utópico que puede corregir el lugar presente
	<i>Tema 2</i>	El golpe que le entregue por fin dignidad en el mundo delincencial y no depender de terceros Otro tópico: el azar respecto al asalto (depende de circunstancias como los datos para asestar los asalto). La idea es tener suerte. Son un modelo antiburgués, pues el trabajo no es lo que le entregará el progreso	No hay orden institucional, igual que en el tema uno	Es el cambio de vida, sin trabajo, por azar. Es la mejoría de su situación en el contexto de sujetos delincuentes. Es un lugar utópico (el botín)
	<i>Tema 3</i>	La instrumentalización de las relaciones humanas: no hay relaciones desinteresadas. Buenos Aires como lugar de las relaciones mercantiles. Sociedades del engaño con pocos códigos	Es complementario con estos sujetos, pero antagonista al grupo del cordobés. Los sujetos y las instituciones (la policía, el hospital, los cesantes) son antagonista del grupo	La “jungla de cemento”; la ciudad es para los “vivos”

	<i>Orden del sujeto</i>	<i>Orden de lo colectivo</i>	<i>Relación</i>	<i>Experiencia de lo moderno</i>
<i>Tema 1: Desarraigo</i>	Percepción de no-lugar en el mundo	El orden colectivo no la rechaza, pero tampoco la reconoce	Correspondencia	Desarraigo
<i>Tema 2: Vida en la calle</i>	Volverse a uno mismo un sobreviviente (no un 'ganador' ni un 'emprendedor')	El opositor, el enemigo, lo que obliga al sujeto a volverse un sobreviviente	Antagonismo, complementariedad	"El hombre hecho a sí mismo" degradado
<i>Tema 3: Fatalidad</i>	El sujeto amenazante de todo orden	La reacción colectiva contra la amenaza que termina con el ajusticiamiento del Sarco	Correspondencia	La crisis y la violencia del mundo
<i>Tema 4: Las dos ciudades</i>				La experiencia de la marginalidad está adherida a la cotidianidad de la ciudad
<i>Tema 1: La relación amorosa</i>	Mejoramiento individual	Opera por negación, aparece rechazado. Lo que aparece como un vestigio de lo social es la asociación con su pareja. No nos olvidemos que la salvación individual se hace a costa de lo social. Es una salida contrarrevolucionaria.	Relaciones complementarias entre lo individual y lo colectivo (no aparece el orden institucional)	La esperanza de transformación y progreso personal ("movilidad")
<i>Tema 2: El gran golpe</i>	Expectativa colectiva del grupo del mejoramiento (que le apuntan al gran atraco)	Mejoramiento por medio de aquellas estrategias que no dependen de las fuerzas sociales, puestas son antagónicas, siempre los han puesto al margen. Si dependen de terceros los van a "joder".	Relaciones complementarias: correspondencia entre el imaginario y la expectativa del grupo.	Imaginario ligado a la autodeterminación que no requiera, ni dependa de lo social. El individuo que quiere despojarse del fracaso y la marginación.
<i>Tema 3: La ciudad</i>	El sujeto individualista, egoísta, discriminador (me refiero a los antagonistas, el otro amenazante)	Como opositor a la expectativas del grupo del cordobés	Relaciones de correspondencia (son duplicos)	El imaginario no es fatal. La ciudad que se come las expectativas del los individuos y que les impide "surgir".
LA VENDEDORA DE ROSAS				
PIZZA, BIRRA, FASO				

Anexo 3: Matrices de análisis melodramático

Un oso rojo y Rosario Tijeras

		I. orden del sujeto		
		Afecto	Valoración	
UN OSO ROJO	Tema 1	El amor (sus seres queridos: la hija y su ex esposa). Es su móvil también: que la hija esté bien y que a ellas nos les falte nada) Se adapta a las circunstancias Tiene códigos morales	Protección, ánimo de proteger (“Hay que cuidar a los familiares”)	Lo correcto de proteger a la familia, produce la identificación con el OSO (La escena de las tapas) Lo hace confiable pese a que la sociedad lo ha encarcelado Es caballeroso (El héroe)
	Tema 2	Sociedad mafiosa: el mundo de los vivos (es duro, es C. Eastwood) La novela negra se utiliza como recurso	Determinación, seguridad, voluntad: no hay dudas; resolutivo	“Es el campeón”; el que pone orden
	Observaciones	<i>La crisis Argentina: contexto de tema 1 y 2</i> <i>Los márgenes argentinos contextualizados: cumbia villera; la crisis con la cesantía del amante; el trabajo precario de ella y el desalojo. La ciudad contextualizada (no hay dos ciudades confrontadas). Ocurre la historia en Argentina de crisis económica. Caetano está preocupado que tenga color local.</i>		
ROSARIO TIJERAS	Tema 1	Conflicto entre el mundo íntimo de Rosario y su entorno	Los sentimientos son auténticos, valiosos y deben ser protegidos del mundo exterior a toda costa. Los amados (John F y Antonio) son los únicos que acceden a esos sentimientos	El secreto, el tesoro de Rosario. Cuando es violado o dañado, viene la venganza (i.e. el asesinato)
	Tema 2	Oposición entre el mundo “criminal” y el mundo “civil”	Desde los “niñitos bien”, el afecto primordial es el “amor sin barreras” (y en parte el amor prohibido); desde Rosario, es la despreocupación hacia el sentimiento del otro (en parte, autosuficiencia)	Para Emilio, el cruce desde un mundo a otro es la degradación. Para Rosario y Antonio es un mejoramiento o una redención

		II. orden de lo colectivo		
		<i>Tópico</i>	<i>Orden institucional</i>	<i>Imaginario</i>
UN OSO ROJO	<i>Tema 1</i>	Tópico por claves de género: el luchador solitario, no es fausto, pero Boggart en Casa Blanca; el héroe solitario, pero no justicier (buscar un nombre mejor). “Hace lo necesario”	Aparece en la escena de los “pacos”. La amenaza: el oponente a la verificación del amor y de la inclusión social del Oso	La vida es así, la realidad de la vida y ésta es contradictoria, ambivalente Ambivalencia: de ayuda de lo cercano (hermano, remisero, algunos agentes), algunos de los personajes piensan como él; la sociedad lo amenaza
	<i>Tema 2</i>	La vida dura, el mundo degradado, el dinero, la droga, la violencia, la sexualidad	Negativo: no aparece. Far west (la civilización está lejos). Está manifestado por su ausencia, excepto por los pacos. Lo institucional brilla por su ausencia. Impunidad en este orden. La mujer se arregla con él de palabra	Un mundo hostil que es personalizado: relaciones personales hostiles (afirmativo respecto al amor, pero no es crítico de la institución) El problema no es con la justicia es con el turco. Es un mundo hecho de particularidades que se expresa a través de enarbolar un valor universal: la seguridad
ROSARIO TIJERAS	<i>Tema 1</i>	El amor imposible, desdichado, fatal	No aparece representado. Las únicas figuras destacables aquí son la madre (como oponente) y la santería del narco (como práctica identitaria)	Así es la vida, esos amores no pueden ser, son cosas inevitables
	<i>Tema 2</i>	Mundos que se tocan pero se excluyen mutuamente, clases cuya oposición está naturalizada y es irreconciliable, “otros” que nunca se transforman en “nosotros”	El orden institucional aparece solo de manera incidental, cumpliendo funciones narrativas, y está completamente estereotipado	Una aceptación del estado de cosas, afectos que confirman la exclusión social

	<i>Orden del sujeto</i>	<i>Orden de lo colectivo</i>	<i>Relación</i>	<i>Experiencia de lo moderno</i>
<i>Tema 1: Amor</i>	Un sujeto que protege aquello que ama de un mundo amenazante	No aparece bien delineado, aparece como prolongación del orden del sujeto	Complementariedad: una dimensión prolonga la otra	Lo fáustico (el quiere algo, la sociedad lo amenaza, él debe actuar) Las cosas se muestran con acciones en el tiempo. El mundo de la autorealización
<i>Tema 2: Sociedad mafiosa y naturalizada</i>	Forma de interactuar con el mundo: un hombre de acción	El mundo demanda acción para controlarlo. Es el objeto de acción del hombre que debe ser domesticado	Complementariedad	La voluntad de realización y dominio
<i>Tema 1: La relación amorosa</i>	Un sujeto puramente emotivo/sentimental, que sólo recibe daño del exterior, que es retribuido como muerte	En el mundo la transformación es imposible; el desamor y el dolor son fatalmente inevitables	Relación causal mundo > sujeto; el sujeto es un efecto del mundo	Experiencia de fatalidad frente al mundo, pero no desde lo social o histórico sino desde lo meramente sentimental. No opone sentimientos verdaderos a un mundo falso (como en Goethe, Balzac o Ibsen) sino que deriva esos sentimientos del mundo: por eso son fatales
<i>Tema 2: El gran golpe</i>	Un sujeto cuyos afectos y sentimientos se transforman (para bien y para mal) al cruzar de un mundo a otro	Un orden social excluyente, inmanente y naturalizado	Contradicción	Experiencia de la fatalidad del orden social, de los prejuicios de clase, de las condiciones de existencia. Los sujetos pueden cambiar, pero el mundo en el que se desenvuelven no
UN OSO ROJO		PIZZA, BIRRA, FASO		

Anexo 4: Matrices de análisis melodramático

El Polaquito y La virgen de los sicarios

		I. orden del sujeto		
		<i>Afecto</i>	<i>Valoración</i>	
EL POLAQUITO	<i>Tema 1</i>	La relación con Pelu	Esperanza, amor puro, inocencia, bondad. Valores morales universales. Polaquito es el arquetipo de lo bueno	Ilusión o ensoñación de libertad, escape o mejoría. (viaje a Brasil, cambio de oficio, paternidad). Búsqueda constante, aunque ingenua, de cambio. En cualquier caso es un sujeto activo, está siempre buscando y sin conformarse
	<i>Tema 2</i>	La relación con la Vieja, el rengo, su padre y la policía	Ingenuidad, candidez, esbozos de rebeldía e incorfomidad, pero que no constituyen conciencia sobre el mundo, sino reacción y ensoñación	Desajustado del mundo. Sus respuestas no guardan relación o proporción con lo que los demás hacen con él. Aparece como sujeto degradado, humillado, postergado. Es el niño al que retan, pegan, violan, roban, etc.
LA VIRGEN DE LOS SICARIOS	<i>Tema 1</i>	La marginalidad del muchacho	Construido como maqueta, con muchos elementos de estereotipo. Es ambiguo si se trata de un afecto “real” por Fernando o es un afecto por interés. Su único interés genuino es Fernando, para casi todo lo demás Alex presenta rutinas mecánicas o desinterés	Un juicio afirmativo, naturalizado. El mundo es así, la violencia es normal, su marginalidad no requiere causa ni explicación
	<i>Tema 2</i>	La marginalidad del burgués	Orden afectivo complejo. Su interés por Alex inicia como curiosidad y actividad vivificante, un amor otoñal-estival. Sobre otros sujetos o personas, Fernando no tiene afectos profundos (lo han dejado, lo han decepcionado o él los ha perdido). Tiene una actitud cínica hacia la alta cultura: se jacta de poseerla y ser su representante, a la vez que desprecia de ella completamente. Es el personaje con contradicciones, fuera de lugar	Fernando se siente único, excepcional, en contraposición a los “Alex” y los “Wilmar” que se visten, hablan y quieren lo mismo, por un lado, y en contraposición a los otros de su misma clase, que son corruptos, incurren en el mal gusto o son ineptos e irresponsables, por otro. Esto mismo que lo vuelve excepcional es también causa de su soledad: es un personaje que no tiene par, no tiene con quien comunicarse

<i>Tema 3</i>	La ciudad de Medellín	<p>Doble dimensión: para Alex es naturaleza: un ambiente que aparece hostil pero inevitable. Con trazados y relaciones sociales claramente establecidas y en las que se mueve como pez en el agua.</p> <p>Para Fernando es un teatro en el cual se proyectan sus recuerdos, su nostalgia, su pensamiento, a la vez que le evidencia su desubicación, le hace patente su extrañeza.</p> <p>Para Alex es Medallo, para Fernando ya no es Medellín</p>	<p>La ciudad es un espacio de realización para los individuos. El lugar del cual nunca irse, pues la vida está allí (para Alex) o el lugar para volver, pues la vida no se ha encontrado en ningún otro lugar (para Fernando). Las tragedias individuales y las historias familiares están amarradas a la ciudad</p>
---------------	-----------------------	---	--

		II. orden de lo colectivo		
		<i>Tópico</i>	<i>Orden institucional</i>	<i>Imaginario</i>
EL POLAQUITO	<i>Tema 1</i>	Amor liberador, amor imposible	Obstáculo al amor del Polaquito por Pelu y a sus posibilidades de mejoría. Las instituciones (familia, policía, trabajo) impiden el cambio que busca el héroe y lo atan a las condiciones existentes	Fatalidad, imposibilidad de cambio, tragedia
	<i>Tema 2</i>	El mundo sórdido, el mundo subterráneo, como metáforas del conjunto de la sociedad, representadas en el espacio de la estación de trenes. Además es una realidad inmanente: siempre ha sido así, siempre ha estado allí	El orden institucional colabora en la degradación del mundo y en la desprotección del Polaquito o la Pelu. La policía, la familia, los amigos, son parte de redes que hunden y atan a los personajes a este mundo subterráneo. Son sus agentes	Fatalidad nuevamente, resignación
LA VIRGEN DE LOS SICARIOS	<i>Tema 1</i>	Naturalidad del diseño social, la violencia, el narcotráfico, la prostitución como marcas estereotípicas de la marginalidad urbana colombiana	No aparece, las instituciones no tienen importancia ni para su subjetividad ni para su interacción social. Si entendemos institución como “relación social convencionalizada”, la única institución con la que Alex se relaciona es el sicariato	Aunque aparece la ilusión de la huida a otro país y una nueva vida (cf. el Cordobés, el Polaquito), este no es un elemento importante. Todos los imaginarios son afirmativos, refieren a cómo el mundo ya es, están prefigurados en el mundo
	<i>Tema 2</i>	Tópicos literarios de la tradición burguesa: Goethe, Wilde, Mann, Swift. El adulto decadente y sensible, letrado, conciente del estado de la cultura pero indiferente a su condición de clase, la que usa con impunidad (aunque ya no es orgánico a ese grupo social)	Relación crítica con las instituciones, a las que identifica con su clase social. Burlarse del presidente o del parlamentario, reírse de la devoción religiosa es, para Fernando, una forma de crítica hacia la propia familia, por decirlo así	Dos imaginarios en Fernando: el del Medallín antiguo (que se cae a pedazos frente a sus ojos, ligado a su infancia) y el de un Medellín “ideal” que responda a los parámetros de su cultura burguesa (una ciudad trabajadora, de buenos modales, higiénica, etc.)

<i>Tema 3</i>	<p>Tópico de la ciudad “monstruo” que engulle las vidas de sus habitantes. Fragmentaria, desnivelada, bella y brutal a la vez. Referencias en la literatura: Stone, Crane; otras: Kazan. Pero no se expresa su apogeo sino su declive</p>	<p>Tampoco hay instituciones relevantes representadas en el film. Lo único institucionalizado es la mixtura de los dos mundos (el “civil” y el “delictivo”), que conviven al interior de la ciudad, aunque se distinguen. (cf. Rosario Tijeras, la discoteque)</p>	<p>La ciudad se imagina como un número de variedades, con un espectáculo a cada tanto, cuadros y escenarios. Hay muchos elementos que se “sobreenfocan” sin mayor desarrollo en el film: el tango, Pablo Escobar, la crisis política, etc.</p>

	<i>Orden del sujeto</i>	<i>Orden de lo colectivo</i>	<i>Relación</i>	<i>Experiencia de lo moderno</i>
<i>Tema 1: Pelu</i>	Arquetipo de héroe moderno. Transformador y bondadoso. Amador	Un orden social en el que no tienen lugar las intenciones transformadoras del héroe	Oposición	Inercia del orden social en relación a los deseos del sujeto. Sensación de una realidad naturalizada
<i>Tema 2: Los demás</i>	Arquetipo de la víctima. Un sujeto marginal, no en el sentido de amenaza sino en el de resto	Un mundo social degradado e inmanente. Una sociedad victimaria	Complementarios	La fatalidad del orden social sobre las vidas de los individuos
<i>Tema 1: Marginalidad del joven</i>	El sujeto como una maqueta o un efecto de su condición social, lleno de rasgos genéricos, inespecíficos, que no requieren explicación	Un mundo dado, que es como es porque sí. Sin relaciones morales ni sociales relevantes	Causalidad	Una subjetividad marginal vaciada de sujeto, de trascendencia, como resultado de un mundo marginal naturalizado. Fatalidad
<i>Tema 2: Marginalidad del burgués</i>	El sujeto como categoría de producción del individuo. Un sujeto reflexivo con clara conciencia de su distancia con el mundo	Su condición de clase. Lo que Fernando considera excepcional en sí mismo bien podría ser su situación privilegiada en la sociedad de Medellín	Correspondencia	Desarraigo, pero no a causa de la marginalidad social sino de una actitud reflexiva
<i>Tema 3: La ciudad</i>	Espacio de realización vital y afectiva ineludible	Marcas estereotípicas de la amenaza, la violencia, la vorágine	Contradicción	La ciudad posibilita la vida y también la amenaza. Fatalidad nuevamente. Ref. literaria: Celine, Borges, Sarlo
EL POLAQUITO		LA VIRGEN DE LOS SICARIOS		