

**Violencia y marginalidad urbana en la película mexicana *De la calle* (de Gerardo Tort)**

por Juan Carlos Vargas\*

**Resumen:** El propósito del trabajo es explorar la representación fílmica de los niños de la calle en la película mexicana *De la calle* (2001), que, sin alejarse del Modelo de Representación Institucional hegemónico occidental, presenta estrategias narrativas realistas para exponer de manera crítica un problema social vigente, local e identitario, que a la vez toca temas universales y está relacionado con una problemática global que afecta de manera rotunda a los países latinoamericanos. El análisis parte de los conceptos de subcultura urbana, marginalidad y realismo sucio, aunque centra su atención en el de la violencia, para estudiar la tipología que expone el film según las clasificaciones de Mongin (1999) y Giroux (2003), y dilucidar hasta qué punto se espectaculariza su contenido audiovisual.

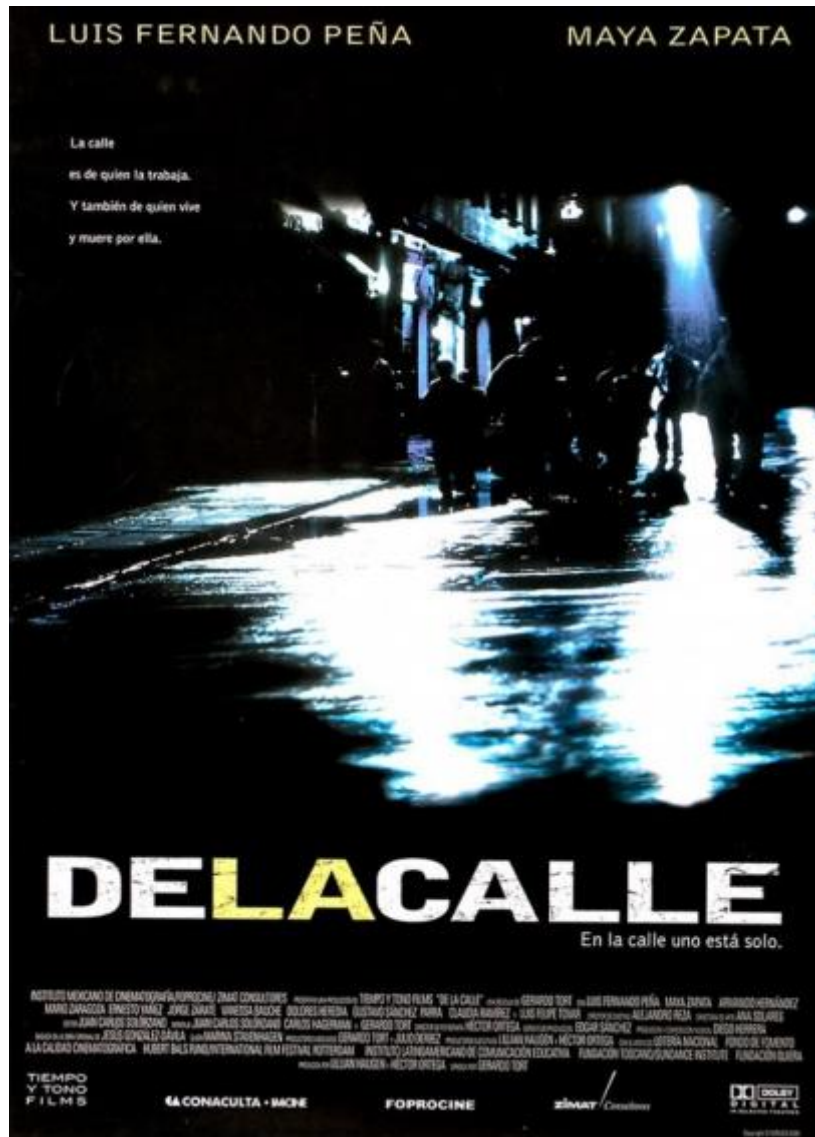
**Palabras clave:** violencia, ciudad, marginalidad, cine mexicano, *De la calle*

**Abstract:** This article explores the cinematic representation of street children in the Mexican film *Streeters* (2001) which follows the Western hegemonic model of institutional representation in presenting realistic narrative strategies to critique a local, social issue, which involves questions of identity as well as universal overtones insofar as it refers to a global problem that deeply affects Latin American countries. This analysis is based on concepts of dirty realism, marginality and urban subculture, underscoring violence in accordance to the typology posited by Mongin (1999) and Giroux (2003), in order to assess the extent to which the audiovisual content becomes a spectacle.

**Key words:** violence, city, marginality, Mexican cinema, *Streeters*

**Fecha de recepción:** 27/12/2016

**Fecha de aceptación:** 14/03/2017



Cartel publicitario de la película

## Introducción

La década de los noventa es un periodo marcado por la desesperanza de la modernidad, la globalización y la exclusión social, producto de las políticas neoliberales. En este contexto en Latinoamérica se da un aumento considerable de películas de temática urbana, protagonizadas por niños,

adolescentes y jóvenes, que intentan reflejar de manera realista<sup>1</sup> los problemas que puede acarrear la violencia,<sup>2</sup> por lo general relacionada con la marginación social y económica. Además se puede observar un interés por abordar esa problemática social entrelazada con temas como la desintegración familiar, la orfandad, el alcoholismo, la drogadicción, la delincuencia y el narcotráfico, el cual, según Ruffinelli (2000: 12), es “el gran tema trágico que el siglo veinte lega al veintiuno”. A principios del nuevo milenio en México se siguió reflejando esta corriente en películas como *Perfume de violetas* (Maryse Sistach, 2000)<sup>3</sup> y en *De la calle*, que se estrena en el año 2001, cuando todavía resonaba el éxito de taquilla y crítica de *Amores perros* (Alejandro G. Iñárritu, 1999), cinta que marcó, según Obscura (2010: 178): “un retorno de la temática popular en el cine mexicano, al tiempo que puso de moda cierta utilización sensacionalista de los espacios urbanos marginales”.

*De la calle* fue filmada durante la histórica llegada al poder del Partido Acción Nacional (PAN) en el 2000, el cual acabó con setenta años de la corrupta dictadura impuesta por el Partido Revolucionario Institucional (PRI) y abrió las puertas de la democracia en México. Sin embargo, el Partido Acción Nacional no trajo cambios sustanciales en la política neoliberal y globalizada que implantó el presidente priísta Carlos Salinas de Gortari en el sexenio anterior, ni manifestó interés por impulsar las manifestaciones culturales y artísticas. Por lo tanto, la situación del cine mexicano, que había entrado en una crisis profunda en la década de los noventa, no mejoró al inicio del nuevo siglo y la producción

---

<sup>1</sup> Según Casetti (1993: 31 – 54), las ficciones realistas tratan de representar de manera objetiva el mundo real o histórico.

<sup>2</sup> El tipo de violencia del que se habla en este trabajo es el de las representaciones cinematográficas cuyas imágenes están relacionadas con diferentes formas de agresión física: para herir, reprimir, torturar o matar. También considera la agresión verbal, psicológica y de género.

<sup>3</sup> El film aborda la amistad de dos adolescentes de clase media baja que estudian la secundaria, cuya relación cambia de forma radical a partir de que una de ellas es violada por culpa de su hermanastro y no denuncia el crimen.

siguió siendo escasa.<sup>4</sup> *De la calle*<sup>5</sup> fue coproducida por el Instituto Mexicano de Cinematografía y es el primer largometraje de Gerardo Tort, con antecedentes en el medio publicitario. Cuenta con un guión de Marina Stavenhagen que adapta la exitosa obra de teatro homónima del dramaturgo Jesús González-Dávila. La película significó un proceso de dos años de trabajo en los que Tort, Stavenhagen y los actores protagónicos convivieron mes y medio con algunas pandillas de niños de la calle del centro de la Ciudad de México,<sup>6</sup> a los que hicieron participar en talleres de teatro (González, 2001: 2).<sup>7</sup> Según el periódico *sinembargo.mx* (2013), en el único censo de esta población urbana que existe hasta el momento, y que incluyó a jóvenes, se contabilizaron un total de 13 373 niñas y niños viviendo en las calles, de los cuales el 77% de éstos eran menores de dieciseis años.<sup>8</sup> En el producto terminado los infantes de la calle que aparecen el filme interactúan muy poco con los actores profesionales y solo uno de ellos tiene un papel secundario relevante. A fin de cuentas funcionan para enmarcar el relato e imprimirle mayor verosimilitud, y la trama se centra en dos adolescentes cuya problemática es diferente a la infantil y gira

---

<sup>4</sup> Según el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) en 1997, por ejemplo, se producen solo nueve películas, y después en el 2000 la cifra aumenta a veintiocho, pero permanece bastante irregular hasta el 2006, cuando la cantidad no baja de sesenta y cuatro (IMCINE, 2015).

<sup>5</sup> La cinta no funcionó en la taquilla. En 2001 obtuvo once premios Ariel otorgados por la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas, entre estos, los de mejor ópera prima, guión adaptado y actriz. Ese mismo año ganó el galardón de Nuevo Director en el Festival de San Sebastián y el de mejor película en Festival Internacional de Cine en Guadalajara.

<sup>6</sup> La nota publicada el 3 de noviembre indica que en 1995 la UNICEF, junto con el gobierno de la Ciudad de México, realizó la encuesta (<http://www.sinembargo.mx/03-11-2013/801176>). En ese entonces la urbe tenía una población de 8 489 000 habitantes, de acuerdo con los datos del Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) ([http://www.inegi.org.mx/lib/Olap/consulta/general\\_ver4/MDXQueryDatos.asp?proy=cpv95\\_pt](http://www.inegi.org.mx/lib/Olap/consulta/general_ver4/MDXQueryDatos.asp?proy=cpv95_pt)). Por otra parte, en el 2002 Eva Aridjis realizó el documental testimonial *Niños de la calle*, teniendo también como escenario la zona centro de la Ciudad de México, que presenta el dato de veinte mil infantes en situación de calle. Para mayor información sobre el tema, véase a Makowski (2010).

<sup>7</sup> Según Tort: "Había varios objetivos: un acercamiento cotidiano a ellos estableciendo más una relación de respeto que de conmiseración. Por otro lado había que identificar a los grupos que potencialmente podrían trabajar en la película. Y un tercer objetivo era robarnos ciertas características de los seres humanos reales para preñar a nuestros personajes de esa realidad."

<sup>8</sup> Cabe aclarar que este problema social no es exclusivo de la Ciudad de México y se presenta en mucho menor medida en las capitales de los estados del país.

no solo en torno a la sobrevivencia, sino a la busca de una identidad, a la sexualidad y al proceso de madurez.

El film está compuesto de cuarenta y tres secuencias, muestra una narración clásica de causa y efecto, es lineal, usa escenarios naturales y conserva el caló callejero. Fue rodado en gran parte con cámara en mano y constante movimiento, presenta una fotografía granulada y de tonos grisáceos que consigue dar un aspecto crudo y sucio a la imagen, hace uso de la profundidad de campo y de más planos generales y medios que cercanos, y de una composición visual simbólica que resalta el juego de oposiciones entre luz (ascenso - calle, azoteas) y oscuridad (descenso - alcantarillas, metro), día (iluminación natural) y noche (uso de sombras y claroscuros). En el día se muestran espacios populares del centro histórico muy iluminados, como parques, un mercado, una vecindad, tianguis callejeros y entradas al metro, mientras en la noche el tratamiento cromático cambia a colores saturados de verde, azul o rojo; se muestran tanto edificios abandonados, en los que ocurren combates de lucha libre clandestina, como sombríos prostíbulos o tenebrosos callejones donde sobrevive indigentes debajo de un puente, y es durante la noche cuando suceden las escenas más violentas y los momentos de mayor tensión dramática. En el film también se utiliza un montaje alterno que posibilita seguir a los dos personajes principales mediante cortes directos y fundidos en negro, y la banda sonora cuenta con una música de fondo, coral e instrumental, que mezcla pop rock y salsa, y es usada de forma extradiegética.





Xóchitl y Rufino besándose en las alcantarillas, con los niños de la calle como telón de fondo

*De la calle* cuenta la historia de la pérdida de la inocencia y el traumático proceso de madurez de Rufino,<sup>9</sup> adolescente que fue abandonado siendo un bebé, el cual emprende la búsqueda de su padre y a la vez intenta huir de la ciudad, al lado de su novia Xóchitl, con la idea de encontrar un mejor futuro en el puerto de Veracruz. Su idea es aprovechar el dinero que roba a “La Señora”, amante del corrupto policía “El Ochoa”, producto de la venta de cocaína. Huérfano de madre, duerme en las alcantarillas de una calle del centro de la Ciudad de México junto con otros niños y adolescentes que se drogan con pegamento, un espacio perteneciente al mundo histórico que visibiliza las

<sup>9</sup> El filme presenta un tortuoso rito de paso. Arnold Van Gennep (2008) divide este tipo de ritos en tres fases: preliminar, liminar y postliminar. La fase preliminar, o de separación, se da cuando el individuo se aparta de su estado o situación anterior. La fase liminar significa el proceso de transición que tiene lugar entre el estado previo y aquel al que se arribará luego del cambio. Y la fase postliminar ocurre una vez que se ha consumado el pasaje y se llega a un nuevo estado, en virtud del cual se adquieren nuevos derechos y obligaciones. Rufino se desplaza por la fase liminar. Joanne Barros (2010) define al “niño liminal” como alguien que vive un proceso de autodescubrimiento y madurez, vinculado a la sexualidad y a la espiritualidad.

condiciones de pobreza extrema, a la vez que simboliza un descenso a la oscuridad, a un inframundo. La focalización de la trama no solo recae en Rufino, y se desvía para contar dos subtramas, la de Xótchitl, madre soltera que limpia parabrisas de autos, y la de su amigo Cero, vendedor ambulante. La acción tiene lugar a lo largo de tres noches y dos días.

### **Cine de la marginalidad y realismo sucio**

*De la calle* se enmarca dentro de una tradición del cine latinoamericano, de ficción realista, sobre niños (0 a 12 años) y adolescentes (13 a 17 años) marginales y en situación de calle, el cual tiene como punto de partida a *Los olvidados* (Luis Buñuel, México, 1950), cinta que se reapropió de la huella que dejó el neorrealismo en Latinoamérica, en especial del clásico *El limpiabotas* (*Sciusià*, Vittorio De Sica, Italia, 1946), pero evitando el sentimentalismo y la visión redentora. A esta línea, en la que se observa el uso de actores y escenarios naturales, vínculos con el documental, y un rescate del habla popular, pertenecen *Crónica de un niño solo* (Leonardo Favio, Argentina, 1964), *La Raulito* (Lautaro Murúa, Argentina, 1974), *Chuquiago* (Antonio Eguino, Bolivia, 1977),<sup>10</sup> *Pixote, los olvidados de Dios* (*Pixote, a lei do mais fraco*, Héctor Babenco, Brasil, 1981), *Gregorio* (Fernando Espinoza, Stefan Kaspar y Alejandro Legazpi, Perú, 1984), *Juliana* (Fernando Espinoza y Alejandro Legazpi Perú, 1988),<sup>11</sup> *La vendedora de rosas* (Víctor Gaviria, Colombia, 1998), *Huelepega, ley de la calle* (Elia K. Schneider, Venezuela, España, 1999)<sup>12</sup> y *El Polaquito* (Juan Carlos Desanzo, Argentina, España,

---

<sup>10</sup> *Gregorio* y *Chuquiago* abordan la grave problemática del campesinado rural que emigra a la ciudad en busca de mejores oportunidades. La última consta de cuatro episodios y solo los dos primeros relatos, los de Isico y Johnny, tratan sobre la infancia y juventud marginales.

<sup>11</sup> Los personajes adolescentes de *La Raulito* y *Juliana* se destacan porque se disfrazan de varones para poder sobrevivir en un ambiente predominantemente masculino y machista.

<sup>12</sup> *Crónica de un niño solo*, *Pixote* y *Huelepega* presentan una narración dividida en dos partes, un segmento de la trama ocurre en un reformatorio y el otro en la calle, lo que remite a *El limpiabotas*.

---

2003).<sup>13</sup> En su mayoría, y al igual que *De la calle*, dichas películas son lineales, con historias simples y reflejan momentos cotidianos.<sup>14</sup>

Asimismo, *De la calle* se inscribe dentro de un tipo de cine surgido en los años noventa al que León (2005) llama “Cine de la Marginalidad”, el cual agrupa a un conjunto de filmes de temática urbana que refleja la vida de seres marginados por las instituciones sociales, entre ellos a niños de la calle, desempleados y delincuentes, es decir, desde el punto de vista de los personajes marginales problematiza la vida en las grandes ciudades, la corrupción de los valores, las crisis de identidad y la exclusión social. “Frente a las grandes temáticas históricas, políticas y cívicas que caracterizaron al Nuevo Cine, apela a la micropolítica del cuerpo, la cotidianidad y la calle.” (León, 2005: 30).

Por otro lado, el cine de la marginalidad recurre a un realismo sucio, término que toma prestado de la literatura homónima para delimitar a esa serie de películas que abordan el discurso de la violencia urbana, desdibujando a veces los límites entre ficción y documental. El lenguaje visual se caracteriza por la incesante movilidad de la cámara, una fotografía granulosa, el uso de escenarios e iluminación naturales, y de un lenguaje coloquial. Otra peculiaridad que lo determina es que en ocasiones usa los códigos narrativos del cine negro y del *thriller*, pero los desestabiliza a partir de la utilización de técnicas documentales y del trabajo con actores naturales cuestionando el pacto ficcional del modelo de representación institucional. Varias de esas características realistas están presentes en *De la calle*, que a partir de la segunda secuencia el filme marca una clara intención de mostrar otro aspecto de una urbe muy alejada de su atractivo turístico con lugares sucios, edificios

---

<sup>13</sup> Los protagonistas de *Juliana* y *El Polaquito* cantan en el transporte urbano para subsistir, y son las únicas que tocan el problema de la explotación infantil ligada a un adulto malhechor que los domina, pero la segunda está basada en hechos reales, y el delincuente explotador está ligado a una banda de criminales que en complicidad con la policía se aprovechan de niños, adolescentes y jóvenes sin hogar, para prostituirlos o usarlos pidiendo limosnas.

<sup>14</sup> Para profundizar en el tema léase a Vargas (2013): *Los hijos de la calle. Representaciones realistas en el cine iberoamericano, 1950-2003*.



en ruinas y callejones oscuros, los cuales contribuyen a crear una atmósfera opresiva, ya que en dicha secuencia, filmada en un plano de conjunto, vemos a Rufino caminar por la calle y pasar cerca de un vagabundo alcohólico muerto en un parque, cuyo amigo intenta explicar lo que pasó a los curiosos que se acercan. La cinta conserva la dureza de su precedente teatral, pero ya no es un drama áspero, simbólico, y sin historia de amor, sino una mezcla de *thriller* de denuncia y melodrama romántico, e incluye un esquema narrativo de perseguido-perseguidor a lo largo de todo el film. Buena parte de la trama gira alrededor de un antihéroe perseguido, encarnado por Rufino, y su perseguidor, el desalmado judicial “El Ochoa”, un villano creíble pero sin muchos matices. Además, en el traumático viaje de descubrimiento que emprende el protagonista enfrentará a otros oponentes no menos temibles: al patético y vicioso luchador “El Trueno” y a su propio padre, el envilecido travesti “El Chícharo”.



Xóchitl y Rufino en las alcantarillas

---

### Transtextualidad<sup>15</sup>

La película muestra tres claros referentes cinematográficos, el primero y más importante es el film paradigmático de *Los olvidados*, Buñuel planteó una mirada despojada de paternalismos que dimensiona al sujeto marginal y excluido como ser humano y lo visibiliza con crudeza en el contexto urbano de la subcultura de la calle. El segundo referente es la cinta colombiana *La vendedora de rosas*<sup>16</sup>, que también se alimenta del clásico de Buñuel e incluye escenas oníricas, pero juega más con las estrategias del documental para plasmar un concepto de realismo testimonial y participativo al que Gaviria llama un “cine con el pueblo” (Duno-Gottberg, 2003: 8).<sup>17</sup>

Con respecto a la adaptación que se hizo de la pieza teatral de González-Dávila hay una reinterpretación de la obra en la que se insertan varios temas de *Los olvidados* como la amistad viril, la traición, la venganza, la urbe como un escenario hostil e injusto que no ofrece salidas. Además se modifica su extensión temporal de un día a tres y presenta algunos cambios significativos: otorga mucha importancia a la protagonista femenina, que en la obra de teatro tiene un papel muy secundario, y no es madre soltera, ni sufre una violación y es “El Trueno” y no “Cero” el que asesina a Rufino. “Cero” y Rufino son personajes que pueden ser vistos como una especie de relectura posmoderna de “El Jaibo” y Pedro, atrapados por el azar y un destino trágico, azar que es remarcado por Tort con las imágenes de la feria y la rueda de la fortuna con las que inicia y termina la película. Sin embargo, también hay obvias diferencias entre ambas películas. En *Los olvidados* la policía se ve muy poco en pantalla y

---

<sup>15</sup> Entendida como la relación manifiesta u oculta entre dos textos o más (Stam, 2009: 56-103).

<sup>16</sup> Ayala Blanco (2001) y Pérez Turrent (2001), entre otros, también detectan estas influencias.

<sup>17</sup> Lo que implicó la elaboración de un guión por medio del trabajo colectivo con las niñas de la calle y con los adolescentes y jóvenes delincuentes que duró cinco meses y acumuló seiscientos páginas con los datos de sus testimonios. Como explican Jáuregui y Juárez (2002) el cineasta permite al subalterno ocupar momentáneamente un lugar hegemónico para reinstalar la centralidad de la ética de la representación mediante una “mirada-encuentro.” Logra un pacto participativo para que los marginales articulen su propio discurso dejando en imágenes lo que Duno Rotberg y Hylton llaman una huella de lo Real (2008, 544).

---

cuando aparece es para imponer el orden, mientras que aquí tiene una presencia permanente y peligrosa, y actúa como un órgano represor, corrupto y violento. Por otra parte *De la calle* expone el grave problema de la drogadicción, presente en *La vendedora de rosas*, pero ausente en la obra de Buñuel, y recurre a artilugios melodramáticos para acumular una cadena de desgracias que son mostradas mediante algunas escenas efectistas como la de la doble violación, en la que se utiliza un montaje paralelo, o la del asesinato de “El Trueno” que ocurre como consecuencia de la explosión de una camioneta por medio de una bomba molotov. Sin embargo, a pesar de esas truculencias para atraer a un público mayoritario, Tort no deja de denunciar la pobreza, la orfandad, la carencia de afectividad y las injusticias sociales. Tampoco juzga a los personajes ni ofrece soluciones. Y es tan pesimista como Buñuel.

Más convencional en sus aspiraciones realistas y en sus métodos de filmación que *La vendedora de rosas*, pero refrescante dentro del cine mexicano comercial de la época, en *De la calle* no hay cabida para adultos bondadosos como en la cinta colombiana, y, por el contrario, son los culpables de la pérdida de la inocencia, la falta de afecto y la perversión de los protagonistas, mientras que los niños y adolescentes manifiestan lazos de amor, amistad, y solidaridad. El personaje de Rufino, en clara referencia a *La vendedora de rosas*,<sup>18</sup> tiene una alucinación por el efecto de la inhalación de pegamento, así como un sueño, en los que imagina tener contacto con una maternal y comprensiva Virgen de Guadalupe. Imágenes oníricas que rompen con el verismo del film y que al igual que en la cinta colombiana buscan reflejar el estado interior del

---

<sup>18</sup> La película adapta libremente el cuento infantil *La vendedora de cerillos* de Andersen, y tiene como centro de la historia las últimas treinta y seis horas en la vida de Mónica, una niña de trece años que en la víspera de la Navidad sobrevive en las calles de Medellín junto a cuatro niñas que sufren situaciones de violencia y acoso sexual, y una gallada de niños narcomenudistas. Mónica sufre tres alucinaciones por los efectos del sacol, y un sueño, en los que ve a su querida abuela, símbolo del amor y de una familia ausente. Ese toque de realismo mágico incluye connotaciones religiosas porque en una alucinación imagina a la abuela como la virgen de un altar.

---

protagonista y su religiosidad, además de impregnar al film de cierto halo poético.<sup>19</sup>

Por otra parte, a Rufino la religión católica le trae paz y lo ayuda a sobrevivir en un contexto adverso y en el itinerario que emprende para buscar a “El Chícharo”. Según Ruffinelli (2002: 448), tanto en el cine como en la literatura latinoamericana: “Tradicionalmente, la búsqueda del padre por el hijo ha implicado la intención de éste por capturar su identidad del origen y, en consecuencia, una certidumbre a partir de la cual tomar fuerza para continuar viviendo y dar sentido a la vida.”<sup>20</sup> El subtexto religioso, católico y guadalupano, está integrado en la búsqueda del origen que mueve a actuar a Rufino y se representa a lo largo de la narración por medio de una serie de elementos visuales y simbólicos que giran alrededor de la imagen de la Virgen de Guadalupe, a saber, la medallita que lleva Rufino en su bolsa, el altar dedicado a ella en un rincón de las alcantarillas, la figura a la que reza en una iglesia, y, los más importantes, las citadas escenas oníricas y alucinatorias en las que la Virgen adquiere la dimensión de una madre sustituta, las cuales son tratadas con una iluminación resplandeciente de tonos blancos y fundidos del mismo color. En este orden de ideas aparecen otros ingredientes alegóricos como la caja de mar que simboliza la posibilidad de escapar a buscar un futuro mejor; la rueda de la fortuna ubicada en una feria, que puede representar el destino, la fortuna o la desventura, y es el lugar donde inicia y termina la película. Además incluye un personaje fundamental, el anciano profeta vagabundo que desvela a Rufino la existencia de su padre, quien a la vez le da pistas para encontrarlo y varios consejos por medio de un discurso metafórico, misántropo y un tanto

---

<sup>19</sup> Además de *La vendedora de rosas* y *De la calle*, *Huelepega* y *El Polaquito* presentan el problema del consumo de drogas como un medio de escape para olvidar la situación en que viven los protagonistas.

<sup>20</sup> El tema aparece desde *La Odisea*, de Homero, en el viaje que emprende Telémaco en busca de su padre Odiseo. En la literatura de América Latina una de las obras fundamentales es *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo (1981), y un ejemplo cinematográfico reciente con un protagonista infantil es *Estación Central (Central do Brasil)*, Walter Salles, 1997). Para adentrarse en la materia, leer a Ruffinelli (2002).

apocalíptico, por ejemplo: “No le creas nada a nadie, Rufino. A nadie”, o “... sé tantas cosas. Que Dios nos perdone a todos, pero todos los hombres van a morirse y van a quedarse tirados en las calles porque no va a haber nadie que los entierre. Nadie.”<sup>21</sup>

### **Tipos de violencia representados en *De la calle***

El concepto de violencia cinematográfica es complejo y de difícil definición, Kendrick (2009: 30-31) afirma que:

[...] no es solo una “cosa”, sino un complejo conjunto de prácticas significantes que están por encima de todo y es entendida por los espectadores como una experiencia subjetiva. La violencia en el cine es tanto el comportamiento como el estilo, y está formada en todos los niveles - desde la concepción hasta la recepción - por el contexto socio-histórico en el cual se crea, los impulsos estéticos del cineasta, las presiones de las regulaciones externas, y por el estado de ánimo y la disposición de la audiencia que lo ve... Se trata de un término elástico, deslizable, flexible, que ha cambiado y cambia a lo largo de la historia y a través de culturas diversas, y lo sigue haciendo.<sup>22</sup>

En el nuevo milenio, en Latinoamérica y otras partes del mundo, la violencia está presente un reflejo de la descomposición social contemporánea y sus representaciones cada vez más explícitas en la industria del entretenimiento han provocado un cambio en las expectativas de un espectador al que ya poco le sorprende. Sánchez Noriega (2002) considera que existe una insensibilización generalizada hacia los actos violentos producto de la

---

<sup>21</sup> Dicho personaje puede remitirnos a la mitología griega y a la tragedia clásica si lo interpretamos como una especie de vidente o pitoniso.

<sup>22</sup> “[...] is not a single thing, but rather a complex set of signifying practices that are above all understood by viewers as a subjective experience. Film violence is both behavior and style, and it is informed on all levels – from conception to reception – by the socio-historical context in which it is created, the aesthetic impulses of the filmmaker, pressures from external regulations and the mood and tenor of the audience who views it... it is an elastic, sliding, flexible term that has shifted and changed throughout history and across various cultures, and it continues to do so” (La traducción es mía).



“cotidianización de la violencia”, la cual se da como consecuencia de la permisividad que cada día aumenta en los medios de comunicación, la televisión, el internet y los videojuegos. Según Giroux, “El cine parece estar proporcionando un nuevo lenguaje y una nueva estética para los cuales la ciudad se convierte en el emplazamiento central de desórdenes sociales y de la violencia...” (2003: 216). Por su parte, Mongin (1999) considera que el cine es un espectáculo que provoca una nueva sensorialidad, una intensificación de la mirada, la que, hipersensibilizada, estimula una catarsis ligada al placer, que a la vez puede crear una insensibilización a la violencia, no sólo en el cine, sino en general.

Desde el inicio, *De la calle* muestra diversas manifestaciones violentas, asociadas en su mayoría a la violencia infantil. De acuerdo a la tipología propuesta por Galtung (1975, 1981, 1990) existe la violencia estructural, que es indirecta y generada desde el sistema social que mantiene la persistencia de la injusticia (pobreza, marginación, represión), la directa, provocada por un agresor (verbal, psicológica y física) y la cultural, que legitima y promueve a la violencia estructural y a la directa (ideas, normas, valores, la tradición).<sup>23</sup> En la película se presentan con claridad las dos primeras en el siguiente orden:

#### 1. Violencia estructural:

Según Tortosa Blasco y La Parra-Casado (2003) es un tipo de agresión que rompe con los derechos humanos esenciales del infante. La causa principal de la situación de abandono en que viven los niños de la calle representados en la película es porque el Estado no satisface las necesidades humanas básicas

---

<sup>23</sup> Esta última es una estrategia simbólica para justificar acciones o situaciones en las diversas sociedades, y puede mostrarse en el lenguaje, la ideología, las leyes, la educación, la religión, la ciencia, el arte, los medios de comunicación, etcétera. Para profundizar en el tema de la violencia desde un punto de vista histórico-filosófico, centrado en los mecanismos del poder, léase a Arendt (2006), para un enfoque psicológico-político a Han (2016) y desde una perspectiva que gira en torno a la globalización y las intermedialidades ver a Baudrillard (2000).

para la supervivencia, el bienestar, la identidad o la libertad, como resultado de las injusticias sociales.

## 2. Violencia directa verbal:

Es constante a partir del comienzo de la película por medio de insultos, el uso de palabras altisonantes y amenazas. Todos los personajes principales la ejercen al igual que algunos secundarios: la primera escena de este tipo es cuando unos jóvenes de la calle insultan al ya citado profeta callejero cuando le da las primeras pistas a Rufino para buscar a su padre.

## 3. Violencia directa física:

Se da desde las primeras escenas cuando “El Ochoa” golpea e intimida al carnicero por esconder la droga. Y se ejerce después varias veces; durante la escena del asalto a una tienda de barrio, cuando Cero golpea al dueño y Rufino a “El Ochoa” para poder escapar; en la redada que hace la policía en las alcantarillas maltratando a los niños de la calle por buscar a Rufino; en la escena en la que el travesti “El Chicharo” pega y después viola a Rufino, y en las dos peleas que Rufino tiene cuerpo a cuerpo con “El Ochoa” y “Cero”.

### 3.1. Violencia de género:

“El Ochoa” coacciona y agrede verbalmente a su amante “La Señó”, y hacia el final amedrenta a Xótchitl y luego la viola. “El Trueno” golpea e intenta a violar a Xótchitl durante la citada escena del robo a la tienda.

### 3.2. Asesinato:

La escalada de violencia llega al límite con la ejecución de tres homicidios. Por venganza y con la ayuda de un amigo pandillero, Cero quema la camioneta de “El Trueno” con él dentro. La revancha también mueve a Rufino para enfrentarse a “El Ochoa” y liquidarlo de una puñalada en el cuello. Cero

apuñala y mata a Rufino, cuando éste lo amenaza con liquidarlo por robarle el dinero para su escape.

### **Violencia cinematográfica ritual, simbólica e hiperreal**

Mongin distingue tres tipos de violencia cinematográfica de acuerdo a su representación por medio de imágenes, sonido y música: “[...] un cine crudo y realista que sin embargo no esconde su carácter de ficción, un cine burlesco que consigue instalar la distancia como regla artística, y un cine –el único que en realidad es objeto de rechazo- que pone en imágenes actos de crueldad hasta el límite de lo soportable” (1999: 14-15).

Por su parte Giroux (2003)<sup>24</sup> considera también tres tipos de violencia semejantes a los anteriores, pero los nombra y delimita de manera más precisa como: simbólica, hiperreal y ritual. La violencia simbólica vincula la experiencia emotiva y sensorial con la reflexión: “[...] no se convierte en un fin en sí misma: sirve como referencia para una lógica más amplia y para un conjunto de observaciones. En lugar de proporcionar al espectador un *gore* estilístico, que ofrece la inmediatez del placer visual y del escapismo, la violencia simbólica prueba las complejas contradicciones que conforman la acción humana...” (224-225).<sup>25</sup> La violencia hiperreal presenta: “[...] el resurgimiento de una forma de ultraviolencia marcada por la sobre estimulación tecnológica, los diálogos chirriantes, una narrativa dramática, la parodia y cierta atracción por el realismo visceral... Apela a las emociones primarias y tiene una característica generacional que capta la verdadera violencia con la que los jóvenes tienen que enfrentarse...” (Giroux, 2003: 226).<sup>26</sup> Por último, la violencia ritual es la

---

<sup>24</sup> Giroux centra su estudio en el cine hollywoodense de los noventa y en las representaciones de la sociedad estadounidense, pero sin duda sus conceptos pueden aplicarse al cine latinoamericano y mundial.

<sup>25</sup> En esta categoría pueden incluirse las citadas *Los olvidados*, *Lolo* y *La vendedora de rosas*.

<sup>26</sup> Una vertiente de este tipo de violencia es la que marca la obra de Quentin Tarantino, cuya fuerte influencia ha sido evidente en varios cineastas contemporáneos y cuyo efecto Sánchez Noriega (2002, 218) denomina “tarantinismo”. Un cine caracterizado por la estetización de la violencia, la agresividad verbal, así como una mirada apática, irónica y deshumanizada.

más usada en el cine holywoodense, está desprovista de cualquier compromiso social y se encuentra en varios géneros como el de terror, acción, o *thriller*. “es profundamente banal, predecible y a menudo estereotípicamente masculina. Este tipo de violencia constituye un puro espectáculo en su forma y es superficial en su contenido.” (Giroux, 2003: 222).

Es necesario apuntar además la propuesta de Prince (2003: 4), la cual toma en cuenta la correlación de la duración del acto violento en pantalla, es decir, si hay un regodeo gratuito para detenerse en la contemplación de las imágenes violentas e incluso utilizar la cámara lenta, por ejemplo, y la gradación, o sea, la intensidad con que se presenta y sus variaciones, ya que puede mostrarse un simple golpe, tortura, una violación, y en el caso extremo la representación de la muerte o de un asesinato. Y en estas variantes medir si se usan efectos sanguinolentos para impactar al espectador, planos de detalle, etc.

En *De la calle* predomina el uso de la violencia simbólica, sin embargo puede dudarse de la espectacularización de cuatro escenas que rozan la categoría de la violencia ritual, a saber, la de la explosión del auto de “El Trueno,” las del montaje paralelo de la doble violación, así como la de la muerte de “El Ochoa”. No obstante, si se considera el parámetro de la duración no hay una intencionalidad de contemplar y alargar el acto violento para conmocionar al público ya que se presentan de forma rápida y contundente: la escena del crimen de “El Trueno” dura un minuto con siete segundos (44:10 a 44:17) y la del asesinato de “El Ochoa” transcurre en un un minuto con un segundo (1:15:11 a 1:16:21). Y con respecto a la doble violación sucede algo similar, su duración es de dos minutos (1:08:41 a 1:10:41). Por otro lado, si se observa la gradación, los dos sucesos citados se muestran de forma explícita, pero en las agresiones sexuales no ocurre así ya que en el caso de la violación de Xóchtitl hay un desplazamiento espacial, o sea, se usa el fuera del cuadro y se sugiere

---

el abuso por medio de la banda sonora que capta un grito desgarrador de la adolescente, y en el ataque a Rufino si hay mostración aunque no completa porque de nuevo se recurre al fuera de cuadro al igual que a la utilización del sonido para impactar al espectador, por medio de los alaridos del joven.

Si hiciéramos una distinción entre películas violentas o sobre violencia, *De la calle* tiene los dos componentes, pero apunta mucho más a la segunda opción. El filme combina la violencia explícita con una complejidad temática para abordar de forma seria una situación social específica, sin caer en los esquemas que sólo buscan la explotación comercial. Por el contrario, *De la calle* contextualiza un marco de marginación y exclusión, y tiene un efecto categóricamente distinto a la violencia espectacular hollywoodense. No formula una apología de la violencia, sino que muestra las consecuencias destructivas de la pobreza extrema y la ausencia del Estado. Es un producto cultural que hace uso de lo que Baudrillard (2000: 108) llama la “violencia crítica”, es decir, utiliza la violencia simbólica para combatir la violencia cultural generada por el cine *mainstream* o comercial que naturaliza y justifica los actos violentos, e impone una visión del mundo por medio de la violencia hiperreal o ritual. En ese sentido *De la calle* configura la representación de una Nación con graves problemas estructurales.

### **Conclusión**

Ayala Blanco (2001), uno de los críticos cinematográficos más reconocidos de México,<sup>27</sup> califica a la película de miserabilista y de “podedumbre-espectáculo”, adjetivos que se relacionan con el concepto que Mayolo intituló “pornografía de la miseria” o “pornomiseria” (Martínez, 2009: 147), al reflexionar sobre documentales que exhiben al marginado para regodearse en su penuria y

---

<sup>27</sup> Es autor, entre otros, de la trilogía compuesta por *La aventura del cine mexicano* (1985), *La búsqueda del cine mexicano* (1986) y *La condición del cine mexicano* (1986), y de las antologías de sus críticas: *La fugacidad del cine mexicano* (2001), *La herética del cine mexicano* (2006), *La justeza del cine mexicano* (2011), *La ilusión del cine mexicano* (2013) y *La khátarsis del cine mexicano* (2016).



convertirlo en el objeto de consumo de un entretenimiento para las clases sociales más favorecidas. Sin embargo la propuesta de *De la calle* se aleja de esa clasificación porque no busca provocar compasión ni regodearse en la miseria humana, sino mostrar con crudeza el grave problema de los niños de la calle que pasan desapercibidos en una sociedad excluyente gobernada por un Estado que no les ofrece salidas sino que, por el contrario, los condena a vivir encerrados en un mundo sin salida ya que carecen de posibilidades de progreso y de futuro, están excluidos del consumo, marginados del capital cultural, y ubicados en la jerarquía social más baja. Esa situación límite puede generar una sobrevivencia violenta y autofágica en la que los seres marginales se devoran entre ellos.

Rufino, Xóchtitl y Cero son representados de manera tridimensional, no como personajes pasivos que sufren su destino, son personas con objetivos a pesar de sus dificultades. Ninguno es satanizado, culpado o exonerado de lo que pasa. Cada uno, con suficiente tiempo en pantalla, es mostrado con buenas y malas cualidades, y entendemos sus motivaciones, aunque no estemos de acuerdo con ellos. Sin embargo, a “El Ochoa”, símbolo de la autoridad y del sistema, se le da otro tratamiento: siempre es negativo y peligroso. No obstante, la película intenta evitar caer en maniqueísmos y aborda diversos problemas sociales: pobreza extrema, subempleo, orfandad, falta de afecto, sexualidad temprana, drogadicción, prostitución, corrupción policiaca y narcotráfico. En suma, *De la calle* visibiliza a los desheredados, es un espejo inquietante en los que se ven niños, adolescentes y jóvenes marginales sin rumbo fijo ni identidad precisa, víctimas de los adultos y de la descomposición del tejido social. Es un espejo sobre un grave problema en México que por desgracia no ha cambiado mucho en sesenta y seis años, como puede comprobarse viendo de nuevo *Los olvidados*.

#### **Bibliografía**

- Arendt, Hannah (2006). *Sobre la violencia*, Madrid: Alianza Editorial.
- Ayala Blanco, Jorge (2001). "Tort y el breviario de podredumbre", en periódico *El Financiero*, 15 de octubre, Ciudad de México.
- Barros, Joanna M. (2010). *Re-membering Identities: Terror, Exile and Rebirth in Hispanic Film and Literature*, Doctoral Diss., Duke University.
- Baudrillard, Jean (2000). "Violencia descarnada. El odio", en *Pantalla total*, Barcelona: Anagrama.
- Casetti, Francesco (1993). *Teorías del cine*, Madrid: Cátedra.
- Duno-Gottberg, Luis y Forrest Hilton (2008). "Huellas de lo real. Testimonio y cine de la delincuencia en Venezuela y Colombia", en *Revista Iberoamericana*, número LXXIV, 223, Pittsburgh: University of Pittsburgh.
- Galtung, Johan (1975). *Essays in Peace Research I. Peace: Research, Education, Action*, Copenhagen.
- \_\_\_ (1981). "Contribución específica de la irenología al estudio de la violencia y su tipología", en Joxe, Alain *et al.*, *La violencia y sus causas*, París: UNESCO.
- \_\_\_ (1990), "Cultural violence", en *Journal of Peace Research* 3, vol. 27.
- Giroux, Henry A. (2003). *Cine y entretenimiento. Elementos para una crítica política del filme*, Barcelona: Paidós.
- González V., Francisco (2001). "De la calle al celuloide", en periódico *Público*, 8 de marzo, Ciudad de México.
- Jáuregui, Carlos y Juana Suárez (2002). "Profilaxis, traducción y ética: la humanidad desechable en *Rodrigo D. No futuro, La vendedora de rosas y La virgen de los sicarios*", en *Revista Iberoamericana* número LXVIII, 199, Pittsburgh: University of Pittsburgh.
- Instituto Mexicano de Cinematografía (2015). Línea del tiempo. Disponible en: <http://www.imcine.gob.mx/linea-del-tiempo>. (Acceso: 24 de marzo de 2016).
- Han, Byun-Chul (2016). *Topología de la violencia*, Barcelona: Herder.
- Kendrick, James (2009). *Film Violence. History, Ideology, Genre*, Londres: Wallflower.
- León, Christian (2005). *El cine de la marginalidad, realismo sucio y violencia urbana*, Quito: Abya Yala, Universidad Andina Simón Bolívar.
- Makowski, Sara (2010). *Niños, niñas, adolescentes y jóvenes en situaciones de calle. Elementos para repensar las formas de intervención*, Ciudad de México: Lenguaraz.
- Martínez, María Inés (2009). "Carlos Mayolo. La vida de mi cine y mi televisión", en *Revista de Estudios Colombianos*, números 33-34, San Diego: University of San Diego.
- Mongin, Olivier (1999). *Violencia y cine contemporáneo*, Barcelona: Paidós.
- Obscura, Siboney (2011). "La construcción del imaginario sobre la pobreza en el cine mexicano", en *Revista cultura y representaciones sociales*, número 11, septiembre, Ciudad de

México: Universidad Nacional Autónoma de México. Disponible en: <http://www.culturayrs.org.mx/revista/num11/Obscura.pdf>. (Acceso: 22 de noviembre de 2015).

Pérez Turrent, Tomás (2001). "De la calle", en periódico *El Universal*, 9 de noviembre, Ciudad de México.

Prince, Stephen (2003). *Classical Film Violence: Designing and Regulating Brutality in Hollywood Cinema, 1930-1968*, Nueva Jersey: Rutgers State University of New Jersey.

Ruffinelli, Jorge (2000). "La cámara inquieta de los años noventa", en *Cinemas d'Amérique latine*, número 8, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.

\_\_\_\_ (2002). "Telémaco en América latina. Notas sobre la búsqueda del padre en cine y literatura", en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXVIII, 199, Pittsburgh: University of Pittsburgh.

Rulfo, Juan (1981). *Pedro Páramo*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Sánchez Noriega, José Luis (2002). "La violencia en el cine: de la representación de conflictos a la estetización fascinante", en Olga Barrios (editora), *Realidad y representación de la violencia*, Salamanca: Universidad de Salamanca.

Stam, Robert (2009). *Teoría y práctica de la adaptación*, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Sepancine.

Tortosa Blasco, José María y Daniel La Parra-Casado (2003). "Violencia estructural. Una ilustración del concepto", en *Documentación social*, número 131, abril-diciembre, Madrid: Cáritas Española.

Van Gennep, Arnold (2008). *Ritos de paso*, Madrid: Alianza editorial.

Vargas, Juan Carlos (2013). *Los hijos de la calle. Representaciones realistas en el cine iberoamericano, 1950-2003*, Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

### Filmografía

*Amores perros* (Alejandro G. Iñárritu, 1999). México: Altavista Films, Zeta Film. 154 min.

*Estación Central* (*Central do Brasil*, Walter Salles, 1997). Brasil: Audiovisual Development Bureau, Ministerio da Cultura, BEI Comunicações, Bahiatursa, [Bahiatursa](#), [Canal+](#), [Riofilme](#), [Sagepacq](#). 113 min.

*Crónica de un niño solo* (Leonardo Favio, 1964) Argentina: Luis De Stefano y Walter Achugar. 70 min.

*Chuquiago* (Antonio Eguino, 1977). Bolivia: Ukamau Productora Cinematográfica. 86 min.

*De la calle* (Gerardo Tort, 2001). México: IMCINE, CONACULTA, FOPROCINE. 84 min.

*Gregorio* (Fernando Espinoza, Stefan Kaspar y Alejandro Legazpi, 1984) Perú: Grupo Chaski. 85 min.

*Huelepega, ley de la calle* (Elia K. Schneider, 1999). Venezuela, España: Centro Nacional Autónomo de Cinematografía, Unity Films, Tango Bravo, Credesca, Filmart P.C., Fondo Ibermedia. 110 min.

*Juliana* (Fernando Espinoza y Alejandro Legazpi, 1988). Perú: Grupo Chaski. 90 min.

*Kill Bill: La venganza, volumen 1* (*Kill Bill: Vol. 1*, Quentin Tarantino, 2003). Estados Unidos: Miramax, A Band Apart. 111 min.

*Kill Bill: La venganza, volumen 2* (*Kill Bill: Vol. 2*, Quentin Tarantino, 2004). Estados Unidos: Miramax, A Band Apart. 137 min.

*Tiempos violentos. (Pulp Fiction)*, 1994). Estados Unidos: Miramax, A Band Apart. 154 min.

*El limpiabotas* (*Sciuscià*, Vittorio De Sica, 1946). Italia: Societa Cooperativa Alfa Cinematografica. 93 min.

*Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950). México: Ultramar Films. 85 min.

*Perfume de violetas* (Maryse Sistach, 2000). México: IMCINE, FOPROCINE, Producciones Tragaluz, Palmera Films, Centro de Capacitación Cinematográfica, Filmoteca UNAM. 90 min.

*Pixote, los olvidados de Dios* (*Pixote, a lei do mais fraco*, Héctor Babenco, 1981). Brasil: HB y Embrafilms. 123 min.

*El Polaquito* (Juan Carlos Desanzo, 2003). Argentina / España: Alma Ata Internacional Pictures, Juan Carlos Desanzo, Área Digital, Televisión Española, Canal + España, ICAA, Instituto de Crédito Oficial. 92 min.

*La Raulito* (Lautaro Murúa, 1974). Argentina: Helicón Producciones. 95 min.

*La vendedora de rosas* (Víctor Gaviria, 1998). Colombia: Producciones Firmamento, Erwin Gogel. 116 min.

---

\* Profesor e investigador del Departamento de Historia de la Universidad de Guadalajara. Es Doctor en Historia del Cine por la Universidad Autónoma de Madrid. Sus últimas publicaciones son el libro *Los hijos de la calle. Representaciones realistas en el cine iberoamericano, 1950-2003* (2013, el capítulo “*La muerte y la brújula* de Borges y la adaptación cinematográfica homónima dirigida por Alex Cox (1996)”, que aparece en *Miradas del cine actual. Transnacionalidad, literatura y género* (2015), publicación que coordinó, y el artículo “Breve panorama del cine fantástico mexicano del nuevo milenio 2000 – 2014. Tendencias y rutas temáticas” (2016), para la revista colombiana *Historia y espacio*. Fue director y editor de la publicación virtual *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano* de 2010 a 2014. jcvargasm563@gmail.com