

La construcción del imaginario/marginación social sobre la pobreza urbana en el cine venezolano del siglo XXI

Construction of the Social Imaginary /Marginalization about Urban Poverty in XXIst-Century Venezuelan Films

Recibido: 27-03-15
Aceptado: 18-05-15

**Írida García de Molero,
María Eugenia Chirinos,
Romina de Rugeriis y Rodrigo Gallardo**

Facultad de Humanidades y Educación,
Centro Audiovisual, Facultad Experimental de Arte,
Universidad del Zulia. Maracaibo, Venezuela
iridagarcia@gmail.com ; chirinosgutierrez@gmail.com ;
rominaderugeriis@hotmail.com ; gallardovaldes@gmail.com

Resumen

Este artículo tiene como objetivo mostrar la construcción del imaginario/marginación social como fenómeno pluridimensional en la Venezuela contemporánea a través de una muestra de filmes venezolanos que la reflejan desde la autonomía del sujeto social en la ciudad o en el barrio, en la exclusión, la convivencia, el individualismo, privación de capacidades básicas y riesgos de vida que a la larga problematizan las oportunidades políticas sociales, económicas, ideológicas y culturales del ser humano. A través de actividades situadas se permite al espectador captar la forma de esta realidad y su cuestionamiento dinámico y crítico. Se trabajó con el método semiótico: textual interpretativo (Lotman 1996, 1998, 2000) y el modelo dialógico (García de Molero, 2007). Se asoma como una de las conclusiones, que la muestra de películas venezolanas del siglo XXI analizadas, dan cuenta de una temática sobre imaginario/marginación social muy diversa, cuya tendencia expandida apunta hacia el desarrollo de historias más íntimas.

Palabras clave:

Imaginario, marginación social, filmes venezolanos, lo urbano.

Abstract

This article aims to show the construction of the social imaginary/marginalization as a multidimensional phenomenon in contemporary Venezuela using a sample of Venezuelan films that reflect it, from the autonomy of the social subject in the city or neighborhood, in exclusion, coexistence, individualism, deprivation of basic capabilities and risks to life that eventually create problems out of the political, social, economic, ideological and cultural opportunities of human beings. Through situated activities, the spectator is allowed to capture the shape of this reality and its dynamic and critical questioning. The semiotic method was used: textual interpretation (Lotman 1996, 1998, 2000) and the dialogic model (García de Molero, 2007). One conclusion is that the analyzed sample of XXIst-century Venezuelan films testify to a theme about social imaginary/ marginalization that is very diverse and whose expanded trend points toward the development of more intimate stories.

Keywords:

Imaginary, social marginalization, Venezuelan films, urban.

“El hombre es lo que no es lo que es, y que es lo que no es”.
(Hegel en Castoriadis, 2010, p. 218)

Introducción

El espacio marco para el imaginario/marginación social sobre la pobreza urbana en el cine venezolano del siglo XXI

El espacio-marco por excelencia de la mayor parte de las películas argumentales o de ficción que se producen en Venezuela, es sin duda, la ciudad. Una que otra vez, se observa el paisaje rural como escenario natural para el desarrollo de una historia filmica. Las imágenes filmicas de ficción donde se muestran exteriores de calles, edificios, casas, barrios, zonas marginales, plazas, iglesias, autopistas, mercados, industrias, escuelas, etcétera y aunque no haya sido el propósito deliberado del (o de los) realizador (es) siempre tendrán un valor socio-documental, pues muestran aspectos de la realidad en un momento histórico dado, signado por el año en el que filme fue estrenado públicamente.

De tal modo que la ciudad, en sí, es un referente fundamental en la construcción del imaginario sobre la pobreza urbana y marginación social en el cine venezolano del siglo XXI. Según Zavaleta (2011, p. 19),

La ciudad, ese espacio habitualmente turbulento, absorbente y representativo de la modernidad, ha sido reinterpretada y registrada por el cine latinoamericano desde los años noventa como un eje central en el cual coinciden las acciones trágicas, inconformes y violentas de grupos humanos marginados y excluidos, los cuales buscan soluciones concretas para sus estados de crisis o desamparo. Muchas veces para hallar estas soluciones, los grupos en cuestión tienen que enfrentar y afrontar una necesaria transgresión, ya sea del orden establecido o de carácter moral, social, ético, político e incluso religioso.

En esta investigación se incorporaron al análisis las películas venezolanas: *La Clase* (2007), de José Antonio Varela, *Cyrano Fernández* (2007), de Alberto Arvelo; *Bloques* (2008) de Alfredo Hueck y Carlos Caridad y *Hermano* (2010), de Marcel Rasquin. En todos estos filmes el marco escenográfico es la ciudad en la que se establecen algunos paralelismos entre las historias cinematográficas y las de sus personajes que se detallarán más adelante.

Fundamentación teórico-metodológica

Para establecer un marco teórico de la temática “la construcción del imaginario sobre la pobreza urbana y marginación social en el cine venezolano del siglo XXI” se requiere revisar el concepto de marginalidad desde distintas visiones y distinciones; por ejemplo, el sociólogo y sacerdote jesuita Alejandro Moreno, quien ha dedicado años de investigación a la temática social venezolana tiene, según su propia experiencia de convivencia con personas en barrios de Caracas, la siguiente visión:

Llevo ya veinte años “incluido” en un barrio de Petare, una de esas comunidades que antes se llamaron marginales y hoy se llaman excluidas, cuando se nombran desde fuera de ellas mismas, desde los incluidos en el sistema. Desde dentro, desde ellas mismas, ni se consideran marginales ni excluidas, simplemente porque ese planteamiento no les pertenece. Desde dentro se perciben como comunidades -pacíficas o conflictivas- de convivientes. Se diría que cada barrio más parece un pueblo tradicional que un sector de la ciudad. Este parecido a pueblo es muy significativo. Desde la estructura política, económica, social y cultural de la ciudad, los barrios son partes de una unidad más amplia. Desde dentro, se identifican como, y practican, una notable autonomía. Ni desprecian ni rechazan, pero tampoco ensalzan, la ciudad. Su autonomía no la perciben como marginación ni exclusión, sino como una manera natural de practicar la convivencia. (Moreno, 2000, p. 5)

La noción de pobreza urbana, más que la de marginalidad, parece emerger del planteamiento endógeno de Moreno (2000) puesto que sostiene al referirse a las dinámicas entre los “convivientes”, que no se perciben ni marginados, ni excluidos, de la ciudad ni de la sociedad, apoyados en la autonomía de su espacio. Esta idea es compatible con muchos filmes que recrean, dentro del imaginario social venezolano, barriadas donde se ve reflejado el sentido y significación que Moreno refiere en el texto citado.

Otros autores, como Cortés (2009, p. 6), abordan, desde la sociología, a la marginalidad como la falta de participación y de pertenencia a la sociedad, siendo lo propio de América Latina una dicotomía entre una sociedad de participantes versus una sociedad de masas mar-

ginales. Por ello la marginalidad sería relacional y negativa (carencia), pues el marginal está fuera de las decisiones que modelan la sociedad y de las estructuras con las que ella se crea a sí misma.

Sin duda, esta es una disertación que apunta más hacia el aspecto socio-político de la marginalidad, haciendo énfasis en que es, fundamentalmente, el sistema el que excluye, margina, aparta, segrega a personas y en contraposición, favorece y beneficia a otras. En este orden de ideas, Cortés (2009, p.7) acota:

Pese a estas críticas, las actuales discusiones sobre exclusión han actualizado el fundamento de las teorías de la marginalidad. Perona (2001), por ejemplo, es una de las autoras que marca este relanzamiento. De la misma manera, Saraví (2006) afirma que las teorías de la marginalidad comparten con las nuevas perspectivas sobre la exclusión, la preocupación por la falta de integración de sectores específicos de la población, entendiéndose por exclusión, el resultado final de un proceso de acumulación de desventajas que corroe la relación individuo-sociedad y con ella las condiciones de pertenecimiento y de solidaridad misma.

Con respecto al marco metodológico, para el tratamiento analítico de los filmes se utilizó la semiótica interpretativa (Lotman, 1996, 1998, 2000) y el modelo dialógico de García de Molero (2007). Este modelo permite establecer una dialéctica cognitiva comunicacional entre el *saber hacer* y *querer decir* del autor o director realizador cinematográfico desde la instancia de la producción con la puesta en escena de la *muestra presentificante*¹, y el *querer saber* y *poder saber* del espectador intérprete desde la instancia de la recepción o reconocimiento de las actividades situadas que estructuran el texto/discurso filmico. Una dialógica comunicacional contextual que engendra cognitivamente en la mente del espectador un recorrido de interpretantes que dan sentido a la temática tratada en el filme. En este caso específico, la temática que atañe es el imaginario/marginación social sobre la pobreza urbana

en el cine venezolano del siglo XXI. Una temática contextualizada en la Venezuela contemporánea.

Para el análisis interpretativo, siguiendo el modelo dialógico, tanto el espectador intérprete como el autor director cinematográfico se ubican en las fronteras (Lotman, 1996) del texto filmico.

Esta ubicación fronteriza y productiva, da paso a una semiosis dinámica que genera funciones de sentido en una semiótica interpretativa, lo que permite comprender y explicar la relación entre todas las esferas que organizan, de manera singular, la vida de los hombres en sociedades específicas y en un determinado momento histórico, que influye y condiciona su saber cultural y científico, pues toda producción de conocimiento se trabaja con y a partir de los signos. (García de Molero, 2007, p. 115)

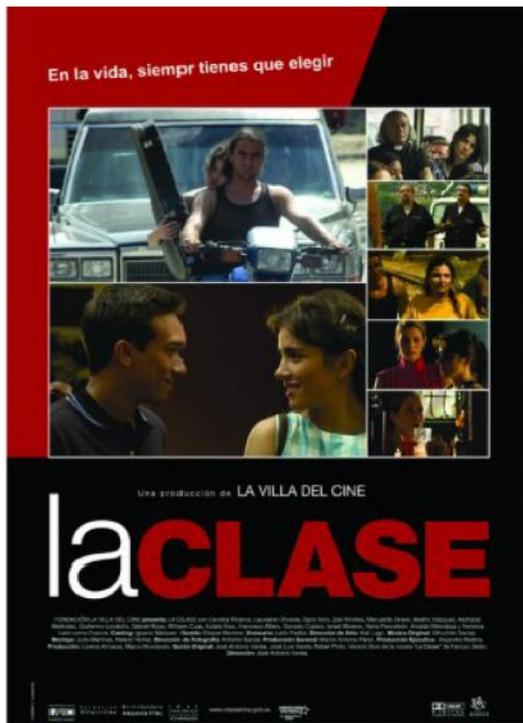
La muestra presentificante analizada la conforman los filmes: *La clase* (2007), *Bloques* (2008), *Bloques 2* (2008), *Cyrano Fernández* (2010), y *Hermano* (2010).

La Clase (2007)

Los señalamientos emanados del enfoque de las teorías de la marginalidad reafirman, desde sus diversas aristas, que la exclusión, la desventaja, la desigualdad, es causa y consecuencia a la vez de un desequilibrio social y político que favorece o privilegia a unos pocos y perjudica y execra a muchos otros. Estas maneras de entender el fenómeno también se pueden apreciar en algunas películas venezolanas del siglo XXI, específicamente, está por ejemplo, *La Clase* (2007), cuyo argumento alude a la vida de una joven estudiante de música, Tita, que vivía en un barrio popular de Caracas. Tita aspiraba ser primera violinista en la orquesta sinfónica pero sus condiciones económicas la ponían en desventaja con sus compañeros.

Una amiga de Tita, Margarita, de clase media alta la invita a vivir en su casa para que pudiera estudiar con tranquilidad, alejada del ambiente de violencia del barrio. El rol social del personaje de Tita en el filme *La Cla-*

1 Una muestra presentificante cinematográfica es el conjunto-significante de estructurantes operativos técnico expresivos y de contenido social pertinentes al texto/discurso filmico de una obra cinematográfica. Esta "viene a ser el conjunto de acciones y objetos de la materialidad significativa del texto. Sobre esta materialidad se instaura de manera dinámica la representación audiovisual del filme, y se genera un conjunto de actos de significación y comunicación, marcados por la actuación temporal de la enunciación y/o del mundo" (García de Molero, 2007, p. 62).



se (2007) se pone de manifiesto cuando en la película se da un punto de giro y se muestra la *actividad situada*² que recrea los hechos violentos ocurridos en Caracas el 27 de febrero de 1989: un estallido social conocido como 'El Caracazo', en pleno caos que se produce en toda la ciudad, y ante la feroz arremetida de las fuerzas policiales y militares del Estado, Tita se une a la protesta y solidariza con su gente, arriesgando su propia vida, si es preciso.

Al filme, *La Clase* (2007), dirigido por José Antonio Varela y con guión de José Antonio Varela, José Luís Varela y Rafael Pinto, se acopla incisivamente el argumento de Dore (2008, p. 84-85):

A pesar de que la persona marginal se encuentra en este sentido en una situación de exclusión, no es pertinente estudiar la marginalidad como un fenómeno que existiría "aparte" o "al lado" de una sociedad integrada, pese a lo sugerido por el origen etimológico

de la palabra. Los marginales están en constante interacción con el resto de la sociedad, y esta interacción define la marginalidad. En otros términos, no se pueden entender las conductas y percepciones de los marginales sin entender la formación social del país.

Por su parte, Delfino (2012, p. 22) establece que la marginalidad constituye un fenómeno multidimensional o pluridimensional; puede hablarse de distintas dimensiones o formas de marginalidad –económica de producción o consumo, política, cultural, educacional, etc.– y hasta de distintas intensidades o grados dentro de la misma forma.

La perspectiva que señala Delfino (2012) se abre a la consideración de la pluralidad de dimensiones que intervienen en el fenómeno de la marginalidad, no solo las circunscritas a lo social, político o económico como lo refieren otros autores. Esta diversidad de posibilidades o formas de marginalidad son las que, en muchos casos, se ponen de manifiesto en las representaciones del imaginario cinematográfico acerca de la pobreza urbana y marginalidad social del cine contemporáneo venezolano.

No obstante, para profundizar aún más en la pluridimensionalidad del fenómeno de la marginalidad, es imprescindible revisar lo que esgrime el investigador y psicólogo venezolano Manuel Barroso (1987, p. 355):

Marginal es el desarraigado, el desubicado, el que se impide el crecimiento, el que se niega a ser lo que es, no expresando sus sentimientos y sus necesidades, el que cambia todo por cosas, artefactos, para sentirse querido y en contacto. Marginal es el que no acepta límites y se convierte en un invasor de los demás, el que responde con violencia inmediata a la necesidad y desconoce las necesidades de otros y el que utiliza a los otros como recursos, ignorando los propios; el que vive de la contingencialidad, sin centrarse en su aquí y en su ahora, vive del tal vez, del

- 2 El concepto de actividad situada se acompaña de la puesta en escena para ubicarse en un continuo de fragmentos fílmicos dispuestos bajo las reglas de organización que el autor cinematográfico ofrece al espectador intérprete, no sólo para ser consumido, como para ser partícipe del texto, para interactuar con él sobre la base de sus contenidos y de sus tratamientos estéticos (García de Molero, 2007, p.p. 97-98). La actividad situada permite al realizador construir el sentido tutor o sugerido del filme, y al espectador intérprete jugar con los signos y su sentido en el filme para llegar a construir un nuevo sentido.

quizás, del de repente, del por si acaso, del a lo mejor, o ya veremos. El marginal vive del accidente inesperado, de las inclemencias del tiempo, de las enfermedades hereditarias, de la traición del amigo, de los prejuicios sociales. Vive de prisa y en confusión, sin contacto. Predica la revolución, aunque jamás se haya sometido a la suya propia.

La visión de Barroso (1987), que va más allá de lo social, político, económico, cultural, educativo y que supone una dimensión individual y colectiva de la marginalidad, presenta una alternativa de estudio y análisis de los personajes de algunos filmes venezolanos revisados, que fueron creados según el modo expresivo de la práctica significativa cinematográfica de los guionistas y directores de esas películas, representando una interpretación o un constructo imaginario de los entornos, acciones y modos de vida recreados para esos personajes, en sus contextos, dentro de la realidad fílmica plasmada en la pantalla.

***Bloques* (2008), entre la ilusión y la frustración**

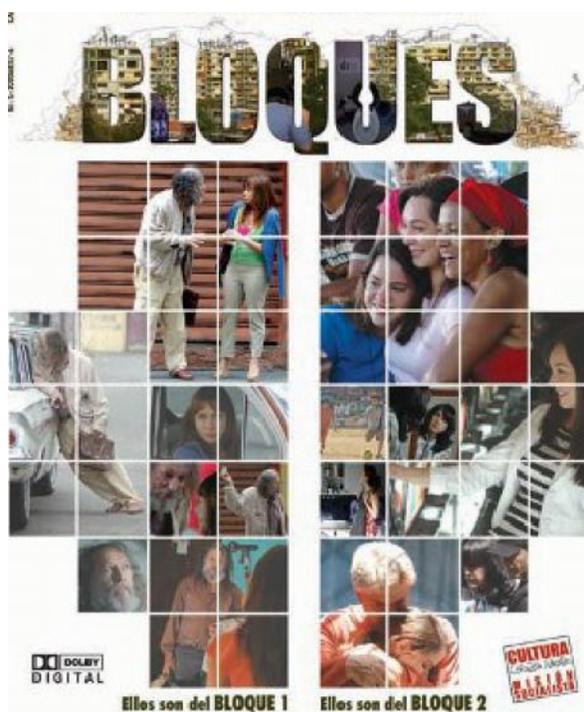
La película *Bloques* (2008), es una muestra presentificante conformada por dos historias: *Bloque 1*, dirigido por Alfredo Hueck y *Bloque 2*, por Carlos Caridad. Ambos directores exponentes de una práctica significativa cinematográfica que enuncia un discurso sociológico-materialista del siglo XXI en Venezuela.

También este tipo de filme responde al “nuevo cine” en su afán de representar al sí mismo y al otro social en su aspecto ético, estético y sus relaciones de poder en la construcción del imaginario/imaginación social sobre la pobreza urbana en un mundo globalizado.

Avanzando en la década de los ochenta se produce una revisión de las diversas situaciones de violencia política del continente y los personajes cinematográficos enfatizan los elementos representativos o bien reaccionan buscando la novedad en versiones más intimistas, enfocadas en conflictos individuales, con mayor o menor suerte. Este aspecto es uno de los más recurrentes en la crítica que realizan los jóvenes creadores de los años noventa y de principios del siglo XXI al cine anterior, y es una base significativa de la propuesta diferenciadora que estos nuevos cineastas ensayan a través de sus prácticas

en búsqueda de nuevas políticas estéticas.

En el llamado “nuevo cine”, la construcción de una galería de personajes asociados a mundos marginales pone en el debate la problemática respecto de las formas de representar al otro, formas que atañen a lo ético y a lo estético, a las relaciones de poder, a la autoconciencia de quien enuncia, a la relación entre el mundo de la alta cultura ahora globalizado y la constelación de ciudadanos “consumidores”. (Doll, 2012, p. 54)



El filme trata, desde un acercamiento sensible e íntimo, la situación de Manuel, quien es el personaje central de la historia *Bloque 1*. Este hombre vive en unos edificios populares de la ciudad de Caracas, que se conocen con el nombre de *Bloques*, por analogía a su forma de construcción, y que también es el signo que le aporta el título al filme. Manuel es un cobrador de rentas de inmuebles que representa en su contexto y existencia la vida perdida en los sueños y fantasías. Manuel sumergido en el alcohol desde el abandono de su mujer, lleva una vida amarga día a día. Dependencia, amargura y resignación caracterizan su condición de víctima. A propósito del personaje de Manuel, cabe citar a Barroso (1987, p. 357), cuando señala que:

El marginal procede por impulsos. Si tiene hambre, come. Se limita escasamente a áreas muy restringidas, como son necesidades básicas: hambre, sexo, sed y quizás protección. Las necesidades no son el centro de su funcionamiento, son eventos que ocurren al margen. Por lo tanto, el individuo no se siente responsable de ellos sino que hace responsable a todo el mundo.

Manuel no atiende en su vida el rol de padre, ni la manutención del hijo. Bebe demasiado y culpa a otros por su desgracia, como por ejemplo, en la escena donde busca comida y no encuentra. No valora su entorno, se siente extraviado y en soledad; como en el caso de profunda angustia que se manifiesta en el retrato de "El grito" de Edvard Munch, completado en 1893. El personaje de Manuel es discriminado en su trabajo, por su aspecto físico, que él mismo se empeña en tener (cabello y barba largos y descuidados). Incluso en un bar, Manuel le dice a una prostituta: "Yo no soy feo, lo que soy es diferente".

La calle que conduce hasta el edificio donde habita Manuel está bordeada de aguas servidas, alcantarillas rotas y mucha basura. Manuel es un hombre abandonado por su mujer, se gana la vida como cobrador y vive en un departamento con su pequeño hijo y su suegra. Estos tres personajes, aunque conviven en el mismo espacio, son solitarios entre sí y ante los demás.

Manuel conoce a Norma que es la administradora del bar popular "Detén la noche" que él frecuenta cuando va a ingerir alcohol. Ambos personajes llegan a identificarse por la marginalidad que experimentan en sus propias vidas. Aunque viven con sus familias, comparten la soledad. Norma se siente marginada por la enfermedad de artritis y Manuel por el desamor y el alcoholismo que lo ahoga a diario.

De las conversaciones con Norma, en el bar, Manuel alimenta la ilusión de un romance con esta mujer e incluso, llega a robar dinero de las cobranzas a clientes de su trabajo para comprarle los medicamentos. Cuando Manuel sigue a Norma hasta el bloque donde ella vive con su marido y sus dos pequeños hijos, la esperanza infundada se desvanece y llega a repetirse varias veces a Norma la frase: "Me equivoqué, me equivoqué". El fracaso nuevamente aparece en la vida de Manuel. Este episodio tiene su culmen, cuando Manuel encuentra a su pequeño hijo ingiriendo alcohol, lo que provoca el estremecimiento del personaje, que quizás le ayude a vencer su marginación.

Este imaginario de la marginalidad social que emerge de la propuesta cinematográfica de *Bloque 1*, a través de sus personajes y sus conflictos, se puede relacionar con la propuesta de León (2005, p. 32) acerca del Cine de la Marginalidad o realismo sucio:

Frente a la crisis del proyecto político moderno, encarnado por la sociedad igualitaria liberal y la utopía socialista, la estética cinematográfica del realismo sucio latinoamericano apela al desencanto. Sus historias de orfandad, frustración, miseria, corrupción, dolor y muerte muestran la bancarrota de la ciudadanía moderna y la crisis del sujeto racional, pero también la imposibilidad de un individuo auto consciente de su condición de oprimido y agente de la revolución social. A diferencia del cine comercial del primer mundo que se regodea en las peripecias y hazañas de héroes y anti héroes inmersos en una sociedad de la abundancia donde el conflicto social está ausente, el Cine de la Marginalidad latinoamericano muestra las difíciles condiciones en las que se debate una parte de la población del Tercer Mundo, víctima de la lógica excluyente del neoliberalismo. La constante lucha por la sobrevivencia en medio de la miseria, recuerda la «estética del hambre» propuesta por Glauber Rocha a comienzos de los 70. El realismo sucio parece hacer suyo aquel planteamiento que dice que «nuestra originalidad es nuestra hambre y nuestra mayor miseria es que esta hambre, siendo sentida no es comprendida».

Bloques 2. ¿Vivir al margen de la realidad o adentrarse en la marginalidad?

Bloques 2, la segunda propuesta del díptico *Bloques* (2008), está dirigida por Carlos Caridad. La historia se basa en la debacle moral, económica y social de la familia del honorable juez Braulio, quien se ve descubierto en hechos de corrupción, es encarcelado y su familia queda en la calle como consecuencia de su ambición desmedida.

Hay marginales metidos a políticos. Los hay en ejercicio de profesiones, con actitudes

autosuficientes de rechazo y maltrato hacia los demás. Hay marginalidad en el médico que maltrata, ofende y comercia, en el abogado que amaña las verdades y la justicia, en el sacerdote que se violenta y condena y la hay en el maestro que ofende, descalifica y no enseña. Todos estos son disfraces de una inferioridad, desvalorización y baja autoestima. (Barroso, 1987, p. 355)

El personaje del juez Braulio Aristigueta, su abogado y el propio sistema judicial representan la burla al ciudadano, a la ley, el abuso contra el más desprotegido, la ofensa y la descalificación del otro. Un juez que se burla del sistema con su conducta, al mismo tiempo su propio abogado abusa de su cliente y lo abandona e ignora a los familiares del reo.

Beatriz, es el personaje que representa a la esposa del juez Braulio. Ella es ama de casa de la alta sociedad y luego del escándalo que la sorprende inadvertida, se auto margina al evadir la realidad y la vida que les toca vivir a ella y a sus dos hijos, como consecuencia de los hechos de corrupción en los que está involucrado su marido.

Esta también es una forma de manifestación de la marginalidad, que viene a formar parte del imaginario sobre la pobreza urbana en Venezuela: corrupción, delincuencia, pobreza, discriminación, según lo que sostiene Barroso (1987, p. 354) respecto a que personas con poder, con sabiduría de libros, posición de autoridad, son marginales. Todos ellos se asientan en el status, en el rol, en el poder, o en la conveniencia como formas de ser importantes y son devorados por sus propias incongruencias.

Tan desubicada está Beatriz, que es capaz de discriminar a su ex-cocinera Roberta, quien es una mujer de tez morena y luchadora, quien además, es la única que le ha brindado ayuda, una vez que quedó en la calle con sus dos hijos: Alejandra y Francisco. Roberta le busca un lugar para vivir, en el mismo bloque donde ella vive en un sector popular de Caracas y le brinda apoyo moral a ella y a sus hijos. Sin embargo, la desconexión de Beatriz hace que en una escena sea capaz de regalarle un uniforme de empleada doméstica, a pesar de que ella no trabaja ya para Beatriz.

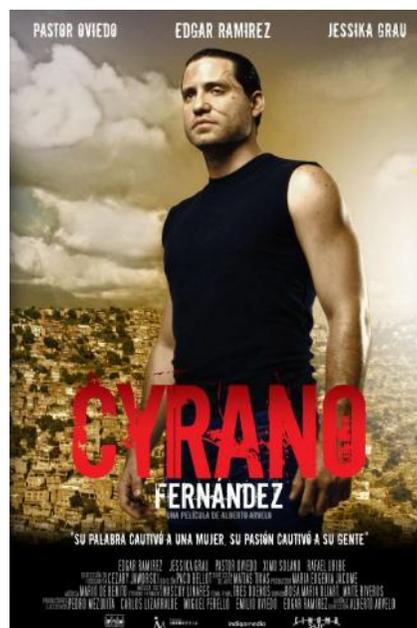
El problema de la representatividad de los personajes construidos en esta filmografía estaría marcado por el resultado de una percepción distinta tanto de los sujetos sociales, de los discursos, como de la misma posibilidad de representar al otro, producto de la discusión epocal y de la experiencia que provee la tradición cinematográfica latinoamericana, pues estas nuevas prácti-

cas se construyen en diálogo respecto de la valoración canónica del cine latinoamericano anterior. Los realizadores ensayan dar un paso al lado y apuestan a que los propios medios expresivos construyan dialógicamente a sus personajes, buscando la forma de no imponer una sola voz o una enunciación "autorizada". No se pretende dirigir pedagógicamente un sentido único a través de la exaltación moral de los sujetos personajes, ni erigir modelos ideales de conducta. (Doll, 2012, p. 55)

Cyrano Fernández (2010): marginalidad y antagonismo

Este filme de Alberto Arvelo, se inspiró en el libro *Cyrano de Bergerac* (1897), del poeta francés Edmond Rostand (1868-1918), un clásico adaptado para los personajes de esta historia en actividades situadas fílmicas a desarrollarse en el barrio de San Miguel en Caracas.

Cyrano Fernández, un hombre marcado en su rostro duro, pero que esconde a alguien sensible y de algún modo es un anti-estereotipo de héroe, a pesar de que está incurso en actividades no lícitas. Cyrano está enamorado de su prima Roxana, pero no se atreve a declarar sus sentimientos debido a su aspecto físico. Ese amor lo expresa a través de cartas, que ella piensa fueron escritas por Cristian. Mientras la chica y el falso escritor se enamoran, el protagonista sufre en silencio por la pérdida de la mujer que ama y encabeza una disputa con narcotraficantes que buscan dominar en la barriada.



A propósito de esta adaptación de Arvelo acerca de la historia de la literatura, Barroso (1987, p. 353), expresa que:

Robert Park acuñó el término “marginal” para designar lo que Simmel más tarde llamaría “el extranjero”: “aquél a quien el destino ha condenado a vivir en dos sociedades, en dos partes, no solamente diferentes, sino antagónicas” (Park, 1928, p. 881). Y lo que Reuter explicó en detalle: “marginal, es uno que vive en dos culturas incompatibles o conflictivas y que participa en alguna manera de ambas e incorpora dentro de sí mismo, muchas ideas, actitudes y hábitos divergentes. Uno que es excluido de la participación completa en la cultura, pero que no ha adquirido el status de extranjero”.

El personaje de Cyrano Fernández, vive entre dos mundos, el de la poesía y las bonitas palabras de amor y el mundo de la muerte y la sangre. Un mundo donde el *ser/parecer/ser* toma fuerza dialéctica de la verdad en tanto evidencia/autenticidad. Para ambos mundos está dotado y se manifiestan en él con fuerza. El hombre ‘héroe’ para su comunidad, el malandro para la policía y para otros delincuentes, el líder carismático al que no le tiembla la mano para disparar, para amedrentar, para imponer su ley; ley que se debate entre sus escritos soñando no ser quien es y en lo que cree que debe hacer con su vida en el barrio. Vive tanto en la ciudad, como en el barrio, se comunica con unos y con otros, no siendo ni de uno ni de otro lugar, vive en dos lugares, en dos partes antagónicas. El personaje de Cyrano en momentos parece darse cuenta de lo profundo de su dilema, del cual no ve salida, solo despertar y hacer lo que toca, y en medio, matices de colores vivos, aromas y juegos, sueños y esperanza. Todos lo buscan para lo que sea y a todos responden, en dos culturas opuestas e incompatibles.

La exploración de los mecanismos sociales, como universo dramático predominante que dan forma a los marcos institucionales y culturales del país, lo ve desde un “Yo” como sujeto discursivo y afectado por su relación polémica con su contexto y por la valoración del individuo como centro de la acción dramática y social, revelando una nueva cotidianidad a través de la marginalidad urbana, producto del paso de una sociedad rural a urbana, donde plantea situaciones y perso-

najes paradigmáticos que aportaron una nueva relación con el espectador a partir de la re-visión crítica de las creencias y del modelo social, hizo de la marginalidad un micro universo con lenguaje y estéticas propias, los desclasados, los marginados y marginales, las víctimas y victimarios, los delincuentes y la delincuencia la más prolífica y atractiva iconografía y presentó un nuevo sistema de estereotipos urbanos venezolanos, seres que se encuentran en constante interacción con el resto de la sociedad y esta interacción define la su marginalidad, es decir no se puede entender la conducta y percepciones de los marginales sin entender la formación social del país. (Martínez, 2012, pp.147-148)

Encajan en este contexto muy acertadamente las palabras de Zavaleta (2011, p. 11):

Cada una de estas obras se particulariza por una aproximación sensible a la vida en la gran ciudad latinoamericana desde la experiencia de personajes que han quedado al margen del contrato social. Sean jóvenes con sueños sin realizar, migrantes, sicarios o ex soldados, todos los protagonistas de estas películas viven en el margen o desde el margen, en un límite o frontera y la sociedad, neoliberal, egoísta y absorbente, les ha negado continuamente oportunidades de inclusión.

***Hermano* (2010): Al margen de la esperanza**

En la película *Hermano* (2010), del director Marcel Rasquin, el personaje de Daniel, el hermano menor, fue encontrado como bebé abandonado en un basurero. El niño lloraba y llamó la atención de Julio de 6 años y de su madre Graciela que lo recoge y se lo lleva a su casa. El llanto de Daniel en medio del basurero se parecía al de un pequeño felino y por eso le pusieron el apodo de “Gato”. La madre sola cría a Julio y a Daniel juntos, como hermanos, en un barrio de la ciudad de Caracas. La madre es reposteera y de ese modo se gana la vida. En la barriada predomina la ingesta de alcohol, la droga, la extorsión y un ambiente peligroso. Ya de adolescentes, Julio, a espaldas de su madre, pertenece a una banda de delincuentes, aunque no es un asesino. Al mismo tiempo, practica fútbol en el barrio, al igual que su hermano Daniel.



Ambos –Julio y Daniel– tienen la posibilidad de ser evaluados para ingresar a un equipo de fútbol menor, pero la madre muere asesinada de un disparo, hecho que impacta la vida de los dos jóvenes. Julio tiene la oportunidad, a través del fútbol, de salirse del camino que le conduce a la delincuencia, pero la idea de vengar la muerte de su madre es demasiado tentadora. Finalmente, en el juego que definiría si son contratados o no, se produce un desenlace violento, en el que Daniel muere, víctima de la banda que integraba su hermano, y es lo que provoca la reacción de Julio de cambiar su vida a través del deporte, luego de haber perdido a su madre y a su hermano en manos de la delincuencia.

La contradicción nos parece un elemento central para el entendimiento de las conductas de las poblaciones marginales. Si bien existe la posibilidad de un ascenso social, las oportunidades son restringidas y los éxitos frágiles. Los cambios sociales no se encadenan en una dinámica de desarrollo sustentable y “lo constante es la existencia de lo antagónico” (Portocarrero, 2002, p. 3). La población marginal oscila entre el repliegue y el progreso, la esperanza y la frustración. Es este antagonismo lo que la caracteriza. (Dore, 2008, p. 91)

Con relación a este señalamiento de Dore, en el filme *Hermano* (2010), para el personaje de Daniel, el Gato, es evidente la meta u objetivo de alcanzar la oportunidad de entrar en un equipo de fútbol profesional, es su esperanza, que a ratos durante la película también se percibe como frustración al pretender que su hermano Julio esté con él en el equipo. La fragilidad de tal oportunidad, y la duda del hermano mayor, en el sentido de no creer que pueda ser algo bueno también para él, hace que Daniel se debata entre la esperanza y la frustración.

El planteamiento de Barroso (1987), desenmarcado de la racionalidad sociológica, ofrece la posibilidad de comprender mejor, desde la psicología, los personajes filmicos y la realidad que se desdibuja en sus micromundos o inframundos particulares. Esto se puede constatar, igualmente, en la película *Cyrano Fernández*.



A modo de conclusión

Imaginario de la pobreza urbana y la marginalidad social en construcción

El imaginario en el cine es profundamente humano, pues este medio, por excelencia narra historias, historias de personas, historias de vida, o de muerte. Gentes tan antagónicas, tan distintas y a la vez tan parecidas. Cada director de las películas analizadas ha sido co-creador de una ficción filmica, inspirada y ‘enmarcada’ en personas, ciudades, barrios y en la realidad, a la cual difícilmente puede escapar el lente que capta los hiperescenarios urbanos y el latir y esencia de un fenómeno que salta a la vista y es inevitable ocultar: la marginalidad, en sus diversas manifestaciones.

Se ha hecho patente la importancia del cine para establecer lo que se considera como realidad, por su capacidad para movilizar elementos del imaginario socio-cultural y condensarlos en determinadas esquematizaciones de la realidad social. (Obscura, 2011, p. 179)

El primer acercamiento creativo a un imaginario surge en los deseos y aspiraciones de los realizadores, guionistas y directores de cine que proponen una historia, la construcción de unos personajes y visualizan una 'puesta en escena' del futuro filme. Se plantean una muestra presentificante donde tejen acciones y objetos que sitúan una propuesta temática en la cual las imágenes y los sonidos cobran un especial énfasis dado el impacto de los sentidos a los que se dirigen.

Las representaciones sociales constituyen a la vez "el producto y el proceso de una actividad mental por medio de la cual un individuo o un grupo reconstituye la realidad a la que se enfrenta atribuyéndole una significado específico" (Giménez, 2005, p. 408). Respecto a la noción de imaginario, utilizo libremente la concepción de Gilbert Durand, para quien el imaginario supone esquemas cognitivos que funcionan siguiendo el principio de la analogía y se expresan mediante imágenes simbólicas organizadas de manera dinámica, las cuales surgen de la interacción entre las pulsiones y lo social, en lo que él denomina el trayecto antropológico (Durand, 2005). Asimismo, retomo el enfoque de Gilberto Giménez sobre el imaginario como imaginación creadora o imaginario en acción (es decir, "como la capacidad de reorganizar las imágenes mediante nuevas configuraciones, orientadas hacia objetivos, y las limitaciones de esta concepción. (Obscura, 2011, p. 161)

La muestra de películas venezolanas del siglo XXI analizadas en esta investigación, dan cuenta de una temática acerca de la marginalidad mucho más diversa, que no se circunscribe únicamente a lo social, económico o político, si se compara con el imaginario de los filmes del siglo pasado. La tendencia de este imaginario expandido apunta hacia el desarrollo de historias más íntimas, basadas en personajes que emergen de la acción creadora de los realizadores venezolanos descubriendo otras formas de marginalidad diferenciadas, pero siempre desde el imaginario colectivo de la sociedad que recrea.

Las representaciones filmicas de la marginalidad en una cinematografía determinada no son la expresión totalmente "libre" de un director, sino que dependen en gran medida del imaginario sobre la pobreza vigente en la sociedad a la que ese cine expresa, el cual re-

sulta de la interacción entre las condiciones de posibilidad creadas por el campo del cine a nivel local e internacional, y el contexto sociocultural y político de la sociedad a la que ese cine da expresión. (Obscura, 2011, pp.180-181)

Se ha querido tratar en esta investigación el imaginario/marginación social sobre la pobreza urbana en la muestra presentificante de los directores cinematográficos Varela, Hueck, Caridad, Arvelo y Rasquin, presentando al hombre y a la mujer marginales tal como son en sus diversas modalidades y como protagonistas históricos de su propia marginación. Seres que pueden cambiar, como se vio en alguno de los filmes si se lo proponen, porque, como afirmaba Hegel "todo fluye, se mueve y cambia", en tanto que "El hombre es lo que no es lo que es, y que es lo que no es" (Hegel en Castoriadis, 2010, p. 218).

Referencias

- Barroso, M. (1987). Autoestima, ecología o catástrofe. Caracas (Venezuela): Editorial Galac, s.a.
- Castoriadis, Cornelius. (1975). La institución imaginaria de la sociedad. Buenos Aires (Argentina): Ediciones du Seuil.
- Cortés A. (2009). Modernización, dependencia y marginalidad. Itinerario conceptual de la sociología latinoamericana. XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. Asociación Latinoamericana de Sociología, Buenos Aires. Consultado en enero de 2015, en <http://li.co.ve/25L>.
- Cortés, A. (2012) Modernización, dependencia y marginalidad: itinerario conceptual de la sociología latinoamericana. Consultado en enero de 2015, en <http://li.co.ve/25M>.
- Delfino, A. (2012). La noción de marginalidad en la teoría social latinoamericana: surgimiento y actualidad. Consultado en enero de 2015, en <http://li.co.ve/25N>.
- Doll, D. (2012). Un cine que politiza: estrategias "fronterizas" en una tendencia del cine latinoamericano actual. Consultado en enero de 2015, en <http://li.co.ve/25P>.
- Doll, D. (2012). Escapar de los géneros entrando en ellos. Una tendencia del cine latinoamericano actual. Consultado en enero de 2015, en <http://li.co.ve/25R>.

- Dore, E. (2008) La marginalidad urbana en su contexto: modernización truncada y conductas de las marginales. Consultado en enero de 2015, en <http://li.co.ve/25S>.
- García de Molero (2007). Semióticas del cine. El cine venezolano de Román Chalbaud. Colección textos universitarios. Mérida, Venezuela: Ediciones del Vice Rectorado Académico. Universidad del Zulia.
- Ficha técnica del filme: *Hermano* (2010). Rasquin, M. Consultado en enero de 2015, en <http://li.co.ve/26a>.
- Ficha técnica del filme: *La clase* (2007). Varela, J. Consultado en enero de 2015, en <http://li.co.ve/25Q>.
- Ficha técnica del filme: *Bloques* (2008). Hueck, A. y Caridad C. Consultado en febrero de 2015, en <http://li.co.ve/25W>.
- Ficha técnica del filme: *Cyrano Fernández* (2007). Arvelo, A. Consultado en febrero de 2015, en <http://li.co.ve/25X> y <http://li.co.ve/25U>.
- León, Cristián (2005). El cine de la marginalidad: realismo sucio y violencia urbana. Consultado en febrero de 2015, en <http://li.co.ve/26b>.
- Lotman, Yuri. 1996. La Semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto. Madrid (España): Edic. Cátedra, S.A.
- Lotman, Yuri. (1998). La Semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio. Madrid (España): Edic. Cátedra, S.A.
- Lotman, Yuri (2000). La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura. Edición de Desiderio Navarro. Madrid (España): Edic. Cátedra (Grupo Anaya, S.A.).
- Martínez, R. (2012). Cine social venezolano e identidad cultural. Consultado en febrero de 2015, en <http://li.co.ve/26c>.
- Moreno, A. (2000). Superar la exclusión, conquistar la equidad: reformas, políticas y capacidades en el ámbito social. Centro de Investigaciones Populares (CIP), Caracas. Consultado en diciembre de 2014, en <http://li.co.ve/26d>.
- Obscura, Siboney (2011). Imaginario en el cine mexicano. La construcción del imaginario sobre la pobreza en el cine mexicano. Revista cultura y representaciones sociales. Revista electrónica de ciencias sociales. Consultado en diciembre de 2014, en <http://li.co.ve/26e>.
- Zavaleta Balarezo, Jorge (2011). Hacia un cuarto cine: violencia, marginalidad, memoria y nuevos escenarios globales en veintiún películas latinoamericanas. Consultado en diciembre de 2014, en <http://li.co.ve/26f>.