

# Visiones de la violencia en el cine urbano latinoamericano

Geoffrey Kantaris\*

## **Resumen / Visiones de la violencia**

Este artículo investiga / examina los vínculos entre el alza sorprendente en la producción de cine urbano en América Latina y el fenómeno denominado la "geometría del poder" del capitalismo global. Sostengo que las representaciones de la violencia en tal producción cinematográfica son, a cierto nivel, sintomáticas de una violencia sistémica, aunque disimulada. Se cuestionan los modelos "reflexivos" de la representación (mass) mediática para sostener que el cine latinoamericano se encuentra en una relación ambiguamente constitutiva y disruptiva para con las fuerzas "desencajadoras" de la globalización y la desterritorialización. Se ilustran estos argumentos con referencia a algunos ejemplos de la producción cinematográfica urbana de Colombia, México y Argentina.

## **Palabras clave**

Capitalismo global - cinematografía urbana - constructiva - disruptiva - fuerzas dislocadoras - geometría del poder - modelos reflexivos - violencia sistémica.

## **Summary / Violent visions**

This article investigate/analyzes the links between the significant rise in the production of urban cinema in Latin America and the situation called "geometry of power" in the global capitalism. I maintain that the representations of violence in that kind of film production are at some level, signs of the systematic violence, although concealed. The "reflexive" models of media (mass) representation are forced to declare that Latin American films are in a one indeterminate relation between constitutive and disruptive with the "dislocated" might of globalization and desterritorialization. These arguments are illustrated with some examples of the urban films from Columbia, Mexico and Argentine.

## **Key words**

Constructive - disruptive - dislocate forces - geometry of power - global capitalism - reflexive models - systemic violence - urban cinematography.

## **Resumo / Visões da violência**

Este artigo pesquisa os vínculos entre a surpreendente suba da produção de cinema urbano na América Latina e o que se denomina a "geometria do poder" do capitalismo global. Sustento que as representações da violência nesta produção cinematográfica são, em certo nível, sintomáticas de uma violência sistêmica, porém dissimulada.

Se questionam os modelos "reflexivos" da representação (mass) mediática para afirmar que o cinema latinoamericano encontra-se numa relação ambiguamente constitutiva e disruptiva para com as forças "desencaixadoras" da globalização e da desterritorialização. Ilustram-se estes argumentos fazendo referência de exemplos da produção cinematográfica urbana da Colômbia, México e Argentina.

## **Palavras chave**

Cinematografia urbana – violência sistêmica – geometria do poder – construtiva- modelos reflexivos – disruptiva – forças deslocadoras – capitalismo global.

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos], N° 18 (2005). pp 39-46. ISSN 1668-0227

\*Geoffrey Kantaris. Doctor en Filosofía. Profesor full time e investigador. Director del Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Cambridge y director del programa de Mphil en literatura y arte latinoamericano de esa Universidad. infocedyc@palermo.edu

“El espacio” se forma de las inmensas e increíbles complejidades de lo entrelazado y lo no entrelazado, y las redes de relaciones a cada escala desde lo local a lo global. [...] No hay alternativa entre el flujo (el tiempo) y una superficie llana de relaciones instantáneas (el espacio). [...] El espacio, por naturaleza, está lleno de poder y simbolismo, una compleja red de relaciones de dominación y subordinación, de solidaridad y cooperación.

“Space” is created out of the vast intricacies, the incredible complexities, of the interlocking and the non-interlocking, and the networks of relations at every scale from local to global. [...] There is no choice between flow (time) and a flat surface of instantaneous relations (space). [...] Space is by its very nature full of power and symbolism, a complex web of relations of domination and subordination, of solidarity and cooperation.

— Doreen Massey (1992: 265)

### Introducción

En el último volumen de una trilogía llamada *The Information Age* (La edad de la información), el teórico y urbanista catalán, Manuel Castells, investiga lo que él llama el “cuarto mundo” dentro del nuevo orden mundial del capitalismo informático:

El cuarto mundo está compuesto de extensas regiones del globo [...]. Pero también se encuentra literalmente en cada país y en cada ciudad, en esta nueva geografía de la exclusión social. [...] Y está poblado de millones de gente sin hogar, encarcelada, prostituida, criminalizada, brutalizada, estigmatizada, enferma y analfabeta. [...] En todas partes su número crece tanto como su visibilidad, a medida que los criterios selectivos del capitalismo informacional y el colapso político del estado de bienestar intensifican la exclusión social. En el actual contexto histórico, el crecimiento del cuarto mundo es inseparable del crecimiento del capitalismo informacional a nivel global.

The Fourth World comprises large areas of the globe [...]. But it is also present in literally every country and every city, in this new geography of social exclusion. [...] And it is populated by millions of homeless, incarcerated, prostituted, criminalized, brutalized, stigmatized, sick, and illiterate persons. [...]

Everywhere, they are growing in number [...] as the selective triage of informational capitalism, and the political breakdown of the welfare state, intensify social exclusion. In the current historical context, the rise of the Fourth World is inseparable from the rise of informational, global capitalism. (1998: 164-65)

Se examinan aquí algunos ejemplos recientes del cine latinoamericano que responden, de diferentes maneras, a la violencia que de alguna manera generan las transformaciones estructurales del capitalismo global. Examinaré principalmente tres películas contemporáneas de la Argentina, Colombia y México — *Pizza, birra, faso* (Caetano y Stagnaro 1997), *La virgen de los sicarios* (Schroeder 1999) y *Amores perros*

(González Iñárritu 2000). Cada una de estas películas, además de responder a un marco histórico nacional, plantea que las crisis locales se encuentren en los puntos de intersección de una crisis más amplia, una crisis sistémica. Compararé estos ejemplos recientes con la tradición histórica de películas que tratan de la exclusión social en América Latina, en particular el fenómeno de la exclusión juvenil, la cual plantea un nexo particular de problemas de representación en el cine, partiendo del hecho de que en muchas sociedades latinoamericanas y mundiales los niños de la calle, como los pobres en general, ocupan un espacio representacional denegado dentro del mismo imaginario social. Los dos ejemplos clásicos de este fenómeno son la famosa película mexicana *Los olvidados* (Buñuel 1950) y la brasileña *Pixote* (Babenco 1981).

A los cineastas les ha llamado la atención, históricamente, la representación problemática de la exclusión social porque parece plantear la posibilidad de que el cine intervenga en un tema que transgrede la frontera históricamente constituida entre lo imaginario y lo social. El cineasta puede usar el poder representacional del cine para “hacer visible” las vidas invisibles de los marginados, aunque siempre con riesgo de comprometer el medio con las mismas estructuras del poder (y sistemas representacionales) que producen tal exclusión social. En términos generales, la mayoría de estas películas dialogan necesariamente con la tradición del realismo social en el cine, que tiene sus raíces en el neorealismo italiano, aunque ninguna cabe perfectamente en tales categorías. Las diferencias entre las películas, sin embargo, sugerirán ciertos vínculos, cada vez más fuertes, entre los horizontes aparentemente opuestos de lo nacional y lo global.

### Violencia y visión

No es de sorprender que todas estas películas se hallen comprometidas con la representación de la violencia puesto que la exclusión social es producida — y sus rejas espaciales son vigiladas — por un nivel extraordinario de disciplina y control, formas latentes de una violencia sistémica. Una de las películas, *Pizza, birra, faso*, hace especial hincapié en este punto, no sólo con las tomas nocturnas de la actividad policial en una primera secuencia, sino también con la superposición en la banda sonora en algunos momentos claves de la película, de las transmisiones radiales de la policía, las cuales se cuelan y se filtran invisiblemente por toda la malla espacial de Buenos Aires. Sin embargo, la violencia que se representa en esta película es bastante diferente a la que se registra en la clase de cultura popular predominante que se transmite a las pantallas televisivas de casi todos los países del planeta, aunque a veces hace uso del lenguaje de ésta. En la cultura masiva del mercado global, la violencia de los márgenes de la sociedad es casi siempre o monstruosa o erotizada y convertida en fetiche. Aun en un género más sutil como el ya clásico del *film noir*, el inframundo criminal está supeditado al desorden libidinal provocado por la *femme fatale*, y la posible resolución de este desorden se relaciona

firmemente con el reestablecimiento del orden social patriarcal. Sugiero que la violencia que se registra en el cine urbano latinoamericano es de orden más sintomático.

Opero con la suposición de que lo sintomático es la antítesis de lo fetichista, puesto que los modos de representación fetichistas dependen muy precisamente de un proceso más o menos perfecto de ocultación o denegación del síntoma. Una lectura sintomática de la violencia – y estas películas son una lectura en este sentido – de igual modo que una lectura alegórica, insiste en el desplazamiento y la dislocación, la violencia no como una pantalla (de la identidad del machismo fálico, por ejemplo) sino como un corte en la pantalla, la forma presente de otra escena.<sup>1</sup> La películas que me interesan aquí niegan cualquier fetichismo de la violencia, y se oponen activamente, o por lo menos cuestionan, la asociación casi pavloviana entre violencia y espectáculo con que está programada la cultura popular estadounidense. Registran, en cambio, los actos de violencia urbana como los temblores de catastróficos desplazamientos geopolíticos.

Si estas películas intentan acercarse a otra escena – a una escena invisible –, es lógico que sólo pueden hacerlo a través de un cuestionamiento de su propio modo de representación (en tanto ejemplos de cultura visual) y, a través, de su compromiso con formas no convencionales de la expresión fílmica. A un nivel, esto hace que la visión en sí sea un tema principal de todas las películas, desde *Los olvidados* de Buñuel, donde se manifiesta con el personaje del viejo ciego, don Carmelo, y con el tema insistente de los ojos (uno de los personajes se llama “Ojitos”), hasta *Amores perros*, donde la pantalla de televisión y la valla publicitaria se vuelven sinécdoques de la función del espectáculo-fetichismo dentro del paisaje urbano de la ciudad globalizada. A otro nivel este compromiso se manifiesta en un estilo visual destacadamente anti-ilusionista, en el desafío a las convenciones que estructuran y contienen la mirada del espectador en el sistema representacional del cine clásico.

### “Desfetichizar” el espectáculo

Paso a ilustrar la idea de un proceso que niega los fetichismos, un proceso “desfetichizador” con referencia a la función de imágenes psicológicamente violentas en *Los olvidados* y *Pixote*. Estas películas conservan todavía gran parte de su poder emblemático por su empeño radical en rechazar cualquier tendencia fetichista en sus representaciones de la pobreza y la violencia social. El enfoque en la orfandad y en los niños de la calle corre el riesgo de reducir la reacción del espectador a la simple compasión, pero ambas logran evitar tal simplificación al complicar nuestras reacciones morales por medio de un desafío al estatus voyeurístico de nuestra propia mirada, y al desplegar imágenes violentas con la intención de desublimar nuestra atracción potencial hacia cierto íconos. El pedazo de carne todavía casi viva que ofrece la madre de Pedro durante la famosa secuencia onírica de *Los olvidados* tiene, en *Pixote*, un correlativo directo en el feto abortado de la prostituta Sueli que se

encuentra en la papelera del baño sucio junto con la aguja con que se lo sacó todavía metida en el bulto sangriento.

Conocemos a Sueli por primera vez en el ambiente lujoso de un club de noche, vestida en forma de espectáculo sexual, objeto de consumo, mientras que la cámara recorre su cuerpo con un comentario en *off* de su ex-alcahuete, pregonando su proeza sexual y negociando su venta a los chicos fugitivos, quienes la compran con las ganancias del narcotráfico y de los robos callejeros. A la mañana siguiente, una Sueli cansada y ojerosa entra, casi dormida, al sanitario y encuentra al huérfano *Pixote* (uno de este grupo de chicos) mirando fijamente la papelera. Se sienta a hacer su pipí mientras *Pixote* fija su cara cansada y afiebrada con la mirada. Devolviéndole la mirada, ella le pregunta:

Sueli: ¿Qué estás mirando? ... ¿Debería de haber guardado el bebé?

*Pixote*: ¿Qué bebé?

Sueli [plano p. de v. desde posición de *Pixote*]:<sup>2</sup> Esa ahí. ¿O qué creías que era? [ahogando un sollozo] ¿Un bife? ... ¿No te enseñó tu mamá la biología humana? Hasta se parece a ti ... [pausa incómodo] ¡No me mires! [Sueli recoge la aguja y apunta a *Pixote*] ¡Vete o te chuzo con la misma aguja!

Más adelante, *Pixote* querrá convertir a Sueli en una madre sustituta (al final de la película le chupa el seno en una escena que mezcla la sexualidad y el deseo materno de modo desestabilizador para el espectador) y pienso que retrospectivamente esto hace que la secuencia del sanitario sea especialmente perturbadora como desfetichización de Sueli en tanto que espectáculo pornográfico. La alusión directa a *Los olvidados* en esta secuencia funciona no sólo a través del simbolismo compartido de la carne como matriz del deseo, maternidad y muerte, sino también a través del enfoque insistente en la mirada de *Pixote*, encuadrando muchas veces sus ojos desorbitados (como los de Ojitos en la película de Buñuel) y muchas veces adoptando su punto de vista.

La insistencia en el tema de la visión, los ojos y la mirada en *Pixote* es muy parecida a la de *Los olvidados*, con una diferencia clave que acerca *Pixote* a las películas de los noventa: o sea, que la visión en esta película es mediatizada, registrada de modo autoconsciente en una serie de pantallas tanto cinemáticas como televisivas dentro de la película misma. *Los olvidados* ataca la mirada del espectador con tanta fuerza como la tajadura con el cuchillo de afeitar al principio de *Un chien andalou*, no sólo con el tema de la visión y la ceguera, sino también con el desmantelamiento sistemático, y la desfetichización, de los íconos del cine mexicano, desde el sombrero y poncho rurales de Ojitos – incongruentes en las calles maleantes de la Ciudad de México – hasta el ícono de la madre abnegada y asexual (en la actuación subversiva de Estela Inda en el papel de la madre de Pedro) y la sustitución de los paisajes rurales de tarjeta postal que se encontraban en la cinematografía de Gabriel

Figuroa por los sucios barrios de invasión y edificios medio construidos de la película de Buñuel.<sup>3</sup> *Pixote* hace algo parecido con el encuadre, literal y metafórico, de la pantalla, desde las primeras tomas en primer plano de las miradas fijas de un grupo de chicos detenidos en una estación de policía, todos inmóviles mirando un *thriller* violento que se muestra en el televisor de la estación, pasando por la proyección de una película pornográfica en la casa de un narcotraficante donde se refugian los chicos después de escaparse del orfanato corrupto, hasta la primera compra que ellos hacen con las ganancias de la delincuencia y del negocio con Sueli: un televisor a colores. La violencia, pues, puede ser un reclamo por la visibilidad: la transubstanciación literal del crimen callejero en un televisor es, de algún modo, emblemática de la invisibilidad de los chicos, de su deseo por la mirada, y por último de su consumo violento como meras imágenes en nuestras propias pantallas virtuales.

### Periferias de la violencia

Manuel Castells sostiene que, "Hay una relación sistémica entre las transformaciones estructurales [...] de la "sociedad de las redes" y el creciente abandono en el que cae el gueto; la constitución de una economía informacional/global, bajo las condiciones de la re-estructuración capitalista; la crisis del estado-nación [...]; la desaparición de la familia patriarcal [...]; el auge de una economía criminal, global pero descentralizada [...]; y el proceso de enajenación política, y defensa comunal, entre los grandes segmentos de la población que son pobres y se sienten privados de representación.

"There is a systemic relationship between the structural transformations [...] of the network society and the growing dereliction of the ghetto; the constitution of an informational/global economy, under the conditions of capitalist restructuring; the crisis of the nation state [...]; the demise of the patriarchal family [...]; the emergence of a global, yet decentralized, criminal economy [...]; and the process of political alienation, and communal retrenchment, among the large segments of the population that are poor and feel disfranchised." (1998: 138)

En este contexto, el marco de *Los olvidados* y *Pixote* es, por ende, psicoanalítico y nacional: psicoanalítico porque ambas películas hacen recurso a un encuadre freudiano de estructuras familiares perturbadas (sucesos paternos y maternos); y nacional porque, aunque ambos directores cuestionan los discursos e imágenes dominantes de la nación (y en el caso de Buñuel rechaza cualquier nacionalismo), la crítica de tales imágenes sigue planteando la nación como horizonte último.<sup>4</sup> Lo que diferencia a éstas de las películas de los noventa es que las contemporáneas insisten en las relaciones sistémicas que subyacen a las representaciones de la violencia intersticial, las laceraciones y rajadas en la pantalla de la globalización. Sugieren que hay vínculos escondidos y particulares entre crimen-violencia-pobreza en un lugar y los flujos

globales de riqueza en otros; se vinculan a "un sentido global del espacio" y exponen "la geometría del poder de la compresión espacio-temporal" ("a global sense of place", "the *power geometry* of time-space compression", Massey 1991: 149).<sup>5</sup>

*Pizza, birra, faso* fue realizada en la Argentina en 1997 por un par de jóvenes directores entonces apenas conocidos – Bruno Stagnaro y Adrián Caetano – con un presupuesto muy bajo de US \$400.000, y sin embargo logró cambiar significativamente, según la revista "El amante" el curso del cine contemporáneo argentino (Noriega 2001). El nuevo estilo visual y los temas innovadores de la película, se evidencian desde la secuencia de los créditos: en vez de una toma inmóvil que se usan tradicionalmente para establecer la escena, aquí se nos ofrece una cámara en permanente aceleración, un movimiento frenético en un paisaje urbano fragmentado, donde la *durée* que se asocia con los lugares establecidos ha sido reemplazada por la velocidad, se ha disuelto y estirado a lo largo de múltiples líneas de transporte y desplazamiento. Esta secuencia sitúa la acción de la primera parte de la película, que se trata del atraco violento a un hombre de negocios en un taxi bonaerense a manos de dos jóvenes delincuentes que trabajan en conjunto con un taxista corrupto. La hipermovilidad de la cámara en esta secuencia preparativa es altamente desorientadora: la secuencia es un montaje abrupto de tomas rápidas del trajín de la ciudad, filmadas o desde algún modo de transporte que viaja a alta velocidad, o a mano con movimientos y saltos frecuentes, retorciéndose en todas direcciones como si el engranaje del tiempo mismo se hubiera puesto en superdirecta, mientras que en la banda sonora se superponen las transmisiones radiales de la policía y reportajes de los noticieros acerca de la violencia urbana, el desempleo y el crimen. La representación audiovisual de los sistemas de transporte y comunicaciones (electrónicas), componentes claves de la compresión espacio-temporal, crea un efecto de sobrecarga: no sólo está la cámara en continuo movimiento sino que se señalan en los primeros cinco minutos de la película por lo menos cinco formas diferentes de transporte: carros, buses, taxis, trenes y un avión (que parece señalar el espacio global). El transporte de por sí significa la compresión espacio-temporal, claro está, pero la toma en primer plano del taxímetro digital en el taxi donde tendrá lugar el atraco parece sugerir con una metáfora visual muy precisa la sustitución de la profundidad temporal por la velocidad y la aceleración en la megalópolis global (además, un taxímetro resume perfectamente la reificación del tiempo como objeto de consumo).

### La disfasia temporal

Efectivamente el teórico norteamericano Fredric Jameson sostiene que el tiempo ha perdido sus connotaciones de profundidad, de capas geológicas que se acumulan lentamente. Ahora experimentamos el tiempo como "simple función de la rapidez, perceptible sólo en términos de aceleración o de velocidad como tal: como si la vieja oposición Bergsoniana entre la medición y la vida, entre el tiempo de los relojes

y el tiempo vivido, se hubiera esfumado junto con la eternidad virtual o la permanencia lenta [de Valéry]" ("a function of speed, and evidently perceptible only in terms of its rate, or velocity as such: as though the old Bergsonian opposition between measurement and life, clock time and lived time, had dropped out with [Valéry's] virtual eternity or slow permanence", 1994: 8). Si el tiempo se ha convertido ahora en velocidad, en la rapidez con que se cambian las modas en las vitrinas de los almacenes, o en sus páginas Web, o la rapidez con que se cambian los locales de los centros comerciales, entonces el tiempo se esfuma en un instante, ya que la velocidad es la mera medida del desplazamiento espacial sobre el tiempo. Jameson también sostiene que esta nueva temporalidad absoluta "tiene mucho que ver con lo urbano [...] con su relación pos-natural a las tecnologías tanto de comunicación como de producción y [...] con la escala casi global y descentrada en que se despliega lo que antes se entendía como ciudad" ("has everything to do with the urban [...] its postnatality to technologies of communication as well as of production and [...] the decentered, well-nigh global, scale on which what used to be the city is deployed", 11).

*Pizza, birra, faso* es una película acerca del inframundo de los jóvenes rebeldes y delincuentes de Buenos Aires; sigue las vidas violentas de un grupo de chicos adolescentes y una chica embarazada, quienes recurren al crimen para suplir las necesidades básicas de la vida, la pizza, la birra y el faso del título. Sus vidas se parecen a la de los adolescentes analizados en el estudio interesantísimo de Mario Margulis sobre la vida nocturna de Buenos Aires, "La cultura de la noche", para quienes, al refugiarse en la noche, se resignifica la ciudad y parece alejarse el poder. Ilusión de independencia apelando al juego del tiempo; tiempo no colonizado en que parece resignar el control; tiempo no utilizado plenamente para la reproducción económica, para la industria o la banca. Si todos los espacios están colonizados queda el amparo del tiempo, el tiempo como refugio. (1994: 12)

Aunque no fue, ni de lejos, la primera película urbana del período de la pos-dictadura en la Argentina, ni la primera en emplear representaciones de la nueva ola de violencia urbana, *Pizza, birra, faso* fue la primera en volver a la tradición neorrealista del uso de actores naturales que había tenido tanta influencia en el "nuevo cine latinoamericano", la primera en abrazar sin reservas el idiolecto de la calle, y la primera en descartar totalmente el tono de metacomentario moralizador que se encuentra hasta en inteligentes producciones contemporáneas como *Buenos Aires viceversa* (Agresti 1996). En este sentido, la película no dista tanto de *Los olvidados*, al que rinde homenaje explícito al reconstruir la secuencia del atraco infame por parte de una pandilla de chicos callejeros a un mendigo sin piernas, insertándose así conscientemente en la tradición de cine urbano en América Latina. Mi conjetura es que *Pizza, birra, faso* logra vincular la disfasia temporal de estos chicos, el "no futuro" que es la máxima del punk, a la cultura de la

violencia urbana. Este tema se desarrolla todavía más en la película colombiana, *La virgen de los sicarios*. Esta película fue realizada en 1999 por el cineasta franco-colombiano Barbet Schroeder, basada en la novela homónima del autor colombiano Fernando Vallejo, quien escribió también el guión. Se trata de la cultura extrema de violencia que invadió la afligida capital regional y segunda ciudad de Colombia, Medellín, durante los años noventa, y es la más reciente de una serie de películas usando algunos actores naturales que tratan de las vidas "invisibles" de los jóvenes marginales y desocupados que están involucrados en la delincuencia y los asesinatos de revancha de la narco-mafia. *La virgen de los sicarios* no es la mejor de las películas colombianas que tratan de este tema – ese título de honor habría que dárselo a los extraordinarios estudios fílmicos del poeta y cineasta Víctor Gaviria, *Rodrigo D. no futuro* (1988) y *La vendedora de rosas* (1998), los cuales he comentado en otras publicaciones (Kantaris 1998, 2003). Escojo esta película por ser la más reciente y también la más explícitamente violenta.

Sería correcto afirmar que *La virgen de los sicarios* es un estudio sobre los efectos deshumanizadores de la violencia. La película nos enfrenta a la banalidad de la violencia y a la desensibilización moral a través de un efecto de repetición cumulativa. Barbet Schroeder ha constatado que al entablar el proyecto de la película no estaba muy seguro de que la novela pudiera adaptarse a la pantalla por el alto número de muertes violentas – 18 en total – que contiene. La película tiene menos, pero siguen siendo muchas, y muchas de ellas son asesinatos por capricho sin más motivo que un disgusto cualquiera. Así lo explica Schroeder: "Yo quería que la violencia se volviera ... quería que los espectadores sintieran, como los personajes, una especie de anestesia progresiva hacia la violencia, como cualquier persona que quiere seguir viviendo en Medellín." (DVD Extra)

Efectivamente, Medellín –que se tilda de Medallo o Metrallo (de metralleta) – es una ciudad que ha sido muy afectada por la violencia del narcotráfico, donde la tasa de impunidad por los crímenes violentos es de un 98%.

El argumento se trata de un escritor colombiano, cansado de la vida, cínico, con el mismo nombre del autor de la novela Fernando Vallejo, que regresa a Medellín después de muchos años viviendo en el exterior. Dice que ha regresado a Medellín para 'morir', pero allí se enamora de un joven sicario, Alexis, a quien conoce en un burdel gay, y empieza a caer, junto con nosotros, en el caos moral de la ciudad. La película emplea varias convenciones del cine narrativo para representar la violencia, y resulta menos experimental que *Pizza, birra, faso* o las películas de Víctor Gaviria, aunque en la segunda mitad, después de la muerte de Alexis, y con el desmoronamiento del mundo de Vallejo, la película empieza a usar un lenguaje visual marcadamente alucinatorio y experimental.

Uno de los chicos de la película proclama “Nacimos para morir”, y nos obliga a reconocer la falta severa de dimensión temporal en la vida de estos jóvenes habitantes de la calle. Es una perspectiva que vemos claramente en el libro perturbador del antropólogo colombiano Alonso Salazar, *No nacimos pa' semilla*, sobre las violentas pandillas urbanas de Medellín.

Así lo analiza Salazar: “El sicario ha incorporado el sentido efímero del tiempo propio de nuestra época. La vida es el instante. Ni el pasado ni el futuro existen. [...] El sicario lleva la sociedad de consumo al extremo: convierte la vida, la propia y la de las víctimas, en objetos de transacción económica, en objetos desechables. (Salazar 1993: 200)

Este mismo tema se subraya fuertemente en la película, donde la profundidad temporal de Fernando, con su nostalgia por el Medellín de su infancia que ahora existe solamente en algunos lugares olvidados de la ciudad, se contrasta permanentemente con la efimeridad en que viven Alexis y sus compañeros de la calle. Volviendo al modelo que esbocé al principio, a pesar de que la vida es barata para los protagonistas, la película desafía el fetichismo de la violencia, principalmente al crear una incomodidad creciente en el espectador a medida que los cuerpos se acumulan, cada uno provocando menos simpatía que el anterior, y una respuesta cínica y escueta de parte de Fernando. Lo interesante de la película es que esta incomodidad creada en el espectador resulta ser una especie de pánico moral por la desensibilización que la misma película nos está causando. En este sentido emplea la desensibilización en forma de desfetichización, un vaciamiento de nuestras convencionales respuestas morales hacia la violencia.

### Los regímenes visuales de la globalización

Quisiera proponer que las paradojas representacionales expresadas en varias de estas películas son inherentes a la representación televisual de la violencia (e incluyo el cine dentro del régimen de lo “televisual” desde una perspectiva filosófica). Como lo señala Henri Lefebvre en su libro *La production de l'espace* (1974), vivimos en una edad de capitalismo de la imagen y de los medios, dentro de un régimen espacial globalizado en que el poder o la falta de poder de una persona se determina por su visibilidad o invisibilidad en el régimen visual de los medios y los procesos representacionales del capitalismo. Expresando esta idea de forma más sencilla, Fernando comenta en la película colombiana que “el que no sale en televisión no existe”. De hecho, el cine no puede representar inocentemente y objetivamente el proceso violento de la segmentación y fragmentación del espacio cuando el cine mismo está constituido en, y constitutivo de, la geometría del poder de los regímenes visuales de la modernidad y la posmodernidad.<sup>6</sup>

Bastará un sólo ejemplo tomado de *La virgen de los sicarios*. El sicario joven, Alexis, está obsesionado con la compra de objetos de consumo, en particular los electrodomésticos. El esteta Fernando lo complace a pesar de que odia la música popular y el ruido de los

medios de comunicación, y muchas veces le tiene que decir a Alexis que apague el televisor o el equipo que ha traído al apartamento de Fernando, algo que Alexis tiene dificultad para entender. En una secuencia bastante alegórica de la película vemos a Alexis mirando televisión cuando llega Fernando de la calle. En ese preciso momento el (ex) presidente César Gaviria de Colombia está pronunciando un discurso televisado sobre la privatización de las empresas públicas, iniciativa que, él dice, “beneficiará a todos los colombianos”. Es la retórica global del neoliberalismo que ha fracasado de modo tan espectacular en muchos países de la región. Fernando le dice a Alexis que apague el televisor, pero éste se pone de pie, va a su pieza, y vuelve con una pistola en la mano. Apunta el arma hacia Fernando, quien retrocede de miedo, pero súbitamente da vuelta hacia el televisor y dispara sobre la imagen de Gaviria. El televisor explota y, entre carcajadas de ambos, Alexis lo levanta y lo tira por la ventana del apartamento que se encuentra en el tercer piso. Esta secuencia vuelve literal, de manera dramática, la relación entre los regímenes televisivos del capitalismo massmediático, la pérdida de profundidad temporal en la cultura del consumismo, y la reducción de los cuerpos humanos a unos objetos de consumo desechables. Al vincular directamente estas políticas globales de privatización de los bienes comunes, el fetichismo de los objetos de consumo y la mediación, a la compra y venta de la vida en las calles de Medellín, esta película está elaborando una crítica radical de la producción sistémica de la violencia. También creo muy significativo el hecho de que el asesinato de una pantalla aquí inaugure toda una serie de asesinatos cada vez más arbitrarios que ejecutará Alexis en su afán por complacer a Fernando. Que sea a través de la desfetichización y el desplazamiento de nuestras reacciones estereotipadas a la violencia, o a través de su exploración del proceso de comodificación, la película plantea de forma latente una serie de paradojas representacionales que se hacen explícitas en la película mexicana a la cual pasamos ahora.

### Jump-cut<sup>7</sup>

La película mexicana *Amores perros* (2000) ha tenido una distribución internacional masiva y ha recibido la ovación casi universal de la crítica por su visión original, estilo cinematográfico e inteligencia en su registro de las rejas interrelacionadas de poder de la sociedad urbana. A pesar de no usar actores naturales, comparte con *Pizza, birra, faso* el uso extenso de cámaras en mano, lo cual le da un estilo dinámico, directo, frontal. La película usa las peleas de perros como metáfora desplazada – casi como alegoría – de la violencia humana y se puede decir que el fetichismo de perros, que resulta casi universal en la película, tiene forma de cifra desplazada de relaciones humanas bloqueadas. La función de esta alegoría no podría ser más clara. Si las relaciones humanas se expresan a través de las caninas, entonces el negocio de las peleas de perros se convierte en una alegoría poderosa de la violencia sistémica del capitalismo globalizado. El dueño del negocio de peleas maneja su empresa según

las prácticas sanas y estrictas de la mercadotecnia neoliberal. "Esta es mi empresa", les explica a los dos chicos nuevos, "no pago impuestos, no hay huelgas ni sindicatos, puro billete limpio." Como ejemplo de la iniciativa privada sin barreras estatales, de la acumulación "flexible" que explota a una mano de obra apaleada y sumisa, recibiría sin duda la aprobación del Fondo Monetario Internacional.

A un nivel aun más fundamental, la metáfora de los perros sirve para desfeticizar las relaciones sociales para el espectador. Dada la ironía con que se presenta, el fetichismo de perros de todos los personajes, ricos o pobres, hace visibles, de modo muy perturbador, los procesos por los cuales la violencia sistémica del capitalismo es denegada o enmascarada detrás de la pantalla de imágenes brillantes, poses hermosas e imágenes del estatus social. Una secuencia en particular, que marca la transición entre el enfoque narrativo de la Primera Parte ("Octavio y Susana") y la Segunda Parte ("Daniel y Valeria") sirve para ilustrar la forma en que la película hace estos vínculos sistémicos. La secuencia empieza en una pelea de perros ilegal y termina en un estudio de televisión. Efectivamente, es precisamente en la yuxtaposición de estas dos secuencias, en la mirada cinematográfica que osa pensar la relación entre estos dos espacios aparentemente tan lejanos, en la que se radica la visión original de *Amores perros*.

El matón Jarocho ha retado a Octavio, uno de los jóvenes protagonistas, a una pelea de perros privada, después de haber perdido muchas peleas con él. Decidido a no perder de nuevo, pase lo que pase, el Jarocho dispara sobre el perro de Octavio y después se burla abiertamente de Octavio. Éste acuchilla al Jarocho en el estómago y se escapa con su amigo en un carro que anda a toda velocidad a través del tráfico seguido por los sicarios del Jarocho. Esta secuencia, que señala la pura velocidad con un plano corto de las marcas blancas de la carretera que pasan a velocidad de relámpago, es una reedición de la persecución en carro de la primera secuencia de la película, con una banda sonora filtrada y filmada desde una variedad apabullante de ángulos de cámara, secuencia que sirve para reunir y vincular todas las historias urbanas dispersas de la película. Momentos antes del choque devastador, se corta a un plano punto de vista desde el interior del carro de Octavio. En el momento mismo del impacto, la imagen se corta, el tema musical del programa de televisión *Gente de hoy* forma un puente sonoro dramático (reemplazando el anticipado estruendo del impacto) y la pantalla se llena súbitamente de un plano corto del monitor de una cámara de televisión que muestra al presentador del programa (parte del cual se había mostrado antes de esta secuencia) quien anuncia a los espectadores una breve pausa publicitaria. En el escenario del estudio de televisión se encuentra la supermodelo internacional Valeria Amaya, protagonista de la segunda parte de la película, quien acaba de contar una sarta de mentiras acerca de sus supuestas relaciones con el galán Andrés Salgado.

Esta película podría ser el ejemplo perfecto de la sentencia de Fredric Jameson en su libro *The Geopolitical Aesthetic* de que todo pensamiento es hoy también, sea lo que sea, un intento de pensar el sistema mundial como tal. [...] A escala global, la alegoría permite que los paisajes más aleatorios, mínimos o aislados funcionen como una maquinaria figurativa en la que preguntas acerca del sistema y su control sobre lo local emergen y retroceden incesantemente.

"All thinking today is also, whatever else it is, an attempt to think the world system as such. [...] On the global scale, allegory allows the most random, minute, or isolated landscapes to function as a figurative machinery in which questions about the system and its control over the local ceaselessly rise and fall. (1992: 3-5)

En la intersección de sus tres narrativas simultáneas también ilustra de forma extraordinaria la idea expresada por la geógrafa británica Doreen Massey (citada en el epígrafe de este artículo) de que el espacio se puede entender como la intersección de las líneas espaciales del poder dentro de la dimensión del tiempo.

Aparte de la alegoría de los perros, la película logra tal representación con el tema insistente de la mediatización, desde los teléfonos celulares al capitalismo de la imagen y de los medios, particularmente con la historia de la modelo Valeria. Esto ayuda a explicar la yuxtaposición abrupta en la secuencia mencionada arriba entre la violencia callejera y la pantalla televisiva, donde la pantalla señala muy precisamente y de modo autorreflexivo la denegación y la disimulación de la violencia sistémica que subyace al capitalismo global de la imagen.

### Conclusión

Como todas estas películas, *Amores perros* plantea cuestiones fundamentales acerca de la visibilidad y la invisibilidad, sobre la simulación y la disimulación. En *Los olvidados*, como lo señala Peter Evans (1995: 86), el ciego don Carmelo, al referirse a los niños de la calle a quienes ha estado abusando, cita el proverbio 'cría cuervos', dejando implícito el corolario 'y te sacarán los ojos'. En una de las últimas escenas de *Pixote*, el niño vomita mientras mira fijamente la pantalla de televisión que él y sus amigos, todos muertos ahora, habían comprado con las ganancias de sus crímenes: lo que queda de sus vidas ahora es una superficie televisual, llana y vacía, y su vómito es la acumulación de todo lo que no cabe de algún modo en las pantallas saneadas de la sociedad brasileña. En *Pizza, birra, faso*, los protagonistas intentan meterse en una discoteca de moda de la cual son rechazados a causa de su estatus social: sus cuerpos tienen que permanecer invisibles, esbozados en los rincones oscuros y peligrosos de la ciudad, y la violencia es su única manera de transgredir las líneas espaciales del poder que gobiernan el acceso a la visibilidad pública. En *La virgen de los sicarios*, después de la muerte violenta de Alexis, Fernando encuentra un reemplazo en Wilmar, un joven que declara que sus más altos deseos

en la vida son “unos tenis marca Reebok, unos blue-jeans Paco Rabanne, tres camisas Ocean Pacific, ropa interior Calvin Klein, una moto Honda, una mini-Hussi, y una nevera marca Whirlpool pa’ mi mamá”. Y por último, en *Amores perros* el viejo vagabundo y ex-guerrillero el Chivo hace uso estratégico de su invisibilidad social para transgredir las líneas de poder de la ciudad al romper violentamente la pantalla-vitrina de un restaurante japonés con su bala de asesino, o al jugar literalmente con su imagen cuando pega su foto en la foto de grado de su hija enajenada. Como tal, él es el corolario perfecto de Valeria, también consciente de su imagen, quien con sus relaciones televisivas cuidadosamente simuladas para un público global, se ve obligada a enfrentarse a la insuficiencia que deniegan estas imágenes cuando el accidente de carro deja mutilado su cuerpo hermoso. Su imagen en la valla publicitaria de la multinacional de la cosmética *Enchantse* revela de este modo como pura fachada y simulación. Es la pantalla de una violencia cuyos términos no se pueden entender sin pensar sus vínculos con la geometría del poder del capitalismo global de la información.

### Bibliografía

- Acevedo Muñoz, Ernesto R. (1997): “*Los olvidados*. Luis Buñuel and the Crisis of Nationalism in Mexican Cinema”. Delivered at the Latin American Studies Association, Guadalajara, Mexico, April 17-19. Available: <http://lasa.international.pitt.edu/LASA97/acevedomunoz.pdf> (Accessed: 11-Sep-2002).
- Agresti, Alejandro (1996) *Buenos Aires viceversa*, Alejandro Agresti (guión), Argentina, 122min. 35mm/color.
- Babenco, Hector (1981) *Pixote: A Lei do Mais Fraco*, Hector Babenco, et al. (guión), Brazil: Embrasilme, Embrasilme, 122mins. 35mm/Colour.
- Buñuel, Luis (1950) *Los olvidados*, Luis Alcoriza, et al. (guión), México: Óscar Dancigers et al., Ultramar Films, 88min. 35mm/BW.
- Caetano, Adrián y Bruno Stagnaro (1997) *Pizza, birra, faso*, Argentina, 90mins. 35mm/Colour.
- Castells, Manuel (1998) *End of Millennium* (The Information Age: Economy, Society and Culture), Vol. 3, Malden MA and Oxford: Blackwell.
- Evans, Peter William (1995) “*Los olvidados* and the “Uncanny””, *The Films of Luis Buñuel: Subjectivity and Desire*, Oxford: Clarendon, pp.72-89.
- Gaviria, Víctor Manuel (1988) *Rodrigo D. No futuro*, Colombia: FOCINE, 90 min. 35mm/Colour.
- (1998) *La vendedora de rosas*, Colombia: Erwin Goggel, Erwin Goggel, 110mins. 35mm/Colour.
- González Iñárritu, Alejandro (2000) *Amores perros*, Guillermo Arriaga (guión), México, 120min. 35mm/Color.
- Harvey, David (1989) *The Urban Experience*, Oxford: Blackwell.
- Jameson, Fredric (1992) *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*, London: British Film Institute.
- (1994) *The Seeds of Time* (Wellek Library Lectures), New York: Columbia University Press.
- Kantaris, Elia Geoffrey (1998) “Allegorical Cities: Bodies and Visions in Colombian Urban Cinema”. *Estudios interdisciplinarios de América Latina y el Caribe* [Tel Aviv] n° 9.2 (julio-diciembre 1998), pp. 55-73. [http://www.tau.ac.il/eial/IX\\_2/kantaris.html](http://www.tau.ac.il/eial/IX_2/kantaris.html)
- Kantaris, Geoffrey (2003) “Periferias de la globalización: la disfasia temporal en *La vendedora de rosas* de Víctor Gaviria”. *Revista objeto visual* [Caracas] n° 9 (julio 2003), pp. 70-81. (Imagen y subalternidad: el cine de Víctor Gaviria).
- Lefebvre, Henri (1974) *La Production de l'espace*, Paris: Anthropos.
- Margulis, Mario (1994) *La cultura de la noche: la vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*, Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Martín-Barbero, Jesús (2001) *Al sur de la modernidad: comunicación, globalización y multiculturalidad* (Nuevo Siglo), Pittsburgh, PA: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- Massey, Doreen (1991) “A Global Sense of Place”. *Space, Place and Gender*, 146-156.
- 1992: “Politics and Space/Time”. *Space, Place and Gender*, 249-72.
- Metz, Christian (1982) *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier*, Trans. Celia Britton, London: Macmillan.
- Noriega, Gustavo (2001) “Historia de una búsqueda”. (*El amante cine*). Available: <http://www.elamante.com/nota/1/1436.shtm> (Accessed: 3-May-2002).
- Salazar, Alonso J. (1993 [1997]) *No nacimos pa' semilla*, Bogotá: Centro de Investigación y Educación Popular.
- Schroeder, Barbet (1999) *La virgen de los sicarios*, Fernando Vallejo (guión), Colombia-España-Francia: Ménégos, Margaret, 98min. 35mm/color.

### Notas

- Estos términos se relacionan con la teoría filmica psicoanalítica, p.ej. Metz 1982.
- P. de v. = plano desde el supuesto punto de vista del personaje, pero no un plano subjetivo (a través de los ojos de un personaje).
- Figueroa fue uno de los grandes directores de la Época de Oro del cine mexicano, y también trabajó en la cinematografía de *Los olvidados*. Hay ciertas anécdotas acerca de la relación conflictiva pero productiva entre él y Buñuel: véase Acevedo Muñoz 1997: 4-5, 7.
- El prólogo estilo documental de *Los olvidados*, con su mención del problema global de la pobreza en las grandes ciudades del mundo es un añadido no muy convincente, quizás irónico en su tono paternalista, quizás un intento poco exitoso de bloquear las reacciones automáticas de rechazo provocadas por sus imágenes “inaceptables” de México.
- La compresión espacio-temporal es una expresión usada por David Harvey (p.ej. 1989) y otros para señalar la aceleración de las comunicaciones experimentada en forma de la anulación del espacio en los regímenes de la acumulación capitalista desregulada, “flexible” y global.
- Para mayor discusión del papel de los medios en la constitución de lo que se denomina la “tardomodernidad” véase Martín-Barbero 2001.
- Jump-cut* es un corte que se realiza sin solución de continuidad, creando el efecto de un salto en la imagen.