
Problematizaciones semióticas desde el sur. Colonialidad en la representación del sujeto/sujeta popular en el cine latinoamericano

Noel Padilla-Fernández¹

Recibido: 15-05-2022

Aceptado: 01-06-2022

Resumen

La construcción inferiorizada del otro que realizó Europa en su proceso de expansión colonialista, ha sido secularmente fortalecida a través de múltiples relatos (históricos, científicos, pedagógicos, antropológicos, artísticos, y otros), tal construcción permanece como enunciación centro-periférica en maneras de nombrar, significar y relacionarse. Estas formas de colonialidad la podemos encontrar en discursos sobre el sujeto/sujeta popular en el cine latinoamericano que transitan en los circuitos comerciales de cine, televisión abierta y por suscripción y plataformas streaming. La disertación, reflexión y problematización que pretende el presente artículo intenta visibilizar la relación sujeto-objeto y fronteras económicas, ontológicas y simbólicas que existen entre el lugar que enuncia y el lugar representado en estas narrativas. Esta discusión se hace pertinente para la mirada hacia un cine otro, popular y desobediente que viene siendo, desde donde se ejerce el derecho a una narración y representación propia.

Palabras claves: Construcción del otro, ontología sobredeterminada, enunciación centro-periférica, cine otro, popular y desobediente.

1 Noel Padilla-Fernández. Doctor en Artes y Culturas del Sur (UNEARTE); Magíster en Tecnologías de la Información y la Comunicación (UCV); Especialista en Epistemologías del Sur (Flacso-Brasil); Licenciado en Educación (UCV). Profesor-Investigador, Categoría Asociado del Centro de Experimentación para el Aprendizaje Permanente (CEPAP), de la Universidad Nacional Experimental Simón Rodríguez y Universidad Nacional Experimental de las Artes. Profesor-Investigador externo de PROCESSO-COM UNISINOS, Brasil. Miembro de la RED Amlat. Realiza estudios postdoctorales en Filosofía y Ciencias Humanas de Nuestra América en la UNESR. Su transitar por la cinematografía (fotografía, realización e investigación), educación popular, comunicación alternativa (contextos populares e indígenas), estudios del discurso, semiótica, epistemologías, filosofía del lenguaje, transversalizan sus preocupaciones investigativas desde el pensamiento crítico descolonial, orientando su línea de trabajo actual en lo que viene configurando como Semióticas del Sur y Filosofías del Discurso.

Abstract

The inferiorized construction of the other made by Europe in its colonialist expansion process has been secularly strengthened through multiple narratives (historical, scientific, pedagogical, anthropological, artistic, and others), such construction remains as a center-peripheral enunciation in ways of naming, meaning and relating. These forms of coloniality can be found in discourses on the popular subject/subject in Latin American cinema that transit in commercial film circuits, open and subscription television and streaming platforms. The dissertation, reflection and problematization that the present article intends to make visible the subject-object relationship and economic, ontological and symbolic boundaries that exist between the place that enunciates and the place represented in these narratives. This discussion becomes pertinent for the gaze towards an other, popular and disobedient cinema, from where the right to its own narration and representation is exercised.

Key words: Construction of the other, overdetermined ontology, center-peripheral enunciation, cinema other, popular and disobedient.

Introducción

La conformación del sistema mundo moderno/colonial/capitalista/patriarcal ocurrió de manera correspondiente con el desarrollo del colonialismo. El colonialismo (lado oculto de la modernidad) se estableció como patrón de poder mundial a partir de la clasificación de las personas sobre la idea de raza; este eje de poder se constituyó en el fundamento sobre el cual los discursos coloniales desarrollaron la representación del *otro*. Desde la descripción que hace Cristóbal Colón en su bitácora, sobre los habitantes de estas tierras con quienes establece el primer contacto el 12 de octubre de 1492, los argumentos debatidos en la controversia de Valladolid en 1550-1551, sobre si los habitantes de este continente tenían alma o eran salvajes, así como relatos de la literatura, el teatro, la historia, la pedagogía y otros contribuyeron en la construcción jerarquizada que inferiorizó al otro, al que habita allende la frontera, al sur de la línea abismal, como salvaje y canibal.

El sentido promovido en estos discursos, por su carácter civilizatorio moderno/colonial, lo podemos encontrar en nuevos relatos, donde prevalecen lo céntrico-periférico como forma enunciativa. Hacia discursos de este tipo se focalizan las preocupaciones en el presente texto; reflexionar en torno a las representaciones que se realizan sobre la subjetividad popular

en el cine latinoamericano que se proyectan en los circuitos de exhibición (salas de cine, televisión, plataformas *streaming*); colocando la pregunta sobre ¿quién enuncia la pobreza en el cine latinoamericano?, ¿Quién toma la palabra accediendo a las políticas de desarrollo cinematográfico en nuestro países, para narrar a los sectores populares? ¿Quiénes son silenciados por estas políticas? ¿Qué relaciones se prevalecen en estas narrativas? ¿Cuándo se habla de cine *sobre* subalternidad, se está nombrando al cine subalterno?

Para ahondar en estas problematizaciones realizamos un ejercicio semiótico desde la perspectiva de la Reflexión Crítica del Lugar de Enunciación con dos películas que consideramos importantes, *La Escalinata*. César Enriquez, Venezuela, 1950; y *Ciudad de Dios*, Fernando Meirelles, Brasil, 2002. En la semiósis cinematográfica realizada disertamos a partir de las marcas textuales de los realizadores, sujetos de enunciación, la presencia de improntas civilizatorias, que como expresiones de colonialidad construyen las representaciones de las sujetas y sujetos populares en estos filmes. Las reflexiones que derivan del ejercicio expuesto, nos llevan a focalizar en configuraciones de un cine popular, que como *Cine Otro*, se plante desobediente al canon hegemónico de realización cinematográfica para interpelar y rebatir el sentido burgués de representación del sujeto/sujeta popular.

Relatos para la construcción de un otro interiorizado

El discurso colonial desarrolló en el sur global una representación del *otro* como expresión jerárquica desde el *yo* europeo. Tal enunciación promovió una identidad que yace en la inferioridad. El otro como definición surgió por diferencia a un *yo* que estableció la estandarización del ser; el *otro* por oposición es lo distinto e inferior según el lugar jerárquico desde donde se nombre. Se enuncia por sobre la línea abismal (Santos. 2006), donde el *otro/otra* es una ontología sobredeterminada que se impone por sobre la experiencia vivida del sujeto enunciado. “Estoy sobredeterminado desde el exterior. No se me da ninguna oportunidad. No soy el esclavo de “la idea” que los otros tienen de mí, sino de mi apariencia (Fanon, 2009, p. 115).

Múltiples son las narrativas que a lo largo de siglos de colonización e imperialismos han construido la representación inferiorizada de los cuerpos y territorios del sur, desde la llegada de la empresa colonizadora dirigida por Cristóbal Colón comienza a construirse tal representación, Colón escribe en su bitácora, el 12 de octubre de 1492, haciendo referencia al

contacto con los habitantes de la isla (hoy República Dominicana) a la cual arriban ese día: “Ellos deben ser buenos servidores y de buen ingenio, que veo que muy presto dicen todo lo que les decía, y creo que ligeramente se harían cristianos; que me pareció que ninguna secta tenían”². Para la cristiandad europea del siglo XV, todo humano deviene de dios y tiene un alma provista por este, por lo tanto, posee una secta (religión) con la cual alabar, agradecer a dios; es decir, todo humano tiene religión, si no tiene religión, no tiene dios, no tiene alma, por lo tanto, no es humano.

Esta fundamentación teológica para representar al otro va a ser central en la argumentación de las prácticas de dominación y exterminio que los imperios europeos desarrollaron en este continente. Esta argumentación, esencial para el trazado de la línea abismal, ocupó el centro del debate de la Junta de Valladolid (1550-1551) cuyo propósito fue fundamentar una base teológica y de derecho para legitimar la dominación que el reino castellano ejercía sobre los cuerpos y territorios ocupados en América. En esta controversia se discutió si los habitantes de *las indias* eran seres humanos con alma (postura defendida por Bartolomé De las Casas) o por el contrario eran seres sin alma, por lo tanto salvajes (argumento sostenido por Juan Ginés de Sepúlveda), ambas posiciones, aunque opuestas, legitimaban la ocupación colonial a través de diferentes métodos, en todo caso, la ocupación armada, epistémica, religiosa, lingüística, estaba justificada, en tanto el otro/otra colonizado es alguien o algo inferiorizado, al que hay evangelizar y conducir católicamente el alma que posee, o someterle para sacarlo de su *estado salvaje*.

El desarrollo secular del discurso de representación del otro en este continente, ha transitado multiformemente; la construcción de los signos que refieren al que habitaba este continente, particularmente el Caribe, se fue constituyendo desde los diarios de Colón, las argumentaciones de Juan Ginés de Sepúlveda, los múltiples escritos de los cronistas de la ocupación (nombrada por los relatos coloniales como conquista y descubrimiento); hasta muchos otros discursos expresados en la pedagogía, la música, la literatura, el teatro, la pintura, y otros relatos.

La constitución del continente americano transitó en correspondencia con la conformación del capitalismo colonial/moderno, el colonialismo como contrapartida de la modernidad estableció un canon de poder

2 Bitácora de Colón. Viernes 12 de octubre de 1492. Cristóbal Colón. Los cuatro viajes del Almirante y su testamento. Biblioteca Virtual Universal. Disponible en: <https://www.biblioteca.org.ar/libros/131757.pdf> [Consultado: 19 de noviembre, 2019].

clasificadorio de la población a partir de la idea de raza, desde esta idea clasificatoria se establecieron relaciones de poder que aún hoy perduran. Tales relaciones fueron fundantes en la construcción colonial del otro, y continúan reproduciéndose como *colonialidad* en discursos contemporáneos.

(...) la clasificación social de la población mundial sobre la idea de raza, [es] una construcción mental que expresa la experiencia básica de la dominación colonial y que desde entonces permea las dimensiones más importantes del poder mundial, incluyendo su racionalidad específica, el eurocentrismo. Dicho eje tiene, pues, origen y carácter colonial, pero ha probado ser más duradero y estable que el colonialismo en cuya matriz fue establecido. Implica, en consecuencia, un elemento de colonialidad en el patrón de poder hoy mundialmente hegemónico (Quijano, 2014, p. 777).

Señala Achille Mbembe (2016, p. 48) que el concepto de raza ha permanecido secularmente para nombrar a *las humanidades no europeas*, lo cual constituyó en lo que se conoce como el *estado de raza*; este corresponde "... a un estado de degradación y a una defeción de naturaleza ontológica. La noción de raza permite que las humanidades no europeas se representen a través de la impronta de un ser inferior".

El poeta cubano Roberto Fernández Retamar ofrece importantes reflexiones en su texto *Todo Calibán* (2000) para problematizar sobre la imagen salvaje del latinoamericano y caribeño que, sobre la noción del *estado de raza*, construyó Europa en su discurso colonial. Tales reflexiones las realiza a partir de la caracterización que hizo Colón en su bitácora. El 4 de noviembre de 1492, Colón escribe: "Entiendo también que lejos de allí había hombres de un ojo, y otros con hocicos de perros que comían a los hombres"³. Y en la carta enviada a los reyes católicos anunciando el *descubrimiento* relata: "... así que monstruos no he hallado, ni noticia, salvo de una isla de Quaribes, la segunda a la entrada de las Indias, que es poblada de una gente que tienen en todas las islas por muy feroces, los cuales comen carne humana"⁴

3 Cristóbal Colón, *Bitácora de Colón*. (Viernes 12 de octubre de 1492). Los cuatro viajes del Almirante y su testamento. Biblioteca Virtual Universal. www.biblioteca.org.ar

4 Cristóbal Colón, *Carta anunciando el descubrimiento del Nuevo Mundo*. (15 de febrero- 14 de marzo 1493), Madrid, 1956.

Para el poeta cubano los escritos del Almirante son el origen de la imagen que Europa construyó del habitante de estas tierras. Imagen que se refuerza, un siglo después, en la obra de William Shakespeare, *La Tempestad*, en 1611, donde la palabra Caribe derivó en Calibán, nombre de un personaje infrahumano habitante de una isla desconocida.

La obra del dramaturgo inglés trata sobre la venganza de Próspero, duque de Milán, que fue expulsado de sus reinos por su hermano. En su destierro llega a una isla tomando posesión de esta; allí libera a Ariel, un espíritu martirizado por la hechicera Sycorax, haciéndose su amo; asesina a Sycorax y esclaviza a su monstruoso hijo Caliban. Este maldice constantemente a Prospero, por haberle arrebatado los derechos sobre su isla. Podríamos decir que *La Tempestad* de Shakespeare fue un discurso en continuidad que contribuyó con la representación inferiorizada del otro, iniciada por Colón.

Shakespeare coloca en su obra en *La Tempestad* el sentido de que el otro, distinto, no blanco, que se encuentra fuera de la frontera, representa una amenaza potencial contra su raza. Esta impronta racial cruzará el atlántico y será reproducida por los colonos ingleses en la conformación de las 13 Colonias, permaneciendo hoy en el supremacismo blanco estadounidense; el Muro en la frontera sur de los Estados Unidos y las políticas de migración, en particular hacia los latinoamericanos, son ejemplo de ello.

Encontramos en la literatura inglesa posterior a Shakespeare, contribuciones con la construcción del mito del Caribe Salvaje, nos referimos a *Las Aventuras de Robinson Crusoe*, texto de Daniel Defoe, publicado en 1719. Esta novela enaltece la aventura de un marino emprendedor que naufraga y llega a una isla desolada, en la cual, gracias a su astucia, inventiva y perseverancia, logra sobrevivir 28 años hasta que es rescatado. Quizás esta sea la idea que prevalece en el imaginario colectivo en relación con este personaje literario. Al leer la novela de Defoe, encontramos que la empresa que Crusoe había iniciado cuando naufragó, consistía en viajar a Guinea para capturar africanos y africanas, y traerlos esclavizados a Brasil. La travesía parte de Brasil y una tormenta provoca el naufragio entre Trinidad y Venezuela.

Infiriendo a partir del relato, Robinson Crusoe vivió 28 años en las costas de Venezuela, es decir en territorio Caribe. “Había oído decir que los habitantes de la costa del Caribe eran caníbales o devoradores de hombres y sabía por la latitud, que no podía estar lejos de esas tierras” (Defoe, 2006, p. 24). La construcción del otro desde el yo europeo continúa con Defoe.

Estas dos obras, teatro y literatura, bastante difundida hasta nuestros días, son solo dos ejemplos de un discurso colonizador promovedor de una ontología sobredeterminada en nuestro continente.

Señala Gerard Genette (1989, pp. 9-10) que los textos se construyen en relación, manifiesta o secreta, con otros textos, el mito del Caribe/Caníbal como construcción del otro (inferiorizado) aparece y permanece en el lugar de enunciación como palimpsesto⁵ en muchos discursos elaborados en América Latina y que transitan de manera multiforme, particularmente en aquellos, que desde distintos géneros discursivos (políticos, pedagógicos, académicos, mediáticos, publicitarios, literarios, cinematográficos) ejercen violencia simbólica enunciando desde la arrogancia “ilustrada”, céntrica, racista, y patriarcal, a las sujetas y sujetos de la “periferia” (indígenas, campesinos y de los sectores populares urbanos), como incultos, violentos, promiscuos, irresponsables, incivilizados; siendo de singular generalización los discursos que violentan, acosan, exhiben y cosifican a las mujeres desde la relación jerárquica sujeto-objeto.

Sujeto/sujeta popular, el otro/otra inferiorizado en las pantallas

Al visualizar narrativas del *cine social* latinoamericano que transitan de manera mayoritaria en los circuitos de exhibición y festivales, surgen algunas problematizaciones. ¿Quién enuncia la pobreza⁶ latinoamericana en las pantallas? ¿Por qué prevalece la violencia en tales discursos? ¿La población popular latinoamericana se sentirá reconocida y representada en tales narrativas? ¿Desde qué lugar de enunciación se narra la condición

5 El termino Palimpsesto deviene de la reutilización de pergaminos eliminando la escritura anterior mediante el raspado de la tinta. Esta técnica se realizaba en los monasterios medievales donde se borraban los escritos de la antigüedad griega, considerados paganos, para imprimir sobre ellos los escritos sagrados. En muchos casos, la escritura antigua no desapareció, sino que permanecía, apareciendo como texto develado. Está figura la tomamos como transtextualidad para referirnos a proyecciones en los discursos, que pudiendo no estar planteadas de manera evidente, intencional, se vincula con otros textos, haciendo presencia como expresión de formas ontoepistémicas en los discursos.

6 Nos referimos a la pobreza como una condición estructural de exclusión del sistema capitalista, que viven grandes mayorías de la población mundial, en particular en los países, que han sido despojados de sus recursos a través de procesos de colonización y de dominación imperialista, generando, en estos territorios, economías dependientes de los grandes capitales globales. Esta exclusión estructural limita y/o precariza el acceso de estos grandes grupos humanos a los mercados de trabajo, a la distribución de las riquezas que hacen los Estados, a los derechos políticos, económicos, sociales y culturales; así como vivir la dominación interseccional del sistema mundo moderno/colonial/patriarcal/capitalista.

popular latinoamericana? ¿Qué tipo de fronteras se podrán percibir entre realidad y representación en estos discursos?

Estas problematizaciones pueden servir como punto de partida para reflexionar en torno a discursos cinematográficos que narran *racializadamente* los espacios populares urbanos como lugares caracterizados y determinados por la violencia como condición exclusiva de estos.

...la raza es una figura de la neurosis fóbica, obsesiva, y en ocasiones histéricas. Por lo demás es, eso lo que se garantiza a través del odio, la manipulación del pavor y la práctica del altruicidio. Es decir, es lo que se logra al construir al otro no en *semejante-a-sí-mismo*, sino en un objeto amenazador del que mejor protegerse, deshacerse o al que simplemente habría que destruir para asegurar su dominación total (Mbembe, 2016, p. 37)

Podríamos decir que se trata de discursos céntricos que narran a un otro, al que habita en la periferia, no como *semejante-a-sí-mismo*, sino como exterioridad salvaje, eclipsando las causas de la dominación, nombrando la pobreza como remota, primitiva y fuera de la norma civilizada. Al *retratar* lo popular sin problematizar las causas de dominación y de exclusión, se invisibiliza la realidad concreta y compleja que se construye y se vive en los sectores populares, convirtiendo la pobreza en espectáculo de la realidad. Prevalciendo en tales discursos jerarquías ontoepistémicas de carácter sexista, racista, patriarcal, que como expresión de colonialidad, caracterizan el lugar popular como promiscuo, violento y bárbaro; dichas jerarquías median la percepción y la producción de sentido, no solo en el lugar de construcción del discurso, también en el lugar que es representado.

Preocupaciones como las que se exponen han generado reflexiones que encontramos en textos que abordan la subalternidad en el cine; para dialogar con algunas de estas, quisiera antes exponer algunas focalizaciones sobre lo subalterno.

Lo subalterno lo hallamos en Gramsci (1980) cuando profundiza sobre la estructuración de clases del Estado burgués, en ese sentido señala que hay una clase que ejerce el poder sobre otras, mediante la fuerza, pero particularmente a través de la generación (imposición) de consenso (hegemonía) conduciendo a que las y los subalternos, reproduzcan las ideas, la moral de la clase dominante. Sobre los sectores subalternos, descansa el ejercicio de la fuerza de trabajo, así como la fuerza de reserva

(desempleados/desempleadas, trabajadores y trabajadoras informales) para el remplazo de la mano de obra, de la cual la clase explotadora puede prescindir. Gramsci antagoniza el concepto clases subalternas al de la clase dominante. En este sentido la clase dominante es una y las subalternas un grupo de sectores o franjas sociales que ocupan un lugar inferiorizado (subalternizado) en la relación de dominación estructural de la sociedad capitalista. Desde esta perspectiva histórica de lucha de clases, a las clases subalternas les corresponde construir un *poder contra hegemónico* que les permita dejar de ser subalternos. Lo que supone un proyecto histórico de construcción de un poder antagónico que desplace al poder burgués. Hablamos entonces de la subalternidad para referirnos a la sujeta/sujeto socioeconómicamente explotado, socialmente excluida/excluido, a quienes se encuentran al margen de los derechos y de las ciudades formales, y reconocen la subalternidad como condición para eyectar de allí su proceso organizativo, emancipatorio y libertario hacia la producción comunitaria de la vida, subvirtiendo y haciendo estallar el sentido de subjetividad predeterminado por la burguesía hacia los cuerpos/territorios explotados y dominados. Reconocemos, entonces, la subalternidad como subjetividad popular, el *sujeto pueblo* como dimensión política transformadora.

Gayatri Spivak (1998) señala que para los grupos dominantes la/el subalterno no es sujeto histórico, por lo tanto, incapaz de generar acción hegemónica, por lo que sus discursos, son por lo tanto residuales y absorbidos por los discursos dominantes para potenciales representaciones de lo subalterno, anulándole el poder de rebatir el sentido subalterno.

Podríamos señalar que en las políticas de desarrollo cinematográfico en nuestros países, prevalecen lógicas del cine como industria, lo cual implica, inversiones económicas que deben ser recuperada por concepto de taquilla y otras formas de distribución, así como acceso a financiamientos mediante la presentación de fianzas por parte de quienes producen y realizan, en este sentido, el sector que accede a los recursos que los Estados disponen para el fomento del cine, es uno profesional y de clase media. Esta condición de acceso a las políticas de desarrollo cinematográfico coloca una frontera económica que obstaculiza la construcción y difusión de discursos cinematográficos donde las propias y propios sujetos populares (sujetos subalternos) construyan sus discursos, sus representaciones. En este sentido, las narrativas de “cine social” que llegan a los circuitos de exhibición y distribución (salas de cine, televisoras de señal abierta o por suscripción y plataformas streaming) son realizaciones elaboradas desde

un lugar social de enunciación exógeno a la realidad representada, que anula y silencia la posibilidad de rebatir el sentido promovido por los discursos dominantes de representación de lo subalterno.

Las y los sujetos subalternos en el cine han quedado relegados al lugar de representados, consumidores y espectadores, sus voces han sido mediadas por otros. Federico Pritsch (2017) elabora una taxonomía que resulta pertinente para comprender el lugar que han ocupado las y los sujetos subalternos en las narrativas cinematográficas.

Cine industrial sobre, cine industrial/comercial que narra sobre personajes subalternos protagónicos, desde abordajes estereotipados, superficiales y distantes de la realidad popular.

Cine independiente o de autor, sobre, aborda historias y personajes subalternos, presencia de lenguaje cinematográfico hegemónico, con menor carga de estereotipos, el lugar de enunciación continúa centrado en el autor.

Cine político/paternalista, cine que se reconoce desde un proyecto emancipatorio de la sociedad, el cual pretende ser portavoz del pueblo. El sujeto de enunciación no es la de un intelectual orgánico, es la de un revolucionario/progresista que habla por la/el sujeto popular.

Cine transculturado, asume y se coloca desde la mirada subalterna, el realizador no se encuentra en la misma condición subalterna, y media la representación de la/el sujeto popular.

Cine subalterno, realizado directamente desde sujetas/sujetos subalternos, constituyéndose como sujetos de enunciación de su realidad. La condición de subalternidad no está solamente relacionada a la situación de clase, otros tipos de opresiones forman parte de la dominación interseccional⁷ que ocurre en los sectores populares (raza, género, etnia, identidad sexual y otras)

Dialogando con la taxonomía propuesta por Prish, podemos señalar que las narrativas del *cine social* o sobre la subalternidad que se exhibe o transmite en las pantallas comerciales, públicas y circuitos de arte cinematográfico, son discursos dominantes sobre la representación de lo popular. Se trata de discursos centro-periféricos que narran a un otro, cuerpo/

7 Kimberlé Crenshaw desarrolla desde los estudios feministas y jurídicos la categoría Interseccionalidad para comprender de manera compleja, no fragmentada, las múltiples opresiones que viven de manera simultánea y entrelazada, las mujeres pobres, negras, migrantes en los Estados Unidos. Esta categoría es pertinente para señalar y problematizar la simultaneidad, solapamiento y entrelazamiento de las opresiones. Cfr, Kimberlé Williams Crenshaw. 1991 (2012) “Cartografiando los márgenes. Interseccionalidad, políticas identitarias, y violencia contra las mujeres de color”.

territorio inferiorizado. Luis Ospina y Carlos Mayolo (1978a) exponen la categoría *Porno-miseria* para referirse a como la pobreza en los países latinoamericanos se convirtió en mercancía vendible en los festivales de cine, particularmente en los circuitos cinematográficos de Europa y los Estados Unidos, situación que es denunciada de manera magistral en el cortometraje “Agarrando Pueblo” (1978b).

Otra categoría que resulta interesante incorporar a esta reflexión, es la desarrollada por Cristián León (2005) *cine de la marginalidad*, señala este autor, que se trata de una enunciación cinematográfica que retrata al subalterno “como es” y no “como debería ser” desde una mirada prístina o intelectual; aunque encuentro coincidencias en relación con que el sujeto/sujeta popular debe ser autor de su propia enunciación; resulta importante preguntar: ¿la mirada céntrico/civilizatoria de la clase dominante, al ser hegemónica, no impone también en el lugar popular, representaciones que, como *ontologías sobredeterminadas*, son asumidas en estos espacios? De algunas narrativas cinematográficas que podrían ubicarse en la categoría de cine de la marginalidad, mencionamos a “Azotes de Barrio” película serial de Jackson Gutiérrez (2020), sujeto subalterno, habitante de un barrio popular (Petare) de la ciudad de Caracas, que realiza este seriado con sus propios recursos, y la difusión la realiza a través de YouTube. Se trata de una enunciación que se centra en la relación de violencia que se vive en las comunidades petareñas (relaciones de violencia que también se viven en la mayoría de los barrios populares del sur global despojado por el colonialismo histórico); la exaltación de la violencia que se hace en Azotes de Barrio obnubila las otras múltiples relaciones y prácticas que, como cultura contrahegemónica y producción comunitaria de la vida, existen en el espacio popular⁸. Acá es pertinente una nueva problematización: ¿en el cine y audiovisual realizado por las sujetas y sujetos populares (cine subalterno o cine marginal), pueden prevalecer marcas discursivas que refieren a jerarquías ontológicas y epistémicas (*ontoepistémicas*) impuestas como relación de dominación desde el norte de la línea abismal y que son

8 Los sectores populares de las grandes urbes, fueron constituidos por migración interna en nuestros países, en el caso de Venezuela, la extracción y explotación petrolera, a comienzos del siglo XX, desplazó las prácticas agrícolas de la dinámica económica del país; provocando abandono del campo y grandes desplazamientos hacia las ciudades con mayor dinámica económica. Los barrios se construyeron con la llegada de población, fundamentalmente campesina, con ellos y ellas, llegaron, a los nuevos espacios populares, prácticas de producción comunitaria de la vida, que la población campesina heredó de sus ancestros indígenas.

reproducidas como discursos céntrico-periféricos en los propios espacios populares, subalternizados?

Las problematizaciones discursivas que nos ocupan, las reconocemos desde las epistemologías del sur, de allí que consideremos fundamental colocarnos en una perspectiva semiótica capaz de develar, interpelar y transformar el poder y relaciones de dominación presentes en los discursos, pero también en las formas de producir sentido y relacionarnos; al reconocer que tales marcas del poder se impusieron universales de manera civilizatoria, podríamos decir que la reproducción de estas se da, en gran medida, porque han sido invisibilizadas en la naturalización de la dominación como sentido común. Visibilizar su presencia en los discursos y prácticas de los grupos dominantes, pero también en nuestros espacios cotidianos, se requiere de una praxis semiótica capaz de hacer *ruptura de la cotidianidad*, para que, como señala Dussel (2012), se produzca el pensar⁹. Para lo cual es fundamental reconocer y desplegar mediaciones que proyecten formas de ser, pensar y estar, otras, que encontramos y existen como exterioridad en el sur global.

El propósito del presente texto es promover mediaciones que permitan problematizaciones en discursos sobre la representación del sujeto/sujeta popular en la cinematografía latinoamericana con el propósito de visibilizar marcas de la modernidad/colonialidad en estas narrativas. Para ello hacemos referencia a dos películas latinoamericanas que consideramos importantes: “La Escalinata” (César Enríquez, Venezuela, 1950) por ser la primera película venezolana (de la cual hay registro) que trabaja la representación del sujeto popular, y “Ciudad de Dios” (Katia Lund y Fernando Meirelles, Brasil 2002), película, que como otras, tuvo importante difusión a través de los circuitos de exhibición y distribución en el continente, así como premios en festivales nacionales e internacionales.

Semiósis cinematográfica desde la Reflexión Crítica del Lugar de Enunciación

Para la lectura de las películas mencionadas tomamos una forma semiótica expuesta en la tesis doctoral Reflexión Crítica del Lugar de Enunciación. Aportes para una Semiótica del Sur (Padilla-Fernández, 2020), método de estudio del discurso que tiene como propósito comprender el

9 Señala Dussel que la ruptura de la cotidianidad posibilita el pensar por parte de quien reconoce la crisis del cotidiano como pensar. La no reflexión de lo que acontece en el cotidiano absolutiza lo que ocurre. Hacer ruptura posibilita una transcendencia que permite interrogar, interpelar el cotidiano.

lugar de enunciación cómo configuración ontoepistémica del discurso, de la producción de sentido y de las formas de relacionarnos, para visibilizar/problematizar la presencia de marcas civilizatorias de la modernidad/colonialidad (jerarquías epistémicas y ontológicas) expresadas en la relación *sujeto-objeto* naturalizadas en las maneras de enunciar y producir sentido. Para ello la semiósis del discurso, se realiza comprendiendo el discurso en dos dimensiones fundamentales: *intención discursiva* y *lugar de enunciación*. En la primera se ubican las huellas o marcas textuales que exponen lo que se quiere decir, lo que se enuncia. En la segunda, resulta esencial conocer, comprender y problematizar las perspectivas ontológicas y epistémicas (formas de ser y pensar el mundo configurativas y proyectadas en el discurso), que, aunque no siendo la idea central de lo que se enuncia, sustentan de manera *palimpsestica* los discursos.

El infierno de Dante, el espacio del otro. La Escalinata. César Enríquez (1950)

Figura 1
La Escalinata (César Enrique. 1950)



Adaptado del filme La Escalinata. Director César Enrique. 1950. Venezuela. (Fotograma) Archivo filmico Fundación Cinemateca Nacional.

La Escalinata (César Enríquez, 1950), es una película de gran valor histórico para la cinematografía venezolana y latinoamericana, se trata de uno de los primeros filmes en trabajar el cine social en Venezuela. Hacemos referencia a esta textualidad cinematográfica, porque consideramos que la representación de la subjetividad popular realizada en esta, va a ser recurrente en la mayoría de películas venezolanas que trabajan la temática social.

La Escalinata es una película que posee la influencia estética del Neorealismo italiano. Esta corriente cinematográfica va a influenciar en gran medida el cine latinoamericano, diversos realizadores latinoamericanos se formaron en el Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma, en el contexto del auge de esta estética cinematográfica, que propuso rupturas estéticas con las formas tradicionales de hacer cine, instauradas en la lógica del espectáculo; César Enríquez director de La Escalinata viene de esa formación y experimenta en Venezuela la realización filmica en espacios reales donde habitan las personas que son representadas en el celuloide.

La Escalinata trata de la historia de Pablo quien regresa, siendo profesional, al barrio popular caraqueño donde vivió de niño, a buscar a Juanito su amigo de la infancia. En primer momento no lo encuentra, en su búsqueda se entera que este, al no haber estudiado tuvo que trabajar de obrero en la construcción de urbanizaciones de la ciudad formal, y que, al perder su trabajo, opta por delinquir; en un robo asesinan a una persona y es encarcelado.

Intención discursiva en La Escalinata

El autor coloca en discusión las diferencias que subyacen en la vida de dos personas que nacieron en el mismo barrio, donde uno tuvo la posibilidad de salir de ese lugar, estudiar y hacerse profesional, en relación con otro que no tuvo tales posibilidades y por lo tanto su vida va a estar mediada por carencias fundamentales, que lo llevan a tomar decisiones equivocadas acarreando graves consecuencias. Los elementos del lenguaje cinematográfico expresados en el filme van a lo largo de la trama reforzando esta idea. La dirección de fotografía trabaja la iluminación para establecer contrastes entre lo oscuro que resulta ser el espacio de carencias materiales, en relación con espacios iluminados que se encuentran fuera del barrio, siendo notable la diferencia en la composición de los planos dentro del barrio y los planos realizados en la “ciudad formal”. La idea del espacio popular como lugar de carencias fundamentales, se enfatiza a través de la visibilidad de las líneas diagonales que cruzan el plano en referencia permanente a las escalinatas, que son en términos narrativos, el leitmotiv que

posibilita salir del barrio (ascenso), o quedarse en él (descenso). La banda sonora marca también la diferencia y contraste entre los espacios, a lo interno del barrio el sonido melancólico refuerza la idea de este lugar como un espacio de tristeza permanente.

Sin lugar a dudas que César Enríquez, realizador de este filme, enuncia sobre las pocas posibilidades de acceder a una vida digna, en medio de situaciones de carencias materiales para la subsistencia. La escalinata simboliza la posibilidad de ascenso a la que es posible acceder si se trabaja con esfuerzo y empeño. Desde nuestra producción de sentido coincidimos con la intención discursiva colocada en este filme, las consecuencias de la desigualdad social son obvias. La recompensa colocada en el esfuerzo por superarse es clara cuando se presenta a Pablo que nació en el mismo barrio que Juanito, y sin embargo fue capaz de darle un giro a una vida que parecía estar destinada al *fracaso*.

Lugar de enunciación en La Escalinata

Por lugar de enunciación comprendemos las formas de ser y pensar el mundo que están presentes en los discursos, tanto en lo que se proyecta, como en su sustentación, de allí que lo consideremos como lugar ontoepistémico, que no solo configura los discursos, también la producción de sentido y las formas de relacionarse.

Comenzamos por comprender la construcción del espacio filmico en La Escalinata. La constitución social-geográfica de la ciudad de la Caracas actual, deviene de un proceso de ocupación histórica del territorio, donde los sectores sociales de mejores condiciones económicas se establecieron en el valle, las montañas circundantes fueron habitadas por la migración de campesinos y campesinas, que abandonaron el campo, producto del desplazamiento del trabajo agrícola por la explotación y exportación petrolera a comienzos del siglo XX, y llegaron a la capital en búsqueda de subsistencia.

Es decir, en la ciudad de Caracas los barrios populares están ubicados en las montañas, cerros, que circundan una gran extensión del valle (la ciudad formal), lo que implica que para entrar a un barrio caraqueño hay que subir las escalinatas. En la película La Escalinata, la construcción del espacio filmico se realiza transformando el espacio físico real, por un espacio ficcionado, donde entrar al barrio implica bajar, permitiendo sustentar en la dramaturgia la relación dicotómica del descenso-ascenso. Aquí encontramos una transtextualidad con el relato de Dante Alighieri, La Divina Comedia. El descenso, la entrada, está trabajado fotográficamente desde una

atmosfera de oscuridad; y el ascenso, la salida, está representada por una escalinata iluminada que sube en dirección al cielo; pudiéramos encontrar acá como palimpsesto la impronta judeocristiana de la representación del bien y mal, el cielo y el infierno.

La representación del otro se realiza desde perspectivas centro-periféricas; el sujeto representado es enunciado desde jerarquías ontológicas que lo relegan a un lugar que se encuentra fuera de la ciudad formal, al margen, y que está determinado por violencias de distinto tipo. Lo centro-periférico se sostiene desde la relación civilización y barbarie.

Se enuncia al sujeto/a popular como alguien que vive una realidad circunscrita en lo absoluto (no susceptible de transformación), es un *Dasein* (Heidegger, 1926, p. 235), “un arrojado ahí, que, por habitar y permanecer en esa realidad, tiene como única certeza la muerte, es un ser para la muerte”¹⁰. La enunciación del *Dasein* se realiza desde una *existencia inauténtica*¹¹, es decir, lo que ocurre en el barrio, en la villa miseria, en la favela, es lejano (no tiene relación) con quien enuncia, esa posibilidad de muerte que se resalta en la narrativa, que además se muestra como espectáculo, es algo que no va a suceder en el lugar donde se produce la enunciación, es algo que exclusivamente le ocurre al otro. El otro popular es, en esta enunciación, el *Damné* referido por Fanon (2009), un ser que, por estar ahí, es un condenado.

Esta caracterización de la subjetividad popular como el *Dasein* o *Damné* se expresa estéticamente a través de la persistencia de un plano cinematográfico centrípeto naturalizador de las condiciones materiales de la vida social del sujeto y sujeta popular, como condición desvinculada de las condiciones sociales de producción de la sociedad.

Encontramos en esta narrativa que las condiciones materiales en que se vive en el espacio popular y las múltiples situaciones motivadas por la exclusión como algo exclusivo de ese lugar, y no como consecuencia de una distribución desigual de las riquezas del país. Se narra la realidad de

10 Para la Ontología de Heidegger el *Dasein*, es el Ser que está arrojado ahí, el eyectado en el mundo, no es un sujeto que tiene conciencia del mundo, se trata de una condición existencial del que está en el mundo con la única certeza de que es un ser para la muerte.

11 Para Heidegger la existencia inauténtica deviene de la angustia que genera la posibilidad absoluta del ser para la muerte. Ante ello desde la existencia inauténtica se asume que la muerte, o lo que le ocurre al otro no le ocurre al yo. Un yo que se asume lo uno (*Das Man*), lo anónimo, lo no auténtico. Un Ser que se determina desde afuera, que vive en el modo de la pasividad, inmerso en el mundo de lo anónimo, negando permanentemente que la muerte también será una experiencia suya. M. Heidegger, *Ser...* p., 192. *op.cit*

los sectores populares, lejana y no vinculada al lugar social de enunciación (clase media) desde donde se construye el discurso. Desestimando la caracterización rentística de la realidad socio-económica venezolana, la cual, al estar atada la distribución de la renta petrolera, configura la realidad del país, determinada por el acceso o exclusión a la renta; las minorías que habitan en sectores clase media o de clase alta, viven allí, porque las mayorías viven en los sectores, social y económicamente excluidos. Ocurre en Venezuela y ocurre en el resto del continente.

Este ejercicio semiótico nos permite visibilizar y problematizar un lugar de enunciación que está presente en muchas películas del cine latinoamericano, siendo una enunciación que representa a un otro como violento/a, adicto/a, promiscuo/a, ingenuo e ignorante, incapacitado de transformación de su contexto, el Calibán de Shakespeare.

La violencia como discurso racializado. Ciudad de Dios. Fernando Meirelles (2002)

Figura 2
Ciudad de Dios (Fernando Meirelles, 2002)



**Adaptado del filme Ciudad de Dios. Director Fernando Meirelles. 2002
Brasil. (Fotograma) Archivo Cineteca Madrid.**

Secuencia 1. Favela. Exterior. Día. A través de un gran plano general, con angulación en picado, observamos una celebración que se lleva a cabo sobre las azoteas de unas casas en una favela de Río de Janeiro. Planos cortos narran un espacio donde se festeja entre samba, cachaça y comida. En planos detalles observamos cuchillos siendo afilados, gallinas que son degolladas y como contra planos de estos últimos: una gallina que aún permanece viva, la cual atada, se muestra alterada por su destino inmediato; imágenes alternadas muestran sangre que salpica y cae al piso; la gallina que permanecía atada, logra zafarse y emprende fuga; en la banda de sonido dejar de sonar la samba que se escucha desde el inicio, la imagen que se juxtapone es un plano detalle de un plato lleno de sangre, sobre el piso. Comienza una persecución, muchachos de la favela, mayoritariamente afrobrasileños (en su mayoría niños), armados, comienzan a perseguir a la gallina fugitiva, ejecutando disparos; las armas son portadas con la naturalidad de un juguete que genera poder y gozo; primerísimos primeros planos presentan el rostro de un joven negro que ordena y disfruta la violencia. La persecución termina en una calle, en medio de un eventual enfrentamiento entre la policía y el grupo de jóvenes y niños armados. La gallina sale de escena, ahora la centralidad la ocupa Buscapé, joven fotógrafo de la favela, personaje protagónico de esta película. En ese instante, Buscapé comienza a narrar su historia, dentro de la historia de la favela. Su historia particular, es como la vida de la gallina que corre por salvarse. Buscapé dice: “Una fotografía podría cambiar mi vida, pero en Ciudad de Dios, si corres, te agarran... y si no corres también”.

La secuencia descrita pertenece al filme brasileño Ciudad de Dios, de Fernando Meirelles, año 2002, producida por 02 Filmes y Videofilmes, coproducida por Globo Filmes, Lumiere y Wild Bunch. Distribuida por Miramax Films.

Intención discursiva en Ciudad de Dios

Esta película relata la historia de Buscapé quien vive en Ciudad de Dios, favela de Rio de Rio de Janeiro, el relato se desarrolla en medio de una historia de violencia sin fin. Desde la primera secuencia el realizador refuerza esta idea a través de un montaje circular (que se mantiene durante todo el film) atando distintas subtramas que tienen como inicio un punto común; los puntos de partidas de la acción violenta se rencuentran permanentemente, no hay salida.

El espacio representado es un lugar de peligro permanente, las marcas textuales (planos, emplazamiento de cámara, sonido, montaje, desarrollo actoral) proponen una expectación correspondiente con esta idea. La secuencia inicial de la película es la secuencia final de la misma, la historia comienza donde finaliza; se trata de un ciclo de violencia de recurrencia infinita, luego de la muerte y captura de los jefes de las bandas delictuales, el control territorial lo asumen niños violentos de la favela que le darán continuidad a este ciclo.

Ciudad de Dios, es un lugar que hay que dejar atrás para vivir; diversos parlamentos de personajes, lo exponen de esta manera, a pesar de los años que tiene la favela, siempre será un lugar de paso para quien logre *superarse*, a través de estudiar, de hacerse profesional o tener un oficio, de reportero gráfico como en el caso de Buscapé, por ejemplo.

Reflexión Crítica del Lugar de Enunciación en Ciudad de Dios

Un discurso que enuncia al otro desde una ontología sobredeterminada en la zona de No-Ser (Fanon, 2009) que no problematiza las causas de la exclusión, que se desvincula de lo que vive el otro, termina siendo representación y no reconocimiento, en consecuencia se banaliza la realidad representada "... un discurso celebratorio de la periferia miserable como una forma de vida más, un discurso que espectaculariza la violencia y glamouriza la pobreza convirtiéndola en objeto consumible" (Bentes, 2002)¹².

En la secuencia inicial, primeros segundos del filme, el emplazamiento de la cámara (planos detalles, angulación) propicia la percepción de que el sujeto representado en dicha secuencia se encuentra entre las aves que van a ser sacrificadas, los planos trasciende el sentido de elaboración de comida colectiva y festejo, que se aprecia en la banda sonora y en los planos intercalados que hacen la diegesis del sonido de samba que se escucha, enunciando que la muerte existe naturalizadamente en la convivencia de un sujeto popular que festeja.

Sería absurdo señalar que la violencia no existe en los sectores populares, la narrativa en Ciudad de Dios nombra *la realidad* de lo que ocurre en lo popular con pocas posibilidades de comprender o interpretar las causas que generan las condiciones de vida de ese espacio, es un relato donde lo que ocurre está circunscrito a lo que se muestra. Un modo de representación fragmentador de la realidad que despliega una estética que encierra lo que se representa a un plano cinematográfico centrípeto, a decir de André

12 Diario O Estado de São Paulo, 31/08/02. Disponible en <www.consciencia.net>

Bazin (1960), “todo ocurre dentro del plano”. Una enunciación que desde la *blanquitud* del lugar *céntrico* representa la violencia de la periferia como condición natural, la violencia es mostrada en correspondencia con el *estado de raza* de otro inferiorizado, canibalizado, “el negro es representado como el prototipo de una figura prehumana incapaz de liberarse de su animalidad (Mbembe, 2016, p. 48). El plano centrípeto que encierra la violencia al lugar de los pobres, invisibiliza su principal causa, la violencia estructural de clase, género y raza, heredada del colonialismo y sostenida por el capitalismo.

...las representaciones de la violencia Negra —tanto en las estadísticas como en la ficción— normalmente están escritas dentro del contexto general de narraciones que sistemáticamente muestran a una comunidad Afro-Americana que es patológicamente violenta. Sin embargo, el problema no es tanto el retrato de la misma violencia, sino la ausencia de otras narrativas o imágenes que muestren el espectro completo de la experiencia Negra (Crenshaw Kimberlé, 1991, p. 103).

Se trata de una narrativa fronteriza que se encuentran demarcada por “líneas abismales visibles e invisibles” configurativas de relaciones desiguales de poder-saber (Santos, 2009, pp. 23-71), que son reproducidas en discursos de representación de la pobreza en la cinematografía latinoamericana, enunciando a sujetos y sujetas populares, desde lo que Mbembé nombra como “devenir negro del mundo” (2016), un lugar sin esperanza posible, un devenir que solo podría ser revertido en la *blanquitud* que ofrece el lugar civilizado que denuncia. Se trata de una representación del otro, no como “semejante-a-sí-mismo”, sino como una exterioridad salvaje que habita en el lugar bárbaro, el barrio, la villa miseria, la favela.

El relato cinematográfico en *Ciudad de Dios*, se denuncia fragmentado, y eclipsa las causas que generan la pobreza, la violencia y la muerte. Al ocultar tanto por negación o naturalización las condiciones de dominación, se muestra a los “marginados”, al Damné, desde una jerarquía que nombra la pobreza como algo remoto, primitivo, lejos de la norma, del orden, de lo civilizado. La fragmentación que construye el plano cinematográfico centrípeto, oculta las condiciones de dominación y de exclusión. Al no problematizar la pobreza, esta se convierte en espectáculo de la realidad, en *pornomiseria*.

Por eso es que cuando la mirada pobre escoge como sujeto la pobreza, lo hace buscando en ella la revelación. (Y la pobreza, por cierto, no tiene nada que revelar por sí sola). Cuando la mirada pobre se posa sobre cualquier otro objeto, lo empobrece (mejor dicho, lo convierte en espejo de su propia pobreza). En el fondo, nuestro amor por la pobreza, no es amor, es autocompasión: miramos pobremente, porque esa actitud nos garantiza una vinculación mágica con la riqueza externa que nos rebasa (una de cuyas caras es, precisamente, la pobreza) (Baiz Frank, 2008)¹³.

La realidad popular narrada desde otro lugar social se realiza desde un altruismo que mira compasivamente e inferioriza a quien socialmente e identitariamente es distinto. La simplicidad en la mirada, sobre la pobreza en un extenso cine latinoamericano, más que una estética, se trata de una cosmética que no permite transgredir las líneas de un plano cinematográfico centrípeto, encerrando la pobreza a unas condiciones naturalizadas de existencia; la percepción y el sentido que habita en el lugar social que enuncia al otro popular en las pantallas, no reconoce las causas estructurales coloniales y de clases que explican la realidad distributiva de las riquezas de las naciones y del sistema mundo moderno/colonial/capitalista/patriarcal.

El derecho a la una narración y representación propia. Un cine popular

La invisibilidad del sujeto y sujeta popular que vive y construye y transforma la percibimos vinculada a la no problematización de un lugar de enunciación que desde sus marcas civilizatorias de la modernidad/colonialidad considera las relaciones comunitarias y comunales, como “característica de formas de vida inferiores, pre-modernas o primitivas”, y enuncia, de manera palimpsestica, al sujeto y sujeta popular como al otro construido desde la zona del Ser, colonial e imperialista. Tal lugar de enunciación no sólo se encuentra en realizadores y realizadoras, lo encontramos también en las políticas de desarrollo cinematográfico, así como en los marcos jurídicos que las regulan, en nuestros países. El lugar desde donde se enuncian estos discursos no solo está caracterizado por la condición social de construcción del discurso, al comprender el lugar de

13 Disponible en: <http://cine100por100venezolano.blogspot.com/2008/12/pobre-del-pobre-por-frank-biz-quevedo.html>.

enunciación como lugar ontoepistémico, encontramos en narrativas del cine latinoamericano, diversas fronteras, sociales, económicas, simbólicas que representan la subjetividad popular desde líneas abismales que se reproducen desde un lugar ontoepistémico de enunciación hegemónico. Un cine *sobre* la sublaternidad, o sobre los sectores populares, no es cine subalterno, no es cine popular, para que este sea popular, debe ser de enunciación propia.

Las transformaciones que avanzan nuestros pueblos, las luchas y resistencias que hemos emprendido y nos continúan convocando, requieren ser visibilizadas e imaginadas, de allí la necesidad de la construcción y despliegues de discursos cinematográficos y audiovisuales que “permitan nuestro derecho y deseo de narrarnos” a través de un cine otro, “Un Cine Otro debe ser desobediente al sistema de producción y construcción discursiva del cine hegemónico, fundamentalmente Hollywoodense, y, sobre todo, radicalmente desobediente al patriarcado” (Martinez Michelle y Andreina Calderón, 2020). Un cine desobediente, señalan Michelle y Andreina, se expresa en tres desobediencias: “Primera desobediencia, un *Cine Otro* está en constante ejercicio de despatriarcalización y busca ser, o es, feminista; segunda desobediencia, un *Cine Otro*, es sentipensado y trabajado desde un lugar de enunciación antagónico al capitalista/moderno/colonial; tercera desobediencia, un *Cine Otro*, se hace desde nuestro deseo y derecho a narrarnos” (p. 52).

Esto es un punto de partida fundamental para sentipensar narrativas, discursos, que problematicen las marcas jerárquicas civilizatorias que circundan las prácticas institucionales y nuestros cotidianos, y promuevan discursos otros, que reivindiquen la subjetividad popular como condición ontoepistémica y política transformadora. Un cine otro, popular, para rebatir el sentido burgués de las representaciones de lo subalterno, y para derruir las bases simbólicas que sostienen las líneas abismales y fronteras, establecidas por las elites del norte desde la colonización, y que se reproducen a lo interno de nuestros países. “Solo quienes han temblado con el mundo, pueden sentirlo” nos dice Éduoart Glissant (2006), la realidad popular debe ser contada por quien la vive, es nuestro “derecho a la opacidad” (insiste Glissant) para narrar desde la exterioridad al canon estético impuesto por Hollywood y por la industria cultural.

Ejemplo de este cine popular lo encontramos en las películas venezolanas *Memorias del Cielo* (Jesús Reyes, 2019), *Tiempos de Lucha* (Jesús Reyes y Víctor Hugo Rivera, 2019) y *Ventea* (Víctor Hugo Rivera, 2019), un

cine que responde a las urgencias de visibilizar en las múltiples pantallas la “producción comunitaria de la vida” (Gladys Tzul Tzul, 2015) reivindicadora de lo comunitario como relación, que es en definitiva una poética desde la que podemos problematizar/comprender/reflexionar la dominación interseccional cotidiana, pero también las victorias que alcanzamos cada día.

Marcos Tabarozzi (2012, p. 79), plantea que hasta que las y los sujetos populares no se hagan de los medios expresivos para enunciar una imagen “irreductible a la cultura hegemónica”, no existirá audiovisual o cine popular, por lo que las representaciones de lo popular continuaran siendo la construcción ficcional de otros. La estructuración de las políticas de desarrollo cinematográfico en nuestros países limita, por una parte, la asignación de recursos hacia sectores populares para la construcción de sus propias representaciones; y por otra, el acceso a los circuitos de exhibición de narrativas audiovisuales y cinematográficas, que con producción alternativa se realizan hoy en los espacios populares y subalternizados a lo largo del continente.

Señala Audre Lorde (1984, s/p) que “las herramientas del amo nunca desmontan la casa del amo”. Los procesos de transformación sociopolíticas que se desarrollan en Latinoamérica convocan a la reflexión en dimensiones fundamentales para la emancipación. De allí que sean necesarias disertaciones teóricas en torno a problematizaciones sobre los cánones estéticos hegemónicos que median la realización cinematográfica en el continente y a la develación de jerarquías epistémicas presentes en estos discursos. Por ello la importancia estratégica de la insurgencia de discursos y narrativas otras, que sean representaciones de las experiencias vividas por las y los sujetos populares, y que puedan desplazar los relatos racializados e inferiorizadores que espectacularizan las condiciones de vida de las y los sujetos subalternos.

En diálogo con Glissant podemos decir que sólo quienes conocen el abismo lo pueden nombrar. Es necesario entonces, reivindicar el cine latinoamericano que se construye y transita de manera multiforme (colectivos populares de cine, televisoras comunitarias y alternativas, redes telemáticas, circuitos alternativos de difusión), narrativas de una sujeta y sujeto popular que se nombran. Discursos que describen y construyen al mismo tiempo la vida en relación que se hace en el haber compartido la expulsión al abismo, así como la búsqueda de la vida en la incertidumbre. Se trata de hacer transitar en las múltiples pantallas el sentido comunitario

y *transubjetivo*¹⁴ de la vida, que resiste en el espacio popular como *Poética de la Relación* (Glissant, 2006) condición ontológica surgida en la pérdida, en la resistencia y en la esperanza, herencia ancestral de nuestros pueblos originarios, de la diáspora africana, y del pueblo migrante moro y europeo, que nos constituye. Se trata de nuestro derecho a la opacidad, reconocernos, representarnos y enunciarlos desde la exterioridad a los relatos céntrico/civilizados que las líneas abismales presentes en las lógicas del cine industrial, imponen como mercancías.

Referencias/filmografía:

Bentes, Ivana (2002). *Cidade de Deus promove turismo no inferno*. São Paulo: Diário O Estado de São Paulo 09 agosto 2003. Disponible en: <https://www.consciencia.net/2003/08/09/ivana.html> [Consulta: 07 de febrero, 2016].

Baiz Frank (2008). *Pobre del Pobre*. Cine 100% Venezolano. Disponible en: <https://cine100por100venezolano.blogspot.com/2008/12/pobre-del-pobre-por-frank-biz-quevedo.html> [Consulta: 19 de abril, 2015].

Bazin, André (1960). *Qu'est-ce que le cinema?* Paris: Editions du Cerf, vol.II.

Colón, Cristóbal (Viernes 12 de octubre de 1492). *Bitácora de Colón*. Los cuatro viajes del Almirante y su testamento. Buenos Aires: Biblioteca Virtual Universal. Disponible en: <https://www.biblioteca.org.ar/libros/131757.pdf> [Acceso en: 19 de noviembre, 2019].

_____ (1956). *Carta anunciando el descubrimiento del Nuevo Mundo*. (15 de febrero- 14 de marzo 1493), Madrid: editora o dirección electrónica.

Defoe, Daniel (2006). *Las Aventuras de Robinson Crusoe*. Buenos Aires: Biblioteca Virtual Universal, p. 24. Disponible en: <https://www.biblioteca.org.ar/libros/133467.pdf>. [Acceso en: 30 agosto, 2019].

14 “La existencia no posible sin el otro/otra configura una relación otra, la del sujeto-sujeto, esta relación existe más allá de la intersubjetividad, no se trata de sujetos que interactúan, se trata de sujetos y sujetas que viven y construyen la realidad en transversalidad subjetiva, es decir en transubjetividad” (Padilla-Fernández, 2020: 136)

- Dussel, Enrique (2012) *Lecciones de Filosofía de la Liberación. Obras selectas I*. Buenos Aires: AFYL – Asociación de filosofía y Liberación. En: <http://www.ifil.org/dussel/textos/14/08pp221-241.pdf>. Acceso en: 28 de abril, 2019.
- Enriquez César (1950). *La Escalinata* (Venezuela: Civenca). 74 minutos [película]
- Fanon, Frantz (2009). *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Ediciones Akal, S. A.
- Fernández Retamar, Roberto (2000). *Todo Caliban*. La Habana: Fondo Cultural del Alba.
- Genette, Gerard (1989). *Palimpsesto. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Glissant, Édouard (2006). *Tratado del Todo-Mundo*. Barcelona: El Cobre Ediciones.
- Gramsci, Antonio (1980). *Antonio Gramsci. Antología*. Biblioteca del pensamiento socialista. México, D.F: Siglo XXI.
- Gutiérrez, Jackson y Malavé, Carlos Daniel (2020). *Azotes de Barrio*. Venezuela. Disponible en: <https://youtu.be/9dPxBKILIC8>.
- Heidegger, Martin (1926). *Ser y Tiempo*. Disponible en: [:www.afoiceeo-martelo.com.br/posfa/autores/heidegger,%20martin/heidegger%20%20ser%20y%20tiempo.pdf](http://www.afoiceeo-martelo.com.br/posfa/autores/heidegger,%20martin/heidegger%20%20ser%20y%20tiempo.pdf). Acceso: 15 de marzo, 2018.
- Kimberlé Williams Crenshaw. 1991 (2012) Cartografiando los márgenes. Interseccionalidad, políticas identitarias, y violencia contra las mujeres de color. En: Platero L. (Ed.). *Intersecciones: Cuerpos y sexualidades en la encrucijada*. Barcelona: Bellaterra, pp. 75-86. Disponible en: <https://www.uncuyo.edu.ar/transparencia/upload/crenshaw-kimberle-cartografiando-los-margenes-1.pdf>. Acceso en: 15 de agosto 2021.
- León, Cristian (2005). *El cine de la marginalidad, realismo sucio y violencia urbana*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar. Disponible en: <https://www.scribd.com/document/376984420/Leon-2005-El-cine-de-la-marginalidad-pdf>. Acceso: 08 de noviembre de 2021.
- Lorde, Audre (1984). *La Hermana, La Extranjera*. Artículos y Conferencias. Disponible en: <https://negrasoulblog.files.wordpress.com/2016/04/audre-lorde-la-hermana-la-extranjera1.pdf>. Acceso: 08 agosto 2021.

- Martínez, Michelle y Calderón, Andreína (2020). *Por un cine otro, transformador. Problematizaciones a las lógicas del patriarcado a partir de la sistematización de la experiencia vivida en la Ruta Crítica de la Violencia*. Tesis de Licenciatura en Artes Audiovisuales. Caracas: Universidad Nacional Experimental de las Artes.
- Mbembe, Achille (2016). *Crítica de la Razón Negra*. Barcelona: Futuro Anterior Ediciones.
- Meirelles, Fernando (2002). *Ciudad de Dios*. Brasil: 02 Filmes y Videofilmes. 130 minutos [película].
- Ospina, Luis y Mayolo, Carlos (1978^a). *Manifiesto de la pornomiseria*. Disponible en: <http://geografiavirtual.com/2015/03/carlos-mayolo-luis-ospina-manifiesto-de-la-pornomiseria/>. Acceso: 14 de noviembre 2020.
- Ospina, Luis y Mayolo, Carlos (1978^b). *Agarrando Pueblo*. Colombia. 29 minutos [película]. Disponible en: <https://youtu.be/yF-1a9QCNUg>.
- Padilla-Fernández, Noel (2020). *Descolonialidad del Lugar de Enunciación. Aportes para la construcción de una Semiótica del Sur*. Tesis doctoral. Caracas: Universidad Nacional Experimental de las Artes.
- Pritsch Armesto, Federico (2017). *La mirada de los otros. Reflexiones sobre cine y subalternidad en el río de la plata*. Disponible en: <https://hemeroteca.uaemex.mx/index.php/ornitorrinco/article/view/4541/3025>. Acceso: 14 de noviembre 2021.
- Reyes, Jesús (2019). *Memorias del Cielo*. Caracas: Escuela popular y latinoamericana de Cine, Tv y Teatro. Disponible en: <https://youtu.be/RXc7v9o19BA>.
- _____ (2019). *Tiempos de Lucha*. Caracas: Escuela popular y latinoamericana de Cine, Tv y Teatro. Disponible en: <https://youtu.be/qLX9QiTXb9k>.
- Rivera, Víctor Hugo (2019). “Ventea”. Caracas: Escuela popular y latinoamericana de Cine, Tv y Teatro. Disponible en: <https://youtu.be/4WkqO9-THCk>.
- Quijano, Aníbal 2014. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En: *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires: CLACSO, pp. 777-832.

- Sousa Santos, B. de (2006). *Más allá del pensamiento abismal: de las líneas globales a una ecología de saberes*. Buenos Aires: CLACSO. Disponible en: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/coedicion/olive/05santos.pdf>.
- Sousa Santos, B. de (2009). Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. En: Sousa Santos, B. de; Meneses, M.P. (Org). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina; CES.
- Spivak, Gayatri (1998). ¿Puede hablar el sujeto subalterno? *Orbis Tertius*, núm. 3. Disponible en: http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2732/p r.2732.pdf. Acceso: 30 de octubre 2021.
- Tabarozzi, Marcos (2012). La cuestión de lo popular en el cine. *Revista Arkadin*, núm. 4. Disponible en: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/42899/Documento_completo.pdf?sequence=1. Acceso: 08 de noviembre 2021.
- Tzul Tzul, Gladys (2015). Sistemas de gobierno comunal indígena: la organización de la reproducción de la vida. En: *El Apantle*. Revista de Estudios Comunitarios. Numero 1. Puebla: Sociedad de Estudios Estratégicos.