



**Subalternidad, hibridación e intertextualidad**  
**Apuntes en torno a la representación**  
**de la marginalidad en la película**  
*La vendedora de rosas*

**Juan Pablo Silva Escobar**  
**Universidad de Chile**  
**Chile**

**Introducción**

Estamos interesados en discutir y reflexionar acerca de la representación de la marginalidad en la película *La vendedora de rosas* (1998) de Víctor Gaviria. Para ello, nos concentraremos en revisar el modo –complejo y no exento de tensiones- en que esta película construye y desarrolla una serie de interpretaciones estéticas e ideológicas acerca de los sujetos marginales y de sus contextos socioculturales, donde la pobreza, las drogas y la violencia se configuran como una tríada que testimonia la exclusión social. En esta película es posible identificar la positivación de una realidad social marginal y la fabricación de la imagen de un verosímil: la del sujeto subalterno que emerge como un desafío para la construcción de un relato cinematográfico. Sin embargo, esta positivación no busca imponer una moral y un juicio de valor sobre la violencia, las drogas y la exclusión social, sino tan sólo elaborar un relato descriptivo, a partir del cual es posible elaborar una interpretación y una crítica a los límites de la racionalidad capitalista, el progreso tecnológico, la globalización, la ciudadanía, la cultura letrada e incluso a la idea de la identidad nacional a través de la visibilización del lado oscuro de lo que Benedict Anderson ha denominado como *comunidades imaginadas*. No obstante, esta reflexión no está contenida en el texto fílmico, cuya fortaleza está en su opción por una estética descriptiva, sino depende del capital cultural del espectador.

Sostenemos que esta opción descriptiva supone la creación de una particular forma de realismo, uno que se configura a partir de la hibridación estética, la intertextualidad discursiva y la productividad cinematográfica y que puede ser caracterizado poniendo atención tanto al contenido de lo relatado (diégesis), como al modo en que ese contenido nos es relatado (narración). En cuanto diégesis, *La vendedora de rosas* construye un relato en el cual se objetiva la imagen de sujetos subalternos inmersos en un estado de incertidumbre, individuos que producto de su situación social, económica y cultural están despojados de toda posibilidad de vínculo e interacción con la red de instituciones sociales, con las políticas públicas, económicas y culturales. De este modo, esta película deja entrever el estado terminal al cual se ven condenados los protagonistas, un estado que los conduce hacia la sujeción, la cosificación, la pobreza, la explotación, la violencia y la marginalidad.

En cuanto a la narración, esta película persigue construir un relato realista de las condiciones adversas de los sujetos que habitan cotidianamente entre los intersticios de la marginalidad, la violencia, la pobreza y la exclusión social. Para ello, Víctor Gaviria recurre a una serie de estrategias narrativas que, a grandes rasgos, se estructuran a partir de la confluencia de una representación de la hibridación latinoamericana (en este caso colombiana), la articulación de una intertextualidad discursiva que entremezcla modelos narrativos de ficción y estrategias documentales, y la construcción de un relato cinematográfico que opera, principalmente, por la ausencia o la minimización de la alegoría. En este sentido, *La vendedora de rosas* se sostiene a partir de una especie de (post)alegoría retórica que se pone al servicio de la construcción –ilusoria- de una realidad sociocultural marginal, persiguiendo elaborar un relato cinematográfico que se construye, aparentemente, desde una mirada no moralizadora de la violencia, la delincuencia y la marginalidad.

Sin embargo, esta visibilización no persigue elaborar un discurso que promueva la concientización como paso previo de la emancipación (como

podría haber sido el discurso o la intención discursiva del Nuevo Cine Latinoamericano de los años '60 y '70), sino más bien se propone la construcción de una visualidad que describa y grafique la situación de inmolación social en la que se encuentran sumergidos los protagonistas de este filme. Para ello, Gaviria evita la tradición cinematográfica que recurre a la alegoría o al relato épico en el cual se da una batalla entre héroes de signo contrario, eliminando así la posibilidad de redención social. En la película las problemáticas ligadas a la marginalidad, la pobreza, las drogas y la violencia se retratan desde su inmanencia, es decir, desde la materialidad y desde la acción inherente que subyace a estas manifestaciones, plasmando relaciones de poder, de fuerza y sujeción, dentro de un estado concreto de las cosas en que se desenvuelven los acontecimientos relatados.

La práctica cinematográfica, de alguna u otra manera, amplifica, objetiva y refleja en imágenes y sonidos creencias y valores que pueden responder ya sea a estilos de vida dominantes, emergentes o residuales, pero cuyos contenidos fílmicos se encuentran determinados –en una parte importante–, por los contextos históricos de su aparición (Williams). Es decir, el cine tiene la capacidad de objetivar visualmente aquello que se encuentra instalado como sentido común en el dominio de la sociedad, la cultura o la política. El cine, como ha observado Francisco Gallardo, refleja un determinado imaginario porque se alimenta del contexto sociocultural de su época de realización, el cine amplifica el imaginario porque lo hace circular masivamente en la esfera pública y lo instala en el dominio colectivo.

En este sentido, *La vendedora de rosas* objetiva, refleja y amplifica un imaginario social, uno que tiene que ver con las experiencias de los sujetos subalternos y el modo en el que éstos se ven envueltos dentro de la subcultura de los excluidos de las instituciones sociales. De esta forma, en este filme se elabora una representación de la marginalidad y de los marginados que no es ni neutra ni transparente, por el contrario, en ella se articulan una serie de

procesos ideológicos, en tanto producción de significados e ideas, que se estructuran como bienes simbólicos donde se inscriben, se registran y se difunden un conjunto de racionalidades, poderes y representaciones colectivas, que actúan directamente sobre los imaginarios sociales.

Estamos conscientes que una película no constituye un *corpus* acabado que nos permita generalizar acerca de las implicancias discursivas del cine en cuanto a producción simbólica vinculada al arte, al espectáculo y al dinero, sin embargo creemos que a partir del particularismo de una película como *La vendedora de rosas* es posible sumergirnos dentro de ciertos componentes que tienen vínculos estructurales y estructurantes con algunos aspectos de las relaciones de poder, los conflictos culturales, las rupturas y las desigualdades sociales, puesto “que cualquier película reflejará inevitablemente lo que podría denominarse su lugar en la distribución global del poder cultural” (Jameson: 18).

En suma, para dar cuenta de las implicancias discursivas que subyacen a la película de Víctor Gaviria, nos concentraremos en reflexionar sobre la construcción del relato (diégesis) y el modo en que ese relato nos es contado (narración), buscando examinar la construcción de una narrativa filmica que se desenvuelve a la luz de un realismo que incorpora una narrativa cinematográfica canónica con una intertextualidad discursiva que fragmenta la trama o el relato en una variedad de cuadros. Para ello, intentaremos analizar la utilización de una estrategia discursiva intertextual, los procesos de hibridación y la articulación de una productividad que se vincula significativamente con el contexto social, cultural y político del período de su realización. El objetivo último de este análisis es develar las implicancias ideológicas inscritas en la película y sus relaciones significantes con el contexto neoliberal, para ello es pertinente reflexionar acerca de la relación entre cine y política, y ocuparnos del cine en cuanto forma en un contexto histórico, asumiendo que el cine debe ser analizado comparativamente y “que sólo podemos comprender una política cinematográfica cuando la situamos

como cine tanto en su contexto político local como en su contexto global” (Jameson: 18).

### **Relato y narración: la palabra ciega o el efecto gonorra**

*La vendedora de rosas* toma prestados algunos elementos digéticos de la película *Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel, combina el cuento infantil *La pequeña vendedora de fósforos*, de Hans Christian Andersen con la historia de vida de Mónica Rodríguez, una niña de la calle que participó activamente en la película, no sólo contando su vida envuelta en la marginalidad, sino también como asesora de dirección de Gaviria. A este maridaje entre ficción y realidad, hay que sumarle que, por una parte, Gaviria entra en contacto con el nuevo cine Alemán, principalmente con las obras “Wim Wenders, Rainer Werner Fassbinder y, en especial, el primer Werner Herzog. El estilo de estos directores tiene muchas correspondencias con el documental y se caracteriza por planos largos, muchos travelings y amplios espacios de improvisación para los actores; mientras que su contenido aborda temas sociales como las relaciones de poder, la marginalidad o la incomunicación” (Herrera 4). Por la otra, la forma de trabajo que tiene Gaviria, la de una convivencia prolongada con los jóvenes y niños que protagonizan sus películas, así como una investigación acuciosa y detallada de los universos personales de sus protagonistas que se traducen en innumerables horas de grabación, las cuales posteriormente contribuyen significativamente en la construcción del guión (León; Ruffinelli). La metodología utilizada por Gaviria y su equipo, se pone al servicio de una práctica cinematográfica que quiere ser un retrato realista de la vida de los niños y niñas de la calle, para ello se recurre a actores no profesionales que interpretan sus propias vidas y se elabora un guión que toma como materia prima las experiencias de vida de sus actores naturales, esto le permite ir “enriqueciendo la dimensión de sus películas seleccionando trozos de vida, hechos, anécdotas, al mismo tiempo que aprendía aspectos aparentemente desapercibidos pero esenciales para la verosimilitud” (Ruffinelli:

36). Se trata, por lo tanto, de reinsertar experiencias e historias de vida dentro de una trama cinematográfica que persigue construir un relato que muestra la crudeza de las drogas, la violencia y la desesperación, en que se despliega la vida y la *humanidad desechable* que resulta la existencia de las niñas y niños de la calle.

La historia transcurre en una zona periférica de Medellín y relata las 23 horas finales de la vida de una niña de 13 años – Mónica-, que sobrevive vendiendo rosas en las noches de la carrera 70 de Medellín. La película se inicia con un largo travelling de un río en el que vemos desperdicios y escombros. La cámara se eleva y en un fundido encadenado vemos en la ribera una villa miseria: la noche cae en Medellín y los fuegos artificiales explotan en la noche antioqueña. Escuchamos una pelea entre una niña y su madre, la niña –Andrea- escapa por la ventana y sale en busca de Mónica. En su camino se encuentra con Judy y Cachetona, dos amigas de Mónica con quienes vive en una pensión de pago diario y de mala muerte. Las tres – iniciadas en la vida de la calle - dan la bienvenida a Andrea en la noche previa al 24 de diciembre. La trama se desarrolla a partir del errar incesante de las niñas por bares y tugurios de la ciudad, mostrándonos la violencia, la drogadicción, la prostitución, la alegría, las lealtades y la amistad que conforman la vida cotidiana de esa infancia. Mientras Andrea es iniciada en la venta de rosas, Mónica, producto del azar, se encuentra con un borracho que le obsequia un reloj como regalo anticipado de Navidad, un regalo que más adelante traerá consecuencias. Durante el transcurso del día 24 de diciembre, Andrea vuelve a su casa a buscar algunas pertenencias y aprovecha de llevarse los patines de su hermana, los cuales venderá más tarde. Mientras tanto, Mónica va camino a visitar a su hermana en el barrio de La Iguaná. Allí se encuentra con su primo y su pandilla de “pistolocos” y es interceptada por Zarco, un pandillero que la obliga a intercambiar su reloj con el de él, un “reloj de muerto” que poco antes quitara a un joven que asesinó sin mayor motivo. “Ya le robaron, ya perdió ya gonorraa, para que no pierda demasiado le voy a regala este pues” le dice a

Mónica, en su jerga violenta y abusiva para sellar el arbitrario cambio de relojes. Desde los primeros encuentros entre Mónica y Zarco, el relato no deja dudas de la violencia y hostilidad del joven hacia la niña. En casa de su hermana, Mónica descansa un rato y sueña con su abuela, pero es despertada violentamente por los manoseos de uno de los inquilinos. De vuelta en la pensión, Cachetona recibe la visita de su padre quien va a buscarla y promete no maltratarla más. Cachetona es acompañada por su pareja, una niña igual que ella, y por Mónica quien, antes de dejarla para que converse a solas con su padre, le advierte a hombre: “En todo caso a la fuerza no se la lleva usted, señor”, signando un momento de unión y protección mutua entre las niñas de la calle. Finalmente Cachetona decide volver con su padre. Por la noche, Mónica deambula atiborrada de “sacol” por las calles de Medellín. A su vez, Andrea decide volver a casa de su madre donde es recibida y perdonada por haberse robado los patines de su hermana. Entretanto, Judy decide ir a dar una “vuelta” con un hombre quien la intenta violar, Judy logra escapar y consigue que la lleven donde su mamá. Mientras Mónica continúa vagando y enejándose con “sacol”, Zarco y el primo de Mónica roban a un taxista y Zarco, sin ningún motivo, lo apuñala en el corazón. Cuando el primo le recrimina el asesinato, Zarco le corta la mano. El primo huye hacia donde esta Héctor, el líder paralítico de la pandilla, quien decide que el descontrol de Zarco se ha vuelto un peligro y deben matarlo. En su huida, Zarco se encuentra accidentalmente con Mónica – que alucina con su “mamita” (abuela) muerta – y la asesina antes de morir a manos de su pandilla antes del amanecer.

Lo notable de la película, y que hasta cierto punto se refleja en la síntesis presentada más arriba, es la ausencia de una trama en el sentido clásico del término -con un principio, un medio y un final- enlazados por una serie de acontecimientos coherentes, que se justifican lógicamente unos a otros. En otras palabras, Gaviria prescinde de lo que ha sido la base del realismo cinematográfico vinculado a la noción Aristotélica de la probabilidad y que en el cine clásico de Hollywood se llevó al extremo, reduciendo la narración a una

cadena rigurosa de causas y efectos, sin apenas espacio para acontecimientos que no anunciaran, de alguna manera, futuras acciones. A partir de mediados de los años '40 surgieron diversos movimientos cinematográficos que, en oposición a este cine dominante, comercial y alienante, reivindicaban un realismo fundado en la representación de individuos y situaciones que hasta entonces habían sido marginados de la pantalla o sólo habían aparecido como estereotipos. El Neorrealismo Italiano o el *Free Cinema* británico no sólo dirigen las cámaras hacia los desposeídos, sino que es la privación económica en sí misma el nudo de la trama que justifica toda la acción. Por lo mismo, es esencial situar a los personajes social y económicamente, por lo que hasta cierto punto la sucesión de causas y efectos da paso a retratos más amplios del contexto, sin embargo de ningún modo se prescinde de las formas de la narración clásica. *La vendedora de rosas* rompe con esta tradición, acercándose más a la concepción del realismo de la literatura y la pintura del siglo XIX, que enfatiza la descripción a costa de la narración. En ese sentido, la película es una sucesión de cuadros enlazados entre sí por la continuidad de los personajes y el ambiente y enmarcados por un lapso de tiempo, pero que de ninguna manera se reducen a representar acontecimientos que justifiquen o den continuidad a una historia, lo que le da al director la libertad de mostrar un mundo marginal policromático.

Esta ruptura en la construcción de la trama no se repite en la construcción cinematográfica. Como señalan André Gaudreault y François Jost (47) “no hay relato sin instancia relatora”, de modo que la narración cinemática puede ser comprendida “como la actividad discursiva responsable de representar o relatar los hechos o situaciones de la historia” (Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis, 118). Desde nuestro punto de vista, contrario al de ciertos críticos que señalan “una vocación crítica respecto a las formas convencionales de composición visual y cuentan sus historias con una estética que disuelve los límites entre el documental y la ficción” (León: 63); creemos que la instancia relatora o la narración cinemática contenida en *La vendedora de rosas*, se adecua más a

las convenciones cinematográficas del cine dominante o canónico que a una oposición crítica a éste. Esto se manifiesta en la forma en que se utiliza la cámara y el modo en que se seleccionan las imágenes y se estructuran las secuencias en el montaje.

Así por ejemplo, la duración de los planos es relativamente corta y dentro de una misma secuencia se utilizan distintos tiros de cámara desde puntos de vista diferentes, construyendo así escenas que son secuenciadas para imprimirle al relato un cierto dinamismo y vértigo. En este sentido, la cámara, el montaje y las pautas estilísticas utilizadas por el director, se articulan como vehículos que nos guían en la comprensión del argumento, se trata de una estrategia y una técnica fílmica que se utiliza, principalmente, para reforzar “la organización causal, temporal y espacial de los hechos argumentales. La ‘invisibilidad’ del estilo es una función tanto de su papel de apoyo al argumento como de su conformación mediante principios y procesos extrínsecamente normalizados” (Bordwell: 275).

Estos criterios normalizados y de normalización –que “encarna un modo de ver” (Berger: 16)-, son los que contribuyen a asegurar la comunicabilidad entre la obra y el espectador, puesto que la narrativa utilizada por *La vendedora de rosas*, “trata la técnica fílmica como un vehículo para la transmisión de la información de la historia por medio del argumento” (Bordwell: 163). Se trata, por lo tanto, de hacer de cada recurso técnico un aporte al servicio de la transmisión de información de la historia, de ahí que el estilo se torne algo invisible o transparente, pero al mismo tiempo es esa transparencia es la que contribuye a crear la ilusión de naturalidad del estilo fílmico, lo cual, también ayuda a una mayor claridad denotativa, puesto que este tipo de estilo técnico “habitualmente alienta al espectador a construir un tiempo y un espacio coherentes y consistentes para la acción de la historia” (Bordwell: 163). De esta manera, el uso de los distintos encuadres (primer plano, plano general, plano americano, etc.), la duración de los planos (plano secuencia, picado

contra-picado, plano-contraplano), el modo en que se recurre a las elipsis, a los diferentes tipos de *raccord*, a las puntuaciones, al montaje paralelo, al flashback, al sonido, etc., se ponen al servicio de una enunciación fílmica que recoge de la tradición cinematográfica dominante o canónica una serie de formas, estrategias narrativas y códigos fílmicos que dan cuenta de una narración cinemática “que opera como una ‘inteligencia editora’ que selecciona ciertos períodos temporales para tratarlos a fondo y a su vez recorta y elimina otros acontecimientos *intrascendentes*” (Stam: 173).

*La vendedora de rosas* pudo haber recurrido a largos plano secuencias que dieran la impresión de que la cámara había capturado eventos de la realidad - tradición iniciada por el Neorrealismo Italiano –o a otros estilos cinematográficos que intencionalmente han buscado difuminar los límites entre la ficción y el documental. En vez de eso, el director optó por utilizar las convenciones del llamado “cine realista” –un conjunto de parámetros formales que incluyen prácticas de montaje, usos de cámara y de sonido que persiguen aparentar una continuidad espacial y temporal– pero que en este caso tienen el efecto contrario: frente a actuaciones y acontecimientos que parecieran capturados de una cruda realidad, la cinematografía se presenta como un constante recordatorio de que estamos frente a una construcción cuidadosamente coreografiada.

Ahora bien, si la película de Gaviria, en términos de construcción cinematográfica, le ofrece a la audiencia la comodidad de enfrentarse a las convenciones comunicativas del cine hegemónico o canónico, esa facilidad queda anulada al recurrir a lo que nosotros denominamos como la palabra ciega o el *efecto gonorrea*. Se trata de utilizar la jerga de la calle que desafía no sólo la institucionalidad lingüística, sino también la comunicabilidad de la obra para con el espectador. La ininteligibilidad radical de los diálogos, la dicción atropellada, las inflexiones, los acentos “hacen que las hablas marginales construyan una especie de *lengua dentro de la lengua* que ratifica

‘la rebeldía incontrolable’ que según Gaviria define a los niños de la calle” (León: 46). Se produce, entonces, una disyunción entre hablar y el ver, entre lo visible cinematográficamente (ligado a las convenciones del cine dominante), y lo que se dice a través del argot callejero. En este sentido, no hay conjunción entre el habla callejera y la forma cinematográfica, pero si existe, sin embargo, una rearticulación entre un habla incomprensible, una imagen estetizada y una narración que se sustenta en las convenciones del cine dominante o canónico. De este modo, la palabra ciega corre por un lugar incomprensible (vacío) que es traducido e incorporado (anclado) de forma comprensible por la imagen.

Uno de los méritos de Gaviria es lograr construir un guión que le permite “conocer lo que desea representar en una escena pero el margen de improvisación es grande dentro de los límites de ese deseo” (Ruffinelli: 25). Esto le permite a Gaviria no sólo elaborar una descripción densa a partir del lenguaje callejero, donde la película se configura como el lugar imaginario para su enunciación, sino que también le permite, comprender,

(...) la importancia del lenguaje que fluye contra la normalidad, contra el lenguaje de los libretistas y el lenguaje literario o contra la economía de la eficiencia y la comunicación. Entre los niños de la calle ese lenguaje es una riqueza, una práctica de reconocimiento entre ellos y un espacio de resistencia. (...) El lenguaje de la calle es un lenguaje de guerra que define muy bien ese mundo y la obstinación de ciertas identidades (Gaviria citado en León: 46).

Al rescatar el habla y el lenguaje del *Otro-marginado*, Gaviria reinserta las disonancias de la palabra ciega dentro de un contexto social, cultural y político que ha excluido al *Otro-marginal* no sólo como una figura indeseable para la vista, sino también para el oído. De este modo, la utilización de la palabra ciega se constituye no sólo como un mecanismo que nos ayuda a comprender una realidad comunicativa compleja, sino también sitúan al espectador dentro de una trama y un habla que irrumpen y desfiguran la estabilidad comunicativa

y el diálogo a través del vértigo, de la violencia y de la ininteligibilidad radical de un habla periférica:

Ese lenguaje —que está relacionado tan fuertemente a la identidad de estos niños—tiene algo de monstruoso; esa, creo, es la violencia lingüística que sienten algunos espectadores. Yo no puedo sin traicionarme, hacer de corrector del habla, y de gramático y preceptor del buen decir de los actores naturales. Ese lenguaje es mucho más importante que la película misma porque allí está la historia (la de la ciudad, la de los muchachos, la de los muertos, la de la injusticia, la de las experiencias de vida, la de la solidaridad y la identidad) (Gaviria citado en Jáuregui y Suarez: 377).

Tanto la ausencia de trama, la utilización de un lenguaje callejero, como el uso de las convenciones cinematográficas dominantes, se configuran como o dispositivos —fílmicos y extrafílmicos- que contribuyen en la elaboración de una película que apela al realismo y la verosimilitud. Por ello, como ha observado Víctor Gaviria:

La ficción es el rodeo que hacemos a través de la imaginación para llegar a la verdad de lo que está aquí mismo, a la verdad de la elusiva realidad nuestra de todos los días (...). La realidad tiene esta *doble condición*: está ahí, *cotidiana*, mostrándonos la cara, pero al mismo tiempo es *elusiva* en sus significados, indescifrable (Gaviria citado en Jáuregui y Suarez: 376).

En suma, *La vendedora de rosas* se articula como un relato y una narración que no es producto del azar sino de un conjunto de estrategias, visiones y posibilidades que tiene como finalidad elaborar una producción simbólica que adquiere una forma narrativa que se constituye, a través de la sucesión de imágenes y sonidos, como un relato ante los ojos de los espectadores. En este proceso de producción audiovisual, que absorbe tendencias y convenciones narrativas (uso del montaje para estructurar las secuencias), elabora metodologías de acercamiento a una realidad compleja (elaboración del guión a partir de la convivencia con los actores naturales) y pone en juego una diversidad de dispositivos visuales (planos, encuadres, etc.) y sonoros (como la

utilización del argot callejero), todos al servicio de una retórica fílmica que persigue imprimirle al filme la ilusión o la impresión de realidad.

La potencia del realismo de la película *La vendedora de rosas*, se debe, en gran medida, al hecho de construir un relato distópico que no intenta asumir el papel de una elocuencia o erudición acerca de la realidad sociocultural de las niñas y niños de las calles de Medellín; se trata más bien de la descripción observacional de un entorno social que, si bien asume una postura e inscribe en su relato una ideología, ésta no se articula bajo la lógica de unos valores morales acerca de la violencia, las drogas o la delincuencia. Se trata más bien, de una representación que persigue construir un relato realista sobre unos acontecimientos determinados y no elaborar una abstracción de dichos acontecimientos. Se trae al presente algo previamente ausente, extraviado o invisibilizado, presentando una realidad social sin intentar explicarla.

En consecuencia, el filme de Gaviria se opone a los grandes relatos épicos, utópicos y de liberación porque busca narrar una historia sustentada sobre el particularismo o la individualidad de unas vidas inscritas en la delincuencia, las drogas y la desesperación basándose en la observación de un entorno sociocultural marginal. De allí surgen “personajes reales y no ficticios, pero poniéndolos en estado de ‘ficcional’, de ‘leyendar’, de ‘fabular’”. El autor da un paso hacia sus personajes, pero los personajes dan un paso hacia el autor: doble devenir” (Deleuze: 293), en el que se busca disolver “todo modelo de lo verdadero para hacerse creador, productor de verdad: no será un cine de la verdad sino la verdad del cine” (Deleuze: 203). Pero esta no es una verdad absoluta o trascendente, que “plantea un cuestionamiento radical de lo ‘verdadero’ y lo ‘ficticio’ (...) [que] torna imposible una enunciación unificada y trascendente, sea subjetiva, ideológica o moral, ubicada más allá de la representación” (León: 67); por el contrario, es una búsqueda por elaborar una verdad representacional y cinematográfica que se puede caracterizar por “la

ausencia de una delimitación clara entre el significado y el significante; lo que es representado puede ser parte de la representación misma” (Goody: 49).

### **Intertextualidad, hibridación y productividad**

Desde nuestra perspectiva, el realismo contenido en *La vendedora de rosas* se sostiene en tres elementos. Primero, la intertextualidad discursiva, esto es, las diversas relaciones “mediante los cuales los textos se dan vida entre sí” (Stam: 237); segundo la hibridación, es decir, el modo en que se articula una dinámica dialógica e intertextual en la que se reúnen prácticas, saberes y discursos diversos y no necesariamente relacionados para conformar una nueva obra; tercero la productividad, entendida ésta no sólo como el producto de un trabajo específico, sino también como “el teatro mismo de una producción en la que se reúnen el productor del texto y su lector: el texto ‘trabaja’ a cada momento y se lo tome por donde se lo tome; incluso una vez escrito (fijado), no cesa de trabajar, de mantener un proceso de producción” (Barthes: 143).

Gaviria persigue fabricar un relato y una representación acerca de la marginalidad y sobre los sujetos marginales, utilizando una intertextualidad discursiva en la que combina el cuento de Andersen y el conocimiento directo de la historia de vida de Mónica Rodríguez, asesora de la película y poco después asesinada y ciertas citas cinematográficas tomadas prestadas de *Los olvidados* de Luis Buñuel (Ruffinelli, 2009). A esta intertextualidad discursiva primaria, le sigue un trabajo de intertextualidad fílmica en la que cohabita una cinematografía que apela a las convenciones cinematográficas establecidas por el cine dominante o canónico –en cuanto al uso de la cámara y el montaje– con una construcción dramática que prescinde de las convenciones de la trama y el uso de un lenguaje vernáculo como el *parlache*. Se trata, por lo tanto, de una intertextualidad en la cual los discursos fílmicos contenidos en *La vendedora de rosas* se relacionan hacia adentro, entre ellos, y hacia afuera, con otros discursos con los que entra en una suerte de diálogo y colaboración

dentro de un contexto sociocultural particular (Rojo). Este desborde intertextual nos conduce hacia un texto fílmico que se articula como:

(...) un tejido nuevo de citas pasadas (...), [en el que transitan] al interior del texto, redistribuidos en él, trozos de códigos, fórmulas, modelos rítmicos, fragmentos de lenguaje sociales, etc., pues siempre hay lenguaje antes del texto y a su alrededor. La intertextualidad, condición de todo texto (...), es lo que aporta a la teoría del texto el volumen de la socialidad: todo lenguaje, anterior y contemporáneo, llega al texto no por la vía de una filiación identificable, de una imitación voluntaria, sino por la vía de una diseminación, una imagen que asegure al texto el estatuto, no de una *reproducción*, sino de una *productividad*" (Barthes: 146).

La productividad de las relaciones intertextuales inscrita en la película de Gaviria nos permiten hablar de otro aspecto inscrito en esta producción simbólica: la hibridación de la producción cinematográfica. Se trata de la utilización de un conjunto de estrategias narrativas, discursivas, metodológicas y epistemológicas que se ponen al servicio de una práctica cinematográfica que las incorpora dentro de una constelación de relaciones que contribuyen significativamente en la producción simbólica. De este modo, siguiendo a Néstor García Canclini (14), estaríamos ante "prácticas discretas que existían en forma separada, se combinan para formar nuevas estructuras, objetos y prácticas". Cabe aclarar que estas *prácticas discretas* –como pueden ser la utilización de las convenciones cinematográficas dominantes, las concepciones del realismo del siglo XIX, la hipertextualidad que rescata un texto anterior o hipotexto o el uso del *parlache* -, son el resultado, a su vez, de hibridaciones anteriores, por lo cual no pueden ser inscritas como fuentes puras (García Canclini). Es decir, lo que se manifiesta latente o implícitamente en *La vendedora de rosas* en tanto portadora de una productividad, es una variedad de conjugaciones, desplazamientos y correlaciones en la que se busca *reconvertir* una producción simbólica "para reinsertarla en nuevas condiciones de producción y mercado" (García Canclini: 16). Por lo tanto, aquí lo relevante no es tanto la *hibridez* como *los procesos de hibridación*.

Tanto la hibridación estilística como la intertextualidad fílmica contenidos en la película de Gaviria, son elecciones conscientes que buscan tensionar el pacto ficcional sobre el cual se articula la forma clásica de representación cinematográfica. De este modo se involucra al espectador en una productividad que busca construir una representación acerca de la marginalidad desde una postura descriptiva u observacional que no persigue emitir juicios de valor con respecto a los aspectos más oscuros de la vida en la calle, pero que tampoco ofrece un desenlace que proponga un camino de redención, resistencia o salida de la miseria en la que se mueven sus personajes.

Lo que Gaviria busca no es construir una narración como si esta fuera una versión verídica de la vida de las niñas de la calle, sino elaborar un discurso fílmico ficcional en el cual brote lo que él denomina *voluntad realista* (Jáuregui y Suarez).

Sé que es problemático hablar de realismo. Digamos que en películas como *Rodrigo D* o *La vendedora* lo que tenemos es una voluntad realista y un imperativo ético respecto a la representación, que dan lugar a la construcción colectiva de relatos fílmicos. El realismo de mis películas no es la narración costumbrista o truculenta, ni el documental. El realismo ha sido mal entendido como objetividad, como voluntad de calco, como simplificación y falta de complejidad. Creo, por el contrario, que no hay nada más complicado y ambiguo, nada menos aprehensible y más difícil de representar que la realidad, y que el realismo como yo lo entiendo —es decir como voluntad de realismo— asume que esa realidad no es manipulable, que es fragmentaria, que no tiene un significado estable ni abarcable, pero que sin embargo tiene cosas que decir (Gaviria citado en Jáuregui y Suarez: 374).

Al buscar elaborar una representación y un discurso verosímil acerca de la marginalidad de un grupo de niñas que viven en la calle, bajo una situación de exclusión social y desamparo, se genera una instancia en la que el discurso fílmico, las discursividades que de este discurso se desprenden, la forma en que se construye este discurso y su representación- en definitiva, todo lo que

envuelve y despliega su productividad cinematográfica -, se encuentran en un estado de incertidumbre y fragmentación. En resumen, el realismo que identificamos en la película *La vendedora de rosas* debe entenderse dentro un complejo entramado o tejido intertextual que se interrelaciona -hacia adentro y hacia afuera del texto fílmico- con una diversidad de textos y contextos que bajo un interaccionismo, elaboran un producto simbólico que contribuye a mostrar una cultura callejera como un espacio híbrido “donde confluye el efecto desterritorializador del imaginario mediático y la reterritorialización realizada por el mundo marginal a partir de sus códigos subalternos” (León: 31). De este modo, la productividad cinematográfica implícita en la película de Gaviria y el realismo que de ella se desprende, deben ser inscritos, por una parte, dentro de una convención cultural que, al ser ligada a una cierta tradición y vocación realista (propia del cine), “tiene por objetivo reproducir la realidad con la mayor fidelidad posible, y que aspira al máximo de verosimilitud” (Jakobson: 106). Por la otra, la productividad cinematográfica no sólo construye un mensaje fílmico mediante la representación especular del mundo de la marginalidad, sino que también el texto fílmico requiere ser inscrito dentro de un sistema relacional que lo vincule directamente con el contexto histórico de su aparición.

De esto se desprende que el texto y el mensaje fílmico contenidos en *La vendedora de rosas*, no remite tanto a un estado real del mundo de la marginalidad, sino a un conjunto de expectativas y convenciones culturales que autorizan y legitiman una construcción coherente de un mundo posible que demanda para su comprensión, una legitimidad que trascienda la retórica audiovisual que hace de lo verosímil una reducción de lo posible, representando una deflación de los posibles reales. En este sentido, el realismo que identificamos en la película de Gaviria, requiere un vínculo estructural y estructurante con el espacio social, cultural y político que asegure la comunicabilidad entre la obra y su audiencia. Para ello es necesario que el texto fílmico se legitime, no sólo al interior de su productividad en cuanto

diégesis y narración, sino también en su vínculo con el campo social, puesto que no cualquier mundo posible es actualizable en cualquier época.

### **Subalternidad, cultura popular y modernidad**

Como ha observado Néstor García Canclini (151), la modernidad puede ser vista como el “lugar de sedimentación y cruce de corrientes culturales diversas, de fusión no resuelta, en que el consumo artístico testimonia las contradicciones de la historia social y cultural de nuestra época”. Una de las contradicciones que quedan fijadas/representadas en la película *La vendedora de rosas*, es la existencia de un colectivo subalterno que evidencia la distancia insondable entre el mundo marginal y las instituciones sociales, las políticas públicas, en una palabra el Estado-nación.

En este sentido, los sujetos subalternos retratados en la película de Gaviria, se constituyen en una suerte de *huella* sobre el imaginario nacional. Si como han observado Shohat y Stam (278), buena parte de la producción cinematográfica realizada en el Tercer Mundo se sostiene sobre la base de un discurso “que se considera parte de un proyecto nacional, pero el concepto de lo nacional es contradictorio, es un espacio de discurso que está en pugna”, en películas como *La vendedora de rosas* esa pugna se evidencia como una contradicción, como un cuestionamiento a los *paisajes imaginarios* que hegemonizan el ideal de la nación y lo nacional. Surge así una cinematografía que pone sobre la pantalla y sobre nuestros imaginarios sociales, un nuevo discurso que aborda la exclusión social, el desarraigo identitario, la violencia urbana y la drogadicción como situaciones concretas de “los procesos de exclusión generados por las mismas instituciones sociales que pretenden combatirlos y los funestos costos de la modernización económica” (León: 29).

De este modo, el cine Latinoamericano sobre la marginalidad en general y *La vendedora de rosas* en particular, ponen en circulación dentro de la escena

simbólica y el espacio público, las difíciles condiciones de vida que experimentan a diario gran parte de la población latinoamericana, producto de una política y una institucionalidad neoliberal que opera bajo la lógica de la exclusión social. Se manifiesta, entonces, la periferia, la miseria y los márgenes que devienen en la suerte de “centro silente o silencioso” del que habla Gayatri Spivak (320), en el que se encuentran sumergidos los sujetos subalternos dentro de un circuito marcado por la violencia epistémica que caracteriza el proyecto neoliberal. De ahí que la estética híbrida del realismo que subyace en la película de Gaviria:

(...) torne visible la singularidad de estas vidas mostrando su intraducibilidad al lenguaje del Estado-nación y de las instituciones modernas. Como lo ha mostrado Beverley, el Cine de la Marginalidad a través de su efecto testimonial intenta exponer la irreductibilidad de la cultura subalterna (2004). Al hacerlo provoca (...) una irrupción en el relato elitista de la nación” (León, 2005: 43).

La visibilización de los excluidos puede traer consigo una lectura acerca de la permeabilidad de la institucionalidad y del orden social neoliberal. A través de la imagen del marginal y de su mundo de exclusión y miseria, se genera una fractura sobre la universalidad de un modelo neoconservador que no alcanza a englobar todas las formas de vida. Cuando el neoliberalismo habla de libertad, de bienes y mercado, ahí está la imagen de Mónica, la vendedora de rosas, para recordarnos que esas libertades, esos bienes y ese mercado no alcanzan para todos, que no incluye a toda una serie de individuos segregados de lo social. Como ha observado Judith Butler (62), “los excluidos constituyen el límite contingente de la universalización”. Al enfrentarnos a la imagen de Mónica, Judy, Cachetona y Andrea – niñas que viven, sueñan, imaginan y aspiran a una vida mejor, pero no encuentran el apoyo del Estado, la solidaridad de la sociedad -, lo que vemos son sujetos subalternos que no han alcanzado el umbral de ciudadanía, sujetos envueltos en la episteme de la modernidad pero sin modernización. De este modo, a través de películas como *La vendedora de rosas*, se manifiesta como ha observado Judith Butler, lo que

aún no ha sido aprehendido por el universal y que es lo que lo debería constituir: *un universalismo siempre por articular* dentro de un ejercicio hermenéutico de traducción que acentúa la necesidad de incluir y descubrir a quienes no están comprendidos en él.

Por otro lado, Giorgio Agamben (15) –siguiendo a Walter Benjamin quien sostiene que, “la tradición de los oprimidos nos enseña que el 'estado de excepción' en el que vivimos es la regla”–, plantea que los marginales y los excluidos, en tanto sujetos subalternos pertenecientes al pueblo y a lo popular, están lejos de ser un accidente o un desvío descuidado del orden social. Por el contrario, “lleva ya siempre consigo la fractura biopolítica fundamental. Es lo que no puede ser incluido en el todo del que forma parte y lo que no puede pertenecer al conjunto en el que está ya incluido siempre” (Agamben: 28-29). Son de alguna u otra manera, una fractura que funda la sociedad civil y el Estado modernos, y son, al mismo tiempo, el espacio en donde se articulan las transformaciones socioculturales en un sistema capitalista (Hall).

En este sentido, los sujetos subalternos y el contexto sociocultural que los envuelve se configuran como un territorio que no puede ser considerado como un espacio sosegado, sino por el contrario, como un campo de batalla en el que el término “popular” y la subalternidad que esta noción conlleva, deben ser inscrita dentro de relaciones muy complejas con el término “clase”. Ahora bien, es conveniente tener presente que los términos de “clase” y “popular”, si bien se encuentran profundamente relacionados, no son intercambiables. Esto, como señala Stuart Hall (108), se debe a la inexistencia de “‘culturas’ totalmente separadas que, en una relación de fijeza histórica, estén paradigmáticamente unidas a clases ‘enteras’ específicas, aunque hay formaciones clasistas-culturales claramente definidas y variables. Las culturas de clase tienden a cruzarse y coincidir en el mismo campo de lucha. El término ‘popular’ indica esta relación un tanto desplazada entre la cultura y las clases.” El término popular nos remite al campo de los oprimidos, los excluidos, los

subordinados; en tanto lo opuesto a lo popular no es una clase entera, sino una alianza: la cultura del bloque de poder, que dispone del poder cultural para decidir aquello que corresponde y lo que no corresponde a las masas o a la elite. De este modo, como ha observado Giorgio Agamben, el pueblo, la subalternidad y la cultura popular que lo envuelve y lo posibilita, se configuran como una oscilación dialéctica entre dos polos opuestos:

Por una parte el conjunto Pueblo como cuerpo político integral, por otra parte, el subconjunto pueblo como multiplicidad fragmentaria de cuerpos menesterosos y excluidos; en el primer caso una inclusión que pretende no dejar nada fuera, en el segundo una exclusión que se sabe sin esperanzas; en un extremo, el Estado total de los ciudadanos integrados y soberanos, en el otro la reserva (bandita) –corte de los milagros o campo- de los miserables, de los oprimidos, de los vencidos (Agamben: 32).

Siguiendo los planteamientos de Agamben, podríamos advertir cómo la teoría política moderna se configura como un intento riguroso y constante de suprimir la ruptura que pluraliza al pueblo en una diversidad de adscripciones identitarias, políticas, sociales y culturales, a través de la construcción de un discurso unitario y nacional que engloba a la totalidad social, invisibilizando a las clase subalternas, a lo popular y a los excluidos (León). Sin embargo, el Cine de la Marginalidad en general y *La vendedora de rosas* en particular, al visibilizar aquello que ha sido borrado o tachado por el proyecto moderno del Estado-nación, deja en evidencia la dinámica de la inclusión/exclusión de la institucionalidad moderna que, a partir de la imagen de los seres subalternos, evidencia la fragmentación, la heterogeneidad y la hibridación de la cultura popular y de los sujetos populares.

En definitiva, a través de la construcción de la subalternidad que realiza Víctor Gaviria en *La vendedora de rosas*, es posible advertir a unos sujetos que no han alcanzado a ser parte de la modernidad. Sujetos que desbordan una ubicación socioeconómica, porque la marginalidad que se refleja en la película de Gaviria nos habla no sólo de un territorio que puede ser fijado dentro de los

“mapas de pobreza” o “cinturones de miseria” de las grandes urbes metropolitanas, sino que también nos remite hacia un espacio social, cultural y político

De este modo, la película de Gaviria al ubicar en primera línea un espacio urbano habitado por personajes disfuncionales, anómicos y sin futuro social, construye una realidad sociocultural que se desarrolla y se despliega al margen del imaginario social sustentado en la matriz civilizadora de la modernidad: industrialización, urbanización, tecnología, racionalización. Excluidos de esa estructura, el director opta por relevar esa otra racionalidad que abarcan el conjunto de prácticas y saberes asociados a las niñas y niños de la calle y la marginalidad que los envuelve, dejando entrever unas “prácticas marginales que violan permanentemente las polaridades discursivas: lo privado y lo público, el hogar y la calle, la familia y la pandilla, el ciudadano y el delincuente, lo moral y lo inmoral, la mismidad y la otredad, lo incluido y lo excluido” (León: 13). La película de Gaviria podría estar articulándose como una *huella* que operaría en el interior de la modernidad como un elemento no reconocido o mejor dicho evadido por el discurso ilustrado y moderno de la hegemonía política y cultural colombiana.

Ahora bien, tampoco debemos pensar que Gaviria presenta un discurso de clase social, ni mucho menos de denuncia directa de las condiciones adversas de las niñas y niños de la calle (Ruffinelli). Por el contrario, la cinematografía de Gaviria persigue narrar una historia que se desprenda de las ataduras morales y los juicios de valor y, a partir de ahí, elaborar una descripción de una realidad social, dejando en manos de los espectadores una serie de conclusiones e interpretaciones. Se trataría, siguiendo a Jacques Rancière, de una obra que deja el espacio o la posibilidad abierta para que sean los espectadores quienes compongan, a partir de la película, su propio poema. Es una búsqueda por superar una cinematografía en la que el realizador o el autor se ubican bajo la lógica del pedagogo que trasmite un conocimiento, un saber o una

representación desde una direccionalidad jerarquizada y el espectador *debe ver* lo que el realizador *le hace ver*, lo que debe percibir es la perspectiva que él le comunica. En cambio, en *La vendedora de rosas*, encontramos indicios en los que:

A esta identidad de la causa y del efecto que se encuentra en el seno mismo de la lógica embrutecedora, la emancipación opone su disociación. Ese es el sentido de la paradoja del maestro ignorante: el alumno aprende del maestro algo que el maestro mismo no sabe. Lo aprende como efecto del control que le obliga a buscar y verificar esta búsqueda. Pero no aprende el saber del maestro (Rancière: 20).

En suma, la representación de lo marginal que construye Gaviria acerca de las condiciones de vida de los sujetos subalternos, se articula como un relato y una narración que es mucho más constatativa que inductiva, más mostrativa que deductiva. El mérito de la película radica en la diversidad de matices con la que se representa ese mundo marginal, posible gracias a la adopción de un relato en que la trama se diversifica y fragmenta. Su debilidad reside en que confía plenamente en la interpretación del espectador a la hora de racionalizar acerca de las causas, particularidades y consecuencias de la marginalidad, la brutalidad y la miseria que se presenta en la pantalla. Esto trae consigo la construcción de una cinematografía descriptiva y extrapolítica, es decir, que no tiene la intención de incidir directamente en la esfera pública, ya sea a través de una deliberación sobre las problemáticas ligadas a la marginalidad, o bien participando en la producción de un pensamiento político que busque el levantamiento de los sujetos subalternos en contra de aquellos sistemas sociales, culturales y políticos que los someten a condiciones de dominación, como fue la intención del Nuevo Cine Latinoamericano de los años '60 y '70. Se trataría, por lo tanto, de una práctica cinematográfica que, si bien se moviliza por los contornos de lo extrapolítico, también articularía una ética de la estética, es decir, las diversas modulaciones que se hacen circular en *La vendedora de rosas* (violencia, drogadicción, *parlache*, solidaridad, abandono, exclusión social, etc.), conforman un conjunto signifiante, un conjunto que

como *tal* expresa la opacidad del sujeto subalterno y los contornos desaparecidos o derruidos de una ciudadanía, donde la imagen de lo marginal se articula, siguiendo a Hommi Bhabha (68), como “ese desafío de ver lo invisible”, de “*mirar* a la invisibilidad” y de “leer lo ausente” como una manera de “subrayar la demanda transitiva del sujeto” subalterno.

### **Cine, imaginario y neoliberalismo. A modo de conclusión**

La representación de la marginalidad desarrollada por Gaviria en su filme *La vendedora de rosas*, se articula como una suerte de mirada etnográfica del tipo observacional y descriptiva, desde donde se persigue construir un relato que no condensa una mirada crítica, ni censuradora, ni mucho menos populista del mundo marginal que está retratando. Sin embargo, como ha observado Gilles Deleuze (97), “el cine no presenta solamente imágenes, las rodea de un mundo. Por eso, tempranamente buscó circuitos cada vez más grandes que unieran una imagen actual a imágenes-recuerdo, imágenes-sueño, imágenes-mundo”. De ahí que la fuerza representacional y la potencia discursiva que emana de la película de Gaviria tiene que ver con una cierta capacidad por lograr instalar la representación fílmica de lo marginal, dentro de otros contextos sociales más amplios y, a partir de ahí, lograr establecer en el imaginario social un discurso acerca de la marginalidad, la exclusión social y el desamparo que no pretende ser ni inductivo ni deductivo, tan sólo mostrativo. Por lo mismo, no recurre a la mera construcción de relatos dramáticos acerca de la vida en la calle, de la violencia, de la fragilidad y el desamparo, sino deja entrever aquello que Luis Duno-Gotteberg (531) ha denominado como una *huella fílmica de lo real* que, “más que constituirse en una narrativa realista o fáctica, el testimonio pone en escena aquella historia que es irrepresentable y, con ello, devela trazas de lo Real”.

En consecuencia, en el cine de Gaviria la representación del marginado se articula como un ente complejo que a todas luces es incompatible con la ideología neoliberal que proclama el progreso económico como el camino en donde todos, supuestamente, nos enriquecemos juntos. De este modo, en *La vendedora de rosas* se deja traslucir la incompatibilidad con el sistema neoliberal, porque éste requiere para su funcionamiento sujetos sometidos y cuerpos dóciles, porque dentro del entramado neoliberal “el cuerpo sólo se convierte en fuerza útil cuando es a la vez cuerpo productivo y cuerpo sometido” (Foucault: 33); cuerpos que producen y cuerpos que consumen al mismo tiempo.

Ahora bien, desde nuestra perspectiva esta *huella fílmica de lo real* que identificamos en la película de Gaviria, no actúa dentro de la esfera pública con una finalidad transformadora o deliberativa, sino más bien se despliega sobre los imaginarios. Cuando hablamos de imaginario, lo entendemos como un dispositivo central de la cultura y la identidad de un grupo social, en tanto régimen y repertorio de las imágenes vigentes en la consciencia/inconsciencia colectiva (Castoriadis). El imaginario se configura, se articula y se instituye a partir de los discursos, las representaciones, las prácticas sociales y los valores que transitan en una sociedad, para cuya reproducción y revitalización los medios masivos de comunicación se constituyen como un eje central. Al ocupar un lugar preponderante y clave en la configuración del orden social, cultural y político, los *mass media* se articulan, siguiendo a Cornelius Castoriadis, como un imaginario social instituyente que no sólo hacer ver el mundo, sino que también lo transforma.

Las transformaciones socioculturales asociadas a la aparición y consolidación de las sociedades modernas se encuentran signadas por el avance y fortalecimiento de los medios de comunicación de masas en tanto instituciones sociales que, al configurarse como creaciones desde y para el imaginario, contribuyen en el posicionamiento de nuevas formas simbólicas y nuevas

“significaciones imaginarias sociales creadas por una sociedad y encarnadas en sus instituciones” (Castoriadis: 157), que se van posicionando como determinantes en la comprensión del mundo social. Por lo tanto, la práctica cinematográfica desarrollada por *La vendedora de rosas*, se constituye como una cinematografía en plural y como una práctica significativa que no sólo refleja, amplifica y objetiva la imagen cinematográfica del mundo de la marginalidad latinoamericana, sino que también contribuye a formularla y lo reformularla.

De esta manera, *La vendedora de rosas* se configura como una representación (o un conjunto de representaciones) de un grupo social marginal que dejan entrever –ya sea consciente o inconscientemente-, uno de los aspectos más perdurables del neoliberalismo: “la constitución de una *sociedad dual*, estructurada a dos velocidades y que coagula en un verdadero *apartheid social*” (Anderson P, Boron, Sader, et. al.: 97). Se visibiliza, entonces, la realidad histórico-social de sujetos ignorados socialmente, que transitan dentro de la ambigüedad de una anti-estructura y anti-jerarquía, movilizándose entre los márgenes y en las fisuras de nuestras sociedades latinoamericanas neoliberales.

En suma, en *La vendedora de rosas* se deja entrever una representación que nos habla y nos trae al presente una serie de representaciones acerca de la fragilidad, el desamparo, la precariedad, la violencia y las drogas de un sector marginal-popular y sus entornos socioculturales en los que coexisten aquellos individuos que *ya no son*, los que quedan *fuera* e incluso los que *ya no podrán ser*. Surge, así, un cuestión que no es nada marginal para el desarrollo de las sociedades latinoamericanas, ¿qué hacer con las víctimas de la marginalidad que produjo el neoliberalismo y para las cuales no tuvo –ni tiene- ninguna solución?

© **Juan Pablo Silva Escobar**



## Bibliografía

Agamben, Giorgio. *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Valencia: Pre-Textos, 2001. Impreso.

Anderson, Benedict. *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 2006. Impreso.

Anderson, Perry, Atilio Boron, Emir Sader, Pierre Salama y Góran Therborn. "La trama del neoliberalismo: mercado, crisis y exclusión social". En Sader, Emir y Pablo Gentili (coord.) *La trama del neoliberalismo Mercado, crisis y exclusión social*. Buenos Aires: EUDEBA, 1999. 91- 128. Impreso.

Barthes, Roland. *Variaciones sobre la escritura*. Barcelona: Paidós, 2002. Impreso.

Bhabha, Homi. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2002. Impreso.

Berger, John. *Modos de ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006. Impreso.

Bordwell, David. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós, 1996. Impreso

Butler, Judith. "La universalidad de la cultura". En Cohén, Joshua (ed.) *Los límites del patriotismo. Identidad pertenencia y ciudadanía mundial*. Barcelona: Paidós, 1999. 59-66. Impreso.

Castoriadis, Cornelius. *El ascenso de la insignificancia*. Madrid: Cátedra, 1998.  
Impreso.

Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós,  
1987. Impreso.

Duno-Gotteberg, Luis. "Huellas de lo real. Testimonio y cine de la delincuencia  
en Venezuela y Colombia". En *Revista Iberoamericana LXXIV*. 223  
(2008): 531-557. Impreso.

Foucault, Michel. *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*. México DF:  
Siglo XXI Editores, 1995. Impreso.

Gallardo, Francisco. "Elementos para una antropología del cine: los nativos en  
el cine ficción de Chile". En *Chungara. Revista de Antropología Chilena*  
40 (2008): 79-87. Impreso.

Gaudreault, André y François Jost. *El relato cinematográfico. Ciencia y  
narratología*. Barcelona: Paidós, 1995. Impreso.

Goody, Jack. *Representaciones y contradicciones. La ambivalencia hacia las  
imágenes, el teatro, la ficción, las reliquias y la sexualidad*. Barcelona:  
Paidós, 1999. Impreso

Hall, Stuart. "Notas acerca de la construcción de lo popular". En Ralph, Samuel  
(ed.) *Historia popular y teoría socialista*. Barcelona: Crítica, 1984. 93-  
109. Impreso.

Herrera, Lizardo. *Ética, utopía e intoxicación en Rodrigo d. no futuro y la  
vendedora de rosas*. Tesis doctoral, Universidad de Pittsburgh,  
2009. Impreso

Jakobson, Roman. "El realismo artístico" En VV.AA. *Realismo ¿Mito, doctrina o tendencia histórica?* Buenos Aires: Editorial Quadrata, 2004. 103-115.

Impreso.

Jameson, Fredric. *La estética geopolítica: cine y espacio en el sistema mundial.* Barcelona, Paidós, 1995. Impreso.

Jáuregui, Carlos y Juana Suarez. 2002. "Profilaxis, traducción y ética: la humanidad "desechable" en Rodrigo D, no futuro, La vendedora de rosas y La virgen de los sicarios" En *Revista Iberoamericana LXVIII.* 199 (2002): 367-392. Impreso.

León, Christian. *Cine de la marginalidad. Realismo sucio y violencia urbana.* Quito: Ediciones Abya-Yala, 2005. Impreso.

Rancière, Jacques. *El espectador emancipado.* Buenos Aires: Manantial, 2011. Impreso.

Rojo, Grínor. *Diez tesis sobre la crítica.* Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2001. Impreso.

Ruffinelli, Jorge. *Víctor Gaviria: los márgenes al centro.* Guadalajara: Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, 2009. Impreso.

Spivak, Gayatri. "¿Puede hablar el sujeto subalterno?" En *Revista Colombiana de Antropología*, 39, Instituto Colombiano de Antropología e Historia, Bogotá, (2003): 297-364. Impreso.



Shohat, Ella y Robert Stam. *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico*. Barcelona: Paidós, 2002. Impreso.

Stam, Robert. *Teorías del cine. Una introducción*. Barcelona: Paidós, 2001. Impreso.

Stam, Robert, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis. *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona: Paidós, 1999. Impreso.

Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones Península, 1980. Impreso.

Argus-a

Artes & Humanidades

