

# DE LA ESTÉTICA DE LA HÍPER-VIOLENCIA LATINOAMERICANA HACIA UN CINE NEGRO LUMPEN

JOSÉ M. SANTA CRUZ G.

## INTRODUCCIÓN

---

El siguiente artículo es producto de un proyecto de investigación en curso que tiene por objeto identificar los rasgos estéticos centrales de lo que consideramos un género cinematográfico que se gestó a partir de los años noventa en las cinematografías latinoamericanas, al ritmo de las transformaciones impulsadas por la modernización globalizante neoliberal<sup>1</sup> (Harvey, 2007; Klein, 2010; Rojas Villagra, 2015). Este género tendría un lazo vinculante con el desarrollo estético de los Nuevos Cines Latinoamericanos, a través de una reelaboración estética de la violencia. Así, hacia finales de los años ochenta e inicios de los noventa del siglo pasado, algunos cineastas construyeron una estética de la hiper-violencia a partir de los procesos de criminalización de los sectores populares latinoamericanos.

Esta propuesta busca pensar estos problemas en su dimensión estética, es decir, entender la violencia no como un problema social donde el cine

opera como un depositario de imaginarios sociales en constante transformación, sino como un significante que le posibilita construir sus narrativas con vocación social. Así, no pretendemos anular o invisibilizar el pacto que dichos cineastas generaron con la realidad social latinoamericana como matriz de sus producciones, sino que interrogamos ese pacto desde una serie de preguntas estéticas. La cuestión que proponemos trata de pensar estas producciones en torno a dos problemas del cine latinoamericano: la construcción estética del *hombre nuevo*, la violencia como singularidad estética de dicho proyecto y el diálogo que este establece con las películas producidas a partir de los años noventa. A partir de ahí, señalaremos uno de los identificadores de género centrales que nos permite hablar de Cine Negro Lumpen para estas producciones. Entendemos que los identificadores de género son los signos que parecen compartir un grupo de películas; parafraseando a Ludwig Wittgenstein, son esos «aires de familia» que sostienen la verosimilitud cinematográfica.

La irrupción del pensamiento sobre cine en América Latina estuvo asociada directamente a la aparición de los «nuevos cines» desde mediados de los años cincuenta en Brasil, lo que se manifestó en películas y también en una serie de iniciativas institucionales: festivales, publicaciones y asociaciones que buscaban, por un lado, definir una especificidad de lo latinoamericano a través de una serie de manifiestos, donde se ensayaron formas estéticas particulares vinculadas a la precariedad económica y el subdesarrollo —lo que podríamos definir una *conciencia continental cinematográfica*—. Por otro lado, buscaban encontrar en los procesos político-sociales que vivían las distintas sociedades los signos de la construcción del «hombre nuevo del socialismo» que se encontraban en el «sujeto popular» (Gallardo, 1992), lo que podríamos definir como su «significante estético mínimo». Este proyecto fue truncado en gran parte por las sucesivas dictaduras militares, la consiguiente derrota de los procesos revolucionarios, el derrumbe del bloque soviético y las transformaciones socioeconómicas neoliberales de los países (cada una con sus particularidades y procesos específicos).

La violencia estructural contra las sociedades también fue una violencia simbólica contra ese proyecto estético, donde lo que pervivió fue una suerte de idea de que existía algo que podría denominarse cine latinoamericano (no es casualidad que en 1979 se realizara la primera edición del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana), relacionado con los fragmentos de ese «sujeto popular» violentado física, discursiva y simbólicamente; residuos estéticos que pervivieron en las películas y que fueron re-articulándose lentamente, hasta lo que ahora provisionalmente hemos llamado Cine Negro Lumpen. Un género que emerge de las profundas transformaciones neoliberales de las sociedades y del propio tejido productivo del cine, que se aboca a encontrar las huellas estéticas de ese «sujeto popular», el cual lo diferencia de otras prácticas similares en Estados Unidos, Francia, Italia o Gran

Bretaña. Utilizamos el concepto de Cine Negro según la amplitud inicial de la cual lo dotó el crítico de cine Nino Frank (Simsolo, 2007), en la cual profundizaron Raymond Borde y Étienne Chaumeton en el libro publicado en 1955 *A Panorama of American Film Noir (1941-1953)* (2002) y que, finalmente, canonizó Paul Schrader en «Apuntes sobre el Film Noir» (2004), publicado originariamente en 1971. Esta extensión nos servirá para reunir un variopinto grupo de películas que colocan como pivote narrativo la delincuencia en sectores sociales pobres o socialmente marginados, en un contexto estético signado por la hiper-violencia neoliberal.

### **CINE LATINOAMERICANO, NEOLIBERALISMO Y CRIMINALIZACIÓN DEL SUJETO POPULAR**

---

Lo que ahora entendemos por el concepto de cine latinoamericano nació a la luz de los procesos socioeconómicos de algunos países latinoamericanos que pusieron en su centro el desarrollo de proyectos nacionalistas modernizadores a mediados del siglo pasado. Cabe señalar que las industrias cinematográficas nacionales se construyeron en mayor o menor medida desde inicios del siglo XX en México, Argentina o Brasil, por nombrar los centros productivos más desarrollados. No obstante, estos no conformaron un proyecto cinematográfico propiamente continental. Dentro de ese impulso de la primera mitad del siglo XX se gestaron géneros cinematográficos en diálogo constante con las formas producidas por los centros hegemónicos de la producción occidental. Especialmente, para el contexto de este artículo, interesa el cine negro argentino de la década de los cincuenta que reinterpretó las estéticas del proceso orgánico de las películas estadounidenses. Sin embargo, el ser continental que emergió a la luz de los Nuevos Cines Latinoamericanos se gestó en la clausura de esos proyectos, rompiendo los vasos

comunicantes que hubiesen podido nutrir el fenómeno del cual daremos cuenta.

La conciencia continental cinematográfica tuvo una directa relación con la aparición de una serie de manifiestos y textos que pensaron una estética política del cine en el contexto del subdesarrollo económico —*Cine y subdesarrollo* (1998), de Fernando Birri, publicado en 1962; *La estética del hambre* (2004), de Glauber Rocha, publicado en 1965; *Hacia un tercer cine* (2010), de Octavio Getino y Fernando Solanas, publicado en 1969; y *Por un cine imperfecto* (2010), de Julio García Espinosa, publicado en 1969— movimiento que cristalizó en el Festival de Cine de Viña del Mar, Chile (1969), la única versión que tuvo un alcance realmente continental y que tuvo como antecedente el primer Encuentro de Cineastas de América Latina, en Montevideo, Uruguay (1958), donde se creó la Asociación Latinoamericana de Cineastas Independientes-ALACI. Ideas que se desarrollaron enmarcadas dentro de la teoría de la dependencia (Cardoso y Faletto, 1969; Sunkel y Paz, 1975; Frank, 1976; Marini, 1977), la «filosofía de la liberación» (Ardiles *et al.*, 1973; Dussel, 1996) y, al ritmo de los movimientos populares, las guerrillas, las rebeliones estudiantiles que se desplegaron por el continente y las reflexiones generales de Franz Fanon (1983)<sup>2</sup>.

Esta propuesta puso en el centro del debate dos problemas. El primero fue cómo pensar estéticamente el subdesarrollo a partir de una reflexión materialista: las condiciones materiales de existencia no podían estar separadas de las formas estéticas que esas sociedades debían pro-

yectar en sus pantallas, siendo una crítica directa al desarrollo que había tenido el cine en los países latinoamericanos, que había intentado emular las formas de producción de estudios, teniendo como modelo a Hollywood. El segundo fue cómo encontrar en los signos del presente —dentro de esta estética del subdesarrollo— el programa político de transformación social que estaban viviendo las sociedades latinoamericanas, qué narrativas, qué sensibilidades y qué discursos podían conducir audiovisualmente el proceso de transformación social y/o revolucionario: «entendemos por arte revolucionario aquel que nace de la realización conjunta del artista y del pueblo unidos por un objetivo común: la liberación. Uno, el pueblo, como motivador de la acción y en definitiva el creador, y el otro, el cineasta, como su instrumento de comunicación» (Mouesca, 1988: 71), versa el Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular. Y el sujeto de la historia que iba a construir al «hombre nuevo del socialismo latinoamericano» que imaginó Ernesto Guevara (1977) era aquel que se alojaba en el concepto de «sujeto popular».

El concepto de «sujeto popular» en Latinoamérica leído desde las perspectivas marxistas, primero, y culturalistas, después, hace referencia a la configuración de un sujeto histórico específico, producto de las formas híbridas de modernización colonial-imperial en las sociedades latinoamericanas, que tiene la capacidad revolucionaria de superar el capitalismo (según el enfoque marxista) y/o un imaginario simbólico compartido (según el culturalista). Este sujeto popular no es un sinónimo de la noción de clase obrera europea, sino que funde en una misma conciencia revolucionaria a una clase obrera, no totalmente desarrollada, con una clase campesina que ha visto una industrialización rural deficitaria. El sujeto popular tenía como objetivo e imperativo histórico la construcción del «hombre nuevo» (Pérez, 2003). No obstante, la lectura de lo popular no ha sido monolítica en el contexto latinoamericano, ni tampoco ha sido propiedad de alguna disciplina específica

---

**LA CONCIENCIA CONTINENTAL CINEMATOGRÁFICA TUVO UNA DIRECTA RELACIÓN CON LA APARICIÓN DE UNA SERIE DE MANIFIESTOS Y TEXTOS QUE PENSARON UNA ESTÉTICA POLÍTICA DEL CINE EN EL CONTEXTO DEL SUBDESARROLLO ECONÓMICO**

---

ni de un espectro político particular. Su condición de múltiple significante ha posibilitado que fuera re-significada desde una suerte de romanticismo de lo tradicional-agrario, pasando por la condición cultural mínima que garantiza la *racialización* social hasta el sujeto abstracto que le da identidad simbólica a un Estado-nación de nicho populista (García-Canclini, 2004) —concepto que ha estado en disputa constante durante los siglos XIX y XX en América Latina—.

A partir de las dictaduras militares de los años sesenta y la reacción generalizada de las clases políticas conservadoras y liberales en el continente, se fue avanzando en una violenta reestructuración de las sociedades latinoamericanas que, a excepción del caso de Brasil y en cierta medida de México, fue desplegando un desmantelamiento de los esbozos de la modernización desarrollista e implementando un programa socioeconómico capitalista neoliberal (Rojas Villagra, 2015). Buena parte de los cineastas que habían abrazado ese proyecto estético-político y que se enfrentaron a contextos dictatoriales se exiliaron; en el caso de Brasil, algunos se adecuaron a la situación de una industria centralizada y controlada por la dictadura, otros encontraron espacios en Cuba y, con ciertas excepciones, en México, para seguir desarrollando ese proyecto del «ser continental» (Schumann, 1987).

Dentro del amplio espectro de procesos asociados a las transformaciones de las sociedades latinoamericanas que han descrito recientemente a escala global David Harvey (2007) y Naomi Klein (2010), nos interesa rescatar el fenómeno que Zygmunt Bauman ha asociado directamente al desarrollo de la posmodernidad en su estadio neoliberal, como es la criminalización de la clase obrera, que ha sido un elemento central del despliegue del capitalismo de consumo. Las clases populares latinoamericanas han vivido un intenso proceso de criminalización, transformándose en los propios demonios internos del neoliberalismo, atrapados en la industria penitenciaria. Es decir, son sintomáticos de una

---

## LAS CLASES POPULARES LATINOAMERICANAS HAN VIVIDO UN INTENSO PROCESO DE CRIMINALIZACIÓN, TRANSFORMÁNDOSE EN LOS PROPIOS DEMONIOS INTERNOS DEL NEOLIBERALISMO

---

sociedad desregulada y privatizada, transformados en un tipo de consumidores defectuosos que, aun segregados en guetos y criminalizados en los discursos mediático-políticos, buscan las formas de validación social que genera el consumo mediante prácticas criminales. Así, «[l]os márgenes criminalizados sirven de cloacas hacia las que se encauzan, de forma reconfortante, los efluvios inevitables, pero excesivos y perniciosos, de la seducción consumista» (Bauman, 2009: 55).

Junto a la violencia estructural de las dictaduras latinoamericanas y el neoliberalismo que han provocado en los tejidos de las clases sociales populares y en el Estado, ese devenir de una modernidad privatizada y privativa sostenida en la individualización de las relaciones sociales también afectó directamente a los modelos de producción de cine en América Latina. Las estructuras productivas asociadas al modelo de la sustitución de importaciones se vieron violentamente transformadas, y desde mediados de los años noventa han devenido un complejo proceso de coproducciones a nivel iberoamericano, que cristalizó en el programa IBERMEDIA. Proceso que es orgánico a un estado generalizado de transnacionalización y desnacionalización de la producción a escala global (Durovicová y Newman, 2009).

---

## EL SIGNIFICANTE DE LA VIOLENCIA EN LOS NUEVOS CINES LATINOAMERICANOS

---

Los Nuevos Cines Latinoamericanos articularon una violencia representacional estructural que se expresó en el ideario de Rocha, que presentó

al sujeto popular comiendo tierra y raíces, robando, matando y huyendo, personajes de la miseria, habitando en espacios sucios, feos y oscuros: «solamente una cultura de hambre, manando de sus propias estructuras, puede superarse cualitativamente; y la más noble manifestación cultural del hambre es la violencia» (Rocha, 2004: 54). Solo en las formas de la violencia se podría romper con el esquema mental y simbólico de colonizado y colonizador. Por eso, Rocha no la concebía como un estado primitivo ni revolucionario, sino que esta era la propia *esencia* de lo latinoamericano, la violencia es la forma estética del hambre y, por consiguiente, es la forma estética de la verdad de lo latinoamericano, que podríamos resumir en la máxima *hambre más violencia*. Por ello, para Rocha el *Cinema Novo* renuncia a las formas de los melodramas, ya que el hambre no posibilita amar, sino llevar todo sistemáticamente a la destrucción o la condena.

---

### LA VIOLENCIA ES LA FORMA ESTÉTICA DEL HAMBRE Y, POR CONSIGUIENTE, ES LA FORMA ESTÉTICA DE LA VERDAD DE LO LATINOAMERICANO

---

La violencia también se encuentra en la negatividad estética planteada por Birri como deber del cine documental latinoamericano, expresión posible de desarrollo para una cultura del subdesarrollo, una *sub-cinematografía* producto de un *sub-estómago* resultado del neocolonialismo y el imperialismo, que al mismo tiempo debía exaltar la conciencia revolucionaria del «sujeto popular», valorando positivamente sus fuerzas, trabajos, alegrías, luchas y sueños concretos para inquietar, asustar y debilitar a la conciencia reaccionaria que ejercía su hegemonía cultural desde las oligarquías latinoamericanas. Se trata de la violencia de la negación de esas estéticas no realistas de lo comercial que se asumían como sinónimo de lo popular y de esas otras elitistas bajo el tropo «cine

culto». Para Birri, era la violencia de la *sub-realidad* del subdesarrollo que rompería con los esquemas representacionales cómplices que pululaban como expresión de los cines nacionales latinoamericanos. Y esa realidad del subdesarrollo también es aquella que condicionaba las formas estéticas de la pobreza estructural de las sociedades de América Latina (Birri, 1998).

Aquellas formas debían ser las resultantes de la conciencia revolucionaria para lograr un cine hecho por las masas y no para las masas, un cine hecho por el pueblo y no para ilustrarlo. Julio García Espinosa proponía así que ya no debían ser los neuróticos el sujeto del arte, sino —citando a Rocha— los lúcidos. El arte no debe ser sinónimo de un individuo sufriente y enfermo que encuentra una coartada en este para su curación psíquica individual, lo cual vendría a ser la expresión clínica del arte por el arte. El sujeto del arte debía estar constituido por los que luchan y aquel debía transformarse en un arma para la identificación de los conflictos sociales concretos. Para García Espinosa, «un cine, por ejemplo, que denuncie a los que buscan los “pasos perdidos” de un esbirro que hay que ajusticiar, sería un excelente ejemplo de cine-denuncia» (García Espinosa, 2010). Así, lo imperfecto violento también los cánones estéticos de la *calidad* impuesta por lo comercial y también por el «cine culto»; el cine imperfecto debía trasladarse horizontalmente por los géneros cinematográficos —ficción, documental, animación y experimental— sin importar formato ni estilo, siendo simplemente un vehículo para la transformación.

La violencia de lo imperfecto cristalizó finalmente en la posibilidad de ese Tercer Cine *getiniano* y *soliano* —ideas mecanografiadas y repartidas mano a mano en el Festival de Cine de Viña del Mar en 1969—, donde las fronteras de lo latinoamericano se abrían hacia las formas de lucha contra el capitalismo y el imperialismo en distintas partes del globo, una lucha que se ausentaba de la polaridad única entre la URSS y Estados Unidos. Un cine de subversión contra los polos do-

minantes, *de y para nosotros*, planteaban Getino y Solanas: «hago la revolución, por tanto existo. A partir de aquí fantasía y fantasma se diluyen para dar paso al hombre viviente. Construcción de una realidad palpitante y viva, rescate de la verdad en cualquiera de sus expresiones» (Getino y Solanas, 2010). Los fantasmas y fantasías, esas ficciones, lenguajes en clave, signos y mensajes susurrados, emergían del neocolonialismo del capitalismo occidental comandado por Hollywood. Solamente la destrucción revolucionaria de las imágenes sería la que posibilitaría la construcción del «hombre nuevo» y la liberación.

El cine-acción del Tercer Cine se sostenía plenamente en la confianza en la realidad, en la riqueza de sus contradicciones dialécticas, en la violencia palpitante de la posibilidad revolucionaria de las masas, en las formas del panfleto, lo didáctico, el informe o el ensayo, en la medida en que se articulara lo militante en las metáforas de las imágenes, en un efecto de montaje y experimentación lingüística que renunciara al testimonio o la mera comunicación. La renuncia a las formas de la fantasía burguesas y sus teóricos rompería la inhibición de los cineastas colonizados. En la práctica guerrillera cinematográfica se iba a encontrar la proletarización del cineasta, en la herramienta estética de los militantes y cuadros del pueblo, por eso decían: «la cámara es la inagotable expropiadora de imágenes-municiones, el proyector es un arma capaz de disparar 24 fotogramas por segundo» (Getino y Solanas, 2010).

## LA HIPER-VIOLENCIA CINEMATOGRAFICA

Christian León fue uno de los primeros que intentó sistematizar de forma continental las prácticas del cine centrado en temáticas de la delincuencia bajo el concepto de «cine de la marginalidad», donde se «muestra una transustanciación permanente de las polaridades topológicas que componen toda narración: lo privado y lo público, lo moral y la calle, la familia y la pandilla, el ciudadano y

el delincuente, lo moral y lo inmoral. De ahí que la marginalidad sea representada como la producción de una visualidad que pone en evidencia los mecanismos de exclusión, a partir de los cuales se estructura la interioridad de las instituciones sociales» (León, 2005: 14). Desde esta perspectiva, el cine se transforma en un depositario de las formas de la exclusión, un espejo de las estrategias de criminalización de las clases populares. Sin embargo, no se adentra en la configuración de las formas de una estética como problema teórico cinematográfico del devenir del cine latinoamericano, donde justamente se conectan los tejidos simbólicos en las narrativas que las imaginan. Es decir, identificar esa deriva que pueda establecer un puente de continuidad y discontinuidad, las transmutaciones de las formas estéticas desde las que el cine imagina/padece lo social a través de la ambigüedad representacional con la realidad.

Recientemente, Andrés Vélez Cuervo ha rastreado en el cine colombiano la configuración de un cine negro a partir del año 2000 como reflejo de la violencia social que ha atravesado Colombia desde la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad, siendo un producto-temático de «una cicatriz [social de la violencia], de una mera huella de algo que sanó y solo dejó una marca antiestética y molesta, sino que se trata de una herida mal sanada que se reabre una y otra vez con nuevas manifestaciones infecciosas» (Vélez Cuervo, 2015: 84). Por su lado, Claudio Salinas Muñoz (2015) ha apostado por leer una parte importante de estas producciones bajo la coartada de la matriz cultural melodramática latinoamericana (Martín-Barbero, 1998), exponiendo las relaciones entre marginalidad, violencia y ruptura de los tejidos sociales, donde la violencia se entronca con un esquema básico de sentimientos: el miedo, el entusiasmo, la lástima y la risa, a través de los que la cultura popular produce, apropia y resignifica los conflictos socio-existenciales de vivir la cotidianidad capitalista. Desde la lectura de Salinas Muñoz, la hiper-violencia no podría

---

**DONDE LA VIOLENCIA SE ENTRONCA  
CON UN ESQUEMA BÁSICO DE  
SENTIMIENTOS: EL MIEDO, EL  
ENTUSIASMO, LA LÁSTIMA Y LA RISA,  
A TRAVÉS DE LOS QUE LA CULTURA  
POPULAR PRODUCE, APROPIA Y  
RESIGNIFICA LOS CONFLICTOS  
SOCIO-EXISTENCIALES DE VIVIR LA  
COTIDIANIDAD CAPITALISTA**

---

separarse de este esquema mínimo de reconocimiento para dar cuenta de forma efectiva de las transformaciones estructurales de las sociedades latinoamericanas. A partir de ahí, la violencia sería una forma orgánica de habitar lo que denomina las «ciudades melodramáticas».

Siguiendo esta línea, Carlos Ossa ha intuido una transición posible entre el cine político de los años sesenta y setenta con las formas del Cine Negro Lumpen. «La política visual de *Largo Viaje* (1967), *Las banderas del pueblo* (1964), *Valparaíso, mi amor* (1969), *El zapato chino* (1979) puede ser acusada de costumbrista, filantrópica, sociológica y, sin embargo, describe la brutalidad que la modernización ha liberado contra los marginales y da a los filmes mencionados un lugar en el modelo de la acción. Mientras que *Mundo grúa* (1999), *Pizza, birra y faso* (1998), *Bolivia* (2001) y *El bonaerense* (2002) certifican el deterioro de la mirada humanista, al proponer un realismo sucio donde los marginales dan vueltas sobre sí mismos y su derrota, propio del modelo de la impotencia» (Ossa, 2013: 133). Se destaca la idea de vincular dos corpus productivos que inicialmente no comparthen más que el objeto de la mirada: en este caso las clases populares latinoamericanas.

Stephen Prince (2003), a través de un modelo semiótico, realizó una estratificación de los tipos de violencia en el cine de Hollywood entre 1930 y 1968, dependiendo de sus formas, duración y gradación, modelo que permitiría relacionar di-

rectamente cómo se encajan dentro de las estructuras narrativas, si es que operan dentro de una justificación causal de los eventos, si son las resultantes de una lucha entre el bien y el mal, si son requisitos propios del tipo de género, entre otras. Este modelo ha sido reelaborado por Lauro Zavala, para quien habría una diferencia sustancial entre la ultra-violencia que asocia al cine moderno y la híper-violencia que asocia al cine posmoderno: la primera sería parte de la gratuidad de los actos violentos, que se articula como un exceso significativo dentro del tejido narrativo en la construcción de un estilo; por su lado, en la hiper-violencia, esta se presenta como una hipérbole irónica hacia lo dramático y la crueldad, que termina por naturalizar la violencia en su propio despliegue significativo, neutralizando con ello el efecto de *shock* de la misma (Zavala, 2012: 6-8). Así, ambos autores se plantean la cuestión desde una perspectiva muy distinta de la de Olivier Mongin, que justamente intenta destrabar la coartada discursiva que el espacio de la representación habita por fuera de la materialidad de las cosas, «se la considere o no la manifestación inédita, de un “nunca visto”, la violencia de las pantallas es captada espontáneamente como un fenómeno que afecta únicamente al orden de la representación y de la ficción. Como si la evolución histórica de nuestra sociedad no tuviera mucho que ver con ellas» (Mongin, 1999: 15).

En la dimensión de Prince y Zavala, la violencia se trabaja como un significante y no como un efecto ético/moral del discurso de la narrativa y nos posibilita pensar ese significante justamente como parte sustancial de la construcción del Cine Negro Lumpen que ha vehiculizado esta híper-violencia, reelaborando el *hambre más violencia* de los Nuevos Cines Latinoamericanos; un cine que, buscando construir narrativas sociales, ha terminado por espectacularizar la marginalización estructural de las transformaciones sociales neoliberales, que han hecho de ese tejido popular un espacio de residuos fragmentarios producto de la industria social penitenciaria.

## CINE NEGRO LUMPEN: DIOSES, SICARIOS Y PERROS

A partir de los años noventa ha tenido lugar una acelerada producción que coloca en su centro el mundo delincuencial latinoamericano. En ella se enmarcan obras como las chilenas *Caluga o menta* (*El Nikki*) (Gonzalo Justiniano, 1990), *Johnny 100 pesos* (Gustavo Graef-Marino, 1993), *Cielo ciego* (Nicolás Acuña, 1998) y *Paraíso B* (Nicolás Acuña, 2003), *Taxi para tres* (Orlando Lübbert, 2001), *Los debutantes* (Andrés Waissbluth, 2003), *Mala leche* (León Errázuriz, 2004), la coproducción brasileña-francesa *Ciudad de Dios* (*Cidade de Deus*, Fernando Meirelles y Katia Lund, 2002), la brasileña-argentina *Carandiru* (Héctor Babenco, 2003), las películas brasileñas *Tropa de élite* (*Tropa de Elite*, José Padilha, 2007) y *Tropa de élite 2* (*Tropa de Elite 2: O Inimigo Agora é Outro*, José Padilha, 2010), la brasileña-francesa *Madame Satã* (Karim Aïnou, 2003), las producciones mexicanas *Amores perros* (Alejandro González Iñárritu, 2000), *La ley de Herodes* (Luis Estrada, 1999) y *El infierno* (Luis Estrada, 2010), *Miss Bala* (Gerardo Naranjo, 2011) y la coproducción mexicana-estadounidense *Sin nombre* (Cary Joji Fukunaga, 2009). A ellas se pueden agregar la coproducción colombiana-española-francesa *La virgen de los sicarios* (Barbet Schroeder, 1999), la colombiana-estadounidense *María, llena eres de gracia* (Joshua Marston, 2004), la colombiana-mexicana *Rosario Tijeras* (Emilio Maillé, 2005) y la también colombiana *Rodrigo D: No futuro* (Víctor Gaviria, 1990). Algunos otros títulos son la ecuatoriana *Ratas, ratones, rateros* (Sebastián Cordero, 1999), la argentina *Pizza, birra, faso* (Bruno Stagnaro y Adrián Caetano, 1998) y la coproducción argentina-española-francesa *Un oso rojo* (Adrián Caetano, 2002).

Estas prácticas cinematográficas podrían ser denominadas de forma distinta dependiendo de los países: en Brasil «cine negro afavelado», en Chile «cine negro callampa» o «poblacional», en México «cine negro de la vecindad» o del «narco-cine»,

en Colombia «cine negro sicario» o en Argentina «cine negro villero», etcétera. No obstante, consideramos que el concepto «lumpen», además de denominar ese espacio de marginalización social, visibiliza una dimensión política que estuvo en el centro de los debates sobre la clase obrera internacional —en que el *lumpenproletariado* cumplía una función de violencia social estructural a las formas de dominación de la burguesía, era un síntoma sistémico de su hegemonía y, por ende, era parte del proceso de conciencia de la clase obrera— y que estos cineastas buscan representar, para darle un sentido político-social al discurso global de sus películas. No obstante, el contexto socio-político está ausente en las narrativas de las películas que trabajamos, por lo que la representación del «sujeto popular» irrumpe como un significante anacrónico y sobre-estilizado de ese antiguo tejido social de la «clase popular» que luchaba por la historicidad, una suerte de fósiles estéticos de las ruinas del «hombre nuevo del socialismo» guevariano.

Una forma de concebir los géneros cinematográficos es a través del concepto de «aires de familia» de Wittgenstein (2008), que trata de pensar las relaciones entre una serie de conceptos, frases, oraciones y palabras que son leídas dentro de una misma clase de objetos, problemas o conceptos y no en la esencia etimológica de las mismas. Los géneros cinematográficos responden plenamente a este concepto, ya que se construyen a partir de las relaciones posibles entre distintas películas y piezas audiovisuales, sin necesariamente compartir todos los rasgos unas con otras. Por ejemplo, tres o más películas pueden no compartir totalmente ninguno de sus rasgos, la película A comparte con B dos características, pero al mismo tiempo B comparte con C otras dos características que estas no comparten con A, mientras A y C comparten una que no se encuentra en B, y se termina por construir una categoría aditiva que permite vincular todos los rasgos expresados e identificar los «aires de familia» de este grupo e identificar un género.



En términos más generales, es posible determinar algunos elementos que configuran esos «aires de familia» dentro del Cine Negro Lumpen latinoamericano: 1) mundo referencial o contextual compartido: espacios de marginalidad social latinoamericana; 2) una forma o manera de tratamiento estético sobre ese mundo contextual: la espectacularización de la violencia; 3) ritualidad o esquema básico narrativo: desenlace condenatorio para los personajes, no pueden escapar del círculo de la criminalidad; y 4) una *fetichización* objetual-estética en términos psicoanalíticos: armas de fuego o consumo de drogas. A partir de ello, construimos un conjunto de identificadores de género que nos posibilitan identificar el centro diferencial con respecto a películas similares de otras latitudes que trabajan sobre temáticas y mundos referenciales similares.

El más importante de estos identificadores de género es «la promesa de salvación», que se vincula directamente con el ideario político-social heredado de los Nuevos Cines Latinoamericanos y que sirve de sostén a la reelaboración estética de la máxima *hambre más violencia*. Esta supone un momento narrativo en el que los personajes tienen la posibilidad de salir de ese espacio de condena social. En algunos casos, es un plan pensado por los propios personajes para arrancarse del espacio cotidiano, un plan generalmente supeditado a un evento delincencial; dentro de estos planes se figuran específicamente relaciones amorosas que se transforman en el centro melodramático narrativo; en otros es el equilibrio emocional el que detiene las fuerzas contextuales condenatorias, habitualmente la presencia de otro personaje familiar o del círculo de amistades, que frena la fuerza destructora de los personajes principales. La «promesa de salvación» proyecta en el futuro un escenario donde los conflictos del presente están anulados, una suerte de utopía individual.

Un ejemplo de «la promesa de salvación» se encuentra en la narración de Octavio (Gael García Bernal) y su perro *rottweiler* Coffee en *Amores*

*perros*. Este joven, que sobrevive en los cordones de precarización en Ciudad de México, traza un plan de escape de la miseria social a través de las peleas de perros y pretende llevarse consigo a Susana (Vanessa Bauche), quien conforma una pareja amorosa violenta con el hermano mayor de Octavio (Marco Pérez), joven violento que asalta bancos para darle subsistencia a su hijo y pareja. Octavio, al igual que Ramiro, se introduce en actividades ilegales para lograr transformar su vida, pero la diferencia es que este vehicula esa promesa para construir una vida mejor para él, ella y su sobrino en Ciudad Juárez<sup>2</sup>. La diferencia es marginal, pero sustantiva a nivel narrativo, porque se articula en los tejidos melodramáticos de las narrativas latinoamericanas. Como ha planteado Claudio Salinas Muñoz, Octavio tiene una emoción moral superior que su hermano, aun cuando los dos quieren darle el sostén material a la mujer y al recién nacido.

---

### LA «PROMESA DE SALVACIÓN» PROYECTA EN EL FUTURO UN ESCENARIO DONDE LOS CONFLICTOS DEL PRESENTE ESTÁN ANULADOS, UNA SUERTE DE UTOPIÍA INDIVIDUAL

---

De forma diferente, pero cumpliendo el mismo rol, se encuentra el personaje de Bené (Phellipe Haagensen) en *Ciudad de Dios*; este es uno de los traficantes jóvenes que controla la favela de Río de Janeiro, en los albores de los intensos procesos de segregación, criminalización y precarización social de vastos sectores de la sociedad carioca en los años ochenta. Bené, junto a Zé Pequenho (Leandro Firmino), hereda el control delincencial de la favela del anterior «Trío Ternura», que había gobernado la población en los años setenta, estableciendo una suerte de *pax social* paralela al Estado, generando un período de tranquilidad para sus habitantes al lograr controlar todo el

comercio interior y el manejo de armas. La relación entre ambos es de una fidelidad absoluta, casi amorosa, y solo Bené puede controlar los impulsos violentos de Zé Pequenho. Así, el personaje se establece como el agente de humanización, el pilar emocional que hace prosperar a la comunidad de delincuentes y validarse en el interior de la comunidad mayor, que es la favela. Ese equilibrio se ve roto cuando este comienza una relación amorosa con Angélica (Alice Braga), momento en que el joven decide dejar la favela porque quiere una vida mejor. Es el momento en que el pacto afectivo entre Bené y Zé Pequenho se debilita, cuando la intensidad del control que tienen de la favela se va resquebrajando, apareciendo otros grupos que quieren arrebatárles el poder. En esa escalada es donde Bené termina siendo asesinado y se desata el descontrol absoluto de la violencia delincriminal, en la medida en que Zé Pequenho no solo busca venganza, sino también afianzar su poder en el interior de la favela, militarizando su banda de narcotráfico. En la medida en que Bené se mantenía presente, este representaba una posibilidad de redención delincriminal sostenida también en la superioridad moral.

*La virgen de los sicarios* plantea de una forma bastante diferente este vínculo emocional como vehículo de salvación y que, a su vez, expone de forma más patente la promesa revolucionaria despedazada latinoamericana: se encuentra en la relación amorosa entre Fernando (interpretado por Germán Jaramillo), un escritor retornado a Medellín desde Europa, y Alexis (interpretado por Anderson Ballesteros), un joven de dieciséis años perteneciente a un banda de sicarios que recientemente había sido casi exterminada y cuya cabeza tiene precio. La relación de ambos es una metáfora, si lo planteamos en un lenguaje marxista, del pacto de clase entre una intelectualidad pequeño burguesa de cuño progresista o de izquierdas con el sujeto popular latinoamericano. A partir de aquí, la película nos expone dos lecturas sobre la misma relación: la primera es la ideológica moder-

na de Fernando, que intenta que Alexis logre tomar autoconciencia; la segunda es aquella en que Alexis utiliza a Fernando para mejorar sus condiciones de subsistencia inmediata. La promesa de salvación se concreta en el plan de abandonar Medellín para desarrollar su relación fuera de los peligros que corre Alexis. Plan que no puede llevarse a cabo porque Alexis es asesinado por la banda de sicarios rivales, a partir de lo cual Fernando intenta repetir el experimento amoroso con otro adolescente, que también termina muerto.

En las tres películas encontramos que la «promesa de salvación» configura un núcleo afectivo de conciencia episódica en los personajes. Estos logran entender parcialmente la condena social a la que están sujetos —es decir, sus condiciones materiales de existencia en un contexto de extrema segregación social— y trazan a partir de ello un plan de escape. No obstante, narrativamente estos no logran entender la complejidad social y estructural en la que viven, donde las relaciones de sujeción nunca son totalmente comprendidas y evidenciadas. Leído así, ni siquiera el intelectual de *La virgen de los sicarios* le da luces a Alexis para entender que la salvación no se resuelve de forma individual; esto se expresa, por ejemplo, en el regalo de la lavadora, que Fernando inicialmente no quiere comprar, ya que entiende que

---

**EN LAS TRES PELÍCULAS ENCONTRAMOS QUE LA «PROMESA DE SALVACIÓN» CONFIGURA UN NÚCLEO AFECTIVO DE CONCIENCIA EPISÓDICA EN LOS PERSONAJES. ESTOS LOGRAN ENTENDER PARCIALMENTE LA CONDENA SOCIAL A LA QUE ESTÁN SUJETOS —ES DECIR, SUS CONDICIONES MATERIALES DE EXISTENCIA EN UN CONTEXTO DE EXTREMA SEGREGACIÓN SOCIAL— Y TRAZAN A PARTIR DE ELLO UN PLAN DE ESCAPE**

---

Alexis puede estar instrumentalizando su relación amorosa, mientras este asume que ese objeto puede mejorar las condiciones materiales de existencia de su madre. Finalmente, la crisis se desencadenará a causa de dicho regalo, porque cuando el joven se lo lleva a su madre, es atrapado por los sicarios rivales y asesinado. El deseo libidinal por los bienes de consumo —Fernando le hace una serie de regalos a Alexis durante la relación— está entroncada con la propia estructura de criminalización social.

El elemento central es que todos estos personajes están atrapados en las lógicas de un mercado de la muerte. Sus estrategias de supervivencia o, incluso más, salvación social no se diferencian sustancialmente de las propias lógicas de la sociedad de mercado que han tejido las estructuras de su criminalización. Si lo planteamos de una forma un tanto burda, ninguno de estos personajes se transformará en un activista social como tampoco reclamarán las antiguas estructuras del Estado moderno: por ejemplo, la educación, como motor para salir del círculo «virtuoso» de la violencia delincuencia, ya que, justamente, el despliegue narrativo de la salvación pondrá en el centro las fuerzas extraordinarias de uno o dos individuos frente a un contexto social específico. Es el individuo soberano el que podría escapar, en la medida en que el pasado no los condene: por ejemplo, Buscapé (Alexandre Rodrigues), el joven fotógrafo amateur de *Ciudad de Dios*, el que nunca se involucró en acciones criminales directas, pero aprovechó su cercanía para fotografiarlos y obtener la portada de los periódicos.

La «promesa de salvación» deviene necesariamente en desgracia. La violencia estructural del mundo delincuencia, en esta vida cotidiana propia de un mundo *hiperindividualizado* y sometido a las reglas de la competencia en un mercado implacable, siempre aborta la posibilidad de una redención de los personajes y a la vez cualquier posibilidad de transformación de ese mismo contexto social. No es posible que escapen a su propia condena, porque

como en una de las máximas populares del cine negro, «el pasado siempre te condena» o «el pasado siempre termina por encontrarte». Esta desgracia expone así la imposibilidad de construir y reelaborar el significante del «hombre nuevo», como sujeto autoconsciente de sus condiciones materiales de existencia y como promesa revolucionaria de superación del subdesarrollo; lo que finalmente terminan resaltándose son los escombros del «sujeto popular» latinoamericano.

Para concluir, lo que se encuentra en el interior de estas películas es una reelaboración del proyecto estético de los Nuevos Cines Latinoamericanos: *hambre más violencia*, que ponen en imagen los escombros del «sujeto popular» en paisajes urbanos devenidos de las transformaciones neoliberales de las sociedades latinoamericanas, construyendo en esas imágenes una estética de la hiper-violencia como motor de una forma cinematográfica que, por acumulación, termina conformándose en un género cinematográfico, que encuentra su espacio de exhibición «natural» en los tejidos productivos globales de la transnacionalización cinematográfica contemporánea. ■

## NOTAS

- 1 Proyecto Fondecyt Postdoctorado Chile n° 3170198 (2017-2019).
- 2 Paulo Antonio Paranagua (2003) ha cuestionado este proyecto de «ser continental» en cinematografías tan diversas como las de América Latina.
- 3 No deja de ser paradójico que el guionista Guillermo Arriaga y Alejandro González Iñárritu fijen Ciudad Juárez como el espacio de salvación para los dos jóvenes, cuando en la realidad *extracineamatográfica* dicha ciudad albergaba la mayor organización de desaparición sistemática de mujeres en la historia moderna de México, realidad que será amplificada por el documental *Señorita extraviada* (2001), de Lourdes Portillo. Probablemente, la indicación narrativa dejaba entender para el público mexicano que estos irían camino a Estados Unidos, al encontrarse frente a El Paso-TX.

## REFERENCIAS

- Ardiles, O. et al. (1973). *Hacia una filosofía de la liberación latinoamericana*. Buenos Aires: Bonum.
- Bauman, Z. (2009). *La posmodernidad y sus descontentos*. Madrid: Akal.
- Birri, F. (1998). Cine y subdesarrollo. *Hojas de cine: testimonios y documentales del Nuevo Cine Latinoamericano*, 1, 147-154.
- Borde, R., Chaumeton, E. (2002). *A Panorama of American Film Noir (1941-1953)*. San Francisco: City Lights Books.
- Cardoso, F. H., Faletto, E. (1969). *Dependencia y desarrollo en América Latina*. México D.F.: Siglo XXI.
- Durovicová, N., Newman, K. (eds.) (2009). *World Cinema, Transnational Perspectives*. Nueva York: Routledge.
- Dussel, E. (1996). *Filosofía de la liberación*. Bogotá: Nueva América.
- Fanon, F. (1983) *Los condenados de la tierra*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Frank, A. G. (1976). *América Latina: subdesarrollo o revolución*. México D.F.: Era.
- Gallardo, H. (1992). Radicalidad de la teoría y sujeto popular en América Latina. *Revista Pasos*, 3, 27-42.
- García Canclini, N. (2004). ¿De qué estamos hablando cuando hablamos de lo popular? *Diálogos en la acción, primera etapa*, 153-165.
- García Espinosa, J. (2010). Por un cine imperfecto. *Revista Universitária do Audiovisual*. Recuperado de <http://www.rua.ufscar.br/por-un-cine-imperfeito/>
- Getino, O., Solanas, F. (2010). Hacia un Tercer Cine. *Revista Universitária do Audiovisual*. Recuperado de <http://www.rua.ufscar.br/hacia-un-tercer-cine/>
- Guevara, E. (1977) *El socialismo y el hombre nuevo*. México D.F.: Siglo XXI.
- Harvey, D. (2007). *Breve historia del neoliberalismo*. Madrid: Akal.
- Klein, N. (2010) *La doctrina del shock. El auge del capitalismo del desastre*, Barcelona: Paidós.
- León, C. (2005). *El cine de la marginalidad. Realismo sucio y violencia urbana*. Quito: Abya-Yala.
- Marini, R. M. (1977). *Dialéctica de la dependencia*. México D.F.: Era.
- Martín-Barbero, J. (1998). *De los medios a las mediaciones*. Bogotá: Gustavo Gili.
- Mongin, O. (1999). *Violencia y cine contemporáneo. Ensayo sobre ética e imagen*. Barcelona: Paidós.
- Mouesca, J. (1988). *Plano secuencia de la memoria de Chile. Veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*. Madrid: Ediciones del Litoral.
- Ossa, C. (2013). *El Ojo Mecánico. Cine político y comunidad en América Latina*. Santiago: Fondo de Cultura Económica.
- Paranaguá, P. A. (2003). *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Pérez, E. (2003). Aportes a la reflexión sobre el sujeto popular latinoamericano. *Revista A Parte Rei*, 25, 1-15. Recuperado de <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/edgardo.pdf>
- Prince, S. (2003). *Classical Film Violence: Designing and Regulating Brutality in Hollywood Cinema, 1930-1968*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Rocha, G. (2004). La estética del hambre. *Ramona. Revista de Artes Visuales*, 41, 52-55.
- Rojas Villagra, L. (coord.) (2015). *Neoliberalismo en América Latina. Crisis, tendencias y alternativas*. Asunción: FLACSO.
- Salinas Muñoz, C. (2015). *La modernidad sucia. Melodrama y experiencia en el cine argentino y colombiano de fin de siglo*. Santiago: Ceibo, ICEI-Universidad de Chile.
- Schrader, P. (2004). Apuntes sobre el Film Noir. *Revista Latente*, 2, 123-134.
- Schumann, P. B. (1987). *Historia del cine latinoamericano*. Buenos Aires: Legasa.
- Simsolo, N. (2007). *El cine negro. Pesadillas verdaderas y falsas*. Madrid: Alianza.
- Sunkel, O., Paz, P. (1975). *El subdesarrollo latinoamericano y la teoría del desarrollo*. México D.F.: Siglo XXI.
- Vélez Cuervo, A. (2015). *República noir. Cine criminal colombiano (2000-2012): en busca del cine negro colombiano*. Bogotá: Cinemateca Distrital-IDARTES.
- Wittgenstein, L. (2008). *Investigaciones filosóficas*. Barcelona: Crítica.
- Zavala, L. (2012). La representación de la violencia física en el cine de ficción. *Revista Versión*, 29, 1-13. Recuperado de [http://148.206.107.15/biblioteca\\_digital/articulos/7-586-8368nun.pdf](http://148.206.107.15/biblioteca_digital/articulos/7-586-8368nun.pdf)

## DE LA ESTÉTICA DE LA HÍPER-VIOLENCIA LATINOAMERICANA HACIA UN CINE NEGRO LUMPEN

### Resumen

En el corpus de lo que aún entendemos por cine latinoamericano, un grupo importante de películas se ha centrado en generar narrativas del mundo delincriminal latinoamericano. Por ejemplo, *La virgen de los sicarios* (1999), *Amores perros* (2000) o *Ciudad de Dios* (2002). Estas producciones aumentaron a partir de los años noventa, coincidiendo con el último proceso de modernización capitalista neoliberal. Estas producciones generalmente han sido trabajadas desde el enfoque *cine y sociedad*, es decir, observando cómo han sido huellas de los procesos de criminalización del sujeto popular y las transformaciones socioeconómicas latinoamericanas —por ejemplo, en el trabajo de Christian León o Andrés Vélez Cuervo—. Por el contrario, en este artículo se las interroga a partir de su dimensión estética, para mostrar cómo estas han devenido en un género cinematográfico propio del cine latinoamericano, en diálogo con el cine social del llamado Nuevo Cine Latinoamericano de los años sesenta y setenta.

### Palabras clave

Neoliberalismo; sujeto popular latinoamericano; cine latinoamericano; hiper-violencia estética; géneros cinematográficos; Cine Negro Lumpen.

### Autor

José M. Santa Cruz G. (Santiago de Chile, 1983) es investigador en el Instituto de Estudios Avanzados IDEA-USACH, Dr. en Historia del Arte (Universitat de Barcelona). Autor de *La inquietud del rostro*, *Imagen-Sintética* e *Imagen-simulacro*, actualmente desarrolla la investigación «Discursos sobre lo popular y la emergencia de un género de cine negro latinoamericano» (1990-2010), Fondecyt Postdoctorado Chile. Contacto: josesantacruzgrau@gmail.com.

### Referencia de este artículo

Santa Cruz G., J. (2018). De la estética de la hiper-violencia latinoamericana hacia un Cine Negro Lumpen. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 26, -94.

## THE LATIN-AMERICAN HYPER-VIOLENCE AESTHETIC TOWARDS CINEMA LUMPEN NOIR

### Abstract

In the corpus of what we still refer to as Latin American cinema, a significant group of films have focused on stories about the Latin American crime world. Among these are *La virgen de los sicarios* (1999), *Amores perros* (2000) and *Cidade de Deus* (2002). Such productions have become increasingly common since the 1990s, coinciding with the final stage of neoliberal capitalist modernisation. These films have generally been analysed from a “cinema and society” perspective, i.e., exploring how they have reflected the processes of criminalisation of the working class subject and the socioeconomic transformations in Latin America (for example, in the work of Christian León or Andrés Vélez Cuervo). Conversely, this article examines them in terms of their aesthetic dimension, to show how they have developed a film genre that is unique to Latin American cinema, in dialogue with the social focus of the so-called Latin American New Cinema of the 1960s and 1970s.

### Key words

Neoliberalism; Latin American working class subject; Latin American cinema; Aesthetic hyper-violence; Film genre; Lumpen Film Noir.

### Author

José M. Santa Cruz G. (b. Santiago of Chile, 1983) is a researcher at Instituto de Estudios Avanzados IDEA-USACH and holds a Ph.D in Art History from Universitat de Barcelona. He is the author of the books *La inquietud del rostro*, *Imagen-Sintética* and *Imagen-simulacro*. He is currently conducting a research project titled “Discursos sobre lo popular y la emergencia de un género de cine negro latinoamericano (1990-2010)” [Discourses on the Popular and the Emergence of a Latin American Film Noir Genre], Fondecyt Postdoctorate Project, Chile. Contact: josesantacruzgrau@gmail.com.

### Article reference

Santa Cruz G., J. (2018). The Latin-American Hyper-Violence Aesthetic towards Cinema Lumpen Noir. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 26, -94.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB [www.revistaatalante.com](http://www.revistaatalante.com) MAIL [info@revistaatalante.com](mailto:info@revistaatalante.com)

