



El habitante de calle: una representación imaginaria en tres películas del cine colombiano en las dos últimas décadas

Nicolás Pedraza Salamanca*

Recibido: mayo del 2020

Aprobado: septiembre del 2020

Resumen

El imaginario de habitante de calle comúnmente se ha concebido en criterios de marginalización, a partir de formas discursivas planteadas desde la misma realidad social. La gente en su cotidianidad utiliza expresiones peyorativas para aludir a este tipo de población, lo que indica una deshumanización en el discurso; así, por ejemplo, palabras como: indigente, desechable, loco, drogadicto, entre otras, son ya términos que la gente ha naturalizado culturalmente para referirse a estos sujetos sociales. Por tal razón, este artículo pone en evidencia en un análisis semiótico, cómo el cine marginal colombiano (al igual que otros medios de comunicación) hace uso de la pornomiseria para visualizar y reproducir discursos e imaginarios de habitante de calle. Para dicho análisis se hace referencia a tres películas del cine colombiano de las dos últimas décadas: *Buscando a Miguel* (Fischer y Göggel, 2007), *La vendedora de rosas* (Göggel y Gaviria, 1998), y *La sociedad del semáforo* (Camargo et al., 2010), reflejando así la proyección de imaginarios, a partir de una narrativa filmica en la que se recrean unas situaciones imaginarias en las que el espectador se abstrae y las relaciona con su entorno, lo que convierte al cine en una institución cultural.

Palabras clave: habitante de calle, imaginario, cine de la marginalidad, pornomiseria, institución cultural.

Abstract

The imaginary of inhabitant of street criteria has been conceived in criteria of marginalization, from discursive forms raised from the same social reality. People in their daily lives use pejorative expressions to refer to this type of population, which indicates a dehumanization in the discourse; Thus, for example, words such as: homeless, disposable, crazy, drug addict, among others, are already the terms that people have culturally naturalized to refer to these social subjects. For this reason, this article shows in a semiotic analysis, how Colombian marginal cinema (as well as other media) makes use of pornography to visualize and reproduce discourses and imaginations of street dwellers. For this analysis, reference is made to three Colombian cinema films of the last two decades: *looking for Miguel* (Fischer & Göggel, 2007), *the seller of roses* (Göggel & Gaviria, 1998), and *the traffic light society*

* Licenciado en Humanidades y Lengua Castellana de la Universidad Antonio Nariño, magíster en Investigación Social Interdisciplinaria de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Profesor en propiedad de la Secretaría de Educación de Cundinamarca. El presente artículo es producto del proyecto de investigación del mismo nombre de la Línea de Lenguaje e Interpretación Cultural, de la Maestría en Investigación Social Interdisciplinaria. nicolaspedrazasalam@gmail.com

(Camargo, Garcia and Mendoza, 2010). Thus reflecting the projection of imaginary, from a film narrative in which some imaginary situations are recreated in which the viewer abstracts and relates them to their surroundings, turning cinema into a cultural institution.

Keywords: Street dweller, imaginary, marginality cinema, pornomiseria, cultural institution.

El fenómeno de la habitabilidad en la calle ha sido una temática de diferentes estudios académicos que han abordado desde el plano sociológico, pasando por el psicológico, el educativo e inclusive entidades estatales que han aportado a dar cuenta de factores, definiciones y consecuencias que llevan a un sujeto moderno a ser parte de los seres marginados. Es interesante ver, además, que estos estudios en sus discursos plantean que instituciones sociales establecidas como la familia, la educación, la iglesia e inclusive el mismo Estado son responsables y partícipes en el fenómeno de la marginalización. Ahora, desde el plano comunicacional, los medios masivos han contribuido en la construcción imaginaria del habitante de la calle, medios como el cine (en especial, el cine de la marginalidad) en sus obras narran y espectacularizan, a partir de la ficción, prácticas relacionadas con este tipo de población, esto lleva a cuestionarse lo siguiente: ¿Qué clase de imaginarios son contruidos por los discursos y formas semióticas que se visualizan en tres películas del cine colombiano con referencia al habitante de calle en los últimos 20 años?

Para responder esta pregunta es necesario profundizar en la noción del cine y su influencia en el imaginario social. Asimismo, es necesario visibilizar una clasificación terminológica relacionada con el habitante de calle, y su vínculo icónico y léxico con producciones audiovisuales colombianas. Posteriormente, se hace un análisis del habitante de calle respecto al cine colombiano, a partir de lo que se denomina *cine de la marginalidad*, y su relación con el problema de la pornomiseria vista esta, como la espectacularización indiscriminada de situaciones vinculadas con los sujetos marginados. Seguidamente, se aborda el problema de lo real y el discurso de lo imaginado en el cine partiendo de la afirmación de que el cine es una

proyección de algo real, mas no es la realidad en sí, y cómo esta proyección recrea y afirma imaginarios en el espectador. Después, se presenta un breve análisis con referencia a la proyección del habitante de calle en tres películas colombianas *Buscando a Miguel* (Fischer y Göggel, 2007), *La vendedora de rosas* (Göggel y Gaviria, 1998), y *La sociedad del semáforo* (Camargo et al., 2010), las cuales permiten visibilizar unos discursos e iconografías que se clasifican en unas categorías relacionadas en la construcción imaginaria del habitante de calle. Por último, se hacen unas conclusiones.

El cine y su influencia en el imaginario social

A lo largo de la historia de la humanidad han existido diferentes tipos de manifestaciones artísticas creadas por el hombre (pintura, teatro, música, etcétera), con el fin de representar y reproducir *realidades* sociales y culturales pertenecientes a un determinado contexto y tiempo, o simplemente sensaciones y emociones propias de quien desempeña dicho arte. Sin embargo, el cine ocupa un lugar diferente dentro de las demás artes, ya que con el tiempo se ha consolidado como una institución cultural en la modernidad. Partiendo de la afirmación anterior, la institución del cine

[...] está constituida por diversas agrupaciones, organismos, leyes, usos, costumbres y modalidades de realizar y consumir ese cine, siguiendo la línea industrial y comercial: la producción (asociaciones profesionales, sindicatos, relaciones con los estados, establecimientos de enseñanza, etcétera), lo mismo pero con sus instituciones propias en la distribución y la exhibición [...]. (Zanada, 2016, p. 28)

Esto quiere decir que la producción, ejecución y exhibición de un filme se encuentra articulada y es materializada gracias a la participación de organismos que conforman la institución cinematográfica.

De esta forma, la institución del cine se encuentra construida gracias a lo que él denomina una triada entre: cineasta, película y espectadores. Esta relación ha generado un impacto social en el cual “[...] se nos impone valorar al cine,

base de las artes audiovisuales, como factores que pueden desarrollar y fortalecer las identidades culturales de pueblos y naciones [...]” (Zanada, 2016, p. 86). Debido a lo anterior, el cine se constituye como una institución cultural, puesto que un filme puede llegar a influir significativamente en las cotidianidades e identidades socioculturales de las personas. Igualmente, desde este punto de vista se podría decir que, en la triada, el cineasta requiere de bases socioculturales del entorno para producir y llevar a cabo su obra, mientras que el espectador, partiendo de los elementos culturales de su identidad social, comprende y acepta lo que pretende visibilizar el cineasta en su obra. Así, la película sería ese punto intermedio en el que se convergen las nociones culturales tanto del cineasta como de los espectadores en sí. En otras palabras, el filme se presenta como una proyección de las costumbres, cotidianidades e identidades de una sociedad como tal generadas por lo que se denomina la institución cultural del cine.

Además, el cine hace uso de un montaje en el cual se genera una narración de lo que se pretende proyectar, ese montaje permite vincular las sensaciones y pensamientos de quien está a cargo de realizar el filme con los desempeños artísticos de quien actúa, generando así unos discursos verbales y simbólicos en la historia que se pretende exhibir, los cuales serán transmitidos a los espectadores a través de la película como tal. De esta forma, el trabajo realizado en un montaje de un filme resulta ser complejo, puesto que

[...] El intérprete de cine no actúa ante un público sino ante un sistema de aparatos. El director de filmación se encuentra exactamente en el mismo lugar en el que está el director del examen en un examen de aptitudes. Actuar bajo la luz de los reflectores y satisfacer al mismo tiempo las exigencias del micrófono es una prueba de desempeño de primer orden. [...] (Benjamin, 2003, p. 68)

Por tal razón, producciones cinematográficas como *La vendedora de rosas* (Göggel y Gaviria, 1998) y *La sociedad del semáforo* (Camargo et al., 2010), permiten evidenciar otro tipo de cine, puesto que en estas obras es común ver actores

naturales, es decir, personas que no son actores profesionales sino personas del común, contratadas para desempeñar un determinado papel dentro de la narración fílmica.

De acuerdo con lo anterior, Víctor Gaviria, reconocido director de cine colombiano, le ha apostado en sus producciones al uso de actores naturales ¿por qué? Tal vez con el propósito de que sus obras sean más *realistas*, a fin de conectar al espectador en un tiempo y espacio determinados. Es así como en el caso de *La vendedora de rosas* (1998), las proyecciones que maneja sitúan una Medellín marginal, desolada y nocturna, que generan en el espectador una sensación de peligro; mientras que los personajes que le dan vida a dicho filme se representan como son, de ahí la naturalidad en la interpretación de quien actúa, puesto que estas no están tan alejadas de su diario vivir. Asimismo, sucede en el caso de *Gamín* (Ventura y Durán, 1977), en la que los niños que aparecen en la primera hora de documental se representan como son, permitiendo así en el espectador tomar posición frente a lo que ve en dichas producciones audiovisuales.

Por consiguiente, “El género de la película de cine instrumentaliza la reproducción de comportamientos culturales dentro de un conjunto de valores lingüísticos y socioculturales, que actúan como un artefacto cultural del orden simbólico que contribuye a la consolidación del imaginario contemporáneo” (Pires y Silva, 2013, p. 112). En resumidas cuentas, la institución del cine no contempla únicamente la generación de emociones y sentimientos en el espectador a partir de una historia o interpretación debidamente diseñada y montada, no, se trata más bien de ir más allá en cuanto a la construcción de imaginarios sociales que parten del trabajo en conjunto de un equipo cinematográfico especializado, como dice Benjamin, un trabajo de primer orden (2003, p. 68), el cual se encarga de representar algo a partir de proyecciones iconográficas, las cuales tienen un carácter verbal y simbólico, lo que permite en el espectador legitimar aquello que se exhibe en la pantalla, y de esta forma articularlo con su cotidianidad social y cultural.

Terminología referente al habitante de la calle

El habitante de calle en Colombia ha sido un tema que no solamente ha permeado disciplinas académicas como la psicología, la antropología o las ciencias humanas, ya que en el diario vivir la gente se relaciona con este tipo de ciudadanos. Muchas de estas personas, al referirse a esta población, lo hace con diferentes términos como por ejemplo: indigente, loco, desechable, gamín, entre otros. Esta terminología, que alude a este tipo de sujetos, ha sido construida socialmente a partir de discursos e imágenes audiovisuales que la gente ha tomado de medios de comunicación como el cine o la televisión, constituyéndose así proyecciones imaginarias del habitante de calle.

En cuanto a ley en Colombia, en su marco jurídico se menciona lo siguiente:

[...] el término “desechable” es un calificativo impropio e indigno que ha venido tomando fuerza en medios sociales en los que se ignora el valor de la dignidad humana y el imperativo constitucional de su respeto y prefiere el término indigente. [...] (Ministerio de Salud y Protección Social, 2019)

De acuerdo con lo anterior, la Sentencia T-376 de 1993, emitida por la Corte Constitucional colombiana, permite evidenciar que el término *desechable* es peyorativo para referirse al habitante de calle. Sin embargo, para el Estado colombiano es aceptable decir *indigente*, dando a entender que en el imaginario social colombiano es válido que los demás ciudadanos se refieran al habitante de calle con este término; así se podría decir que esta expresión se legitima en la sociedad colombiana para referirse a este tipo de sujetos.

Ahora bien, es importante revisar que la Cámara de Comercio de Bogotá (1997) hace alusión de determinados términos que permitirían imaginar diversos estereotipos de habitante de calle resaltados en este estudio. En primer momento, además de la existencia de *chino* y *niños miserables*, existen otros términos que se han desarrollado después de la mitad del siglo XX: a) *indigentes*, son sujetos que presentan limitaciones físicas,

una situación de incapacidad por lo cual requiere atención de organismos externos a la institución de la familia. En este estado se llega al último momento: ñero; b) *ñero* o *gamín*, se caracteriza por su alto consumo de sustancias psicoactivas (SPA), las cuales hacen parte de su identidad. El *gamín* o *ñero* se logra institucionalizar en este estado cuando han transcurrido prolongados tiempos de su existencia en la calle, se caracterizan por ser jóvenes. La palabra *ñero* es una derivación de la palabra *compañero* que traduce a la solidaridad o hermandad con sujetos de su misma clase; c) *recicladores*, no son indigentes, se consideran trabajadores informales cuya actividad laboral les permite justificar sus ingresos económicos, sin embargo, según este estudio algunos gaminos pueden ejercer este rol para obtener un beneficio económico; por último, d) *desechable*, término al que se refieren los grupos asesinos denominados *limpieza social*, cuyo propósito en común es aniquilar a los habitantes de calle, puesto que son agentes de actividades delictivas y violentas que afectan la dinámica y convivencia de la comunidad en general.

Realizando una retrospectiva frente a estas definiciones se puede ver que hay una especie de estados que hacen parte de una metamorfosis en cuanto a la descripción e imagen referente al habitante de calle. Sin embargo, es válido preguntarse: ¿qué hay de referencia al habitante de calle según este estudio? En efecto, hacen la diferencia entre habitante de calle y *ñero*, puesto que el primero alude al conjunto macro, mientras que los otros son las diferentes evoluciones, metamorfosis o simplemente clases en las que se subdivide dicho grupo o categoría.

Hay estudios académicos desarrollados en el plano educativo-religioso con referencia al habitante de calle como los financiados por el Instituto Distrital para la Protección de la Niñez y la Juventud (Idipron), un espacio donde se confrontan criterios moralistas como pedagógicos para medicalizar la identidad desarrollada por los habitantes de calle; un texto clave en el desarrollo de esta “nueva escuela” ha sido *Musarañas* (Nicoló et al., 1981), quienes articulan en su discurso que los

niños habitantes de calle carecen de la familia así como de valores ya institucionalizados; mencionan que también, al igual que el texto analizado, hay una metamorfosis que visibiliza diferentes momentos en que la categoría habitante de calle puede presentarse: a) *pregamín*: sujeto que asiste a una institución educativa y en las horas de la tarde permanece con amigos experimentado a primera vista lazos callejeros, se caracteriza por permanecer aun con su familia; b) *gamín de barrio*: aquí el sujeto se aparta más de su núcleo familiar, aun es inseguro en habitar la calle, se caracteriza por residir en barrios periféricos de la ciudad, como tal se territorializa del barrio en el que vive; c) *gamín de olla*: ya habita en la calle, se sitúa como delincuente y adquiere habilidades propias para realizar actividades delictivas; d) *predelincente*: su existencia en la calle le permite construir una identidad que lo hace diferente, puesto que se interesa por tener lujos y vestir bien, cuestiones que no lo apartan del todo de la institución social que lo ha excluido; e) *callejero de horas libres*: pertenece aun a la familia pero en su tiempo libre realiza actividades delictivas; f) *pandillero*: posteriormente denominado *trapecista*, su identidad se halla en un grupo que no solo realiza actividades aceptadas por la institución social tales como el deporte, sino también las relaciona con actividades delictuales; g) *el largo*: se caracteriza por visibilizar en su estética un deterioro físico, heridas por deambular largas jornadas en la calle, así como desaseo en su aspecto físico; h) *desechable*: sujeto mayor de 20 años, que usa alucinógenos para aumentar sus efectos y deteriorarse física y mentalmente en menor proporción, y, como se anunció, se da un solapa entre pandilleros y callejeros de horas libres; i) *trapecistas*, jóvenes de 14 a 18 años que viven en condiciones extrema de pobreza con su familia o solos, y ven a la institución de la educación como un vínculo para incluirse de nuevo en el sistema, residen en barrios periféricos.

Ahora, teniendo en cuenta las definiciones mencionadas con lo visto en el documental *Gamín* (Ventura y Durán, 1977), se puede decir que el habitante de calle tiene una serie de metamorfosis en cuanto a su aspecto físico, como en la terminología que inclusive ellos mismos usan

para referirse entre ellos, ya que durante el documental se observan dos fases que comprenden a este tipo de ciudadanos: la primera es el *gamín de gallada*, el cual abarca gran parte del documental, allí se proyectan menores de edad (niños y adolescentes), con vestimenta harapienta, rostro y extremidades completamente sucios, dedicados en gran parte de su tiempo a solicitar dinero a partir de la misericordia (limosnear), a raponear (acto de robar o hurtar correr a gran velocidad para no ser atrapado), fumar cigarrillo o consumir sustancias psicoactivas (marihuana e inhalación de gasolina), duermen en cambuches (viviendas improvisadas con cualquier material para poder pasar la noche). Por otra parte, están los *basureros*, que son jóvenes o adultos, ellos se proyectan como sujetos que dedican su tiempo a actividades como, el reciclaje de cartón y el hurto de accesorios de vehículos (radios, neumáticos, crucetas, entre otros), con el fin de tener un sustento a largo plazo, mientras que la limosna y el raponeo efectuado por el gamín es a corto plazo. Asimismo, en el caso del basurero se evidencia que no viste harapiento, ni tampoco está sucio, duerme en un hotel o inclusive puede pagar arriendo en una pieza. Al igual que el gamín, fuma cigarrillo o consume sustancias psicoactivas (casi siempre, marihuana). A su vez, cabe mencionar que durante el documental (pasada la hora) los basureros ven la necesidad de progresar, o de salir de la fase de gamín, pues ven que no hay un sustento real basado en el robo o *bataneo* (sinónimo de hurto o raponeo); también, tanto el gamín como el basurero son víctimas del desplazamiento forzoso a causa de la guerra, son frecuentemente violentados en sus hogares y por autoridades, están sometidos en la calle a la exclusión continua por parte de otros ciudadanos.

Estas proyecciones iconográficas presentadas en el documental de Ventura y Durán (1977), demuestran que lo exhibido en la década de los setenta es muy semejante a lo que reflejan las obras cinematográficas presentadas en este artículo. En un primer momento, los planos generales muestran la contraposición entre la ciudad lujosa y la ciudad miserable, esta última con mayor frecuencia, pues es allí donde el habitante de calle transita con mayor frecuencia, sectores marginales

donde es evidente la presencia de hogares miserables (fachadas sin pintar, tejas de hormigón o de zinc), calles sin pavimentar, la ciudad como punto de aglomeración y a su vez de indolencia por parte de ciudadanos al omitir la presencia y necesidades de los habitantes de calle, el tráfico como escenografía del tiempo y espacio entre la marginalidad y opulencia. En segunda instancia, el documental de Ventura y Durán proyecta a los gamines como niños huérfanos que viven del rebusque para alimentarse diariamente, también se ve que ellos en su tiempo libre hacen *pitazos* (inhalación de gasolina), para ausentarse de esa realidad miserable; algo similar que se proyecta en *La vendedora de rosas* (Göggel y Gaviria, 1998), en la que hay grupos de niños desamparados que viven del *rebusque*, el *bataneo* y la venta ambulante para subsistir, con la diferencia de que algunos duermen en la calle como el *gamín*, otros son *callejeros de horas libres* que viven de la delincuencia pero tienen hogar, y otros como los *basureros* que pueden pagar una pieza donde pasan la noche; a su vez los niños del filme de Gaviria, en vez de inhalar gasolina se dedican a la inhalación de sacol (pegamento de color amarillo). En un tercer momento, los *basureros* proyectados en el documental *Gamín* se asemejan en su vestimenta, modos de habla (acentuación y léxico), así como en el vehículo que usan para reciclar, en las exhibiciones propuestas de habitantes de calle en las obras filmicas de *Buscando a Miguel* (Fischer y Göggel, 2007), y *La sociedad del semáforo* (Camargo et al., 2010), ya que en estas dos obras se puede percibir un carro artesanal en el cual transportan sus artículos para reciclar, así como también, a falta de dicho vehículo de tracción manual hacen uso del costal para depositar sus enseres, también se observa que el perro callejero es frecuente compañía en este tipo de población, así como un guardián ante situaciones problemáticas.

Para concluir, al hacer un análisis entre el documental *Gamín* y las tres películas abordadas en este artículo cabe destacar que a lo largo estas cuatro décadas de modernidad la situación sigue igual para el habitante de calle, puesto que en estas cuatro producciones se proyectan exclusión, indiferencia e indolencia por parte de los demás

ciudadanos, pobreza extrema, narcodependencia, orfandad, violencia intrafamiliar, desplazamiento forzoso, entre otros. Esto representa imágenes de miseria en la construcción simbólica del habitante. Además, el habitante de la calle ha sufrido cambios en su terminología, es decir, que antes de ser conocido este tipo de población como habitante de calle ha pasado por términos como: miserables, chinos, gamines, entre otros, lo que demuestra una metamorfosis en cuanto al discurso para referirse a esta población y permite ver una subdivisión o clasificación en cuanto a esta población excluida se refiere. Sin embargo, estos términos no han desaparecido del todo en la población colombiana, lo que refleja que hoy en día existen aún muchos sujetos que emplean estos términos para referirse a estos sujetos; claro está, que hoy se vive en lo que se denomina “políticamente correcto”, así, se sugiere que a este tipo de población marginal se le denomine *habitante de calle*.

El cine de la marginalidad y la pornomiseria como retrospectiva visual del habitante de calle

El cine de la marginalidad en Colombia hace referencia a aquellas producciones que se encargan de narrar en sus iconografías y discursos situaciones de sujetos excluidos socialmente. Existe un estudio titulado *Cinembargo Colombia. Ensayos críticos sobre cine y cultura* (Suárez, 2010) en el que hay un capítulo dedicado al cine de la marginalidad en Colombia, allí se resalta una de las primeras producciones que recreaba la exclusión en el país, titulada *Bajo el cielo antioqueño* (Mejía y Acevedo, 1925); a pesar de que dicha película mostraba cotidianidades y costumbres de la época, se destaca la mendicidad materializada a partir de uno de los personajes de la trama, no se enfoca en dicho personaje, pero hay una aproximación sobre la inclusión (paradójicamente) de este tipo de sujetos, cuestión que permite pensar que la exclusión como discurso cinematográfico podría tener sus orígenes en los primeros años del siglo XX, dando a entender que el origen de las cintas que recrean lo marginal no es exclusiva de las

décadas de los sesenta y setenta, épocas que se caracterizaron por la ideología revolucionaria en el cine, no solo colombiano sino latinoamericano, y en denunciar problemáticas sociales, a fin de distanciarse de las etiquetas comerciales propuestas por el cine norteamericano.

Otro estudio titulado *Realidad y cine colombiano 1990-2009* (Osorio, 2010) resalta la producción cinematográfica de *Agarrando pueblo* (Mayolo y Ospina, 1978), que es una parodia en la que se recrea la manipulación de los instrumentos audiovisuales para otorgar una imagen de miseria en ciudades como Cali y Bogotá, dando como resultado el término *pornomiseria*, apodado por estos mismos cineastas cuyo propósito en esta producción fue denunciar la existencia de cineastas que en su afán de ser reconocidos, espectacularizan la vida de los marginales mercantilizando de forma nacional e internacional la producción; es evidente que esta obra es una crítica al documental *Gamín* (Ventura y Durán, 1977), la cual retrata la vida cotidiana de niños habitantes de calle en Bogotá, este documental en su época era considerado por algunos especialistas en cine una crítica y denuncia social frente a la indiferencia y negligencia de instituciones como la familia, el Estado y la iglesia, además, obtuvo reconocimientos internacionales. Cabe decir que para esta época el cine en Latinoamérica se enfocaba en construir narraciones fílmicas basadas en proyectar situaciones de miseria y exclusión en sectores vulnerables. Sin embargo, estas producciones filmográficas paradójicamente a su filosofía, obtuvieron lucros económicos y patrocinios para rodar nuevas cintas relacionadas a estos temas sociales, dando a entender que la espectacularización de los sujetos marginados se consideraba una mercancía atractiva para los espectadores de esa época, e inclusive se podría decir que aun hoy en día hay un amplio sector cinéfilo que opta por ver este tipo de producciones y a su vez hacen apología frente a lo que se proyecta.

No obstante, el *mockumentary* (falso documental) denominado *Agarrando pueblo* (Mayolo y Ospina, 1978) denuncia a la comunidad cinematográfica la falta de ética profesional por parte de unos autores en mercantilizar este tipo de

cine para su propio beneficio; sin embargo, estos autores, de acuerdo con este estudio, fueron condecorados en Francia y Alemania “[...] esa ironía deja claro que la relación de Mayolo y Ospina con el aparato fílmico europeo quería ser diferente pero no era menos dependiente que la de quienes profesan y practican el cine de pornomiseria [...]” (Suárez, 2010, p. 97). De esta forma, se evidencia que los íconos que denunciaban la pornomiseria han caído en lo mismo, lo que sugiere pensar y cuestionar: ¿cualquier forma de cine marginal se encuentra estrechamente relacionado con la pornomiseria?

Para responder este cuestionamiento es necesario aclarar antes ¿qué es pornomiseria? La pornomiseria es un término fílmico que surge en la década de los setenta con la producción cinematográfica de Carlos Mayolo y Luis Ospina *Agarrando pueblo* (1978), para aludir al cine que proyecta historias ambientadas en la marginalidad, que hace uso de iconografías y planos vulgares y sugestivos, llegando a una especie de amarillismo en cuanto a la proyección del sujeto marginal moderno, representando sus miserias y padecimientos como forma de entretenimiento para los espectadores. Así, estas producciones no se enfocan en hacer una denuncia de determinada realidad, sino en adquirir un reconocimiento social y económico para el equipo de producción y dirección que participa en la construcción de este tipo de producciones, y de esta forma aumentar la demanda de estas producciones fílmicas. Así pues, se podría decir que entre más violento y miserable sea la representación de estos sujetos excluidos en los filmes, mayor será la aceptación por parte del público.

Esto permite afirmar en cierta medida que las producciones del cine marginal están relacionadas con el término *pornomiseria*, es decir, cualquier producción cinematográfica que presente seres excluidos socialmente, contiene en su narración y proyección situaciones e imágenes sugestivas, las cuales son recreadas en escenografías donde se contextualiza un ambiente hostil y miserable, a fin de crear un mayor impacto de lo “real” que se proyecta, cuyo propósito es que el espectador

construya o reafirme un imaginario sobre el sujeto marginado que se le proyecta en el filme, y a su vez indirectamente cree en él una fascinación que podría volverse una apología en cuanto a ver y consumir este tipo de cine.

A todo esto se podría decir que el éxito en la producción de estas obras que recrean la marginalidad en Colombia han tenido gran aceptación en muchos espectadores, debido a que se relacionan con sus costumbres y cotidianidades, que hacen parte de la identidad del colombiano, así pues, la triada mencionada por Zanada (2016) (cineasta, película, espectador) hace efecto en este caso, puesto que los cineastas en la producción de sus obras abstraen situaciones cotidianas propias del contexto social y cultural de los espectadores, independiente del estatus social que tengan, construyendo así un montaje en el cual se materializa una narrativa partiendo de esos elementos abstraídos y de esta forma originar una proyección de un relato asemejándose a lo real. Asimismo, para que esta triada funcione es necesaria la aceptación del espectador, el cual desde su identidad social y cultural comprende y acepta o desaprueba este tipo de proyecciones. Así, en pocas palabras, la institución cultural del cine produce y exhibe no solo la ficción de un filme, sino que se encarga de proyectar elementos socioculturales propios de una sociedad.

El discurso de lo real vs. el discurso de lo imaginado en el cine

El cine como medio de comunicación proyecta una realidad, mas no es lo real. Desde este punto de vista, el cine se constituye como espectáculo que contiene un proceso de proyección-identificación de elementos imaginados, materializados en imágenes. Ya que “el cinematógrafo dispone del encanto de la imagen, es decir, renueva o exalta la visión de las cosas triviales y cotidianas” (Morin, 2001, p. 88). Así, el autor de un filme proyecta una visión de una realidad, mas no la realidad pura. Es decir, partiendo de la idea de Morin, una proyección emula una serie de sensaciones propias del cinematógrafo, así se podría decir que lo que se exhibe en cierta medida es subjetivo, pero

que a su vez toma como referencia la cotidianidad tanto de sí mismo como la del espectador que ve el filme. De esta manera, se pierde objetividad ante lo que se proyecta, y en esa visión el espectador, a través de su identificación subjetiva, absorbe en gran medida dicha proyección, generando en él no solo sensaciones, sino imaginarios y significaciones frente a lo que se proyecta, lo que indica que el espectador no solo llega a identificarse a sí mismo con el personaje, sino que puede generar rechazo o imaginar cómo este personaje es un sujeto que pertenece a su cotidianidad, dejando de ser ajeno o extraño.

Además, Morin destaca un elemento denominado *narrativa filmica*, el cual es el engranaje de personajes principales y secundarios, quienes en un dinamismo espacial y temporal no solo son partícipes de una narración filmica que genera una proyección e identificación en el receptor de la imagen. De esta manera, en términos de Morin, el cine se presenta como un universo de afectos que le permiten escapar al espectador de la cotidianidad e insertarse en una realidad adaptada por diversas subjetividades y participaciones a través de las imágenes. Es allí donde Morin (2001) expresa lo siguiente:

[...] El encanto de la imagen y la imagen del mundo al alcance de la mano han determinado el espectáculo, el espectáculo ha excitado un prodigioso despliegue imaginario, la imagen-espectáculo y lo imaginario han excitado la formación de nuevas estructuras en el interior del filme [...]. (p. 104)

Esto infiere que el cine como espectáculo genera imágenes que permiten desarrollar y proyectar imaginarios, que no solo participan en la identificación del espectador, sino que articulan y configuran el interior de una obra cinematográfica, es decir, existe una proyección-identificación pero para que este proceso se dé es necesaria la articulación de imágenes materializadas en imaginarios como participaciones propias del cinematógrafo con el fin de construir un acontecimiento filmico. Dado lo anterior, se podría decir que en la realidad todo está dado, mientras que en el cine como espectáculo está prefabricado, así

[...] El espectáculo no puede ser comprendido como el abuso de un mundo de la visión o como el producto de las técnicas de difusión masiva de imágenes. Se trata más bien de una *Weltanschauung* devenida efectiva, materialmente traducida. Es una visión del mundo que se ha objetivado [...]. (Debord, 1995, p. 9)

Es decir, el cine más allá de presentar un conjunto de imágenes en movimiento, expone una visión del mundo, a partir de una narrativa fílmica compuesta además de un montaje de escenas y discursos con el fin de representar una determinada realidad a partir de la percepción de quien elabora el filme; así la percepción que el espectador emite se regulariza por una visión psicológica de lo que emana allí, es decir, en términos de Quercy (Morin, 2001, p. 115) como *procesos imaginarios* donde hay un juego dialéctico entre lo subjetivo y lo objetivo de qué creer y qué no creer, partiendo de la comprensión de diálogos y escenas que una película genera, de esta forma, el espectador considera qué es lo real y qué es lo irreal, de acuerdo con su visión del mundo.

No obstante, el cine, al ser considerado una representación de una realidad, es una creación de un mundo de ficción (Zorroza, 2007). Este a su vez, en términos de la autora, contiene dos elementos: un *logos*, el cual se considera el contenido que se comunica, y una *poiesis*, que es la creación o invención de lo humano. Estos dos elementos le permiten ser real no por sus semejanzas con la cotidianidad del sujeto, sino por cumplir los dos elementos mencionados que se articulan como unidad interna que le permite generar una consistencia en la narrativa de la película. Con esto, según Zorroza (2007) el cineasta crea una atmósfera a partir de unos personajes y una trama, posibilitando nuevos mundos. Ahora estos nuevos mundos son predispuestos gracias a la imaginación que el espectador desarrolla en su mente mediante el proceso de identificación en el momento de ver una película. Es decir, como lo asegura la autora, el cine es evasión por un mundo de ficción que es real en la medida que es posible, basta con que el filme enseñe o evidencie

un mundo probable en el que se reconozca como humano, puesto que este requiere de alimentarse de historias.

Partiendo de esta premisa, se observa que el cine posibilita un mundo que es configurado y ambientado por el ingenio de un cineasta a partir de una narrativa en la que participan unos personajes. Este montaje constituye una ficción no como algo irreal sino por el contrario como algo real no con la realidad, sino en la medida de propiciar un mundo en el que los espectadores se identifiquen con dicha proyección; más allá de ser el cine, en este caso, un espectáculo, se convierte en un mundo paralelo a la realidad, lo que indica a su vez una posibilidad de imaginar acontecimientos de forma diferente que se vuelven reales gracias a la posibilidad que ofrece el mundo cinematográfico.

En cuanto a lo anterior, esa posibilidad de imaginar se da gracias a la recepción de imaginarios que se proyectan en un filme, es así como los imaginarios son producto de una configuración en el lenguaje, de esta forma, se puede decir que

[...] por el lenguaje se dan las significaciones imaginarias sociales que mantienen cohesionada una sociedad [...] [...] Cuanto de social hallamos en un individuo, y la idea misma de individuo, es algo fabricado socialmente o creado conforme a las instituciones de la sociedad. [...].(Castoriadis, 2008, p. 58)

Por consiguiente, la sociedad como institución se constituye y dinamiza por medio de imaginarios sociales, así por ejemplo el concepto *habitante de calle* es producto de la elaboración social de un grupo de personas quienes han decidido referenciarlos así, partiendo de un discurso e imagen que son aprehendidos. Ello concuerda con lo explicado en la primera parte de este artículo, en que se evidencian los orígenes de la habitabilidad de la calle y las metamorfosis discursivas para referirse a este tipo de población, dando a entender que en determinado momento histórico las instituciones sociales han referido con diferentes términos a una misma población.

En lo que respecta al cine como dispositivo que proyecta algo, se puede decir que en la articulación de discursos e imágenes se configuran los imaginarios del habitante de calle, ya que el imaginario se plantea como aquella construcción social determinada por un grupo de personas. En este caso, quienes producen un filme se encargan de recrear a dichos sujetos desde su apariencia, su forma de hablar, léxico e inclusive en el montaje (ambientar los espacios donde transitan); es así como en el caso de *Buscando a Miguel* (Fischer y Göggel, 2007) y *La sociedad del semáforo* (Camargo et al., 2010), proyectan al habitante de la calle en lugares sucios, marginales, donde es explícita la miseria y la pobreza, mostrando los contrastes de la urbe bogotana y abarcando por imágenes sectores de opulencia y miseria, es allí donde señalan al centro de la ciudad como un lugar exclusivo de tránsito de estos sujetos, cuestión que se logra evidenciar en la cotidianidad bogotana puesto que, al transitar por lugares emblemáticos del centro de la capital como San Victorino se logra evidenciar que en estos espacios es común la presencia de habitantes de calle, indicando así que, el fenómeno de la marginalidad no solo se relaciona con el aspecto físico o forma de vestir de dichos sujetos sino también con el espacio donde suelen transitar.

Cuestión que se hace presente en *La vendedora de rosas* (Göggel y Gaviria, 1998), en la que el director a través de la cámara visibiliza en su mayor parte la Medellín nocturna en la que sus protagonistas deambulan en sectores suntuosos para cometer sus delitos, posteriormente los muestra en barrios periféricos en los que se hace presente la miseria, caso tal es la proyección de caños de aguas residuales, que indican la mendicidad y el desecho como factores presentes en los niños de la calle; paradójicamente se relaciona la presencia de las imágenes religiosas en las tres películas analizadas en este trabajo: en la producción de Göggel y Gaviria (1998) se sitúa una virgen María en pleno caño, mientras que en *Buscando a Miguel* (Fischer y Göggel, 2007) se ubica la iglesia de noche como espacio arquitectónico donde duermen en las afueras estos sujetos, y en *La sociedad del semáforo* (Camargo et al., 2010), cuando su

personaje principal consume sustancias alucinógenas, lo hace detrás de una imagen religiosa, acto seguido comete un robo cuya imagen de fondo es una iglesia. De esta forma, la iglesia no se muestra como una institución benefactora, sino como de desamparo, contradiciendo en gran medida el imaginario que se ha construido respecto al asistencialismo al habitante de calle.

Lo anterior refleja que quienes están detrás de la elaboración de un filme parten de referentes imaginarios que la sociedad ha construido a lo largo de su historia, inyectando de esta forma el efecto de lo real tanto en la imagen como en lo discursivo en lo que se refiere a narración cinematográfica. Además, en la producción de Camargo et al. (2010) (así como las cintas dirigidas por Víctor Gaviria), para imprimirle el efecto real en la narración cinematográfica se apostó en el montaje por la utilización de actores naturales, es decir, personas no profesionales en el campo de la actuación, así pues en la película de Mendoza “[...] sus productores sacaron avisos en varios medios alternativos convocando a hombres y mujeres de 6 años en delante de todos los colores, con una salvedad: ‘actores de televisión colombiana, a metros’ rezaba el ingenioso cartel [...]” (Ospina, 2011, p. 110). En lo que respecta a lo anterior, este artículo considera que la contratación de personas naturales en las películas relacionadas con el habitante de calle, tiene como intención que los actores pueden apropiarse del personaje partiendo de lo instituido en la sociedad, es decir, de los imaginarios que la sociedad ha construido alrededor de su historia, y, de esta forma, a través del ejercicio de la actuación estos imaginarios sean proyectados mediante discursos (formas de expresión verbal) e imágenes (movimientos y formas de vestir).

La miseria proyectada y espectacularizada en el séptimo arte

En primera instancia, la producción *Buscando a Miguel*, del 2007, de Juan Fischer y Erwin Göggel, relata la desgracia que padece Miguel Villalobos, proyectado como un magnate político, cuyos actos políticos se fundamentan en pretender ayudar

a las clases populares para obtener un reconocimiento social. Sin embargo, estas personas marginales que “ayuda” no son de su agrado personal, simplemente son vistos por él como utensilios para obtener popularidad. Un día decide ir a tomarse un trago, allí llega una mujer voluptuosa que le da escopolamina en el trago, después pierde la memoria y la noción de sí mismo, sus cuentas son hurtadas y en medio de su estado decide deambular por las calles bogotanas donde nuevamente lo roban, esta vez la ropa. Ya completamente desnudo es confundido por un grupo de tres personas que se dedican al tráfico de órganos, cuyas víctimas son habitantes de calle; entonces, Miguel es confundido como habitante de calle por el simple hecho de no tener ropa, sino una ruana que le obsequian unas monjas, luego es golpeado y llevado a una morgue. Después, Miguel logra escapar de aquel sitio, en su huida es socorrido por un habitante de calle que intimida al grupo de asesinos con un perro y diciéndoles improprios. Más adelante, es ayudado por un transgénero que lo invita a su hogar, le brinda comida, vestuario y hospedaje. Miguel no recupera la memoria y decide de nuevo deambular por las calles, nuevamente se encuentra con Pedro, el habitante de la calle que lo ayudó aquella noche, y se hacen amigos, y él le enseña a Miguel la actividad del reciclaje, así como el consumo de sustancias psicoactivas. En la película se muestra paulatinamente la transformación de Miguel por estar habitando en la calle, en lo que se refiere a su forma de hablar, a su vestuario y a su aspecto físico.

Un día, la madre de Miguel, que daba por muerto a su hijo, decide internarse en el sector donde Miguel y Pedro duermen. Allí ve a su hijo, pero él se niega a irse de allí, sin embargo, un día ve a su antigua novia en el sector donde permanece, ella se dedica a ayudar a los habitantes de calle. Por un extraño factor ellos se reconocen, él le ruega que le ayude a recuperar la memoria, ella decide llevarlo a un centro de rehabilitación donde se regenera y deja de ser habitante de calle. Su personalidad discriminatoria queda atrás, después de lo vivido en la calle.

Por otro lado, está la producción de Erwin Göggel y Víctor Gaviria, de 1998, *La vendedora*

de rosas, en ella se recrea la vida de Mónica, una niña que se dedica a la venta ambulante de rosas, paralelamente se muestran las vidas de otros personajes como el Zarco, Andrea, Judy, Anderson. En este filme, Mónica padece la tragedia de la ausencia de quien parece ser su abuelita, quien la logra visibilizar en el momento de inhalar sacol (sustancia psicoactiva). Por otra parte, Andrea quien padece los maltratos físicos y psicológicos de su madre decide irse de su casa y llega al grupo de Judy, allí Mónica le ofrece vivir en la pensión donde viven otras niñas que han decidido irse de su hogar y vivir de la venta ambulante, la delincuencia y la misericordia. Esta película se recrea en ambiente navideño en vísperas para la celebración de navidad, a su vez de forma explícita la mayoría de las imágenes mostradas en el filme presentan sectores marginales de Medellín, como las casas de los barrios populares donde los personajes transitan.

Un día Mónica es interceptada por el Zarco, quien le pide que le dé un reloj, el cual le había obsequiado un ebrio, ella accede, pues la actitud y mirada intimidante del Zarco hacen que ella haga lo que dice. Seguidamente, esa noche de 24 de diciembre, Mónica, en medio de la su tristeza, decide visitar las ruinas de la que era la casa de la abuelita, allí inhala sacol y evoca un recuerdo de su familia en nochebuena; en ese momento, llega el Zarco, quien en la mañana de ese 24 le había reclamado el reloj que habían intercambiado, pues este se había dañado; Mónica es golpeada varias veces por el Zarco, quien finalmente la asesina. Él es sorprendido por los secuaces de don Héctor (jefe de la pandilla a la que pertenecía el Zarco), y es dado de baja por un menor de edad perteneciente a este grupo delictivo. Paralelamente, Andrea regresa a donde su mamá, pues las vivencias que tuvo en la calle permiten que regrese a su hogar.

Por último, está *La sociedad del semáforo*, del 2010, dirigida por Rubén Mendoza. En esta cinta se recrea la vida de Raúl, un habitante de calle que se dedica al reciclaje, quien tiene una idea para que las personas que viven de la calle, tales como malabaristas, artistas y vendedores ambulantes, se hagan ricos, a partir de la alteración

del semáforo donde trabajan, cuyo propósito es que la luz roja tenga mayor duración en comparación con la verde. Los vendedores ambulantes y malabaristas se convencen con la idea de Raúl y le ofrecen el dinero que recolectaron entre ellos para poner en funcionamiento al proyecto. Este dinero es despilfarrado por Raúl en sustancias alucinógenas y bebidas embriagantes.

En este filme se muestra a Raúl, que vive en una zona marginal en la que ha improvisado una casa a base de elementos reciclados, los cuales también son fuente de ingreso económico para comprar sustancias psicoactivas. Es un sujeto víctima del desplazamiento forzoso, que a su vez tiene una hija en su población natal, Chocó.

Durante su travesía, conoce a un sujeto de la tercera edad apodado “Cienfuegos”, líder de la zona donde permanecen las personas que viven de la calle, al principio se muestra reacio ante la idea del semáforo de Raúl, posteriormente, se hacen amigos. Sin embargo, un día Cienfuegos aparece muerto sin explicación; entonces, Raúl emprende un viaje al lugar que vio nacer a su amigo y llevar el cuerpo yacente para darle sepultura. Para ello, secuestra a doña Amparo, la dueña de una panadería donde Raúl comía y ocasionalmente se bañaba, y la intimida con un arma de fuego. Llegan al pueblo, pero la madre de Cienfuegos no acepta que le dejen el féretro de su hijo. Finalmente, es enterrado en el cementerio del pueblo por sus amigos y algunos pobladores de la localidad.

De regreso a Bogotá, Raúl, en actitud rebelde, junto con otros compañeros que viven de la calle, deciden derribar el semáforo donde trabajan, ocasionando un caos y afectando no solo la movilidad, sino también atentando contra la integridad de los conductores y peatones presentes. Ellos toman un vehículo a la fuerza, ingresan a este y huyen antes de que las autoridades lleguen. En seguida, llegan a un lugar apartado de la ciudad, Raúl desciende del vehículo y toma un rumbo diferente.

En las tres películas se pueden observar determinados elementos semióticos y discursivos en

común que permiten dar cuenta de la recreación imaginaria que se proyecta en relación con el habitante de calle en Colombia, partiendo del montaje de la historia y el encuadre de las escenas para generar un impacto en el espectador, así como el sentido semántico de los actores que interpretan a estos sujetos marginales. El sentido semántico se define como

[...] la realidad de significación que un personaje puede tener para cada espectador y obviamente también para el autor, como un paradigma de vida, de su mundo axiológico, de su personería dentro del imaginario tanto del espectador como del propio autor, significado que muchas veces sobrepasa los niveles conscientes del mismo y su dominio cabal. [...]. (Zanada, 2016, p. 102)

En ese sentido, la participación de actores naturales en películas como *La sociedad del semáforo* (Carmargo et al., 2010) y *La vendedora de rosas* (Göggel y Gaviria, 1998), otorga una significación de sus personajes partiendo de sus vivencias personales, es decir, la apuesta por actores naturales permite que mucho de los elementos de un personaje sean abstraídos de las cotidianidades y costumbres propias del actor, tales como el vestuario, las formas de caminar, de consumir sustancias alucinógenas, léxicos y expresiones verbales y gesticulaciones que lo acompañan, entre otras, permite la representación de su personaje con mayor facilidad, y hace evidente en el espectador un efecto de realidad ante el paradigma que se muestra en la escenificación y montaje del relato fílmico. De ahí que el efecto estético-vital, que el cineasta y el actor construyan del personaje, proyecten elementos “reales” acordes a lo establecido social y culturalmente.

También, fue necesario trazar operaciones semióticas, las cuales brindaron una instrumentalización para efectuar un análisis fílmico. En un primer momento, es necesario partir de lo siguiente: “El código fílmico no es el código cinematográfico; este último codifica la reproducibilidad de la realidad por medio de aparatos cinematográficos, en tanto que el primero codifica una comunicación a nivel de determinadas reglas de narración” (Eco, 1999, p. 236). Esto indica

que en una película existen actos discursivos, tanto verbales como iconográficos, en los primeros está involucrado lo filmico en las narraciones que los actores enuncian, e inclusive la historia que se presenta allí; mientras que lo simbólico se atribuye a los códigos cinematográficos, pero ambos códigos expuestos por Eco dependen uno del otro, ya que según él una producción audiovisual debe considerarse un fenómeno complejo en términos comunicativos, puesto que involucra mensajes verbales, sonoros e iconográficos, es decir, el análisis de una película depende de integrar elementos simbólicos y discursivos.

Así, por ejemplo, para poder identificar imaginarios del habitante de calle fue necesario no solo ver el aspecto físico que el cineasta construye sobre el actor, sino también la expresividad verbal que el actor hace del personaje que interpreta. Además, las circunstancias mencionadas en el párrafo anterior funcionan como elemento narrativo dentro de la producción ficcional del filme, de esta forma, no solo se construye un personaje, sino también un contexto en el cual este transita otorgándole, por decirlo así, una mayor “veracidad” de lo que se representa, así, se configura un enunciado dentro de la película. En las tres películas es común el uso excesivo de improperios y de palabras coloquiales para referirse a objetos que los habitantes de la calle usan en su entorno. Por ejemplo, para un cigarrillo de marihuana se emplea el término *carachito*; la palabra *gonorrea* es usada como insulto a otra persona o como una expresión de algo malo; *cucho*, por su parte, hace referencia a una persona de la tercera edad que tiene sabiduría y es usada a su vez como forma de empatía y cariño a su semejante mayor de edad.

Adicionalmente, un filme no está compuesto solo de un tipo de imágenes en

[...] El montaje (en uno de sus aspectos) es la disposición de las imágenes-movimiento, y por lo tanto la interdisposición de las imágenes-percepción, imágenes-afección, imágenes-acción [...].

[...] A los tres tipos de variedades se les puede asignar tres clases de planos espacialmente determinados: el plano de conjunto sería, sobre todo, una

imagen-percepción, el plano medio una imagen-acción, y el primer plano una imagen-afección [...]. (Deleuze, 1994, p. 107)

Esto resulta clave en esta investigación, ya que de acuerdo con Deleuze (1994), en un filme estas categorías de imágenes influyen subjetivamente en el espectador en el momento de ver y analizar lo que se proyecta en un filme. Por ende, resulta atractivo analizar las películas desde los tres tipos de imágenes propuestos por él.

Sin embargo, ¿por qué la idea de analizar las películas a través de planos? Porque los planos aportan significaciones para comprender lo que se proyecta. Así, se considera el plano “[...] portador *principal* de las significaciones del lenguaje cinematográfico. Aquí es donde la relación semántica (la relación entre signo y objeto que designa) está más marcada” (Lotman, 1979, p. 39). De esta forma, los planos ofrecen representaciones en torno a lo que se proyecta, así pues, el movimiento y encuadre de la cámara, elementos propios de un montaje permiten determinar y señalar significados de lo que se le transmite al espectador.

Por ejemplo, en las tres películas es común la *imagen-percepción* en el momento en que se pone en contexto al espectador sobre la ciudad en la que se ambienta cada historia. En *Buscando a Miguel* (Fischer y Göggel, 2007) y en *La sociedad del semáforo* (Camargo et al., 2010), los planos generales (imagen-percepción), muestran a una Bogotá en su mayor parte nocturna, con suciedad y en la miseria resaltando el centro de la ciudad, en la que los habitantes de calle hacen de las suyas, desde cometer actos delictivos, consumir sustancias alucinógenas, o simplemente resguardarse del frío. En cuanto a *La vendedora de rosas* (Göggel y Gaviria, 1998), las imágenes-percepción mostradas allí le permiten al espectador comprender que la historia se sitúa en una Medellín marginal, nocturna, donde los niños de la calle cometen actos delictivos, consumen sustancias psicoactivas, o simplemente dedican su tiempo a la venta ambulante o a deambular por zonas de miseria y opulencia. Todas estas acciones icónicas y discursivas hacen que el espectador construya o ratifique

imaginarios ya institucionalizados por la misma sociedad en torno al habitante de la calle.

Así, con base en el análisis fílmico hecho en estas tres películas esta investigación presenta las siguientes 18 categorías relacionadas con el imaginario del habitante de calle:

- Vestuario harapiento y suciedad en el aspecto físico.
- Modos de habla y léxico usados por este tipo de sujetos.
- Consumo de sustancias narcóticas.
- Actividad del reciclaje como sustento de vida.
- Actividades delictivas como sustento de vida.
- Jerarquías de mando en círculos marginales.
- Presencia de valores morales en los habitantes de la calle.
- Representación y devoción hacia imágenes y símbolos religiosos católicos.
- Ausencia de la familia que genera tristeza y desarraigo.
- Escenificación de lugares y espacios marginales.
- La calle en función de dormitorio.
- Apropiación y utilización de armas blancas y de fuego.
- Actitudes despectivas hacia los habitantes de calle.
- Actitudes de misericordia hacia los habitantes de calle.
- Estética y atractivo entre los habitantes de calle.
- Abusos de autoridad perpetuados por la policía hacia los habitantes de calle.
- Presencia de perros callejeros y su relación con el habitante de calle.
- Conductas sexuales aberrantes en los habitantes de calle.

Para ejemplificar lo anterior, este artículo hará énfasis en una de las categorías mencionadas:

- Vestuario harapiento y suciedad en el aspecto físico

<i>Buscando a Miguel</i>	
Figura 1. Fotograma uno. Tomada de la película <i>Buscando a Miguel</i> (Fischer y Göggel, 2007).	
<i>La vendedora de rosas</i>	
Figura 2. Fotograma dos. Tomada de la película <i>La vendedora de rosas</i> (Göggel y Gaviria, 1998).	
<i>La sociedad del semáforo</i>	
Figura 3. Fotograma tres. Tomada de la película <i>La sociedad del semáforo</i> (Camargo et al., 2010).	

En las tres imágenes, que corresponden a una imagen en acción, se puede percibir la vestimenta harapienta de estos sujetos marginados. A su vez, se observa que sus rostros están sucios, algo muy similar a lo visto en el documental *Gamín* (Ventura y Durán, 1977), en la que los habitantes de calle, en especial, los que transitan en *gallada*, exhiben su rostro de la misma manera que en estas tres películas. De esta forma, se puede decir que, en el imaginario proyectado del habitante de calle, tanto en estas tres películas como en el documental mencionado la figura simbólica del aspecto físico está relacionada con la suciedad y la tristeza generada por la condición de desamparo y marginalidad, produciendo en el espectador una afección de compasión y a su vez repulsión frente a estos sujetos.

Por otro lado, en el tercer fotograma, específicamente el escenario de fondo, se muestra

marginal, en el cual predomina la suciedad y el abandono, determinando así la relación entre suciedad y pobreza con los habitantes de la calle. Mientras que en los fotogramas 2 y 3 la presencia de menores de edad determina que la condición de marginalidad no se limita exclusivamente a los mayores de edad, que los menores de edad son susceptibles a estar en esta condición de calle.

Asimismo, en la película *Buscando a Miguel* se presenta una conversación entre Sol y Ernesto (compañero de habitación del transgénero):

—Venga, mírele los dientes.

—¡Ay!, no sea cochina.

—No, es que son perfectos, blanquitos, y todos calzaditos, y hasta parece que hubiera tenido frenillo. Este muchacho no es de la calle.

Lo que infiere allí, de acuerdo con el director del filme, es que es importante que en la representación y proyección del habitante de la calle estos sujetos porten una dentadura en mal estado, cuestión que se afirma al momento que Sol le revisa la boca a Miguel, mientras este se encuentra inconsciente.

A partir del análisis hecho en este trabajo se puede concluir que en las tres películas hay puntos de encuentro que las relaciona unas con otras en torno al habitante de calle. Esto se pudo determinar en el momento de proponer las 18 categorías que permiten la recreación de este tipo de población; en los tres filmes las escenificaciones e iconografías le permiten al espectador abstraer desde la narrativa cinematográfica propuesta en cada película, imaginarios relacionados al habitante de la calle en Colombia; proyectándolo como un ser marginal, excluido de las dinámicas socioculturales propias de una sociedad moderna, en las que sus cotidianidades de exclusión se espectacularizan desde un espacio urbano periférico, presentando estos lugares como sucios, lúgubres, míseros e inseguros. Esto generan en el espectador una relación recíproca entre

marginalidad y periferia, en la que el habitante de calle se exhibe.

En lo que respecta a cada categoría, se muestra un aspecto concurrente en cuanto a la construcción y proyección del habitante de la calle, por ejemplo, la presencia de sustancias alucinógenas como la marihuana o el sacol, a fines de satisfacer al sujeto, calmar necesidades básicas como el hambre, evocar recuerdos de sus seres queridos, etcétera. Lo que ponen en evidencia estas tres películas es imaginar al habitante de calle como un sujeto narcodependiente, quien comete actividades delictivas y de reciclaje con el fin de obtener un sustento económico para adquirir dichas sustancias narcóticas o simplemente para satisfacer sus necesidades básicas.

En segunda instancia, una de las categorías que expone esta investigación es la presencia de armas cortopunzantes o de fuego como mecanismos de defensa personal o de intimidación para poder hurtar personas, que es constante en las tres películas. Esto se refleja por medio de una semiosis fílmica, lo que permite en el espectador imaginar al habitante de calle como un sujeto violento, a causa de su condición de marginalidad y estadía en la calle, siendo así la violencia un elemento presente en su cotidianidad callejera, para poder subsistir o sustentar económicamente sus necesidades básicas (alimento) o recreativas (consumo de sustancias alucinógenas y étlicas).

Así, estas tres películas en su narrativa fílmica se encargan de posicionar por medio de iconografías, la proyección de diferentes planos en los que se exhibe la presencia y manipulación de armas, en su mayoría cortopunzantes, por parte de los actores que representan a estos seres marginales, constituyéndose una relación bilateral entre marginalidad y violencia.

Sin embargo, en estos tres filmes las actividades delictivas violentas no son las únicas presentes en la recreación en torno al habitante de la calle, ya que las funciones de reciclaje se proyectan también como formas de sustento económico para su manutención y subsistencia en la calle. De esta forma, se puede decir que estos tres

filmes capturan y recrean elementos visuales que se manifiestan en las cotidianidades urbanísticas de las ciudades en Colombia, permitiendo en el espectador construir, reformular o reafirmar imaginarios del habitante de la calle

Por otra parte, en el montaje escenográfico de cada una de las tres películas, no solo se espectacularizan lugares marginales sino también la presencia de elementos icónicos como la vestimenta harapienta, la suciedad en su cuerpo, la presencia del costal o carro para llevar elementos de reciclaje, modos de expresión discursiva, léxicos coloquiales e improprios que hacen parte en la construcción simbólica en el habitante de calle, recurriendo a una realidad social, ya que en la sociedad moderna colombiana la mayor parte de los habitantes de la calle cumple con estas características. De esta forma, se presenta una relación sinalagmática entre ausencia de educación y marginalidad.

Por otra parte, las actitudes de misericordia hacia los habitantes de la calle cumplen con dos factores primordiales en el cine de la marginalidad en Colombia: el primero se relaciona la presencia de la religión católica que se presenta como una institución de beneficencia hacia esta población marginal. Asimismo, en un segundo momento la misericordia se proyecta en la lástima que puede generar esta población en las demás personas, recibiendo alimento o dinero para satisfacer sus necesidades básicas. Lo que permite visibilizar como la condición de marginalidad se encuentra literalmente acordonada por la presencia de la institución religiosa católica en formas de devoción por parte de los habitantes de calle hacia elementos simbólicos, como figuras o accesorios presentes en su cuerpo que simbolizan una creencia y esperanza.

En las tres películas, los directores y personas encargadas del montaje coincidieron en realizar paneos de espacios marginales en cada una de las locaciones en las que se grabaron estas películas, para proyectar en el espectador un discurso semiótico en el que se representan la miseria, la suciedad y la delincuencia como factores alusivos a los habitantes de calle. Asimismo, el tiempo

nocturno tiene un papel importante en la significación del habitante de calle, ya que este tiempo se presenta como un elemento en el que suceden acciones como el reciclaje, el consumo de sustancias alucinógenas, actos delictivos, entre otros.

En cuanto a *La vendedora de rosas* se puede observar que en su más de 20 años de posestreno se han generado parodias que se han convertido en memes que circulan internet, el rostro del Zarco o su mirada intimidante indican delincuencia, asimismo sucede con el personaje de Anderson. Además, la apropiación de frases o palabras como “pa que zapatos si no hay casa” o “me la mecateé en cositas”, forman parte hoy en día del lenguaje coloquial de la gente en Colombia; esto afirma, una vez más, la influencia del cine como institución cultural en la apropiación de discursos por parte de los espectadores en sus cotidianidades sociales.

Del mismo modo, se podría decir que en Colombia hay un uso indiscriminado de la pornomiseria en producciones cinematográficas y televisivas, en gran medida, en la última década del siglo XX y principio del siglo XXI, en las cuales se hacen apologías groseras y vulgares, no solo a la miseria, sino a situaciones como la violencia, el narcotráfico, la prostitución, la misoginia, entre otros. Tal vez con el pretexto de reflejar aspectos socioculturales que la nación colombiana debe cambiar, pero que sin saberlo las generaciones jóvenes han apropiado no a modo de reflexión, sino de consumo y aprehensión en sus cotidianidades. Así, es común escuchar a un adolescente defender las actitudes criminales de narcotraficantes o sicarios, en las que se justifican sus acciones delictivas.

Finalmente, como investigador, este trabajo permite ver las obras audiovisuales, no solo en el plano artístico en cuanto a los encuadres y fotografía se refiere. Sino que estas producciones guardan en sí unas significaciones sociales y culturales de un contexto determinado, generando un impacto semiótico y discursivo en el cual los espectadores, además de aceptar o rechazar lo que se proyecta, terminan apropiándose de léxicos e imágenes que se recrean allí. Permitiendo así el

fortalecimiento del cine como institución cultural que no solo se encarga de proyectar una ficción, sino que puede influir drásticamente en las realidades subjetivas de sus receptores.

Referencias

- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ítaca.
- Cámara de Comercio de Bogotá. (1997). *Habitantes de la calle: un estudio sobre la calle de El Cartucho en Santa Fe de Bogotá*. CCB.
- Castoriadis, C. (2008). *El pensamiento de Cornelius Castoriadis*. Ediciones Proyecto Revolucionario.
- Debord, G. (1995). *La sociedad del espectáculo*. Ediciones Naufragio.
- Deleuze, G. (1994). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Paidós.
- Eco, U. (1999). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Lumen.
- Lotman, Y. (1979). *Estética y semiótica del cine*. Gustavo Gili.
- Ministerio de Salud y Protección Social. (2019). *Política pública social para habitantes de la calle 2020-2030*. Oficina de Promoción Social Grupo Gestión Integral para la Promoción Social. Ministerio de Salud y Protección Social.
- Morin, E. (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Paidós.
- Nicoló, P. J., Ardila, I., Castellón, C. y Mariño, G. (1981). *Musarañas*. Fundación Servicio Juvenil Instituto Distrital para la Protección de la Niñez y Juventud, Idipron.
- Osorio, O. (2010). *Realidad y Cine colombiano*. Universidad de Antioquía.
- Ospina, X. (2011). *Relaciones entre el cine y la televisión en Colombia*. Alcaldía Mayor de Bogotá.
- Pires, M. d. y Silva, S. L. (2013). Cine, educación y la construcción de un imaginario social. *Revista Educ@nos. Cine y Educación, Propuestas y Visiones Recientes*, 3, 109-121.
- Suárez, J. (2010). *Cinembargo Colombia. Ensayos críticos sobre cine y cultura*. Editorial Universidad del Valle.
- Zanada, J. (2016). *El cine nos enseña. Reflexiones experimentadas sobre el arte de la realización audiovisual*. Editorial de la Universidad Nacional de La Plata (EDULP).
- Zorroza, M. I. (2007). Ficción, experiencia y realidad. ¿Qué tiene que ver el cine con la vida? *Revista de Comunicación*, 6, 70-80.

Filmografía

- Camargo, D., García, D., Mendoza, R. (productores) y Mendoza, R. (director). (2010). *La sociedad del semáforo* [cinta cinematográfica]. Colombia: Día Fragma.
- Fischer, J., Göggel, E. (productores) y Fischer, J. (director). (2007). *Buscando a Miguel* [cinta cinematográfica]. Colombia: Hidden Eye Productions.
- Göggel, E. (productor) y Gaviria, V. (director). (1998). *La vendedora de rosas* [cinta cinematográfica]. Colombia: Producciones Filmamento.
- Mayolo, C., Ospina, L. (productores) y Mayolo, O., Ospina, L. (director). (1978). *Agarrando pueblo* [cinta cinematográfica]. Colombia: Sociedad de Artistas y Trabajadores Unidos para la Liberación Eterna (Satuple).
- Mejía, G. (productor) y Acevedo, A. (director). (1925). *Bajo el cielo antioqueño* [cinta cinematográfica]. Colombia.
- Ventura, J. (productor) y Durán, C. (director). (1977). *Gamín* [documental]. Colombia.