



06

# 06

---

Fecha de presentación: Septiembre, 2017

Fecha de aceptación: Noviembre, 2017

Fecha de publicación: Diciembre, 2017

## **EL DISCURSO DEL REALISMO SUCIO EN EL CINE LATINOAMERICANO: UNA MIRADA DESDE LA NIÑEZ**

### **THE SPEECH OF THE DIRTY REALISM IN THE LATIN-AMERICAN CINEMA: A LOOK FROM THE CHILDHOOD**

MSc. Jorge Luis Lanza Caride<sup>1</sup>

E-mail: [lanzacinecubano1978@gmail.com](mailto:lanzacinecubano1978@gmail.com)

<sup>1</sup> Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba. Cienfuegos. Cuba.

#### Cita sugerida (APA, sexta edición)

Lanza Caride, J. L. (2017). El discurso del realismo sucio en el cine latinoamericano: una mirada desde la niñez. *Revista Científica, Cultura, Comunicación y Desarrollo*, 2(2), 42-49. Recuperado de [http:// rccd.ucf.edu.cu/index.php/rccd](http://rccd.ucf.edu.cu/index.php/rccd)

#### RESUMEN

En los filmes exponentes del realismo sucio latinoamericano la exclusión social que ha experimentado la niñez ha sido abordada desde una perspectiva crítica heredera del cine de denuncia social y el Neorrealismo italiano, desde los más diversos presupuestos estéticos y a partir de historias y experiencias estremecedoras que resultan cotidianas en sus sociedades. Han transcurrido varias décadas y las condiciones de pobreza y exclusión social en la región se mantienen latentes.

#### Palabras clave:

Realismo sucio, exclusión social, cine.

#### ABSTRACT

In the exponents films of the dishonest and dirty realism of Latin American, the social exclusion that has experienced the childhood has been explained from a critical position inherited of the social delation cinema and the Italian neo-realism from the diverse aesthetics implied and from stories and experiences in the society. Some years have gone and the penniless and social exclusion in Latin-America continue.

#### Keywords:

Dirty realism, social exclusion, cinema.

## INTRODUCCIÓN

La cruda realidad que se respira en las calles de Latinoamérica, la exclusión social, la pobreza, la creciente desigualdad social han sido temas bastante abordados en el cine latinoamericano durante las últimas décadas. La representación hiperrealista de ese submundo marcado por la violencia y la marginalidad ha devenido una tendencia denominada realismo sucio, según críticos y estudiosos del cine, término derivado de la literatura, con su respectiva expresión en el cine latinoamericano contemporáneo, dados los nexos temáticos y estéticos que existen entre ambas expresiones artísticas.

El objetivo del presente texto estriba en el análisis del cine latinoamericano desde los presupuestos estéticos del realismo sucio literario a partir del estudio de filmes cuya línea temática gira en torno a la violencia y marginación que ha sido objeto la niñez en diferentes países de la región, realidad que en Colombia y algunas naciones de Centroamérica se mantiene latente.

## DESARROLLO

Según la investigadora Birkemaier (2004), "*el realismo sucio ha llegado a ser una etiqueta comercial para designar a la generación joven de escritores latinoamericanos como la representó el Boom para los escritores publicados a partir de los años sesenta. Si nos fijamos en Google, nos salen reseñas o noticias de prensa de algunos escritores cubanos, mexicanos y norteamericanos que asocian el término con lo abyecto y lo pornográfico, la violencia, una estética de la "basura," y hasta una tendencia a lo políticamente incorrecto, al machismo y el sexismo*".

Entre los escritores latinoamericanos enmarcados en dicha tendencia se encuentran autores tan diversos como el cubano Pedro Juan Gutiérrez, el colombiano Fernando Vallejo, los del Crack mexicano, el grupo de escritores compilado por Alberto Fuguet en la antología Macondo (1996) y, más recientemente, el colombiano Efraím Medina Reyes.

El largometraje mexicano *Los olvidados*, del cineasta español Luis Buñuel, constituye un antecedente de un cine realista alejado de los temas habituales del cine mexicano de la época, para adentrarse en fenómenos como la violencia callejera del México de entonces.

Aún permanece viva en la memoria de muchos espectadores ese desenlace fatal e irreversible que muestra Buñuel desde los cánones estéticos del surrealismo en *Los olvidados* cuando Jaibo, el protagonista de esta conmovedora historia, resulta abatido por la policía cuando intenta escapar, y desde un plano general vemos cómo su cadáver es lanzado a un vertedero, metáfora que devela cómo esos seres son desechados por la misma sociedad.

*Los olvidados*, salvando las distancias que imponen el contexto y el tiempo refleja desde los códigos del surrealismo las condiciones de marginación y violencia que eran objeto muchos niños en el México de la década del cincuenta, con una profundidad inusual para aquella época, aunque sin develar las causas, las estructuras sociales y políticas que han generado la violencia en ese sector de la sociedad, consecuencia de la desigualdad social acumulada en la región. Al denunciar un orden social, injusto y deshumanizado deviene referente fílmico imprescindible para

aquellos cineastas que posteriormente han representado ese universo de exclusión y pobreza extrema que ha alcanzado niveles insospechados hoy en día.

Hay una escena del filme que reafirma la estética surrealista cultivada por Buñuel en sus filmes: aquella en la cual Jaibo sueña encontrarse en una calle oscura acosado por un perro. Con la representación de ese universo onírico Buñuel logró aportar a la historia del cine contemporáneo una de las mejores metáforas cinematográficas existentes hasta ese momento, al establecer una analogía significativa y sugerente entre el personaje de Jaibo y la cruel existencia de un perro de la calle, asociación que ofrece las más insólitas lecturas gracias a la yuxtaposición de planos utilizados en función de representar cinematográficamente los mecanismos psicológicos del inconsciente humano.

En los filmes exponentes del realismo sucio latinoamericano la temática de la exclusión social que ha experimentado la niñez ha sido abordada desde una perspectiva crítica heredera del cine de denuncia social y el Neorrealismo italiano, con el aporte y la mirada de cada cineasta, a partir de historias y experiencias estremecedoras que resultan cotidianas en sus sociedades.

Han transcurrido varias décadas y las condiciones de pobreza y exclusión social en la región se mantienen latentes, testimonio de ello es el excelente largometraje documental *La hora de los hornos* (1968), de los cineastas argentinos Octavio Getino y Fernando Pino Solanas, realizado por el grupo Cine Liberación, cuyo mérito va más allá de denunciar las consecuencias sociales que provocan tales desigualdades, sino que devela la raíz que genera ese estado de inequidad: el capitalismo salvaje que aún sufren muchas naciones de Nuestra América, los macabros mecanismos de dominación utilizados para perpetuar asimetrías sociales que aún permanecen intactas.

Desde la década del noventa a la fecha una variedad de cintas realizadas en la región, fundamentalmente en Venezuela, Colombia, México, Brasil, Ecuador, constituyen referentes en la representación de la violencia que han sido objeto los niños y adolescentes a partir de la estética del realismo sucio, como *Sicario* (1995), de José Ramón Novoa, *Huele pega, la ley de la calle* (1999), de Elia Schneider, *Hermano* (2011), de Marcel Rasquin, *El Regreso* (2014), de la cineasta zuliana Patricia Ortega, las colombianas *La vendedora de Rosas* (1997), *Rodrigo D, no futuro* (1995), ambas de Víctor Gaviria, *La virgen de los sicarios* (2002), de Barbet Schroeder, *Ciudad de dios* (2002), del brasileño Fernando Meirelles, *Amores perros* (2002), del mexicano Alejandro González Iñárritu, entre otras.

En las referidas cintas convergen no sólo las tendencias antes citadas, sino códigos del cine negro y policial, fieles a una premisa insoslayable: no existe posibilidad de transformar una realidad sino comenzamos por denunciarla.

En el presente artículo analizaremos algunos títulos exponentes del realismo sucio en el cine latinoamericano, como: *Los olvidados*, *Sicario*, *Huele pega, la ley de la calle*, *Hermanos*, *La vendedora de Rosas*, *La virgen de los sicarios*, desde una mirada sustentada en su discurso estético y en el análisis de la representación de la violencia que ha sido objeto la niñez en dichas cintas.

No resulta casual que Jairo, el protagonista de *Sicario*, constituya una alegoría del Jaibo de *Los olvidados*, símbolo del legado de la estética de Buñuel, elemento que funciona como un sutil diálogo que su realizador José Ramón Novoa establece no solo con la cinematografía del máximo exponente del surrealismo en el celuloide, sino con una realidad que en lugar de superarse se ha agudizado, alcanzando niveles insospechados en la actualidad.

Independientemente del valor estético que estas cintas puedan poseer, los recursos formales a los que apela para narrar demoledoras historias de violencia, dolor y muerte, tienen algo en común: la visión fatalista y trágica de sus historias, la ausencia de redención. La gran mayoría de estas cintas tienen la limitación de no ofrecer soluciones redentoras y esperanzadoras para el espectador, por muy cruda que pudieran ser las realidades develadas.

*Sicario*, aunque haya sido filmada en los violentos cerros de Caracas, constituye una alegoría del turbulento contexto social que vivió la sociedad colombiana durante la década del ochenta, cuando el fenómeno del narcotráfico inundaba de violencia el país, era la época en que el poderío nefasto del cártel de Medellín liderado por Pablo Escobar había impuesto el terror a una nación atrapada en una confrontación absurda entre los cárteles de la droga y el gobierno, cuyas consecuencias para la sociedad aún se mantienen latentes.

Jairo, el protagonista de esta estremecedora historia deviene un personaje arquetípico, símbolo de una generación de jóvenes marginados sin proyecto de vida alguno, quienes eran reclutados por el crimen organizado para entrenarlos en sitios donde se les preparaba para asesinar sin el menor escrúpulo.

*Sicario* denuncia un fenómeno presente no sólo en la Venezuela de la época, sino también en Colombia y otras partes de Latinoamérica donde las mafias han secuestrado el futuro de muchos jóvenes, mostrando cómo las desigualdades sociales imperantes, la corrupción política en complicidad con el crimen organizado devienen la raíz estructural del fenómeno.

Entre las escenas más dramáticas de esta trágica historia se encuentran aquella en que Jairo es violado en la prisión y ese inevitable desenlace en el cual resulta abatido en el bus cuando intenta escapar con su novia con la intención de evadirse de un mundo sin retorno.

*Sicario* posee el mérito de exponer con todo el realismo posible el proceso de degradación experimentado por Jairo, y cómo paulatinamente va sumergiéndose en ese mundo sin retorno que es el crimen organizado, vehículo utilizado por el cineasta para denunciar esos mecanismos de perversión que son víctimas los jóvenes en las calles de la Venezuela y Colombiana de la época.

Alonso Salazar, J. prestigioso estudioso del tema del sicariato en Colombia publicó en 1990 el libro *No nacimos pa semilla*, fruto de su ardua investigación sobre el fenómeno de las pandillas de Medellín, desde una perspectiva donde el testimonio anónimo de los líderes de los referidos grupos es enriquecido con un riguroso análisis sociológico y antropológico que devela las raíces sociales de este complejo fenómeno arraigado en muchas sociedades latinoamericanas. Una de las tesis conclusivas del libro revela las

verdaderas causas estructurales que perpetúan ese mal devenido en infierno cotidiano en Colombia y otras naciones de nuestra región:

*“Esta mirada sobre el fenómeno de las bandas, desde el punto de vista cultural es aún muy parcial y limitado. El Sicario hace parte de nuestra génesis social y cultural. Ellos son una parte del problema, la otra parte son los empresarios y usuarios de sus servicios, que no son solo los narcotraficantes. Muchos sectores políticos y sociales están detrás de la cortina de humo que forman los muchachos sicarios”.*

Cintas como *Sicario* y *Huele pega* están marcadas por el fatalismo que caracteriza el cine negro, donde sus personajes aunque intentan escapar de su realidad terminan siendo devorados por el medio del cual son parte, por un destino irreversible, donde no hay posibilidad de redención alguna.

A diferencia de *Sicario*, cuyas limitaciones estéticas son evidentes, *Huele pega* resulta una cinta superior en el plano artístico con planos estremecedores, un guión mejor concebido y estructurado, una historia tan demoledora como la narrada por *Sicario*, para la cual su realizadora se apropia de la voz en off, recurso narrativo utilizado en muchos filmes donde el narrador omnisciente revela el mundo interior colmado de contradicciones que experimentan sus personajes, con los matices que implica expresar la introspección humana de un niño abandonado en las calles y basureros, una existencia marcada por la desesperanza.

*Huele pega*, realizada en coproducción con España durante el periodo del ex presidente Rafael Caldera, con guión escrito por Néstor Caballero y el español Santiago Taberner, fue objeto de censura al intentar prohibirse su filmación y posterior exhibición en Venezuela, pero con la llegada del líder Hugo Chávez Frías se logró definitivamente su exhibición, multi premiada en varios festivales, para la cual se utilizaron tantos actores profesionales como intérpretes encontrados en las mismas calles que desnuda el filme, elemento heredero de filmes como *Limpiabotas* (1946), de Victorio De Sica, *Los olvidados* (1950), de Buñuel, *Umberto D*, de Victorio de Sica, entre otros.

Oliver & Mocho son los protagonistas de *Huele pega*, víctimas de la desarticulación familiar, la exclusión social que termina conduciéndolos al crimen, al no existir alternativa para estos personajes, he ahí el matiz pesimista de estas historias, su sentido trágico. Ambos simbolizan esos barrios olvidados donde sus habitantes experimentan la miseria y ausencia de oportunidades.

Oliver es uno de los tantos niños expulsados del seno de una familia disfuncional que los excluye y los convierte en seres marginados que encuentran un refugio en las pandillas de chicos abandonados por sus familias. Estremece el alma de cualquiera la escena que Oliver visita a su madre y ella se niega a aceptarlo excluyéndole nuevamente, los primeros planos de su rostro poseen una carga dramática como pocos filmes en la historia del cine latinoamericano: una perversa mezcla entre la inocencia secuestrada y lacerada por la dureza del desamparo y la violencia de las calles, y la más sensible y dramática expresión de compasión que se haya visto en dicha cinematografía.

Un elemento que refuerza el sentido poético del filme es precisamente una narrativa donde predomina la voz en off para comunicar las reflexiones desgarradoras de un niño que no acepta su realidad de manera pasiva, todo lo contrario: muestra su inconformidad con ese orden injusto y deshumanizado que le arrebató su niñez, su ingenuidad e inocencia.

De esos poéticos parlamentos deseo citar aquel que funciona como epílogo de esta impactante y realista historia: aquel que después del asesinato de Oliver por el policía devela la fascinación del personaje por su madre, su sentido de la vida y la necesidad de ese amor maternal que nunca tuvo:

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

Uno de los aspectos antropológicos expuestos por Salazar en el referido libro es lo relacionado con la dimensión que adquiere la madre para los jóvenes sicarios de la calle. Pese a la crueldad que acompaña la existencia de estos jóvenes jamás abandonan su nexo emocional y biológico con sus madres. Incluso en la filosofía que sostienen la profesión de criminales se torna la única opción que la sociedad le ofrece para ayudar a sus familias y en especial a sus madres, aunque estén conscientes de la efímera que será su paso por este mundo.

En filmes como *La virgen de los sicarios* (2002), cuya mirada desde lo religioso ha resultado inédita hasta ese momento, la virgen asume un rol maternal. Por tanto, ambas dimensiones adquieren las más insospechadas lecturas. Según Alonso Salazar: *“Si la Virgen es el ídolo del cielo, la madre es el ídolo de la tierra. Ella es el argumento, simbólico o real, con el que justifican su acción. Tradicionalmente la familia paisa ha estado marcada por una figura materna fuerte. El hombre ha sido el rey de la calle y la mujer la reina del hogar. Ante la ausencia del padre, el joven busca ocupar su lugar, ser la ley”*.

*La virgen de los sicarios* devela un aspecto contradictorio y chocante, al referirse a determinadas ambigüedades e incoherencias éticas y morales existentes en la sociedad colombiana, en los referidos estratos que exploran estos filmes. Pues resulta paradójico la supuesta devoción religiosa en seres cuyas conductas y paradigmas existenciales constituyen la negación total de los principios bíblicos, en esa desenfrenada y suicida carrera por alcanzar poder y dinero, alejándose de dios.

La explicación que ofrece Salazar es la siguiente: *“En Colombia se puede hablar de una doble vía de educación y formación ética-personal. Una formal, la escuela, la iglesia, el catecismo y la cartilla de cívica. En el caso de los paisas esta ambigüedad es muy clara. Una cosa es el código ético*

*formal y otra muy distinta es el código ético de la vida”*, es decir, de la calle.

Un elemento reiterado en la estética fílmica del realismo sucio presente desde la escena final de *Los olvidados* y retomada desde otras miradas es la representación de escenarios grotescos y propios de esos universos marginados en los que habitan los seres que pueblan un universo dantesco, como alcantarillas y cañadas, calles sucias, cloacas, ect.

Una metáfora visual símbolo del destino irreversible a que están sometidos los protagonistas de *Los olvidados* y *Huele pega* es el hecho que tanto Oliver como Jaibo hayan sido asesinados en escenarios similares, una manera de ilustrar esos contrastes sociales que develan las grandes urbes y esos espacios habitados por los olvidados, por los que no tienen voz en una región marcada por la desigualdad social.

Tanto en *La vendedora de rosas* (1997) como *La virgen de los sicarios* desde presupuestos estéticos diferentes sus realizadores se sumergen nuevamente en el submundo de la criminalidad que devora a millones de niños víctimas de una sociedad excluyente donde los contrastes entre riqueza, poder y miseria condenan a estos seres a sobrevivir en las franjas de pobreza de las grandes urbes de Colombia.

Ambos filmes narran historias estremecedoras dada la violencia que develan, utilizándose en el rodaje actores naturales para contar historias de personajes tomados de la vida misma, a partir de la mirada de seres que han experimentado cotidianamente una realidad latente hoy en día, expresión de una tendencia generalizada en el cine contemporáneo de las últimas décadas: la necesaria imbricación entre ficción y documental, en algunos casos se le denomina cine etnográfico, especie de prolongación estética del neorrealismo italiano, además de tener en común ser herederas de clásicos como *Los olvidados* y *Huele pega, la ley de la calle*, esta última analizada en párrafos anteriores.

*La vendedora de rosas* adapta libremente el cuento infantil *La vendedora de cerillos*, de Hans Christian Andersen, acerca de una niña abandonada que muere de frío la noche de Navidad, la cual delira y cree ver a su madre mientras enciende cerillos para tratar de calentarse. Gaviria hizo un guión lineal con la ayuda de los testimonios autobiográficos de la ladronzuela Mónica Rodríguez, quien propició el acercamiento con otros niños de la calle, colaboró en el *casting* y fungió como asistente de dirección hasta que fue asesinada durante la reproducción.

En el caso de *La vendedora de rosas* resulta evidente sus puntos de contacto con filmes como *Los olvidados*, y la opera prima de su realizador Víctor Gaviria *Rodrigo D. No futuro*. Al referirse al discurso estético de su filmografía, el prestigioso estudioso del cine latinoamericano Rufinelly expresó:

“La crítica se ha apresurado a emparentar a Gaviria con el neorrealismo italiano, y esa es una verdad parcial porque no siempre y no todo el cine de escenografías naturales y con actores no profesionales, resulta neorrealista. Esos dos elementos mencionados son los que superficialmente lo vinculan con el neorrealismo, aparte del guiño referencial que estampó el director en el título **Rodrigo D. No futuro** con **Umberto D** de Vittorio de Sica... el intenso ritmo

narrativo del montaje, poco o nada tienen que ver con los neorrealistas italianos y especialmente con su fondo melodramático. El melodrama está ausente del cine de Gaviria, salvo, y con moderación, en **La vendedora de rosas**".

*La vendedora de rosas* se acerca más a la estética que exponen cintas como *Los olvidados*, *Sicarios* y *Huele pega*, sobre todo con ésta última posee más puntos en común, al narrar otra demoledora historia de niños abandonados en las calles de esas infernales urbes, víctimas de una criminalidad en aumento, además de mostrar de una manera desdramatizada cómo estos resisten el hambre y la falta de alimentos bajo los efectos del saco lecho, especie de pegamento que utilizan como narcótico para evadirse de la pobreza más extrema y el hambre.

La representación hiperrealista de los efectos del saco lecho en los niños marginados de las grandes urbes latinoamericanas forma parte de la iconografía fílmica latinoamericana de las últimas décadas, con toda la dimensión que implica reflejar ese dantesco destino, pero donde adquiere su más dramática y patética expresión es precisamente en *La vendedora de rosas*.

*La virgen de los sicarios* está inspirada en la novela homónima de Fernando Vallejo, uno de los iconos del realismo sucio literario, escritor colombiano muy controversial por su representación de aquellas zonas más oscuras de la sociedad colombiana desde un enfoque homoerótico donde la problemática homosexual resulta frecuente en sus obras.

Si en *La vendedora de rosas* su realizador recurre a una perspectiva feminista para narrar su relato en *La virgen de los Sicarios* su protagonista resulta ser un Alexis, un joven homosexual, demoliéndose de ese modo los estereotipos existentes en el imaginario social latinoamericano sobre la representación del sicario.

La presencia de aquellos elementos inherentes al realismo sucio ofrecidos por su precedente literario, entre otros recursos estéticos del lenguaje cinematográfico le brinda al personaje de Alexis una profundidad y riqueza de matices sin precedentes en el cine latinoamericano.

Al compararla con la venezolana *Sicario*, indudablemente *La virgen de los sicarios* deviene un filme superior, de mayor complejidad tanto en el plano dramático como estético, donde la representación de la violencia, sin prescindir del realismo inherente a dicha cinematografía adquiere un sentido poético poco usual en este tipo de filmes.

Como simple espectador jamás olvidaré aquella escena en que Alexis se encuentra en una alcantarilla un perro agonizando, hacia el cual experimenta la más profunda y contraproducente compasión. Para quien la vida no vale nada, sólo apretar el gatillo, en esta ocasión es capaz de sentir la más sublime compasión, al vacilar antes de arrebatarse su vida, identificándose de esa manera con el dolor y agonía experimentado por un animal víctima al igual que él de una sociedad deshumanizada.

Otra metáfora excelentemente concebida en el filme es aquella en que Alexis le dispara al televisor que le regala Fernando, alter ego del mismo autor del texto literario en que está basado el filme, mientras transmitían un discurso del ex presidente Ernesto Samper, lo cual posee múltiples lecturas, desde la pérdida total de la fe y confianza de la

sociedad colombiana en la retórica política de sus elites gobernantes, carentes de soluciones reales ante tanta violencia e inseguridad acumulada.

No perdamos de vista que desde el hecho histórico conocido como el Bogotazo, con la trágica muerte de su líder Eliecer Gaitán, pasando por el drama que ha implicado el narcotráfico, el paramilitarismo o la llamada parapolítica, incluyendo las guerrillas, la explosión de violencia que ha experimentado la sociedad colombiana ha sumido esta nación en verdadero un caos.

#### ***Hermano: una mirada redentora dentro del canon del realismo sucio latinoamericano***

Dentro de la extensa tradición de filmes venezolanos realizados en las últimas décadas que han abordado con un espíritu realista la criminalidad existente en los barrios de Caracas, tales como *Secuestro Express*, *Azote de barrio*, *Piedra, palo y tijera* te muestran el rostro más terrible de ese submundo de violencia y dolor, de venganza y muerte, al reflejar muy bien la vida cotidiana de sitios tan peligrosos como *23 de enero*, *Petare*, símbolos de la desesperanza y la muerte.

Con *Hermanos*, su realizador Marcel Rasquin se consagra en el cine venezolano y latinoamericano al mostrar una mirada redentora y esperanzadora de esos barrios satanizados por dichos filmes, los cuales sin dejar de reflejar de manera realista y desprejuiciada esa triste realidad ofrecen una perspectiva a tono con el discurso de la redención, con la posibilidad de un futuro de esperanza y salvación para tantos jóvenes atrapados en las drogas y el crimen.

Los protagonistas de *Hermanos* son Julio y Daniel, dos jóvenes que pese a vivir en un barrio violento donde impera el crimen y la delincuencia, encuentran en el fútbol la oportunidad para escapar de la muerte y los abismos de la degradación.

El conflicto del filme comienza desde el instante en que Daniel presencia el asesinato accidental de su madre por un joven de la misma banda a la cual pertenece su hermano. A partir de ese momento Julio ejercerá una presión sobre éste con tal de encontrar al asesino de su madre, lo que conduce al personaje de Daniel a un dilema que marca el eje central de la totalidad de la trama.

La manera cómo su realizador soluciona este dilema representa una ruptura con el resto de los filmes exponentes del canon estético del realismo sucio en Latinoamérica, sobre todo con ese convencionalismo y linealidad narrativa que por décadas ha experimentado dicha tendencia fílmica, caracterizada por el sobredimensionamiento de la violencia y otras limitaciones.

Una escena que reafirma esta idea es aquella en que Julio presiona al líder de la banda que integra el asesino de su madre en esa insaciable búsqueda de su identidad, quien no sólo tenía conocimiento de lo sucedido, sino la certeza que revelarle la verdad no lo ayudaría, sino que sería la puerta para un camino sin retorno, al decirle que dentro de unos años casi todos esos jóvenes sumidos en ese submundo estarían muertos, parlamento similar lo escuchamos en una cinta como *Sicario*, cuando un funcionario de la cárcel donde se encontraba Jairo le confiesa que éste no moriría de viejo: predicción fatalista pero real como la

vida misma en filmes donde resulta habitual que estos personajes mueran abatidos por la policía o por los mismos criminales que conforman dicho grupos.

Un documental que ilustra las dinámicas socioculturales que develan estas bandas criminales en Latinoamérica, específicamente en El Salvador es *La vida loca*, del cineasta francés Cristian Poveda, quien permaneció alrededor de 16 meses en Salvador filmando las problemáticas relacionadas con la situación de las pandillas Mara Barrio 18 en ese país.

Aunque el documental no logra despojarse de la mirada euro centrista en el abordaje del tema, sin desentrañar las causas sociales y políticas que generan tan altos niveles de violencia, al menos ofrece por primera vez un reflejo de la criminalidad que padece dicho país, mostrando los códigos internos de esta subcultura de la violencia urbana en la realidad salvadoreña.

## CONCLUSIONES

El realismo sucio en el cine latinoamericano no ha sido ni será una tendencia pasajera, sino todo lo contrario, su tematización es un reflejo de las intactas asimetrías sociales como la desigualdad, la exclusión social, la pobreza extrema, entre otras condiciones y factores que marcan la fisonomía y realidad de una región que Eduardo Galeano se encargó de radiografiar e inmortalizar en su célebre *Las venas abiertas de América Latina*.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alonso Salazar, J. (1990). *No nacimos pa semilla*. Bogotá: Centro de Investigación y Educación Popular.
- Birkemaier, A. (2004). El realismo sucio en América Latina. Reflexiones a partir de Pedro Juan Gutiérrez. *Miradas*, Revista del audiovisual de la EICTV, 6. Recuperado de [https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/publicaciones centros/PDF/brasilia\\_2012/04\\_arcos.pdf](https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/publicaciones centros/PDF/brasilia_2012/04_arcos.pdf)
- Cortés, M. L. (2007). *La pantalla rota: cien años de cine en Centroamérica*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Gumuncio, A. (2013). *El cine comunitario en Cuba y en América Latina*. Habana: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano.
- Vargas, J. C. (2011). [Representaciones realistas de los niños de la calle en el cine iberoamericano: 1998 - 2003](#). *El ojo que piensa*: Revista de cine iberoamericano, 3(4).

Anexo 1. Iconografía filmica.



Figura 1. Fotograma del filme *Los olvidados*.

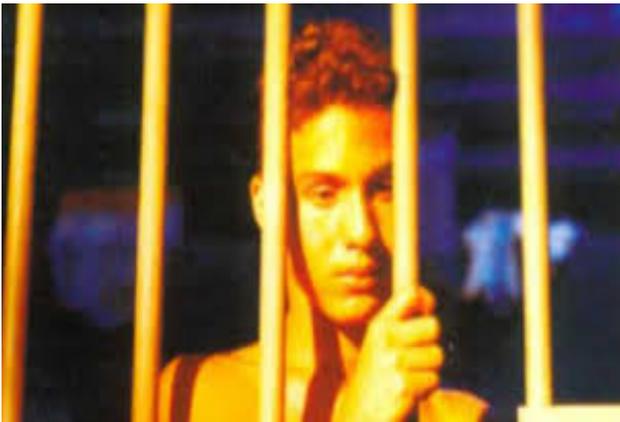


Figura 2. Fotograma del filme venezolano *Sicario*.



Figura 3. Fotograma del filme *Huele pega*.



Figura 4. Fotograma del filme colombiano *La vendedora de rosas*.



Figura 5. Fotograma del filme colombiano *La virgen de los sicarios*.



Figura 6. Fotograma del filme venezolano *Hermano*.