

**CHANGING AESTHETICS, ETHICS, AND POLITICS
IN LATIN AMERICAN CRIME CINEMA AND NARRATIVE**

BY

CRISTINA MIGUEZ

**A DISSERTATION SUBMITTED IN PARTIAL FULFILLMENT
OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF
DOCTOR OF PHILOSOPHY
(ROMANCE LANGUAGES AND LITERATURES: SPANISH)
IN THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
2009**

DOCTORAL COMMITTEE:

**ASSISTANT PROFESSOR DANIEL NOEMI, CHAIR
ASSOCIATE PROFESSOR SANTIAGO COLAS
ASSISTANT PROFESSOR KATHARINE MILLER JENCKES
ASSOCIATE PROFESSOR CATHERINE L. BENAMOU, UNIVERSITY OF
CALIFORNIA, IRVINE**

AGRADECIMIENTOS

Muy tarde llegó a mis planes la idea de hacer un doctorado en el extranjero. De hecho, creí que nunca me iría de mi país. Así que este trabajo es una sorpresa y un regalo que quiero agradecer.

A mis amigos porque creyeron en que podía dedicarme a la literatura, Inés, Silvana, Freddy, Oscar. Desde entonces me han apoyado durante todos estos años. Mi familia postiza, Rosario, una hermana, Nery, mi segunda madre y su familia ampliada, Beatriz y Mario. A mis profesores en la Facultad de Humanidades en Uruguay, en especial a Hugo Achugar, Eleonora Basso, Graciela Barrios.

En Venezuela, mis compañeras de la maestría, Elsa Bernal, Holanda Castro, Iris Martínez, Meira Vilorio y la siempre presente Leonora Simonovis. Mis profesores de la maestría, Vicente Lecuna, Luz Marina Rivas, Gisela Kozak, Luis Duno, María Josefina Barajas, Rafael Castillo Zapata.

En Michigan, todos mis compañeros del doctorado, especialmente, Alana Reid, quien me acompañó en los momentos más difíciles y leyó mi borrador de las mujeres criminales. El cariño, las lecturas, los cafés, las charlas con Eduardo Matos, Mariam Colón, Ofelia y Ana Ros –otra lectora brillante–, Pedro Porben, Javier Entrambasguas, Tati Calixto, Megan Saltzman. De los profesores del doctorado, Gustavo Verdesio, el primero en alentarme con la idea del doctorado en Michigan, por leer los trabajos de una desconocida, por las películas que hoy están en este trabajo. Jossianna Arroyo, su cariño y su inteligencia me salvaron en el primer año en este país. Santiago Colás, por su optimismo y su genialidad, gracias por mostrarme siempre el bosque. Daniel Noemi, tu dignidad y tu interés por los demás, por “saber”, “entender” no deja de asombrarme. Catherine Benamou, gracias infinitas por leer tan cuidadosa y lúcidamente mis primeros pasos con el cine y tu lectura final del trabajo. Kate Jenckes, por todas tus recomendaciones para el libro. A los cuatro miembros del comité, Santiago, Daniel, Catherine y Kate, gracias por la charla durante la defensa oral, su apertura, su generosidad. Javier Sanjinés, por tantas charlas, por su chispa, el búfalo y las cuatro patas del elefante. Mis compañeros de casa, Jessie, Nellie, Keiko, su compañía, su sonrisa, su amabilidad y su actividad, trabajadoras incansables.

Al viejo, que nos dejó tan pronto, por su humor para enseñarnos a jugar al fútbol, a andar en bicicleta, a jugar a las cartas, la importancia de los amigos, por las colas de madrugada para que estudiáramos, viejo, mi oso rojo, tu dignidad y tu furia para aguantar a tanto millonario venezolano insufrible no me deja. A madre, por escuchar “El loro pelado” todos los domingos, siempre estás ahí. A mi hermana Beatriz, la lectora más voraz de la familia, gracias por creer en mí, la primera. A mi hermano Alejandro, el mejor, el más lindo, gracias por cuidar a la enanita mientras yo investigaba por Latinoamérica.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS.....	ii
INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO:	
1. TRÁFICO DE DROGAS Y NARRATIVA DE VIOLENCIA.....	6
2. CRIMEN Y VIOLENCIA EN EL CINE LATINOAMERICANO RECIENTE: <i>SECUESTRO EXPRESS</i>	66
3. DE HÉROES SUBTERRÁNEOS: <i>UN OSO ROJO</i>	103
4. NI MUJER FATAL NI CRIMINAL: POTENCIALIDADES Y FUGAS DE PISTOLERAS Y PROSTITUTAS EN EL CINE URUGUAYO RECIENTE.....	126
5. CRÍMENES POLÍTICOS.....	172
CONCLUSIÓN.....	231
BIBLIOGRAFÍA.....	239

INTRODUCCIÓN

Desde el principio de la literatura, el crimen ha sido una herramienta para definir y/o fundar una cultura. Como indica Josefina Ludmer en *El cuerpo del delito: Un manual* (1999), así se constata con el pecado de Eva en el Génesis de la Biblia o la muerte del padre como explica Sigmund Freud en *Tótem y Tabú*. Bajo esta premisa, en mi trabajo analizo las representaciones del crimen y la violencia en la producción cultural latinoamericana de las últimas décadas. En ficciones visuales y escritas, considero la figura del criminal como un actor político, porque su delito modifica las relaciones de poder dentro de ciertas instituciones sociales jerárquicas como la familia, el mercado o el Estado. Asimismo, el delito involucra o hace visible transgresiones a las limitaciones de género, raza y clase social. En cada acto criminal examino no sólo la relevancia política de los pequeños cambios generados por su transgresión, sino también evalúo qué valores justifican los actos delictivos, en las ficciones en que se construye tal justificación.

Al enfocarme en la categoría del crimen y la figura del criminal, reconozco estar leyendo a contrapelo la cultura reciente. En general, los estudios académicos se centran en la figura del detective y el proceso analítico para hallar la verdad y tal vez la justicia. Es así que la teoría establece una genealogía del género policial. Comienza con el detective protagonizado por algún aristócrata excéntrico como en los cuentos de Edgar Allan Poe, Arthur Conan Doyle, G.K. Chesterton, Agatha Christie, entre otros. Continúa

con el detective privado estadounidense del policial duro de Dashiell Hammett o Raymond Chandler. El heroísmo del detective se relaciona con el restablecimiento del orden social dado por el hallazgo de la solución del crimen. El policial latinoamericano aporta a esta genealogía rasgos distintivos donde se destaca el carácter social y político de las ficciones de la región, sumado al descreimiento frente a instituciones del Estado. Sin embargo, como dije al principio, en mi investigación el centro de atención está en el crimen y el criminal. De hecho, la figura del detective es secundaria, sino casi inexistente en las ficciones que analizo, mientras que la categoría de héroe suele acercarse a la figura del criminal. Por este motivo, y pasando ahora a una breve enumeración de mis herramientas metodológicas, la teoría en esta disertación proviene en primer lugar de las mismas ficciones. En segundo lugar, de la academia norteamericana y europea uso la teoría acerca del llamado *crime film*, un género que en Latinoamérica ha recibido escasa atención. Tercero, de las ciencias sociales analizo el crimen como la crítica marxista del capitalismo. En consecuencia, las teorías marxistas de la criminología acerca de la naturaleza y las causas del crimen han sido un aporte fundamental para entender las representaciones culturales del delito. En materia de teoría del cine, comparo el Tercer Cine con el Primer Cine de Hollywood y el Segundo Cine, específicamente la influencia del neorrealismo italiano y la Nouvelle Vague; asimismo la teoría crítica feminista de Laura Mulvey y Susan Hayward me ayudan a examinar las ficciones sobre mujeres criminales. Por último, de la teoría literaria me interesa explorar las diferentes representaciones contemporáneas del crimen y la violencia dentro de la tradición realista latinoamericana. En otras palabras, ¿cómo se sitúa la estética del crimen y la violencia de

la cultura contemporánea latinoamericana en relación a otras estéticas anteriores o contemporáneas como el realismo social, el realismo mágico o el realismo sucio?

En el primer capítulo, “Tráfico de drogas y narrativa de violencia”, analizo la representación de varios crímenes relacionados con el narcotráfico en Uruguay, un país de consumo y tráfico de droga hacia Europa. Las novelas *Estokolmo* (1998) y *Dos o tres cosas que sé de Gala* (2005) de Gustavo Escanlar construyen un mundo ficcional de pequeños bandidos como víctimas de una sociedad claramente estructurada de acuerdo a género, raza y clase social. En este contexto se gesta el crimen organizado de los narcotraficantes. Esta narrativa exhibe rasgos singulares en el uso del lenguaje coloquial y la presentación de la violencia y el crimen sin sutilezas ni justificaciones. En este capítulo me pregunto por el carácter político o ético de los personajes involucrados en la mercantilización de la droga y el sexo en el boliche Brandenburg. A su vez, me cuestiono si es posible identificarse con alguno de estos personajes, especialmente cuando algunos como la Alemana o Marcelo participan de movimientos sociales y políticos de izquierda en los sesenta y luego roban, matan y comercializan droga o sexo sin evidenciar una agenda política.

En el segundo capítulo, “Crimen y violencia en el cine latinoamericano reciente: *Secuestro express*”, examino un nuevo tipo de crimen, el secuestro express. Se trata de un delito que ocurre en grandes ciudades de países con índices altos de desigualdad social. La película *Secuestro express* (2004) de Jonathan Jakubowicz fue comprada y distribuida por Miramax, lo que no es casual porque el filme combina un lenguaje cinematográfico internacional con la tradición realista latinoamericana. En este fragmento discuto cómo la cinta se apropia y transforma las influencias del Primer y Segundo Cine.

En el tercer capítulo, “De héroes subterráneos: *Un oso rojo*”, el director Adrián Caetano construye una comunidad de ex convictos con una ética propia frente a la ley, el trabajo y transgrede patrones tradicionales de masculinidad y nacionalismo en el contexto de la crisis argentina posterior al 2001.

En el cuarto capítulo, “Ni mujer fatal ni criminal: potencialidades y fugas de pistoleras y prostitutas en el cine uruguayo reciente”, considero dos películas sobre mujeres criminales, *La historia casi verdadera de Pepita la pistolera* (1993) y *En la puta vida* (2001) de Beatriz Flores Silva. Como indica Laura Mulvey, estas películas femeninas ponen en escena las contradicciones de las estructuras de poder patriarcales en la familia, el mercado o el Estado. Además, las mujeres criminales de estos filmes cuestionan la figura de la femme fatale.

En el quinto capítulo, “Crímenes políticos”, investigo documentales y textos escritos acerca de crímenes cometidos con el objetivo explícito de cambiar las condiciones sociales o las relaciones de poder con algún sistema político o económico. Primero, analizo los delitos realizados por los anarquistas a principios del siglo XX en el Río de la Plata y luego continúo con el movimiento de liberación nacional Tupamaros en Uruguay. Los documentales *Ácratas: Anarquistas expropiadores en el Río de la Plata* (2000) de Virginia Martínez, *Tupamaros* (1996) de Heidi Specogna y Rainer Hoffmann, *Raúl Sendic tupamaro* (2005) de Alejandro Figueroa y diversos textos escritos revisitan las ideas de anarquistas y tupamaros. En este capítulo, indago la relevancia de estos movimientos sociales para el presente, especialmente en el caso de los anarquistas. Además me pregunto qué nos dice la representación de una continuidad entre anarquismo y movimientos de liberación nacional de los años sesenta en las novelas y películas

producidas desde los años noventa hasta el presente. ¿Qué valores se rescatan de estos actores políticos? ¿Qué se condena de sus acciones?

CAPÍTULO 1

TRÁFICO DE DROGAS Y NARRATIVA DE VIOLENCIA

El día 28 de mayo de 2008, el diario uruguayo *El Observador* titulaba “Se terminó la joda”. El lenguaje coloquial del titular no pertenece a alguna novela contemporánea latinoamericana sobre violencia urbana o marginalidad social. Son las declaraciones de Milton Romani, el secretario general de la Junta Nacional de Droga, tras el procesamiento de once narcotraficantes y la incautación de 319 kilos de cocaína. El jerarca afirmó que “se terminó la joda. En Uruguay no se trafica más”. Romani le envió un mensaje a las demás organizaciones que se dedican al tráfico de droga: "No sólo los estamos golpeando, los estamos disuadiendo para que dejen de ver a Uruguay como la salida de la droga para Europa". Mientras que a los ciudadanos les anunció: "Acá no hay intocables, y eso quedó en evidencia porque en este procedimiento cayeron personas públicas, reconocidas por su fácil y rápido enriquecimiento. Entonces el mensaje es que se acabó el país del todo vale"¹.

¹ Ver <http://www.observa.com.uy/Osecciones/actualidad/nota.aspx?id=107534>.

El ultimátum de Romani volvería piezas de museo las novelas de Gustavo Escanlar², *Estokolmo* (1998) y *Dos o tres cosas que sé de Gala* (2005). Sin embargo, las estrategias represivas de la policía contra el narcotráfico pueden ser inversiones fugaces de poder, si no se modifican las causas de los delitos relacionados con el tráfico de estupefacientes, como intentaré analizar en estas páginas. De hecho, en la cultura latinoamericana reciente la *violencia* y el *crimen* tienden a representarse como *síntomas*³ de procesos políticos y económicos que transforman a una sociedad y su cultura. Me refiero a la crisis de partidos tradicionales en la región, con una tendencia hacia la izquierda. El cambio político se ha vinculado a las políticas económicas neoliberales de los gobiernos previos y su incapacidad para proteger a la población de los efectos más negativos de la globalización: la creciente desigualdad en la distribución del ingreso, el aumento del desempleo, trabajo informal y pobreza⁴. En este contexto, en la cultura el *crimen* se representa como un *acto político* de rechazo o protesta contra la sociedad y sus normas⁵. En otras palabras, el delito dentro de una interpretación sintomática de la violencia se vuelve una herramienta política de crítica del orden social e institucional. A su vez el delito como margen entre lo que es legal y lo que es ilegal se erige como una

² Gustavo Escanlar (1962) ha escrito dos libros de relatos, *Oda al niño prostituto* (1993) y *No es falta de cariño* (1997); la novela *Estokolmo* (1998); un texto entre la crónica periodística y la literatura, *Crónica roja: Los crímenes que estremecieron a los uruguayos* (2001) y la novela *Dos o tres cosas que sé de Gala* (2005).

³ Ver Geoffrey Kantaris en “The young and the damned: Street visions in Latin American cinema”.

⁴ Como Fred Rosen y Jo-Marie Burt indican: “Over the past two decades, Latin America has been characterized by an increasing reliance on global markets and the inability –or perhaps unwillingness- of sovereign states to protect their populations from the socially and economically corrosive effects of those markets. In this context virtually all the countries of the Americas have witnessed growing disparities in income distribution, cutbacks in state protections and supports, and a growing desperation among those displaced and impoverished by economic ‘progress.’ In the process, political institutions have been rendered ineffective” (2000: 15).

⁵ Ver Howard Zehr en *Crime and the Development of Modern Society: Patterns of Criminality in Nineteenth Century Germany and France* (1976).

“frontera móvil”⁶, porque las categorías de criminales, víctimas y detectives se invierten/intercambian o los límites entre ellas se vuelven borrosos. Por último, estas transformaciones ponen en entredicho nociones como inocencia o culpa⁷, por lo que el crimen como acto y la violencia como proceso revelan no sólo su carácter político, sino también ético.

El mundo de la droga se hace visible en las ficciones creadas por Escanlar en torno a un barrio en la ciudad de Montevideo. El crimen se registra en un tejido social donde la familia tradicional es sustituida por lazos sociales en pequeñas pandillas. A su vez, las bandas criminales que comercializan la droga se van transformando en crimen organizado hasta funcionar como estructuras corporativas con fuertes códigos de honor y una gran capacidad de adaptación a los cambios del mercado y del control policial. Es así que el barrio sur de Montevideo se representa como un gran supermercado donde circulan todo tipo de mercancías: la cultura a través del carnaval, la religión en la fiesta de Iemanyá y en el boliche Brandenburg se mercantilizan alcohol, drogas y sexo –strippers, prostitutas y travestis. Además, en el boliche se congregan los capos del narcotráfico, los Necesaire (¿necesarios?) y los narcos, los policías antinarcóticos.

Si consideramos ambas novelas, se puede hablar de una crítica al capitalismo como una forma de explotación del hombre por el hombre que se permea en un barrio afectado por la discriminación de género, raza y clase social. La discriminación de género se representa en la mercantilización del cuerpo femenino en el carnaval y en la explotación diaria de las nudistas/strippers y prostitutas del boliche Brandenburg. La

⁶ Ver Josefina Ludmer en *El cuerpo del delito: Un manual* (1999).

⁷ Ver Thomas Leitch en *Crime Films* (2002).

discriminación de raza y clase social se representa a través de todos los habitantes del barrio, los llamados “parditos”.

¿Cómo se inserta esta narrativa de violencia y crimen en las ficciones contemporáneas de la región? Las novelas de Escanlar ofrecen un contraste singular dentro del espectro de diferentes representaciones del crimen en Latinoamérica. A modo de adelanto, en los próximos capítulos analizo ficciones sobre violencia donde perduran valores éticos en pequeñas comunidades/ideales comunitarios: en el capítulo 2, las tensiones de clase social y raza entre plagiados y plagiarios en la película *Secuestro express* (2004); en el capítulo 3 el cuidado de la gente y la solidaridad en la comunidad de ex convictos en el filme *Un oso rojo* (2002); en el capítulo 4, los lazos de una cuasi-hermandad entre una ladrona y sus víctimas, las empleadas de las casas de crédito en *La historia casi verdadera de Pepita la pistolera* (1993) y una solidaridad similar en el prostíbulo de *En la puta vida* (2001) y, por último, en el capítulo 5 estudio crímenes políticos cometidos por anarquistas y movimientos de liberación nacional. De modo que los próximos tres capítulos –2, 3 y 4– están dedicados a la representación de crímenes comunes en el cine latinoamericano reciente, tales como robo, secuestro o prostitución, donde exploro la insistencia en connotar de manera positiva ideales comunitarios. Los criminales de las cuatro películas analizadas en los siguientes capítulos exhiben valores como dignidad, responsabilidad o solidaridad a pesar de las dificultades enfrentadas por los personajes. Aunque se está representando un contexto de criminalidad, la estructura familiar y los lazos sociales tienden a mantenerse y perdurar. Por el contrario, en este primer capítulo, me propongo abordar otro tipo de ficción, similar al llamado realismo sucio, donde se representa cómo pequeños grupos criminales se transforman en

estructuras corporativas con fuertes códigos de honor y una gran capacidad de adaptación a los cambios del mercado y del control policial. La dinámica corporativa está supeditada a las reglas del mercado. Por esto, las relaciones se vuelven estrictamente jerárquicas con el fin de salvaguardar el negocio y su máxima rentabilidad.

Como indica Ernest Mandel en *Delightful Murder: A social history of the crime story* (1984): “The evolution of the crime story reflects the history of crime itself” (31). Siguiendo el razonamiento de Mandel, en la evolución de la narrativa de Escanlar desde *Estokolmo* a *Gala...* se registra la historia del crimen. A través del análisis comparativo de ambas novelas, me interesa mostrar esta evolución. En un principio, la historia del crimen en Escanlar representa bandidos en una pequeña comunidad fraternal de aliados. El noble bandido es una víctima de la injusticia social y, por ello, les roba a los ricos y reparte entre sus pares. Sin embargo, con la expansión de las actividades criminales, la pequeña banda concentra y acumula capital como cualquier corporación capitalista. Cuánto más capital, mayores son los beneficios y mayores son las posibilidades de reinversión y expansión de la organización hacia diferentes áreas de la economía. La pequeña banda criminal reproduce las injusticias que le dieron origen⁸.

Ahora bien, en esta narrativa del crimen, ¿cómo se representa la figura del detective? ¿Se trata de un miembro de la clase alta, algún aristócrata excéntrico o un

⁸ Respecto al funcionamiento del crimen organizado, Ernest Mandel comenta: “With the quantitative extension of crime came a qualitative transformation of it. Organized crime came to dominate. There is a fascinating parallel between the laws governing the concentration and centralization of capital in general and the logic of organized crime’s take-over of bootlegging, prostitution, gambling and the numbers game, and its achievement of dominance in cities like Las Vegas, Havana, and Hong Kong. With the expansion of activities, more capital was required for investment in trucks, weapons, killers, bribes for police and politicians, exploitation of foreign sources of supply (export of capital). The more capital available, the higher the profits and therefore the possibilities of reinvestment. Hence the extension of organization and the geographical spread” (31).

burgués diletante que analiza las pistas hasta hallar la verdad o la solución del crimen como lo hacen los analíticos detectives de las historias de Poe, Conan Doyle, Ellery Queen, Agatha Christie, Chesterton, Dorothy Sayers, etc.? ¿O en el marco del crimen organizado y la corrupción social, un detective cínico pero romántico como Sam Spade o Philip Marlowe, ya no un personaje rico y analítico, sino un detective privado, un profesional modesto con oficina y secretaria quien recorre la ciudad con su automóvil persiguiendo y enfrentándose a los criminales con su lenguaje desenfadado para darnos a los lectores alguna forma de “verdad y justicia”, “ley y orden”? En otras palabras, ¿en las ficciones de Escanlar existe la posibilidad de identificarnos con algún personaje similar al detective del policial inglés o del policial duro norteamericano estilo Dashiell Hammett o Raymond Chandler? En esta narrativa no existe detective. Lo más cercano al detective es un cínico narrador que registra las historias de su entorno o las que él mismo protagoniza, con él asistimos a la violencia diaria urbana y a su filosofía del bandido noble haciendo justicia en una sociedad donde la violencia, el crimen y la corrupción son inherentes a todos sus miembros. Ahora bien, en la evolución del crimen en la narrativa de Escanlar, ¿es posible identificarse con los narcotraficantes o con los policías corruptos, el negro Marquitos o el pardo Colacao? Por último, ¿podemos identificarnos con el personaje femenino de la Alemana o Gala? En los siguientes fragmentos, analizo las dos novelas alrededor de esta “heroína”.

Un aspecto desconcertante de la última novela de Gustavo Escanlar, *Dos o tres cosas que sé de Gala*, es que la historia no incluye cómo los personajes pasan de ser ciudadanos comunes a realizar transgresiones catalogadas socialmente como crímenes. En general, el cruce de la frontera entre actos legales e ilegales no se representa. Por ello, la estética de la violencia y del crimen en esta novela se diferencia tanto de su novela anterior, *Estokolmo*, como de las ficciones que analizo en los próximos capítulos. En otras palabras, se registran diferentes formas de representación del crimen y la violencia en la producción cultural de las últimas décadas en Latinoamérica. Si pensamos en las transgresiones/crímenes que estudio en los próximos fragmentos, los robos, la prostitución y el secuestro son representados como decisiones racionales, soluciones a situaciones específicas de ciudadanos comunes. Los crímenes no responden a una conducta irracional, disfuncional, patológica ni monstruosa, como suele ocurrir en la estética de la violencia del cine y la televisión estilo Hollywood.

Para empezar, en el capítulo cuatro, en *Pepita...*, Susana, la ladrona, roba para mantener a su hija. *En la puta vida*, Elisa decide abandonar a su madre y a su novio/jefe casado. Para ser independiente y mantener a sus dos hijos, comienza a trabajar como prostituta en Montevideo. Luego, una nueva pareja, el proxeneta Plácido y un sueño, instalan una peluquería en un barrio de clase, la llevan a viajar a Europa y practicar la prostitución en condiciones de esclavitud por haberse convertido en una inmigrante ilegal sin derechos civiles y ser parte de una red de tráfico y trata de mujeres. En suma, en estas dos películas se tiende a la normalización de las criminales. La narración representa las

limitaciones de género y clase social como motivos por los cuales estas mujeres se vuelven criminales.

En el capítulo 3, en *Un oso rojo*, un ex convicto, Rubén, vuelve a robar para pagar las deudas de su familia y evitar que sean desalojados. En esta película se normaliza la figura de Rubén como criminal, pues el delito es una consecuencia de las condiciones sociales de los personajes. Se representa para la audiencia y se justifica cómo llega a cometer el asalto, asesinar a sus compañeros del asalto y a la mafia que le ordenó el trabajo. En cambio, al principio de la película Rubén participa en un tiroteo en la calle con la policía, donde aparentemente mata a uno de ellos. Este crimen no se justifica ni se explica. Sólo sabemos que el jefe de la mafia, el Turco/Manco, no le dio la parte de su botín a su familia cuando cayó preso. Deducimos que el tiroteo es una consecuencia de un asalto donde Rubén participó y asumimos que mató a un policía. La película no le explica al espectador estos primeros crímenes. Se concentra en representar la vida de los ex convictos; es decir, en cierta manera, las dificultades para reinsertarse en una sociedad donde su ex esposa está subempleada y su nuevo compañero ha quedado desempleado. Por otro lado, el Turco/Manco consolida su poder gracias a su asociación con el gobernador.

En el segundo capítulo, en *Secuestro express*, la normalización del crimen si bien existe es aún más limitada y ambigua que en la película de Caetano, *Un oso rojo*. Así se normalizan los secuestradores, cuando Budú habla con su hija o juega con su hijo y promete comprarles medicinas y juguetes. Lo mismo cuando Trece habla con su madre o dice que después del plagio se irá a España. Dolor se identifica como un cazador de chicos ricos, mientras que en el caso de Niga no sabemos por qué secuestra. Tampoco

sabemos cómo o por qué Budú se identifica como un violador y Niga como un asesino; es decir, estos serían los personajes más disfuncionales en su comportamiento criminal. Además, dos de los secuestradores son trabajadores legales, Budú es pintor y Dolor es taxista. El consumo de drogas es común tanto a plagiarios como a plagiados. Los secuestradores compran droga para revenderla posiblemente. Por último, los delincuentes tienen características espirituales como cualquier ciudadano común: el ex convicto y asesino Niga es religioso, Trece es romántico, el violador Budú es un padre sentimental y Dolor sería una especie de justiciero o vengador pues se dedica a cazar chicos ricos. Si bien este filme se acerca a la estética de la violencia de la novela que analizaré a continuación, aún predomina la justificación de los delitos cometidos a partir de la pobreza o las limitaciones de género, raza y clase social.

Por el contrario, en la última novela de Escanlar, la representación del crimen y la violencia alrededor de la protagonista, la Alemana, no es justificada a través de la pobreza o la discriminación por género, raza o clase social que afectan a los personajes de las películas⁹. La Alemana parece haber decidido voluntariamente entrar en la

⁹ En *Princesa* (2001), dirigida por el brasileño Henrique Goldman, se da una representación del crimen similar. Fernando/Fernanda, un travesti viaja a Milán, Italia, para ahorrar dinero trabajando como prostituta y así pagarse la operación para cambiar de sexo. Lo interesante es que el personaje entra en el mundo de la prostitución con este objetivo: volverse mujer. Sin embargo, uno de sus clientes se enamora de él/ella. Un hombre casado italiano, abandona a su esposa, le pide a la protagonista que abandone la prostitución y se vayan a vivir juntos. Este hombre tradicional le ofrece pagarle la operación y así realizar su sueño, ser una mujer completa. Completamente tradicional, por cierto. Aunque la película cae en el melodrama, cuando la ex mujer queda embarazada y viene a pedirle a su ex esposo que vuelva por el hijo en camino, lo increíble de la historia es que Fernando/a vuelve al mundo de la prostitución definitivamente no sólo porque se da cuenta que aunque se opere nunca será como la ex esposa, nunca podrá tener un hijo, sino porque la vida como mujer tradicional tampoco era lo que había soñado. Fernando se volvió prostituta e inmigrante ilegal en Europa para cumplir su sueño de ser una “mujer completa”, pero cuando su sueño se vuelve realidad junto a este italiano, descubre que la vida de una “mujer tradicional completa” puede ser muy aburrida e insatisfactoria. De hecho, tal vez lo más interesante del filme radica en todas las preguntas sin contestar: ¿por qué este travesti abandona la vida de mujer tradicional viviendo con un hombre de quien está enamorada y vuelve al mundo de la prostitución? ¿Qué es lo que falta en esta vida de mujer tradicional? Sin

marginalidad de la ciudad de Montevideo con su pareja de Alemania oriental, Otto, y así instalar un centro nocturno con bailarinas/strippers, prostitutas y droga. ¿Por qué esta mujer alemana de unos cuarenta años viene a Montevideo e instala un club nocturno donde les ofrece a los clientes strippers, alcohol, drogas y prostitutas? La novela nos da dos pistas acerca de cómo o por qué llegó a esta vida. Cuando la reunificación de Alemania, la “Alemana” vivía en la parte occidental y se hizo pareja de Otto, de la Alemania oriental, quien la introduce en el “ambiente” y le enseña que “si quiere conocer el lado salvaje” tiene que buscar a un hombre que la cuide:

Es de esas personas que no les podés calcular la edad. De esas que no te podés imaginar pendejas, llevando los cuadernos al liceo o yendo con la túnica y la moña a la escuela. De esas que empiezan a tener vida a partir de los 20. Tendrá 40, 45 años, no mucho más, pero las vivió todas. Fue hippie y mochilera, estudiaba en París en el 68, estuvo en Woodstock y vivió con un cantante yanqui en Boston, se cogió todo y probó todas las drogas. Llevaba una placa de soldado que andá a saber si era sólo de adorno. Volvió a Alemania después que cayó el Muro, dice que le saltó arriba la noche de la fiesta. Por esos tiempos se enganchó con Otto, que venía del este y la metió en el ambiente. Una de las primeras cosas que Otto le enseñó fue que no tenía que estar sola, que siempre se buscara a alguien que la cuidara. Que si quiere conocer el lado salvaje, the wild side, por más pesada que sea y aunque todos le tengan miedo y la respeten, no puede sobrevivir mucho tiempo sin un hombre. (100)

duda, hay una fuerte crítica a la estructura patriarcal a través de este travesti que inicialmente sueña con ser una mujer tradicional, tener una pareja hombre, etc. y finalmente, cuando lo logra, prefiere volver a la vida criminal, la prostitución, por las limitaciones del género femenino.

En otras palabras, las transgresiones de la protagonista serían justificadas a partir de la descripción de una mujer madura que “las vivió todas” y “quiere conocer el lado salvaje”. ¿Cuáles son todas esas experiencias vividas por la protagonista? El narrador dice que ella ha sido parte o testigo de movimientos de emancipación con carácter político como el de los estudiantes de París en el 68 o el movimiento hippie en Estados Unidos, específicamente, estuvo en Woodstock y, por último, festeja la destrucción del Muro de Berlín que dividía a su país en capitalista y comunista.

Sin embargo, el lector lee esta descripción de la protagonista casi al final de una novela de 124 páginas. ¿Qué efecto produce esta descripción de la Alemana hacia el final de la narración? Antes de esta caracterización, ¿la representación del crimen en la novela tiene carácter político o ético como los diversos movimientos en los que la protagonista participó antes de venir a Montevideo? ¿Tienen un carácter político o ético las transgresiones de la Alemana, así como los crímenes de la pistolera y la prostituta en las películas de Flores Silva representan un acto político? Si, como establece Zehr, el carácter político del crimen radica en que constituye una crítica o protesta contra la sociedad, sus normas o instituciones, deberíamos definir en qué consisten los crímenes de esta narrativa y cuál es su crítica social. Es más, deberíamos determinar si dentro del mundo en el que ingresa la protagonista es posible reconocer alguna de las reivindicaciones de los movimientos en los que participó. Es decir, cómo se conectan las transgresiones en un club nocturno de strippers, prostitución y narcotráfico de la ciudad de Montevideo con el mayo francés o el movimiento hippie y su ataque a la autoridad, la sociedad de consumo o los roles tradicionales de género.

Si analizamos la novela *Gala...* desde el principio, en el primer capítulo, “0. Todos detrás de Momo” se cuentan los crímenes del Seba, su novia, la Alemana, y sus amigos, el Chole y Doctor Muerte, durante el desfile de las llamadas en el barrio Sur y el barrio Palermo del Carnaval de Montevideo. Mi objetivo es analizar sus delitos como actos políticos y éticos debido a que constituyen una fuerte crítica a la mercantilización de una expresión popular y tradicional de esta zona de Montevideo, las llamadas. El turismo sería una forma del capitalismo que transforma en mercancías a la gente y su cultura. Dentro de esa mercantilización de los individuos, el cuerpo de la mujer sería uno de los objetos de consumo más comercializados y preciados¹⁰. ¿Cómo se introduce en la narrativa esta crítica al carácter capitalista de las llamadas y, en particular, la comercialización del cuerpo de la mujer? Me interesa considerar al menos dos procedimientos. Primero, examinaré cómo la novela transforma el imaginario tradicional de estos barrios montevideanos: carnaval y candombe son sustituidos por boliches, robos, drogas, strippers. Segundo, mediante el análisis del asalto en el primer capítulo se puede constatar cómo el acto criminal se transforma en un acto político y ético porque hace visible el hecho de que quienes vienen a las llamadas del Carnaval transforman esta expresión cultural y, sobre todo, a las mujeres en objetos de uso y consumo. En términos políticos, el asalto modifica las relaciones de poder entre los habitantes del barrio y los “turistas” que en cada febrero “consumen” las llamadas y se van. En materia de ética, el crimen cuestiona el concepto de bien y mal. Los turistas o víctimas del asalto se representan como el mal, mientras que los asaltantes serían vengadores justicieros del

¹⁰ Como explicó George Reid Andrews en su conferencia “Blackness and Whiteness in Montevideo Carnival 1900-2000” del 26 de marzo de 2009, la figura de la “vedette” en el desfile de las llamadas proviene de la cultura europea y fue introducida para aumentar las posibilidades comerciales del carnaval. Por ello, la vedette es un personaje completamente extraño que no proviene de la cultura africana, como sí sucede con la mama vieja, el gramillero y el escobero.

barrio. En este sentido, en este primer delito podemos rastrear huellas de la crítica a la sociedad de consumo del 68 o del movimiento feminista.

“TODOS DETRÁS DE MOMO”: LOS ASALTANTES

La narración comienza definiendo y transformando el imaginario de una zona montevideana, el barrio Sur y el barrio Palermo. Un narrador en primera o tercera persona del plural describe las Llamadas del Carnaval montevideano en estos barrios. Se trata de una mirada desencantada de quien vive todo el año en el barrio y ve la manifestación popular de febrero como un negocio: “Todos saben en el barrio que las llamadas no sirven para nada, que son un invento para transar y curtir y robar guita” (13, cursivas mías). El uso reiterado de la conjunción copulativa “y” produce el polisíndeton, con el fin de acelerar la narración y dar énfasis al carácter comercial que le atribuye el narrador a las llamadas del mes de febrero. El desfile de las llamadas es una expresión tradicional de los barrios populares Sur y Palermo, originada durante la época colonial cuando los esclavos africanos se llamaban o comunicaban mediante los tambores.

El barrio Sur y el barrio Palermo se caracterizaban por la concentración de población negra y de inmigrantes –de allí el nombre de Palermo como la ciudad italiana, capital de Sicilia. Esta zona del sur de Montevideo también se identificaba por la presencia de una vivienda urbana típica del Cono Sur (Argentina, Chile y Uruguay), el “conventillo”, diminutivo de convento, también conocida como inquilinato, donde cada cuarto era alquilado por una familia o por un grupo de hombres solos. Los servicios (comedor, baños) solían ser comunes para todos los inquilinos. Su estructura de

corredores tipo galería con escaleras alrededor de uno o varios patios centrales creaba condiciones de hacinamiento e insalubridad. En Montevideo, el conventillo del Medio Mundo era famoso por nuclear a un grupo afro-uruguayo identificado por el club de fútbol amateur Yacumenza y la comparsa lubola¹¹ Morenada, una de las más famosas del Carnaval.

A partir de la dictadura, este conventillo representa un valor social, cultural y político adicional. Cuando la dictadura (1973-1985) lo demolió en 1978, se convirtió en un símbolo de resistencia al gobierno de facto y su idea de “progreso”, como se registra en la cultura de las últimas décadas, especialmente en canciones populares y en la pintura. En resumen, estos barrios populares de Montevideo representan manifestaciones culturales muy particulares de la sociedad uruguaya, a través de su música típica, el candombe y las llamadas¹². En cambio, la novela transforma el imaginario cultural de esta zona de la ciudad, cuando introduce elementos contemporáneos como “transar” droga, “curtir” alcohol o sexo y “robar guita dándoles estampitas” (13) a quienes vienen a “consumir” las llamadas.

El narrador reduce el imaginario cultural de las llamadas a una mercancía y el barrio en el mes de febrero se convierte en un gran supermercado. De hecho, el narrador experimenta el desfile de las llamadas de febrero como una invasión de turistas, universitarios, “ex comunistas que curran de publicistas”, “nenitas de la Católica”, “cantantes populares”. Para enumerar a todos estos personajes no pertenecientes al “barrio” se usa el asíndeton. Al eliminar las conjunciones se agiliza la historia como con el polisíndeton. No obstante, el asíndeton agrega la sensación de cadena ilimitada de

¹¹ Lubola se refiere a un grupo formado por blancos que se pintan de negro para salir en el carnaval.

¹² El desfile de las Llamadas se da en febrero. Durante el resto del año, las llamadas se pueden dar todos los domingos o los días de fiesta nacional.

“invasores del barrio” por la ausencia de la conjunción “y” que marcaría el fin de la enumeración, la cual es sustituida por las comas consecutivas¹³.

De la descripción del contexto en tercera persona del plural, “Todos saben”, el narrador pasa a la primera persona del plural para presentar a los personajes: “Todos sabemos” (13). Este cambio del narrador en tercera persona a la persona gramatical “nosotros” –narrador protagonista– indica la pertenencia del narrador al barrio y así se atribuye la autoridad de quien puede “hablar” por el barrio o representarlo. Entre los personajes, el narrador retoma al Seba de su novela anterior, *Estokolmo* (1998). El Seba se destaca por su habilidad como escalador de edificios cuando roba solo. Cuando roba con su banda de amigos, él es el líder, elige los lugares y luego negocia la mercancía robada. Su orfandad biológica lo lleva a buscar padres intelectuales, quienes alimentan su conciencia política y social. Cuando el Seba se siente culpable de ser ladrón, lee a su maestro, el escritor brasileño Rubém Fonseca y lo parafrasea: “Me deben esto, me deben aquello. Me deben guita, me deben mujeres, me deben médicos, me deben pilchas” (*Estokolmo* 89).

¹³ En la novela *Estokolmo*, la chica rica secuestrada cuenta en su diario íntimo que había estado en el barrio con su novio, quien lo trajo a las llamadas. Su comentario es racista. Su ignorancia le impide comprender o disfrutar del toque de tambores: “Cómo me aburrí con todos esos negros sudando y tocando los tambores todos iguales... Un embole” (86). En cambio, una vez secuestrada conoce el barrio a la luz del día cuando acompaña a sus plagiarios para comprar droga. Entonces le divierte y disfruta la diferencia con su barrio. Le asombra que halla tantas empresas fúnebres. También la comunicación entre los vecinos le sorprende: “Había pila de gente en la calle, muchas barras en las esquinas, muchas mujeres hablando... Casas pintadas, con las puertas abiertas, gente saludándose a los gritos... Es un lugar raro, nada que ver con mi barrio; allá nadie corre ni grita... Acá todos gritan y se corren todo el tiempo... Y hay almacenes con las frutas en la vereda... Yo pensé que no había más almacenes en Montevideo, que solamente había shoppings y supermercados... Es raro pero lindo, como un pueblito del interior” (86-87). La chica de clase social alta identifica el barrio como una comunidad del pasado, donde la gente deja las puertas abiertas, corre, grita, se reúne en grupos en la calle, en las esquinas. Pero además el comercio pequeño del vecindario, el almacén, es tradicional de los barrios de clase social baja o media. En el resto de la ciudad, el almacén ha sido sustituido por el supermercado y el shopping.

El Seba se distingue por ser raro y callado, “el menos afín a cualquier tipo de manifestación popular”. Sin embargo, “apareció recopado con las llamadas”. Viene con su novia, la Alemana, un personaje secundario en la novela anterior, quien atiende un boliche de la calle Minas y surte de droga de la mejor, colombiana de Escobar. La Alemana es el objeto de deseo de todo el barrio: “Nunca supimos cómo hizo [el Seba] para levantarse a la Alemana, jamón del medio, un manjar como nunca hubo en el barrio” (*Estokolmo* 22). La pareja tiene algo en común, “nunca se ríen de nada”, pero en esta tarde de febrero de llamadas de Carnaval: “Saltaban y se cagaban de la risa por cualquier estupidez” (*Gala...* 13). Como en *Estokolmo*, la preparación previa a dar un golpe/asalto incluye el consumo de droga: “Unos sellitos que transó [Seba], con un coreano de la Ciudad Vieja. Convidó. Parecía un cura dándote la hostia. Todos nos pusimos como loquitos. Estábamos dispuestos a seguirlo al lugar que quisiera” (14). El Seba les propone un nuevo plan a sus dos amigos, el narrador y el Chole: disfrazarse de mujeres para asaltar hombres, en lo posible turistas con dinero, en el desfile de las llamadas del Carnaval montevideano¹⁴.

¿Quiénes son los dos amigos del Seba? En la tercera página el narrador es identificado como Doctor Muerte, otro personaje de *Estokolmo*. La presentación de Doctor Muerte es un indicio de que este asalto puede incluir un asesinato. Primero por el apodo, Doctor Muerte. Segundo, en la novela anterior este personaje comete dos homicidios. En *Estokolmo*, el Chole y Doctor Muerte entran en una fiesta de clase alta a robar, mientras el Seba los espera afuera en el auto. Doctor Muerte reconoce a uno de sus

¹⁴ Prepararse para el asalto (su trabajo) incluye el consumo de droga. ¿Por qué consumen droga? En lugar del uso recreativo, el criminal “consume” para darse ánimo y realizar el trabajo. Como un trabajador de la bolsa consume cocaína para aumentar su capacidad productiva, el criminal necesita de la droga para iniciar su función social de robar. Entonces, es importante vincular el consumo de droga con la producción. Del mismo modo, el trabajador fordista consume tabaco o alcohol.

compañeros de escuela, Ederly y lo mata. El Chole secuestra a una de las chicas de la fiesta. Mientras esperan el cobro del rescate, Doctor Muerte y la chica se enamoran y se casan a escondidas del resto del grupo, pero cuando el padre paga el rescate, Doctor Muerte le pide al Seba entregar a la chica y al hacerlo, la mata. La narrativa de Escanlar no provee al lector de un narrador omnisciente que explique los homicidios de Ederly y la chica. El lector debe construir sus propias teorías/hipótesis con los indicios que varios narradores aportan. El homicidio parece ser el resultado de las tensiones de clase. Doctor Muerte destruye la fantasía del compañerismo en la escuela o del amor con la chica por la estructura de clases sociales. ¿Los mata por su conciencia social de la imposibilidad de la amistad o el amor entre miembros de clases sociales diferentes? La educación no cambiará su situación si no acumula capital. El amor no alcanzará si no acumula capital. El robo es una forma de trabajo porque mediante la habilidad de robar se obtiene capital o mercancías que se pueden transformar en capital.

Doctor Muerte no es un personaje importante en *Gala...*, sólo participa del primer capítulo, el asalto en modus travesti durante las llamadas y luego desaparece de la novela. Puede ser uno de los narradores que continúa la novela pero nunca más se identifica ni participa de la acción. No obstante, es importante analizar los puntos en común entre Doctor Muerte y la Alemana. La protagonista femenina estudió en París en el 68, participó del movimiento hippie, de Woodstock y de la demolición del muro en Berlín. ¿Qué queda del carácter político de todos los movimientos sociales en los que la protagonista femenina participó como testigo cuando en Montevideo dirige un club nocturno? En su estadía en Montevideo, lo político se transforma en transgresiones que tienden a oponerse y/o rechazar las claves políticas de los años sesenta. De modo similar,

Doctor Muerte transforma su perfil político afín a los sesenta hacia una despolitización que parece reducirse a ciertas transgresiones y pequeños cambios como los se registran en los crímenes comunes. Doctor Muerte es un estudiante de tercer año de la carrera de Medicina. Se llama Marcelo y abandona sus estudios, la militancia en el gremio estudiantil universitario, las películas de Buñuel y de Bergman en la Cinemateca Uruguaya, el canto popular de protesta de la dictadura. Vuelve al barrio y convierte su casa en “una cueva de drogos y ladrones”. Empieza a robar con el Seba y el Chole. Como dije antes, en *Estokolmo*, durante el asalto a la fiesta de clase alta Marcelo se encuentra con un ex compañero de escuela, Ederly y mata por primera vez a alguien. ¿Por qué lo asesina? Así narra la escena Marcelo:

Se ve que se acordó enseguida [Ederly se acordó de que el asaltante fue su compañero de escuela]. El hijo de puta, ahora me acuerdo bien que en la escuela era igual, quiso ser el héroe de la noche, el empleado del mes.

-Marcelo. Cómo andás, querido.

Me acordaba cada vez más, Ederly le decía “querido” a todo el mundo.

-¿Qué estás haciendo? ¿Por qué? ¿Cómo llegaste a esto?

-Y vos, Ederly, vos cómo llegaste.

No le dejé contestar y apreté el gatillo. Los sesos de Ederly salpicaron el vestido de una rubia. Chole me miró desde el pegue del cemento y los ojos bizcos, con cara de “qué hacés”. Yo era el único de los tres que, hubiéramos apostado, jamás iba a matar a nadie. Disparé sin pensar. Fue así, un flash. Ni el Chole ni yo

sabíamos cómo seguir con la historia. Yo no me podía mover, estaba como paralizado. Me despertaron los gritos de unas viejas¹⁵. (*Estokolmo* 40)

La pregunta de su ex compañero de escuela, “¿Cómo llegaste a esto?”, puede haber desencadenado la furia de Marcelo, la droga puede haber ayudado. En todo caso, motiva la introspección del narrador Marcelo, ahora, Doctor Muerte, quien explica cómo pasa de ser un estudiante de medicina a ser ladrón, drogadicto y asesino. Doctor Muerte, como la Alemana, es un intelectual con conciencia política que se convierte en un criminal:

la pregunta que me hizo [Ederly] no estaba nada mal. “¿Cómo llegaste a esto?”, fueron sus últimas palabras. Y está bien, tiene razón, mucha gente se pregunta cómo llegué a esto. Lo que pasó fue que, en determinado momento de mi vida clase media, me di cuenta que todo era mentira. Me había pasado horas estudiando, horas en asambleas discutiendo si a la feuu¹⁶ había que reivindicarla o legalizarla, horas en los boliches hablando de la dictadura del proletariado, de Gramsci y de Foucault. Horas cogiendo en nombre de la revolución, del hombre

¹⁵ Antes de ser asesinado, el personaje de Ederly es caracterizado por el narrador Marcelo. De este modo, la narración justifica su muerte por su desprecio y maltrato de los que tienen menos dinero y en una conducta típica de clase alta destratan a las personas cuando cumplen la función de “empleados”. Aprovechando que se hallan en la posición de servicio al cliente los humillan. Según Ederly, el mozo de la fiesta le dio un pedazo de torta pequeño. Por eso, le grita al mozo y lo ofende: “¡Dame un pedazo más grande, sorete! ¡Mirá el pedacito de mierda que me diste a mí y el pedazo enorme que le das a esa vieja! ¡No es justo!”. El empleado le dice que cuando vuelva le sirve otro. Ederly sigue gritando: “¡Dale, hijo de puta! ¡Dame un pedazo grande, veninún! Debido a los gritos llega el jefe del mozo y Ederly continúa: “¡Mirá el pedacito de mierda que me dio a mí y el pedazote que le dio a esta vieja! ¡No hay derecho!, ¿no te parece?” (36). “El mozo de mayor grado, el jefe, el que se ve que tenía impunidad, le sirvió un cacho de torta que, no te miento, era enorme, la mitad de la torta, un lemon pie. El Rubio [Ederly] no sabía qué hacer, si tirárselo en la jeta onda Los Tres Chiflados o si irse, callado y comiendo, Cobarde, Yo-a-Vos-te-Conozco eligió el segundo camino” (*Estokolmo* 36-37). Esta escena prepara el terreno para su posterior ejecución, el lector no sentirá tanta lástima por este personaje. La caracterización de Ederly es similar a la de otro personaje que analizaré en el siguiente capítulo, Martín, un chico rico en la película *Secuestro express*.

¹⁶ Feuu es la sigla de la Federación de Estudiantes Universitarios del Uruguay.

nuevo. Vi vidas destruirse con pibes, pariéndolos solamente porque algún boludo les decía que “se precisan niños para amanecer”. He visto a las mejores mentes de mi generación destruidas por la rutina, por la militancia política, por la vejez prematura, por la seriedad estúpida¹⁷. Sí, también leí a los beatniks y me la creí, aunque las carreteras uruguayas fueran una mierda y la rute sixty six fuera sólo un serial y no pudiera ver televisión por contrarrevolucionaria y adormecedora de conciencias. Así que cuando terminó la dictadura zarpé. Me mudé solo al apartamento de la calle Salto y lo convertí en una cueva de drogos y ladrones. Los únicos que entraban ahí eran mis amigos del barrio, los que habían tomado otro camino, los que no habían elegido. Ellos sí son de verdad. (51-52)

En su intento de entender su transición de su vida anterior a su vida actual, el personaje de clase media que cruza la línea hacia lo ilegal, iguala su vida legal, intelectual, politizada con la “mentira” y con “mentes destruidas”, mientras que sus amigos del barrio son la “verdad”¹⁸. La vida social legal es una ficción que destruye, mientras que la vida real se halla en el barrio cruzando la frontera de lo legal o permitido:

Sólo son interesantes aquellos (y aquellas) que tienen cierta dosis de perversión, de angustia, de navegar a ciegas, en la mirada. El abanderado que se desmaya. El mejor de la clase que sería capaz de limpiarse el culo con el carnet. La que se va a casar y, el día antes y porque sí, se suicida. La mina que agarramos en una fiesta para hacerle un becerro y, de una y sin pedir nada, se

¹⁷ Marcelo/Doctor Muerte cita el poema “Howl” publicado en *Howl and Other Poems* (1956) por Allen Ginsberg, uno de los representantes más importantes de la generación beat.

¹⁸ Esta narrativa no sólo no retoma la tradición de valores de los años sesenta y su agenda política, sino que la abandona y rechaza. Esta posición es opuesta a los documentales sobre el movimiento tupamaro como *Tupamaros*, *Sendic* o el documental sobre el anarquismo en el Río de la Plata estableciendo relaciones de continuidad con el movimiento tupamaro, en *Ácratas*. Analizo estos documentales en el capítulo 5.

cuelga a nuestra historia. Los tipos que conservan, los que vegetan, los que van muriendo lentamente con su canción, los que ni siquiera tienen canción, los que te piden “come on baby light my fire”, esos no sirven para nada. Nunca se miraron al espejo. Nunca piraron de verdad. Nunca se animaron a cogerse a un puto, ni a chuparle la pija a un travesti. (53)

Según Doctor Muerte, los personajes “interesantes” son los que se atreven a cruzar la línea, transgredir las normas sociales: ya sea de género –homosexualidad o suicidio antes del matrimonio–, o bien de clase social –la chica rica secuestrada en la fiesta se integra al grupo de delincuentes que la secuestran–, o en la educación –el abanderado o el mejor de la clase que desacreditan los rituales jerárquicos del sistema de enseñanza.

Cruzar la línea, transgredir no sólo se expresa con el uso de drogas ilegales o con el acto de robar y matar. El lenguaje del narrador Doctor Muerte también cruza la línea. En ambas novelas, al igual que en esta cita, el narrador demuestra su capacidad de usar un lenguaje elaborado y formal con figuras retóricas como en las expresiones “cierta dosis de perversión”, “navegar a ciegas”, “los que van muriendo lentamente con su canción”, “los que vegetan”. Por otro lado, el narrador también demuestra su maestría en el uso del lenguaje coloquial con la riqueza y vitalidad de las nuevas expresiones y palabras, como por ejemplo cuando expresa la alegría desmedida del Seba con el adjetivo “recopado” o la expresión “levantarse a la Alemana” para denotar su conquista. Además, el lenguaje coloquial del narrador incluye el uso de las llamadas “malas palabras”. Como analiza el psicoanalista Ariel Arango en *Las Malas palabras: Virtudes de la obscenidad* (2000), las malas palabras son los términos prohibidos y tabú porque representan sin

pudor, sin vergüenza, sin recato la sexualidad y las pasiones. Según la Real Academia de la Lengua Española, procaz significa desvergonzado, atrevido. El narrador se atreve a decir “puto” en lugar de gay u homosexual, dice “pija” en lugar de pene, “culo” en lugar de trasero. El narrador elige los términos más vulgares en lugar de los formales y pudorosos porque tiene el valor de esta transgresión lingüística, pero también por la capacidad representativa de este lenguaje. Es decir, se representa la realidad de los personajes “interesantes” o “de verdad” con este lenguaje prohibido del espacio privado. Son las palabras de la intimidad que usamos para comunicarnos con los seres más cercanos.

Por otra parte, introduzco esta justificación de Doctor Muerte en la novela anterior de Escanlar para marcar el contraste con su última novela. En *Gala...* tiende a desaparecer la transición desde una vida de acuerdo a las normas sociales hacia otra etapa de transgresiones. En otras palabras, en general, los personajes están en el “ambiente” y el autor no representa cómo la Alemana o el Alemán entran en el narcotráfico. Lo mismo sucede con el jefe del negocio de la droga. Si sabemos cómo ciertos personajes secundarios cruzan la frontera: Gladys, la esposa de un narcotraficante; Michelle, una de las strippers y el policía de narcóticos, el pardo Colacao, escribe en primera persona cómo pasó de ser un policía honesto a ser corrupto. Por otro lado, en la novela anterior, el autor representaba para el lector el “cruce de la frontera” por parte de los protagonistas, Doctor Muerte, el Chole, el Seba, entre otros. En *Gala...*, como dice el título tan solo sabemos dos o tres cosas. ¿Por qué en su última novela tiende a desaparecer la representación, explicación o justificación del cruce de la frontera entre legal e ilegal? ¿Se trata de un cambio en la estética de representación del crimen y la violencia?

¿Quién es el tercer miembro de la banda? ¿Quién es el Chole? En *Estokolmo* Doctor Muerte¹⁹ describe a su amigo y protegido: “Los únicos intereses del Chole en la vida son la bolsa [de cemento] y el control remoto. Me espera tirado en la cama, mirando tele. Tiene una remera de Aerosmith y el pelo rubio mal teñido, como de surfista, y sucio. Parece Beavis... Cuando salíamos a robar, el Chole iba de cemento. Yo, de merca” (*Estokolmo* 21).

¿Por qué el Chole cae en la marginalidad? No es la discriminación racial, “sólo dos personas en todo el barrio tienen ojos claros” (69). El Chole es uno de ellos, se parece a Leonardo DiCaprio, cuenta Marcelo. La vida del Chole retrata los efectos de la crisis de la familia y de la droga. Sus padres se divorciaron cuando tenía dos años. Su padre emigró a España, le escribe una carta por año. Su madre se casó con Bebe, el carnicero, dos meses después del divorcio. El Chole se crió con la abuela porque el nuevo esposo de la madre no quiso que el chico viviera con ellos. Cuando llegó a cuarto año, no quiso estudiar más y admite que no le gusta trabajar. La droga hizo el resto:

Chole se empezó a ir al carajo cuando entró a darle al cemento. Empezó a descuidar la pinta, dejó de vestirse de negro y entró a ponerse siempre la misma remera rotosa y los mismos vaqueros lavados. El cemento fue la droga que peor le hizo: supo darle a las anfetetas y picarse heroína, y llegó a inyectarse tinto, pero nada lo apartaba tanto de la realidad como el Novoprén. Y se hizo adicto posta: se

¹⁹ En la novela *Gala...*, el Chole y Marcelo/Doctor Muerte no son descritos. ¿El autor asume que el lector ha leído la novela anterior o no los introduce porque no son importantes? El Seba tampoco es presentado sino hasta el fragmento 6, un narrador nos cuenta la muerte de su madre. Sin embargo, en esta última novela este personaje no es presentado como en la anterior como un miembro del barrio con conciencia social. En *Estokolmo*, el Seba es la inteligencia más lúcida del barrio y el lector entiende por qué la Alemana lo elige como pareja cuando matan a su esposo. Él es el único capaz de protegerla, porque es respetado en el barrio. Es inteligente como ella.

pasaba el día bolseando, subido al árbol de la esquina de Lauro Müller y Yaro, ahí en la bajadita, mirando la rambla, totalmente perdido. (70-71)

El Seba y Marcelo hacen un “pacto de sangre” para protegerlo. El Seba le paga a Marquitos, un policía, para que no se lo lleven preso cuando lo encuentran robando. Entre los dos le pagan una pieza en una pensión. Los amigos asumen la función de hermanos, no de padres. Su intención no es reformarlo de su adicción ni que deje de robar: “No nos íbamos a poner en padres y decirle que dejara de bolsear, pero sí íbamos a llevarlo a los laburos con nosotros, onda que se sintiera útil, y le íbamos a presentar alguna mina, cosa que cogiera de vez en cuando” (71). No se trata de una falta absoluta de valores. Los padres del Chole no cumplen con su función por privilegiar sus vidas personales, su padre se va a España y su madre lo abandona para conservar su pareja con Bebe, el carnicero. Por otro lado, la *paternidad* es sustituida por la hermandad de estos amigos del barrio que cumplen el rol de *hermanos mayores* para proteger al hermano menor abandonado por sus padres.

Estos son los miembros de la banda que va al desfile a asaltar turistas. Los tres amigos se disfrazan de travestis y la Alemana, de hombre.

EL ASALTO Y SU INVERSIÓN FUGAZ DE LAS RELACIONES DE PODER

¿Cómo se representa el asalto? ¿Cuál es la estética de la violencia y del crimen en la narrativa de Escanlar? Como indica Christian León en *El cine de la marginalidad: realismo sucio y violencia urbana* (2005), el cine latinoamericano desde los años noventa descarta la agenda nacionalista y antiimperialista del cine de los años sesenta, el llamado

Nuevo Cine Latinoamericano, con su preocupación por el rescate de la cultura nacional y su rechazo del Primer Cine, es decir, el cine de Hollywood y su carácter comercial e imperialista. La estética cinematográfica reciente ostenta su descreimiento frente a cualquier idea de utopía o progreso. Por cierto, una idea sostenida tanto por el capitalismo como por el marxismo. Por ello, la cultura contemporánea deja atrás la controversia entre alta cultura y cultura popular, cultura nacional o extranjera, léase imperialista. Como consecuencia, se apropia indiscriminadamente de todos los productos culturales²⁰. Como en el cine latinoamericano reciente, en la narrativa de Escanlar los cuatro asaltantes son representados a través de referencias tanto de la cultura visual prestigiosa y de culto de Stanley Kubrick en *A Clockwork Orange* (*La naranja mecánica* 1971), como también se hace uso de productos comerciales y de entretenimiento de Hollywood, como *Singin' in the Rain* (1952) de la MGM, la cual fuera dirigida por Stanley Donen y Gene Kelly. Así el Doctor Muerte narra el ataque a cuatro turistas brasileños en el Carnaval:

Es el método del Seba. Siempre es así. No te da tiempo para pensar. Apenas pisamos el pastito de atrás del cementerio gritó ‘¡Ahora!’ y le pegó terrible piña al brasileño que tenía más cerca. En dos segundos los teníamos a los cuatro tirados en el piso y nosotros, desde arriba, dándoles patadas como si hubiéramos salido

²⁰ Así explica Christian León la estética de la marginalidad y del realismo sucio: “Frente a la retórica paternalista y redentora que el cine latinoamericano de los sesenta heredó del neorealismo italiano, el realismo sucio presenta un relato disolvente abierto por la estética nihilista del registro directo. Contra el realismo mágico que caracterizó a una cierta modernidad poética de los setenta y ochenta, el cine de la marginalidad articula una estética desencantada reacia a toda idea de utopía y progreso. Respecto a los temas, busca problematizar la vida en las grandes ciudades, la corrupción de los valores, las crisis de identidad, la marginalidad y la indigencia desde el punto de vista de personajes marginales. Este cambio de focalización, descubre un riquísimo mundo social e interior que permaneció oculto por efecto de las narrativas de redención y progreso propias de la cultura ilustrada. Por esta razón, se puede decir que el realismo sucio fue estrategia de actualización de la modernidad cinematográfica en América Latina. Fue la manera como el cine moderno superó los paradigmas setentistas y tramitó las temáticas locales del subcontinente”. Consultado en internet, 26-10-2006. http://www.leedor.com/notas/1925---realismo_sucio_y_marginalidad.html.

de La naranja mecánica y cantáramos singing in the rain/paf!/just singing in the rain/paf! What glorious feeling.

Somos hijos de puta, no hay caso. Llevamos la violencia adentro. Ahora sí nos estábamos divirtiendo. Los brasileños parecían Ronaldo la tarde de la final con Francia, te acordás? Primero baile, después cagazo y al final convulsiones. A nosotros nos fue mejor que a los franceses. Cuatro a cero.

No voy a contar más porque a partir de ahí fue el cago de risa y, por mejor que te lo cuente, no le voy a hacer justicia. Eso sí te voy a decir: si un día de estos vas por la rambla y atrás del cementerio, ahí donde se asoma la tumba de Luis Batlle, ves cuatro brasucas palominos atados contra las palmeras, son ellos, que todavía deben estar ahí. Y si un día alguien los desata van a llegar a San Pablo a dedo en tres o cuatro años. Los gilastros no eran tan palomas, no fueron a las llamadas con demasiada guita, no estaban tan forrados como si los hubiéramos agarrado en W Lounge. Tenían 700 cada uno, más o menos. Les afanamos las pilchas, los dejamos en bolas, les hicimos creer que los íbamos a coger y al final les meamos el culo²¹. (30)

²¹ En la narrativa de Escanlar se establece un paralelismo entre la falta de valores en la vida en el bajo fondo y entre los sucesivos gobiernos de la posdictadura argentina, el primer periodo de Alfonsín y los dos de Carlos Saúl Menem. ¿Sería oportunismo referirse a los políticos argentinos en lugar de a los uruguayos o se trata de una imitación mediática por la difusión escandalosa de los fraudes de la vecina orilla? En el primer capítulo de *Gala...*, el Seba llega con su novia, la Alemana, a proponerle a dos amigos disfrazarse de mujeres para asaltar hombres en el desfile de las llamadas en el Carnaval montevideano. El líder del asalto en modus travesti es comparado con el caos y descontrol del fin del primer gobierno posdictadura argentino, el cual terminó con la renuncia de Raúl Alfonsín: “Y encima se hacía el ideólogo [el Seba], el autor intelectual, el ‘jugá-conmigo-no-te-zarpés-tengo-todo-calculado-todo-está-bajo-control-y-como-dijo-Alfonsín-la-casa-ya-está-en-orden-tengan-felices-pascuas’. Por favor” (19). En el gobierno de Alfonsín, la pérdida de control se traduce como irresponsabilidad del líder político, luego el gobierno de Menem se representa como la completa indiferencia frente a las consecuencias de su traición a la población. Compara a Menem con el disfraz femenino de los tres amigos para aprovecharse de los hombres: “-Claro, mamá. El trava [diminutivo de travesti] es quien puede afanar más fácil. Se te entregan como si fueras una mujer,

La felicidad y el éxtasis no provienen del amor como en la danza de Gene Kelly en la película *Singin' in the Rain*, sino del consumo de trips/LSD y de la violencia extrema asumida conscientemente y sin culpa. Pero no se trata de derrotar y humillar al cuadro contrario en un campo de juego con reglas establecidas como si fuera un partido de fútbol por la final de la copa mundial, sino de garantizar que estarán dadas las condiciones para someter a las víctimas a todas las vejaciones, sin la mínima posibilidad de defensa. Las referencias a la cultura masiva continúan: “Nos sentíamos *Freddy Mercury* antes del bicho. *We are the champions*” (32, cursivas mías), mientras el líder, el Seba, reproduce la masculinidad seria y sin sentimientos de los medios masivos: “Apenas llegamos a la casa, el Seba se transformó. Se dejó de joder y volvió a ser el profesional serio, el secote, el hijo de puta. El *Indiana Jones*, el *Bruce Willis*. Duro de matar” (31, cursivas mías)²². Esta estética al apropiarse y transformar cualquier referente cultural para representar la realidad se acerca más al *Manifiesto Antropófago* (1928) de Oswald de Andrade, mientras que se aleja del realismo mágico, en especial de su estética nacionalista y antiimperialista a través del uso de mitos, leyendas y creencias populares para “representar la realidad como si fuera mágica”.

¿Por qué la Alemana “estaba recontrahipercagada de la risa” (31) al finalizar el asalto? “Nunca la había visto tan alegre” (31), comenta el Doctor Muerte. Ella reparte el

pero se olvidan que tenés la fuerza de un hombre. Es jugar y cobrar, viejita, no lo dudes. Síganme, no los voy a defraudar, dijo Menem y se levantó a la Bolocco y le hizo un hijo y se cagó de la risa de la gente”. (23)

²² El personaje del Seba coincide con uno de los estereotipos masculinos analizados en el informe *Boys to Men: Media Messages About Masculinity*. Entre los modelos mediáticos de masculinidad se hallan: “the Joker, the Jock, the Strong Silent Type, the Big Shot and the Action Hero”. El Seba se acerca al tipo fuerte y silencioso: “The Strong Silent Type focuses on ‘being in charge, acting decisively, containing emotion, and succeeding with women.’ This stereotype reinforces the assumption that men and boys should always be in control, and that talking about one’s feelings is a sign of weakness”. Consultado en internet. 29 de mayo de 2008. http://www.media-awareness.ca/english/issues/stereotyping/men_and_masculinity/masculinity_stereotypes.cfm.

botín y como si la droga, “el tripi”, hubiera terminado su efecto, “volvió a ser la antipática de siempre” (32). Se acabó el Carnaval, se acabó la hermandad de los cuatro asaltantes para hacer que cuatro turistas brasileños no vuelvan a las llamadas ni se metan con las mujeres. Como explica el Doctor Muerte, cuando disfrazado de mujer se transforma en el objeto de uso y consumo de los turistas:

Fue ahí que los verdeamarelhos empezaron a joder. ‘Vai foder. Vai transar. Vai hotel. Bom hotel’... No sé si los tipos se habían avivado, pero nosotros estábamos cada vez menos fiesteros y ellos más calientes y zarpados. *Ellos se empezaron a poner violentos*. No nosotros. Jorginho, el más panzón, el más uruguayo de los brasileños, justo el que me tocó a mí, era el más denso. *Cuando pasamos por la Quinta [la comisaría] hasta me dieron ganas de demandarlo por acoso sexual. Ya me tenía podrido el bufarrón, todo el tiempo manoseándome el culo y queriendo tocarme las tetas y la concha. Es difícil ser mujer.* (29, cursivas mías)

Tal vez por eso la Alemana nunca había estado tan alegre, porque ella sabe qué tiene de difícil “ser mujer”, ser un objeto sexual de entretenimiento para estos cuatro hombres en plan turístico. Mediante el asalto, se invierten las relaciones de poder correspondientes a su género femenino: debido a que ella está disfrazada de hombre no sólo no es objeto del acoso de estos brasileños, sino que experimenta el placer de ver cómo los turistas acosan al Seba, el Chole y Doctor Muerte. Mientras disfruta del voyerismo, sueña con cumplir el plan de asaltarlos, golpearlos y humillarlos cuando estén suficientemente borrachos y drogados para no poder defenderse; en otras palabras, como si fueran mujeres: la inversión del equilibrio de fuerzas entre hombre y mujer. Los turistas son como los clientes de su negocio. También la Alemana se alimenta de la

mercantilización del cuerpo de las strippers. Aunque sus “empleadas” estarían en cierta manera protegidas por la supervisión del show por la Alemana, estos cuerpos femeninos están expuestos a diario a la violencia ejercida durante el asalto sobre los tres amigos disfrazados de mujer.

Por otro lado, ¿son conscientes estos personajes del carácter político de su asalto? Es más, ¿se explicita la mercantilización de las llamadas? El narrador Doctor Muerte expone el carácter capitalista del uso turístico de esta manifestación cultural al comparar el día de las llamadas con el día de Yemanyá, otra expresión cultural del barrio que se ha mercantilizado como evento turístico. El narrador explicita la necesidad de volverse una mercancía, porque los habitantes de estos barrios después del día de las llamadas o del día de Yemanyá continúan en la misma condición social y racial. La gente del barrio continúa sufriendo las limitaciones de raza y clase social de quien nació “pardito” como la mayoría en el barrio o de quien simplemente nació en el barrio sur, como explica en su novela anterior: “Yo estoy convencido que el lugar donde nacés te determina para siempre. Que hay lugares que te condenan. Si nacés en Uruguay ya estás cagado. Y si nacés en el barrio es mucho peor, nunca vas a levantarte. Nacés acostado” (*Estokolmo* 69). En este fragmento, Doctor Muerte se refiere al Chole, quien a pesar de ser rubio y de ojos celestes, “está condenado: la suerte, o la desgracia, lo hizo nacer en el barrio sur” (69). Ya sea por género, raza o clase social, el barrio es abandonado después de ser consumido y usado por quienes se hallan en una posición social que los habilita para el uso capitalista y turístico del barrio por unas horas. Su estatus social les permite volver a sus barrios de clase más alta o a países más grandes y con más oportunidades como es el caso de los brasileños. Así lo explica el narrador:

Odio a los brasucas que van a las llamadas. En realidad, odio a todos los que van a las llamadas. Para serte franco, odio las llamadas. Tiene razón el Seba, que te invadan el barrio un día por año no está bien, es cosa de hijos de puta. Lo mismo les pasa a los umbanda. *Se bancan que les caigan miles de universitarios el día de Yemanyá²³ sólo porque haciéndolo turístico pueden llevarse algo de guita. Y a la madrugada, cuando no queda nadie, van a la playa y se afanan las ofrendas de verdad, las más valiosas. La virgen debe estar de acuerdo, no sé si ella no haría lo mismo* (31, cursivas mías).

Luego de confesar conscientemente su violencia –“Llevamos la violencia adentro” (30)– el mismo narrador justifica su odio porque son invadidos y luego abandonados. De igual manera, modifica las nociones de bien y mal, porque cuando le pegaban a los turistas, decía “Somos hijos de puta, no hay caso” (30), pero luego al explicar el contexto de la invasión turística, ser turista un día por año “es cosa de hijos de puta” (31). Aquí se halla otra inversión en las relaciones de poder entre los condenados del barrio y los turistas. Sin embargo, luego del asalto, se restablecen las relaciones de

²³ Como las llamadas, el día de Yemanyá es una celebración que se ha comercializado. Cada 2 de febrero en las playas se le rinde tributo a la diosa Iemanjá (o Jemanjá, o Yemanyá), orixá femenino del panteón yoruba originario de Nigeria. Habita en las aguas saladas es decir en los mares y océanos del mundo, representa el misterio de lo profundo que envuelve a la tierra, rodeada de mares y océanos. De acuerdo a la mitología yoruba, Iemanjá es esposa de Oxalá y la madre de todos los Orisas, por lo cual simboliza la maternidad por excelencia. Siguiendo las prácticas del sincretismo, se identificó con ella a la Virgen María bajo su advocación de Stella Maris, patrona de los navegantes, marineros y pescadores, que quedó así transformada para los afroamericanos en Iemanjá, diosa que reina en el mar, madre generosa que representa también la fertilidad, con muchísimos hijos propios y adoptados, protectora de los barcos y de los pescadores y dueña de los frutos del mar. En todas las playas se realizan los ritos que consisten en bailes, velas celestes y blancas y, principalmente, ofrendas que son llevadas al mar en todo tipo de embarcación. Con las ofrendas se incluyen cartas de amor, agradecimiento, pedidos. Esta fiesta de la religión umbanda se ha convertido en un acto turístico de asistencia masiva como las llamadas. Cualquier montevideano sabe que con la resaca del mar muchos de los regalos vuelven a las playas y son robados. El autor introduce en la novela prácticas de la vida diaria del montevideano.

poder ya que los medios masivos de la televisión por cable restablecen la superioridad de los brasileños: “Y nos quedamos solos con el Chole, mirando tele, un partido atrasado que pasaban en Fox Sport. Corinthians contra no sé qué cuadro con camiseta verde” (32). En la cadena Fox Sport no pasan los partidos nacionales, sino los partidos de equipos prestigiosos como el equipo brasileño Corinthians. Pero el cable nacional pasa el partido “atrasado” porque la transmisión en vivo es más costosa.

Tras el asalto, en el barrio se restablecen las relaciones de poder dadas por el género, la raza o la clase social. La inversión en las relaciones de poder es la revocación pasajera de un “micropoder” como explica Foucault en *Discipline and Punish* (1995), simplemente porque la naturaleza de estas relaciones representa tecnologías de poder en toda la sociedad:

This means that these relations go right down into the depths of society, that they are not localized in the relations between the state and its citizens or on the frontier between classes and that they do not merely reproduce, at the level of individuals, bodies, gestures and behavior, the general form of the law or government; that, although there is continuity (they are indeed articulated on this form through a whole series of complex mechanisms), there is neither analogy nor homology, but a specificity of mechanisms and modality... *they define innumerable points of confrontation*, focuses of instability, each of which has its own risks of conflict, of struggles, and of an at least temporary inversion of the power relations. The *overthrow of these 'micro-powers'* does not, then, obey the law of all or nothing; it is *not acquired once and for all by a new control of the apparatuses nor by a new functioning or a destruction of the institutions, on the*

other hand, none of its localized episodes may be inscribed in history except by the effects that it induces on the entire network in which it is caught up” (27, cursivas mías).

Por otro lado, el análisis de Foucault coincide con los estudios en criminología acerca de delitos contra la propiedad privada como los asaltos o secuestros representados en las novelas de Escanlar. Estos crímenes son válvulas de escape de la violencia generada por las condiciones sociales, como explica la teoría de frustración-agresión de Lewis C. Gurr en *The Functions of Social Conflict* (1964). La frustración/agresión/discriminación puede ser dirigida directamente contra el objeto fuente de hostilidad, pero también puede ser dirigida contra objetos sustitutos, los cuales no tienen ninguna relación con la causa de la frustración u hostilidad. De allí la utilidad del crimen en la sociedad como válvula de escape de hostilidades, lo cual reduce el nivel de frustración y satisface necesidades básicas de los “criminales”. Como explica Howard Zehr, estos desvíos de la legalidad reducen la frustración antes de que se acumule y se dirija contra los causantes de las condiciones sociales. Los delitos de estos personajes satisfacen necesidades materiales básicas o de estatus social desafiando las normas sociales momentáneamente. De no darse estos eventos, la violencia podría dirigirse contra las causas originales de la situación social de los criminales. En otras palabras, estos delitos no modifican ni atentan contra los cimientos de la sociedad que crean las condiciones de género, clase social o raza del barrio. En todo caso, producen pequeños cambios con cierta relevancia política en el Estado, el gobierno o el mercado, en este caso, el turismo.

SEGUNDO CRIMEN

El primer fragmento, “0. Todos detrás de Momo” en letra cursiva, repite el formato predominante en la novela anterior, *Estokolmo*, donde el narrador-protagonista, Marcelo/Doctor Muerte, cuenta un asalto realizado en forma colectiva. Así, si examinamos los crímenes de este grupo de amigos en *Estokolmo* y en el primer segmento de *Gala...*, el Seba planifica y participa de los robos, pero no usa armas. El Chole participa también y secuestra a una chica en la novela anterior, mientras que Marcelo participa de los robos y mata a dos personas. Todos son consumidores de drogas²⁴ y trafican en pequeña escala, excepto la Alemana. Por el contrario, en los siguientes fragmentos de la novela *Gala...* el narrador abandona el mundo del robo y consumo de droga del grupo de amigos para profundizar en el mundo de los grandes narcotraficantes y los policías antinarcóticos. Para ello, se centra en el personaje femenino, la Alemana o Gala y su club nocturno, Brandenburg²⁵, donde las strippers y prostitutas se llevan el 25% de las ganancias, el narco pardo Colacao, policía antinarcóticos recibe el 10% y el resto se lo lleva la Alemana. A continuación, analizaré cinco fragmentos en letra regular titulados simplemente “1”, “2”, “3”, “4” y “5”.

²⁴ El Chole consumía pegamento, Novoprén. Marcelo/Doctor Muerte, consumía “merca”, es decir, cocaína. En el asalto a los turistas brasileños todos consumen sellos de LSD o tripis.

²⁵ Tal vez la elección del nombre Brandenburg para el boliche no sea casual. Este estado fue dividido cuando Alemania se separó por la Guerra Fría. Tras la reunificación en 1990, la falta de una infraestructura moderna en Alemania oriental y la apertura a la competencia de la economía de mercado produjo una alta tasa de desempleo y dificultades económicas en el estado de Brandenburg. La puerta de Brandenburg en Berlín tiene una gran carga simbólica, es el punto de unión y de división, de celebración de una nueva Alemania. Pero además “bran” significa fuego o incendio y “burg” significa fortaleza, refugio o castillo. Es el castillo de la Alemana y de los “narcos”, los policías que combaten el narcotráfico.

En el segmento “1”, el narrador usa elementos del policial, la confesión y el melodrama. Introduce el suspenso del policial al comienzo: “Todos ocultamos algo siniestro. Hasta los más normales”. Con tono confesional se convence al lector de la veracidad del crimen extraordinario que pasará a narrar. La Alemana le hizo esta confesión cuando estaba “de tripa [LSD]” (33), “la única vez que le vi alguna lagrimita en los ojos, la primera vez y la última que mostró alguna emoción”. El personaje femenino rompe con la tendencia lacrimógena del estereotipo de mujer, porque es extranjera y de acuerdo a un estereotipo de alemana, es fría y racional. Sin embargo, bajo el efecto del consumo de LSD, pierde el control de sus emociones y su habitual introversión. Como en un folletín, el narrador continuamente interrumpe la historia para hablarle al lector directamente en segunda persona. Por ejemplo, advierte que la confesión de la Alemana se parece a “un culebrón venezolano”. La referencia al melodrama es apropiada porque el personaje femenino será sometido a una cadena infinita de tragedias consecutivas como la clásica heroína melodramática. A su vez, la heroína es víctima de una desalmada antagonista femenina como sucede en la mejor narrativa melodramática. Sin embargo, estos elementos están al servicio y envasados en otra estética afín al realismo sucio, donde los personajes femeninos, incluyendo a la protagonista, no sólo abandonan el papel de la niña buena o de la madre abnegada –como indica Christian León–, sino que pueden detentar una crueldad extrema o una indiferencia casi depravada. A su vez, el lenguaje coloquial del bajo fondo desdramatiza el contenido e introduce la visión desencantada y cínica del realismo sucio. En el contexto del narcotráfico, la tortura y los homicidios son narrados desde una voz irónica

de quien ha vivido o visto todo y así elimina el tono dramático o trágico de la violencia en el discurso.

Al igual que en el cine latinoamericano reciente, en la narrativa de Escanlar se borra el límite entre el criminal y el ciudadano común o se invierten dichas categorías. Por ejemplo, en la película *Secuestro express*, se constata una inversión de dichas categorías especialmente ligada a la clase social como en el discurso político populista/chavista: la víctima de clase social alta se comporta como un criminal cruel carente de valores o los policías funcionan como criminales. En general, en las películas latinoamericanas que analizaré luego, las limitaciones de género y de clase social afectan a todos los personajes borrando la frontera entre el mundo legal e ilegal. En *Gala...*, se da la inversión de las categorías de criminal y víctima como resultado del espacio público o privado, como veremos a continuación en la descripción del narcotraficante, Mario, y su esposa, Gladys.

En el segmento “2”, no se revela la confesión de la heroína. El suspenso crece por esta postergación y por la introducción de Mario, uno de los principales narcotraficantes de la ciudad. Es “el number one del barrio, cuarto o quinto de Montevideo”. No obstante, la intriga creada se congela porque el “dealer” de la novela de Escanlar “parecía un gil de miga más, un laburante, un suelero. Panzón, buen padre, esposo fiel, saludador, charleta, hacía creer a la gilada que trabajaba en la Intendencia, en oficinas grises sin ventanas, un invento muy Kafka” (34). El perfil de hombre “normal” se completa con una “calcomanía de Peñarol” en el termo, “un busito verde de lana peinada que ya tenía mil años y pelotillas en los brazos y los codos regastados” y una tendencia izquierdosa, más radical que progre, “hablaba siempre a favor de los tupas, que fue de los primeros en coparse con

Mujica [ex guerrillero tupamaro] y su marketing de lumpen, que les gritaba a los de Astori [economista de izquierda moderada] que no había que privatizar nada, ni un puto hotel, ni una puta empresa del estado” (34-35). En el mundo del bajo fondo, Mario da palos y mata a quien quiera “currarlo”, pero en el espacio privado se invierten las categorías y los hombres del mundo legal son los golpeadores. Por ello, cuando su esposa Gladys se entera de que Mario no trabaja en una gris oficina de la Intendencia, sino que es un narcotraficante, ella decide quedarse con él:

Aunque no te parezca, es muy fácil cruzar la línea que separa el bien del mal, el delito de la legalidad. Y Gladys eligió cruzar esa frontera...

-Tuve machos honestos, trabajadores, buenos tipos, de esos que no salen a chorear porque no les dan los huevos. Pero conmigo eran terribles hijos de puta, mala gente, me trataban para el carajo, me fajaban por cualquier estupidez. Vos me querés. Y yo te quiero, Mario. Y eso es lo que más me importa en la vida. Nada más. Sigo con vos²⁶. (40)

En el segmento “3”, comienza a revelarse el misterio alrededor de la Alemana. La inocente Gladys le pide una prueba de amor a su esposo, Mario, pero no es “lo que a la larga piden todas las minas. Un hijo” (42). Gladys quiere que Mario mate al hijo de siete años de la Alemana. Mientras que en el segmento O, la Alemana era una criminal, en esta sección, se convierte en una víctima provisionalmente:

-Para joder a la madre, para hacerla sufrir. Me sacó un novio. Y después se burlaba de mí. Contaba cosas. Decía que yo era fea, poca mujer, que no sirvo en

²⁶ En el cuento “Ciudad de Dios” del brasileño Rubém Fonseca se da la misma inversión. El personaje femenino Soraia Goncalvez le dice a su esposo Zinho, un traficante de la favela, “que ya había tenido en su vida un hombre dedicado al derecho que no pasaba de ser un canalla”.

la cama, que no rindo, que no sé hacer gozar a un hombre. Lo peor es que es linda la guacha. Está buena. Rubia, ojos verdes, tetas de cirugía. Es alemana y se la recree. (44)

El matrimonio de Mario y Gladys tiene espacios de “normalidad” en la esfera privada y en el deambular por el barrio. Son casi hasta mejores que el ciudadano común, como si la violencia doméstica fuera un problema únicamente de los hombres honestos. Son generosos con los vecinos, tal vez porque no tienen problemas económicos. Sin embargo, la novela nos muestra que estos personajes –en parte normalizados por la narrativa–, pertenecen a un mundo que funciona con reglas diferentes. Por ejemplo, Roberto era novio de Gladys, hasta que la Alemana se interesa en él. Roberto deja a Gladys, quien luego se casa con Mario. Cuando Gladys se trasforma en la esposa de un narcotraficante, decide tomar revancha. Mientras fue una mujer común y corriente no hizo nada extraordinario en contra de la mujer que sedujo a su ex novio. Cuando este personaje femenino cruza la frontera que separa “el delito de la legalidad”, decide castigar a la seductora de acuerdo al mundo del narcotráfico: el castigo no se corresponde con el “pecado” –seducir a su novio y denigrarla en el barrio. Mario y sus matones torturan y asesinan al niño como si él formara parte del mundo del narcotráfico:

Lo mandó a buscar a la salida de la escuela. Lo llevaron al Mac Donald’s de 18 y Ejido y a Baltimore a jugar videogames. Lo pusieron un rato delante de la tele, viendo a los Power Rangers.

De noche, le partieron los brazos y las piernas, lo estrangularon y le quebraron el cuello. La cabecita le quedó colgando. (46)

Del mismo modo, en el segmento “5” la Alemana comienza su épica de venganza de acuerdo a las reglas de ese mundo. Cita al DEA del barrio, el pardo Colacao y le dice que Mario mandó matar a su hijo. El policía no está dispuesto a hacer nada porque Mario no le causa problemas, “trabaja bien, nadie sabe nada” (53) y le pasa el diez por ciento. La Alemana le ofrece el doble de comisión para que mande a la cárcel a Mario y así vengarse. El Pardo Colacao pide sexo a cambio del favor. Ella se resiste, le ofrece “dos minas, tres... un trava” (53) de su boliche. Finalmente, debe acceder al pedido del policía de narcóticos y así comienza la revancha de la heroína, enviando a Mario a la cárcel y dejando sola a Gladys: “Pensá, Gladys, pensá, pensaba la Alemana. Imaginate cómo se lo deben estar cogiendo al Mario en Santiago Vázquez. Si hasta dicen que le agarró el gustito y en doce años sale troló” (54).

Si comparamos los personajes femeninos de *Gala...* con las mujeres criminales del capítulo 4, inicialmente podríamos sospechar que Gladys y la Alemana son villanas construidas por un narrador misógino. ¿Cuáles son los valores femeninos representados en las películas de los próximos capítulos? En primer lugar, la solidaridad es un valor que se repite en la ética de las mujeres criminales de las películas de Flores Silva. A su vez, la chica rica secuestrada en *Secuestro express*, Carla, es solidaria tanto con su novio durante las condiciones extremas del plagio, como en su vida diaria como voluntaria en un hospital de niños pobres. En segundo término, el amor maternal está presente en la ladrona en *Pepita...*, en la prostituta de *En la puta vida*, lo mismo que en Natalia de *Un oso rojo*. Por el contrario, como decía previamente, en *Gala...* los personajes femeninos parecen villanos en el mundo violento del narcotráfico: Gladys ordena matar a un niño, la Alemana usa su sexo para vengarse. En lugar de solidaridad femenina, se representa la

rivalidad entre mujeres. En lugar de la maternidad, Gladys es una infanticida, mientras que la Alemana “vio al pibe reventado y sintió, a la vez, que se moría de tristeza y que *suspiraba de alivio*” (49, cursivas mías). El infanticidio de Gladys y la ambivalencia de los instintos maternales de la Alemana no son las construcciones arquetípicas y simples de un “misógino perdido” (47) –como se autodenomina el narrador–, sino la representación de relaciones sociales de poder más complejas. De hecho, antes de comenzar a relatar el primero de una cadena de actos de venganza de la Alemana, el supuesto narrador misógino victimiza a los personajes femeninos y así justifica la épica de venganza de la heroína: Roberto, al ser abandonado por la Alemana, de acuerdo a una masculinidad tradicional, se instala en el boliche del barrio para denigrar a Gladys como mujer –con lo que se excusa de haberla dejado– y presume con lujo de detalles del “Kama Sutra ario” de la Alemana. Según el narrador, ambos personajes femeninos y el niño serían víctimas de la masculinidad herida de Roberto:

Lo más triste es que al botija [el niño] lo mataron al pedo. La Alemana es una dama. Nunca habló mal de Gladys. Es más, nunca en la vida la nombró, no le importaba. El traidor, el que se fue de boca, el que contó cosas jodidas fue Roberto. La Alemana se la ligó de arriba.

La gente siempre cree que las mujeres hablan demasiado, pero la verdad es que los hombres son peores. Más cagones, más chusmas, más bocones. Sobre todo cuando están fisurados por alguna mujer y borrachos perdidos. Las mujeres soportan mucho más el dolor. Se bancan las derrotas, los abandonos, las muertes, las traiciones, con una dignidad mucho mayor. Te lo digo yo, que soy algo misógino: la mujer es mejor. (46)

Por último, la prolepsis o salto hacia adelante en la narración lineal para contar uno de los actos más atroces de la novela es un arma de doble filo del autor. Por un lado, ¿qué reacciones produce en el lector? Sentimos lástima por la Alemana y por su hijo, un niño inocente. El personaje de la Alemana crece en detrimento del personaje de Gladys, la autora intelectual del homicidio. Por otro lado, el autor debe mantener el interés del lector después de haber contado el crimen más cruel de la novela. ¿Cómo lo hace? ¿Cómo continúa la novela? Otra confesión de otro crimen con el cual la novela mantiene el mismo grado de violencia del asesinato del niño. Ahora si bien el lector sigue inmerso en la misma violencia, por otra parte, la siguiente historia es casi inversa porque se trata de un hijo que encuentra a su madre asesinada.

EL SEBA

El narrador en tercera persona mantiene el interés del lector mediante otra confesión de la Alemana en el fragmento 6. Continúa mezclando un contenido altamente melodramático con elementos del policial y del realismo sucio. Una voz irónica titula el fragmento en cursiva # 6 “El Seba también tenía mamá”. La tercera persona nos revela que el Seba está muerto y por ese motivo se atreve a hablar sobre la vida privada de este personaje. Sin embargo, el lector desconoce cómo muere casi hasta el final de la novela. Este es otro recurso del policial, porque deja en suspenso la revelación de las circunstancias de la muerte de uno de los protagonistas de *Estokolmo* y de *Gala*.... Además, en mi análisis este personaje es fundamental porque es el criminal más consciente del carácter político de sus actos. Es el Seba quien planifica el asalto a los

“invasores” del barrio y quien elige como metodología de castigo el disfraz de mujer. Los tres ladrones se visten con los vestidos de su madre. En este fragmento los vestidos usados para castigar a los turistas adquieren un valor simbólico adicional, porque la madre del Seba fue asesinada por su amante. El melodrama consiste en que el personaje tenía catorce o quince años cuando va a la morgue a reconocer a su madre. Mediante esta historia traumática de su adolescencia, el narrador explica la “dureza del Seba, su marca registrada” (56) y sus mil caras.

¿Cómo un introvertido como el Seba cuenta la muerte de su madre a su pareja, la Alemana? La confesión del Seba como la del asesinato del niño se verbaliza bajo el efecto de las drogas. La Alemana estaba de “tripa”, LSD, cuando se abre a contar la pérdida de su hijo. El Seba estaba de “parrilla”; es decir, estaba consumiendo cocaína, cuando le cuenta sobre su madre. El trauma como explicación psicológica del personaje adulto se narra con la misma voz irónica del título, El Seba también tenía mamá. El narrador cuenta con la misma dureza del personaje; por ello, dice que al Seba “le tocó el infierno. Como nos va a tocar a todos” (54), en otras palabras, se incluye al narrador y ¿al receptor? En los mismos términos se refiere a la muerte del Seba: “ya está en el horno, jugando serios con el Diablo”. Nuevamente el narrador se hermana con los personajes y con los lectores: a todos nos va a tocar cocinarnos en el horno del infierno, en alusión a la amenaza cristiana a los infieles. Pero la fatalidad se rescata y se transforma con la ironía de la imagen de un Diablo aburrido que se pone al mismo nivel del Seba cuando “juegan serios”.

Entonces, la protagonista se enamora del clásico héroe duro y golpeado por la vida, el Seba, un “pardito” huérfano desde los catorce o quince años cuando reconociera

en la morgue los ocho pedazos del cuerpo de su madre, descuartizado por un amante (56). Si el narrador busca la compasión del lector frente a un delito de tal monstruosidad, esta no se verbaliza. No hay piedad en el discurso del realismo sucio, los hechos más dramáticos o tristes se relatan sin ese tipo de emociones. Es decir, la intensidad de la violencia de lo narrado no está mediada por sentimientos, sino, por el contrario, despojada de los efectos naturales que las confesiones de la Alemana y del Seba podrían despertar en el narrador, tales como tristeza, indignación, rabia, coraje, piedad, compasión. El narrador esconde sus emociones como el personaje: “El médico que estaba acostumbrado a las peores autopsias, a destripar cadáveres hechos mierda, a maniobrar entre la mierda misma de los muertos, no bancó que el pibe ese, ese pardito de quince o dieciséis años, no llorara ni una lágrima” (56). Como resultado de esta narración descarnada, el impacto emocional en el lector se multiplica. Como explica Bill Buford acerca del realismo sucio en *Introduction to the New American Writing* (1983): “it is what’s not being said –the silences, the elisions, the omissions– that seems to speak most” (*Granta 8: Dirty Realism*, 4). El estilo directo y calmado para contar las experiencias más violentas hace que el contenido impacte de modo más alarmante en el lector y tal vez lo vuelve más verosímil, como analiza Robert Rebein en *Hicks, Tribes, and Dirty Realists: American Fiction after Postmodernism* (2001)²⁷.

En *Estokolmo*, Marcelo cuenta cómo conoce al Seba cuando trabajan juntos en una librería de canje y venta de libros nuevos y usados. El Seba carece de educación, se lleva libros cada noche para leerlos en su casa y devolverlos al otro día: *La metamorfosis*,

²⁷ Así se expresa Rebein al respecto de los cuentos del escritor Denis Johnson en *Jesus’ Son: Stories* (1993): “The quiet, straightforward narration of the first paragraph is in stark contrast to its violent subject matter, yet the effect of this narration is to make the acts depicted all the more alarming and believable” (49).

Rayuela y, principalmente, libros de Rubém Fonseca. En las noches de parrilla/cocaína, los tres amigos “se lloran la milonga” (89). Por eso, el Seba lamenta no tener la educación que Marcelo tiene, mientras que este último lamenta no disfrutar de la vida por tener educación. El Seba dice que a Maradona y Tyson “no le hubiesen pasado las cosas que les pasaron” si tuvieran educación como el futbolista Enzo Francescoli. No obstante, para Marcelo, la educación “servía para darle más vueltas a las cosas, para disfrutar menos”. El Seba le replica que el Enzo “¡Disfruta de la vida, tarado! Tiene dos hijos, tiene mujer, tiene la guita del mundo...”. Pero según Marcelo: “Disfruta de la vida como los giles. ¿Para qué querés tener guita si hacés con tu vida las mismas boludeces que hicieron tus padres? Llegás a los setenta años diciendo ‘ah, si hubiese sido un poco más arriesgado’ ”(89).

Como decía antes, cuando el Seba se siente culpable por robar, lee a su maestro, Rubém Fonseca y lo parafrasea: “Me deben esto, me deben aquello. Me deben guita, me deben mujeres, me deben médicos, me deben pilchas” (89). Marcelo dice que Fonseca le hace acordar lo que aprendía en la Facultad: “la propiedad privada es un robo”. Sin embargo, el Seba critica a los ex compañeros de Marcelo porque su práctica no concuerda con su teoría: “Claro, los pajeros decían la propiedad privada es un robo y después iban a la casa de sus papás... Qué fácil... Si de verdad creés que la propiedad privada es un robo venite conmigo una noche y ponete a escalar...” (91-92). El Seba podría haber sido amigo de los anarquistas expropiadores, no de la izquierda de los 60.

Más adelante en el fragmento 18, el Seba vuelve a robar tras una pelea con la Alemana. El narrador comienza alabando las habilidades escaladoras del Seba. Lo compara con el hombre araña. Como indica León, el realismo sucio se apropia de la

cultura de masas y la transforma. Sin duda, el hombre araña no escala para asaltar apartamentos en un barrio de clase como Pocitos. La víctima es un milico “forrado de guita”, “se ve que le rendía la jubilación de dictador”. Las pertenencias relativamente nuevas indican que el militar continúa recibiendo una pensión alta durante la democracia o se hizo de una gran fortuna durante la dictadura, es decir, hace veinte años: “Tenía dos videos, un microondas, un fax, un laptop, home theatre, dvd y como quinientos compactos, que ocupan poco espacio y son fáciles de colocar, los vendés al toque en Cd Warehouse” (96). Además tiene una casa en Punta del Este, uno de los balnearios más caros del país. La descripción por demás despectiva de la víctima del robo del Seba se cierra con “un rotweiller, esos ropes [perros] asesinos, sin cinturón, en el asiento de adelante” (97) y las circunstancias que lo hacen volver de la playa a su apartamento, “una cagalera de aquellas” (97).

Al final del fragmento, el narrador ataca la manipulación de la noticia del robo del Seba al militar por parte del diario de izquierda *La República*, el cual atribuye el asalto a razones políticas:

Al otro día, La República habló de un rebrote tupa, una venganza, alguno que se la quiso dar al milico por haberlo torturado. Como siempre. La República mandó cualquier bolazo. No era un tupa, no era una revancha. Era el Seba fisurado, robando. Era el Seba escalando. Era el Seba enojado con la Alemana. Era el Seba queriendo demostrar que todavía podía valerse por sí mismo. (98)

De este modo, la crítica del narrador a la acomodada situación económica del militar se deslinda de las maniobras de ciertos sectores que pretenden representar a la izquierda uruguaya, como el medio de prensa *La República*. Lo mismo se puede decir de

la conciencia social del Seba al robar a esta familia de clase alta. El narrador niega el carácter político partidario del asalto, sus vínculos con el movimiento tupamaro o con la tortura. En su lugar, restablece la historia del Seba, la cual no es registrada por la prensa por no servir a la agenda política de *La República*.

Por otro lado, en este fragmento se borra también el límite entre legal e ilegal, cuando quienes son asaltados por el Seba también roban a las aseguradoras al declarar bienes que no poseían (95). Como analiza León acerca del cine de la marginalidad, en esta narrativa el ciudadano y el marginal se identifican porque las diferencias se tornan sumamente ambiguas.

Para cerrar, me pregunto dónde queda la crítica a la propiedad privada cuando el Seba es la pareja de la Alemana, como analizaré más adelante.

LA ALEMANA: “BISNES” Y VENGANZA

El fragmento “3” sobre el comienzo de la venganza de la Alemana culmina con la admiración del narrador misógino hacia la heroína: “Y a los hombres, te lo digo yo por experiencia, aunque sea misógino perdido, a los hombres no hay que amarlos. Nunca. A ninguno. Eso también me lo enseñó la Alemana. Una crack la Alemana” (47). En el siguiente fragmento, “7”, el narrador vuelve al pasado cuando la Alemana llega a Montevideo, compra tres casas y las manda a reciclar. Supervisa la construcción, del mismo modo que inspecciona “los machos del barrio”. Eligió al “tarado de la barra, Roberto”, quien “escupió a la Gladys”. “Cumplidas, exactas, tres semanas, la Alemana, tranqui, sin dramas, le dijo al Roberto que se fuera. Que ya estaba. Que cefiné. Game

over. Insert coin” (57) Roberto quedó “zombi”, se pasaba en el boliche hablando de esas “tres semanas”, mientras ella “siguió con su laburo como si no pasara nada”, puso un aviso y se dedicó a seleccionar a las futuras bailarinas (58).

El narrador describe la dureza y frialdad de la heroína para usar, administrar y descartar bienes o personas. ¿De allí proviene su admiración por ella? Como el Seba, duros y fríos, como si quisieran mostrarse inexpugnables.

Apenas llega su esposo a Montevideo, Otto se comunica con el jefe del negocio de la droga en Montevideo, Darwin Necesaire. El Alemán trae dos valijas, pero no se desprende nunca de una de ellas. Dicen que allí trae el oro nazi. Otto sale inmediatamente a conocer el “ambiente”, la zona roja montevideana: putas, travestis, planchas, la merca. El negocio funcionó bien por tres o cuatro años, hasta que una tarde apareció muerto.

A partir de su muerte, el narrador explicita el carácter ficticio de su historia: “A partir de acá son todas suposiciones. Todo el mundo tiene su versión del asunto, pero nadie nunca pudo probar nada” (86). ¿Lo mató la Alemana o los Necesaire? No lo sabemos. La Alemana habla con el pardo Colacao y los Necesaire para continuar con el negocio:

Todo siguió igual. Las putas, el boliche, los clientes, el Bola, el Pardo Colacao.

Por un tiempo no cambió absolutamente nada. Lo único que ella te pedía era que no le dijeras más “Alemana”. Que le dijeras Gala.

Y se puso a buscar novio. (88)

El siguiente novio fue el Seba, el asaltante, el escalador, el huérfano, el serio. ¿Por qué el Seba se enamora de la Alemana? ¿Dónde queda el ladrón que roba “lo que le deben”? ¿Dónde quedan sus ideas contra la propiedad privada? Sin duda, su relación es

de amor y compromiso (90). ¿Cómo se sitúa el Seba con su nueva pareja y su boliche? ¿Cómo pasa de robarle a los ricos a un club donde las strippers/prostitutas se llevan el 25 por ciento? Michelle, una de las strippers dice que recibe 200 por cada striptease. Lo mejor son las propinas. Si quieren irse con un hombre, tienen que hacerlo consumir antes. ¿Dónde está la agenda política del Seba o de la Alemana en este negocio? El narrador se burla del cambio del Seba:

El Seba nunca más volvió a salir con los amigos ni a escalar ni a transar fumo ni tripa. Contadas veces, como la vez que fuimos a las llamadas. Pero siempre lo veías con ella. Siempre atrás de la tipa. Manejándole el auto. Cuidándole el culito. Cuidándole las putas. Cuidándole la guita. Limpiándole las casas. Llevándole a la escuela al alemancito bobo. El mayordomo ideal el Seba. Gerente de familia cama incluida. Arnaldo André. Un poquito más reo, un poquito más groncho. Un poco más zarpado. (90)

Hasta que se pelearon en una noche cuando los dos estaban “recontrafalopeados”. El boliche se quedó solo. La cocaína debió venir cortada con demasiadas anfetaminas, “que no pega un carajo pero te deja agreta por tres días y cuatro madrugadas”, comenta el narrador. Entonces, se recriminaron mutuamente. Ella lo llamó “vividor”, le reprochó que se gastara el dinero en droga y lo mandó a trabajar. Él le dijo que era su “esclavo” por cuidar sus casas, pasear a su hijo. La llamó prostituta y turista: “yira agrandada” (92), “turista mal cogida” (93). La amenazó con contarle “la historia al gordo Necesaire” (93). En otras palabras, es posible que ella tuviera el dinero por el cual mataron al Alemán. Él amenazó con los puños, ella le clavó las uñas.

El Seba volvió a escalar y lo vio el dueño de casa, el milico que volvió antes por diarrea. El negro Marquitos, el policía, no lo pudo proteger, ponerse contra el ejército era demasiado. Así que el Seba fue preso. Gala se quedó sola y tuvo que transar con los Necesaire para recibir su protección, darle la mitad del dinero de su esposo, pasarle el 25 por ciento del “boliche, de la merca, de las putas, de todos los negocios” (102-103) y, por último, tener relaciones sexuales con los dos hermanos.

Cuando al Seba lo matan en la cárcel, Gala parece quedarse sin motivos para permanecer en Montevideo. Entonces, completa su venganza jugando las reglas del “ambiente”. El narrador dice que la Alemana no sabe negociar, así que como en un *western*, la revancha es de tono épico y sin compasión. Le ofrece todo su dinero a Darwin para que maten a Gladys, mientras ella misma asesina y castra a Roberto.

En el aeropuerto, la heroína completa la vendetta. Lleva una valija que no suelta como Otto cuando llegó. Llama a Darwin y le dice dónde está el dinero:

Le confesó que no era todo, pero que a cambio le dejaba las putas de regalo. Que sí, que lo cagaba por segunda vez. Que lo supiera perdonar, si llegaban a cruzarse, casualmente algún día.

La segunda llamada no sé a quién se la hizo. No quiso contármelo. (125)

Nuevamente me pregunto si es posible identificarse con la heroína. Sin duda, para el lector es una fuente de placer la representación de su victoria sobre los narcotraficantes. Sin embargo, se refiere a “las putas” como su propiedad.

Otro detalle singular es el uso del lenguaje escatológico para expresar despectivamente la burla, cuando dice “lo cagaba por segunda vez”. El narrador usa frecuentemente el verbo cagar y similares para ridiculizar a determinados personajes,

como cuando el milico tiene una “cagalera”. En este caso es el Darwin, el capo de la mafia por selección natural, quien es ridiculizado mediante excrementos, “cagado”.

LA COSA NOSTRA MONTEVIDEANA VERSUS LOS NARCOS

En *Drugging the Poor: Legal and Illegal Drugs and Social Inequality* (2008), Merrill Singer explica que las drogas no son simplemente “cosas” que compramos y usamos. En ese sentido, como han estudiado los antropólogos Sidney Mintz y Eric Wolf, la sociedad crea mercancías, pero también las mercancías hacen a la sociedad. Por ello, Singer indica que la gente usa drogas porque producen determinadas experiencias y efectos físicos. Pero además, como toda mercancía las drogas configuran la vida social y viceversa (6-7).

En este sentido, como analizábamos en la vida social del barrio, el consumo de alcohol, pegamento, cocaína o LSD implica determinadas prácticas sociales, tales como llorar las penas con los amigos, hacer confesiones, generar una crisis de pareja o darse ánimo para salir a robar.

Entonces, quedaría por explorar las relaciones sociales en dos fragmentos de la novela dedicados a la cúpula en la comercialización de las drogas y el control policial. No creo que sea casual que el autor escogiera los mismos números aunque invertidos para designar, por un lado, a los *dealers* en el fragmento “12. Los Necesaire” y, por otro, a los policías de narcóticos en el fragmento “21. El Pardo Colacao”. ¿Cómo funcionan cada uno de estos grupos, los narcotraficantes y los policías antinarcóticos? ¿Cómo se relacionan? ¿Qué valores tienen? ¿Son los narcotraficantes uruguayos como las mafias y

cárteles descritas por Singer (171)? ¿Han experimentado cambios desde la novela anterior *Estokolmo*, cuando Pablo Escobar lideraba el negocio? ¿Se registra el cambio en la estructura de las organizaciones y en la invención del “crack” como forma barata de la cocaína para ampliar el mercado con sectores de trabajadores y pobres (Singer 185-186)?

Según Schaeffer en su libro *Understanding Globalization* (2003), aunque las mafias y cárteles en Asia, Sudamérica, México, África y Europa oriental tienen sus propias historias, estructuras formales y rituales y métodos operativos, todas comparten rasgos de las familias del crimen sicilianas. En general, evolucionan desde pequeñas bandas a estructuras corporativas. Las novelas de Escanlar registran esta evolución, desde cuando el padre del Píldora es el director técnico del cuadro Médanos del baby fútbol. Bajo su dirección el equipo le gana al Río Negro, el cuadro de los Lasarte. En la novela *Estokolmo*, el narrador describe la foto del equipo luego de la victoria: “Todos tienen la mirada feliz del que ignora lo que le va a pasar. No pasaron veinte años desde aquella foto. Pero casi todos aquellos felices guerreros invencibles, ya, tienen la vida arruinada” (129). El director técnico pasa de dar indicaciones técnicas a venderles droga. Por ello, pasa siete años en la cárcel con su hijo mayor, Darwin, mientras su hijo menor con quince años, el Píldora, les administra el negocio desde la florería de su abuelo. Allí vende cocaína y fumo (14)²⁸. Dentro de estos rasgos se hallan fuertes códigos de comportamiento donde se combina cortesía y compasión con venganza:

Y eran genios para negociar. En el 67 le hicieron una huelga a los periodistas, entraron a las redacciones de los diarios, los cagaron a palos, les tiraron los

²⁸ En el informe de la Junta Nacional de Drogas (2004), se indicaba que la pasta base cuesta unos 50 pesos el gramo, por lo que comercializa en los barrios pobres, mientras que la cocaína cuesta unos 180 pesos. El problema es que el efecto de medio gramo de pasta base dura apenas 30 minutos. A esto se agrega que para repetir la experiencia se necesitan cada vez mayores dosis.
http://www.infodrogas.gub.uy/html/prensa/elespectador/20040915-consumo_pasta_base-elespectador.htm

escritorios por la ventana y lograron unir, por primera vez en la historia, al gremio de los canillitas, algo que ni su propio padre había podido hacer.

Decretaron, de pesados, que los quioscos eran de ellos y eran fijos y que nadie voceara más noticias ni callejeara más ni vendiera más diarios en los bondis. Un quiosco en cada esquina y todo el porcentaje de la distribución de diarios y revistas para ellos. Y si alguno se hacía el vivo y los quería cagar, le incendiaban el quiosco y le partían las piernas. Eso sí, después el gremio le bancaba el hospital, le mandaba flores, televisión color, videos, dvd, alguna porno, algún whisky escondido. El mensaje era claro: te podemos hacer mierda, te podemos llegar a bolear, pero nadie te va a querer y a proteger como nosotros. Así que hacenos caso. Hace años que nadie les lleva la contra. No se animan, pero tampoco les conviene. (79-80)

La organización se controla premiando la lealtad y castigando cualquier interferencia o amenaza al negocio. Este sistema incluye la relación entre padre-hijos y entre los hermanos Necesaire:

Pesos pesados los Necesaire. Están en todas. El que manda es el Darwin. El Pirola, el menor, siempre acompaña.

El padre de los tipos era el capo mayor, el *Marlon Brando*, el último *Don, Tony Soprano*²⁹. Era el dueño de todos los tablados de Carnaval, bancaba dos o tres murgas, tenía boxeadores que al mismo tiempo le hacían de guardaespaldas y dos o tres diarieros empleados. Se retiró a los sesenta y les dejó el bisnes a los hijos.

No fue onda repartija, miti y miti, elijan y peléense ustedes, yo ya estoy muerto,

²⁹ Las referencias cinematográficas pertenecen al Primer Cine.

me importa tres carajos lo que hagan. No. Fue todo para el Darwin. Selección natural. Eso sí, el Pirola siempre tenía que estar vigilando que el otro no se pasara de rosca. Segundo y policía, digamos.

Así, los dos hermanos siempre hacían negocios juntos y siempre se peleaban. Cagaban al otro cada tanto, se amenazaban mutuamente, se mandaban balazos anónimos, se abrazaban borrachos en navidad y año nuevo, el Darwin discursaba ‘la familia es lo primero, carajo’. Y aunque se odiaban, siempre andaban juntos, se protegían, compartían minas, se divertían, se adoraban. (78-79, cursivas mías)

Luego de que los hermanos Necesaire heredan la mafia de su padre, logran el monopolio del negocio de los quioscos³⁰, con lo que dominan la distribución de la prensa y la droga. Además cada hermano tiene una murga y recientemente comienzan con el contrabando desde Brasil. Cuando el boxeo decae se compran un cuadro de basquetbol cada uno. Como explica Schaeffer, cortesía, astucia y despliegue de gran energía son cualidades que se mantienen desde la estructura menor de banda criminal hasta la estructura mayor corporativa (cit. en Singer 171):

En los 80, cuando la merca llegó a Montevideo, los Necesaire se subieron al carro. Los mismos canillitas la vendían en cada esquina de 18 de Julio. Tenías que preguntarles ‘¿Mundocolor no sale más?’. Ellos te contestaban ‘No, vieja.

Mundocolor dejó de salir en el 79. Lo cerraron los milicos, lo cerraron’. Si les decías ‘¿y qué diario sale de tarde ahora?’, el canilla te decía ‘La democracia. Es

³⁰ En *Estokolmo*, Darwin y el padre van presos porque el viejo “no quiso arreglar por diez lucas” en “el Joker, el boliche de la calle Minas que atiende la Alemana”, donde “está lleno de narcos: el Negro Marquitos, el Jugolín, todos paran ahí” (14). Es singular que en *Gala*...el boliche cambia de nombre, de Joker a Brandenburg. El Pildora administra el negocio con sus quince años desde la florería donde vive con su abuelo: “La merca que vende no es buena, es mucho mejor el fumo. Pero como es menor, la cana no lo jode” (14).

de los blancos, de Wilson'. Entonces le dabas cien o 200 mangos y le decías 'dos' o 'uno', depende. Te daban una revista –casi siempre Brecha o Jaque, si te veían cara de jodón te daban Guambia– arrollada con el paquetito adentro. Una clave clandestina que conocía todo el mundo. Lo mismo con los tacheros. Los llamabas por teléfono y te llevaban la merca a tu propia casa. Delivery de estupefacientes.

(81)

El semanario *Brecha* se considera un medio de prensa independiente con tendencia de izquierda. El semanario *Jaque* aunque dirigido por un intelectual del partido tradicional colorado, Flores Mora, fue fundamental como medio de protesta y resistencia en la transición de la dictadura a la democracia. *Guambia* como revista de humor se caracteriza por su contenido político. Finalmente, *La democracia* y el político tradicional blanco en el exilio, Wilson Ferreira Aldunate, fueron también protagonistas en la resistencia a la dictadura. De modo que el ritual del negocio de la droga se llena de un contenido progresista y popular/*cool*, así como la fachada del narcotraficante del barrio Sur, Mario, cuando muestra su simpatía por el sector del MPP (Movimiento de Participación Popular Tupamaro). Este grupo recibió el 33,9 % del voto popular cuando la coalición izquierdista, Encuentro Progresista-Frente Amplio-Nueva Mayoría, ganara las elecciones nacionales con 50,7 % en el año 2004.

Además de la astucia y habilidad para negociar y adaptarse a los cambios del mercado, estos grupos se distinguen por obtener enormes beneficios provenientes del comercio ilegal. La metodología para producir ganancias evidencia el alto grado de colaboración entre las corporaciones de drogas legales e ilegales, pues las drogas ilegales se cortan con sustancias legales para aumentar la rentabilidad. Como explica el fragmento

dedicado a los jefes, los Necesaire “se hicieron millonarios vendiendo medio de merca mezclado con medio de anfeta picada”. Del mismo modo, otro narcotraficante, Roberto, le explica a Gladys cómo se hace el corte de la cocaína “con cualquier cosa blanca que anduviera en la vuelta”. La merca llega los lunes, así que desde el viernes se mezcla con “sal, aspirina, polvo Royal, harina de fainá, y si alguien le venía a protestar al otro día él le pedía perdón, le decía que a él también lo habían cagado con el corte”. Compensa al cliente como en cualquier negocio legal con buena mercadería, “la que tengo ahora sí que vuela, es una bala, está de más, la tenés que probar” (37). La industria farmacéutica no sólo provee de sustancias necesarias para el comercio de las llamadas drogas ilegales, sino que se ha comprobado que estas corporaciones incurren en graves crímenes para obtener ganancias tan extraordinarias como las de sus hermanas en el mundo ilícito, las mafias y cárteles. Como indica John Braithwaite en *Corporate Crime in the Pharmaceutical Industry* (1984), la lista de crímenes corporativos en la industria farmacéutica es larga: “bribery and fraud, misrepresentation in advertising, breaches of laws which ensure the sterility and purity of products and antitrust offences, ... [are] all widespread” (164). En este contexto las corporaciones pueden “legalmente” producir una cantidad excesiva de drogas legales como las anfetaminas u otras sustancias que requieren prescripción médica. Dicha superproducción abastece de las cantidades adecuadas para la demanda legal e ilegal. De allí que Singer en su libro se refiera simplemente a “global drug capitalism”. De hecho, los ingresos anuales de la industria farmacéutica ascienden a los 300 billones de dólares, así como las ventas de drogas legales se calculan entre 300 y 500 billones.

La superproducción de billones de anfetaminas sin justificación médica tiene larga data como denuncia James Graham ya en 1972. Cuando se inicia la guerra contra las drogas bajo la administración de Nixon, la atención se centra en las sustancias ilegales:

The American pharmaceutical industry annually manufactures enough amphetamines to provide a month's supply to every man, woman, and child in the country. Eight, perhaps ten, billion pills are lawfully produced, packaged, retailed, and consumed each year... The industry has skillfully managed to convert a chemical, with meager medical justification and considerable potential for harm, into multi-hundred-million-dollar profits in less than 40 years. High profits, reaped from such vulnerable products, require extensive, sustained political efforts for their continued existence. The lawmakers who have declared that possession of marijuana is a serious crime have simultaneously defended and protected the profits of the amphetamine pill-makers. (citado en Singer 162)

Por otra parte, el policía de narcóticos, el Pardo Colacao, es uno de los personajes secundarios que narra en primera persona cómo pasó de ser un “tipo derecho” a tener su propia oficina en el boliche de Santiago de Chile y San José, el Hispano. Cada cinco meses los dealers le “tocan” con una parte de las ventas, le convidan con “algunos saques” de droga y le dan algún nombre “para entretener al inspector principal, que sabía cómo venía la historia pero dejaba hacer” (110). De acuerdo al policía, la guerra contra las drogas ya se terminó, lo que se ve en la esfera pública es “teatro y nosotros [canas y dealers] las figuritas” (110). Por ello, entre la serie de justificaciones para volverse un policía corrupto, tal vez la más interesante es la inversión de las relaciones sociales de

poder. De acuerdo al testimonio del narco, el sistema político no gobierna, sino que la estructura jerárquica se ha subvertido hasta el punto que son las cabezas del narcotráfico quienes sostienen/mantienen al gobierno:

Cuando vi que los dealers de verdad, los grossos grossos, eran así, cuando me enteré que nadie, ni un solo político, ni siquiera el presidente se les animaba porque ellos mismos los ayudaban, les bancaban el negocio, ese día empecé a ser quien soy, decidí dejar de ser un simple cana para ser de verdad y empezar a pararme. (111)

Por último, el narco habla abiertamente de la experiencia de consumir drogas y de la adicción que le genera:

Pero la guita grossa no vino por ahí. Entre otras cosas porque empecé a darle a la falopa, y terminé tomando más de lo que vendía. Debo reconocer que pasé 28 años de mi vida durmiendo: la merca está riquísima. Droga de mierda, te enamora y no te suelta, por más derecho que andes, por más independiente que te creas. Es la adicción pura. Te mata, te gusta, te envenena, te calienta. Es una mina. Más que una mina: muchas veces preferís quedarte tomando que levantarte a alguien, aunque se te regale y esté que se parte. (109)

La descripción de las consecuencias generadas por el consumo de drogas no puede ser más clara: por un lado, la dependencia –el vínculo afectivo y mental con la sustancia– y, por otro, la adicción –la necesidad física de la droga. Paradójicamente, la experiencia de placer, libertad e independencia es completamente ilusoria, porque crea una necesidad emocional y física de repetir estas sensaciones, la cual termina anulando o minando las otras esferas de la vida.

CONCLUSIONES

En esta narrativa de la violencia, el crimen se constituye en un acto político al hacer visible una sociedad de consumo de diferentes mercancías, tales como drogas, strippers, sexo, expresiones culturales como el desfile de las llamadas del carnaval o el día del Iemanyá. El crimen hace evidente a su vez las condiciones discriminatorias de género, raza y clase social en el barrio Sur. Así se expone la situación de un grupo marginal constituido por ladrones, narcotraficantes, policías de narcóticos, strippers y prostitutas. No obstante, este grupo marginal comienza a romper los límites de clase social cuando provee de mercancías necesarias –Necessary– a toda la sociedad. Lo que comienza como un grupo marginal de clase baja se transforma en una estructura corporativa con jerarquías bien establecidas, la cual atraviesa todas las clases sociales y otros poderes de la sociedad, como el poder ejecutivo o el parlamento. Es así cuando provee de drogas a todos los estratos sociales y con las ganancias extraordinarias la organización se expande hacia otras áreas legales e ilegales de la economía: domina equipos deportivos de basquetbol o boxeo, distribuye la prensa, compra murgas del carnaval, rige el contrabando de electrodomésticos, ropa o cualquier mercancía rentable. Por último, como se ha estudiado en el caso de las mafias y los cárteles de la droga, las pequeñas bandas se rigen por códigos de honor aunados a su gran capacidad para adaptarse a los cambios del mercado y del control policial. De este modo, se borra el límite entre lo legal y lo ilegal porque, por un lado, se conservan ciertos de códigos de honor propios de la ilegalidad del bajo fondo, pero, por otra parte, adquieren prácticas de acuerdo a las normas del capitalismo “legal”. Así lo explica Mandel:

Big fish swallow little ones, and large organizations easily triumph over individual entrepreneurs, among criminal gangs as among steel manufacturers. Even the rules of the game, the procedures, are striking alike: cut-throat competition, followed by cautious consultation (like the famous gangsters' convention of May 1929 in Atlantic City and September 1931 in Chicago), leading to cartels (syndicates) that organize the division of territories and markets, and de facto fusions (mergers). Super-bosses (as anonymous as possible) impose discipline, and when the relationship of forces shifts, a renewal of competition occurs. Meyer Lansky, the financial genius of the crime syndicate, is said by French authors Jean-Michel Charlier and Jean Marcilly to have been inspired by the book *Making Profits*, by Harvard economist William Taussig. (31-32)

Dentro de la gama de delitos analizados en este capítulo, se registra una tendencia hacia el ejercicio de la violencia extrema en forma consciente, sin asomo de culpa y sin distinción de género. El realismo sucio les dice adiós a las madres abnegadas y las niñas buenas de los personajes femeninos. Mediante el lenguaje coloquial, esta narrativa parece imitar una sociedad anestesiada frente a la violencia diaria. Cuando digo anestesia me refiero a la aparente falta de sensibilidad del narrador para contar historias propias de géneros literarios que normalmente denotan una carga emocional importante, el policial, el melodrama, la confesión. El contenido dramático se envasa en un lenguaje sin adornos, sin las sutilezas del lenguaje formal. Pero si bien el lenguaje se despoja de emociones como si los personajes ya no sintieran el dolor de la violencia infringida, por otro lado, se carga del lenguaje vulgar y soez. La anestesia de los personajes produce el efecto contrario en el lector, se potencia el impacto. ¿Qué efecto produce el uso del lenguaje

más vulgar? La procacidad tiene que ver con la intimidad del espacio privado compartido solamente con los más allegados. Más aún representa el uso de las malas palabras, las palabras prohibidas para expresar la sexualidad. Por otro lado, el lenguaje de esta narrativa se renueva y vitaliza tanto con neologismos y expresiones locales como con los referentes culturales de los medios masivos. Por ello, como indicaba previamente, esta estética descrea de la idea de progreso o utopía de los escritores de los sesenta, lo mismo que de sus principios nacionalistas plasmados en la apropiación de los mitos y leyendas populares para representar la realidad. Es la vuelta a la “ley del antropófago” del brasileño Oswald de Andrade en 1928. Es el artista caníbal feliz y juguetón.

En el cuarto capítulo, examino la inversión temporal de un micropoder dentro de la red internacional de tráfico y trata de personas entre Uruguay y Europa. De manera efímera, la relación entre la prostituta y el proxeneta se subvierte cuando la primera acude ante la policía. Entonces, la persistencia de relaciones de género tradicionales garantiza que el derrocamiento del micropoder de un proxeneta por una prostituta sea un hecho aislado. Ambos son sustituidos dentro de la estructura de poder representada en la segunda película de Beatriz Flores Silva, *En la puta vida* (2001). De un modo similar, el universo narrativo creado por Escanlar en *Gala...* invierte las relaciones de género y clase social entre los turistas de las llamadas del Carnaval y los ladrones disfrazados de travestis en el barrio Sur. En este aspecto, la estética de estas ficciones se acerca al realismo social de algunas producciones culturales que analizo más adelante.

Dentro de la misma línea del realismo social, parece bastante evidente la crítica social introducida por la narrativa de Escanlar en sus novelas. El barrio sur representa no sólo una tradición política, social y cultural, sino un testimonio de las limitaciones de

género, raza y clase social en este vecindario. Escanlar reproduce esta parte de la ciudad con sus prácticas sociales de gente en la calle hablando, gritando, corriendo, yendo al almacén, reuniéndose en el boliche, tocando tambores, celebrando el día de la diosa del mar. Detrás de la escena pintoresca de casas pintadas con puertas abiertas, se transa droga y sexo, se da palos, se quiebran piernas o brazos, se mata. No obstante, lo singular de esta narrativa es la continuidad semántica entre vida diaria y violencia, entre ciudadano y marginal, entre hombre honesto y criminal. En este tipo de ficción, el detective desaparece porque la realidad se narra sin disfraces. No es necesario un detective que descubra las pasiones ocultas que motivaron la conducta criminal de un personaje singular y excepcional porque el criminal no es excepcional. El crimen y la violencia se diluyen en toda la sociedad representada en estas ficciones. Al infierno iremos todos a jugarle serios al Diablo, nos dice el narrador con ironía y sin dramatizar en absoluto.

CAPÍTULO 2

CRIMEN Y VIOLENCIA EN EL CINE LATINOAMERICANO RECIENTE: *SECUESTRO EXPRESS*

Tanto en las películas del llamado Primer Cine producido en Hollywood como en las series de TV sobre crímenes y violencia se da una tendencia a reproducir una *estética de la violencia espectacular*, donde el proceso de violencia y los actos criminales se representan de manera monstruosa o erotizada/fetichizada. En oposición a esta tendencia dominante a representar el crimen y la violencia como espectáculo, me interesa explorar en la cultura visual latinoamericana reciente la misma *estética sintomática de la violencia* que se constata en las novelas de Gustavo Escanlar. Ficciones donde la *violencia* y el *crimen* tienden a representarse como *síntoma*³¹ de procesos políticos y económicos que transforman a una sociedad y su cultura. En este capítulo, analizaré la película *Secuestro express* (2004) de Jonathan Jakubowicz como un filme que se suma a esta *estética sintomática de la violencia* en Latinoamérica, donde el *crimen* se representa como un *acto político* de rechazo o protesta contra la sociedad y sus normas. En otras palabras, en esta ficción cinematográfica el delito se vuelve una herramienta política de crítica del orden social e institucional. Es así que los diferentes personajes compiten por definir el

³¹ Ver Geoffrey Kantaris en “The young and the damned: Street visions in Latin American cinema”.

margen entre lo que es legal y lo que es ilegal, por lo que el delito se erige como una “frontera móvil”, a través de la cual las categorías de criminales, víctimas y detectives se invierten/intercambian o los límites entre ellas se vuelven borrosos. A su vez, estas transformaciones ponen en entredicho nociones como inocencia o culpa, por lo que el crimen como acto y la violencia como proceso revelan no sólo su carácter político, sino también ético.

Todas estas mutaciones registradas en la cultura cinematográfica contemporánea se insertan en un contexto de crisis de partidos tradicionales y viraje hacia la izquierda con la victoria de un nuevo partido político, Quinta República, en 1999 en Venezuela. El cambio político se ha vinculado a las políticas económicas neoliberales de los gobiernos previos y su incapacidad para proteger a la población de los efectos más negativos de la globalización: la creciente desigualdad en la distribución del ingreso, aumento del desempleo, trabajo informal y pobreza. En este marco, *Secuestro...* se inscribe dentro de lo que se ha llamado Tercer Cine, partiendo de la insistencia de Teshome Gabriel en que éste no se define por la geografía³², sino por su carácter político y, en segundo lugar, como puntualiza el director de cine cubano Julio García Espinosa, porque el Tercer Cine representa el proceso que genera los problemas³³. Este rasgo sería una herencia de Lukács

³² Mike Wayne comienza su libro *Political Film: The Dialectics of Third Cinema*, citando a Gabriel para definir el carácter político del Tercer Cine: “For Third Cinema, as Gabriel insisted, is not a cinema defined by geography; it is a cinema primarily defined by its socialist politics. ... Third Cinema is a political cinema about much more than politics in the narrow sense. It is a cinema of social and cultural emancipation, and one of the arguments of this book is that such emancipations cannot be achieved merely in the political realm of the state. Social and cultural emancipation needs a much more fundamental and pervasive transformation, and if cinema is to make its own, relatively modest contribution, it too must feel the heat of such transformations, not only as films, but in its *modes of production and reception*. Third Cinema is such a cinema, or at least it is as close as we can get to such a cinema *this side of such profound transformations*” (1).

³³ Wayne cita al director de cine cubano Julio García Espinosa, quien establece que el Tercer Cine muestra el proceso que genera los problemas: “Third Cinema however would want to point the finger, it would

y su teoría acerca del modelo literario de la novela realista de principios del siglo XIX, quien enfatizaba la importancia de representar a la sociedad como un proceso infinito en la novela realista (Scott, Tolstoy, Balzac), en contraposición al posterior naturalismo que mostraba a la sociedad como algo terminado e inalterable³⁴.

En segundo término, dentro del cine latinoamericano Geoffrey Kantaris ha indicado que la violencia en el cine urbano latinoamericano reciente tendería a ser registrada como síntoma, en oposición a una estética de la violencia como espectáculo o como fetiche, la cual en mayor o menor grado encubre el síntoma. En su artículo “The young and the damned. Street visions in Latin American cinema” (2003), Kantaris

want, in Espinosa’s words, to ‘*show the process which generates the problems*’ (Espinosa 1997:81, énfasis de Wayne, 13).

³⁴ Dice Mike Wayne acerca de Lukacs: “Lukacs found his inspiration for realism in the first flowering of the realist novel, prior to its demise into naturalism. The dates between which the novel was at the height of its realist power are significant: 1789-1848. The first date of course marks the outbreak of the French Revolution which swept away the political and moral corruption of aristocratic and monarchical rule. The nascent bourgeoisie was the key social force driving this revolution. In *The Communist Manifesto* Marx had paid tribute to the bourgeoisie for its initially progressive historic triumphs in sweeping away the remains of feudalism and developing science and technology. But in 1848, faced with European-wide uprisings of a now nascent working class, the period of the bourgeoisie as a progressive force came to an end in the suppression of the workers and the castigation of their demands. Instead, the bourgeoisie and the remnants of the aristocracy gave out ‘the watch-words of the old society’, “*property, family, religion, order*”, to the army as passwords and proclaimed... “By his sign thou shalt conquer!” ’ (Marx, 1984:19). ... While the realist novel (for example, Scott, Tolstoy, Balzac) during the period of revolutionary bourgeois change developed aesthetic strategies particularly attuned to grasping society as a *process*, naturalism, at best, can only manage a horrified but resigned depiction of a society already finished, complete and unalterable. This however is only a surface appearance. History never stops and a key feature of the social world is that it is always in ‘infinite process’ (Lukacs, 1978:27). ... Lukacs’ idea that the social world is in process and that realist art must ‘uncover the deeper, hidden, mediated, not immediately perceptible network of relationships that go to make up society’ (1988:38), anticipates Espinosa’s call for Third Cinema to ‘show the process which generates the problems’ (1997:81).

Lukacs’ emphasis on (slowly) discovering the network of relationships derives from the classic realist novel, with its careful delineation of a wide range of characters, the elaboration of their interrelationships and the gradual manner in which the novel ratchets up the intensity and significance of their interactions. It was this attachment to the classic realist novel as the *only* form suitable for realism which limited Lukacs’ cultural criticism and would have made him hostile to the work of all modernism, including Eisenstein. ... Lukacs posited the realist novel against these characteristics of naturalism (the lack of underlying causes, description for the sake of description and a neutral or impartial standpoint on the story-action)”. (Wayne: 34-36).

compara dos clásicos de la violencia –*Los olvidados* (1950) del español-mexicano Luis Buñuel y la película brasileña *Pixote* (1981) del argentino Héctor Babenco– con tres películas contemporáneas –*Pizza, birra, faso* (1997) del argentino Stagnaro y el uruguayo Caetano, *La vendedora de rosas* (1998) del colombiano Gaviria y *Amores perros* (2000) del mexicano González Iñárritu. Por un lado, la representación mediática de la violencia y la exclusión social tiende a ser monstruosa o erotizada/fetichizada en el llamado Primer Cine. Dice Kantaris: “Even in, say, the more subtle classic noir genre, the gritty criminal underworld is subsumed into the libidinal disorder provoked by the *femme fatale*, and the possible resolution of this disorder is linked firmly to the re-establishment of the patriarchal social order” (179). Por el contrario, en el cine latinoamericano reciente se da, como decía antes, una estética sintomática de la violencia y la pobreza, la cual evitaría la reducción de nuestras respuestas como espectador, a sentimientos tales como apego o lástima hacia los pobres. Por otro lado, en esta filmografía latinoamericana reciente tampoco se halla el énfasis en la recuperación de la historia y la memoria que caracterizó al Nuevo Cine Latinoamericano –teorizado por los cineastas argentinos Fernando Birri, Gettino o Solanas–, así como dentro del *Cinema Novo* el cineasta Glauber Rocha hablaba del “cine del hambre”³⁵, “desesperado por justicia social y cultural” o, por último, el “cine imperfecto” del cubano Julio García Espinosa. Mas que la episteme del momento nacionalista y revolucionario de los años 60, Kantaris indica que en las últimas décadas la representación se concentraría en la reestructuración de tiempo y espacio, así como en las consecuencias de estas transformaciones (180).

³⁵ Ver Glauber Rocha “Estética de la violencia”, 1965.

Si pensamos nuevamente en relación al cine del Primer Mundo, *Secuestro...* retoma la estética de la violencia de Quentin Tarantino y Robert Rodríguez como dos grandes influencias que continúa y modifica al exhibir la violencia como síntoma más que como espectáculo. Una diferencia notable entre las películas de Tarantino/Rodríguez y la venezolana es el tipo de redención de los personajes. En la filmografía de Tarantino y Rodríguez, la redención es un proceso individual. Tanto el boxeador Butch (Bruce Willis) como el gánster Jules (Samuel L. Jackson) se redimen de sus pasados de violencia en *Pulp Fiction* (1994); lo mismo sucede con los personajes de Rodríguez en *El Mariachi* (1992), *Desperado* (1995) y *Once Upon a Time in Mexico* (2003), donde la venganza personal es el motivo que guía la redención. Entonces, los procesos de violencia y redención son presentados a nivel personal. No hay explicación sociológica de la violencia, ni la redención de los personajes tiene connotación social como analizaremos luego en *Secuestro....*

En tercer lugar, si pensamos en el cine venezolano, como indica María Gabriela Colmenares, habría una larga tradición de cine acerca de la exclusión social, la delincuencia y la violencia, comenzando con *Amanecer a la vida* (1950) de Fernando Cortés, el cual habría seguido los estándares industriales del cine argentino y mexicano, así como la tendencia hacia el melodrama. En *La escalinata* (1950) de César Enríquez se ve la influencia del cine realista europeo de posguerra y en *Cain adolescente* (1959) de Román Chalbaud se retoma el tono melodramático. A partir de aquí Colmenares observa básicamente dos tendencias: en una se tiende “hacia el melodrama y el efectismo”³⁶ y en otra hacia el realismo, siguiendo el tratamiento de Buñuel en *Los olvidados*, donde no se

³⁶ En esta tendencia se situarían los filmes de Daniel Oropeza, *La graduación de un delincuente* (1985) e *Inocente y delincuente* (1987). Los elementos espectaculares de la violencia se explotan también en *Sicario* (1994) de José Ramón Novoa y luego en *Huelepega* (1999) de Elia Schneider.

trata de la visión clasista de los pobres desde arriba, ni éstos son representados como buenos o víctimas³⁷. En esta segunda tendencia, se insertaría *Secuestro...* porque incluso la escena entre la víctima, Carla y el secuestrador, Trece –donde ambos personajes se acercan peligrosamente al romance– es interrumpida por la llegada de Budú, quien se burla cantando “Romance a media luz/ solitos tú y yo/ te tapas los ojitos o te los tapo yo (*Pausa*) ¿Qué pasó? Nació una pasión,” y desplaza a Trece. Budú intenta violar a Carla colocando su revólver en la boca de la chica, cuando es interrumpido por el regreso de Trece.

Por último, se puede rastrear la herencia del neorrealismo italiano en el uso de actores de la vida real o no profesionales, el frecuente rodaje de exteriores, largas tomas de primer plano y segundo plano, el uso del sonido directo, la concentración en las experiencias, acciones y lenguaje de los pobres o criminales y, finalmente, se trata de películas de bajo presupuesto. En general, la crítica relaciona el cine latinoamericano con el neorrealismo italiano. Sin embargo, también podemos encontrar algunas de estas características en el movimiento del cine francés, *Nouvelle Vague* o *New Wave*: la tendencia a producir películas de bajo presupuesto que redundó en una democratización de la cámara; el rodaje de exteriores, pues se abandonaron los estudios y se filmaba en las calles y suburbios de París; el uso de actores no profesionales o actores desconocidos producía deliberadamente un alejamiento o distanciamiento y el espectador no podía identificarse como en los filmes de Agnès Varda y en términos de narrativa, se rompe con la narrativa clásica o el sentido cronológico, no hay un relato/*récit*, no tiene por qué ser

³⁷ En esta segunda tendencia, se hallaría la trilogía de Clemente de la Cerda, *Soy un delincuente* (1976), *El reincidente* (1977) y *Los criminales* (1982). También (*Alias*) *El rey del joropo* (1977) de C. Rebolledo y T. Urgelles siguen la línea testimonial.

realista, no hay principio, medio y final, no hay tampoco adaptaciones literarias como en los años cincuenta, no a la alta cultura, sino más bien adaptaciones de cultura popular o *pulp fiction*, con una conexión particular con *American detective pulp fiction*. Al respecto de esta última característica, la película venezolana claramente rompe con otra tendencia del cine venezolano, llevar al cine las obras literarias consagradas por la Academia. Como indica Julio E. Miranda en *Palabras sobre imágenes: 30 años de cine venezolano*: “Quizás tanto como la tercera parte de los largometrajes y la quinta parte de los cortometrajes venezolanos de ficción estrenados en los tres últimos decenios son adaptaciones literarias³⁸.”

Hasta aquí esta breve genealogía sobre cómo *Secuestro...* continúa y, en parte, modifica diversas tradiciones dentro del Primer Cine, el Tercer Cine, el cine latinoamericano y venezolano y, por último, dentro del Segundo Cine, el neorrealismo italiano y la *nouvelle vague*. A continuación, me interesa explorar las características de esta nueva versión del secuestro tradicional, así como sus posibles causas y consecuencias.

SECUESTRO EXPRESS: UNA NUEVA MODALIDAD DE CRIMEN

El secuestro express se trata de una nueva modalidad de crimen con una serie de características que lo diferencian del secuestro tradicional. Se da en grandes ciudades como Buenos Aires, México DF, Caracas, San Pablo, Río de Janeiro y varias ciudades de

³⁸ Ver Julio E. Miranda en *Palabras sobre imágenes: 30 años de cine venezolano*. La proporción, de todos modos, no es excepcional, si tomamos el *Dictionnaire des films* de Georges Sadoul (Seuil, Paris, 1983; edición puesta al día por Emile Breton) como fuente para el cine internacional: de sus 1.200 películas argumentales fichadas, 400 son adaptaciones (29).

Colombia. Durante este tipo de plagio, el rehén es retenido por varias horas hasta que su familia paga una cifra de dinero, que si bien puede ser considerable, es menor que en un secuestro tradicional. Otra modalidad se llama “Paseo Millonario”, cuando la víctima es obligada a retirar dinero de las tarjetas de crédito o débito en diferentes cajeros automáticos. También se obliga al plagiado a comprar relojes u otros objetos de valor. En suma, se pide un rescate menor al tradicional y se caracteriza por su rapidez, por lo que no suele intervenir la policía.

¿Es posible explicar el surgimiento de este nuevo crimen a través de las condiciones socioeconómicas? Carlos Marx teorizaba acerca de la utilidad social de un crimen, ya que éste:

estimula las fuerzas productivas. Mientras que el crimen sustrae una parte de la población superflua del mercado del trabajo y así reduce la competencia entre los trabajadores –impidiendo hasta cierto punto que los salarios caigan por debajo del mínimo-, la lucha contra el crimen absorbe a la otra parte de esta población. Por lo tanto, el criminal aparece como uno de esos ‘contrapesos’ naturales que producen un balance correcto y abren una perspectiva total de ocupaciones útiles³⁹.

A partir de la cita de Marx, intentaré algunas hipótesis sobre las posibles causas de esta nueva modalidad de secuestro. En efecto, la representación cinematográfica del secuestro express en este filme sugiere problemas sociales relativos al mercado de trabajo –como indicaba Marx–, tales como el subempleo o salarios deprimidos por simple explotación o por la inflación que resulta en el bajo poder adquisitivo de los trabajadores. Los personajes representados como secuestradores en el filme ejercen diferentes trabajos

³⁹ Carlos Marx. *Historia crítica de la teoría de la plusvalía*, tomo 1, p. 217.

legales como taxista o pintor. Estos empleos legales en el mercado aparentemente no les proveen de ingresos suficientes, por lo que “complementan” sus entradas con este tipo de delito que por su modalidad rápida disminuye el riesgo de intervención policial aunque el botín sea menor⁴⁰.

Además, en la división social del trabajo en el capitalismo, el criminal abre “una perspectiva total de ocupaciones útiles”, decía Marx. Entre otras cosas, el criminal produce no sólo crímenes, sino leyes penales y arte. El criminal da trabajo a políticos, legisladores, abogados y artistas. En general, políticos y legisladores crean leyes para definir y castigar el crimen. Los artistas crean novelas, obras de teatro, películas. Así, los plagiarios “express” o estilo “paseo millonario” dan trabajo a políticos y legisladores cuando en junio de 2005 el Congreso mexicano aprueba una nueva legislación contra el secuestro express que castiga este delito con 15 a 40 años de prisión. Por otro lado, en Buenos Aires durante el 2002 se daba un secuestro cada 36 horas. En el contexto argentino, se trataba de un delito que crecía vertiginosamente debido, entre otras razones, a la crisis económica y al “corralito” bancario. La crisis financiera provocó que fuera más seguro guardar los ahorros bajo el colchón que depositarlos en un banco, por lo que un secuestro rápido –en lugar del retiro de los cajeros automáticos o paseo millonario– se da porque la población productiva durante el “corralito” no podía retirar de sus cuentas bancarias o no lo depositaba debido a la misma crisis bancaria.

Por último, el aspecto más contradictorio del secuestro express. Este nuevo delito se da en grandes ciudades de países con altos índices de desigualdad y concentración de

⁴⁰ En la película *Un oso rojo* se representa el mismo problema social, el salario de un trabajo legal no es suficiente y se recurre al crimen. Rubén después de salir de la cárcel tiene un trabajo legal como conductor de un taxi. Sin embargo, participa en un robo para pagar las deudas de su familia. En estas películas, no hay referencia alguna al sindicato como organización gremial de lucha por salarios justos.

la riqueza como Argentina, Brasil, Colombia, Guatemala, México o Venezuela. Según un informe del Banco Mundial, Brasil es el país latinoamericano con más desigualdad, donde el 10% de la población concentra el 47,2 % de los ingresos, 46,5 % en Colombia, 43,1% en México y 38,9% en Argentina. Basándonos en esta información, podríamos arriesgar que el secuestro express podría ser una precaria práctica política de redistribución del ingreso, tal vez más efectiva que los vanos intentos gubernamentales por paliar los efectos de la globalización en la región. Sin embargo, algunos expertos señalan que mientras el secuestro tradicional atacaba posiblemente a los estratos más favorecidos de la población, el secuestro express debido a su carácter aleatorio abarca grandes sectores de clase alta, media y hasta clase baja. En todo caso, como veremos al analizar la película venezolana, no se trata solamente de un “movimiento financiero/redistribución”, sino que la lucha/tensión de clases y razas se manifiesta en la dominación/violencia infringida por parte del criminal de clase baja sobre la víctima de clase baja, media o alta.

En resumen, las causas de esta nueva modalidad de secuestro no parecen específicas de este delito, sino que podrían explicar cualquier delito. ¿Cuál es la especificidad de este crimen? En el filme, este plagio rápido se vincula con la desigualdad extrema. Por ejemplo, cuando uno de los secuestradores, Budú, hace arrodillarse a Carla, la víctima, y le dice: “Perra, siente la ciudad en la que vives”, como si Carla como miembro de la clase alta no “sintiera” o no conociera la ciudad en la que vive. Lo mismo, otro de los secuestradores, Trece, le reprocha la ostentación de su dinero “cuando media ciudad se está pudriendo en la mierda”.

Dentro del cine venezolano sobre violencia, *Secuestro...* se destaca por su estética realista y el uso de una serie de recursos cinematográficos de un modo que se inclina a romper con el cine nacional y se inserta en el cine internacional. Entre estos recursos se encuentran: la cámara de filmación, el montaje tipo video-clip, el predominio de actores no profesionales, la reescritura casi colectiva del guión, el uso de subtítulos como vínculo explícito entre realidad y ficción y por último, el rodaje de escenas en exteriores unido al montaje inicial de imágenes urbanas no como paisaje o telón de fondo, sino como escenario de la vida diaria y como documento de eventos históricos recientes. En este apartado me interesa analizar el uso de estos recursos al servicio de una estética de realismo y sus efectos a nivel de la emisión y la recepción del filme. Dentro de la recepción se registra un sector que podríamos llamar detectives o comisarios intentando censurar la película, por ello, los emisores se convierten en criminales. Por último, la película mexicana *Los olvidados* (1950) del español Luis Buñuel se ha convertido en un clásico del cine sobre violencia y exclusión social. Al final de esta sección, desarrollo un breve estudio comparativo entre *Los olvidados* y *Secuestro...* con el fin de exponer algunos puntos en común en el uso de técnicas cinematográficas con una intención explícita de realismo y en la controvertida recepción de ambas películas, particularmente la exhibición y la distribución fueron censuradas en los dos casos.

En primer lugar, respecto a la filmación, el director escoge una cámara de video, DVCAM, para que la imagen y el movimiento acompañen la inestabilidad, fragmentación y violencia de la vida urbana:

Shooting with a DVCAM was an aesthetic choice. I knew I wanted to shoot video. The unlimited possibilities of multi-camera setups and long takes were the best way to recreate the reality of these dramatic and disturbing situations with a truthful documentary-like eye.

We had budget to shoot with cameras with bigger chips and more resolution than the DVCAM, but I thought that with all of our moving car scenes, the convenience of a small camera was a must⁴¹.

En lugar de una cámara fija, ésta se desplaza continua y frenéticamente, se hace el montaje rápido del video-clip y la pantalla se fragmenta en dos, cuatro, ocho escenas diferentes, que a su vez se hallan en movimiento. Todas estas técnicas crean el efecto de velocidad de la vida urbana que distorsiona nuestra experiencia contemporánea de espacio y tiempo. Pero al mismo tiempo, complica o problematiza las respuestas del espectador frente a la violencia, porque en lugar de la visión estilizada, glamorosa de la violencia proyectada sobre la pantalla, este tipo de cinematografía quiere impedir/fragmentar esa “visión”. Por ejemplo, la pantalla se fragmenta para representar a los tres secuestradores recibiendo llamadas de su familia, mientras la camioneta se traslada vertiginosamente por la autopista. Uno de los criminales, Trece, habla con su madre; otro, Budú, habla con su hija e inmediatamente continúan su trabajo de violencia y control de las víctimas. La cámara no se detiene y evita cualquier tipo de comentario

⁴¹ Extraído de las notas de filmación. Versión html: <http://64.233.167.104/search?q=cache:3sQ69Ws3VCIJ:thecia.com.au/reviews/k/images/kidnap-express-secuestro-express-production-notes.rtf+kidnap+express+the+street+knowledge+of+the+three+men&hl=en&ct=clnk&cd=1&gl=us> o Versión Microsoft Word en: <http://thecia.com.au/reviews/k/images/kidnap-express-secuestro-express-production-notes.rtf>.

moralizante⁴². Es más, las conversaciones familiares no demuestran la bondad de Budú como padre o de Trece como hijo. Son conversaciones normales, a veces, cariñosas, otras, ridículas o incluso agresivas como en cualquier familia. Trece se molesta con su madre por llamarlo cuando está “trabajando”. Budú no logra consolar a su hija cuando lo llama porque “tuvo un sueño feo” y le reclama que “Tú siempre estás trabajando”. La niña le pide su bendición al “Tío Niga”, quien la consuela con un “Tú sabes que el Budú es un gusano. No le hagas caso”. Pocos segundos después, los tres abandonan sus roles de hijo, padre y tío para continuar rápidamente en su performance de violencia no exenta de crueldad: sin ningún motivo los tres le disparan a unos travestís que hacen la calle. En suma, mediante las técnicas cinematográficas del montaje rápido del video-clip, la cámara en movimiento continuo y la fragmentación de la pantalla experimentamos la reestructuración de tiempo y espacio de la vida urbana contemporánea. La velocidad vertiginosa del desplazamiento y las acciones, la rapidez y simultaneidad de las conversaciones son parte de nuestra vida diaria. De allí que el realismo se constata como estética en el contenido y la forma del filme. En el contenido, los personajes se representan en sus relaciones familiares como hijos, padres o tíos, ya sea indiferentes, cariñosos o agresivos, pero también como criminales crueles, machistas o irracionales con los travestís. En la forma, se representa el vértigo, la fragmentación y simultaneidad de la experiencia de la ciudad moderna.

Además, en una entrevista el director señalaba la influencia de Robert Rodríguez en la elección de la cámara, ya que lo vio usar HD en dos películas y reconoció la ventaja de las nuevas tecnologías a la hora de filmar sin interrupciones para capturar la

⁴² Con la excepción de la reflexión final sobre la división del mundo entre hambre y obesidad/consumismo, la cual analizaremos hacia el final de este capítulo.

espontaneidad, naturalidad o capacidad de improvisación de actores no profesionales⁴³. Es decir, la cámara contribuye al efecto de realismo buscado. Paradójicamente, en parte se trata sólo de un efecto porque la misma técnica le permite al director “editar” luego de filmar con estas posibilidades técnicas. En este sentido, sobre la “realidad” capturada se erigen los emisores como autoridad que continúa seleccionando el mensaje que reciben los receptores. Es decir, las nuevas tecnologías de filmación se acercan a la realidad porque filman sin interrupciones como es la vida en realidad, pero luego en la edición el director crea las interrupciones y cortes que considera adecuados.

De modo que el realismo buscado y la reestructuración de tiempo y espacio en la ciudad moderna van de la mano y se retroalimentan. El filme lo logra a través de la cámara de video y el montaje de las escenas al estilo video-clip.

Además de la elección de la cámara, la película indica la relación directa entre la realidad y la película a través de un primer subtítulo: “Una incalculable cantidad de secuestros express ocurren a diario en Latinoamérica”. Inmediatamente, un primer plano nos impacta con una ejecución mediante la ruleta criolla: el asesinato a quemarropa parece ocurrir casi frente a nuestros ojos enfrentados a los ojos de quienes empuñan las armas. Podríamos asumir que la mirada de la víctima guiará la ficción, puesto que la cámara se instala en la valija del auto; es decir, el film coloca a los espectadores en el lugar de la víctima atrapada en esa cajuela. Desde allí sólo la oímos llorar y suplicar por su vida antes de escuchar el disparo; en otras palabras, podría decirse que el espectador ve desde los ojos de la víctima. En estas primeras escenas, se definen claramente las esferas de víctima y criminal. Este último mata con placer y sin piedad, mientras que la

⁴³ Ver “Una entrevista con Jonathan Jakubowicz” en *Blogacine. Blogvenezolano de cine*. 8 de febrero de 2008. <http://www.blogacine.com/?p=507#more-507>.

víctima sólo ruega por su vida. Más adelante veremos cómo la historia matiza las supuestas inocencia y culpabilidad de estos personajes y, con ello, se desdibuja su carácter de víctima inocente y criminal culpable. En algunos casos, los roles se invierten como en el caso de Martín y Trece, mientras que en otros los límites se borran como veremos con Carla, Budú y Niga.

En esta primera puesta en escena, la estética de realismo se apoya no sólo en la filmación estilo video y en el subtítulo, sino también en el uso de actores de la vida real o actores no profesionales. En el cine venezolano se ha dado preferencia a los actores consagrados en el teatro y la televisión nacionales. *Secuestro...* rompe con esta tradición, con la excepción de Jean Paul Leroux (Martín), un joven actor venezolano de teatro y televisión. De resto, los únicos actores profesionales son extranjeros: la actriz argentina Mia Maestro (Carla) o el panameño Ruben Blades (padre de Carla). Si bien aparecen dos actores venezolanos famosos como Elba Escobar o Miguel Ángel Landa, sus roles son completamente mínimos e irrelevantes. En cambio, los roles protagónicos de los tres secuestradores son interpretados por músicos, sin experiencia actoral, quienes impresionaron al director durante las audiciones por su capacidad de improvisación y su conocimiento de la vida en las calles:

The street knowledge of the three men who landed the roles as the kidnappers is what made the director decide to cast them. During the audition, Jakubowicz says he saw the single best 30 minutes of non-stop improvisation he had ever seen. It was clear to him that no actor could inhabit the parts better than real ghetto kids

who have lived all their lives struggling with the misery, violence, injustice and hunger of Caracas⁴⁴.

En la vida real, Budú y Niga son un dúo de raperos, llamado “Vagos y Maleantes”, ambos crecidos en el duro ambiente de Cotiza. Trece es pintor, *Dj, disk jockey*, y productor de música, incluyendo el álbum de rap “Papidandeando” del dúo “Vagos y maleantes”. Además, fue secuestrado con su novia en México, DF. Adicionalmente, el uso de personajes reales de las calles caraqueñas fue una práctica común. Por ejemplo, cuando un paralítico mendiga en el centro de Caracas. Buñuel también utilizó actores de la vida real en *Los olvidados*⁴⁵.

A esto se agrega el carácter casi colectivo de la escritura del guión y otras fases del proceso de filmación. El director cuenta cómo ensayaron por seis meses. Luego veían todos juntos lo grabado e incorporaban muchas improvisaciones al guión. Asimismo, “Cada uno de los actores revisaba sus diálogos, sugería cambios y juntos decidíamos si los hacíamos o no”, agrega Jakubowicz. Por otro lado, el dúo “Vagos y Maleantes” comparte créditos porque “Su creación fue colectiva no sólo con los actores, sino con todo el *crew*, que intervenía constantemente mucho más allá de sus obligaciones. De hecho, en el centro de Caracas yo les daba cámaras a los asistentes de producción para que fuesen y grabasen vainas típicas de la zona, y de allí sacamos muchas de las imágenes del montaje inicial”. Todos estos son indicadores del carácter colectivo del proceso mismo de hacer la película. Como indicaba Wayne acerca del carácter político

⁴⁴ Extraído de las notas de filmación.

⁴⁵ La figura del paralítico mendigo se representa también en *Pizza, birra y faso* (1998) de Adrián Caetano y Bruno Stagnaro. Tanto en la película argentina como en la mexicana la banda de jóvenes se caracteriza por su doble condición de marginalidad y delincuencia. Desde esa posición abusan y roban al mendigo.

del Tercer Cine, las transformaciones sociales y políticas deben verse no sólo en el filme/mensaje, sino en los modos de producción y recepción (1).

Las primeras escenas que culminan con la ejecución de una víctima dan paso al intento de realismo nuevamente, ya que otro subtítulo nos indica: “Esta historia está basada en hechos reales” y comienza una sucesión de imágenes de las diferentes zonas de Caracas: “ranchos” marginales, edificios, centros comerciales, campos de golf, autopistas, la casa presidencial en Miraflores. La presencia de la ciudad a través de estas fotos panorámicas da paso luego a imágenes documentales de protestas, enfrentamientos con la policía, tanques en la calle, tiroteos... El rodaje en exteriores se dio en un momento cercano a la explosión social, tras una huelga de dos meses que incluyó a PDVSA, la mayor petrolera venezolana. Entonces, la polarización de la población era extrema y había “tomado” literalmente la ciudad. En el este de la ciudad, los militares opuestos al gobierno ocupaban Plaza Altamira, llamándole “tierra liberada”, mientras que en el oeste la Plaza Bolívar era territorio de los círculos chavistas. La filmación se dio en ambos territorios, por lo que ambos sectores sospechaban sobre las intenciones del equipo filmico. Una noche estaban presentes durante el rodaje dos bandas rivales, oficiales de dos cuerpos de policía diferentes, guardaespaldas y miembros de la policía de inteligencia del gobierno. Todos sospechaban de todos. De esta manera, la paranoia, la sospecha hacia el prójimo en una ciudad sitiada por sus propios habitantes se trasladaba naturalmente a las escenas de filmación.

Entre las imágenes de archivo durante el gobierno de Hugo Chávez, se incluye la famosa y polémica foto de Puente Llaguno. En esta imagen, partidarios del chavismo disparan desde un puente. Por otro lado, la oposición marchaba hacia Miraflores con la

“ingenua” intención de derrocar a Chávez (tal vez pensando que Chávez pudiera imitar a su par argentino Fernando de la Rúa quien renunciara luego de masivas protestas). La marcha termina en lo que se conoce como “la masacre del 11 de abril”, que fuera protagonizada por francotiradores que nunca fueron identificados por la justicia, aunque el gobierno insiste en que serían parte de una conspiración entre la oposición y la CIA para derrocar a Chávez. La inclusión de esta imagen parece una provocación –como analizaré– porque la foto ha sido “leída” al menos de dos maneras diferentes. Según el oficialismo, los ciudadanos de la foto estaban defendiéndose de la policía que les disparaba⁴⁶. Según la oposición, estos hombres son chavistas que estaban disparándole a los manifestantes de la oposición, es decir, serían protagonistas de la masacre junto a los francotiradores; de hecho, la oposición los llama “los pistoleros de Puente Llaguno”. El proceso judicial los halló inocentes, mientras que el ex jefe de la policía metropolitana, Iván Simonovis, continúa preso. Cuando se estrenó la película, el director fue demandado por los hombres que disparan en la foto “por derecho de imagen”, para que omitiera esta fotografía. Hasta ahora la justicia ha fallado a favor del director para que no suprima la imagen. En cualquier caso, la imagen ha pasado a ser un símbolo de la masacre para la oposición, mientras que para el chavismo es un testimonio de la resistencia del pueblo contra el fascismo de la oposición y el imperialismo americano, quienes se habrían aliado contra el gobierno chavista. Por ello, la imagen despierta interpretaciones completamente dispares. Entonces, cuando el director aduce que el montaje de las imágenes

⁴⁶ En 2002, es arrestado Iván Simonovis, ex comisario y ex secretario de Seguridad Ciudadana de la Alcaldía Mayor, quien comandaba la Policía Metropolitana durante los sucesos. Esta fuerza policial de la Alcaldía Mayor se consideraba parte de la oposición por hallarse al servicio del entonces opositor alcalde mayor Alfredo Peña. El Tribunal sentenció a Simonovis como actor intelectual del asesinato de los manifestantes de arriba del puente, los disparos provenían de abajo accionados por policías del cuerpo. Los medios de Comunicación venezolanos y la oposición política mantienen la opinión de que los únicos asesinos son los que dispararon desde el puente y que fueron filmados por el video.

documentales es neutral y sólo pretende representar la violencia, está olvidando que esta fotografía no es neutral en el imaginario de la sociedad venezolana, sino fuente de controversia.

Además, el inicio de *Secuestro...* comparte aspectos de un clásico del cine sobre exclusión social, *Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel, donde también se le anunciaba al espectador la relación directa de la película con la realidad: “Esta película está basada íntegramente en hechos de la vida real y todos sus personajes son auténticos”. Luego, se da paso a una sucesión de imágenes urbanas de diferentes ciudades del mundo, New York, París, Londres como contexto de la violencia y la delincuencia conviviendo con la riqueza y el desarrollo de las grandes ciudades, hasta situarse en México. La voz en *off* decía:

Las grandes ciudades modernas, Nueva York, París, Londres, esconden tras sus magníficos edificios hogares de miseria que albergan niños malnutridos, sin higiene, sin escuela. Semillero de futuros delincuentes... México, la gran ciudad moderna, no es excepción a esta regla universal, por eso esta película basada en hechos de la vida real no es optimista, y deja la solución del problema a las fuerzas progresivas de la sociedad.

Las dos películas establecen una estética de realismo similar, ya que la relación entre realidad y ficción cinematográfica se explicita ante el espectador. Buñuel, como emisor, también explicitaba su intención política: “deja la solución del problema a las fuerzas progresivas de la sociedad”. A partir de la estética realista de los emisores, los receptores evalúan la película según este criterio de verdad o falsedad del mensaje, es decir, correspondencia entre ficción y realidad, arte y vida. Sin embargo, me gustaría

destacar que la semejanza entre estas dos películas radica principalmente en algunos aspectos de su recepción. De hecho, es singular cómo los efectos de verdad han provocado la ira de determinados sectores de la sociedad que rechazan ambos filmes por su falsedad. Lo particular es que esta supuesta falsedad radica en la representación tan negativa del país. Analicemos la recepción de ambas películas. Por un lado, la película de Buñuel se exhibió sólo por cuatro días. Después del estreno, miembros influyentes del mundo del cine mexicano y de los círculos intelectuales acusaron al director de traicionar el país que le había dado refugio y de dar una imagen falsa de México⁴⁷. Gracias a su éxito en Europa, en el Festival de cine en Cannes, los ánimos se calmaron y el filme comenzó a ser reconocido.

Por otro lado, *Secuestro...* ha llegado a ser la película más taquillera de toda la historia venezolana y la única película venezolana distribuida internacionalmente al ser comprada por Miramax. No obstante la entusiasta recepción del público, el director Jakubowicz en su primer largometraje despertó la cólera del gobierno y sectores culturales asociados al mismo. En primer lugar, el entonces vicepresidente, José Vicente Rangel (periodista y abogado), dijo que “es una expresión de ese odio de clases, de esa falsificación de la verdad, es una película miserable que no tiene nada de artístico”, además de que “utiliza patrones de expresión que tienen que ver con lo más bajo y soez de la sociedad venezolana y que nos pinta como un país en crisis, sin ningún tipo de valor”. Por un lado, es peculiar la negación del odio de clases en la sociedad venezolana,

⁴⁷ ¿Qué sectores se sienten ofendidos por el efecto de verdad? En primer lugar, el gobierno de turno. En segundo lugar, se trata de clase alta o media ligada, no sólo a la política, sino a la cultura. En sociedades que en su conjunto se anestesian frente a la experiencia cotidiana de la violencia, la pobreza y la desigualdad, películas con efectos estéticos de realismo reciben reacciones similares de los mismos sectores. En el caso del documental uruguayo, *Aparte*, de Mario Handler, se produjo la misma polémica, especialmente desde el gobierno del partido colorado.

cuando es un tema omnipresente en los discursos políticos contemporáneos. Por otro lado, según Rangel, la representación de “lo mas bajo y soez” de una sociedad no puede ser arte. La representación de la crisis tampoco puede serlo. Adicionalmente, Rangel indicó que “Puente Llaguno tiene que ser expresión cotidiana de la decisión del pueblo de luchar contra el fascismo, la derecha y el imperio”⁴⁸. En otras palabras, el político hubiera saludado la inserción de esta foto dentro de una narrativa dotada de la épica revolucionaria antiimperialista de su discurso político. En segundo término, el presidente Chávez llamó al Congreso a crear leyes que protejan a las fuerzas armadas de ser insultadas como sucede en el filme. Dos semanas después del estreno, Jakubowicz, fue demandado y podría haber ido a la cárcel. Además, el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía de Venezuela bloqueó su nominación para los premios Oscar y se excluyó de un programa venezolano en Cannes⁴⁹.

El director atribuye esta persecución a que su película promueve el diálogo, mientras que la retórica chavista descansa en el odio y la confrontación (como la teoría amigo-enemigo de Carl Schmitt). Sin descartar la opinión del director, no debemos olvidar que además de retratar la corrupción de la policía, el filme incluye la homosexualidad de un militar que se hallaba en un jacuzzi con un distribuidor de droga, Marcelo. Esta escena puede ser irrelevante o al menos de poca importancia para un espectador común, pero, sin duda, no lo es para un miembro de las filas castrenses como

⁴⁸ Luego de la masacre del 11 de abril de 2002, se produjo el golpe de Estado contra Chávez y el contragolpe que lo retornó al poder.

⁴⁹ Desde la oposición, se intentó procedimientos similares con un documental que representaba el golpe de Estado contra Chávez del 11 de abril desde una perspectiva favorable al chavismo. Pero la oposición no pudo frenar la difusión de *La revolución no será televisada* (Chávez: *Inside the Coup*, 2003), así como *Secuestro...* también fue distribuida a pesar de los esfuerzos por censurarla. En los dos casos, es evidente que se consideraba que estas películas “falseaban la verdad” y dañaba sus agendas políticas. Ambas películas representaban la “realidad” de forma “inconveniente” para su perspectiva.

el presidente venezolano. Por último, es irónico que el director temiera ser acusado de crear propaganda chavista y luego se enfrentara a la posibilidad de diez años de prisión por su representación negativa de las fuerzas armadas. Por ello, la categoría de detective se traslada a los receptores, quienes califican a los emisores del mensaje cinematográfico como criminales. El director venezolano es percibido como un criminal por algunos receptores chavistas, quienes officiarían como detectives o comisarios del arte. Desde su perspectiva, la emisión de *Secuestro...* es un acto político criminal; por ello, los actores del oficialismo lo critican y demandan la acción de la justicia en su contra: finalmente, Jakubowicz recibió dos demandas, una por derecho de imagen por la toma de Puente Llaguno y otra por incitación al uso de sustancias estupefacientes. Ambas fueron denegadas por el tribunal. Por otro lado, cuando el director teme que su película sea “propaganda chavista”, expresa su miedo de que la oposición la perciba como un instrumento político chavista. Sin embargo, los emisores se transformaron en víctimas de la persecución oficial. En conclusión, las figuras de criminal y detective se trasladan a los emisores y receptores del mensaje, al tiempo que socavan y polemizan acerca de los límites entre ambas figuras.

Para cerrar este fragmento, sería bueno aclarar que no es mi intención determinar la veracidad o falsedad de *Secuestro...*. Lo que he querido destacar en este segmento es su estética de realismo como instrumento político, porque los emisores creen en su capacidad de representar la violencia y despertar reacciones en los espectadores. En el ámbito de la recepción, determinados sectores culturales y políticos manifiestan la misma “fe” en la capacidad de representación de una película, cuando se muestran tan determinados a censurarla. Es decir, emisores y receptores le atribuyen una función

política y social al arte. Creen en la representación y su influencia en los sujetos políticos. En consecuencia, algunos sectores impulsan la distribución de la película, mientras otros intentan censurarla, como resultado de la exacerbada politización de la sociedad contemporánea venezolana que deriva en divisiones y enfrentamientos.

Como analizamos anteriormente, dentro del cine venezolano existe una larga tradición cinematográfica dedicada a representar la violencia en contextos marginales o de exclusión social. Entonces, ¿por qué esta película molesta tanto a estos sectores, del mismo modo que el filme de Buñuel “ofendía” a sectores similares mexicanos ligados a la cultura y a la política? En el caso de la película de Jakubowicz, ¿qué diferencia a esta narrativa cinematográfica de las anteriores? La estética de realismo en clave política que terminamos de exponer sería una de las causas. En los siguientes fragmentos, analizaré dos temas que podrían explicar tanto la popularidad de la cinta venezolana, como los intentos por prohibirla. Primero, la exposición de la violencia como un síntoma de una sociedad donde la criminalidad afecta a todos en la cotidianeidad. Segundo, se abordan diferentes perspectivas frente a la lucha de clases y razas. La tensión social y racial ligada a la violencia son temas que si bien incómodos afectan profundamente el diario vivir de cualquier caraqueño en las últimas décadas. Además, clase social y raza eran temas/puntos privilegiados de la agenda política de Acción Democrática: la inserción del mestizo en la sociedad hoy se retoma con las promesas chavistas.

En este fragmento, me interesa exponer cómo la definición de criminal o crimen se desdibuja considerablemente en esta cultura, pues la violencia ligada al crimen como transgresión/infracción de las normas sociales involucra y afecta profundamente a cada uno de los personajes y a sus acciones. En parte, el filme coincide con los discursos políticos de estos días al invertir las categorías de criminal, víctima y detective. Por ejemplo, cuando el chavismo acusa a la Policía Metropolitana de criminal, invierte la categoría de detective o cuando denuncia la corrupción de los partidos tradicionales, Acción Democrática y COPEI, criminaliza a quienes como autoridad/gobierno deberían representar a la ley. Cuando Chávez dice que “está bien robar para comer” transforma al criminal en víctima. Por otra parte, la película se distancia y representa una realidad más compleja al volver móviles los límites entre estas categorías y así borrar las fronteras. *Secuestro...* no sólo invierte las categorías, sino que borra los límites entre ellas porque un personaje puede funcionar como víctima en un punto de la trama y en otro, como criminal.

La aparición de los personajes en *Secuestro...* es acompañada por descripciones digitales que minan/confunden las categorías de criminal y víctima. En una discoteca, se introduce a “Martín, *High Maintenance, Old Money*”, un chico joven y rico quien sería una posible víctima. En la calle, Dolor, se define claramente como “*Original gangster*”, el cual roba un auto con elegancia a ritmo de salsa, aunque también es “*cab driver, hunter of rich kids*”. Trece, “*Middle Class, Romantic*” (¿víctima o criminal?) llama a Budú, “*Painter, rapist, sentimental father*”, quien podría ser otro criminal. Sin embargo, la

cámara en ángulo picado enfoca a Budú durmiendo con un niño sobre su pecho, que luego alza en brazos. Budú juega con su hijo y le dice: “Vamos a comprar las medicinas para tu hermana. Para ti, un carrito y una motocicleta para que lleves a todas las peladitas del barrio”. Niga, “*ex con, religious, killer*” cierra el grupo de posibles plagiarios. Carla Gutiérrez, “voluntaria en una clínica”, es la pareja de Martín en la discoteca, otra chica rica. Podemos identificar clases sociales y, por ello, posibles víctimas de secuestro, Carla y Martín como clase media o alta, y posibles plagiarios, Niga, Trece, Budú y Dolor en la clase media y baja. No obstante, estas primeras etiquetas digitalizadas diluyen las categorías de criminal y víctima al incluir información como *romantic, sentimental father, painter, cab driver* o *religious*. Es decir que esta información vincula a criminales y víctimas como seres humanos compartiendo aspiraciones espirituales como el romanticismo de Trece, la paternidad sentimental de Budú, la religiosidad de Niga, el afán justiciero de Dolor al cazar chicos ricos o la labor humanitaria de Carla en una clínica. Además, el listado de ocupaciones laborales impide que simplifiquemos nuestra concepción de los criminales cuando Dolor es, a su vez, taxista y Budú, pintor⁵⁰.

Luego de introducir a los personajes, la narración nuevamente difumina las categorías de criminal, víctima y policía, ya que crímenes y criminales se superponen unos a otros como en la canción popularizada por Celia Cruz, “Burundanga” que dice: “Songo le dio a Borondongo/Borondongo le dio a Bernabé/Bernabé le pegó a Fuchilanga le echó a Burundanga/Les hinchan los pies”. En primer lugar, el novio de Carla, Martín, inicia lo que se conoce como “paseo millonario”, es decir, la víctima es obligada a efectuar sucesivos retiros en diferentes cajeros automáticos para vaciar las tarjetas. Martín baja escoltado por Niga, quien se descuida permitiendo que otro ladrón intente

⁵⁰ Como en *Un oso rojo*, este tipo de cine explicita la insuficiencia del trabajo legal en la sociedad actual.

asaltar a Martín. Niga y el nuevo asaltante se enfrentan, hasta que finalmente Niga lo ejecuta⁵¹. Con el dinero retirado, se dirigen a la segunda parada, la casa de Marcelo, una “reina” que les provee de diferentes tipos de droga que guarda en un maletín: Pantera Rosa, Jerusalén, etc.⁵². Pero el proveedor de droga pide media hora con Martín como parte del pago. Entonces, descubrimos que Marcelo y Martín se conocen y el supuesto novio podría ser cómplice del plagio. Al salir de la discoteca, Martín podría haberse expuesto intencionalmente a ser secuestrado, cuando se quedaba afuera del auto, aduciendo sentirse mal. Mientras dejan solos a Martín y Marcelo, los secuestradores y Carla encuentran que el auto del plagio ha sido robado. Cuando Marcelo pide quedarse con Martín, Carla se enfrenta a Budú para salvar a Martín de ser violado por Marcelo. Martín a su vez defiende a Carla de Budú. Estas escenas son también muy tensas, llenas de golpes y amenazas de muerte. Todo este juego de lealtades entre las víctimas, Carla y Martín, desaparecerá cuando Carla vuelva antes de media hora con los secuestradores y encuentren a Marcelo y Martín teniendo relaciones sexuales. A partir de entonces, Carla, herida, comienza a colaborar con los delincuentes.

Posteriormente, al seguir viaje en el vehículo de Marcelo, un policía de la Guardia Nacional⁵³ los detiene. El oficial no rescata a los secuestrados, sino que los deja pasar a cambio de una bolsa de droga. Luego, Martín, a quien los secuestradores llaman despectivamente “Leonardo di Caprio”, no sólo podría ser cómplice del plagio, sino que

⁵¹ En estas primeras escenas del secuestro, la violencia es extrema. Tanto los delincuentes como los plagiados están muy nerviosos. Simultáneamente, parecen estar midiendo fuerzas dentro de un espacio absolutamente claustrofóbico, el auto. Además, mientras conducen se aproxima un vehículo de la policía haciendo sonar su sirena. Finalmente, la policía sigue de largo pues persigue a otro vehículo. Luego de esta escalada de violencia que llega a su clímax con el asesinato del otro asaltante, toda la tensión se diluye en una fiesta de bromas y pasarela de la reina Marcelo, la segunda parada.

⁵² Un claro homenaje a *Pulp Fiction* y el misterioso maletín.

⁵³ El policía se llama Rodríguez en homenaje al director Robert Rodríguez.

inmediatamente abandona a Carla cuando Niga pretende obligarlo a comprar relojes y logra escaparse. Niga le pregunta: “¿Qué vamos a hacer con tu perra?”. Martín le contesta: “Mátala”. Cuando Niga vuelve solo al auto, les dice a los demás: “Me dijo que esta puta le sabía a mierda”.

Finalmente, cuando Carla es liberada tras el pago del rescate, llega una camioneta con dos supuestos policías. De hecho, uno de ellos, usa el lenguaje oficial del chavismo: “¿Qué le pasa, ciudadana?”. Carla no se recupera del fin de su pesadilla, cuando estos “funcionarios” la encierran en su vehículo, unidad 145⁵⁴. A través de esta cadena de crímenes se invierten los límites que separan víctimas, detectives y delincuentes, ya que los policías y una de las supuestas víctimas, Martín, cometen crímenes también. Por otro lado, los límites se borran cuando los delincuentes son víctimas de otros criminales dentro del circuito de violencia, como el asaltante del cajero automático, el robo del vehículo “robado”, la “media hora” que pide Marcelo a cambio de la droga, el oficial de la guardia nacional que les saca droga para dejarlos pasar, los policías que vuelven a secuestrar a Carla después de que los primeros plagiarios la liberaran. De ahí que podemos registrar un diálogo de la ficción con los discursos políticos de la Venezuela de hoy. Así como el discurso chavista, la película invierte ciertas categorías. Primero, Martín no es una víctima sino un criminal, al igual que las cúpulas adeco-copeyanas que se enriquecieron con los dineros públicos. Martín es un chico rico, quien inicialmente defiende a su novia de Budú, pero enseguida muestra su posible complicidad y el

⁵⁴ Si bien la representación de la policía es sumamente negativa, el filme no entra en dos posiciones conocidas en los debates del momento. Por un lado, el gobierno intervino la policía metropolitana. Por otro lado, la oposición la defiende porque ha intervenido cuando en marchas de la oposición se producen enfrentamientos con grupos chavistas. La película no toma posición acerca de este punto. Los policías del final no parecen identificarse con policías favorables a la oposición (como la PM, la policía de Chacao o Baruta) u oficiales de la guardia nacional, un grupo que en general ha reprimido violentamente las marchas de la oposición.

abandono de Carla. Su desprecio y frialdad frente a los pobres se suma a su cobardía al hallarse en dificultades. Segundo, los policías son criminales en la película al igual que la policía metropolitana es criminal según el discurso chavista. Sin embargo, mientras que el discurso chavista sólo invierte las categorías de víctima, criminal y policía, el filme las invierte y borra los límites entre ellas. Las fronteras se mueven constantemente, pues los personajes intercambian categorías continuamente. En una situación son víctimas, en otra son criminales y así sucesivamente. Entonces, la borradura implica a toda la sociedad en la cadena de violencia y crímenes.

LUCHA DE CLASES EN LA REVOLUCIÓN BOLIVARIANA

En el contexto de la revolución bolivariana/chavista, la lucha de clases se ha vuelto un lugar común del discurso político contemporáneo tanto por parte del oficialismo como desde la oposición. En este sentido, la película representa diferentes puntos de vista frente a este tópico, lo cual podría explicar la asistencia masiva de los espectadores venezolanos. Por un lado, retrata la lucha de clases de forma irreconciliable a través de Niga y Budú (clase baja) y Martín (clase media-alta); esta posición de intransigencia en las clases bajas y altas se encuentra exacerbada hoy en día tanto por algunos sectores chavistas como por algunos opositores. Por otro lado, Carla y Trece representan la posibilidad o promesa de reconciliación/diálogo social, racial y de género. Tal vez no sea casual que la promesa provenga de un mestizo de clase media como Trece y una mujer blanca y rica como Carla. Trece es un hombre de clase media, mestizo, quien al oficiar como criminal podría ser un símbolo del fracaso de la sociedad “café con leche”

del proyecto de Acción Democrática⁵⁵. Mientras que Carla es una mujer blanca de clase media-alta, como resultado del ascenso social de los profesionales durante la democracia adeco-copeyana. La reconciliación se da entre las dos caras de la moneda, la cara del fracaso de la democracia venezolana, Trece, y la cara del éxito en Carla.

Comencemos con el diálogo entre Niga y Carla, una escena de irreconciliable tensión social y racial entre un personaje mestizo y pobre, Niga, y un personaje blanco y con una posición social acomodada, Carla. Niga le dice a Carla, mientras la ata: “No me mires con esa cara de cachifa. Tú sabes que eres una Ligia Elena cualquiera y yo no soy el musiquito de la vecindad”. Niga utiliza el término que designa despectivamente a una empleada doméstica/cachifa, para reafirmar el contraste entre una cachifa (una víctima) y Carla, un miembro de la clase social alta. Es más, dentro de esta clase social, él se refiere a Ligia Elena, la chica rica y blanca de la canción de Ruben Blades que transgrede clase social y raza para quedarse con un trompetista negro y pobre de quien se enamora. Pero Niga rechaza el discurso de reconciliación social y racial de la canción “Ligia Elena” de Ruben Blades. En este marco, como ha dicho Chávez: “Los ricos están condenados al infierno”. Por ello, en esta breve intervención de Niga, Carla no es reconocida como sujeto, sino como una chica rica únicamente; simultáneamente, esto le niega su condición de víctima. Por último, la referencia a Ligia Elena implica también otras contradicciones en las relaciones entre clases sociales. La canción parodia a las chicas de la alta sociedad que suspiran “Ay, señor y mi trompetista cuándo llegará”. En otras palabras, Niga le niega la posibilidad de “liberarse” a que alude la canción, liberarse del encierro al que

⁵⁵ El mestizo Trece no habría recibido los frutos prometidos por la narrativa canónica del proyecto de Acción Democrática, la novela *Doña Bárbara* (1929) escrita por Rómulo Gallegos, quien fuera presidente y uno de los activistas políticos “café con leche” de Acción Democrática. En su novela, el personaje de Marisela, al igual que Trece, representaba el elemento mestizo y su promesa de integración social y cultural en la sociedad venezolana.

estarían sometidas las mujeres ricas, pues Niga como el trompetista de clase baja representa el mito del hombre pobre como portador de inocencia y amor real o sincero, es decir, no contaminado por los valores capitalistas o intereses de clase de hombres ricos como Martín.

Niga deja la escena y comienza un diálogo entre Carla y Trece, marcado igualmente por la lucha de clases. Pero en este caso, la tensión se traduce en procesos de *redención* de los dos personajes: Carla, la chica rica secuestrada, y Trece, el secuestrador de clase media.

CARLA La vida es súper rara. (*Pausa*) ¡Qué loco! ¿No?

TRECE Ponte filosófica, pues.

CARLA Mira, yo trabajo todos los días en un hospital sin ningún recurso, ayudando todo lo que puedo a niños pobres. (*Se ríe*) Y ustedes me vienen a tratar así.

TRECE Coño, pero ¿quién te manda andar en un carro del año? [El pecado sería la ostentación.] ¿Tú te crees que yo soy adivino?

CARLA ¿Qué pecado es tener dinero? Mi padre ha trabajado toda la vida.

TRECE Ése no es el pe'o, yo también tengo real.

CARLA Entonces, ¿cuál es el secreto?

TRECE El secreto... Cuando media ciudad se está pudriendo en la mierda y tú andas boleta en tremenda camioneta. Coño, ¿cómo no quieres que te odien? ¡Cómo no te van a odiar! (*Pausa*) Mira esa pinta. ¿Tú sabes cuántas familias pueden comer con esa vaina? Una cosa es que no seamos

iguales, eso yo lo entiendo. Otra cosa es que le estés restregando tu dinero en la cara [Otra vez la ostentación].

CARLA Cuando yo nací, ya las vainas estaban jodidas. Yo no soy la culpable, ¿qué quieres que haga?

TRECE Nunca nadie tiene la culpa. Nadie tiene la culpa.

Este diálogo ficticio modifica el discurso político oficial que circula en la Venezuela contemporánea. Según el discurso oficial es un pecado tener dinero y la clase alta es responsable de la pobreza del resto de la sociedad, lo cual justifica el “odio” mencionado por Trece. Carla es una “escuálida”, como reza el discurso chavista, una chica rica, seguramente como resultado de cuarenta años de democracia bipartidista y corrupta. Sin embargo, Trece no imita el discurso chavista. Cuando Carla interpela a Trece, se cuestiona sobre el carácter criminal que el discurso chavista le atribuye a ella: “¿Qué pecado es tener dinero?”, Trece le dice que el pecado no es tener dinero: “yo también tengo real”. El pecado, según Trece, es la ostentación – “carro del año”, “tremenda camioneta”, “Mira esa pinta”. Así Trece modifica el discurso chavista, el pecado es la ostentación, no el tener dinero. De hecho, acepta la lucha de clases como la situación propia del capitalismo: “Una cosa es que no seamos iguales, eso yo lo entiendo. Otra cosa es que le estés restregando tu dinero en la cara”.⁵⁶ La exhibición del estatus social se vuelve un acto casi obsceno en una ciudad que se “está pudriendo en la mierda”. Pero a diferencia de Niga, el diálogo entre Carla y Trece intenta mostrar dos caras humanas y complejas de las clases sociales: la chica de clase alta, hija de un profesional cuya culpa de tener dinero se redime por ser producto del trabajo de su padre y, por otro

⁵⁶ No desarrollaré el tema de la ostentación en este capítulo. Sin embargo, la ostentación de la riqueza es una característica común a toda clase social en Venezuela, lo cual es sin duda muy contradictorio.

lado, el secuestrador de clase media que recurre al crimen para “resolverse”. Carla se redime, es decir, expía su pecado en la versión cristiana: primero, porque ayuda a niños pobres como modo de liberarse de su pecado de ser rica y, al final de la película, porque su pecado de ostentación ha desaparecido, se viste de manera austera y usa un coche barato.

¿Cómo se redime Trece? Primero analicemos el discurso político contemporáneo en relación a la delincuencia. Chávez ha dicho reiteradamente que “está bien robar para comer”. Pero el discurso chavista simplifica un problema social de larga data que no hace sino agravarse en su gobierno. Durante décadas, los caraqueños han colocado rejas y cercas electrificadas para defender sus casas. Pero ¿es el hambre el núcleo del problema, como indica la retórica bolivariana? En el año 2002 se registró la “semana negra” con 167 asesinatos, la mayoría por resistencia al robo. “Negra” porque lo “normal” es el centenar de víctimas por semana.

En el contexto de franca bonanza petrolera y de un gobierno que desde 1998 abiertamente dice representar a los pobres en contra de los ricos, sería esperable que la situación de la pobreza y la delincuencia cambiara. No obstante, según un informe de la UNESCO 2005, Venezuela ocupa el primer lugar en el mundo en muertes por armas de fuego: 22,15 homicidios por cada 100.000 habitantes, 9402 homicidios en el año 2005. En abril del 2006, miles de caraqueños protestaron contra la delincuencia, al hallarse los cuerpos de tres hermanos secuestrados de 12,



13 y 17 años, junto a su chofer⁵⁷. Como se ve en la figura, en la marcha los participantes se acostaron sobre siluetas dibujadas con tiza como si todos fueran víctimas de la escena de un crimen.

El robo traducido en homicidio de la realidad cotidiana venezolana sufre una modificación en la ficción de la película, ya que en ésta se muestra el proceso de *redención* de un plagiario, Trece, y una víctima, Carla. Como explicaba anteriormente, Carla se redime trabajando de forma gratuita con niños pobres. Hacia el final de la película, cuando se decide el destino de los secuestrados de la película, Trece se redime al salvar a la chica. Pero antes se revela la identidad de la víctima que al principio del filme muere en la ruleta criolla. Martín, víctima/criminal, escapa de sus secuestradores, abandona a su pareja Carla y toma un taxi que –desafortunadamente para Martín– es conducido por Dolor, el taxista y cazador de chicos ricos, quien lo devuelve con el resto de la banda para ejecutarlo juntos. La trama contiene un mensaje social bastante obvio. Su ejecución al principio es arbitraria y general dentro de “la innumerable cantidad” de secuestros, pero al final resulta casi un acto de justicia. Martín es parcialmente responsable del plagio de Carla y, además, es caracterizado como el típico rico arrogante que desprecia a los marginales y piensa que todo pobre es un criminal en potencia. Además, dentro de una escala de valores machista, la masculinidad de Martín ha quedado en entredicho al tener relaciones homosexuales con Marcelo, el narcotraficante. En todo caso, Martín expía sus pecados de modo trágico con su muerte. En segundo lugar, Trece, Budú y Niga discuten qué hacer con la chica, luego de que su padre ha pagado el rescate. Budú quiere violarla y matarla. Niga quiere matarla. Trece presiona para salvarla y

⁵⁷ Durante la manifestación, un reportero fue baleado por un motociclista. La violencia contra los periodistas sí es un fenómeno que se vuelve común en el periodo revolucionario.

consigue convencerlos. Aquí radica la redención de Trece, al negociar con sus compañeros del crimen la vida de Carla por una parte de su botín, convirtiéndose así en un héroe romántico que Niga y Budú llaman Romeo⁵⁸. Aquí de nuevo, volvemos a la referencia al trompetista de Ligia Elena, como símbolo del hombre pobre que libera a la chica rica. Trece de manera desinteresada reduce su parte del botín para salvar a Carla y así se redime como ella.

Luego de la discusión, Niga y Budú obligan a la chica a bajarse de la camioneta. Budú la hace arrodillarse al borde de uno de los precipicios del cerro Ávila y le dice: “Perra, siente la ciudad en la que vives”; inmediatamente le dice a Niga: “Vamos a darle plomo” y le preguntan a ella: “Te llegó la hora. ¿Estás lista?” Ambos disparan al aire y no la matan. “Sorpresita, mami, disfruta que estás viva”, le dicen y la dejan. En la camioneta, Romeo/Trece les apunta con su pistola y en la otra mano, muestra un fajo de billetes que paga para salvarla.

Por unos segundos, parece haber terminado la película: al mejor estilo de un *western*, la camioneta arranca levantando una nube de polvo que rodea a Carla arrodillada, pero viva. Sin embargo, llegan dos policías en una camioneta, quienes la llevan supuestamente a la comisaría a hacer unas declaraciones. Los “oficiales” se sonríen felices con la nueva presa, pero por poco tiempo porque los secuestradores vuelven, los eliminan y Romeo/Trece vuelve a liberar a Carla: “Yo no soy un santo pero con estos diablos no te dejo ni de vaina (*Pausa*) Arranca. Pira. Pira. Estás libre”. Nuevamente, se invierten los roles de policías y criminales. Los policías son criminales, quienes secuestran a Carla por segunda vez y posiblemente la violarían y/o matarían,

⁵⁸ El personaje de Shakespeare se gestaba también en un mundo de enfrentamiento irreconciliable como el de la sociedad venezolana.

como pretendían hacerlo antes Budú y Niga. Sin embargo, en esta oportunidad los criminales, Budú, Niga y Romeo, offician como salvadores y vengadores, salvan a la chica y matan a los policías. ¿Por qué lo hacen? Son los tres que regresan para perdonarle la vida a Carla. No obstante, la redención de Trece no tiene nada que ver con la santidad. Si pensamos en formas de heroísmo, tampoco se trata de un héroe común.

ESTÉTICA DE LA VIOLENCIA: ALGUNOS MATICES

Al final del filme, una voz en *off* dice:

La mitad del mundo se muere de hambre, mientras la otra mitad se muere de gordura. Sólo nos quedan dos opciones: O enfrentamos al monstruo o lo invitamos a cenar.

La narrativa cinematográfica se cierra con otro efecto de verdad acerca de la desigualdad social y las posibles opciones. En el desarrollo de la historia, se representa la desigualdad extrema a través de las escenas urbanas donde por algunas horas confluyen plagiarios como miembros de los sectores sociales más desposeídos y plagiados como representantes privilegiados de estas sociedades. La tensión social y racial de esta película podría haber sido filmada en Argentina, Brasil, Colombia, Guatemala o México. Según el estudio "Desigualdad en América Latina y el Caribe: ¿ruptura con la historia?" publicado por el Banco Mundial en el 2004, el 10% de las personas más ricas recibe entre el 40% y el 47% de los ingresos totales generados por la región, mientras que al 20% más pobre sólo le toca entre el 2% y el 4%. Según otro informe de la CEPAL del 2006, a

pesar de ser el cuarto año consecutivo de crecimiento de la región, todavía el 10% más rico se queda con el 48% del ingreso regional.

En el capítulo anterior, en la obra de Escanlar, *Estokolmo*, se cuenta un secuestro tradicional. La víctima es asesinada al final de la novela por Doctor Muerte, quien al principio había ejecutado a su novio, Ederly. No existe espacio para la redención en la ficción de Escanlar. Por el contrario, en el filme de Jakubowicz, mientras el personaje de clase alta es eliminado, otro personaje privilegiado, Carla, no sólo se redime, sino que es rescatado dos veces.

Si bien en las dos ficciones, el crimen y la violencia son inherentes a todos los estratos sociales, la película *Secuestro...* representa ciertos matices tanto en la representación del criminal como en la de la víctima. Jakubowicz invita al monstruo a cenar. Luego del diálogo entre Carla y Trece, el criminal se convierte en Romeo, paga por su rescate y salva a Carla de ser violada y asesinada dos veces. Sin embargo, no nos hagamos ilusiones, Romeo sabe que no es santo. Se irá a España a traficar droga y hacer dinero fácil. Romeo no es un voluntario en una clínica. Sabe que “media ciudad se está pudriendo en la mierda”, pero su práctica política y ética es de responsabilidad tan sólo con Carla, su madre y consigo mismo. Su responsabilidad política es limitada y ambigua. En el caso de los otros secuestradores, la normalización del criminal es parcial también. La historia no explica el carácter asesino de Niga ni la violencia sexual del violador Budú. Las figuras de padre se representan a través de Budú y sus dos hijos, al mismo tiempo que el padre de Carla se construye como un médico que ha trabajado toda su vida. Por el contrario, el padre de Martín trasnocha como su hijo y se entretiene jugando al

póker y haciendo sus apuestas. Como su hijo, Martín, el padre representa al miembro de clase alta indiferente e improductivo.

Finalmente, acerca del interés de este filme por representar contextos de violencia y crimen, habría que mencionar la figura cinematográfica del bandido como héroe popular, cuya importancia –según Eric Hobsbawm en *Bandits*– radica en lo que nos dice acerca de la estructura social que representa. Su carácter popular lo distinguiría de la figura del gánster porque el bandido no busca riqueza ni integrarse al orden social, sino que opera en sus márgenes en busca de revancha, justicia o sólo sobrevivir. Mientras tanto, el gánster busca acceder a la riqueza capitalista e incluso imita aunque de manera grotesca valores burgueses. En el capítulo anterior, los capos del narcotráfico son similares al gánster. En el análisis de esta película, los criminales se acercan a la figura del bandido, como seres marginales –a veces críticos– del orden capitalista, impulsados por la supervivencia, más que por valores burgueses o capitalistas.

CAPÍTULO 3

DE HÉROES SUBTERRÁNEOS: *UN OSO ROJO*

El director Adrián Caetano ha dicho que los héroes de sus películas “salvan al mundo y después se sientan debajo de la parra a descansar y tomar mate”. Entonces, me pregunto qué relación con el poder establece un héroe que es capaz de salvar el mundo, no para apoderarse del mismo, ni para concentrar poder en sí mismo, sino simplemente para descansar y tomar mate. Por otro lado, ¿qué significa “salvar el mundo” en la película *Un oso rojo* (2002)? Analicemos brevemente la situación de los personajes principales. Rubén, alias el Oso, sale de la cárcel después de 7 años. Su hija, Alicia, perdió el año en la escuela por problemas de lectura. Su ex-esposa, Natalia, trabaja a destajo como empleada doméstica. Sergio es la nueva pareja de Natalia y el padrastro de Alicia. En la casa, Rubén encuentra fotos de la nueva familia. En esa época, Sergio tenía trabajo y hasta un auto. Ahora, el “proveedor sustituto” está desempleado, sale inútilmente a buscar trabajo todos los días y además se endeuda apostando a las carreras de caballos. El dinero no alcanza y van a ser desalojados de su casa. Por todo esto, la historia de Caetano sería una narrativa de sucesivas pérdidas en un espacio de exclusión, donde los personajes por diferentes procesos sociales van cayendo en los márgenes, es decir, su inserción en importantes instituciones de la sociedad, tales como la familia, la escuela o el mercado se van diluyendo hasta romperse en algunos casos: el

desempleo de Sergio, la cárcel y la pérdida de la familia para Rubén, el subempleo de Natalia o los problemas escolares de Alicia. A su vez, el contexto es de calles de pedregullo; negocios cerrados; jóvenes jugando en la calle y pidiendo plata para la “birra”; placitas de juego, donde los policías están prestos a “cachear” a Rubén y pedirle el documento de identidad; mientras que un mafioso como el “Turco” se toma una cerveza en su bar, rodeado de sus matones a plena luz del día. Y como dice la gente del barrio tiene “negociados con el Intendente”.

ENTRE PERROS Y OSOS

Cuando era una niña mi padre trajo un perro pastor alemán porque el bar había sido robado. La bautizamos Reina y vivió su primer invierno encerrada en el enorme sótano del negocio durante el día, mientras que en la noche subía a la superficie y estaba “libre” para vigilar el negocio. Cuando llegó el verano comenzamos a hacer paseos con ella hasta que un día Reina empezó a correr y nada ni nadie pudo detenerla. Ahora cuando recuerdo la imagen de Reina corriendo por la ciudad, entiendo el impulso sin freno de quien huye poderosamente de un encierro al que no se querrá regresar jamás. Aún más, es esa prisión que llevaremos dentro, la que nos impulsa a no cesar en la carrera de fuga. Con esta anécdota quiero introducir una dinámica de poder, donde el ser en fuga establece un combate, no sólo con fuerzas exteriores, sino con sus propias potencialidades.

Es la misma imagen de fuerza como fuga en la libertad o hacia la libertad la que me fascina del personaje principal de *Un oso rojo* (2002). La película se inicia con el Oso Rubén, un convicto caminando por corredores, túneles carcelarios hacia la salida. Luego,

sigue su andar por otros túneles: las calles de la ciudad y los “bondis”. Rubén recorre y habita ambos de igual modo. Se caracteriza por su dureza, la tensión continua, la violencia contenida. Está alerta como si siguiera en la cárcel y sus peligros. Una música popular marca la velocidad del caminar de Rubén por la ciudad. Parece un oso perseguido o herido que consume ansiosamente todo lo que le da la vida: fuma continuamente, bebe su cerveza hasta el fondo, come su pizza con fruición, con ganas, y va consumando cada acto en libertad como si lo hubiera calculado durante años en la cárcel. No obstante, esa misma velocidad de su salida está dosificada por la astucia y la capacidad de improvisación de quien cayó fuera de su hábitat y aprendió a vivir con las reglas de otro sistema: la cárcel.⁵⁹

NARRATIVA DE PÉRDIDA/NARRATIVA DE FRAGMENTOS

En la película *Un oso rojo* de Adrián Caetano⁶⁰, me interesa analizar las prácticas desarrolladas como una narrativa de pérdida, ya que los personajes están siendo desplazados hacia espacios de exclusión, espacios marginales. En especial, me centraré en el personaje del ex convicto, Rubén, alias el Oso, justamente porque él es el personaje más marginal del filme. Esta situación le proporciona toda la ambigüedad del margen: por una parte, es un hombre que acaba de salir de la cárcel, no tiene trabajo ni dinero,

⁵⁹ Sería oportuno indicar que el perfil que estamos proponiendo de Rubén responde parcialmente a un performance masculino tradicional. Por ejemplo, algunas de las características que describimos en este párrafo podrían atribuirse a una masculinidad exacerbada por la violencia de la cárcel.

⁶⁰ Acerca de la filmografía del director uruguayo Adrián Israel Caetano, su primera película *Pizza, birra y faso* (1997) fue codirigida con Bruno Stagnaro y también aborda la marginalidad desde un grupo de jóvenes en Buenos Aires. En su segunda película, *Bolivia* (2001), un inmigrante ilegal boliviano se enfrenta a la explotación, racismo y xenofobia en un contexto de exclusión social. En *Crónica de una fuga* (2006) un grupo de presos políticos se escapa de un centro de detención y tortura durante la llamada guerra sucia de la última dictadura argentina.

también ha perdido su familia, esposa e hija; por otro lado, estas pérdidas y carencias lo impulsan y lo llenan de una fuerza de libertad y de recuperación, reparación de las heridas. Es una fuerza de libertad, porque el Oso tiene la libertad que le da el hecho de estar marginado de estructuras como la familia o el mercado laboral. Por otro lado, es una fuerza que lucha para que la “libertad legal” de haber salido de prisión sea una libertad en la práctica, una libertad real.

Intentaré demostrar que la fuerza libertaria del Oso constituye una fuerza de poder constituyente: instinto, violencia, astucia, improvisación se despliegan como fuerzas centrífugas del ex convicto, quien se desplaza en busca de la libertad y del amor que ha perdido. Al mismo tiempo, sus movimientos buscan alejarse, desviarse de diferentes “centros”, poderes constituidos, estructuras rígidas, estructuras de poder que se interponen como barreras frente a su fuerza autónoma que intenta no ser atrapada. Como ha teorizado Negri, la fuerza del poder constituyente proviene de dos elementos: resistencia y deseo. Por un lado, un impulso ético de resistencia a los poderes constituidos y, por otro, una pasión constructiva que alimenta el poder constituyente⁶¹. El poder constituyente puja por liberarse huyendo del centro, mientras que el poder constituido se fosiliza en su propósito de acumulación de poder⁶².

Debido a la diversidad de poderes constituidos, la fuerza constituyente del ex convicto se ramifica en diferentes narrativas, diferentes fragmentos. Intentaré delinear estos fragmentos de fuerza centrífuga que se alejan de diversos centros de poder. He escogido para cada fragmento de los movimientos del Oso una frase que da título a cada

⁶¹ Negri dice: “The active elements are, rather, resistance and desire, an ethical impulse and a constructive passion” (22). Y acerca del deseo agrega: “Desire unceasingly feeds the movement of strength” (13).

⁶² Como explican Viano y Binetti en su análisis de los Centros Sociales de Italia, el poder constituyente es un movimiento centrífugo, es decir, tensiones que escapan de formas de poder constituido (251-252). Son movimientos de fuga/éxodo/abandono –como indica Virno– que no buscan una conquista de poder.

parte. Este título es una posible ética que dispara el fragmento de movimientos que se concretan como prácticas. Estas prácticas siguen, a veces, patrones tradicionales como valores de la familia patriarcal, o valores nacionalistas del tipo de los registrados por la historiografía decimonónica o la narrativa épica con sus héroes como padres/patriarcas de la patria; en cambio, otras veces las prácticas son como vuelos improvisados que se escapan de algunas de estas barreras tradicionales. Estas rupturas irán construyendo un tipo de heroísmo singular en la filmografía de Caetano.

Este heroísmo está comprometido con *virtudes ordinarias*, como le ha llamado Todorov (1996), lo que no implica necesariamente que carezca de *virtudes heroicas*, sino que valora más las virtudes ordinarias que las heroicas. Por un lado, virtudes ordinarias como dignidad, cuidado de los demás (*caring*) y vida intelectual (*life of the mind*) constituyen una *ética de responsabilidad* con el otro, en oposición a virtudes heroicas como fortaleza, coraje y lealtad que guían una *ética de convicción* o de principios. Mientras que las virtudes heroicas sirven a abstracciones como la humanidad, la patria o el ideal heroico mismo, las virtudes ordinarias sirven a individuos o comunidades, en todo caso, seres humanos concretos. Por esto, las virtudes heroicas tradicionales son fieles a una causa, una ideología, más que a los individuos específicos, a quienes se puede llegar a sacrificar con el fin de preservar los principios que sostiene⁶³. Con esto no quiero decir que un héroe de virtudes comunes esté desprovisto de ideología. Por el contrario, creo que un heroísmo no tradicional tendería a alimentarse de la ideología que sustente, más sin dejar cegarse por ella, para así privilegiar la vida.

⁶³ Todorov desarrolla estos conceptos en el capítulo “A Place for Moral Life?” (31-47) y en “Neither Heroes nor Saints” (47-118).

Por el contrario, la ética de responsabilidad se compromete con las personas. Es fiel a los valores de la vida en lugar de a valores absolutos. Ser fiel a los valores de la vida significa reconocer su multiplicidad, su diversidad y que cada situación es heterogénea (12). Para ello, debemos rechazar, como indica Badiou (1994), la idea de una “ética en general”, para dar lugar a una “ética de procesos en los que se tratan los posibles de una situación”. También Deleuze (1988) ha entendido ética como un análisis de las fuerzas de una situación para encontrar una tipología de “modos de existencia”. Esta ética sustituye a la moralidad, la cual sería un sistema de juicio basado en valores trascendentes como el bien y el mal (22-23). Asimismo, Marx se refiere a una práctica que no sigue modelos previos, ni se apega a ideales, cuando describe a la clase trabajadora durante la Comuna de París de 1871: “The working class did not expect miracles from the Commune. They have no ready-made utopias to introduce *par decret du peuple*... They have no ideals to realize, but to set free the elements of the new society with which old collapsing bourgeois society is pregnant.” (cit. Negri 31).

En resumen, a continuación presento una serie de fragmentos de esta narrativa de pérdida con sus respectivas éticas de responsabilidad y sus prácticas centrífugas de fuga/abandono de diversos poderes constituidos para así realizar sus deseos y pasiones.

LA DEUDA: ¿QUÉ VAMOS A ARMAR QUILOMBO⁶⁴ POR 4 LUCAS DE MIERDA?

¿Qué moviliza los primeros pasos de la salida en libertad? Básicamente, el Oso realiza dos acciones de reparación de pérdidas o carencias⁶⁵: Cobrar una deuda y recuperar a su hija, Alicia.

En este fragmento explicaré su primera acción en libertad, la búsqueda del Turco/Manco para cobrar su botín, quien no le dio el dinero a su hermano ni a su esposa, mientras Rubén cumplía su condena en la cárcel. El primer hallazgo nos enfrenta a formas de poder constituido muy comunes en la postdictadura argentina: el Turco ahora está vinculado a la clase política, ha hecho “negociados” con el Intendente. Criminales mafiosos asociados a la clase política.

La astucia del Oso lo habilita para adelantarse a algunas estrategias del mafioso para timarlo otra vez. Sin embargo, el Manco no es un recién llegado al negocio de engañar a los demás y manejar el poder en un espacio de ilegalidad. Así, lo amenaza

⁶⁴ La palabra quilombo, de la lengua africana bunda, significa lío, barullo, gresca o desorden en Argentina, Bolivia, Honduras, Paraguay y Uruguay. En este caso, el Turco se refiere a que el Oso no debe armar lío por 4 lucas. Indirectamente lo está amenazando, pues no piensa pagarle. Pero si el Oso insiste en “armar quilombo”, quien pagará será su familia, pues le avisa al despedirse que sabe que su familia vive en San Justo y le advierte: “Tené cuidado. Siempre andan a los tiros por allá como en el *Far West*, jeje”.

⁶⁵ Me refiero a dos funciones tradicionales del cuento folklórico o infantil. En todo cuento, según el teórico estructuralista Vladimir Propp en *Morfología del cuento*, existe una “fechoría” o una “carencia” que moviliza la acción del héroe para reparar la fechoría o colmar la carencia. En el caso de *Un oso rojo*, la fechoría podría ser la cometida por el Turco, cuando se queda con el botín del Oso, “las 4 lucas de mierda”. El Oso sale de la prisión a reparar la fechoría, cobrar la deuda. Este tópico de reparar la fechoría como deuda de alguien que se ha quedado con el dinero ajeno es un lugar común de la narrativa latinoamericana. La serie de personajes que describen un periplo que se inicia con la reparación de la deuda es sumamente común. La segunda acción de reparación es la paternidad de Rubén, quien vuelve dispuesto a recobrar a su hija. Su primera acción fue buscar al Turco y pedirle su dinero. Su segunda acción es comprar un oso rojo para Alicia e ir a verla. Sin embargo, la reparación primera de la deuda pondrá en peligro la vida de la segunda, por lo que el Oso renunciará momentáneamente al cobro de la deuda cuando el Turco amenace de forma indirecta con agredir a su familia, ya que le dice que sabe que viven en San Justo y allí andan a los tiros. En resumen, la reparación de la fechoría o carencia, como veremos, no se resuelve en la forma tradicional analizada por Propp.

indirectamente levantando en alto la jarra de cerveza y brindando a la salud de sus matones: “Salud, muchachos”, es la señal de que se preparen porque si el Oso arma “quilombo” para cobrar su deuda, ellos tendrán un trabajito. Cuando el Oso se va, el Turco deja caer la última amenaza contra la familia, ya que le dice que sabe que viven en San Justo y allí andan a los tiros.

Y es que el Manco encarna valores de varios estereotipos del mundo criminal. En primer lugar, lo recibe con “No sabés que acá no dejamos entrar a los trolos”, lo que podemos interpretar como una broma común entre hombres acerca de la posible homosexualidad de sus pares, pero también puede ser indicador de la típica violación sufrida en la cárcel que lo habría convertido en “trollo”; en otras palabras, el personaje del Manco verbaliza la importancia de ser heterosexual en la escala de valores de una masculinidad tradicional. En segundo lugar, lo busca atrapar en su red de poder constituido: “Venís a buscar un laburito” o “Ando atrás de algo grande”, es decir, si trabajás y sólo si trabajás para mí, cobrás tu deuda porque bajo las reglas del mundo del Manco, Rubén debe volver a su red de poder, su centro, para cobrar sus “4 lucas de mierda”. En tercer lugar, subestima las intenciones de Rubén de vivir legalmente: “No pensarás hacer de chofer toda la vida, ésa no te la creés ni vos, Oso. Si pensás alimentar a tu familia con 600 gambas. Únicamente que a tu mujer la alimente otro macho”. El Manco toca todos los resortes para humillarlo, los valores machistas y patriarcales que funcionan inicialmente en la subjetividad de Rubén. Sin embargo, en los siguientes fragmentos veremos que esta subjetividad masculina tradicional migra huyendo de estos centros que lo atraparían en los lugares que Rubén está intentando evitar. En consecuencia, la tensión de fuerzas no siempre se da con fuerzas exteriores. Por un lado,

tendríamos lo que Deleuze llama *combat-against*, cuando se trata de destruir o repeler una fuerza exterior, como puede ser la mafia del Turco. Por otro lado, se puede reconocer lo que Deleuze llama *combat-between*, cuando la tensión entre sus propias partes, entre las fuerzas interiores que “either subjugate or are subjugated”. En este caso, “it is the combatant himself who is the combat” (132). De aquí que el poder constituyente del Oso entre en tensión con fuerzas exteriores como el poder constituido del Turco. Pero la oposición constituyente/constituido es, a su vez, una dinámica interna entre la tendencia del ex convicto a usar el poder de modo tradicional o, por el contrario, la tendencia de crear fuerzas constituyentes.

Para terminar con este fragmento de la deuda, es bueno notar cómo el Manco distingue un “laburito” ilegal que provee de “plata grande” (50 lucas) de un trabajo honesto de chofer que, según su filosofía, lo inhabilita como “proveedor” principal de la familia patriarcal.

Provisionalmente, el Oso decide no “armar quilombo por 4 lucas de mierda”; es decir, de acuerdo con una ética de responsabilidad con el otro posterga el cobro de la deuda, pues pone en peligro la vida de la familia que busca recuperar en el siguiente fragmento.

ALICIA: ¿Y YO CÓMO SÉ QUE VOS SOS MI PADRE?

La segunda acción del personaje principal al recuperar su libertad es buscar a su hija. ¿Cómo recuperar a una hija que no ve desde su primer cumpleaños?

El proyecto de ser padre se inicia con las prácticas más comunes. Un oso rojo de peluche con un tambor, los *Cuentos de la selva* de Horacio Quiroga, salidas a comer pizza y al parque a dar una vuelta en la calesita. El proyecto se va constituyendo materialmente: Alicia lleva a la escuela el peluche en su mochila, mientras que la madre le lee el cuento “Las medias de los flamencos” antes de dormirse. En la cárcel, Rubén se había tatuado un corazón con el nombre de Alicia en el bíceps. En libertad, otro corazón cuelga del auto que conduce. La materialidad se esgrime como evidencia de prueba de la paternidad: cuando Alicia le pregunta “¿Y yo cómo sé que vos sos mi padre?”, Rubén le muestra la foto de la familia de tres que perdió al caer en “cana”: madre, padre e hija con la primer bicicleta.

El amor de Rubén es sumamente cauteloso en sus acercamientos e intentos por recobrar a su hija. Algo singular es que los acercamientos del Oso a su hija se podrían dividir entre los que responden a sus propias necesidades de padre y los que buscan responder a las necesidades de la hija, como por ejemplo, resolver el problema que le pasó una compañera de clase o ayudarla con la lectura para que no repita el año o mirarla como escolta de la bandera en la fiesta de la escuela.

Con todo, esta segunda reparación se verá obstaculizada igual que la primera. Mientras Alicia gira en la calesita, vienen los policías a pedirle el documento de identidad a su padre y verificar que no carga armas. La hija se acerca al padre y se miran a través del alambrado del parque. ¿Qué sienten? ¿Qué hay en esa mirada sin palabras con la red de por medio? ¿Humillación? ¿Miedo? La puesta en escena del alambrado entre los dos marca otra materialidad, no como símbolo de paternidad, sino como huella de la cárcel que se proyecta como una sombra sobre la relación en el contexto de la aparente libertad

del Oso. Entonces, entra en escena la ética de la comunidad de ex convictos donde trabaja el Oso, que analizaremos a continuación.

GÜEMES: “A VECES PARA HACERLE BIEN A LA GENTE QUE UNO QUIERE LO MEJOR ES ESTAR LEJOS”

La tercera acción en libertad es llevar un encargo de un ex compañero de prisión, el Cuervo. Los diálogos siguen marcando el deterioro social: El Oso tiene la dirección de una verdulería, pero encuentra, en su lugar, una remisería. Un veterano de barba crecida y algunos kilos de más habla, come y bebe al mismo tiempo que atiende el negocio. Comienza comportándose un poco tosco y desconfiado como suele hacerlo el Oso, luego le va haciendo una serie de preguntas hasta que, finalmente, le ofrece casa, trabajo y un anticipo de dinero.

En este espacio de la remisería encontramos una comunidad de ex presos que trabajan juntos, comparten los mismos valores éticos y se ayudan. Como en el cuento que el Oso le ha regalado a su hija Alicia, “Las medias de los flamencos” de Quiroga, los ex convictos tienen las patas coloradas, están marcados por la muerte o el crimen. Saben los peligros a los que están expuestos al salir de la cárcel. Ellos y sus familias. Como los flamencos tienen límites: si salen del agua, el veneno de las víboras en sus patas les hará volver al espacio al que los confina su marca roja.

Tras ser despedido por los policías con un “no volvés por acá”, el Oso vuelve a la remisería. Ramiro, otro de los choferes/ex preso le pregunta por la hija, le dice “cuidala” y se va afuera. Entonces, el dueño, Güemes, le cuenta la historia del preso/flamenco que se va a “rumiar” afuera: cómo los policías mataron a su nieta para vengarse de su hijo.

“Dicen que a la nena no la vieron. Bastantes balas recibió para no haberla visto”, le cuenta Güemes. Otra barrera se levanta frente al ex preso. La moraleja de la historia de su par “flamenco/patas coloradas por el veneno del crimen”, Ramiro, es “A veces para hacerle bien a la gente que uno quiere lo mejor es estar lejos”. Ramiro tiene otro nieto, pero él prefiere no verlo, ante el riesgo de que corra la misma suerte que la nieta.

Este principio se vuelve la filosofía que rige a esta comunidad y modifica las pulsiones originales de Rubén en los dos primeros fragmentos: cobrar la deuda y recuperar a su hija. Precisamente, la narrativa de Caetano rompe con las funciones tradicionales del cuento folklórico o infantil que analizara Propp. En primer lugar, el cobro de la deuda es la típica acción del héroe para reparar la “fechoría”, colmar la “carencia”, castigar al agresor. En segundo lugar, Rubén vuelve dispuesto a recobrar a su hija, otra carencia. No obstante, las funciones tradicionales quedan por el camino desplazadas por una ética de responsabilidad: “cuidar a la gente”, “hacerle bien a la gente que uno quiere”. No se trata aquí de construir un héroe tradicional, dotado de fuerza y coraje absolutos. Más bien el Oso, como los otros flamencos, siguen una ética “móvil”, pues se acomoda para el beneficio de individuos reales, en lugar de principios ideales. Por ello, la estética/ética formulada por Caetano modifica las funciones tradicionales estudiadas por Propp.

OSO: “TE FUISTE AL CARAJO... SI A MI HIJA LE LLEGA A PASAR ALGO O LA PASA MAL POR VOS, TE MATO, ¿ME ESCUCHASTE?”

El principio ético de “cuidar a la gente” se desprende de la comunidad de ex convictos de la remisería y va a regir los siguientes movimientos del Oso. Movimientos

que se van alejando de una masculinidad típica, de hombre como patriarca, padre, jefe de familia. El caso es que su apariencia sigue siendo la del hombre de actitud recia, dura, pecho de paloma, listo para usar toda su violencia y fuerza para preservar su territorio. Ahora bien, sus acciones dirigidas a “cuidar a la gente” van a cumplir con principios no patriarcales y van a conformar un tipo de heroísmo diferente.

En su ánimo de cuidar a su hija, sigue al padrastro, Sergio. Vio las carreras de caballos en su casa y lo sigue al lugar donde se gasta la plata en apuestas. Se hace pasar por un cliente cualquiera que toma su café con leche con medialunas, mientras averigua que Sergio no sólo no tiene dinero para apostar, sino que tiene una gran deuda y ya no le fian más.

El Oso en su intento de cuidar a su hija lo amenaza en la calle: “Te fuiste al carajo... Si a mi hija le llega a pasar algo o la pasa mal por vos, te mato, ¿me escuchaste?”. Sin embargo, entonces interviene Natalia, un personaje que mantiene un perfil aún más bajo que el heroísmo del Oso o la parsimonia de los ex convictos, pero que cambia las siguientes acciones del Oso. Natalia lo va a ver a la pensión donde vive y lo enfrenta:

- Pasa que no cambiás más. No entiendo qué estás buscando... ¡Conmigo no te metás! ¿Por qué te metés con Sergio? A ver ¿quién te creés que salió a trabajar para que tu hija tuviera que comer, para que tu hija pudiera ir a la escuela?

Rubén la trata como la mujer que no sabe nada de la vida o de su esposo, diciéndole “Vos no sabés nada”. Pero Natalia sabe que “Sergio se juega la plata a los caballos” y vuelve a marcar los límites: “¿Qué te importa?... A tu hija no le faltó nada ni le va a faltar nada, porque yo no le hago faltar nada”. Natalia lo pone en su lugar, es la

madre la que ha sostenido económicamente a la hija, no el padre. Por ello, le devuelve todos los regalos. No cuida a Alicia, atacando a su padre sustituto. Pues, la película expone una narrativa de pérdida en la sociedad contemporánea, donde ya no funciona ni el pretendido patriarcado de Rubén, ni el otrora matriarcado de Natalia, ni la figura paterna sustituta de Sergio. De aquí que el enfrentamiento va siendo desplazado por la confesión y la desesperación: “Ahora ya está, ya está el desalojo, el almacén que no me fia, la escuela de la nena...”, dice Natalia. El abrazo entre los dos marca un cambio en Rubén. A partir de aquí, “cuidar a la gente” incluirá cuidar a Sergio, quien lo ha sustituido como esposo, como padre y, además, vive en la que era su casa. Porque cuidarlo a él implica proteger a su hija y a su ex esposa, lo cual modifica los patrones de masculinidad previos.

OSO: “CHE, PELOTUDO, EL CORNUDO DE TU VIEJO NO TE ENSEÑÓ QUE A LOS BORRACHOS NO SE LES PEGA”

Rubén sigue intentando adaptarse al mundo que lo aguarda al salir en libertad. Y ahora protege a Sergio. Sigue vigilando sus pasos y llega al negocio donde apuesta cuando el dueño acaba de pegarle. Sergio está doblado del golpe en el estómago, de rodillas en el piso, con el cartón de vino derramado en el piso. La cámara enfoca los zapatos del Oso que entra y se para detrás de Sergio, borracho en el piso. Así se enfrenta al dueño con su ética: “Che, pelotudo, el cornudo de tu viejo no te enseñó que a los borrachos no se les pega”. Según sus principios, no hay que aprovecharse del que está en una situación de debilidad. “Del árbol caído todos hacen leña”, reza el refrán popular. Pero para Rubén, no se hace leña del árbol caído: un hombre desempleado, borracho y frustrado.

Entonces, el ex convicto asume otra deuda: “¿Cuánto te debe?”, le pregunta al organizador de las apuestas. “Una luca 200... Dos lucas”, le contesta Quique, el dueño del negocio. La deuda de Sergio pasa a ser la deuda del Oso, quien promete pagar en una semana, pero lo amenaza “La próxima vez que lo dejes entrar te vengo a buscar a vos”.

Rubén sigue jugando en círculos con el poder que tiene. Lo usa para amenazar al hombre de las apuestas, para controlar en pocos segundos a todos los matones que lo atacan por orden de Quique. Pero su violencia es contenida y canalizada para ayudar al caído en desgracia. ¿Cómo lo fue él en la cárcel? Amenaza, golpea, sabe el poder que tiene y lo muestra pero sólo en “titulares” como amenaza, más que como el puro ejercicio del poder.

Eso cambia la actitud de Quique, quien le da instrucciones a sus matones: “Acá no se le fía a nadie, por más conocido que sea. ‘Tamos, vo’, gil?”. Sus movimientos de ruptura con los patrones tradicionales desencadenan movimientos de ruptura en su entorno. Sergio, al igual que Natalia, le dice a Rubén: “No te entiendo. La verdad es que no te entiendo”. Rubén le contesta con la ética de la comunidad de ex convictos: “A la gente hay que cuidarla, hermano, no es tan difícil de entender”.

EL LABURITO: “DEJATE DE JODER, AGARRÁ ESO, TODA LA GUITA ES AFANADA”

“Cuidar a la gente” es asumir la deuda de las apuestas, del almacén y evitar el desalojo de “su” familia. A partir de aquí el principio ético “cuidar a la gente” lleva al héroe de la narrativa de Caetano a prácticas que continúan subvirtiendo una masculinidad tradicional. Asimismo se muestra la irrelevancia de valores como el trabajo honesto o se

cuestiona la distinción entre circulación del dinero legal e ilegal en el contexto de estos personajes⁶⁶. Finalmente, se pone en evidencia que la educación –como institución ideológica que transmite los valores nacionales de libertad e independencia “supuestamente” heredados de nuestros héroes de la Independencia– se ha vuelto completamente obsoleta, pues la narrativa de *Un oso rojo* marca la pérdida de tales derechos en espacios de exclusión.

Rubén acepta participar en el robo del Manco para pagar las deudas de su familia. Frente a esta decisión es bueno contrastar las reacciones del Manco y de Güemes, el dueño de la remisería. Por un lado, le dice el Manco: “¿Qué se te dio por agarrar?”, cuando Rubén decide aceptar el laburito de asaltar una compañía transportadora de dinero. La extrañeza y desconfianza del mafioso es totalmente opuesta a la reacción de su par en la remisería, quien después de preguntar si Alicia está bien, le ofrece un arma. La reacción es de sorpresa en ambos. Sin embargo, en el segundo, su par flamenco, viene acompañada de solidaridad y naturalidad de quien sabe que es parte de la vida de un ex convicto el volver al mundo del crimen. Sus respuestas son encaminadas a cuidar al Oso y cuidarse él también. Se cuida cuando le advierte que si usa el taxi de la compañía lo mete en líos con la policía, pero lo cuida cuando le da su arma. Como si supiera que va a

⁶⁶ Como reseña Ricardo Antunes, el trabajo ha sido valorado positivamente por numerosos pensadores. A fines de la Edad Media, Santo Tomás de Aquino lo consideraba un “acto moral digno de honra y respeto”. Max Weber con su ética positiva del trabajo lo definía como “camino a la salvación, celestial y terrena”. Finalmente, Marx definía su carácter dual: por un lado, “trabajar era necesidad eterna para mantener el metabolismo social entre humanidad y naturaleza”, por otra parte, señalaba su condición alienante y esclavizante, cuando bajo el imperio de la mercancía, el trabajo fabril se transforma en actividad, ya no vital, sino impuesta, forzada y compulsiva. El movimiento italiano de Autonomía de 1977, como explica Virno, se opuso a la ética positiva del trabajo, defendida por la izquierda tradicional (98). En la película, la ética positiva del trabajo también es desechada.

necesitar un arma extra para defenderse de los matones del Manco, quien no le va a jugar limpio otra vez⁶⁷.

Antes del robo, el Oso va a la Jura de la Bandera en la escuela de Alicia. “Un grupo de hombres en un pasado ya lejano creyeron en la posibilidad de ser libres e independientes y por esa causa lucharon con la convicción de que era un derecho”, dice la maestra en el discurso del acto patriótico. Sin embargo, me pregunto si existe tal cosa como la libertad para un ex convicto en la película *Un oso rojo*. Y si ésta existe, en qué consiste la libertad para Rubén.

Es más, ¿existe la posibilidad de ser libres e independientes para alguno de los personajes de este filme? ¿Es la libertad un derecho por el cual luchar en la narrativa cinematográfica de Caetano? Esta narrativa se erige en oposición a la narrativa historiográfica decimonónica que reza, en pocas palabras: los héroes de la Independencia lucharon por nuestra libertad, es decir, son los Padres de la Patria que crearon la libertad para sus hijos, nosotros, los hijos de la Nación. Por el contrario, en *Un oso rojo* los personajes no han heredado independencia ni libertad. En lugar de héroes o padres de la patria contemporáneos, hallamos mafiosos y matones asociados a políticos corruptos, mientras otros quedan desempleados y van perdiendo todos los frutos del trabajo legal y honesto. A pesar de ello, la narrativa historiográfica de valores nacionalistas y patrióticos pretende reproducirse a través de la maestra de escuela quien enseña a los estudiantes que los héroes de la nación construyeron la libertad e independencia del presente. La educación como aparato transmisor de la ideología del Estado⁶⁸. Sin embargo, la narrativa de Caetano muestra su caducidad porque los personajes no gozan de libertad e

⁶⁷ Según el modelo de Propp, Güemes se convierte en el “donante” del héroe, quien le da el arma, es decir, el “objeto mágico”, que lo ayudará a reparar la fechoría de su enemigo, el Manco/Turco.

⁶⁸ Me refiero a la escuela como uno de los aparatos ideológicos del Estado, según Louis Althusser (1970).

independencia, sino que construyen una subjetividad propia de la situación de carencia y desvalimiento de quienes por diferentes procesos sociales van cayendo en los márgenes; es decir, su inserción en importantes sistemas o instituciones de la sociedad, tales como el mercado laboral legal o la familia, se va diluyendo hasta romperse en algunos casos. Me refiero al desempleo de Sergio, la cárcel y la pérdida de la familia para Rubén, el subempleo para Natalia o los problemas escolares de Alicia, tal vez por su situación familiar. Como veremos en el siguiente párrafo, Rubén, como un héroe tradicional, es capaz de arriesgar su vida. Pero no lo hace por “libertad e independencia”, sino por cuidar a su familia. Esta narrativa no nos provee de ideales absolutos, sino de virtudes comunes.

Volviendo a la acción de la película, el Oso se aleja de la escuela en un auto robado y recoge a los matones del Manco que ejecutarán el asalto. Mientras los cuatro circulan por la autopista hacia el “laburito”, contrasta la música de fondo de los niños cantando el Himno Nacional: “o con gloria morir”. Otra vez el símbolo patrio marca la diferencia con la realidad contemporánea. El Himno Nacional evoca tiempos de muerte gloriosa cuando los cuatro hombres se dirigen a un asalto donde la opción de matar o morir no es exactamente para la gloria. En las escenas del robo se desencadena toda la violencia que ha estado contenida, regulada en la vida diaria urbana. Los tres hombres del Manco matan a varios policías, Rubén mata a otro que se acerca por detrás. Terminado el robo, uno de los ladrones se da cuenta que el Manco no les dio la información completa, los traicionó al exponerlos a peligros no anticipados. A esto se agrega la emboscada al Oso, cuando le sacan el arma provista por el Manco e intentan eliminarlo. Las escenas al estilo Tarantino se suceden. Rubén elimina en pocos segundos a los tres matones con el

arma que le dio Güemes. Mientras tanto, Natalia, Sergio y Alicia esperan la mudanza para desalojar la casa. Entonces, Rubén llega con el bolso de los “50 grandes”. Sergio intenta rechazar “la guita choreada”. Rubén le contesta: “Dejate de joder, agarrá eso, toda la guita es afanada”. La circulación del dinero y el mercado laboral según su ética no se divide en dinero legal o ilegal, dinero producto del trabajo honesto o “guita choreada” producto del crimen. Según la experiencia de Rubén los valores de legalidad u honestidad ya no están vigentes. En la narrativa de Caetano los valores del trabajador honesto o el orgullo producto del trabajo han caducado para quien ha estado preso o está desempleado y va perdiendo su auto, su casa, su calidad de vida, sin esperanza de encontrar un nuevo trabajo⁶⁹.

Sergio acepta el dinero. Natalia y Alicia observan la escena desde la casa. Ahora, Rubén se dirige al último enfrentamiento con el Manco y sus hombres en el bar. Va conduciendo el auto robado. El film toca una vez más el drama, Rubén llora e intenta no llorar, tal vez no vea nunca más a su hija o su ex esposa.

Recapitulando, la “guita choreada” salva la casa y le da cierta estabilidad al grupo familiar. Pero el primer plano del robo desmonta los valores tradicionales teatralizados en la escuela como escena secundaria o telón de fondo. Como decíamos al principio, la ética de principios de libertad e independencia de los héroes tradicionales decimonónicos es sustituida por la ética de responsabilidad del Oso. En lugar de los valores absolutos, el cuidado de su gente.

⁶⁹ Esta circulación indiscriminada del dinero legal e ilegal en *Un oso rojo* es similar en la película mexicana *Amores perros*.

¿QUÉ QUILOMBO ES ÉSTE?

La película había comenzado con un tiroteo en la calle con la policía, donde Rubén se ve envuelto y cae preso. Ahora termina con otro tiroteo, donde milagrosamente Rubén mata a todos los matones del bar del Manco y le clava un cuchillo/navaja en la mano sana del Manco. Otra escena del género policial o del *western*.

Rubén toma el corazón con el nombre de Alicia, abandona el auto robado y se va caminando tranquilamente. En la casa familiar, Natalia le lee el cuento de los flamencos a Alicia. Así termina la película.

En el cuento de Quiroga, los flamencos han quedado marcados por haberse vestido con las pieles de las víboras muertas. Como en la película, los flamencos fueron tontos y se dejaron engañar por su deseo, su vanidad y por la lechuza, quien es la asesina nocturna que no es castigada, por ser más inteligente que los flamencos. No obstante, en este cuento el héroe ha internalizado la ética de sus pares: cuidar a su gente. La lechuza/el Manco ha sido castigado. Y es que Rubén armó “quilombo” en dos de las acepciones del término. Por un lado, quilombo es la gresca al mejor estilo *western* cuando Rubén se enfrenta a unos diez hombres con dos pistolas y un cuchillo. Por otro lado, quilombo fue el espacio de liberación y solidaridad de los esclavos africanos en América. Los quilombos fueron sociedades alternativas creadas por esclavos fugitivos en Brasil. El quilombo de Palmares fue el más famoso y resistió casi 100 años (1597-1694). Llegó a tener más de 50 mil personas y tenía una organización política y social independiente del gobierno de Portugal. Luchó por una sociedad multiétnica compuesta de indígenas, musulmanes y europeos. En este sentido, Rubén ha intentado durante toda la película

construir su “quilombo”. Como los esclavos fugitivos, buscó y creó espacios/momentos de libertad y solidaridad. No como ideales, sino como fuerzas que se manifiestan a través de distintas prácticas en cada fragmento, en cada situación.

Por último, deberíamos analizar por qué Rubén regresa a eliminar al Manco y sus matones. ¿Para vengar la emboscada que ordenó el Manco en su contra? Es posible. Sin embargo, ¿por qué arriesgar su vida en un enfrentamiento tan desigual una vez que ha conseguido su objetivo, ayudar a su familia? ¿Qué sucedería si él no se vengara? Es posible que la mafia del Manco se vengara atacando a su hija o a su ex esposa. ¿Y si Rubén hubiera muerto en la pelea? Pues ya no tendría sentido el castigo ejemplarizante a la familia de quien se ha ido con el botín del robo. Entonces, de acuerdo a estas conjeturas, el personaje principal participa de este enfrentamiento final para “cuidar a su gente” de las consecuencias de sus acciones, con su posible muerte, la de sus enemigos o ambas.

HEROÍSMO INVISIBLE/SUBTERRÁNEO: “SÍ, DE REPENTE SALVAN AL MUNDO Y DESPUÉS SE SIENTAN DEBAJO DE LA PARRA A DESCANSAR Y TOMAR MATE”

El heroísmo de estos personajes no saldrá en las noticias, no será escrito en los libros de Historia, no será relatado por ninguna maestra en un homenaje patriótico, no construye la nación, concebida en los términos decimonónicos. La ética y las formas de dignidad de estos héroes subterráneos se suman a una serie de rupturas con la noción clásica de héroe⁷⁰. Un héroe que no verá la luz del día, muchas veces, e, incluso, podría

⁷⁰ Se podría pensar en el cuento “Tema del traidor y el héroe” (1944) de Jorge Luis Borges. El héroe Kirkpatrick es asesinado y esto impulsa la rebelión e independencia de Irlanda. Sin embargo, Borges expone la falsedad de este heroísmo del discurso historiográfico nacional irlandés y nos muestra otra historia de heroísmo subterránea del mismo Kirkpatrick, quien luego de ser un traidor a la causa irlandesa, se redime “actuando” su propia muerte que ha sido planeada por Nolan y su grupo para que el sacrificio del

definirse como un perdedor, porque su heroísmo puede incluir la decisión de perder para cumplir con los valores éticos de responsabilidad y cuidado de su gente. Se caracteriza por otras formas de dignidad, libertad y, en especial, independencia de ciertos poderes constituidos a los que nunca pretenderá “asaltar” o vencer. Pero no por ello deja de ser un poder constituyente, con una fuerza orejana y libre, con unas prácticas ariscas y chúcaras, de “simplemente” jugarle una “gambeta” al poder constituido del jugador contrario, de esquivarlo por detrás, por el costado, detrás del escenario, entre bambalinas, sin que casi nadie se entere⁷¹.

Es así que para Rubén “cuidar a la gente” implica perder la posibilidad de una vida legal, volver a robar para el Manco y arriesgar su vida. Porque “robar” es dar un golpe a poderes constituidos como la Mafia del Manco o una compañía transportadora de

traidor prenda la mecha de la indignación del pueblo irlandés. También casi todas las películas del chino Zhang Yimou, en especial *Hero* (2002), *House of flying daggers* (2005) exponen un heroísmo que ha quedado por debajo de la versión nacional, construida para permitir la creación de “Nuestra tierra”: la unificación de China sobre los cadáveres de los héroes que, precisamente, no lucharon, sino que abandonaron su poder en pos de un poder mayor, el de la unión.

⁷¹ Gustavo Remedi en su artículo “De *Juan Moreira* a *Un oso rojo*: Crisis del modelo neoliberal y estética neo-gauchesca” ha teorizado acerca de una subjetividad gauchesca que habría ido mutando en el contexto del neoliberalismo y, específicamente en el Cono sur latinoamericano, el capitalismo periférico. Remedi reseña el *ethos* revolucionario y popular del gaucho desde el siglo XIX hasta el siglo XXI: libérrimo, humilde, arisco, sabio, incorruptible, rebelde medio anarquista, etc. Dichos valores se pueden rastrear en personas reales como en personajes ficticios de la literatura rioplatense, nos indica Remedi a través de numerosos ejemplos. En cambio, la subjetividad neo-gauchesca de la modernidad dependiente rioplatense actual denota la imposibilidad de integrar productivamente sectores de la población rural, obreros y clase media en general, hoy “desempleada y arruinada”. En otras palabras, concluye Remedi, “el gaucho se ha transformado, sobre todo, en el nuevo pobre que se afincó en las villas y asentamientos urbanos, en los marginados y los bandidos de la ciudad, y es así como el *ethos*, la subjetividad y la estética gauchesca permanece siendo un elemento pivotal de nuestra cultura, de los sufrimientos y las luchas del pueblo”. El análisis de Remedi me ha ayudado a entender las subjetividades presentes en *Un oso rojo* en el marco de la tradición gauchesca del Río de la Plata y en el contexto del neoliberalismo y un capitalismo periférico como el de Argentina y Uruguay. Uno de los ejemplos que Remedi menciona es el poema “Orejano” de Serafín J. García, popularizado por el dúo “Los Olimareños”. Sin embargo, yo me propongo usar la subjetividad “orejana” de García como un instrumento para entender estas nuevas subjetividades de manera general sin estrechar su ideología orejana al marco rioplatense o a la estética gauchesca. De hecho, la literatura y teoría latinoamericanas registran toda una gama de “rebeldes”, tales como los piratas, el jíbaro, el cimarrón, entre otros.

dinero. Pero se trata sólo de un golpe al sistema para obtener cierto beneficio que le permita seguir su ética y volver a alejarse de la estructura de poder.

El director Adrián Caetano es consciente del tipo de heroísmo que está construyendo cuando le cuenta a la periodista María Esther Gilio sobre su infancia y sus héroes en el barrio popular y proletario del Cerro en Montevideo:

- Aquéllos son mis héroes. Los padres de mis abuelos, mis abuelos. Mi abuelo, el de la cantina, no sabía leer ni escribir, su mujer lo había abandonado con tres hijas y él las crió a base de timba y con su bar clandestino.

Gilio le comenta que sus héroes son “de perfil bajo” y él le contesta: “Sí, de repente salvan al mundo y después se sientan debajo de la parra a descansar y tomar mate”. Como Rubén, cuando provee del dinero para pagar todas las deudas y se va silbando bajito por una calle oscura del gran Buenos Aires con el corazón afelpado y rojo de Alicia. Del tiroteo sólo se queja el ladrido de un perro a lo lejos.

CAPÍTULO 4

NI MUJER FATAL NI CRIMINAL: POTENCIALIDADES Y FUGAS DE PISTOLERAS Y PROSTITUTAS EN EL CINE URUGUAYO RECIENTE

Dentro del cine uruguayo reciente, me interesa explorar las potencialidades y limitaciones del crimen femenino como transgresión de género y clase social en las películas dirigidas por Beatriz Flores Silva, *La historia casi verdadera de Pepita la pistolera* (1993) sobre una mujer ladrona y *En la puta vida* (2001) sobre una prostituta.

Entre las potencialidades, estos crímenes se representan cinematográficamente como una crítica, rechazo o protesta contra la sociedad, sus instituciones y sus normas, lo que transforma al delito en un acto político, por parte del criminal, como dijera Howard Zehr. A su vez, por parte de la sociedad, el crimen es altamente político por dos razones: primero porque se incorpora en estos filmes como el resultado de decisiones políticas y segundo porque la decisión de qué actos son criminales también es un acto político. Este último aspecto se ve claramente en la representación cinematográfica del crimen en estos filmes, cuando los personajes compiten por definir qué es crimen o quién es criminal, es decir, intentan establecer o modificar el margen entre lo que es legal y lo que es ilegal. Por ejemplo, se borran los límites entre criminales, víctimas y detectives o se invierten estas figuras. Estas transformaciones atañen no sólo a estas tres categorías –criminal, víctima y detective–, sino también ponen en entredicho conceptos de carácter político, ético y estético como heroísmo, autoridad, inocencia y culpa. De este modo, vemos cómo

la categoría del crimen es una frontera móvil asociada a toda una serie de mutaciones en otras áreas, por lo que el crimen registra/da cuenta de una sociedad y su cultura –como analizara Josefina Ludmer para la literatura–; especialmente en una sociedad caracterizada por cambios políticos, económicos y sociales tales como el fin de la dictadura uruguaya en 1985, el retorno a la vida democrática con cierto grado de tutelaje militar, la continuidad de políticas económicas neoliberales dentro del contexto de la globalización, la reducción de las áreas de influencia del Estado y el crecimiento de la izquierda hasta llegar a derrotar a los partidos tradicionales por primera vez en la historia uruguaya en las elecciones democráticas del año 2004. Respecto a la relación entre crimen y cambios políticos y económicos, analizaré diversas teorías de las ciencias sociales para llevar estas conexiones hasta el campo de la cultura y así intentar otro acercamiento a estos fenómenos representados en el cine uruguayo reciente. Por ejemplo, Ted Robert Gurr en *Why Men Rebel* (Princeton, 1971) desarrolla la teoría de pobreza relativa (*relative deprivation theory*) como una explicación socio-psicológica de violencia colectiva. Gurr se basa en la teoría de Robert K. Merton, quien atribuye la anomia y delincuencia no a la pobreza, sino a la discrepancia entre los objetivos que una sociedad establece para sus miembros y los medios legales para obtenerlos. Dicha discrepancia existe hasta en los mejores tiempos, pero existen momentos de crisis cuando la brecha entre expectativas y logros se hace mayor e intolerable para ciertos sectores de la población. Entre los factores del aumento de esta brecha se encuentran, según Gurr, un cambio de gobierno o desarrollo industrial rápido, los cuales producen un aumento de las expectativas mayor al crecimiento económico o una recesión económica cuando el nivel de expectativas de la población se mantiene en los niveles previos. En cualquiera de estos

casos, se produce frustración que degenera en agresión, lo que podría explicar tanto la violencia interpersonal como la colectiva. En otras palabras, me interesa analizar estas dos películas sobre el *crimen* como una especie de termómetro de todos estos cambios en la sociedad uruguaya contemporánea, haciendo uso de teorías de las ciencias sociales acerca del crimen y su relación con cambios políticos y/o económicos.

Por otro lado, el castigo también puede ser pensado como una táctica política, como explica Foucault⁷², el cual se aplicaría en la primera película, sobre una mujer asaltante, quien fuera imitada por otras mujeres. En el segundo film, el castigo cae sobre una prostituta y varios proxenetas de una red de tráfico y trata de mujeres en Europa, cuando la prostituta denuncia a algunos miembros de la red europea donde ha ingresado. En ambos filmes, el castigo se articula a través de los discursos mediáticos⁷³ y es ejecutado por el Estado a través de la ley (jueces) y la policía. Entre los castigos desde el Estado se halla la prisión para la ladrona y la desaparición para la prostituta, es decir que ambas transgresiones culminan con la invisibilidad de las mujeres con respecto al espacio público. Por otro lado, en la ficción quienes castigan son representados como criminales o incluso como víctimas. El castigo se da dentro de estructuras de poder convencionales con relaciones de poder de carácter vertical.

Por otra parte, se representan o sugieren otro tipo de relaciones de poder, las cuales tienden a ser horizontales. Se trata de relaciones de complicidad, solidaridad, comprensión, cuando no admiración, hacia las mujeres criminales, todo lo cual sugiere un

⁷² Ver Michel Foucault en *Discipline and Punish* (1995).

⁷³ La crónica roja penaliza con su discurso a la ladrona, como veremos luego. Por otro lado, un periodista categoriza a la prostituta como una criminal y articula los prejuicios morales en contra de toda prostituta cuando le dice: “Usted sabía a lo que iba [En Europa]”. Como si ser prostituta justificara cualquier tipo de trato, incluido el régimen de esclavitud de la red de tráfico y trata de mujeres en Europa. Así los medios verbalizan la ideología de ciertos sectores sociales y, de esa manera, se crea un estado de opinión pública que presiona al Estado para que castigue a las criminales.

mundo que queda fuera de la puesta en escena. Un mundo que estas narrativas insinúan, aluden. Por esto, el poder transgresor/libertario de estas imágenes provee placer al espectador, se trate de una mujer o de un hombre. La audiencia experimenta y explora las potencialidades y restricciones de querer ir más allá de determinados límites de género o clase social, aunque al final la fantasía creada termina con la invisibilidad/desaparición de las transgresoras. Entiendo aquí que las relaciones de género y clase social que se intentan traspasar se inscriben dentro de estructuras de poder convencional o vertical como las que mencionaba al hablar de los medios, la economía o el Estado. Frente a estas estructuras, los personajes intentarán crear/desarrollar otro tipo de alianzas o relaciones no verticales, las cuales tienden a ser horizontales como veremos en el análisis de los filmes.

En términos cinematográficos, estas mujeres criminales del cine uruguayo reciente contradicen/modifican una larga tradición de personajes femeninos transgresores en el cine, los cuales suelen caer bajo la denominación/categoría de la mujer fatal. En general, la *femme fatale* es una subjetividad femenina que amenaza el orden social establecido, especialmente la familia patriarcal tradicional, por su carácter seductor/erótico excesivo –cantidad– o desviado de la norma en una forma monstruosa –calidad. Por el contrario, los personajes femeninos de las películas de Flores Silva no sólo no amenazan las relaciones de género tradicionales ni atentan contra la familia patriarcal, sino que en cierta manera intentan seguir las normas establecidas para una mujer en una sociedad tradicional. De allí que sus historias de transgresión/crimen exponen y parodian las contradicciones y limitaciones de la figura cinematográfica, *femme fatale*, del rol

femenino en la familia patriarcal y la crisis y/o el fin del Estado paternalista⁷⁴. Sobre el tema del Estado paternalista, Jean Franco en *Las conspiradoras: La representación de la mujer en México*, analiza cómo la película *Los olvidados* del anarquista Luis Buñuel representa los límites del Estado paternalista y benévolo del México pos-revolucionario (189-217). En el fragmento dedicado a la primera película de Flores Silva exploraré cómo el Estado uruguayo de la posdictadura reduce sus esferas de acción y no provee la seguridad social que solía asegurar en el pasado. La corrupción policial es otra de las limitaciones del Estado que se representa en ambas películas. En particular, en la primera es evidente que la corrupción se relaciona con la misma crisis del Estado, porque los cuerpos policiales no están equipados ni preparados como indica en clave paródica la película. Es claro también, como analizaré luego, que la policía pertenece a estratos sociales bajos y han recibido una educación limitada, según la representación cinematográfica. En el caso de la segunda película, las limitaciones del Estado como figura patriarcal se registran nuevamente en la corrupción de la policía uruguaya cuando no sólo ignoran la denuncia de la prostituta contra la red de tráfico, sino que tras la denuncia en Europa, los oficiales uruguayos de Interpol intentan apresarla/silenciarla cuando regresa a Uruguay a recuperar a sus hijos. También la figura del Estado en Europa es sumamente contradictoria, pues no protege a las prostitutas como víctimas de la red de tráfico porque son inmigrantes ilegales; por tanto, no tienen calidad de ciudadanas y son explotadas, prostituidas o asesinadas como si fueran esclavas en un sistema económico que supuestamente fue abolido hace unos dos siglos.

⁷⁴ Ver Jean Franco en el capítulo “Edipo modernizado” en *Las conspiradoras: La representación de la mujer en México*.

Por otra parte, como explica Laura Mulvey⁷⁵, las películas femeninas tienden a exponer las contradicciones de la sociedad patriarcal. Por ejemplo, en el caso de la ladrona de la primera película, ésta es representada como madre y esposa abandonada doblemente por su esposo, por el mercado y por el fin del Estado paternalista. Luego al analizar la prostitución en la segunda película se registra como la mujer es subyugada por reproducir los modelos de feminidad tradicionales y por su deseo de ascenso social. No obstante, la relación de poder del proxeneta que subyuga a la prostituta se invierte temporalmente cuando la prostituta pide ayuda al Estado europeo, con lo cual se problematiza la perspectiva del espectador sobre estas relaciones de poder prostituta-proxeneta. De esta manera, la inversión de relaciones de poder en la narrativa cinematográfica de Flores Silva rompe con las narrativas melodramáticas que simplifican la relación prostituta-proxeneta como una relación víctima-criminal, donde la prostituta es un ángel y el proxeneta es un agente diabólico y manipulador que la lleva hacia el camino del mal. Como veremos al analizar la segunda película, el proxeneta y la prostituta se relacionan al menos en dos niveles. Pero a su vez el proxeneta se halla dentro de otra estructura de poder vertical formada por los otros proxenetas, su jefe, los oficiales que falsifican los pasaportes e, incluso, los clientes de la prostitución. El proxeneta es apenas un “pichi” en dicha estructura –como dice un personaje– y la prostitución es una red que abarca a toda la sociedad.

7 Ver Laura Mulvey en *Visual and other pleasures*.

HOMBRE PISTOLERO/MUJER LADRONA

La existencia de una mujer pistolera en el universo lingüístico hispano no es admisible. En el diccionario de la Real Academia Española (DRAE), el sustantivo *pistolero* significa “Hombre que utiliza de ordinario la pistola para atracar, asaltar, o, como mercenario, realizar atentados personales”, mientras que el sustantivo *pistolera* es “estuche o funda donde se guarda la pistola”; es decir, un objeto. Afortunadamente, el DRAE ofrece otras posibilidades lingüísticas para los personajes de este filme: un adjetivo contempla ambos géneros –*ladrona* y *ladrón*– existen en el universo de habla hispana. La ladrona es lingüísticamente posible siempre y cuando robe sin enfundar una pistola. Vale decir, en la lengua española una mujer no usa una pistola para asaltar, atracar, etc. No es mi intención aquí denunciar el carácter misógino de la Academia de la lengua. En todo caso, la lengua no hace más que reflejar los valores de una cultura donde las mujeres no suelen tomar una pistola para robar. De aquí en adelante exploraré las transgresiones en la película *La historia casi verdadera de Pepita la pistolera* (1993), las cuales van más allá de una ruptura lingüística.

MUJER PISTOLERA: ENTRE LA TRANSGRESION Y LA INVISIBILIDAD

En este filme, Susana, la protagonista, ejerce funciones tradicionales femeninas en la esfera privada: es madre de una niña de siete años, es ama de casa y está casada con un electricista. Varias circunstancias la expulsan del espacio privado: cuando su esposo es internado en un hospital psiquiátrico. En otras palabras, esta mujer tradicional no ha

hecho nada por escapar o transgredir la estructura familiar patriarcal. Es esta última que la abandona o muestra sus contradicciones. Cuando el esposo y padre deja de funcionar como patriarca, debería ser sustituido por otra figura patriarcal, el Estado. Pero como expone la película, el hospital público no sólo no cura a su esposo, sino que pide a sus pacientes que colaboren para proveer de lo básico. Tampoco el Estado funciona como figura patriarcal sustituta, pues éste no asiste a la esposa con una pensión por enfermedad del trabajador. También, el mercado muestra sus contradicciones a través del espacio público laboral, ya cuando no es adecuado para una madre porque no le da suficiente dinero para abandonar su función de madre. Ahora bien, entre la mujer tradicional que es abandonada o traicionada por figuras tradicionales masculinas y la pistolera se abre un abismo que la película explora barajando y contraponiendo dos construcciones. El abismo se da en términos de crímenes: la narración avanza desde la desesperación de quien “sentía como si fuera un crimen ser pobre” hacia un crimen definido por la ley, el robo. Una voz femenina en *off* recuerda y explica cómo llegó a los días de “Pepita la pistolera”. Después del primer asalto, la voz se hace visible en un primer plano de la mujer presa, quien narra desde la cárcel en forma retrospectiva su vida cuando fuera esposa, madre y asaltante. No obstante, como reseña Mónica Lettieri, la imagen que proyecta esta reclusa es natural, fresca, tierna, sencilla, tímida. Es que la narración cinematográfica femenina usa tres recursos cinematográficos tradicionales en una forma no convencional. Primero, la voz en *off* al principio y al cierre de la película. Segundo, el sonido y la imagen unidas en las tomas en primer plano de la protagonista; las escenas de *close up* se intercalan en la acción y contradicen las construcciones estereotipadas de los medios y la policía. Tercero, el efecto realista/documental de filmar con una cámara de video. Todos estos

recursos cinematográficos suelen usarse con el objetivo de construir una narración lineal de los eventos representados, proveer de sentido y coherencia al montaje de imágenes de la historia y así construir un punto de vista dominante que pretende dar una interpretación objetiva y racional de los hechos e imágenes de la película. En general, este tipo de narración termina ofreciendo una solución o un cierre de la historia. No obstante, como veremos a continuación en la película de Flores Silva estos recursos no sirven como el tradicional instrumento patriarcal, ideológico y represivo, sino que la narración femenina usa estas técnicas fílmicas para subvertir las versiones construidas por otras instituciones –los medios y la policía–, al tiempo que en lugar de cierre o solución deja abierta la narración.

Es así que en oposición a la perspectiva femenina en la toma de primer plano y la voz documental/testimonial en *off*, se van presentando las versiones masculinas construidas por los medios y la policía. La representación mediática se corresponde con una estética monstruosa o erotizada de la mujer criminal, mujer fatal. Como estamos acostumbrados a ver en los medios masivos, la mujer asaltante se construye con una narrativa de rasgos épicos, aunque con características que tienen algo de anormal o excesivo, fuera de la norma, todo lo cual explica el comportamiento delictivo. Así la describen los medios: “Peligrosa mujer de una audacia sin límites”, quien supuestamente es “manca” y porta un revólver calibre 22; la llaman “Atila del comercio montevideano” y “Pepita la pistolera”; por último, especulan que es travestí. Todas estas construcciones mediáticas son coherentes con la estética de violencia de los medios masivos, donde el criminal se representa de forma monstruosa –la referencia al líder de los hunos, Atila, conocido en la leyenda negra por su crueldad e inteligencia para el pillaje, o el atributo de

ser manca— o por su carácter erótico —ya sea por portar un revólver calibre 22, un símbolo fálico en una mujer o por la posibilidad de que sea travestí. Es decir, el filme articula una fuerte crítica a los medios masivos y su estética de violencia como espectáculo mediante la desviación monstruosa o la erotización de la criminal. La crítica se articula en clave paródica, el reportero de televisión no sólo usa un discurso de rasgos épicos y espectaculares, sino que es una especie de bufón por sus rasgos exagerados y ridículos: los lentes son demasiado grandes para su cara delgada, el armazón es negro y sumamente grueso, el tono de voz del periodista es grandilocuente y teatral, el discurso es interrumpido por estridentes tonadas de percusión.

Por el contrario, en la toma de primer plano se proyecta la imagen de la tímida Susana, quien cuenta que sus artes son ficticias: primero, simula apuntar a sus víctimas con un arma, pero en realidad es el mango roto de un paraguas de juguete de su hija; en segundo lugar, asalta casas de crédito donde trabajan sólo mujeres. Para ellas inventa diferentes historias de subordinación e ingenuidad: “Me obligan a robar”; “Me están vigilando”; “El Chino y el Barbilla”; uno de ellos “es el padre de mi hijo”; “Tienen secuestrado a mi hijo” y la esperan afuera en caso de dificultades. Así despierta en sus víctimas miedo, compasión y complicidad. La criminal le da consejos a las víctimas y éstas a la criminal. Susana les dice a las chicas de los negocios que “están regaladas acá. ¿Por qué no les ponen un vigilante?”, les propone Susana. Una de ellas le ofrece un crédito. Otra le dice “Yo te presto plata”. Se justifica “Me van a echar”. En uno de los asaltos, una clienta le recomienda que se vaya, porque las casas de crédito son unos ladrones que cobran intereses excesivos. Finalmente, la “peligrosa mujer” les da las gracias después de cada robo, les sonrío y les hace adiós con la mano. Así la construcción

de la criminal y sus tácticas irán desdibujando los límites entre criminal y víctima, ya que su historia no sólo es de sumisión, sino de inocencia. La narrativa que crea para convencerlas y –tal vez convencerse– es astuta porque logra su objetivo sin violencia, pero mediante la ficción introduce la historia real de precariedad donde se podría incluir tanto a la delincuente como a las empleadas. La historia inventada por la criminal la acerca a sus víctimas y llega a ponerlas en el mismo plano, por lo que establece relaciones de poder horizontal, de complicidad y de cuidado mutuo, recíproco. Como mujeres, comprenden las restricciones de género y clase social que se aplican a todas ellas.

En un principio, las relaciones de poder vertical se establecerían con los hombres ficticios que la controlarían y obligarían a delinquir, quienes son “símbolos del mundo masculino que domina la economía” y no le brindan otras oportunidades (Lettieri 183). La misma relación de jerarquía se ve en el discurso periodístico, quien tiene el poder de “re-presentarla” en los noticieros. En forma paralela a la intimidación y falsedad de la crónica roja, se presentan los métodos de uso excesivo de fuerza policial para “cazar” a la pistolera. La policía busca a ciegas porque usa las pistas falsas de las historias ficticias que Susana crea para sus víctimas. Primero, Susana en uno de los asaltos inventa un número de placa/matrícula de un coche y la policía detiene a un inocente en su cama, cuya cabecera es un póster de Marilyn Monroe con su falda blanca flotando sobre la corriente de la alcantarilla. Es decir que el inocente durmiente es doblemente víctima de la seducción de la *femme fatale*, Marilyn Monroe, y de la ladrona Susana al ocupar a la policía con información falsa. Luego, las secuencias de persecución policial continúan rápidamente frente al espectador en un bar de barrio llamado Santa Catalina –otro dato

falso provisto por Susana sobre la supuesta banda que la obliga a robar. Allí apresan y fichan a un hombre con ojos oblicuos –el supuesto Chino– y otro con barba que grita apasionadamente un gol, por lo que la policía asume sería el Barbilla. Ante la sospecha de que sea un travestí, la policía llena sus vehículos por varios días con travestís que hacen la calle, mientras éstos piden que los dejen trabajar. Por un lado, la crítica se dirige hacia la ineptitud e ineficiencia policial; por otro, la policía persiguiendo/capturando –con la fuerza que la criminal no posee y sin la inteligencia y la picardía que Susana sí tiene– es ridiculizada/satirizada por el movimiento de la cámara, lo cual nos remite a toda una tradición cinematográfica desde el cine mudo de Chaplin, así como también al funcionamiento de la policía uruguaya como cuerpo represivo que continúa vigente en la posdictadura, pues, como vemos, los derechos civiles de los sospechosos no existen.

Con todo, la “Atila del comercio montevideano” tiene otros mecanismos peculiares. Después del primer robo, fue al negocio “a ver qué había pasado con las chiquilinas”. Luego, cuando encarcelan a otra persona en su lugar, decide entregarse y deja pistas verdaderas para que la vengán a buscar y espera a la policía en su casa. Sin embargo, Pepita no confiesa ante la policía ni ante el juez: “¡Qué esperanza! Yo a Usted no le reconozco nada”, le dice al detective. Es durante el careo delante de las “chicas” que les explica por qué cometió los diez asaltos, les agradece y les pide disculpas. Es decir, admite su delito ante ellas, no ante los hombres de camisas blancas: policías o jueces, como si su único crimen fuera contra sus pares femeninas, no contra el mundo masculino. La película termina con el retorno de la mujer transgresora a la *invisibilidad*. Susana presa se consuela pensando que su hija está bien con su hermana y sigue

estudiando en el mismo colegio. “Lo que pasó, no importa porque acá... yo estoy acá dentro. *A mí nadie me ve*” (cursiva mía).

Entonces, en el caso de la ladrona, ¿cuáles serían los efectos positivos/útiles de castigar/subyugar a Susana, la ladrona? ¿Qué aportan/dan al sistema de producción los mecanismos de control y castigo aplicados sobre esta mujer? Antes de robar, Susana producía como ama de casa y madre dentro del espacio privado. Luego también producía en el espacio público como empleada. Pero cuando renuncia al trabajo, le correspondía alguna forma de subempleo o ejercer la prostitución. Sin embargo, Susana rechaza los roles femeninos permitidos –empleada en una fábrica/oficina o prostituta– y se vuelve una ladrona para continuar como madre y ama de casa. Como ladrona continúa siendo una consumidora del sistema capitalista y como madre asegura la reproducción de la mano de obra en su hija. Sin embargo, como ladrona su transgresión es mayor, porque el robo “a mano armada” no es un rol femenino autorizado, como indica la Real Academia Española. Aunque el dinero robado lo devuelve al sistema consumiendo, su modelo comienza a ser imitado por otras mujeres. Susana como las imitadoras se aprovecha de la imagen tradicional femenina, la cual por su carácter de sexo débil no atemoriza a sus víctimas y goza del beneficio de la sorpresa, sumado a la inteligencia, la seducción y el poder de persuasión que todo individuo sin fuerza física habitualmente despliega como estrategias de supervivencia. Por último, el rol de ladrona es independiente de toda figura masculina, lo que constituye otra transgresión. Ahora bien, ¿cuál es el objetivo de castigar a Susana? El objetivo no es devolver el dinero hurtado a las casas de crédito. Como aclara el policía, las casas de crédito están aseguradas. Entonces, ¿por qué se debe castigar a Susana? Primero, para que no sea imitada por otras mujeres. Segundo, para

demostrar que ninguna mujer puede aprovecharse de su rol femenino tradicional sumado a su inteligencia para engañar a las empleadas de las casas de crédito y a la policía. Por ello, la justicia usa la ley de modo de dar el castigo máximo de seis años de encierro. Así lo explica Susana: “Yo me equivoqué al decir la verdad... Cada vez que salía de una casa, decía que no iba a robar más... Los contaron por separado. Si yo hubiera dicho que yo había decidido robar todas las casas juntas, habría recibido dos años menos”.

En la escena pública, los desconcertados jefes de policía sonríen nerviosamente frente a las cámaras, mientras son condecorados por su “brillante” trabajo detectivesco. Después de todo, son ellos, los que pueden dictar el parte policial a los oficiales subalternos sin faltas ortográficas, ya que “esclarecimiento” –dicta el detective– “se escribe con c”.⁷⁶ Sin embargo, la diferencia entre jefes o detectives y los subalternos es sutil, porque la precariedad envuelve a los cuerpos policiales tanto como a las empleadas de las casas de crédito: desde los uniformes, las armas, los vehículos policiales hasta la máquina de escribir, todo en los cuerpos policiales parece una pieza de museo y su estela cubre a todas las ceremonias del “orden” representadas en la película. Esto evidencia que los miembros de la policía pertenecen a estratos sociales bajos y han recibido una educación limitada. Entonces, la narrativa cinematográfica critica y parodia la acción policial a la vez que expone algunas causas de sus deficiencias. La policía se representa como víctima de la crisis del Estado y la economía a través de las condiciones laborales precarias, el origen humilde de sus miembros y su exiguo nivel educativo. Por otro lado,

⁷⁶ Además, según la investigación de Urruzola la policía “roba” literalmente las pertenencias de Susana. Este detalle no aparece en la versión cinematográfica. Esta práctica de simple despojo se realizó durante la dictadura con los presos políticos y, aparentemente, continúa en la posdictadura. Cuando analice el documental *Ácratas* se constata nuevamente la práctica corrupta de la policía como una acción de larga data, ya en los años treinta.

se matiza la crítica cuando se representa a la policía en su función de victimario como analizamos antes.

Para terminar, la crítica y parodia de los medios si bien se justifica por su tendencia a la representación espectacular del crimen, creo que esta crítica no se matiza como se hace con la policía. Es decir, se constata un problema en la mediación entre el texto filmico y la fuente periodística. Aunque no corresponde desarrollar este tema en este capítulo, creo que es importante mencionarlo por la manifiesta estética realista del filme en clara oposición a la estética espectacular de los medios masivos. *Pepita...* está basada en hechos reales que salen a la luz pública gracias a la periodista María Urruzola y sus artículos publicados en el semanario *Brecha*. Entonces, no todos los periodistas ni todos los medios son cómplices del sistema. Así como la película de Flores Silva rompe con la estética espectacular del crimen predominante en el Primer Cine o en las series de televisión, los artículos de Urruzola representan a la mujer criminal en forma similar a la película de Flores Silva en cuanto a la búsqueda de realismo y autenticidad.

En la segunda película, se corrige esta crítica *sin matices* a la estética estereotipada espectacular, monstruosa y erotizada de los medios. Como la misma directora lo reconoce acerca de la red de prostitución internacional y sus contactos en Uruguay en el segundo filme, *En la puta vida*: “Si no hubiera intervenido la prensa, la Policía nunca hubiera intervenido y nunca habría habido investigación”. Además, dos periodistas de la vida real participaron en dicho filme, María Inés Obaldía y Graciela Bacino. Obaldía impuso dos condiciones para participar en la pieza cinematográfica: “Primero, el filme debería mostrar el papel de la prensa en la sociedad uruguaya y segundo debía quedar dignamente representada ante el público internacional”, dice Juan

J. Sader en su artículo “Los periodistas van al set”. Por último, Obaldía incluye a la comunidad en su reflexión acerca de las relaciones entre el ejercicio del periodismo y sus efectos en la sociedad, al tiempo que es consciente de los límites del cuarto poder: “Fue una de las pocas veces que la comunidad se sintió directamente beneficiada por el trabajo de la prensa”, dice Obaldía⁷⁷.

EN LA PU... VIDA: PROSTITUCIÓN EN URUGUAY, TRÁFICO Y TRATA DE PERSONAS EN EUROPA

La segunda película dirigida por Beatriz Flores Silva, *En la puta vida* (2001), representa el mundo de la prostitución en Montevideo y luego se concentra en una red internacional de tráfico y trata de mujeres entre Uruguay y Europa. El segundo filme, al igual que el primero, se basa en hechos reales investigados por la periodista María Urruzola y publicados en *El huevo de la serpiente: Tráfico de mujeres Montevideo-Milán: el nacimiento de una mafia* (1992).

El tráfico y trata de personas entre América y Europa no es un tema nuevo. La expresión “trata de blancas” proviene del inglés, *white slavery*, frase creada por los abolicionistas ingleses en el siglo XIX, para equiparar el comercio de mujeres con el de los esclavos africanos. La historiadora uruguaya Ivette Trochón reseñó esta práctica en dos apasionantes textos: *Las mercenarias del amor: Prostitución y modernidad en el Uruguay (1880-1932)* publicado en 2003 y *Las rutas de Eros: La trata de blancas en el Atlántico Sur. Argentina, Brasil y Uruguay (1880-1932)* del año 2006. Lo singular es que la ruta se ha invertido. Desde fines del siglo XIX hasta mediados del siglo XX, mujeres europeas eran reclutadas y transportadas a América para ejercer la prostitución, como

⁷⁷ Ver “Los periodistas van al set” de Juan J. Sader.

investiga Trochón. Sin embargo, con la recuperación económica de Europa occidental, el tráfico parte ahora desde América Latina hacia otros continentes, entre ellos, Europa, la previa fuente de trabajadoras del sexo⁷⁸.

En la trata de blancas de los siglos pasados, Trochón registra una tendencia a demonizar a los proxenetas/traficantes y victimizar a las prostitutas. Estos diabólicos personajes reclutarían a inocentes y angelicales mujeres para pervertirlas y esclavizarlas sin su consentimiento. Trochón utiliza la leyenda del minotauro y el laberinto de Dédalo para representar cómo los discursos de la época representaban estas redes de prostitución. En otras palabras, se construía una narrativa melodramática fuertemente cargada de estereotipos, convencionalismos y, especialmente, un discurso moralizante que circunscribía el “mal” a determinados círculos y se entronizaba como el “bien” para combatir el flagelo de la prostitución. En una caricatura de la época, el minotauro se representa como un pulpo que con sus tentáculos atrapa muchachas inocentes, mientras que el ministro de Instrucción Pública, Baltasar Brum, “el bien”, es un “caballero manchego” quien “enfrenta al ominoso monstruo, provisto de yelmo, armadura, escudo y la espada de la ley”, reza el diario *La Razón* en 1913 al pie de la caricatura. Sin embargo, la investigación histórica de Trochón sobre la prostitución en el pasado, la investigación periodística de Urruzola en los noventa, así como la película de Flores Silva revelan una situación más compleja, donde en todo caso, el monstruo/Minotauro no es un individuo sino las condiciones sociales y económicas, las relaciones de género y las aspiraciones de estatus social de los involucrados. Por ello, el tráfico de mujeres no sería sólo una red que se puede extirpar como un cáncer, sino que la red interactúa con la sociedad donde se

⁷⁸ El tráfico continúa desde los países de Europa Oriental.

desarrolla. Como analiza Robert K. Merton (1938) al respecto del incremento del crimen en “Social Structure and Anomie”:

anomie and therefore delinquency result from a discrepancy between the goals which a society sets for its members and the means which it legitimizes for attaining them. Any society provides certain culturally defined goals for its members –in modern Western cultures these include material wealth and high social status– as well as norms defining which means are considered acceptable for the attainment of these goals. Thrift and social mobility, for instance, are considered legitimate means of attaining wealth; theft and violence are not. Anomie and, therefore, delinquency ... may occur when society’s goals have been internalized but its norms governing means have not –as would be the case if great stress were placed upon goals relative to means or, presumably, if goals were successfully emphasized by a society while legitimate, socially structured means for attaining these goals with reasonable effort were lacking. Goals and means would be out of step if a society succeeded –as the West has done during the past century or so– in selling certain common material and egalitarian values to the population at large while its social structure was too rigid and economic opportunities too few or unequally distributed to allow access to these values and symbols by all members of society. In such a situation, some members of society either would reject society’s norms or would become frustrated and turn to crime as a means of reaching the goals which they share with society at large (cit en Zehr 23).

En la transición de la dictadura a la democracia, las promesas de libertad, igualdad de oportunidades o progreso social circulan entre todos los miembros de la sociedad. Sin embargo, la inmovilidad social continúa dejando en la precariedad a amplios sectores de la población. Como veíamos en *Pepita...* el estatus social de la ladrona no se distingue de sus víctimas, las empleadas o, incluso, de sus captores, los cuerpos policiales. Al analizar la segunda película de Flores Silva, nuevamente se representan las limitaciones de quien pretenda ir más allá de relaciones de género tradicionales o quien intente traspasar su clase social. A causa de esto, la película marca un contraste entre las condiciones de explotación de la prostitución en Montevideo dentro de un clásico régimen capitalista y el posterior tráfico hacia Europa y la trata de mujeres dentro de un sistema de esclavitud. La regresión a la esclavitud no es una monstruosidad casual, sino el producto de las condiciones capitalistas previas que funcionan como trampolín del sistema de opresión que le sucede. Las condiciones previas junto a las expectativas/aspiraciones no satisfechas generan las condiciones posteriores, tanto para las prostitutas como para los proxenetas. Comencemos con el escenario previo, la prostitución en Uruguay.

Ser prostituta en Montevideo parece casi un juego *En la puta vida* (2001). Elisa, la protagonista, llega a la prostitución tras dejar a su madre y a su jefe/novio, quien no cumpliera su promesa de dejar a su mujer y ayudarla a empezar la peluquería con su amiga Lulú. Sin familia, sin casa, sin trabajo y sin el dinero suficiente para alquilar un local, Lulú y Elisa entran en el “oficio”. Se instalan en cuartos contiguos en un edificio de la ciudad vieja, llamado *El rey de París*, regentado por doña Jacqueline. La película crea una atmósfera supuestamente controlada por las chicas y doña Jacqueline. Ellas controlan

a los hombres/clientes, quienes deben pagar la bebida y el sexo, de acuerdo a las reglas explicadas por la *madame*.

Cabezas muy erguidas, con mucha simpatía, pechos salientes, barrigas para adentro, culos para afuera y cuando tienes tu bebidita levantas el meñique con mucho disimulo.

Elisa entra en el mundo de la prostitución como quien comienza una vida nueva de independencia y aventura. Lulú le muestra su cuarto y Elisa se pasea orgullosa y triunfante, deja su cartera, mira alrededor, abre la ventana, respira hondo como quien ha conquistado un nuevo espacio. La ventana se abre a un patio interior, desde otra pieza un hombre –estilo Bogart– la saluda, Plácido. El mundo masculino interviene a través de los policías y de este proxeneta, Plácido, quien vive en *El rey de París* y actúa cuando una prostituta novata como Elisa no logra controlar a un cliente, lo que indica que es parte del negocio. El proxeneta no parece tener un rol protagónico en el local, un espacio interior. Sin embargo, cuando cambia el comisario, todas terminan presas, incluida la dueña. Entonces, Plácido llega a la estación de policía y simplemente dice: “Me la llevo”, refiriéndose a Elisa. Mientras tanto, se busca un nuevo acuerdo con la “ley”, o mejor dicho, con el nuevo comisario. De este modo, el mundo de la prostitución en Uruguay reproduce la estructura de la familia patriarcal, las mujeres controlan el espacio doméstico y los hombres el espacio público. Al respecto la periodista María Esther Gilio en *Protagonistas y sobrevivientes* (1968) dedica un capítulo a la prostitución en Montevideo en los años 70. Entonces, los locales también tenían una “dueña” como doña Jacqueline, aunque según un “cafishio” entrevistado por Gilio: “la dueña es la que está al frente, pero atrás siempre hay un hombre. Con ese hombre tiene que tratar otro hombre.

Alguien serio. Que se haga responsable. Es un trato entre hombres” (77). ¿Entre qué hombres se establece un trato? En la película, Plácido llega a la estación de policía como otro empleado más y negocia la libertad de Elisa. En la investigación de Gilio, se constataba la corrupción policial generalizada ya en los años 70. Todas las comisarías cobraban a las prostitutas para dejarlas trabajar. Las encarcelaban con diferentes excusas falsas, pero el objetivo verdadero era cobrar la “coima”. En cuanto pagaban, eran liberadas. En suma, Gilio en los años setenta, Urruzola en los noventa y Flores Silva a principios del siglo XXI coinciden en registrar estructuras de poder vertical/jerárquico en el mundo de la prostitución, las cuales tienden a reproducir los roles de género de la familia patriarcal cuando las mujeres se muestran autosuficientes en un ámbito privado como el prostíbulo –con relaciones de tipo horizontal entre ellas, excepto por la *madame*– y los hombres –proxenetas y policías– dominan espacios públicos como la comisaría.

En el próximo fragmento, veremos cómo esta situación de la prostitución se modifica al entrar en la red de tráfico y trata de mujeres en Europa.

TRÁFICO DE MUJERES HACIA EUROPA: “LA PUTA Y EL FIOLO”

Plácido saca de la cárcel a Elisa, “prueba la mercadería” y la seduce con una vida mejor en Europa. Sin embargo, las reglas en el Primer Mundo son mucho más estrictas y la representación se acerca al melodrama mencionado previamente y reproducido en una caricatura de 1915, donde un pulpo sujeta a las mujeres con sus tentáculos y vacía su cartera. En el filme, Lulú y Elisa son conducidas por un estrecho callejón, donde cada prostituta se define por el dinero que produce: desde Adriana con \$ 700 por noche hasta

la reina Tita con \$ 1700. Como en una fábrica se les exige productividad y eficiencia: son siete minutos en la habitación del hotel y se regresan a la parada; no pueden hablar con nadie; y la plata se la dan a su proxeneta. A partir de aquí la historia hace evidente el contraste entre dos formas de prostitución, por un lado, la prostitución en Uruguay controlada fundamentalmente por mujeres⁷⁹ y, por otro, la red de prostitución en Europa de un control absoluto efectuado por hombres. Del espacio interior de control femenino de Montevideo se pasa a una doble exterioridad: primero, se hallan fuera del espacio doméstico en la calle y segundo, fuera de la nación. Tanto en la casa como en la nación una subjetividad masculina tradicional domina a la mujer pero también le da cierta protección que la mujer pierde al abandonarla. En las calles de Europa, la subjetividad masculina del esposo/padre de la casa o del Estado uruguayo ya no la domina ni tampoco la ampara.

Sin embargo, ¿cómo funciona el control de los proxenetas sobre las prostitutas? Se pueden registrar al menos dos niveles en esta relación. En un primer nivel, las mujeres pretenden mantener una relación de pareja tradicional con su “fiolo”, como si fuera su novio/amante. Quieren casarse, salir a pasear. Los proxenetas participan/alimentan parcialmente esta conexión emocional, hasta que el área estrictamente laboral peligra. Entonces, en un segundo nivel actúan como jefe que destruye la fantasía/el sueño del amor entre “la puta y el fiolo” y, únicamente, demandan producción, trabajo. Al desaparecer el vínculo romántico, se pone en primer plano, la asimetría de la relación: la

⁷⁹ En el documental *Aparte*, el director Mario Handler filma a dos generaciones de prostitutas, madre e hija, viendo la película *En la pu... vida*. La hija comenta sobre los peligros de la prostitución en el extranjero: “Por eso, yo no me voy de acá”. ¿La prostituta del documental confirma la relación entre ficción y realidad? Sin duda, ella conoce el medio local.

superioridad del hombre que se traduce en explotación de la mujer; el hombre como parásito de la mujer, pues depende completamente de que ella trabaje para él.

Además, la ciudadanía de la prostituta en Europa desaparece y, con ello, todos sus derechos. Por un lado, su trabajo es un crimen, por otro, su estatus es ilegal como el de cualquier inmigrante ilegal. Se trata, entonces, de dos crímenes, prostitución e ingreso ilegal en otra nación. Por ende, su cuerpo como mercancía cobra precios exorbitantes; su vida, en cambio, se vuelve insignificante porque legalmente no existe, está fuera de la nación y del Estado. Así, estos cuerpos entran en un sistema económico de esclavitud.

ELISA: “VOS SOS UNA MUJER PARA CASARSE”

En el primer segmento que ilustra la relación proxeneta-prostituta, Lulú y Elisa se escapan de la parada y representan una típica conversación femenina sobre novios. Mientras se pintan y peinan una a la otra en el baño, Elisa le cuenta a Lulú su salida con Plácido. Para él, es un viaje de trabajo, va a ver a don Eusebio, su jefe, y le lleva un maletín con su pago. En cambio, Elisa traduce el viaje a términos románticos: crucero con alfombras, caminata por la playa, cena con mariscos y pedido de casamiento. Sin embargo, en la escena cliché de los enamorados que caminan, corren, se persiguen y se abrazan en la playa, Plácido camina con un arma en la cintura e, inmediatamente, intenta enseñarle a Elisa cómo usarla para protegerse de gente peligrosa como él. Elisa intenta convencer a Lulú y a sí misma de que su fantasía amorosa con Plácido es real. Para ello, interpreta la frase de Plácido: “Vos sos una mujer para casarse” como una propuesta de casamiento. Elisa sueña despierta que se casa con Plácido el mes que viene en

Montevideo al mismo tiempo que Lulú festeja su cumpleaños. La fantasía se interrumpe con la entrada de Plácido, ya no como prometido, sino como proxeneta de la red:

“Nosotros nos estamos rompiendo el alma para cuidarles la esquina y ustedes acá hablando pelotudeces. Afuera, afuera, vamos”, les dice.

LULÚ: “CRISIS DE PAREJA”

En otro fragmento, queda claro que la fantasía romántica no es exclusiva de Elisa. Otra prostituta se niega a trabajar y amenaza con suicidarse porque su hombre “hace dos noches que no viene a dormir” y le pega. Lulú diagnostica que la chica “está pasando por una crisis de pareja”. Cuando Elisa y Lulú hablan con ella, las tres comparten el sueño de tener una peluquería en Pocitos, un barrio de clase en Montevideo. En otras palabras, el cuerpo de las prostitutas se vuelve un cuerpo útil sólo si es productivo y subyugado. Esto depende de representar correctamente las formas de conocimiento de su posición en las relaciones de poder. Su cuerpo simboliza una sexualidad hipócrita en las relaciones heterosexuales, basada en la dominación y la violencia, como indica el psicoterapeuta húngaro, Peter Szil⁸⁰. Pero además el cuerpo como conocimiento que muestra las relaciones de poder existentes, en este caso exhibe una tecnología de género que la prostituta aplica a sí misma como su propia cárcel. Primero, ellas son seducidas por su fantasía romántica de una pareja tradicional. La segunda tecnología es su sueño del negocio propio, el ascenso social, el prestigio asociado. La fantasía patriarcal y burguesa en *En la puta vida* es tan contradictoria como la situación misma de la prostitución en Uruguay. Estas mujeres provienen de todas las clases sociales, tienen estudios de

⁸⁰ Ver Péter Szil. Entrevista.

secundaria y algunas han asistido a la universidad. Pero en Uruguay, el estudio no garantiza un trabajo y menos la realización de sus sueños. Con suerte, brinda un trabajo rutinario en una fábrica o una oficina. Contrariamente a la creencia popular de que la prostitución es la profesión más indigna, para estas mujeres, la prostitución es una forma de dignidad, es un modo de no renunciar a sus sueños, dice Flores Silva en una entrevista⁸¹. Piensan que “en el oficio” por dos o tres años podrán reunir el dinero para realizar sus proyectos, por ejemplo, iniciar su propio negocio en la película. En este caso, como la figura cinematográfica del *gánster*, Elisa aspira/sueña con integrarse al sistema/orden capitalista. En cambio, su práctica está más ligada con la búsqueda de sobrevivir como sucede con el *bandido*, otro icono del cine. Por ello, la prostituta sería una figura mixta porque no rechaza insertarse en el régimen capitalista y sus valores, como el *gánster*, aunque sólo logra sobrevivir y despierta la admiración de ciertos sectores sociales que se identifican con la criminal, como sucede en la tradición cinematográfica del *bandido*.

ELISA: “¿CUÁNDO NOS CASAMOS?”

Plácido va a la cárcel tras el asesinato de un travestí brasileño, es decir, un pleito con la competencia. Cuando la policía detiene a Plácido, Elisa está escondiendo su arma. Para que lo liberen, ella le da información a la policía sobre los travestís brasileños, sobre cómo ejercen la prostitución y sobre la venta de drogas ilegales.

Cuando su hombre sale de prisión, asistimos a un tercer fragmento que se desarrolla nuevamente en dos niveles. Comienza en silencio en la bañera, Plácido toma

⁸¹ Ver la entrevista de Karina Peer en “Uruguayan Director Beatriz Flores Silva and her *Tricky Life*”.

un baño, Elisa le afeita la barba con una navaja. La conversación se inicia con los reclamos de una pareja tradicional: “¿Cuándo nos casamos?”; “Hace cuatro meses que no me llevás a ningún lado”; “No me voy hasta que me digas qué somos nosotros dos”. Plácido rasga violentamente el velo romántico: “Acá no vinimos de joda. Vinimos a laburar”. Entonces, Elisa parece reaccionar cuando le dice: “No te creo más nada a vos. Yo de ahora en más quiero saber cuánta plata tenemos Lulú y yo”. Le muestra la libreta donde ambas anotan sus ganancias. No obstante, continúa usando un lenguaje de pareja que suena completamente ridículo: “Tengamos cuentas separadas”. Sin embargo, Plácido continúa la conversación desde el rol de jefe: los hombres del crucero no serán invitados a la boda como se preguntaba Elisa, “los hombres” son “don Eusebio”, “el loco de Interpol”, el falsificador de pasaportes para prostitutas y proxenetas. Es decir, toda una red masculina que representa el mercado de clientes de la prostitución, proxenetas y funcionarios de la ley, la policía y el Estado. Pero ese mundo masculino, como le contesta Elisa, “lo bancamos con mi plata”. Elisa pide un balance y lo recibe. El balance de golpes y patadas tiene como objetivo que no pida más balances en el futuro. Como indica la periodista María Urruzola en su libro *El huevo de la serpiente* (1992) acerca de esta red de prostitución, esto es lo que se llama “educar” a las mujeres.

Como en la primera película, *Pepita...*, la red masculina de poder integra el mundo de la ley y la policía, así como el mundo criminal, sin perder por ello su cariz legal. Para ellos, no existe la frontera del crimen. Cambia la definición de crimen para ellos.

PLÁCIDO: “VOY A RECONSIDERAR TU OTRA PROPUESTA”

La prostituta en lugar de someterse a la “educación”, sube la tarifa de 7.000 a 9.000 y esconde la diferencia. Plácido descubre que Elisa efectivamente comenzó “cuentas separadas” después de la golpiza. Mientras Lulú es asesinada, Plácido invita a cenar a Elisa y así intenta renovar la fantasía romántica de la rebelde: le trae dibujos de sus hijos, le dice que mandó comprar la casa para su peluquería y le da esperanzas acerca de casarse.

En este cuarto fragmento, nuevamente se yuxtaponen los dos niveles de relación laboral y sentimental. Elisa y Plácido cenan en un restaurante como una pareja normal que festeja tomando champaña. Sin embargo, la cámara describe un movimiento circular incesante acompañando una conversación que semeja una contienda: uno estudia las reacciones del otro. Mientras el proxeneta intenta recuperar a la prostituta prometiendo “empezar de nuevo”, “vos y yo, una nueva etapa”, la prostituta dice “Yo pago”, “Por nuestra nueva etapa” y también promete: “La próxima vez que me mientas, te voy a arruinar la vida. Te arruino la vida”.

En efecto, a partir de esta escena la relación de poder prostituta-proxeneta se invierte y, con ello, se evidencia la precariedad de la posición de los proxenetas. El poder de estos últimos sobre los cuerpos y almas de las prostitutas se ejerce más que se posee. Como veremos en el siguiente fragmento, Plácido, es tan solo una parte de la red de conocimiento y poder que permite que el tráfico y trata de mujeres funcione.

En este fragmento analizaré la inversión de poder entre una prostituta, Elisa, y su proxeneta, Plácido. El poder –como explica Foucault– no sólo se ejerce sobre los cuerpos subyugados de las prostitutas, sino sobre los que supervisan, corrigen, entrenan o “educan” –como decía Urruzola–, los proxenetas. Además, el poder de los proxenetas sobre las prostitutas no es un privilegio adquirido o preservado, sino el efecto de su posición estratégica. El callejón es un territorio donde se da una lucha constante por ejercer el poder, entre los proxenetas mismos, entre los proxenetas uruguayos y los travestís brasileños, entre los proxenetas y las prostitutas, entre las prostitutas y los clientes. Como explica Foucault:

the power exercised on the body is conceived not as a property, but as a strategy, that its effects of domination are attributed not to ‘appropriation’, but to disposition, maneuvers, tactics, techniques, functionings; that one should decipher in it a network of relations, constantly in tension, in activity, rather than a privilege that one might possess; that one should take as its model *a perpetual battle* rather than a contract regulating a transaction or the conquest of a territory. In short this power is exercised rather than possessed; it is not the ‘privilege’, acquired or preserved, of the dominant class, but the overall effect of its *strategic positions*/an effect that is manifested and sometimes extended by the position of those who are dominated” (26-27, cursiva mía).

Pese a que el proxeneta la engaña acerca de los hijos, la peluquería y el casamiento, no le miente acerca de la fragilidad de su posición en la red de tráfico de mujeres. Así lo expresa Plácido:

¿Vos te creés que yo estoy solo acá? ¿Vos te creés que yo puedo hacer lo que me dé la gana? No puedo, bebé. Soy un pichi. Ya me llegaron quejas sobre vos y todavía tengo que resolver el tema de los brasileros.

A ver si me entendés. Si vos te hacés la viva, nos van a desaparecer, ¿me entendés? Nos borran de la faz de la tierra. Primero a vos, después a mí. Nunca nadie va a saber que alguna vez existimos. No es un juego esto, bebé.

El fiolo es sólo una pieza en la red de poder que esclaviza a las prostitutas en Europa. Si él o ella no cumplen las reglas, ambos desaparecen. En efecto, Plácido ha cometido un error, le mostró su arma checoslovaca y le encargó que la escondiera. Elisa se vuelve custodia del falo que mató al travestí brasileño. Al ser asesinada su amiga, Elisa va por segunda vez a la policía, esta vez no para liberar a su hombre, Plácido, sino para “castrarlo”, cuando entrega su arma/falo a la policía⁸². Las autoridades en Europa logran atrapar y condenar algunas piezas de la red, pero la organización continúa intacta como

⁸² Dice Foucault: “at least temporary inversion of the power relations”. Esto demuestra cómo estas relaciones (Plácido-Elisa): ‘Rather than seeing *this soul* as the reactivated remnants of an ideology, one would see it as the *present correlative of a certain technology of power over the body*. It would be wrong to say that the soul is an illusion, or an ideological effect. On the contrary, it exists, it has a reality, it is produced permanently around, on, within the body by the functioning of a power that is exercised on those punished –and, in a more general way, on those *one supervises, trains, and corrects*, over madmen, children at home and at school, the colonized, over those who are stuck at a machine and supervised for the rest of their lives. This is the historical reality of this soul, which unlike the soul represented by Christian teology, is not born in sin and subject to punishment, but is born rather out of methods of punishment, supervision and constraint” (29). Por otro lado, agrega: “in our societies, the system of punishment are to be situated in a certain ‘political economy’ of the body... But can one write such a history against the background of a *history of bodies*, when such systems of punishment claim to have only *the secret souls of criminals as their objective?*” (25, cursiva mía).

indica Urruzola en su libro y Flores Silva al final de la película. En este punto, Plácido no le mintió, sobre la pantalla se proyectan estas líneas:

A pesar de los juicios realizados en Uruguay y en Europa, la red no ha podido ser desmantelada.

Los hombres encarcelados fueron sustituidos por otros. Las mismas mujeres siguen hoy paradas en las mismas esquinas.

Si alguna represalia ha caído sobre Elisa, nadie se ha preocupado de enterarse. Su paradero actual, y el de los niños, es en realidad desconocido.

La inversión de poder en la relación proxeneta-prostituta es la revocación temporal de un “micropoder”, como le llama Foucault. Sin duda, no significa un nuevo funcionamiento o la destrucción de la red de prostitución, simplemente porque la naturaleza de estas relaciones representa tecnologías de poder en toda la sociedad:

This means that these relations go right down into the depths of society, that they are not localized in the relations between the state and its citizens or on the frontier between classes and that they do not merely reproduce, at the level of individuals, bodies, gestures and behavior, the general form of the law or government; that, although there is continuity (they are indeed articulated on this form through a whole series of complex mechanisms), there is neither analogy nor homology, but a specificity of mechanisms and modality... *they define innumerable points of confrontation*, focuses of instability, each of which has its own risks of conflict, of struggles, and of an at least temporary inversion of the power relations. The *overthrow of these 'micro-powers'* does not, then, obey the law of all or nothing; it is *not acquired once and for all by a new control of the*

apparatuses nor by a new functioning or a destruction of the institutions, [red de tráfico/prostitución] on the other hand, none of its localized episodes may be inscribed in history except by the effects that it induces on the entire network in which it is caught up” (27, cursiva mía).

Dentro de la película, el personaje de Elisa representa cierta capacidad de resistencia dentro de la organización criminal. Sin embargo, desde que comienza su intento de liberarse, se muestran una serie de contradicciones en el proceso que la ha llevado al punto tan bajo donde llegó: esclavizada como prostituta, sin dinero ni pasaporte, su amiga asesinada, sus hijos en manos del Estado porque Plácido no envía dinero. En un principio, Elisa no sólo no cree en la posibilidad de escapar de la red, sino que reconoce la profundidad del margen/borde/frontera que habita la red. Cuando un policía europeo, Marcelo, le dice que lo ayude a identificar a los proxenetas que la han explotado, ella le dice que empiece por “los tipos que se gastan medio salario para estar con nosotros siete minutos”, ya que es escéptica acerca de “agarrar a toda esta gente”; es decir, que la labor de los policías “buenos” –tal como son representados en la película– es inútil. Como en cualquier red de tráfico ilegal –sea de mujeres, drogas, pornografía– si no se atacan las raíces del problema, el tráfico continúa. Como indica el psicoterapeuta húngaro, Péter Szil, en una jornada de la Asociación Simone de Beauvoir, la prostitución manifiesta un concepto masculino de sexo basado en la dominación y la violencia. La persistencia de rasgos de una sociedad patriarcal es la causa de la prostitución y la pornografía. Según Naciones Unidas, cuatro millones de personas son víctimas del tráfico de personas, de las cuales entre 700.000 y 2 millones provendrían de América Latina y el

Caribe. Este aspecto de la prostitución en Europa es exhibido en la película como una contradicción radicada en el viejo continente.

Por otro lado, la ficción también ataca las contradicciones del lado uruguayo. El título del filme juega con un dicho popular y sugiere que todos estamos “en esta puta vida”, todos nos prostituimos o nos vendemos de cierta manera. Por el contrario, luego la mirada femenina de la película delimita al menos cuatro esferas con diferencias visibles entre cada una. En un extremo del espectro, el personaje denunciaba cómo los clientes las sobrevalúan, medio sueldo por siete minutos de sexo, aunque como objeto/fetiché. Luego, Elisa habla ante los medios uruguayos. En su discurso agrega tres esferas adicionales: primero, le habla a las prostitutas en Uruguay para que crean en sí mismas y no crean en las promesas de los proxenetas –podría ser un llamado a la autosuficiencia de las prostitutas; segundo, le habla a las mujeres uruguayas para que “no permitan que esta sociedad hipócrita las trate como si fueran menos” –la discriminación en general hacia la mujer en la sociedad uruguaya; tercero, se dirige al presidente: “lo hago responsable exclusivo de la seguridad física de estas uruguayas que están como esclavas en España. Traíganlas de nuevo. Denles trabajos dignos. Hagan algo. No sé. Pero tomen seriamente a estas mujeres”.

En resumen, dentro del mundo masculino, el presidente como representante de las autoridades uruguayas y los usuarios de la prostitución en Europa caen dentro de la figura del criminal, pero según la mirada femenina de la película y la investigación periodística la ley no los penaliza. ¿Por qué? Dentro de esta cultura masculina, se define como criminal a la prostituta, no al usuario de la misma. En el mundo femenino, la discriminación de todas las mujeres en la sociedad uruguaya y la explotación de las

prostitutas las configura como víctimas. Su carácter de víctima es el resultado de la discriminación previa en Uruguay y de la pérdida de ciudadanía en el territorio europeo. En Uruguay las prostitutas son ciudadanas, pueden ser protegidas por la Asociación de Meretrices. Desde 1995, el Banco de Previsión Social les da el derecho de acceder al seguro de maternidad y enfermedad y a la jubilación como trabajadoras independientes. También pueden tener pasaporte, mientras que en Europa no sólo son controladas por los proxenetas porque les retienen el pasaporte falso, sino también se ejerce una soberanía absoluta sobre los cuerpos femeninos por parte de los sectores más arcaicos y retrógrados de Europa, lo que evidencia las limitaciones de los Estados europeos cuando no protegen a las prostitutas cuando se convierten en inmigrantes ilegales⁸³. Por último, como venimos analizando, la mujer es subyugada por reproducir los modelos de feminidad de la sociedad patriarcal y por su deseo de ascenso social. A continuación analizaré cómo la película, en parte constata la reproducción de estos modelos y, por otra parte, los contradice.

MELODRAMA: SUSTITUCIÓN DEL FIOLO POR EL POLICÍA

La fantasía romántica entre la prostituta y el proxeneta es sustituida por el romance con el policía europeo, Marcelo. Elisa vuelve a Uruguay acompañada de este oficial español. Al aterrizar en el aeropuerto uruguayo, el oficial local de Interpol llega con seis policías para detenerla por “posesión de documento falso”, es decir, los

⁸³ En los años 70 en Uruguay, Gilio denunciaba la falta de todos estos derechos; es decir que gracias a la acción gremial de las prostitutas se han logrado avances notables.

pasaportes que él mismo oficial ha falsificado. Marcelo, el policía español, aduce hallarse en “misión oficial” y se la lleva en un vehículo del Cónsul español.

Marcelo y Elisa entran al orfanato donde se reproduce otra escena cliché: los dos hijos corren al encuentro de la madre, se abrazan, juegan. Posteriormente y al igual que con Plácido, Elisa lleva a Marcelo al barrio de clase, Pocitos, para mostrarle el local donde quiere instalar su peluquería, al borde de la playa. Los niños y la nueva pareja juegan en la arena.

Los mitos de la burguesía asociados con el matrimonio, la familia y las prácticas de consumo se renuevan y estabilizan con la nueva pareja. Como indica Laura Mulvey, el espectador de melodramas o películas femeninas se identifica con la subjetividad del personaje femenino y sus emociones. Por ello, estos géneros muestran cómo las fantasías misóginas y falocéntricas de la ideología patriarcal se contradicen con la ideología de la familia. Elisa como madre de dos niños ha intentado sustituir al padre ausente en tres ocasiones. En primer lugar, con García, su jefe casado, quien fracasa no sólo como padre sustituto, sino como proveedor del sueño burgués de la peluquería, el negocio propio. García, según la ideología patriarcal puede ser un adúltero, pero su fantasía misógina de bigamia entra en conflicto con los deseos de la protagonista y la estructura familiar, pues García no abandona a su esposa ni aporta capital para la peluquería. En segundo lugar, Plácido inicialmente lleva a los niños y a Elisa en su auto, le enseña a manejar a los niños y alienta a Elisa en su proyecto del negocio propio. Cuando se van a Barcelona, el padre sustituto paga por la manutención de los hijos, quienes quedan a cargo de Teresa, una niñera. Sin embargo, el segundo patriarca al igual que el primero, atenta contra la familia, la madre y los hijos. No envía más dinero para los niños por lo que son enviados a un

orfanato, tampoco cumple con el sueño de la peluquería. La familia es relegada porque Plácido privilegia los compromisos del mundo masculino: su jefe, don Eusebio, Interpol, los otros proxenetas. Desde la perspectiva femenina, Lulú, la amiga de Elisa, también es sacrificada por el universo falocéntrico. La narrativa cinematográfica la representa como una amenaza para la obediencia y productividad de la red. ¿Qué pasaría si todas las prostitutas dejaran las paradas para festejar su cumpleaños juntas como lo hizo Lulú? Según la investigación de Urruzola, esta prostituta fue asesinada porque los proxenetas no se ponían de acuerdo en las ganancias. Entonces, los hombres eliminan la fuente de controversia. Tanto en la ficción de Flores Silva como en la investigación periodística de Urruzola, la misoginia de los personajes masculinos –especialmente de los proxenetas– es puesta en primer plano por la perspectiva femenina. Como explica Mulvey, las películas femeninas y los melodramas exponen las contradicciones del mundo patriarcal, mientras que en géneros como el *Western*, *gangster movies*, y el *detective film noir* la ideología patriarcal se reproduce sin grietas⁸⁴. En tercer lugar, Marcelo –como representante de la ley y del Estado– muestra la típica reconciliación de los sexos del melodrama. En la relación con Marcelo, la diferencia entre los sexos no se representa como peligrosa o explosiva (como en el caso de los proxenetas), sino que se suaviza. Para ello, este personaje masculino exhibe aspectos más femeninos, se aleja de la esfera masculina del trabajo y la acción (la policía) y se acerca a la esfera privada y familiar de Elisa, su sueño de la peluquería y sus hijos.

⁸⁴ Roy Armes en *Third World Film Making and the West* (1987) sostiene la misma crítica acerca de los Western films: “The values celebrated are precisely those of petty bourgeois life: individualism, with an emphasis on stability and order within the family and on material achievement in the world of work outside it. As in many Western films that share this ideological perspective, *rebels will be either reconciled or annihilated, women who assert themselves either tamed or destroyed*” (71, cursiva mía).

De todos modos, la perspectiva femenina representa la fantasía de Elisa como transgresora, en términos patriarcales; por ello, finalmente debe ser derrotada o desaparecer. A nivel individual, Elisa parece encontrar una pareja y un nuevo padre para sus hijos. Luego, Elisa desaparece sin explicación, no sabemos si fue eliminada o si se esconde por miedo a las represalias. Un final previsible para la figura de la *femme fatale*. De modo análogo, a nivel social la red de prostitución se reproduce, las mujeres continúan en las esquinas explotadas y esclavizadas por los proxenetas, como representantes de un mundo masculino que sobrevalora la virilidad. No obstante, el espectador femenino o masculino experimenta esta narrativa como placentera porque la puesta en escena *–mise en scène–* expone a la vez que lima las contradicciones del patriarcado. Además de las contradicciones ya mencionadas con respecto a una masculinidad misógina en Uruguay y Europa, se representa el exceso de la subjetividad femenina: Una madre soltera que representa incesantemente un exceso de sexualidad y exceso de poder. En primer lugar, Elisa tiene dos hijos fuera del matrimonio de dos padres diferentes y desconocidos. Segundo, aunque el cuerpo de la prostituta es una construcción masculina casi andrógina que enmascara su cuerpo y su sexualidad como fetiche de lencería, ligas, botas de tacones altos, se construye una subjetividad femenina que ofrece placer sexual a sus clientes sin mostrar sentimientos ni remordimientos de ser prostituta. Ella aclara “Yo trabajo de prostituta”, no es prostituta. Al mismo tiempo, con sus parejas, García, Plácido y Marcelo, exterioriza su sexualidad: seducción, deseo, placer...

En suma, esta caracterización ficticia para el espectador sigue siendo una imagen positiva de poder femenino⁸⁵ que provee placer. Luego, el exceso se reprime: Elisa vuelve a su rol femenino como reproductora con Marcelo y sus hijos para terminar desapareciendo. No obstante, la imagen femenina de la prostituta es positiva por su carácter transgresor y libertario. Aunque su libertad termine con su desaparición como en el caso de Susana, la ladrona, el espectador femenino o masculino experimenta su tiempo de vuelo y libertad.

ALGUNAS CONCLUSIONES ACERCA DEL CRIMEN COMO TRANSGRESIÓN DE GÉNERO Y CLASE SOCIAL

¿Es posible usar las teorías desarrolladas en las ciencias sociales acerca del crimen cuando se analiza la representación cinematográfica del crimen en las películas de Beatriz Flores Silva? Sin duda, hay puntos en común al explorar las causas y la naturaleza misma del crimen como acto. Si pensamos en las causas del crimen, de acuerdo a la teoría de Merton sobre anomia y delincuencia, el crimen sería el resultado de una discrepancia entre los objetivos que una sociedad establece para sus miembros y los medios legales para obtenerlos⁸⁶. Ted R. Gurr y James C. Davies usan la teoría de Merton para explicar la violencia colectiva. Gurr se concentra en dos teorías: pobreza relativa (*relative deprivation*) y frustración-agresión. La teoría de la pobreza relativa es importante para entender las décadas de los ochenta y noventa en Uruguay. Por ejemplo, en 1985 con el retorno de la democracia los sindicatos vuelven a funcionar legalmente y

⁸⁵ El personaje de Nikita genera la misma fantasía positiva en el espectador como lo han analizado Susan Hayward y Phil Powrie. Ver *The Cinema of France* (2006) por Phil Powrie y *Luc Besson* (1998) de Susan Hayward.

⁸⁶ Ver pp. 14-15.

constatan que los trabajadores durante la dictadura han perdido 50% de su poder adquisitivo; por otro lado, el gobierno democrático de Julio Ma. Sanguinetti promete mejoras económicas, pero la relación entre sindicatos, patronales y gobierno es crítica: en cuatro meses se registran 200 huelgas⁸⁷. Gurr hace referencia a períodos de cambios de gobierno –dictadura a democracia en Uruguay– o crecimiento industrial rápido –continuación de las políticas económicas neoliberales con reducción del Estado paternalista–, como causas que disparan el índice de pobreza relativa. En estas condiciones de cambios políticos y económicos, Gurr y Davies dicen que la brecha entre lo que los individuos esperan y lo que realmente obtienen aumenta en un grado tal que resulta en frustración. Aclaremos que estas teorías son un avance frente a antiguas teorías más simples que atribuían los crímenes económicos a pobreza y necesidad. La pobreza relativa es evidente en la segunda película de Flores Silva tanto para las prostitutas como para los proxenetas, porque no se trata de pobreza necesariamente, sino de expectativas frustradas de estatus social. A ello se agrega la teoría de Gurr sobre frustración-agresión, la cual podría explicar tanto la violencia colectiva como la interpersonal. Al respecto de la teoría de frustración-agresión de Gurr, Lewis Coser en *The Functions of Social Conflict* (1964) agrega que la agresión puede ser dirigida directamente contra el objeto fuente de hostilidad, pero también puede ser dirigida contra objetos sustitutos, los cuales no tienen ninguna relación con la causa de la frustración u hostilidad. De allí la utilidad del crimen en la sociedad como válvula de escape de hostilidades, lo cual reduce el nivel

⁸⁷ Ver el artículo “Los sindicatos uruguayos desconvocan la huelga general. La CNT concede un respiro al Gobierno de Julio María Sanguinetti” en el diario *El País* de Montevideo. 6 de junio de 1985. http://www.elpais.com/articulo/internacional/SANGUINETTI/JULIO_MARIA_POLITICO_DE_URUGUAY/BOLIVIA/CONFEDERACION_NACIONAL_DEL_TRABAJO/sindicatos/uruguayos/desconvocan/huelga/general/elpepiint/19850706elpepiint_28/Tes/.

de frustración y satisface necesidades básicas como cuando Susana roba para pagar la luz y alimentar a su hija o Elisa se prostituye en Montevideo para independizarse de su madre y García, sin abandonar a sus dos hijos ni renunciar a su sueño de la peluquería. Estos desvíos de la legalidad son una válvula de escape de las expectativas frustradas de los individuos porque como explica Zehr reducen la frustración antes de que se acumulen y se dirijan contra el Estado y los cimientos de la sociedad, los causantes de las expectativas frustradas. El robo o la prostitución para estos personajes satisfacen necesidades materiales básicas o de estatus social desafiando las normas sociales momentáneamente pero sin atentar contra el gobierno o el mercado, los cuales son responsables directos de su situación de falta de oportunidades y pobreza relativa.

Por otro lado, si consideramos la naturaleza del crimen, los medios masivos – mediante una estética del espectáculo– y algunas teorías sociales representan el crimen como un acto irracional, disfuncional o patológico, como anomalías monstruosas o erotizadas de la vida moderna/urbana. En contraposición, estas películas y las teorías de Zehr, Gurr o Davies asumen y explican el *crimen* de robar, prostituirse o ser proxeneta como una decisión racional –como quien elige un nuevo trabajo o contrae matrimonio, dice Zehr (143)– para resolver una situación o un problema. Como explica Durkheim, el crimen es normal porque implica el mismo tipo de comportamiento y el mismo tipo de decisiones de los que no cometen crímenes (cit en Zehr 144). Más aún, como decíamos, si estos crímenes no existieran las frustraciones de estos individuos podrían dirigirse directamente hacia la fuente original, el Estado uruguayo que no asiste a Susana cuando se esposo se enferma, el mercado laboral y sus condiciones insuficientes para las necesidades y expectativas de Susana, Elisa, Lulú, Plácido, los policías corruptos de

ambas películas –incluyendo los de Interpol. Del otro lado de la pantalla, el espectador cuando asiste masivamente a ver las películas de Flores Silva, disfruta del cine hecho en casa y a su medida porque se identifica con las potencialidades de las transgresiones de estas mujeres criminales, pero también con las limitaciones de sus fugas. La audiencia, como los personajes y como la directora misma, han experimentado o imaginan las dificultades cuando alguien intenta romper con roles de género o intenta alcanzar el estatus social que la educación uruguaya gratuita o las promesas de la reciente democracia auguran/auspician. Sin embargo, en la sociedad uruguaya de la posdictadura, los roles femeninos y masculinos tradicionales continúan reproduciéndose al mismo tiempo que las promesas de movilidad social –de la educación o de las plataformas de los partidos tradicionales– se dan raramente. Los espectadores en las butacas del cine se identificarían con la puesta en escena de las películas de Flores Silva porque representan la persistencia de relaciones de género tradicionales y la continuidad de la inmovilidad social en la sociedad uruguaya, lo cual se relaciona con su experiencia diaria de la posdictadura uruguaya. Como en el documental *Aparte* de Mario Handler, cuando las dos generaciones de prostitutas, madre e hija, ven la película *En la puta vida* y se identifican con Elisa, Lulú y el resto de las prostitutas. Cuando la hija dice: “Por eso, yo no me voy de acá”, en cierta manera está confirmando que la película de Flores Silva se acerca a su experiencia de la prostitución en Uruguay.

Más adelante, en el capítulo sobre crímenes políticos de anarquistas y guerrilleros veremos cómo sus delitos sí atentan directamente contra ciertos cimientos de la sociedad, contra la causa primaria del crimen. Algunos contra el Estado –los tupamaros en Uruguay–, otros solamente contra algunos funcionarios y algunas instituciones –los

anarquistas—, porque los ácratas no creen en la revolución, sino en el cambio radical de la sociedad transformando las relaciones de poder entre géneros y entre todos los hombres, de allí su trabajo constante en las organizaciones campesinas, sindicales y su tendencia a desvincularse de la cultura oficial o universitaria.

Hasta aquí un esbozo de algunas conclusiones sobre el *crimen* como un acto normal resultado de condiciones de pobreza relativa, expectativas frustradas, todo lo cual lo transforma en un *acto político* de crítica, rechazo y/o protesta contra las condiciones sociales y contra las instituciones y normas que generan dicha situación. El crimen como acto político a su vez es un intento de *transgresión de clase social*, el cual no atenta contra dichas instituciones ni contra las bases de la sociedad en el caso de estas mujeres criminales del cine uruguayo reciente. Ahora desarrollaré algunas conclusiones acerca del crimen como *transgresión de género*. Las películas femeninas de la directora Beatriz Flores Silva siguen la tendencia indicada por Laura Mulvey de exponer cómo ciertas fantasías misóginas de la estructura patriarcal se oponen a la ideología de la familia, especialmente cuando pensamos en los personajes femeninos como madres. Tanto Susana, la ladrona, como Elisa, la prostituta, intentan preservar su función de madres, mientras que son las figuras masculinas tradicionales —como se ve en algunos personajes o en las figuras del mercado y el Estado paternalista— las que atentan o abandonan a la familia, los hijos, la madre. Esta tendencia de la representación cinematográfica de Flores Silva modifica y problematiza la tradición de la *femme fatale*, porque como establecimos en la introducción del capítulo, la mujer fatal se representa tradicionalmente como una subjetividad femenina que amenaza a la familia. Por el contrario, como he intentado demostrar, las transgresiones de estas mujeres criminales no rompen con algunos roles

femeninos tradicionales como la relación de subordinación en la pareja de las prostitutas y los proxenetas, y en especial no transgreden el rol de madre.

Los filmes de Flores Silva coinciden con algunos estudios acerca del delito femenino en la literatura y el cine latinoamericanos como *transgresión de género* – comenzando con Jean Franco en su artículo “Killing Priests, Nuns, Women, Children” (1985) y su libro *Las conspiradoras...* (1993) sobre la literatura y el cine mexicanos y siguiendo con Josefina Ludmer en *El cuerpo del delito* (1999), donde dedica un capítulo a las “Mujeres que matan” en la literatura argentina y el cine español de Almodóvar. Así, las mujeres ladronas de *Pepita...* se aprovechan del rol femenino tradicional para robar a sus víctimas; es decir, las características típicas de la mujer tradicional, su inocencia o sumisión son efectivas para sorprender y robar sin violencia. No obstante, el producto del asalto se usa para una función femenina completamente tradicional: ser madre, alimentar a su hija, llevarla a los juegos del Parque Rodó, pagar la cuenta de la electricidad. Ésta es una coincidencia con las ficciones argentinas analizadas por Ludmer. Por ejemplo, en el cuento “Emma Zunz” de Jorge Luis Borges, la protagonista se aprovecha del estereotipo de la mujer sumisa y virgen para sorprender al dueño de la fábrica y matarlo. Lo asesina porque lo considera responsable de un fraude, el cual fue injustamente atribuido a su padre. La hija salva el honor de su padre sacrificando su virginidad con un marinero y luego acusa falsamente al dueño de la fábrica de violarla y lo mata. Nadie dudará de su historia, nadie podría imaginar que una mujer en los años treinta pudiera idear un plan tan inteligente y frío que incluyera sacrificar su virginidad para salvar el honor de la familia y asesinar a un hombre, quien además era su jefe. Ludmer indica que las mujeres que matan hombres lo hacen “para ejercer una justicia que está por encima del Estado” (355).

La policía ha acusado injustamente a su padre, la justicia del Estado le ha fallado. También las películas de Flores Silva apuntan a las deficiencias del Estado y a su responsabilidad en los crímenes cometidos por las mujeres, ladronas o prostitutas. En otras palabras, las transgresiones de las mujeres criminales son otras y son diferentes a las transgresiones de la figura cinematográfica de la mujer fatal. Otro punto en común es el uso de la *farsa* para ir más allá del género y de la ley. Las mujeres criminales de los estudios de Ludmer y las ladronas de Flores Silva crean farsas, simulacros o disfraces para transgredir su rol de género o para quebrar la ley y así lograr sus objetivos. Las historias falsas o disfraces de Susana, la ladrona, o de Emma Zunz, la virgen asesina, —entre otras mujeres criminales examinadas por Ludmer— incluyen los estereotipos femeninos, pero éstos son usados conscientemente en la *farsa* para lograr sus objetivos: Susana roba sin violencia y Emma limpia el nombre de su padre y el suyo propio, ella es una Zunz también y mata a quien la ha desgraciado, Aaron Loewenthal. Como explica Ludmer, “el crimen femenino no recibe justicia estatal”, porque “son la alegoría de la justicia. De todas las justicias: la privada, la sexual, la religiosa y la del padre, y también la justicia social, la económica y la política” (369).

En relación al trabajo de Jean Franco, ya en su artículo “Killing Priests, Nuns, Women, Children” (1985) se indicaba cómo la crítica feminista subestimó las potencialidades de oposición de la mujer como madre en territorios sagrados como el espacio doméstico de la familia⁸⁸. El feminismo en su oposición al sistema patriarcal subestima el poder de las mujeres en espacios privados o domésticos como el hogar, el

⁸⁸ Ver Jean Franco “Killing Priests, Nuns, Women, Children” en *On Signs*. Sin embargo, la desaparición de estos espacios sagrados y su potencialidad se hizo obvia en el caso de las Madres de Plaza de Mayo en Argentina, explica Franco.

convento o el prostíbulo porque sólo ve la función de servidumbre. En el caso de *Pepita...*, la ladrona establece relaciones horizontales de complicidad con las empleadas de las casas de crédito. La complicidad/alianza/solidaridad de las empleadas con la *farsa* de sumisión creada por Susana está basada en el género que las une. Cuando Susana comparece ante la policía y el juez, solicita hablar con las “chicas”, justificar su delito, pedirles perdón, darles las gracias. Ellas le preguntan por su hijo, se preocupan por ella. Entre la supuesta criminal y sus víctimas se dan prácticas de *cuidado mutuo* y *responsabilidad*, la misma *ética de cuidado y responsabilidad* que veíamos entre los ex-convictos de la película *Un oso rojo*. Estas alianzas femeninas en *Pepita...* permiten el robo y la sobrevivencia temporal de Susana y su hija, pero atentan contra otras estructuras, el mercado –las casas de crédito y los taxis asaltados por las imitadoras de Susana– y el Estado –la burla a la policía cuando da pistas falsas o el rechazo de Susana a confesar ante el juez. Como explica Franco:

In Latin America, this sense of refuge and the sacredness that attaches to certain figures like the *mother*, the virgin, the *nun* [en su versión secular sería la *hermana*, como se ve en la fraternidad creada entre la ladrona y las chicas asaltadas o el vínculo fraterno entre las prostitutas en Montevideo o Europa], and the priest acquire even greater significance, both because the Church and the home [y el prostíbulo] retained *a traditional topography and traditional practices* over a very long period, and also because during periods *when the state was relatively weak* these institutions were the only functioning social organizations. *They were states within the state, or even counter-states*, since there are certain parishes and certain families which have nourished traditions of resistance to the

state and hold on to concepts of “moral right” (E.P.Thompson’s term), which account for their opposition to “modernization” (i.e. integration into capitalism). This is not to say that the patriarchal and hierarchical family, whose priority was the reproduction of the social order, has not rooted itself in Latin American soil. But the *family* has been a *powerful rival to the state*, somehow more real, often the *source of a maternal power* which is by no means to be despised, particularly when, as in contemporary Latin America, the disappearance of political spaces *has turned the family (and the mother, in particular) into a major institution of resistance* (416, cursiva mía).

Una figura tradicional femenina, la *hermana*, el vínculo fraterno entre mujeres, es una práctica de cuidado y responsabilidad que nos remite al espacio de la familia, del convento o del prostíbulo. Éste es el lazo que une a Susana con sus asaltadas o con las imitadoras asaltantes de taxis, ya que son sus pares. Esta unión tiene el mismo cariz y poder entre las prostitutas Elisa, Lulú y el resto de las trabajadoras sexuales tanto en Montevideo como en Europa. Las prácticas asociadas a la *hermandad* sostienen las prácticas *transgresoras de género*, los delitos femeninos, ya sea el hurto, la prostitución y todas las rupturas asociadas que venimos explorando. Otra figura tradicional femenina es la *madre*. Aparentemente, como la hermana, la madre tendría un poder de resistencia y transgresión que ha sido subestimado por los estudios feministas. En los filmes de Flores Silva, la función de madre impulsa a robar a Susana y tal vez le da el valor a Elisa para denunciar a la red de prostitución en Europa y volver a Uruguay a buscar a sus hijos, aunque sabe que la prisión es su destino casi seguro, sino la desaparición. Entonces, a través de estas mujeres criminales, coincidimos con Franco en decir que los roles

femeninos del espacio doméstico cambian de significado: de pasividad o servidumbre se transforman en resistencia a estructuras diferentes de la familia (419)⁸⁹.

Retomando la tesis inicial de este capítulo, el cine uruguayo reciente representa el *crimen femenino* como *transgresión de género* o *clase social* explorando, por un lado, sus *potencialidades* de resistencia, oposición, desvío de la norma y, por otro lado, sus *límites* cuando la ruptura tiene solamente un valor simbólico que culmina en la desaparición/invisibilidad de los personajes femeninos transgresores, sin que ello atente efectivamente contra las relaciones de género tradicionales, la lucha de clases, el Estado y sus leyes, o el mercado.

⁸⁹ Dice Franco: “From the signifier of passivity and peace, mother became a signifier of resistance” (419). También en su libro *Las conspiradoras...*, Franco exploraba la presencia del mito de Antígona en la cultura mexicana, como una figura femenina transgresora porque privilegia su lealtad a la familia por encima de la ley del Estado (171).

CAPÍTULO 5

CRÍMENES POLÍTICOS

DEFINICIÓN, CARACTERÍSTICAS Y CLASIFICACIÓN

En los capítulos anteriores, me interesaba explorar algunas representaciones visuales y escritas del crimen y la violencia en la cultura latinoamericana desde 1990. Entre los delitos analizados se halla una serie de crímenes contra la propiedad privada como asaltos y secuestros; a su vez estudiaba la representación de algunos crímenes sexuales como prostitución, proxenetismo, tráfico y trata de mujeres con fines de esclavitud sexual⁹⁰; por último, delitos relacionados con el narcotráfico. Todos estos crímenes entrañan un carácter político por su crítica a la sociedad e instituciones como la familia, el mercado o el Estado. Además, mediante estos actos se transgreden categorías como género, raza o clase social. Sin embargo, tanto la crítica social como las transgresiones de dichos personajes producen cambios temporales o efímeros de las relaciones de poder en la sociedad. De hecho, este carácter provisional de los cambios en

⁹⁰ Sin duda, se trata solamente de una selección de algunos crímenes sexuales, los cuales expresan en forma más obvia su naturaleza política. Sin embargo, es notoria la representación de las violaciones, torturas y homicidios de mujeres en Ciudad Juárez, México en varias obras de teatro o en la extensa novela de Roberto Bolaño, *2666* (2004). Se registran también delitos sexuales dentro de la representación de la violencia doméstica. Por ejemplo, en *Cuentos de seducción* (2005) de Carmen Vincenti o en *Tarde con campanas* (2004) de Juan Carlos Méndez Guédez sobre una familia de inmigrantes venezolanos ilegales en España, donde el padrastro abusa de su hijastra.

las relaciones de poder es considerado por los criminólogos una segura válvula de escape de las frustraciones generadas por condiciones sociales injustas o discriminatorias (Zehr 143). En otras palabras, la liberación de la agresividad y la violencia durante la ocurrencia de los crímenes evita la acumulación de dichas fuerzas. De lo contrario, estas podrían dirigirse hacia las causas originales: las instituciones responsables de la discriminación de género, raza o clase social –familia, mercado, Estado–, las cuales producen pobreza, desigualdad y/o expectativas frustradas en los personajes.

Por otra parte, en este capítulo me interesa abordar crímenes políticos cometidos con el objetivo explícito de transformar las condiciones sociales y/o las relaciones de poder. Para ello, deberíamos clarificar primero qué caracteriza un crimen político, pues como ya establecimos existe cierto consenso acerca de que todo crimen es considerado un acto político tanto por parte del criminal –por su crítica a la sociedad y a sus instituciones–, como también por parte de la sociedad cuando define qué es crimen (Zehr 144).

Entonces, ¿en qué se diferencia un crimen político de los crímenes comunes ya estudiados? ¿En qué consiste un crimen explícitamente político? En *Criminology* (1991), P. Beirne y J. Messerschmidt establecen que los crímenes políticos se dividen en dos grandes grupos: delitos *contra* el Estado o realizados *por* el Estado:

crimes against the state (violations of law for the purpose of modifying or changing social conditions)...[and] crimes by the state, both domestic (violations of law and unethical acts by state officials and agencies whose victimizations occurs inside) and international (violations of domestic and international law by state officials and agencies whose victimization occurs outside the U.S.). (240)

De acuerdo a este criterio, en este capítulo debería estudiar los crímenes del primer grupo, es decir, los crímenes *contra el Estado* ya que tienen el fin manifiesto/evidente de modificar o cambiar las condiciones sociales. Este tipo de crimen podría ofrecer una diferencia con los crímenes comunes previos porque persiguen un cambio en las condiciones sociales. En la misma línea de pensamiento, excluyo deliberadamente los crímenes políticos realizados *por el Estado*, ya que no presentan la posibilidad de transformar la sociedad como los delitos realizados *contra el Estado* con fines políticos explícitos. En ese sentido, los crímenes de las numerosas dictaduras de derecha en Latinoamérica suelen tener una agenda política que ilumina este contraste entre crímenes políticos *contra y por* el Estado. Por ejemplo, mientras los gobiernos de facto cometen crímenes para mantener el *status quo*, ya sea proteger la familia, la religión, los valores morales tradicionales, las empresas nacionales e internacionales, etc., los anarquistas realizaban delitos para transgredir las relaciones verticales de poder en dichas instituciones y cambiar la sociedad. De igual modo, los movimientos de liberación nacional tenían el objetivo de cambiar la sociedad, ya sea con la toma del poder a través de las armas, la modificación de una estructura de clases sociales injusta o la liberación nacional de la oligarquía local asociada al imperialismo extranjero. Al respecto, la fantasía revolucionaria del personaje de la novela de Eduardo Liendo, *Si yo fuera Pedro Infante* (1988), es aún más clara. Perucho Contreras es un burócrata anónimo en una gran ciudad como Caracas, quien sueña con ser un héroe romántico y popular como el icono posrevolucionario mexicano interpretado por Pedro Infante:

Si yo fuera Pedro Infante me montaría en mi caballo negro y haría una revolución yo solo, o quizás acompañado de mi compadre Aguilar para divertirme todavía

más. Nosotros dos, tiro y tiro, desde aquí hasta la Patagonia, puro ra-ta-ta-ta, ra-ta-ta-tata; una revolución sin tregua para no caer dos veces en la misma trampa. *Donde quiera que haya una Junta Militar Patriótica y de salvación nacional y de defensa de la integridad territorial y de los valores morales de la familia y la cristiandad* y todo lo demás nos bajamos de los caballos y ra-ta-ta-ta, ra-ta-ta-ta, arrasamos. Porque, para mí, Pedro Infante es una suerte de Pancho Villa, pero simpático. Y nadie crea que uno es un reblandecido si por el camino va cantando “Luna de octubre” o “Anillo de compromiso”. (11-12, cursiva mía)⁹¹

Por otro lado, Jeffrey I. Ross en *The Dynamics of Political Crime* (2003) ofrece otra clasificación que nos puede ayudar a precisar aún más el crimen explícitamente político:

Although a variety of specific types of political crimes are covered in different sections of this book, they can be classified into two types: oppositional (or anti-systemic) and state (or pro-systemic). The former refers to those committed by individuals, groups, and countries that want to change or dismantle a particular political or economic system, its institutions, the state, and/or interests aligned with it (e.g. major corporations). The latter types of political crimes encompass those actions by the state’s criminogenic agencies (e.g. police, military, and

⁹¹ Los personajes interpretados por Pedro Infante representan la fantasía de ascenso social del hombre de clase social baja y sin educación. A su vez, se trata de una masculinidad con permiso de expresar sus sentimientos sin inhibiciones y sin violencia como explican Sergio de la Mora y Leonora Simonovis. Se trata de un machismo productivo o positivo. Se diferencia de otros iconos revolucionarios, el Che o Fidel, quienes pertenecen a clase media, tienen educación, uno era médico y el otro es abogado. Pero especialmente no poseen el romanticismo construido en el cine de charros. ¿Cuál es la sensibilidad idealizada del Che o Fidel? Coraje, valentía, liderazgo, sacrificio por el pueblo, mesianismo. Pedro Infante es un seductor.

national security agencies), including their managers and agents, against their own citizens, foreigners, or their governments. (9)

De esta clasificación, se destaca el carácter *antisistemático* de los crímenes políticos contra el Estado, ya que quieren cambiar o dismantelar un sistema político o económico, el Estado mismo o intereses alineados con él. Como analizaba en *Un oso rojo*, el protagonista Rubén, realiza movimientos que evitan fuerzas centrípetas, sistemáticas. Para ello, tomábamos prestado el término *poder constituido* de Antonio Negri en *Insurgencias* (1999). Los movimientos del ex convicto semejan fuerzas centrífugas, antisistemáticas que designábamos *poder constituyente*, basándonos otra vez en Negri. Aunque el personaje carece de una agenda política explícita se transforma involuntariamente en un criminal contra el Estado y el mercado. Primero, porque asalta una compañía transportadora de dinero –el mercado– y segundo, porque elimina la mafia del Turco, la cual está asociada comercialmente al gobernador –el Estado. En suma, me interesan los crímenes políticos por sus rasgos antisistemáticos explícitos como sucede con algunos delitos comunes de modo implícito/involuntario/provisional.

CRÍMENES POLÍTICOS EN LA CULTURA LATINOAMERICANA

Si pensamos en los crímenes políticos representados en la cultura latinoamericana reciente, salta a la vista la insistencia en los crímenes cometidos *por* el Estado. Tanto en películas como en novelas de detectives la representación de crímenes del Estado es abrumadora⁹². Se ha teorizado acerca de la tensión realista de estas ficciones; es decir, se

⁹² Menciono algunas obras sobre crímenes del Estado: *La historia oficial* (1985) de Marcelo Piñeyro, sobre el secuestro de hijos de presos políticos junto a la corrupción económica de los represores aliados con las

trata de una estética de representación de la sociedad latinoamericana. También se relaciona con la recuperación de la memoria de las luchas sociales en el continente, especialmente porque sus protagonistas fueron perseguidos, torturados o desaparecidos por el Estado. Estos productos culturales tienden a victimizar a los actores políticos de dichos movimientos y, por esta vía, involuntariamente le niegan agencia a sus propuestas políticas de cambio social. ¿Cómo se produce este efecto? En la misma medida en que se pone el énfasis en documentar y ficcionalizar los excesos/crímenes políticos del Estado, se minimizan los crímenes o excesos de los diferentes movimientos que se le opusieron.

Es evidente la desproporción entre la violencia ejercida por el Estado y la de los grupos

empresas extranjeras; *La película del rey* (1985) de Carlos Sorín sobre la represión de una rebelión liderada por Orelie Antoine de Tounens, quien los indígenas eligieran rey de la Araucanía y la Patagonia; la novela *Para sentencia* (1994) de Omar Prego Gadea recrea la dictadura uruguaya en 1976 a través de la vida de un juez; *Caballos salvajes* (1995) de Marcelo Piñeyro sobre la corrupción del mundo financiero argentino e internacional; *Guantanamo* (1995) de Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío se puede interpretar como una metáfora del entierro y traición a la revolución social en nombre de la revolución comunista en el viaje a La Habana; *Diario del enano* (1995) de Eduardo Liendo sobre el poder absoluto; *Cenizas del paraíso* (1997) de Marcelo Piñeyro, donde detrás del suicidio de un juez se revela la corrupción en la sociedad argentina, ya que dicho juez investigaba a un hombre de la clase alta; *Perder es cuestión de método* (1997) de Santiago Gamboa, donde un homicidio involucra a diferentes sectores de la sociedad colombiana: políticos, prensa, narcotraficantes, criminales comunes, entre otros; *Por esos ojos* (1998) de Virginia Martínez sobre una niña secuestrada durante la dictadura argentina; *La novia oscura* (1999) de Laura Restrepo, alrededor de la vida de una prostituta se cuentan varios crímenes del Estado, la represión a la huelga de Tropical Oil Company y cómo matan a su familia; Carlos Montemayor en *Los informes secretos* (1999) cuenta el espionaje y represión del Estado mexicano desde los años cincuenta hasta hoy, mientras que en *Guerra en el paraíso* (1991) se representa el movimiento de Lucio Cabañas; *En la puta vida* (2001) de Beatriz Flores Silva, funcionarios del Estado y de Interpol son cómplices de la red de tráfico y trata de mujeres desde Uruguay hacia Europa, al falsificar los pasaportes; *Esperando por el Mesías* (2000) de Daniel Burman, un banco quiebra despidiendo a sus empleados y dejando a los ahorristas sin su dinero por la crisis financiera asiática; *Plata quemada* (2002) de Marcelo Piñeyro; *Bolívar soy yo* (2002) de Jorge Alí Triana termina con una masacre ejecutada por el gobierno colombiano cuando un actor al creerse la reencarnación de Bolívar secuestra al presidente; *Machuca* (2004) de Andrés Wood; *Memoria de mujeres* (2005) de Virginia Martínez, sobre la represión aplicada a las presas políticas uruguayas, pero dónde está su agencia, son todas víctimas; la novela *Abril rojo* (2006) de Santiago Roncagliolo destaca la represión monstruosa del ejército peruano contra el movimiento guerrillero Sendero Luminoso y la población en general. Por último, habría que recordar las novelas protagonizadas por el detective mexicano Héctor Belascoarán Shayne en las novelas de Paco Ignacio Taibo II donde se investigan diversos crímenes cometidos por funcionarios del gobierno mexicano o de la CIA; algo similar sucede con las novelas de espionaje de Daniel Chavarría y las novelas protagonizadas por el detective chileno Heredia escritas por Ramón Díaz Eterovic.

opositores. Sin duda, la represión desde el poder no sólo fue superior, sino además ejercida sobre la oposición pacífica e incluso sobre ciudadanos no opositores al régimen. No obstante, en este capítulo me interesa privilegiar los crímenes *contra* el Estado para recuperar la agencia de esta oposición, su agenda política. En lugar de negar, minimizar o despojar sus actos políticos de la violencia que tuvieron, por el temor a que sean juzgados negativamente, se trata de afirmar los crímenes políticos contra el Estado. De lo contrario, se vuelve a traicionar dichos actos y su agenda política. Al respecto Javier Trímboli en *La izquierda en la Argentina* entrevista a varios intelectuales de izquierda. En el apartado titulado “Hagamos todos fuerza por la alegría postraumática de Caparrós”, Trímboli comenta:

Martín Caparrós, ex militante Montonero y (des)exiliado, coincide con la necesidad de recuperar el lado político del militante pero no a modo de denuncia del tema de la violencia, como en parte lo hace Sarlo, ya que para él todo cambio requiere y significa cierta violencia. Para Caparrós, la borradura del elemento político e ideológico produce un contraefecto por el cual se termina por afirmar el discurso militar. En cada acto de homenaje a un desaparecido se plantea este problema; usualmente la mayoría de los organizadores sugiere que no se diga, por ejemplo, que Rodolfo Walsh era montonero, que es mejor decir que era un gran escritor. Como si Rodolfo Walsh hubiera sido asesinado porque sus cartas, o aun su literatura incomodaban estéticamente. Rodolfo Walsh era oficial de la inteligencia montonera; esto, por supuesto, no justifica que lo maten, pero explica su vida, por qué hacía lo que hacía y para qué. Y, de alguna manera, ocultarlo equivale a suponer que si lo dijéramos no tendríamos tantas razones en condenar a

los militares porque en definitiva, mataron a un montonero. O sea, al seguir ese modelo, adherimos al discurso militar –y de tantos argentinos olvidadizos–: si eran subversivos merecían la muerte. (Trímboli 65)

En relación a esta distinción entre Walsh como escritor y como montonero, sería bueno aclarar el potencial transgresor y opositor de la literatura. Es decir, no se trata de negar el carácter político e ideológico de la escritura. Por esto, tantas veces los escritores no necesitan ser guerrilleros para ser perseguidos políticamente por su obra literaria.

Entre los *crímenes políticos contra el Estado* representados en la cultura visual y escrita reciente en Latinoamérica, los más comunes son: el *asalto* para financiar proyectos políticos⁹³, la *fuga* de presos políticos⁹⁴, el *asesinato/ejecución de criminales del Estado*⁹⁵, el *secuestro de enemigos políticos*⁹⁶ y la *falsificación de documentos o dinero*⁹⁷. Los tres primeros crímenes fueron cometidos tanto por anarquistas a principios del siglo XX como a partir de los años sesenta. Hacia mediados del siglo XX la acción anarquista todavía existe a pesar de la gran represión de los años treinta en todo el Río de

⁹³ Como en la novela de Ana Teresa Torres, *Los últimos espectadores del acorazado Potemkin* (1998)

⁹⁴ Como en *Los topes* (1975) de Eduardo Liendo sobre las fugas de los guerrilleros venezolanos. *El gran rescate* (1997) de Ricardo Palma Salamanca es un testimonio de la fuga de un grupo del Frente Patriótico Manuel Rodríguez de Chile desde la Cárcel de Alta Seguridad en 1996. *Crónica de una fuga* (2006) de Adrián Caetano se basa en la novela testimonial de Claudio Tamborrini sobre una fuga de una cárcel en Buenos Aires durante la guerra sucia en 1977.

⁹⁵ En *Tengo miedo torero* (2001) de Pedro Lemebel se narra el intento de magnicidio del dictador Augusto Pinochet; *El round del olvido* (2002) de Eduardo Liendo; en el documental de Ximena Salazar Jofré, *La venganza de Antonio Ramón Ramón* (2007), sobre el hermano de una de las víctimas de la masacre ocurrida en Iquique en 1907, quien intenta asesinar a quien dirigió la acción militar, el general Roberto Silva Renard. El documental se basa en el texto de Igor Goicovic, *Entre el dolor y la ira. La venganza de Antonio Ramón Ramón* (2005).

⁹⁶ El secuestro de enemigos políticos se registra en la novela *El round del olvido* (2002) de Eduardo Liendo y en *Acción directa anarquista. Una historia de FAU* (2002) de Juan C. Mechoso.

⁹⁷ En *Tupamaros*, como analizaré más adelante, se representa cómo este grupo falsificaba documentos e incluso realizaba cirugía plástica de los militantes en clandestinidad. En la novela *Cuatro manos* (1990) de Paco Ignacio Taibo II, un personaje anarquista español, Longoria, es un experto en falsificación, quien arruina el plan Blancanieves de la CIA en México DF para desacreditar uno de los principales líderes de la revolución sandinista en Nicaragua al intentar involucrarlo con el narcotráfico y venta ilegal de armas.

la Plata. Pero sin duda, los grupos de liberación nacional son los grandes protagonistas de los crímenes políticos desde los años sesenta. Por otro lado, el cuarto crimen, el secuestro de enemigos políticos ocurre a partir de los años sesenta y es cometido tanto por anarquistas como por guerrilleros.

En la primera parte de este capítulo, analizaré el documental de Virginia Martínez, *Ácratas: Anarquistas expropiadores en el Río de la Plata* (2000), donde se representan los tres primeros crímenes políticos cometidos por grupos anarquistas a principios del siglo XX en el Río de la Plata en diálogo con las acciones tupamaras a partir de la década de los años sesenta. ¿Por qué analizar estos crímenes políticos en dos épocas tan diferentes –los años 30 y los 60– y en movimientos políticos con ideologías diferentes o incluso antagónicas, los anarquistas y los grupos de liberación nacional a partir de 1960? ¿Existe algún tipo de continuidad ideológica, política o ética en la práctica de estos crímenes políticos? Mi objetivo no es demostrar la presencia de puntos en común entre el anarquismo y la guerrilla, o entre los movimientos políticos y sociales de los años treinta y las últimas décadas del siglo XX. Más bien, me interesa explorar cómo la cultura visual y narrativa latinoamericana es la que representa estos movimientos estableciendo relaciones de semejanza o antagonismo, mientras que estos movimientos fueron violentamente reprimidos con el objetivo de que no existiera continuidad o herencia. Entonces, ¿qué nos dice la representación de una continuidad entre anarquismo y movimientos de liberación nacional de los años sesenta en las novelas y películas producidas desde los años noventa hasta el presente?

En principio, nos puede dar una lectura/interpretación contemporánea de estos crímenes políticos, sus prácticas políticas y éticas asociadas. Por ejemplo, se insiste en

recuperar lazos sociales de una comunidad que valora la solidaridad, en oposición a una sociedad autoritaria y represiva que rompió los vínculos sociales instalando valores como el individualismo, el progreso, la sospecha hacia el prójimo. El principio ético del “sálvese quien pueda” significó sálvese “cómo” pueda. El “cómo” adquirió diferentes formas y tácticas primero en la dictadura y luego en la democracia continuadora de las políticas económicas neoliberales y de la globalización. Sin embargo, en ambos periodos estas formas y tácticas atentaron contra el tejido social en la vida diaria y en la vida nacional. Los crímenes que analizo son representados en la cultura como transgresiones, tal vez, al consensual “sálvese cómo pueda”, al individualismo o la competitividad de la sociedad contemporánea y parecen querer recuperar el lazo con el otro, la solidaridad⁹⁸.

Para contextualizar el documental *Ácratas...*, es bueno considerar la historia del anarquismo en América Latina, las razones de su decadencia y la vigencia de las ideas anarquistas en las tendencias actuales hacia la descentralización política, la organización horizontal y autogestionaria, el ecologismo⁹⁹, el feminismo, etc. Al respecto, en la recopilación de literatura anarquista de la Biblioteca Ayacucho, *El anarquismo en América Latina* (1990)¹⁰⁰, se incluye un extenso prólogo del filósofo argentino-venezolano Ángel Cappelletti, quien llama la atención sobre una tendencia a ignorar o

⁹⁸ ¿Estamos frente al sacrificio de los años sesenta otra vez? No creo, en todo caso el posible narcisismo difícilmente puede tener el impulso mesiánico cuando es dirigido hacia personas específicas y no grupos abstractos a la distancia. Estos criminales/héroes se sacrifican, sí, pero en nombre de individuos, grupos y situaciones tangibles.

⁹⁹ El documental *Venezuela: Los guerrilleros al poder* (1997) de Miguel Curiel se centra en la vida de dos ex guerrilleros y amigos, Teodoro Petkoff y Douglas Bravo. Ambos pertenecían al partido comunista de Venezuela. Cuando el presidente democrático Rafael Caldera declara la pacificación en 1971, legaliza el PC y libera a Petkoff. Bravo continúa luchando durante ocho años más. Petkoff durante el segundo gobierno de Caldera ocupa el cargo de ministro de Economía, directamente comprometido con teorías liberales, mientras que Douglas Bravo es líder de un movimiento alternativo que se destaca por la autogestión y la ecología. Bravo se considera un guerrillero ecológico.

¹⁰⁰ El historiador uruguayo Carlos M. Rama participó con Cappelletti en la edición de textos, pero murió antes de terminar el texto.

minimizar la importancia del movimiento anarquista en el continente por parte de los intelectuales:

Más aún, quienes escriben la historia social, política, cultural, literaria, filosófica, etc., del subcontinente suelen pasar por alto o minimizar la importancia del movimiento anarquista. Hay en ello tanto ignorancia como mala fe. Algunos historiadores desconocen los hechos o consideran al anarquismo como ideología marginal absolutamente minoritaria y desdeñable. Otros, por el contrario, saben lo que el anarquismo significa en la historia de las ideas socialistas y comprenden bien su actitud frente al marxismo, pero precisamente por eso se esfuerzan en olvidarlo o desvalorizarlos como fruto de inmadurez revolucionaria, utopismo abstracto, rebeldía artesanal y pequeño burguesa, etc. (X).

La tensión frente al marxismo sería una causa determinante para olvidar o desvalorizar la ideología anarquista, según Cappelletti; no olvidemos la tradición marxista de los historiadores en Latinoamérica. Además, los intelectuales anarquistas se diferenciaban del marxismo porque “nunca desempeñaron el papel de élite o vanguardia revolucionaria y nunca tuvieron nada que ver con la universidad y con la cultura oficial” (XIII). Entre las razones históricas de la decadencia del anarquismo Cappelletti destaca: 1) los golpes de Estado de los años 30 en el Cono Sur (Uriburu en Argentina, Vargas en Brasil, Terra en Uruguay), los cuales se caracterizaron por la represión del movimiento obrero, los grupos de izquierda y, especialmente, los anarquistas. 2) La fundación de los partidos comunistas. 3) La aparición de corrientes nacionalistas-populistas. Entonces, el documental *Ácratas...* rompería con la tendencia indicada por Cappelletti, una tendencia a la borradura/silenciamiento de la historia anarquista.

La primera sección dedicada al anarquismo está integrada por los siguientes fragmentos: “Una ventana para el anarquismo, haciendo visible el anarquismo”, “Dos crímenes políticos: asesinato de criminales del Estado y fuga de presos políticos”, “La expropiación: ‘Desde que se comprobó que la propiedad es un robo, no hay más ladrones que los propietarios’”, “La fuga de presos políticos” y “Rosigno versus comisario Pardeiro”.

Por otro lado, en la segunda parte de este capítulo me interesa explorar algunas representaciones visuales y escritas del movimiento de liberación nacional tupamaros existentes en la segunda mitad del siglo XX. En esta época se destaca la presencia de los tres primeros crímenes mencionados para los años treinta –*asesinato de criminales del Estado, asalto y fuga*–, a los que se agrega el *secuestro de enemigos políticos*, realizado tanto por anarquistas como por tupamaros en Uruguay en la década de los setenta¹⁰¹ y la *falsificación*. El secuestro de enemigos políticos sería un nuevo crimen político practicado a partir de los años sesenta, como se constata en *Acción directa anarquista. Una historia de FAU*, Tomo I, (2002) de Juan C. Mechoso, quien como Cappelletti registra la historia anarquista¹⁰². Respecto a los tupamaros, analizo dos documentales y diversos textos que combinan géneros como la biografía, la entrevista y el testimonio.

Para terminar, dentro de los tupamaros analizaré la figura de José Mujica. En su discurso

¹⁰¹ En los años setenta Costa Gavras representaba el secuestro del agente estadounidense Dan Mitrione por parte de los tupamaros en *State of Siege* (Estado de sitio, 1972). También en 1972 el sueco Jan Lindqvist dirige el documental *Tupamaros*, el cual fue filmado en forma clandestina.

¹⁰² Mechoso describe su texto: "Nuestro objeto aquí es preciso. No queremos hacer una historia general ni del anarquismo ni del país en que él transcurre. Queremos hacer una historia de FAU acompañada del contexto socio-político imprescindible. Trataremos de mantener una mirada lo más prolija y desapasionada posible, si la objetividad existiese podríamos decir objetiva. Pero no somos ni queremos ser historiadores, no nos apasiona la investigación por la investigación misma. La nuestra es la mirada de un militante que se identificó toda su vida con la corriente ideológica anarquista y con la FAU desde su fundación. Y que siente la necesidad, por muchas razones, de hacer conocer esta historia. Una de esas razones es que la propia Organización estima imprescindible contar con tal documento" (7).

político me sorprende precisamente su negación a representarse como víctima y el reconocimiento de su pasado violento y criminal en forma positiva. Como dice en el documental *Tupamaros* (1996): “Soy casi un viejo feliz. Yo no traicioné a un jovencito soñador”.

La segunda sección consta de los siguientes fragmentos: “Movimiento de Liberación Nacional Tupamaros”, “Autenticidad: ‘¿Qué agencia de publicidad te dio una mano?’”, “Armame y esperá: entre la defensa de la democracia y la revolución”, “Acciones”, “Autocrítica” y “El arte de la política es el arte de arrastrar al centro”.

En resumen, a través de la cultura latinoamericana contemporánea me interesa ahondar en la representación de las ideas anarquistas, tales como la solidaridad o la dinámica de poder horizontal, el rechazo de toda autoridad patriarcal o paternalista¹⁰³. Posiblemente, una dinámica de poder horizontal como la anarquista sea completamente innovadora para sociedades que aún hoy continúan eligiendo líderes con ambiguos visos de autoritarismo; es decir, relaciones de poder vertical en estructuras jerárquicas reproductoras de valores patriarcales y nacionalistas. Porque además como veremos al analizar el documental la dinámica de poder horizontal de los anarquistas no intenta hacerse del poder ni hacer la revolución. De allí la trascendencia y vigencia del anarquismo para entender las prácticas políticas y éticas representadas en la cultura contemporánea. Por otro lado, el anarquismo expropiador definía a la propiedad privada como un robo, como establecía el filósofo anarquista francés Pierre-Joseph Proudhon en *Qu'est ce que la propriété?* (1841). Este principio es usado en la obra de teatro de Bertolt Brecht, *La ópera de los tres vintenes* (1928), como una crítica al capitalismo a través de

¹⁰³ Estas ideas persisten en grupos políticos actuales como la Comunidad del Sur en Uruguay, en los grupos autogestionarios en Chiapas y en pequeños grupos en Venezuela.

la pregunta “¿Quién es más criminal: quien roba un banco o quien lo funda?”. La práctica política del asalto para financiar proyectos políticos se basa en el principio ético de crítica del capitalismo. Una práctica similar se registra en *Un oso rojo*, cuando Rubén, el ex convicto decía “Toda la guita es afanada”, borraba el límite entre dinero legal e ilegal. Todo capital es un robo o esta noción pierde sentido y, en consecuencia, nada es un robo.

Por último, mediante el análisis de las transformaciones del movimiento de liberación nacional tupamaro en su uso instrumental de la democracia uruguaya y su inserción en la cultura de los últimos años, se puede constatar cómo la agenda política de los años sesenta se reelabora para nuestros días y lucha por prácticas políticas adaptadas al nuevo contexto. Las construcciones culturales acerca de los tupamaros responden a la pregunta reiterada una y otra vez en el capítulo sobre el narcotráfico. Cuando discutía la transformación de un personaje como la Alemana en la novela *Dos o tres cosas que sé de Gala* de Gustavo Escanlar, me preguntaba cómo alguien que habría participado en movimientos trascendentales como el París del 68, Woodstock y la caída del muro de Berlín, terminaba en un local dedicado a la mercantilización del cuerpo femenino a través de las strippers, la prostitución, sumado a la venta de drogas. ¿Dónde queda la práctica política de los años sesenta sino es en la pura transgresión de este mundo marginal? Por el contrario, en las representaciones culturales de los tupamaros uruguayos habría aún algunas respuestas para el espacio de la política.

Virginia Martínez combina la investigación histórica y la comunicación visual para representar la historia reciente del Río de la Plata. Su documental, *Por esos ojos: el caso Mariana Zaffaroni* (1998), se centra en la historia de una abuela uruguaya y la búsqueda de su nieta, quien fuera ‘adoptada’ por un militar argentino involucrado en la desaparición de sus padres uruguayos durante la llamada Guerra Sucia en Argentina (1976-1983). Otro documental, *Memoria de mujeres: la cárcel de Punta de Rieles* (2005), reúne los testimonios de las presas políticas durante la dictadura uruguaya (1973-1985). En otras palabras, Martínez documenta crímenes políticos *del* Estado. Esta tendencia se constata en el resto de su producción tanto como realizadora y productora de cine y televisión, como también en sus libros. Es así que Martínez dirigió la producción de los documentales *El círculo*, *El plan Cóndor*, *Palabras verdaderas* (2004) sobre el escritor Mario Benedetti, *Los huérfanos del Cóndor* y fue la productora del documental *Náufragos: Vengo de un avión que cayó en las montañas* (2008) y la película *La historia casi verdadera de Pepita la pistolera*. Recientemente dirigió el documental *Los sonidos del silencio* (Premio FONA 2005). Como investigadora, escribió *Los fusilados de abril* (2002) sobre la ejecución de ocho militantes comunistas en la Seccional 20 de Montevideo en 1972 y *Tiempos de dictadura* (2005) sobre la dictadura uruguaya¹⁰⁴. Resumiendo, como la misma Martínez ha dicho el pasado es “un campo de lucha” y la memoria, “un territorio a disputar”¹⁰⁵, donde su producción cultural se distingue por representar *crímenes políticos* realizados *por el Estado* en el pasado reciente.

¹⁰⁴ Además fue directora del Centro de Medios Audiovisuales (CEMA) y Tevé Ciudad.

¹⁰⁵ Entrevista de Raúl Favella en Revistalote.com.ar.

En cambio, en su segundo filme, *Ácratas: Anarquistas expropiadores en el Río de la Plata* (2000), se podría pensar que se aleja del tópico de la memoria de las dictaduras de fines del siglo XX en el Cono Sur. Sin embargo, los documentos, testimonios y la narración¹⁰⁶ de la voz en *off* barajan las fugas de la cárcel de anarquistas en los años 30 y la de los tupamaros en los 70, así como los métodos represivos usados contra ambos movimientos hasta el punto que no sabemos con certeza si se está refiriendo a los años 30 o a los 70. La confusión podría tener la intención de hacernos ver los dos eventos históricos como caras de una misma moneda; es decir, se puede establecer un paralelismo entre los movimientos populares de ambas épocas y entre las dictaduras que los reprimieron –primero, en los años treinta, la dictadura de Urriburu en la llamada década infame en Argentina, mientras que en Uruguay ocurría la dictadura de Terra; segundo, en las últimas décadas del siglo XX, nuevamente, en Uruguay y Argentina dos gobiernos de facto reprimen duramente los movimientos políticos de la época. Por otro lado, me interesa analizar esta reconstrucción histórica del anarquismo expropiador de principios del siglo XX porque se representan sus crímenes políticos *contra el Estado* de manera explícita como actos políticos y éticos.

Por último, el proyecto cinematográfico de rescatar la historia de los anarquistas expropiadores de los años 30 fue un trabajo casi “arqueológico”, donde el desafío era “contar la historia con fotos” por la dificultad de encontrar testigos directos de esa época. Entonces, la apuesta del documental fue “darle vida a esas fotos” –dice la directora Martínez– mediante la animación, la voz en *off* y las entrevistas a testigos e historiadores.

¹⁰⁶ El texto pertenece al escritor Carlos Liscano, quien estuviera preso por su militancia tupamara durante trece años. Al ser liberado en 1985, vivió en Suecia por once años. Desde 1996 reside en Montevideo y Barcelona. Ha publicado cuentos, novelas, poesía y teatro.

Los desafíos técnicos no fueron menores; por ello, este documental se vuelve una creación extraordinaria dentro de la producción documental uruguaya y latinoamericana.¹⁰⁷ De este modo, el documental *Ácratas...* se vuelve de interés no sólo por su carácter político y ético, sino también por sus rasgos estéticos/propuesta/proyecto estético. Al carácter innovador de las técnicas cinematográficas de este documental, se suma la narración de Carlos Liscano. La narración en *off* podría considerarse un discurso historiográfico. Sin embargo, son evidentes los rasgos épicos y detectivescos. Sus historias están pobladas por héroes, bandidos, vengadores, justicieros, torturadores, asesinos. El documental se puede “leer” como un policial.

DOS CRÍMENES POLÍTICOS: ASESINATO DE CRIMINALES DEL ESTADO Y FUGA DE PRESOS POLÍTICOS

La narración continuamente amplifica y reduce el foco de atención del espectador, es decir, presenta el contexto mediante una narración primaria y luego se centra en una historia secundaria. Así se presentan imágenes a color y el movimiento de la cámara desde el mar hacia montañas nevadas. En contraste con este inicio a color que da cuenta de la belleza de la naturaleza, el movimiento del agua, la grandiosidad de las montañas y la nieve, inmediatamente se presentan las imágenes documentales en blanco y negro de una prisión de presos políticos en Ushuaia, Tierra del Fuego, conocida como la “ciudad maldita” o la “Siberia argentina”. Al proyecto oficial de poblar y “civilizar” esta región a partir del trabajo de los presos, se oponen los mecanismos de control y castigo del

¹⁰⁷ Dentro de la producción documental en Uruguay, el principal referente es Mario Handler y sus documentales *Carlos, cine-retrato de un "caminante" en Montevideo* (1965), *Elecciones* (en co-dirección con Ugo Ulive 1967) y *Me gustan los estudiantes* (1968). La obra de Handler entre 1965 y principios de la década del 70 se aproxima a la de otros cineastas latinoamericanos: G. Sarno, Santiago Álvarez, M. Capovilla, F. Solanas, O. Getino. Recientemente se destaca *Aparte* (2003) y *Decile a Mario que no vuelva* (2007).

Estado: los presos llegan engrillados tras 29 días de viaje por mar, serán sometidos a trabajos forzados y nunca recibirán visitas. Enseguida, se centra en la primera historia del anarquismo y el delito político de ejecutar a un “criminal” del Estado: el ruso Simón Radowitzky está preso en Tierra del Fuego por colocar una bomba y *asesinar* al coronel Ramón Falcón, jefe de policía de Buenos Aires, quien fuera responsable de la masacre de decenas de obreros el 1º. de mayo de 1909. Mediante los cambios en la narración y las técnicas cinematográficas se resaltan las conexiones y las diferencias entre Tierra del Fuego y Buenos Aires, entre una zona rural y deshabitada y una zona urbana, entre la violencia en la capital y la del sur, entre los tipos de trabajo en cada área.

Otro anarquista, Miguel Arcángel Roscigno, se hace pasar por carcelero para intentar la *fuga* de Radowitzky. Pero los comunistas lo delatan en una asamblea, lo que marca las tensiones entre los dos movimientos políticos. Roscigno es identificado como “ácrata y tragamilicos” y es el secretario del comité pro-presos y deportados de Buenos Aires. Es el año 1924 cuando Roscigno intenta la fuga. Durante años una campaña internacional ha trabajado por la liberación de Radowitzky y lo ha transformado en el “santo del anarquismo”. Entonces, este primer acercamiento al movimiento anarquista contrapone, por un lado, la acción del Estado y por otro, los movimientos sociales ligados a la inmigración. El Estado tiene un proyecto de poblar y civilizar las jóvenes naciones latinoamericanas. Para ello, selecciona y legisla para insertar a los inmigrantes en el proyecto nacional. Sin embargo, el proyecto estatal civilizador se introduce cinematográficamente con estas imágenes documentales de una prisión política cuyos métodos son criminales: grilletes, aislamiento, represión que produce masacres. Como reacción, aparentemente, dos crímenes políticos, *el asesinato de un criminal del Estado*,

el general Falcón, y segundo, el intento de *fuga* mediante la solidaridad del grupo político. En la ficción se constata la interdependencia entre crímenes realizados *por* y *contra* el Estado, lo que se corresponde con el estudio criminológico de Jeffrey I. Ross (2003), quien explica la naturaleza dinámica del crimen político porque vincula procesos a nivel macro y micro. Ross establece que el crimen político es el resultado de la interacción entre crímenes antisistemáticos y crímenes del Estado (20-21). La masacre de obreros se conecta con la ejecución de un criminal del Estado, al igual que la prisión de presos políticos se relaciona con el intento de fuga de los mismos. Por otra parte, el éxito o fracaso del intento de fuga de Roscigno depende justamente del disfraz. Si su disfraz tenía éxito, su anarquismo es invisible para los carceleros. Su disfraz fracasó porque los comunistas lo hicieron visible como anarquista. Más adelante veremos cómo Roscigno radicará el éxito de sus futuras acciones precisamente en jugar con la invisibilidad de sus disfraces.

De este modo, el primer acercamiento del documental al movimiento anarquista da cuenta de los aspectos tal vez menos conocidos. El movimiento anarquista suele asociarse con el anarco-sindicalismo y su inquietud por la cultura en organizaciones obreras y campesinas. Sin embargo, el documental se centra en un sector del anarquismo, el anarquismo expropiador y su convicción de que la violencia del Estado debía combatirse con violencia del pueblo; de allí, las ejecuciones, los asaltos y las fugas. Por ello, la historia se puede leer como una historia de crímenes o una ficción detectivesca, las cuales se estructuran a partir de tres ejes fundamentales: criminales, víctimas y detectives o vengadores¹⁰⁸. La narrativa cinematográfica transforma a los criminales

¹⁰⁸ Basándome en *Crime Films* (2002) de Thomas Leicht, analizo estas tres figuras con más detenimiento en el capítulo dos, especialmente en las páginas 89-94.

anarquistas en vengadores justicieros o víctimas de los criminales del Estado, cuyos crímenes serían la represión mediante tortura, masacre o prisión. Como consecuencia, la figura del detective tiende a desaparecer –como en muchas representaciones del crimen contemporáneas. Me refiero a un detective como personaje en busca de resolver un misterio, encontrar la verdad, solucionar un crimen. Por el contrario, en el documental el proceso detectivesco se traslada al director y al espectador. El director nos va revelando el misterio a través de la película y su/s posible/s soluciones. El espectador y el director participan y/o colaboran en el proceso de búsqueda de conocimiento.

Nuevamente, se amplifica la mirada para dar cuenta del movimiento inmigratorio hacia el Río de la Plata. Una galería de fotos de hombres, mujeres y niños pasan rápidamente mientras la voz en *off* nos relata la llegada de millones de inmigrantes al Río de la Plata. Ya en 1904 en Argentina, se dicta “la ley de residencia” mediante la cual se expulsaba a anarquistas o inmigrantes que profesaran “ideas antiargentinas” o se los enviaba a la cárcel de presos políticos en Ushuaia¹⁰⁹. La animación de las imágenes se intercala con fragmentos de entrevistas, las cuales nos insertan en el contexto histórico de los anarquistas en los años treinta, su ideología y sus prácticas políticas: Osvaldo Bayer, historiador y autor de *Los anarquistas expropiadores*; Abel Paz, biógrafo del famoso anarquista español Buenaventura Durruti; Luce Fabbri, anarquista italiana, historiadora y doctorada en Letras, así como fuerte crítica del anarquismo expropiador; Cecilia Robilotti, sobrina de Roscigno e historiadora; Fernando O’Neill, investigador del anarquismo y quien estuviera en la cárcel por homicidio cuando caen los anarquistas

¹⁰⁹ En 1907 en Brasil se dicta una ley similar, la ley Adolfo Gordo, la cual legaliza la deportación de los “indeseables” por participar en una “conjuración extranjera”, como indica Margareth Rago en *Entre la historia y la libertad: Luce Fabbri y el anarquismo contemporáneo* (2002).

expropiadores en Montevideo; Aníbal Pardeiro, hijo del comisario Pardeiro. Las imágenes animadas y las entrevistas dan cuenta de la vitalidad del movimiento anarquista rioplatense, de su composición internacional (españoles, italianos, rusos y criollos), al tiempo que hurga en su ética de libertad y solidaridad y en otras características distintivas como las siguientes: a) su relación con la naturaleza: se reconocía una tendencia llamada los “verduleros” (lo que hoy serían los vegetarianos); b) su mirada respecto de las relaciones de pareja y la reflexión sobre la condición de la mujer los hacía diferentes y precursores de los futuros movimientos feministas; c) la preocupación por la cultura los llevaba a crear bibliotecas en los sindicatos, hacer teatro y ofrecer cursos para los obreros; d) no creían en la revolución ni en la toma del poder; e) su antimilitarismo: nació una vertiente que se llamó el anarquismo expropiador, quienes podrían ser precursores de los guerrilleros de los años 60, con la diferencia de que ellos sólo se reunían para un asalto o una fuga, pero no constituían una organización jerárquica porque no querían responder a una lógica militar, sino a una lógica de acciones.

En este sentido, el documental subraya los aspectos que diferencian al anarquismo de los grupos políticos de izquierda o movimientos de liberación nacional que creían en “hacer la revolución o tomar el poder”. Como explica el historiador Osvaldo Bayer, los grupos anarquistas nunca pretendieron hacerse del poder del Estado mediante la lucha armada, sino que funcionaban como un apéndice de sus organizaciones y publicaciones. Por eso, no atacaban regimientos o políticos, sino torturadores o represores como el coronel Falcón. La ideología anarquista se relaciona con la visión contemporánea que busca descentralizar el poder y descreer de agendas totalizadoras de asalto al poder mediante una revolución. Por otro lado, como veremos en la segunda parte de este

capítulo el movimiento de liberación nacional tupamaros tampoco tenía en un principio el objetivo de “tomar el poder”.

En el siguiente fragmento, analizaré el tercer crimen político de los anarquistas expropiadores de los años treinta, el asalto expropiador. Se trata de un delito con fines políticos, el cual será imitado por otros grupos anarquistas a partir de los años cincuenta y por los tupamaros.

LA EXPROPIACION: “DESDE QUE SE COMPROBÓ QUE LA PROPIEDAD ES UN ROBO, NO HAY MÁS LADRONES QUE LOS PROPIETARIOS”

De nuevo del movimiento anarquista, el documental nos lleva a un grupo minoritario de anarquistas que piensa que el poder y la violencia del Estado sólo se pueden enfrentar con la violencia de los oprimidos. Se llaman a sí mismos, “anarquistas expropiadores”. La voz en *off* anuncia que se concentrará en la vida de uno de ellos, Roscigno, a quien define como el más inteligente. Robilotti, su sobrina e historiadora, cuenta la llegada de la familia Roscigno al Río de la Plata. La voz en *off* retoma su historia para darnos el testimonio del mismo Roscigno, quien era herrero en Buenos Aires. Lo conmovió la masacre de 1909, luego integró un comité de apoyo a Sacco y Vanzetti. La persecución de la policía intensificó los lazos entre los anarquistas.

El tercer crimen de los anarquistas, el *asalto* o expropiación es un crimen político con el objetivo de reunir fondos para sus organizaciones, sus publicaciones y para financiar las fugas de los presos políticos. En 1924 un grupo de anarquistas españoles llegan a América, Buenaventura Durruti, Francisco Ascaso y Gregorio Jover realizan expropiaciones de norte a sur: México, Cuba, Perú y Chile. En 1925 llegan a Buenos

Aires y asaltan el Banco San Martín con dos aliados locales, Roscigno y Andrés Vázquez Paredes. El biógrafo Abel Paz explica que el ladrón profesional es como un burgués; sin embargo, el expropiador realiza el asalto como una estrategia revolucionaria con fines colectivos. Señala como antecedentes de esta práctica a Lenin y Stalin.

La historia se centra en una acción en Buenos Aires en 1927, el asalto al pagador de sueldos del Hospital Rawson. Fue planificada por Roscigno y ejecutada por los dos hermanos Moretti y Vázquez Paredes. Los asaltantes esperan al pagador con sus cabezas cubiertas de vendas como si fueran pacientes y así sorprenden a quienes transportan los pagos del Hospital Rawson. Matan a un policía. El grupo de anarquistas expropiadores españoles y argentinos huye a Uruguay y comienza una persecución seguida de cerca por la prensa. El documental anima los titulares de la época con las caricaturas que satirizan los fracasos de la policía y los disfraces de los delincuentes. Se hacen pasar por millonarios en busca de comprar tierras. Entonces, el documental describe el Uruguay de la época, “la tacita de plata”, un país de libertades y refugio de quienes escapan del fascismo español e italiano.

A Uruguay llegan tres anarquistas catalanes enviados por Buenaventura Durruti, quien quiere que Roscigno se una a la lucha en España. Roscigno rechaza la oferta de Durruti y decide continuar en el Río de la Plata. Los catalanes Pedro Boadas, Jaime Peña, Agustín García Capdevila, junto con Vicente Moretti realizan su primer asalto en Uruguay, atracan el Cambio Messina el 25 de octubre de 1928. Roscigno se había opuesto a la acción. La sociedad española está acostumbrada a este tipo de acciones y no ofrece resistencia. Roscigno se opone precisamente porque sabe que en este contexto la expropiación es algo nuevo y es muy posible encontrar oposición. Efectivamente, el

resultado no pudo ser más negativo, tres muertos, dos transeúntes gravemente heridos y la recaudación es mínima. Roscigno había propuesto asaltar a los pagadores de la Policía de Montevideo.

El testimonio del hijo del comisario uruguayo, Pardeiro, establece un paralelo entre la inteligencia de Roscigno y de Pardeiro. Es singular cómo ambos se disfrazan y usan la astucia en sus métodos para lograr sus fines.

El comisario captura a toda la banda, excepto a Roscigno. Cae la llamada “banda trágica”, los tres catalanes y los hermanos Moretti. Sin embargo, Antonio Moretti, uno de los catalanes, decide no entregarse. Como los personajes de *Plata quemada* (1997) de Ricardo Piglia, al verse cercado, Moretti quema el dinero para que no se lo quede la policía y se mata. Piglia escribió su novela basándose en la historia real ocurrida en Buenos Aires y Montevideo, entre el 27 de setiembre y el 6 de noviembre de 1965, donde un grupo de asaltantes argentinos comete un atraco en Buenos Aires y huye a Uruguay, donde son descubiertos por la policía. El robo común de 1965 es un acto casi simétrico del robo político de los anarquistas, pues ambos culminan con la plata quemada y el suicidio de un asaltante. Del asalto anarquista, Roscigno se escapa de la redada, como lo hace también Enrique Mario Malito, el jefe de la gavilla de 1965. El resto de la banda trágica anarquista va presa a la cárcel de Punta Carretas en Montevideo. Inmediatamente, Roscigno vuelve a Buenos Aires y con el anarquista italiano Severino Di Giovanni realizan otra expropiación para financiar la fuga de los anarquistas en Montevideo. Por tercera vez, Roscigno interviene en un asalto con el objetivo de intentar otra fuga. A diferencia de su primer intento en Ushuaia, esta será exitosa.

LA FUGA DE PRESOS POLÍTICOS

Gracias al dinero del asalto, los anarquistas instalan una carbonería en frente al penal de Punta Carretas. Se llama “El buen trato” y es administrada por el italiano Gino Gatti, quien hace los planos del túnel. El español Andrés Vázquez Paredes hace las mediciones, el argentino Enrique Malvicini es el cavador y picapedrero y José Manuel Paz –quien ha hecho dos túneles en Argentina– ahora se encarga de la instalación eléctrica.

¿Cómo se representa la fuga en el documental? La narración de la fuga de los anarquistas en 1931 es barajada con la fuga de los tupamaros en 1971. Fotos, planos, recortes de prensa, testimonios y entrevistas se cruzan en el filme confundiendo de ex profeso los dos eventos históricos para la audiencia. Por un lado, una voz cuenta los testimonios de los anarquistas de 1931. Por otro lado, Julio Marenales, uno de los tupamaros fugados en 1971, cuenta y compara los detalles del cavado de ambos túneles. Los policías de los años treinta encontrarán un cartel en la carbonería que dice: “La solidaridad entre los ácratas no es palabra escrita solamente”. La narrativa de Martínez destaca la solidaridad de Roscigno con los siete anarquistas liberados y tiende puentes entre la fuga de los anarquistas en 1931 y una de las fugas tupamaras del mismo Penal de Punta Carretas, precisamente, porque los últimos no sólo se sirvieron del túnel construido cuarenta años antes, sino que explicitaron su deuda con sus precursores con un cartel que rezaba: “Acá se cruzan dos generaciones, dos ideologías y un mismo destino: la libertad”. Éste es el mensaje que encuentran los policías cuando 111 tupamaros se fugan en septiembre de 1971. Durante su excavación, los tupamaros se encontraron con la salida

cavada, literalmente, por los anarquistas en 1931. En conclusión, el documental une dos eventos históricos separados en el tiempo por cuatro décadas. ¿Qué los conecta? Mencionamos la solidaridad. Habría que agregar el trabajo en equipo, la inteligencia y la destreza técnica. Todo culmina con un mensaje político para la opinión pública en cada caso.

ROSCIGNO VERSUS COMISARIO PARDEIRO

La posterior caída de Roscigno junto a otros cinco anarquistas es la gran victoria para el comisario Pardeiro. Cuando es detenido Roscigno, en una curiosa conferencia de prensa se define así: “Yo no soy jefe de ninguna banda. No gobierno a nadie. Nosotros no admitimos director o jefe. Somos anarquistas a secas, enemigos de cualquier clase de autoridad. No admitimos que los hombres se junten y haya quien los mande. No creemos que haya más autoridad que la moral, pero buenamente aceptada”. Nuevamente, el mensaje político como en la fuga. En este se rechaza cualquier forma de poder constituido.

Por otro lado, Fernando O'Neill describe al comisario Pardeiro como la “gran bestia negra” no sólo para los anarquistas, sino para toda la izquierda y los obreros en general. Otro testimonio lo brinda Aparicio Espíndola, obrero panadero anarquista, quien lo llama “verdugo de alma” y fue víctima de sus métodos de tortura. Mientras que el testimonio de su hijo lo iguala a Roscigno en pasión, astucia y dedicación, los testimonios sobre el ejercicio de la tortura lo degradan por completo ante la audiencia. Esto dirige nuestra interpretación de uno de los últimos actos anarquistas de aquella época, el

ajusticiamiento de Pardeiro, el 24 de febrero de 1932. En el Parlamento se le hace un homenaje, pero el diputado Grauert y representantes del comunismo se oponen a dar esta distinción a un torturador. En suma, el documental justifica el crimen político de asesinar a los criminales del Estado mediante los testimonios de O'Neill, Espíndola, los parlamentarios y el propio Roscigno. El filme nos ofrece dos perspectivas que matizan la contundencia de los testimonios condenatorios de Pardeiro: primero, Luce Fabbri critica el anarquismo expropiador porque ellos también sacrifican víctimas inocentes y por la tendencia al caciquismo y el militarismo que se registra no sólo en el anarquismo, sino también más tarde en los tupamaros; segundo, el testimonio del hijo de Pardeiro humaniza la representación del torturador. Su hijo cuenta la pérdida del padre, su dolor y el de su madre.

El documental continúa con el avance del autoritarismo en el Río de la Plata. En 1930 la dictadura de Uriburu en Argentina realiza una gran represión en contra de la izquierda y el sindicalismo anarquista: prisión, tortura o expulsión hacia España o Italia (Franco o Mussolini). El comisario Lugones, hijo del poeta, ya usa la picana. Di Giovanni es fusilado en 1931. Gino Gatti está preso en Ushuaia. En 1933, Terra da un golpe de Estado en Uruguay. Llega la propaganda nazi al Río de la Plata. El año 1936 es la última barricada en España, la oportunidad de la revolución en Europa. El triunfo de Franco en 1939 marca la derrota de todo el movimiento popular. Desde 1946, con el gobierno de Perón en Argentina, comienza el sindicalismo de la nueva clase, la inmigración del campo y la creación de leyes obreras desde el Estado, no desde las bases obreras.

Mientras tanto, Roscigno estudia en la cárcel cosmografía, psicología, historia, escribe poesía, le escribe cartas a su hija en Buenos Aires. Es liberado en diciembre de

1936. La policía vuelve a detenerlo en contra del juez. El juez vuelve a liberarlos y afuera los espera la policía argentina. El director de la cárcel de Punta Carretas le había recomendado que se autoincriminara de un crimen que estaba sin resolver porque sabe lo que le espera si es extraditado a Buenos Aires. Roscigno se negó y es llevado junto con otros dos anarquistas al departamento de Orden Social en Buenos Aires, Vázquez Paredes y Malvicini. En Argentina, Roscigno recibe la visita de su esposa y su hija hasta el 25 de mayo de 1937 cuando les dicen que había sido liberado. La familia comienza a buscarlo, reciben una carta escrita por Roscigno donde dice que está preso en un sótano de una comisaría y mal de salud. Luego el policía que ofició de mensajero de esta carta aparece muerto accidentalmente. Un periodista le escribe a la hermana que la “mazorca argentina” ha matado a Roscigno. Los rumores que circulan dicen que fueron tirados al Río de la Plata con un peso en los pies. Los tres cuerpos nunca fueron encontrados y así inauguraron la larga lista de desaparecidos que treinta y cinco años después hicieron del Río de la Plata un gran cementerio marino. La narrativa del documental nuevamente establece conexiones entre las prácticas políticas de principios de siglo con las últimas décadas, los crímenes del Estado de ambos periodos.

Comienza otra vez un recuento de los anarquistas y cómo finalizaron sus vidas. En algunos casos su destino es desconocido. De la muerte de Pardeiro y su chofer queda una placa recordando su muerte. La cárcel de Punta Carretas fue cerrada en 1986 y en 1994 se transformó en Punta Carretas Shopping. La cárcel de Ushuaia fue cerrada por Perón ante la presión de organismos internacionales en 1946. Es ahora un museo. Mientras el Shopping borra las memorias del centro de detención de Punta Carretas, el documental las recupera e insiste en establecer hilos de continuidad entre ambos

movimientos sociales, anarquistas y tupamaros se comunican en el documental como en los túneles subterráneos para escapar del penal.

Para terminar, llama la atención la simpatía con la que la cultura contemporánea latinoamericana representa a los personajes anarquistas. Al documental de Virginia Martínez, *Ácratas* y la figura del anarquista expropiador Roscigno, se suman otros: el viejo anarquista estafado por el sistema financiero en *Caballos salvajes* (1995) del argentino Marcelo Piñeyro, la construcción del grupo terrorista y anarquista Leyenda negra en la novela del escritor uruguayo Amir Hamed, *Artigas Blues Band* (1994), el falsificador anarquista español en la novela mexicana *Cuatro manos* (1990) del escritor español Paco Ignacio Taibo II y el documental chileno de Ximena Salázar Jofré, *La venganza de Antonio Ramón Ramón* (2007), quien vengara a su hermano anarquista, asesinado en la masacre de Iquique en 1907. En todos estos productos culturales recientes, es evidente el encanto que despiertan las figuras anarquistas en los escritores y directores contemporáneos en Latinoamérica.

Sin embargo, como indica Glen S. Close en *La imprenta enterrada: Baroja, Arlt y el imaginario anarquista* (1996), en el siglo XIX y principios del XX, son numerosas las ficciones francesas e inglesas donde los personajes anarquistas se representan con desprecio, sino horror, por los novelistas de aquella época que han pasado a formar parte del canon literario¹¹⁰. En estas historias el personaje anarquista se equipara con el terrorista, el tira bombas. Con desprecio evidente estos escritores asocian a los personajes anarquistas con la destrucción total de las instituciones. Muy distante es la construcción

¹¹⁰ Close menciona a Émile Zola en *Germinal* (1885) y *París* (1898), Anatole France en *L'Île des pingouins* (1908), Henry James en *The Princess Casamassima* (1886) o Joseph Conrad en *The Secret Agent* (1907), *Under Western Eyes* (1911) y los cuentos "An Anarchist: A Desperate Tale" y "The Informer: An Ironic Tale".

de Martínez, Piñeyro, Hamed, Taibo II o Salázar, donde tal vez lo más transgresor de estas figuras del pasado es una solidaridad a ultranza, ilimitada, la cual en nuestros días puede ser tan naïve, inocente como radicalmente opuesta a los valores individualistas del capitalismo.

MOVIMIENTO DE LIBERACIÓN NACIONAL TUPAMAROS

¿En qué contexto la cultura revisita y representa el Movimiento de Liberación Nacional Tupamaros? En la vida política uruguaya de las últimas décadas pueden sorprender algunos datos. Cuando la coalición de izquierda uruguaya, Frente Amplio-Encuentro Progresista-Nueva Mayoría, gana las elecciones presidenciales en 2004, el sector mayoritario es el Movimiento de Participación Popular (MPP), es decir, los tupamaros, el movimiento armado creado en 1962, el cual participa de la democracia desde 1985. Es más, en la última encuesta de julio de 2008, un ex guerrillero, José Mujica Cordano, el Pepe, tiene una popularidad del 59%, la misma que Tabaré Vázquez, el presidente, por lo que podría ser el próximo mandatario.

¿Quién es el llamado Pepe? Mujica comenzó a militar a los 14 años en una agrupación anarquista, luego vota por el Partido Socialista. Más tarde apoya al diputado del partido Nacional, Enrique Erro. En 1964 cae preso en el intento de asalto a la empresa textil Sudamtex por parte del Movimiento de liberación nacional Tupamaros (MLN-T). La expropiación fallida del MLN Tupamaros se hace pasar por rapiña común y Mujica está preso por un año (Rodiger 10). Participa del ataque a dos medios de la Lista 15 del Partido Colorado, el diario Acción y la radio Ariel. Pasa a la clandestinidad en 1969

cuando le descubren armas y municiones del MLN en casa de un amigo. Interviene en la toma de la ciudad de Pando el 8 de octubre de 1969 (Gilio 7). Cae preso por segunda vez con 6 heridas de bala en 1970. Se fuga de la cárcel de Punta Carretas dos veces. Como preso político pasa a la categoría de “rehén” desde junio de 1973. En 1985 es liberado y comienza a militar legalmente con su grupo. El MLN ingresó en el Frente Amplio en 1989 y se unió al Partido por la Victoria del Pueblo (PVP), el Movimiento Revolucionario Oriental (MRO) y el Partido Socialista de Trabajadores (PST). Con todos estos grupos forman el llamado Movimiento de Participación Popular (MPP). Con este grupo es elegido diputado, senador, presidente del Senado y desde marzo de 2005 es nombrado ministro de Ganadería, Agricultura y Pesca. En 2008, volvió al senado.

A la popularidad del ex guerrillero tupamaro Pepe Mujica se suma el espacio que ha ganado en los medios de comunicación y en la cultura. Entre las últimas publicaciones se encuentran una serie de trabajos periodísticos, donde se combina la biografía y la entrevista: *Mujica* (1999) de Miguel Ángel Campodónico, *Charlando con Pepe Mujica* (2002) de Mario Mazzeo, *Cuando la izquierda gobierne* (2003) de José Mujica y Rodrigo Arocena con edición de Mario Mazzeo, *¿Y si gana el Frente Amplio?: Uruguay decide su futuro* (2004), compilación y prólogo de Julio A. Louis; José Mujica, ... [et al.], *Pepe Mujica: de tupamaro a ministro: (el loco encanto de la sensatez)* (2005) de María Esther Gilio, *José Mujica: la realidad, la angustia, la esperanza* (2005) de María Noel Domínguez, *Mujica recargado* (2007) de Ruben Darío Rodiger. Dentro de la cultura visual se hallan tres documentales sobre los tupamaros: *Tupamaros* (1996) de Heidi

Specogna y Rainer Hoffmann, *Raúl Sendic tupamaro* (2005) de Alejandro Figueroa y *Yo pregunto a los presentes* (2007) de Alejandra Guzzo¹¹¹.

Cabe preguntarse cómo el grupo armado tupamaro no sólo sobrevive a la dictadura (1973-1985) –exilio, insilio, tortura, ejecuciones, desaparecidos y prisión–, sino que se inserta en la vida democrática y se convierte en el sector más popular en la política uruguaya. De igual modo, dentro de los tupamaros me pregunto por qué Mujica se transforma no sólo en un referente político, sino también cultural de los últimos años. Mujica ha estado militando en diversos ámbitos por décadas sin el protagonismo de estos días. ¿Es el político que se ha transformado, es su grupo, es la sociedad? Como cuando analizábamos el anarquismo, mi objetivo es explorar la representación cultural de sus ideas, sus prácticas políticas o su ética, asimismo pensar por qué se vuelve trascendente en la cultura reciente. Para responder a estas preguntas, comenzaré estudiando dos documentales sobre los tupamaros en diálogo con textos de la cultura escrita. Como modo de organización del análisis de las representaciones visuales y escritas, he escogido una serie de ideas o prácticas políticas como hilos conductores de las construcciones culturales recientes sobre los tupamaros.

¹¹¹ Previamente, *Uruguay "after the tumult and shouting dies"* (1984) de Patricia Boero.

AUTENTICIDAD: “¿QUÉ AGENCIA DE PUBLICIDAD TE DIO UNA MANO?”¹¹²

El documental *Tupamaros* (1996) de los directores Heidi Specogna (1959 Suiza) y Rainer Hoffmann (1951 Alemania)¹¹³ se inicia con la imagen de un campesino caminando con un fardo al hombro. La cámara realiza la toma desde atrás y se mueve con él hasta que deja el fardo en el piso, se echa un balde de agua sobre la cabeza y sin peinarse se pone un gorro y dice “No pasa nada”. De este modo, la cámara invita al espectador a seguir a este personaje en sus tareas diarias en el campo. No obstante, enseguida este mismo campesino en una toma de primer plano habla haciendo largas pausas:

Quienes luchan en el acierto o en el error frente a las injusticias en las sociedades en las que nos toca vivir. Quienes discrepamos con el mundo en el que vivimos, lo hacemos desde ciertas cuestiones afirmativas. Una de ellas es la vida. Y la felicidad humana. Estas cosas estaban inmanentes, nacían en nuestra propia lucha. Nosotros nos sentimos íntimamente felices, no porque no hayamos cometido errores. Hemos cometido cantidad de errores porque hemos vivido mucho. Pero todo lo que hemos vivido, lo hemos vivido con fuerza, con ganas de vivir.

El primer plano indica el cambio de rol, el campesino es José Mujica, quien al momento de la filmación es senador en el parlamento uruguayo. Al mismo tiempo, tiene

¹¹² En el semanario *Vocesdelfa* de fecha 21 de octubre de 2004, la cita completa de Mujica dice: “Yo me he encontrado con periodistas que me vienen a preguntar cuál es mi asesor de imagen. Porque no les entra en la croqueta que no hay que construir la imagen. ¿Qué agencia de publicidad te dio una mano? Noooo, eso no. Los pobres tipos están enfermos. Pero están enfermos porque la sociedad es una gigantesca hipocresía” (Domínguez 155).

¹¹³ Entre sus documentales se destaca *Tania, la guerrillera* (1991) sobre la compañera del Che Guevara y recientemente *The Short Life of José Antonio Gutiérrez* (2007) sobre un inmigrante guatemalteco en la guerra de Iraq para lograr la ciudadanía en Estados Unidos.

una chacra en un barrio en las afueras de Montevideo con su compañera, otra ex guerrillera, Lucía Topolansky, edil de la Intendencia de Montevideo. Mujica y Topolansky combinan la militancia política y sus cargos en el gobierno con el cultivo de flores. Desde que ambos fueron liberados de la cárcel, se dedican al cultivo y venta de flores en una feria popular.

El discurso con que se abre el documental representa algunas de las características típicas representadas en la cultura visual y escrita contemporánea. Primero, el discurso afirma positivamente su pasado de lucha que se prolonga hasta el presente. A diferencia de quienes niegan o minimizan su pasado de lucha que incluyó el uso de la violencia y las armas, Mujica se apropia de ese pasado y formula en primera persona la autocrítica. A partir de ese reconocimiento, justifica los aciertos o errores de su lucha por su intención de cambiar la sociedad y sus injusticias. A su vez, afirma dos valores con diversas expresiones. Los valores de la “vida” y la “felicidad” se formulan en repetidas ocasiones en esta intervención: felicidad o felices, “hemos vivido” se repite tres veces con diferentes adverbios o frases adverbiales –mucho, con fuerza, con ganas de vivir.

En cuanto al carácter estético, la imagen de Mujica es casi una anti-imagen¹¹⁴. Un hombre despeinado, lleno de arrugas y canas, vestido con ropa pobre y anticuada. Se podría sospechar que los directores europeos están construyendo/manipulando la imagen del político/ex combatiente y quieren encandilar a la audiencia europea con rasgos exóticos de este parlamentario rústico y telúrico. De hecho, su filme fue una de las 33 obras escogidas en la 47ª edición de la *Berlinale* de febrero de 1997. El festival de Berlín es uno de los cuatro festivales de cine clase A europeos junto a Cannes, Venecia y San Sebastián. Sin embargo, esta “anti-imagen” del documental europeo parece

¹¹⁴ Una imagen convencional incluye el cuidado del peinado, la ropa.

corresponderse con la construida por la cultura escrita uruguaya y por el carnaval. En la categoría murga del carnaval de Montevideo 2005, la agrupación Agarrate Catalina gana el primer premio con el tema *Los sueños*. En su actuación, uno de los coupléts más populares es “La pesadilla”, donde un político del Partido Colorado, Julio María Sanguinetti, quien fuera presidente durante dos periodos, recurre a un grupo de terapia porque sufre de una pesadilla, “un sueño recurrente, reiterativo, terrible”:

Sueño con un hombre repugnante, retacón, regordete de pelo revuelto y bigote roñoso, un terrorista, guerrillero con las uñas repletas de tierra por plantar rabanitos y remolachas, que vive en un rancho lleno de perros, y trae alrededor de él una horda terrible de barbudos, que quieren repartir la riqueza y hacer la revolución, socorro, me corren, me rodean, me arrinconan, socorro, socorro, se reproducen, me rindo!!!

—Nadie lo hubiera soñado	que los Lucky Strike
Nadie lo puede creer	En motonetas y en Fuscas
Los Tupas se multiplican	Invadimos la ciudad
La moda Mujica empieza a crecer	Somos el sueño espantoso de los poderosos
Ser izquierdista es la onda	que en marzo se van
Ser Tupamaro es re - hi	¡y olé!
Hoy el tabaco Cerrito está casi al doble	olé, olé, olé

—Tranquilos muchachos, tranquilos... ¡No empuje abombao, zampaboya!
No ven que estoy viejo..., toy cansao, toy descangallao, tengo 70 años de vida...

70 años de vida y 85 años de militancia!!! ...

—¡Fuerte el aplauso para el Pepe que está cambiando el país!

—De ninguna manera, es el país el que ha cambiado, la coyuntura socio-política y hasta física de la izquierda uruguaya, es la que ha cambiado. ...

—El "Pepe" tiene una quinta

un perro y un buzo gris

una moto calandraca

y el pelo de un puerco espín

Un fusquita sin bocina

y el orgullo de saber

—¡Que a los votos colorados,

yo solo los dupliqué!

—Pepe Mujica qué jugador

desde el boliche a senador

sueño de muchos y de otros no

la pesadilla que se cumplió

El "Pepe" tiene a Lucía

Su amor incondicional

Aunque esté medio cangüeco

Lo aguanta y lo quiere igual

Pero ahora con la fama

Tiene que cuidarlo más

—¡Porque me andan acosando

las viejas de Talamás! ...

—El "Pepe" está en todos lados

En radio y televisión

y los diarios y revistas

le sacan fotos al por mayor

—Ahora que soy famoso

No les llame la atención

Si me ven con una tanga

Posando para Playboy

—Es una pesadilla

es el Pepe Mujica

es una pesadilla señor

es el Pepe Mujica...

—Dijiste que yo era un monstruo

Un peligro aterrador

¡Ay, despierten uruguayos!

¡Que es Jack "El destripador"!

—Dijiste tantas mentiras	De los dueños del poder
Pero nadie te creyó	El Pepe miró de abajo
—y yo voy a ser Ministro	Con los que andan sin comer
"Cejudo" tomá pa' vos (super patada)	Al pueblo que se asustaba
—Pepe Mujica qué jugador (...)	Callado el Pepe esperó
—El Pepe vivió peleando	Y dio ilusiones y sueños
y viviendo así aprendió	A quien jamás lo soñó
De los gritos, del silencio	La llave de su esperanza
De las veces que le erró	Hoy la gente te prestó
Al curso de la etiqueta	Querido Pepe Mujica,
	Ahora te toca a vos.

El carnaval es una expresión cultural que se caracteriza por mostrar la otra cara de la realidad, combinando aspectos grotescos o vulgares con rasgos poéticos o épicos. No obstante, la representación murguera de Mujica coincide en gran parte con la construcción visual del documental de Specogna y Hoffmann. Aún más, en la cultura escrita se recoge una explicación del valor político de este tipo de representación. En *Mujica recargado* (2007), su autor, Ruben Darío Rodiger, en el capítulo “Se dice de mí”, cita a uno de los dirigentes históricos del MLN, Julio Marenales, quien atribuye el perfil político de Mujica a la “autenticidad”. El valor político de la autenticidad de Mujica se define por su intención de presentarse tal cual es, con la ropa de la chacra, sin adaptar su indumentaria, su pasado de guerrillero o su discurso para disfrazarse de obrero o “ejercer” de senador:

Lo más claro del Pepe es su autenticidad. La gente lo ve como uno de ellos, y no como esos políticos habituales, que son impostados. Lo veía bajar de su motoneta –ahora no la tiene más, porque se lo prohibimos– cuando iba al Parlamento. No se viste para ejercer de senador, ni tampoco se disfraza de obrero, anda con la ropa que usa en la chacra para trabajar, muchas veces llena de barro, porque el camino de acceso a la misma por supuesto no está pavimentado. Mujica es tal cual es, un hombre que anda sin auto, conversando con todo el mundo, tratando temas difíciles con un sentido didáctico profundo. Una persona con gran capacidad de transmisión. Siempre el Pepe fue así, la gente lo ve como alguien que tuvo la trayectoria que tuvo, que nunca se arrepintió de pertenecer a nuestro movimiento y de hacer lo que hicimos en otras épocas. Eso es lo que valoran quienes le siguen. Tiene además un discurso de alto contenido emocional. Es bastante filósofo. Lo que ocurre es que recién ahora la gente lo descubre, porque ha empezado a tener más cobertura por los medios de comunicación, pero para nosotros es el mismo de siempre, el de la lucha, el de los años de cárcel, el de la reconstrucción del Movimiento. (Rodiger 321)

Si bien el término “autenticidad” puede ser difícil de definir, en el caso de la representación de Mujica parece relacionarse con una práctica política sin disfraces, sin cambiar la imagen¹¹⁵. ¿Por qué llama tanto la atención un político con pelo de puerco espín, con las uñas llenas de tierra, vestido de campesino que llega en moto al parlamento? Es simplemente impresentable. Es inaudito que no se “disfrace” acorde a su

¹¹⁵La autenticidad es coherente con otro gran cuestionamiento en el discurso de Mujica al endeudamiento por la adopción de los parámetros consumistas. Frente a ello, Mujica insiste en cultivar la austeridad y la capacidad de ahorro. En oposición al consumismo, la austeridad es una “lucha por la libertad” para hacer con nuestro tiempo lo que queremos. El consumo se vuelve otro aspecto de la explotación laboral porque trabajamos más para consumir más.

cargo de senador de la república. Por otro lado, los periodistas asumen que es una pose y le preguntan quién es su “asesor de marketing”, él contesta: “la gente no me saluda a mí, no: saluda un determinado compromiso con la política” (Domínguez 153). Es la sociedad la que vuelve auténtico y hasta único el comportamiento de Mujica, porque ha continuado su tarea política sin transformarse ni adaptarse a ciertas características del político actual.

“ARMATE Y ESPERÁ”: ENTRE LA DEFENSA DE LA DEMOCRACIA Y LA REVOLUCIÓN

Tupamaros continúa con uno de los primeros crímenes realizados por el Estado, la violación de la autonomía universitaria por la policía en 1962. Imágenes de archivo son acompañadas por la voz de Mujica comentando este primer delito de un gobierno constitucionalista, el cual persistirá en una tendencia cada vez más autoritaria. El incremento de la represión por parte de un gobierno “democrático” es la justificación de la toma de las armas del movimiento político tupamaro como una estrategia “defensiva”.

La tesis de la lucha armada como defensa de la democracia está presente en varios textos de la cultura escrita. En primer lugar, cuando la periodista Gilio le pregunta de qué se arrepiente al repasar sus más de cincuenta años de militancia, Mujica podía haber pedido perdón por la muerte de víctimas inocentes durante las acciones armadas tupamaras. Sin embargo, Mujica contesta:

Nosotros no surgimos como organización cuya intención política era tomar el poder. ...Nosotros teníamos la convicción de que este país iba para una dictadura... Veíamos que las medidas que se tomaban eran más y más reaccionarias, más y más autoritarias. Y además lo que se repartía era cada vez

menos. Pero no fuimos los únicos. La Central de Trabajadores también lo vio. Los obreros eran alertados en el sentido de que al golpe de Estado se le contestaba con la huelga general. Muchos fueron los que se dieron cuenta de que estábamos perdiendo un país. ... Nosotros creíamos que era necesario prepararse para enfrentar una dictadura. Te digo más. La verdadera intención política del Bebe [Raúl Sendic] no era fundar una organización. Él se oponía a la fundación de una organización. Él decía con mucha inteligencia: 'Cuando formas una organización estás creando una antiorganización'. Lo que él quería era crear el brazo clandestino de toda la izquierda que iba a ser agredida por un golpe de Estado. Nosotros éramos militantes de éste o aquel partido que nos juntábamos de noche para formar una organización clandestina que se preparaba para pelear contra un eventual golpe de Estado.... Mi arrepentimiento y remordimiento tienen que ver con el hecho de que cuando el golpe de Estado llega y los obreros hacen huelgas y ocupan las fábricas, nosotros estamos deshechos, presos. Para ese momento habíamos trabajado años. Para ese momento. Las dictaduras vienen por muchas causas pero, sean cuales sean, lo difícil es sacárselas de encima. Doce años nos duró ésta. Y yo siento que no me va a dar lo que me queda de vida... (Gilio 23-24)

En segundo término, otro de los rehenes, el Ñato Eleuterio Fernández Huidobro sostiene la misma justificación de la lucha armada como defensa de la democracia. Fernández Huidobro es legislador y se ha convertido en una especie de historiador del movimiento. En sus tres volúmenes de *Historia de los tupamaros* (1986), Fernández Huidobro, se destacan dos factores como desencadenantes de las acciones tupamaras. Por

un lado, lo que ya analizábamos en las acciones anarquistas, la interacción entre la violencia del Estado y las fuerzas populares. En el caso de los tupamaros, toda la izquierda y los sindicatos eran atacados por escuadrones de la muerte, sindicatos amarillos y el gobierno con sus medidas represivas. Entonces, su relato se justifica como acción/reacción. En abril de 1962, el Coordinador, la entidad organizativa de lo que luego sería el MLN, distribuye especialmente para el ámbito sindical, el documento titulado, “Ningún cordero se salvó balando”. El documento tenía como firma una consigna, “Armame y esperá”. Como decían los anarquistas expropiadores, la violencia del Estado se combate con la violencia del pueblo. Así los anarquistas ejecutaron a Falcón en Buenos Aires, a Pardeiro en Montevideo, planificaron fugas de sus compañeros presos financiadas con asaltos a bancos. Fernández Huidobro hace una lista de los factores que impulsan la creación del MLN:

- La acción de bandas fascistas, éste como factor desencadenante prácticamente de grupos en varios lugares de la izquierda y del movimiento popular y sindical.
- Los sucesos históricos que se desarrollaban por ese entonces en los países vecinos con la amenaza que entrañaban y su influencia directa a través de los exiliados [exiliados brasileños luego del golpe de Estado en Brasil; exiliados paraguayos de la dictadura de Stroessner, la cual gobierna desde 1954 y elimina dos intentos revolucionarios en 1959 y en 1962; en 1954 Arbenz se refugia en Montevideo; exiliados argentinos por los “planes Conintes” y otras medidas represivas y el boliviano Víctor Paz Estensoro].

- Por último, factor fundamental y decisivo: la profunda crisis económica del país sin el cual todos los demás hubieran carecido de potencia. (Tomo 1: Los orígenes 132)

Estos factores se definen como reacción de defensa ante la violencia desde el poder: las bandas fascistas locales, el fascismo en los países vecinos –Bolivia, Brasil, Argentina, Paraguay y Guatemala– y la violencia económica.

En la disertación *Armed Struggle, Political Learning and Participation in Democracy: The Case of the Tupamaros* (1998), Astrid Arrarás llama la atención sobre cómo los líderes tupamaros reconstruyen la historia de la organización sosteniendo que una de las razones de su lucha armada es la defensa de la democracia burguesa, pues esta estaba amenazada por grupos fascistas. Por un lado, Arrarás aduce que los tupamaros desde sus orígenes han buscado luchar contra la democracia burguesa y a favor del establecimiento de una sociedad socialista. Por otro lado, Fernández Huidobro acusa a la derecha de introducir el uso de la violencia en la política uruguaya. Más allá de establecer quién inició el uso de las armas, si la derecha o la izquierda, lo importante es resaltar cómo los tupamaros se identifican a sí mismos como defensores de la democracia. Primero, en el pasado de los años sesenta cuando consideraban que estaba en peligro el régimen democrático. Luego, a partir de 1985 los líderes tupamaros se comprometen a defender las libertades recuperadas. El miembro fundador, Raúl Sendic dice: “Vamos a defender las libertades existentes. Lo que hemos dicho es que si hay un futuro golpe de Estado y si hay un gobierno autoritario... lucharemos para recuperar las libertades perdidas” (Arrarás Vol II, p. 430). Por otro lado, Mujica en una entrevista con Arrarás dice: “Esta democracia formal tiene muchas limitaciones pero es mucho mejor que la

dictadura y tenemos que defenderla con nuestras vidas... y esto debe ser una materia de principios porque no se puede estar en el medio del camino entre democracia burguesa y dictadura fascista” (Arrarás Vol. II, pp. 430-431)¹¹⁶. Arrarás concluye que la estrategia tupamara de reconstruir la historia de la organización como defensora de la democracia en el pasado y en el presente tiene dos consecuencias básicas. Por un lado, refuta la acusación de la derecha de que los tupamaros son responsables de la dictadura¹¹⁷; por otro lado, las afirmaciones de los líderes tupamaros Fernández Huidobro, Mujica y Sendic son un compromiso con la democracia recuperada que sirve de evidencia de que su grupo no es una amenaza para la democracia desde 1985 (Arrarás 431).

En el análisis de Mujica y Fernández Huidobro de las causas de la creación del MLN se reconocen dos factores como fundamentales. Analizamos el primero previamente, la estrategia defensiva frente a la violencia desde el poder. El segundo factor es afirmativo. Se trata del contexto internacional. Mujica lo resume en esta frase: “Soy de una generación que creyó tocar el cielo con las manos porque pensaba que la construcción de una sociedad mejor estaba a la vuelta de la vida” (Rodríguez 23). En el documental menciona la revolución cubana como una evidencia de que “se podía”. Por otra parte, Huidobro coincide en señalar como “factores influyentes en nuestros orígenes” a la “revolución cubana, la de Argelia, los sucesos de Vietnam” y la “polémica chino-soviética” (Tomo 1: Los orígenes 132). En otras palabras, las experiencias de Argelia,

¹¹⁶ Las citas de Sendic y Mujica son traducciones mías porque Arrarás las reproduce en inglés, cuando ninguno de estos políticos habla inglés.

¹¹⁷ El líder del Partido Colorado Julio María Sanguinetti le atribuye al grupo tupamaro la responsabilidad principal en la dictadura: “Yo creo que si vamos a hablar de responsabilidades individuales, nadie las tiene más que los tupamaros, nadie las tiene más que los que condujeron el país a la violencia, pero la explicación del golpe, más allá de la atribución de responsabilidades, no hay ninguna duda de que responde a un fenómeno más complejo. ... Yo no caigo en el simplismo de decir que el golpe es de exclusiva responsabilidad de los tupamaros, pero no hay ninguna duda de que sin tupamaros el ejército no salía a la calle y no quedaba en la posición en que quedó ubicado para dar el golpe” (Campodónico 235).

China, Cuba, Unión Soviética y Vietnam funcionan como estímulos que hacen pensar en la posibilidad de crear una sociedad mejor o generan la polémica acerca de ello.

Una vez definidos los desencadenantes en la creación del MLN, el documental *Tupamaros* representa el funcionamiento de esta organización, como veremos en los siguientes fragmentos.

ACCIONES

Los directores europeos establecen un buen balance entre crímenes políticos contra el Estado y realizados por el Estado. El documental combina historias personales con eventos históricos. Por un lado, entrevista a cinco ex guerrilleros tupamaros, Pepe Mujica, Lucía Topolansky, María Elia Topolansky, el Ñato Eleuterio Fernández Huidobro y Graciela Jorge. Por otro lado, con imágenes de archivo y la narración de una voz en off se presentan ante el espectador dos resúmenes de los hechos históricos: primero, un recuento de las acciones tupamaras y luego, las acciones del gobierno. De este modo, el espectador puede distinguir entre crímenes de los tupamaros contra el Estado y los crímenes realizados por el Estado uruguayo.

En el compacto de acciones tupamaras, se indica que entre 1968 y 1971 el grupo realizó 23 robos con armas o bombas y 105 ataques a instituciones estadounidenses y policiales. Robaron 10 millones de dólares a bancos y casinos. En febrero de 1969, robaron los libros negros de la financiera Monty y descubrieron sus transacciones ilegales lo que produjo una crisis política. Tomaron la ciudad de Pando. Secuestraron al director

de un diario de derecha. Ejecutaron a torturadores en abril de 1970. Apoyaron a la naciente coalición de izquierda Frente Amplio en las elecciones de 1971.

Al finalizar este recuento, dentro del formato de entrevistas los tupamaros cuentan detalladamente algunos de los crímenes contra el Estado y los escuadrones de la muerte. Comienza con una toma de primer plano de Mujica, donde explica que el objetivo primordial de las acciones es despertar la conciencia política; son herramientas políticas. Por eso, las acciones deben ser simpáticas, entendibles, inteligentes. En segundo lugar, se cuenta la *expropiación* de armas al Tiro Suizo de Colonia. En esta acción participaron 8 miembros en 1962. Las armas se necesitaban para una ocupación de tierras por los trabajadores de las plantaciones de caña de azúcar. La acción fue un fracaso porque la camioneta volcó y las armas no servían, sólo la munición y algunos revólveres calibre 22. Como consecuencia, tuvieron que pedir ayuda a otros grupos para administrar las armas y la munición y para defenderse de la represión que se generó: algunos cayeron presos y otros pasaron a la clandestinidad.

Lucía Topolansky comenzó *falsificando* documentos, participó de la toma de Pando y de la *fuga* de Punta Carretas denominada “El abuso”, la cual comentáramos en el análisis de *Ácratas*¹¹⁸.

Fernández Huidobro cuenta la *expropiación* de un camión de comida del almacén Manzanares. Lo hace desde el barrio donde se repartieron los comestibles. Junto a él cuenta una de las habitantes que fue damnificada en aquel momento. Se trata de un suburbio, uno de los barrios pobres de Montevideo.

¹¹⁸ Topolansky participa de la vida política democrática al igual que su esposo Pepe Mujica. En 1995 fue elegida edil de la Junta Departamental de Montevideo. En 2000 pasó a ser diputada y desde 2005 senadora del Parlamento uruguayo.

El movimiento tupamaro tenía dos estrategias para liberar a los presos políticos. Por un lado, la planificación de las numerosas *fugas* realizadas y, por otro, el intercambio de presos políticos por secuestrados. Entre los plagios tupamaros, el documental relata el *secuestro* de Dan Mitrione, el único que finalmente fuera asesinado. El gobierno de Jorge Pacheco Areco pidió 15 días de plazo, durante los cuales no encontraron la llamada “Cárcel del pueblo”, pero sí capturaron a toda la directiva tupamara. Entonces, el gobierno rechaza intercambiar presos tupamaros a cambio del agente estadounidense. Los tupamaros lo eliminan como habían prometido. Las hermanas Topolansky votaron a favor de la ejecución de Mitrione. Ambas explican que los secuestros eran casos profundamente investigados y en el caso de Mitrione, la decisión era muy clara porque era un “agente del imperialismo”, quien enseñó técnicas de tortura en Panamá y Brasil. Una voz femenina le pregunta a cada una si participó de la decisión. La cámara hace un primer plano, cuando responden afirmativamente y se justifican. Por otro lado, Fernández Huidobro explica las técnicas de tortura enseñadas por Mitrione.

Acerca de la tortura, escuchamos los testimonios de Fernández Huidobro, Graciela Jorge y Lucía Topolansky. Los tres hablan en forma general. Esta es una tendencia común a todos los presos políticos; es decir, la reticencia a hablar sobre la experiencia personal de la tortura. En el caso de Mujica y Fernández Huidobro, ambos estuvieron en una situación especial, la del “rehén”, el cual debía ser eliminado si el movimiento realizaba alguna acción armada. Estos presos estaban incomunicados en cuarteles y eran rotados cada 4 a 5 meses. Ambos rehenes cuentan los mecanismos creados para sobrevivir con este tipo de reclusión. Primero, crearon un sistema en clave para comunicarse mediante golpes en la pared cuando estaban en celdas contiguas o

tosiendo si estaban aislados. Segundo, hicieron varias protestas hasta que consiguieron un envase para orinar. De lo contrario, los llevaban al baño dos veces al día, pero a veces la guardia omitía la segunda vez, lo que les ocasionaba graves problemas de salud. Tercero, Fernández Huidobro negociaba dibujos con los guardias a cambio de tabaco, yerba o comida.

En el caso de Mujica, el rechazo a relatar la tortura es total. No se identifica como víctima, del mismo modo que asume su responsabilidad en el uso de la violencia. Si bien justifica el uso de las armas como una reacción a la violencia del Estado y de los escuadrones de la muerte, su lucha se construye con un discurso de atributos positivos como “enamorado del cambio social”, “causa hermosa”, “aventura”, “gratificación”, “felicidad”, “joven soñador”, “coherencia consigo mismo”. Todas estas características distinguen al discurso de este ex guerrillero:

No me gusta hablar mucho de esto [se refiere a la tortura]. Y no me gusta hablar porque nadie... Quien lucha en el acierto o en el error. Quien se enamora del cambio social y se considera revolucionario tiene que tener el riesgo de la muerte y de la prisión como una de las eventualidades. Pero el hombre es un bicho muy raro. Hay gente que arriesga la vida por manejar un auto a 300 kilómetros.

Arriesgar la vida por una causa hermosa parece bastante más racional... Vivir siempre es un precio. Además de una aventura. No estoy desconforme con el precio que he pagado. Y me siento gratificado. Me siento un viejo casi feliz. Yo no traicioné a un jovencito soñador. Por eso para mí la lucha y los sueños son una gratificación. No son un castigo. Bueno, algunas horitas que he pasado de

calabozo y algunas aventurillas de ese tipo. Y que yo no creo que sean cosas dulces. Pero son parte de mantenerse coherente con uno mismo.

Con este testimonio finaliza el documental *Tupamaros*.

El documental de Alejandro Figueroa, *Raúl Sendic Tupamaro (2005)*, se centra en la vida del líder tupamaro. Sigue una estructura cronológica con los grandes momentos de su vida y del movimiento tupamaro. Sendic estudió leyes pero no dio el último examen para ser abogado porque no quería que lo llamaran Doctor. Comienza a ejercer ayudando a trabajadores rurales, para quienes la legislación laboral no se cumple. En 1962, se crea la Unión de Trabajadores Azucareros de Artigas (UTAA). En 1963, Sendic pasa a la clandestinidad tras la expropiación de armas en Tiro Suizo. De hecho, rechaza el camino a la legalidad que le propone su partido, el Partido Socialista. En 1964, es la gran marcha de los cañeros a la capital bajo la consigna “UTAA UTAA Por la tierra y con Sendic”. Se pasa de la etapa reformista de reclamar mejoras laborales a la lucha por la tierra.

Otro rasgo que distingue a este documental es la gran cantidad de testimonios de militantes tupamaros –casi veinte. Fernández Huidobro dice que Sendic se había leído y estudiado todo. Discrepaba con Lenin y con Marx. Jorge Selves dice que discrepaba con el marxismo por el problema de la participación democrática. Yessie Macchi, al igual que Mujica, establece que el MLN-T es un movimiento armado con cabeza política para desenmascarar la violencia de arriba. Macchi dice que Sendic fue muy diferente al Che Guevara. Aunque se parecen en la austeridad, la autoexigencia y la creatividad ideológica, porque ambos no se dejaban atar por ideologías extranjeras; sin embargo, Macchi dice que el Che siempre fue “el comandante”, mientras que Sendic siempre fue

un compañero más. Nuevamente, esta tendencia de acentuar positivamente las relaciones de poder horizontal.

El documental le dedica más atención a los secuestros tupamaros organizados desde 1970 por un grupo que se llamó “Los Chanchos”. Mientras que en *Tupamaros* se concentraba en el agente de la CIA, Mitrión, en *Sendic*... se enumeran varios secuestros con el fin de recabar información y hacer públicos determinados hechos como cuando se secuestra al cónsul de Brasil para denunciar la represión en aquel país.

Otra acción narrada es la toma del Centro de Instrucción de la Marina (CIM). En la representación de esta toma se perciben los valores de la cultura uruguaya. Como en las acciones planificadas por Roscigno en *Ácratas*, es evidente la admiración por actos que funcionan como piezas de relojería. La toma del CIM fue planificada por Sendic y no se disparó un solo tiro. Se controlaron 80 soldados, la guardia, se robaron 700 fusiles, armas pequeñas y radiotransmisores. En ambos documentales uruguayos, el atractivo de estos crímenes proviene de la planificación inteligente, astuta, sin violencia. Esto distingue a estas expropiaciones, lo mismo que a las fugas.

AUTOCRÍTICA

Una vez que el movimiento tupamaro es derrotado en 1972, comienza el análisis de los diez años de acciones. Este proceso no es uniforme, sino que se subdivide por las diversas circunstancias de los grupos que se exiliaron, los que permanecieron en Uruguay y los que fueron a la cárcel. Los tupamaros exiliados se reparten entre varios países de Latinoamérica y de Europa. Otros militantes tupamaros permanecen en Uruguay.

Mientras que en la cárcel, los fundadores se hallan aislados por su condición de “rehenes” en constante rotación por los cuarteles hasta 1984, el resto de los presos se dividen entre las mujeres en la cárcel de Punta de Rieles y los hombres en la cárcel de Libertad. A su vez, estos últimos se subdividen dentro del penal por piso, de acuerdo a la extensión de las sentencias. En los pisos más altos se hallan los presos con condenas más largas y en los pisos más bajos y en las barracas se recluye a los tupamaros con sentencias más leves.

Arrarás ha estudiado la evolución de cada uno de estos grupos basándose en entrevistas personales y en los documentos y publicaciones producidos por exiliados, insiliados y presos. Por razones de espacio, en este capítulo no incluiré este proceso, sino que me concentraré en la reorganización de todos estos grupos a partir de 1985 en torno al uso instrumental de la democracia recuperada y su decisión de continuar sus prácticas políticas de forma pacífica y legal haciendo uso de las instituciones y las libertades existentes.

Del estudio de la cultura contemporánea relativa a los tupamaros me gustaría destacar algunos aspectos de la autocrítica. Estos son el reconocimiento de la lógica militarista, la rectificación del verticalismo y la profundización de los aciertos.

Respecto a la tendencia militarista y la rectificación del verticalismo, Mujica admite que “la lógica militarista se nos impuso. El éxito te puede condenar. Es difícil ocultar lo grande. A lo sumo se camufla. Ocultarlo... ¿cómo? Los militantes nos cayeron encima por docenas. Cuando un movimiento crece de esa manera se vuelve vulnerable” (Gilio 24-25). Mujica se refiere al crecimiento desmedido del grupo por la simpatía que despertaban las acciones de los primeros años, ya que se trataba de actos ilegales planificados para impactar la opinión pública y, especialmente, para que no hubiera

víctimas inocentes. No obstante, continuando con la reflexión, Mujica reconoce haber usado la violencia contra ciudadanos inocentes: “En los momentos de acción armada, muchas veces nos planteamos la sarcástica y trágica contradicción de tener que ponerle un revólver en el pecho a un hombre que casi siempre no era otra cosa que un pobre trabajador y por el cual sentíamos que estábamos luchando en el sentido profundo del término. El milico, en el fondo, no es más que eso, un pobre desgraciado que tiene que perder un montón de cosas para asegurarse el puchero” (Campodónico, cit. en Rodiger 35).

En torno al verticalismo, Gilio reproduce el primer discurso de Mujica luego de salir de la cárcel en las instalaciones del Platense Patín Club el 15 de marzo de 1985:

Muy poca, poquísima calle, nos han permitido las circunstancias hacer por estos días, sin embargo ya hemos aprendido una lección: este pueblo se ha transformado y mucho. Y el que no lo interprete pierde el tren. Se acabaron los lineazos de la altura. Ya no importan tanto los locales, la cosa está en la calle. Hay una diferencia abismal, aquella masa que nosotros conocimos... Las cosas pueden ser lentas, difíciles, hay que convencer, hay que convencerse. La gente quiere pensar, participar. Y es bueno que eso sea así, es bueno que se termine el dirigentismo.

No tenemos línea. No podemos tenerla, porque nuestros cerebros están ignorantes; muchos años sin nada, absolutamente nada. Y no venimos a llorar nuestros dolores ni nuestras penas, simplemente a dejar bien clarito que el puñado de viejos que van quedando tiene nítidamente claro que apenas es un palito, que

debe funcionar para que la colmena se aglomere en rededor: lo esencial no es el palito, sino la colmena. (Gilio 8-9)

Acerca de la profundización de los aciertos, se destaca la creación de las condiciones materiales previas al socialismo, esto es lograr la liberación nacional mediante “alianzas de clases muy largas” (Gilio 27-28). Del pasado, Mujica rescata el apoyo a la fundación del Frente Amplio en 1971, ya que los tupamaros eran miembros de un movimiento armado y, a la vez, militaban en un grupo legal: “Creo que en esto nos diferenciamos de todos los movimientos armados de América Latina. Nunca hicimos una religión de la cuestión de la vía. ... Ahora te digo que ése fue un acierto muy notable. Muy notable. Entre otras cosas porque después nos dio flexibilidad hacia adelante” (Gilio 26). Con el retorno de la democracia, el MLN como mencioné previamente busca su ingreso formal en el Frente Amplio y lo logra en mayo de 1989 con otros sectores, con la denominación de Movimiento de Participación Popular (MPP).

Como decíamos antes, Arrarás indica que los tupamaros reconstruyen su movimiento a partir de la recuperación de la democracia con la concepción de un uso instrumental de la misma, reconociendo la imperfección, debilidad y tutelaje militar de las instituciones democráticas, pero dispuestos a defenderlas y usarlas como instrumentos para fortalecer su grupo. Antes de llegar a ocupar cargos en el gobierno –diputados, senadores, ediles o ministros desde 1995– su militancia política recorre un largo camino de disidencia, la cual crece en su nivel de conciencia política. Basándome en la tipología de resistencia política de Austin T. Turk en *Political Criminality: The Defiance and Defense of Authority* (1982)¹¹⁹, se puede apreciar que el movimiento tupamaro va a

¹¹⁹ Turk reconoce cuatro modos de resistencia política: “*dissent, evasion, disobedience, and violence*” (99). Dentro de evasión se incluyen intentos por evitar demandas de las autoridades, como ser reclutado. Esto

impulsar la primera forma de resistencia política analizada por Turk, la disidencia, hacia los niveles de mayor conciencia política. Turk define disidencia como: “*Dissent* includes any mode of speaking out against the personages, actions, or structures of authority” (99). El nivel de conciencia política dependerá de la formulación de las siguientes preguntas:

LEVELS OF POLITICAL CONSCIOUSNESS

Highest

“How can we transform social life?”

“Why not *all* of us together?”

“Why not *us* instead of *them*?”

“Why not *me* instead of *him*?”

Lowest (102)

De allí que para Turk no se pueda hablar de disidencia como una forma de resistencia política o una verdadera crítica política al sistema, si la crítica responde a las preguntas concernientes a problemas personales o de un pequeño grupo. La verdadera disidencia consiste en las primeras preguntas de la lista; es decir, el grado de organización de la oposición en torno a razones y posibilidades de cooperación dentro, entre y a través de grupos, así como el análisis de cómo la resistencia puede ser apropiadamente y efectivamente montada (102). Esto es, en la crítica a determinados políticos, acciones y estructuras de autoridad, el MPP apostará a traspasar los intereses de su grupo para formar un frente grande. Aquí está la habilidad de transformar los intereses de su grupo en intereses de otros grupos. Turk pone como ejemplo el llamado de Martin

incluye el asilo político, pasaje a la clandestinidad. Este modo equivale a las tácticas estudiadas por James Scott como *infrapolitics*, son formas de resistencia típicas de clase baja. No son detectadas por las autoridades. Por otro lado, la desobediencia es un rechazo explícito y abierto de las mismas demandas sin uso de la violencia.

Luther King a los blancos para ayudar a terminar la opresión racial legalizada para así liberarse ellos mismos de los efectos embrutecedores del racismo (102-103). ¿Cómo sería el llamado de King en el caso de los tupamaros?

EL ARTE DE LA POLÍTICA ES EL ARTE DE ARRASTRAR AL CENTRO

En la novela *Cuatro manos* (1990) de Paco Ignacio Taibo II, dos personajes del pasado desbaratan la operación Sueño de Blancanieves de la CIA, cuyos objetivos eran: “Crear una profunda crisis en la cúpula sandinista. Afectar las relaciones entre los comandantes, promover fricciones entre ellos y la base sandinista, revivir las viejas tendencias en las que estuvo dividido el sandinismo, afectar sus relaciones de confianza a nivel popular, neutralizar políticamente a varios de ellos, afectar su credibilidad a nivel mundial, desacreditarlos moralmente. El objetivo de la operación es Machado, Viceministro del Interior” (381-382). El escenario es un hotel de la ciudad de México donde se alojan los participantes de un seminario sobre “Literatura y guerra de guerrillas” (237). Stoyan Vasilev, periodista búlgaro que sobrevivió la resistencia franquista y la prisión stalinista no entiende muy bien contra quien lucha al llegar al seminario, pero “fueran quienes fueran ‘los ellos’”, “formaban parte de la legión de demonios que habían estado a lo largo de los últimos setenta años del otro lado de la barricada” (452). ¿Cómo reconoce a “los ellos” del otro lado de la barricada? Por otro lado, Saturnino Longoria, anarquista falsificador español dice: “¿A quién le importaba quiénes eran esta vez ‘los ellos’? ‘Ellos’ estaban siempre por ahí, deshaciendo países, inventando fronteras, organizando complicados complots que sólo entre sí entendían. Echando agua en el vino

y rellenando de mierda los periódicos” (477). Stoyan y Longoria reconocen a “los ellos” y arruinan sus planes: Stoyan marca con un tenedor al “falso Machado” y Longoria mata con su vieja colt 45 al narcotraficante que ensuciaría al verdadero Machado. También tienen un perro llamado Malatesta. Han pasado cincuenta años desde que Stoyan y Longoria pelearon en la barricada contra el franquismo durante la Guerra civil española. ¿Qué los reúne tras medio siglo en México? La amistad y “los ellos”.

Del mismo modo, cómo reconoce Mujica a sus posibles aliados en los partidos tradicionales y a “los ellos” del mapa político en el nuevo milenio, cuando además toma la crítica de Trotsky a la revolución francesa: “Jamás la izquierda se puede aliar a la derecha contra el centro”. Por ello, “jamás, para resolver problemas internos de la izquierda, podremos recurrir a la derecha. Podemos sí, en determinadas circunstancias, buscar alianzas con el centro, jamás con la derecha... El arte de la política es el arte de arrastrar al centro” (Gilio 28-29). La pregunta es dónde está la derecha, dónde está el centro y la izquierda.

En primer lugar, reconoce que el Frente Amplio es posible por la historia cívica de Uruguay. ¿Cómo sobrevivieron los partidos tradicionales desde 1830 hasta el presente? La izquierda siempre los ha criticado por albergar un amplio espectro que va desde corrientes conservadoras hasta las más progresistas. En cambio, Mujica lo considera una virtud a imitar, porque “no son partidos en el sentido europeo. Siempre fueron frentes. Y fueron aprendiendo a vivir porque negociaron y conciliaron” (59). En sus treinta años, el Frente Amplio ha llegado a congregarse 34 agrupaciones, lo que marca una tradición de una práctica política en un contexto de diferencias y contradicciones desde su creación en 1971. Por otro lado, los partidos tradicionales critican a la coalición

de izquierdas por ser una “colcha de retazos”. Mujica replica: “Somos, sí, una colcha de retazos. Pero cómo abriga, cómo abriga. Lo importante es que con todos esos retazos se ha formado una unidad que está asegurada abajo. No arriba, abajo” (59). El nombre de la coalición se relaciona con su funcionamiento porque la palabra “Frente” “reconoce la diferencia” y “Amplio” indica “la necesidad de un horizonte, y una horizontalidad sin prejuicios” (79).

CONCLUSIONES

En este capítulo acerca de los crímenes realizados con fines políticos en oposición al Estado o a sistemas políticos o económicos, reconozco estar efectuando un estudio contra la corriente, incluso de la misma cultura¹²⁰, puesto que en ella se resalta la representación de crímenes cometidos por el Estado.

Los crímenes políticos contra el Estado parten de la premisa de que es necesario el uso de la violencia. Sin embargo, se corre el peligro como indica la anarquista Luce Fabbri de la lógica militarista y caudillista del enemigo que se dice combatir: el Estado y sus instituciones. Por ello, los crímenes políticos en su contra son acompañados de mensajes políticos donde se subrayan los valores de la solidaridad puesta en práctica a través de los asaltos expropiadores con el fin de financiar las organizaciones anarquistas y la liberación de los compañeros presos. De igual modo, se denunciaba la corrupción policial quemando el dinero robado y sacrificando la propia vida. O se cuestionaba abiertamente toda autoridad o jerarquía como forma de organización social válida para

¹²⁰ Cuando digo cultura me estoy refiriendo solamente a novelas o filmes. Sin duda, los medios masivos a través de sus noticieros le dan una amplia cobertura a cualquier crimen contra el Estado.

los hombres. Las ejecuciones como un acto extremo de denuncia de los crímenes del Estado, tales como la tortura sistemática o la represión de la actividad política opositora al gobierno ejercida por oficiales nacionales e internacionales, así como por escuadrones de la muerte.

Dentro del anarquismo se dan prácticas políticas transgresoras de las estructuras jerárquicas de tipo vertical, pero además de la categoría de nación. Se trata de grupos defensores de sus valores más allá de cualquier nacionalidad. En esa medida, los anarquistas constituyeron una amenaza para la fundación de los nuevos Estados con un fuerte proyecto nacionalista. En la otra vereda, los movimientos de liberación nacional continúan todavía hoy insistiendo en la creación de las condiciones materiales para la liberación nacional. Me refiero al establecimiento de grandes alianzas de la izquierda uruguaya con el centro y, especialmente, con los sectores progresistas de los partidos tradicionales, los cuales en la historia uruguaya habrían funcionado en cierta manera como “frentes”, al hacer una cultura de la negociación y conciliación entre las fuerzas internas, así tengan tendencias conservadoras, de centro o de izquierda.

Dentro de la coalición de izquierda uruguaya, el sector con mayor crecimiento es el Movimiento de Participación Popular, que nuclea entre otros al antiguo Movimiento de Liberación Nacional Tupamaros. Su figura más visible, José Mujica, demuestra una habilidad para innovar y adaptarse a las nuevas condiciones políticas, pero al mismo tiempo conserva rasgos de las prácticas políticas del movimiento político armado de los años 60. Primero, lo que llamé autenticidad es una crítica a la sociedad de consumo, porque Mujica rechaza la mercantilización de la función política en nuestros días cuando a través de asesores de imagen se disfraza a los candidatos políticos. Otro de los rasgos

conservados es la austeridad. En contra de los efectos perversos de la modernización y el “progreso”, se construye un discurso del ahorro y la austeridad material. Al mismo tiempo, la filosofía del ahorro y la austeridad reconvierte la vieja consigna contra la propiedad: “La gran batalla que debemos enfrentar no es la batalla de la propiedad, sino de la propiedad de la inteligencia... Queremos asaltar el poder con los cañones de la inteligencia. En este país, podremos andar en alpargatas, con ropas remendadas, lo que queremos es meter cosas en la cabeza. O hacemos eso, o fracasamos” (Carta Maior. Marco Aurélio Weissheimer).

Segundo, la autocrítica es una combinación de innovación y conservación de lo que se considera valioso aún. Como los anarquistas expropiadores, el movimiento tupamaro supo trabajar en equipo con extrema inteligencia y astucia. Simultáneamente, para rescatar del pasado los aciertos de este accionar es necesario asumir la responsabilidad por los errores: militarismo, verticalismo o “bajar línea” a las bases del movimiento político.

Entonces, tal vez la pregunta de “los ellos” se conteste con un “nos-otros”¹²¹. La transformación de la sociedad se representa en estos productos culturales como una lucha con nosotros mismos. Como dice la murga Agarrate Catalina en *Los Sueños* (2005): “Si vos no cambiás algo, no cambia nada”. Asimismo, Mujica con su estilo de apelar al discurso político de los sesenta para renovarlo dice: “El hombre nuevo no está al final de pasar por un arco de triunfo, el hombre nuevo es una lucha dentro de nosotros mismos,

¹²¹ El filósofo J.M. Briceño Guerrero en *El laberinto de los tres minotauros* (1994) indica que sujeto latinoamericano “nos-otros” se compone del “nos” occidental y el “otros” indígena y africano. Aquí me apropio del “nos-otros” para designar un sujeto donde confluyen diferentes herencias culturales: anarquismo, socialismo, comunismo, capitalismo, fascismo, nacionalismo...

porque si no cambiás vos no cambia un carajo nada” (Semanario Voces del Frente. Congreso del MPP. 8 de junio de 2006, cit. en Rodiger 113).

En suma, tanto las representaciones culturales del anarquista Roscigno como del tupamaro Mujica privilegian un liderazgo horizontal, en contra de figuras patriarcales, paternas, populistas y a favor de la “colmena” con su horizontalidad, sus diferencias, sus contradicciones, su inteligencia, solidaridad y sentido común. En ambos casos, sus prácticas políticas y su ética se inserta en un tejido social. La red social de Roscigno con sus compañeros anarquistas de numerosas nacionalidades y su familia a ambos lados del Río de la Plata. La “colcha de retazos” de Mujica en el Frente Amplio que se multiplica también cobija transgresiones de género, como la de Lucía Topolansky, la ex falsificadora, ahora senadora como su esposo.

CONCLUSIÓN

En el tercer capítulo sobre la película *Un oso rojo* escribo sobre el combate que los personajes establecen con fuerzas conservadoras exteriores o con sus propias contradicciones. Por este motivo, comienzo este trabajo con las ficciones de Escanlar y ese gran supermercado de mercancías, ya que sus personajes son los más conscientes del carácter político de sus actos criminales. Sin embargo, son también los más escépticos y paradójicos. Seba, el escalador y su banda les roban a los ricos y a los turistas durante las llamadas del Carnaval. Al mismo tiempo, Seba y la Alemana participan del “supermercado” de drogas y sexo al frente del boliche.

Por otro lado, la narrativa de Escanlar da cuenta de la vida social en torno al consumo de drogas como el cemento, la cocaína, LSD y pasta base. Al igual que en *Secuestro express*, la droga y el delito están estrechamente conectados. Los criminales consumen droga para darse ánimo antes del crimen. Como explica Marx, el delito es un acto productivo en la sociedad capitalista. Las drogas mencionadas aumentan la productividad de los criminales. Igualmente potencia el crimen como válvula de escape de la frustración y agresividad de los criminales. Generalmente, los criminales no sólo consumen drogas, sino que con el botín de los asaltos o secuestros trafican drogas. Porque además las drogas son parte de la vida social y el entretenimiento de todos los personajes de estas ficciones. Por ejemplo, las sustancias ilegales precipitan la

comunicación, la intimidad, las confesiones entre los amigos de la pandilla y entre plagiarios y plagiados, como se hace evidente en el diálogo entre Carla y Romeo. Por último, el acto de comprar drogas se recubre de un aire políticamente transgresor y progresista, cuando se requiere de contraseñas secretas con referentes periodísticos progresistas y opositores como La Democracia, Brecha, Jaque o Guambia.

En términos de la estética, tanto las novelas de Escanlar como la película de Jakubowicz se alejan de la agenda nacionalista y revolucionaria preocupada por la recuperación de la memoria y la cultura nacional, como se registra en el realismo mágico de la narrativa del boom o en el llamado Nuevo Cine Latinoamericano. Aunque en ambas ficciones la estética realista continúa vigente, esta se articula a través de la riqueza y vitalidad del lenguaje coloquial registrado mediante las técnicas narrativas y cinematográficas contemporáneas, así como por la apropiación y transformación caníbal, antropófaga de todo tipo de referencias culturales. La diferencia entre ambos productos culturales radica en la redención de los personajes de *Secuestro express*. De allí el segundo lugar que le asigno en este espectro de representaciones del crimen y la violencia.

El tercer lugar le corresponde a la película de Adrián Caetano. En su cinematografía, la normalización del acto criminal es aún más enfática. El protagonista, un ex convicto, vuelve a robar y matar para “hacerle bien” a su hija, su ex esposa y su padre sustituto. El heroísmo del Oso se construye cuidadosamente a lo largo de la trama y explícitamente deconstruye el heroísmo de los héroes nacionales de la independencia. Definitivamente, en la filmografía de Caetano hay una búsqueda estética, política y ética a través de la representación de héroes de los bajos fondos. En este trabajo, me concentro

en el heroísmo de esta comunidad de ex convictos. Pero las figuras heroicas se pueden rastrear en la banda de jóvenes de su primera película, *Pizza, birra y faso*, lo mismo que en los inmigrantes en la segunda, *Bolivia*, o en los protagonistas de *Crónica de una fuga* durante la Guerra Sucia.

En la cinematografía de Flores Silva acerca de las mujeres criminales, el robo o la prostitución se representan como un acto racional en una sociedad donde las limitaciones de género y clase social difícilmente satisfacen necesidades básicas o aspiraciones de estatus social. Por un lado, instituciones modernas como el mercado y el Estado han sido sumamente exitosas en la difusión de determinados objetivos para los individuos: igualdad de oportunidades, ascenso social, prestigio social, consumo. Por otro lado, las mismas instituciones fracasan en brindar los medios *legales* para que esos mismos individuos imbuidos de los sueños de la modernidad accedan a hacerlos realidad.

A través de medios ilegales, robo o prostitución, los personajes femeninos intentan traspasar las limitaciones impuestas por su género y clase social. Así procuran tanto su sobrevivencia como un posible ascenso social. Las ladronas usan la *farsa*, confeccionan disfraces e historias falsas, las cuales como analizara Josefina Ludmer en “Mujeres que matan” se acercan a la realidad. El simulacro de la ladrona como víctima de un grupo de bandidos simboliza las contradicciones misóginas de las estructuras patriarcales como la familia, el Estado y el mercado. Como indica Mulvey, el patriarcado atenta contra la familia. Por otra parte, las prostitutas actúan otra farsa: ofrecen la fantasía del sexo como forma de poder y dominación para sus clientes y proxenetas. El performance de la prostituta se basa en el rol femenino tradicional del espacio doméstico y su función de servidumbre y sumisión. Sin embargo, como ocurría con la ladrona, la

pasividad de este rol se puede transformar en resistencia como indica Jean Franco. Entre los roles de la figura femenina tradicional se halla también a la madre y a la hermana. La madre y la hermana pueden transformarse en fuentes de poder y resistencia, cuando la familia está amenazada por cualquier agente, sean los proxenetas, la policía, el mercado, el Estado. Entonces, la ética de cuidado y responsabilidad de las madres y hermanas reproduce la alianza fraterna y horizontal entre mujeres como lo ha hecho por siglos en espacios privados como el hogar, el convento o el prostíbulo. De este modo, las cintas de Flores Silva muestran las dos caras de los personajes femeninos. Por un lado, su aspecto más conservador reproduciendo el orden social; por otro, su potencial liberador.

Las películas de Flores Silva destacan otro aspecto contradictorio de la relación entre crimen y poder: el juego de poder en torno a la visibilidad/invisibilidad de las prácticas políticas y éticas de los criminales. Este juego se manifiesta en el poder de las mafias del narcotráfico dado por su invisibilidad. Lo mismo sucede con el poder del secuestro express en la medida en que pasa desapercibido para la policía. La invisibilidad de este crimen se garantiza por su rapidez y su arbitrariedad en la elección de las víctimas. En los filmes de Flores Silva se representa cómo las mujeres pasan de la invisibilidad de los roles tradicionales femeninos en el espacio doméstico del hogar o del prostíbulo montevideano a cometer crímenes en el espacio público, los cuales les brindan una fuente de poder y constituyen transgresiones no sólo de los roles de género, sino de su clase social. Las historias culminan con el retorno a la invisibilidad. No obstante, sería bueno preguntarse si se trata del mismo tipo de invisibilidad y si podemos establecer algún tipo de relación entre esta invisibilidad y el crimen político contra el Estado del

último capítulo, porque en definitiva el Estado necesita registrar a todo individuo y clasificarlo para garantizar su poder.

Una vez que los personajes femeninos conocen las limitaciones de querer traspasar la categoría de género o de clase, ¿cómo y por qué vuelven a la invisibilidad? Si cuando el crimen en el espacio público las vuelve absolutamente visibles, no logran el poder para desarrollar sus objetivos, tal vez cierto tipo de invisibilidad puede darles otro tipo de poder. Por ejemplo, Susana, la ama de casa y esposa pasa de la invisibilidad de la casa a ser expuesta en los medios de comunicación masivos cada vez que realiza un asalto. La película representa cómo esa visibilidad mediática es un simulacro sumamente contradictorio. Esto se hace evidente cuando su hermana ve su identikit en la pantalla de televisión y se da cuenta que el dibujo es igual a su hermana, pero al mismo tiempo dice que no es su hermana. Susana se burla diciendo que ella no es manca. Luego, cuando decide entregarse e ir a la cárcel, dice casi con felicidad “acá nadie me ve”. ¿De dónde proviene esa conformidad con su nuevo estado?

En el caso de Elisa, la madre soltera y prostituta paulatinamente llega a un nivel altísimo de visibilidad cuando atestigua en contra de su pareja/proxeneta y de otros miembros de la red de prostitución. El espacio público del Estado a través de sus oficiales, la policía, la justicia, los jueces, le permiten liberarse de la esclavitud sexual en la que se encuentra, donde es explotada y hasta puede ser eliminada como su amiga Lulú. Luego, le permite su fin último, recuperar a sus hijos en manos del Estado. Sin embargo, allí sólo empiezan sus problemas, pues es perseguida por los criminales del Estado uruguayo a quienes acusa de participar en la red de trata y tráfico de mujeres con fines de explotación sexual en Europa. Elisa desaparece junto con sus hijos. ¿Por qué desaparece?

La visibilidad le da cierto poder para determinados fines: liberarse de ser esclavizada y una posible muerte, recuperar sus hijos. Simultáneamente, ser visible/perceptible significa una pérdida de poder propia del espacio público.

En el cuarto capítulo, hacía referencia a la película *Nikita* en su versión francesa y estadounidense porque este personaje pasa a la invisibilidad para ser asesina del Estado. Quien asesinara a un policía, se convierte en una criminal para el Estado. Desde esta posición oculta, Nikita descubre el poder mortal de su género, su sexo se transforma casi en un arma letal. Sin embargo, este poder está solamente al servicio del gobierno, es una fantasía de poder. Nikita está presa en esa imagen de poder. Abandona el poder de matar y pasa a una invisibilidad aún mayor. Se trata de una invisibilidad casi utópica, porque antes el Estado la declaró muerta y la volvió invisible. Sin embargo, era perceptible para el gobierno. ¡Al final de la película logra ser invisible para el Estado también! ¿Es eso posible? ¿No ser detectado por el Estado?

Entonces, ¿qué tiene que ver la invisibilidad de las mujeres con los crímenes políticos? ¿Es la invisibilidad un crimen político? Si volvemos a las definiciones de crímenes políticos, puede ser un crimen contra el Estado, porque ser invisible es el colmo de la ilegalidad. También una fuente de poder porque el Estado no puede rastrear, controlar, castigar, etc. Como analiza James C. Scott en *Domination and the arts of resistance: hidden transcripts* (1990) la invisibilidad es la garantía de continuidad de las prácticas políticas de ciertos grupos subalternos. Scott le llama *infrapolitics*. Se trata de prácticas políticas transgresoras de la posición subalterna, las cuales no son detectadas por la posición hegemónica. Pasan desapercibidas o son irrelevantes para el poder hegemónico. En ello radica su éxito, porque si fueran vistas o significativas, serían

reprimidas. La palabra infraestructura se refiere a una subestructura, lo que está por debajo, los cimientos, en lo que se sostiene sin ser visto. Se nutre de ello, sin ver la fuente. Infra proviene del latín y significa debajo.

Esta oposición entre invisibilidad y visibilidad también se registra en la historia de la representación de los crímenes políticos. Entre las evidencias que más me sorprenden de la cultura contemporánea está la tendencia a hacer visible crímenes políticos del pasado y con ello, recuperar los movimientos políticos que los producían. Se trata de crímenes políticos como los cometidos por los anarquistas, los cuales habían sido borrados de la historia. Lo mismo sucede con escritores como Florencio Sánchez, Horacio Quiroga, Roberto Arlt, de quienes se tiende a desconocer su filiación política anarquista, lo que constituye una fuente de poder para pasar desapercibidos a la historia de la literatura nacional sin ser catalogados como anarquistas y así evitar cualquier tipo de prejuicios en su contra. Leemos sus principios ácratas en sus ficciones sin darnos cuenta de la ideología que encierran.

Si analizamos representaciones contemporáneas de crímenes políticos encontramos que tienen mucho que ver con diferentes formas de poder horizontal y el juego entre visibilidad e invisibilidad. Por ejemplo, encontramos a los zapatistas que dicen: “Nos cubrimos el rostro para tener rostro, nosotros seremos invisibles para hacernos ver”. Los anarquistas y los tupamaros robaban en los años sesenta pero si eran capturados no declaraban su afiliación política.

Pero sin duda un fragmento del documental *Ácratas...* representa la metáfora más atractiva de los actos políticos en el juego de in/visibilidad. Me refiero a la fuga de los tupamaros en 1971 de la cárcel de Punta Carretas. El acto mismo hace visible los túneles

cavados por los anarquistas en 1931 y sus ideas. Mediante el guión y el montaje de las imágenes, el documental conecta ambos actos políticos y los re-presenta para los espectadores. El diálogo que establece el documental entre ambas fugas destaca los valores relevantes para la cultura contemporánea: tanto los anarquistas expropiadores como el movimiento tupamaro hace ostensible su capacidad de trabajar en equipo y planificar de modo inteligente y astuto expropiaciones y fugas sin el uso de violencia. Por otro lado, los mismos productos culturales presentan la autocrítica de estos actores políticos: la necesidad de rectificar la tendencia hacia el militarismo y el verticalismo o “bajar línea” a las bases del movimiento político.

Para terminar, si tuviera que expresar en pocas palabras la cultura definida o fundada por estos crímenes, diría que estos delitos prefiguran una cultura sumamente crítica de las estructuras políticas, sociales o económicas que reproducen una sociedad consumista y jerarquizada ya sea por género, raza o clase social. Como alternativa o poder constituyente se perfilan alianzas de poder horizontal.

BIBLIOGRAFÍA

- Althusser, Louis. *Ideología y aparatos ideológicos del Estado: Notas para una investigación*. México: Quinto Sol, 1985.
- Andrade, Oswald de. *Obra Escogida*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1981.
- Antunes, Ricardo. "El caracol y su concha: Ensayo sobre la nueva morfología del trabajo". *Herramienta* 31 (2006). 9 Diciembre 2007.
<<http://www.herramienta.com.ar/print.php?sid=337>>.
- Arango, Ariel. *Las malas palabras: Virtudes de la obscenidad*. Montevideo: Editorial Fin de siglo, 1999.
- Armes, Roy. *Third World Filmmaking and the West*. Berkeley: University of California Press, 1987.
- Arrarás, Astrid. "Armed Struggle, Political Learning and Participation in Democracy: The Case of the Tupamaros". Diss. Princeton U, 1998.
- Badiou, Alain. *La ética: Ensayo sobre la conciencia del mal*. Trans. Raúl J. Cerdeiras. México: Herde, 2004.
- Bayer, Osvaldo. *Los anarquistas expropiadores y otros ensayos*. Montevideo: Ediciones Recortes, 1992.
- Beirne, Piers y James Messerschmidt. *Criminology*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1991.
- Bolaño, Roberto. *2666*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- Borges, Jorge Luis. "Tema del traidor y el héroe". *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé, 1995.
187-195.
- , "Emma Zunz". *El Aleph*. Madrid: Alianza Editorial, 1998. 68-76.
- Briceño Guerrero, J. M. *El laberinto de los tres minotauros*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1994.
- Buford, Bill. "Introduction to the New American Writing". *Granta* 8: *Dirty Realism*, 1983: 4.
- Campodónico, Miguel Ángel. *Mujica*. Montevideo: Editorial Fin de Siglo, 1999.
- Cappelletti, Ángel J. *El anarquismo en América Latina*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1990.
- Close, Glen S. *La imprenta enterrada: Baroja, Arlt y el imaginario anarquista*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2000.
- Deleuze, Gilles. *Nietzsche and Philosophy*. New York: Columbia University Press, 1983.
- , *Spinoza: Practical Philosophy*. San Francisco: City Lights Books, 1988.
- , *Essays critical and clinical*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
- , *Pure Immanence: Essays on a Life*. New York: Zone Books, 2001.
- Domínguez, María Noel. *José Mujica: la realidad, la angustia, la esperanza*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2005.
- Escanlar, Gustavo. *Oda al niño prostituto*. Montevideo: YOEI, 1993.
- , *No es falta de cariño*. Montevideo: Aymara Editorial, 1997.
- , *Estokolmo*. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1998.
- , *Crónica roja: Los crímenes que estremecieron a los uruguayos*. Montevideo: Aguilar, 2002.
- , *Dos o tres cosas que sé de Gala*. Montevideo: Librería Linardi y Risso, 2005.

Fernández Huidobro, Eleuterio. *Historia de los tupamaros*. Montevideo: TAE Editorial, 1988.

Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. New York: Second Vintage Books Edition, 1995.

Franco, Jean. "Killing Priests, Nuns, Women, Children". En *On Signs*. Ed. Marshall Blonsky. Baltimore: The John Hopkins UP, 1985. 414-420.

---, *Las conspiradoras: La representación de la mujer en México*. México: El Colegio de México, 1993.

Freud, Sigmund. *Totem y Taboo*. New York: W.W. Norton and Company, 1952.

Gallegos, Rómulo. *Doña Bárbara*. Barcelona: Araluce, 1937.

Gamboia, Santiago. *Perder es cuestión de método*. Bogotá: Norma, 1997.

Giardinelli, Mempo. *El género negro*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1984.

Gilio, María Esther. *Protagonistas y sobrevivientes*. Montevideo: Arca, 1968.

---, *Pepe Mujica: de tupamaro a ministro: (el loco encanto de la sensatez)*. Buenos Aires: Le Monde diplomatique, 2005.

Ginsberg, Allen. *Howl and Other Poems*. San Francisco: City Lights Books, 1959.

Goicovic, Igor. *Entre el dolor y la ira: La venganza de Antonio Ramón Ramón*. Osorno: Editorial Universidad de los Lagos, 2005.

Hamed, Amir. *Artigas Blues Band*. Montevideo: Editorial Fin de siglo, 1994.

Hayward, Susan. *Luc Besson*. Manchester: Manchester UP, 1998.

---, *Cinema Studies: The Key Concepts*. London: Routledge, 2000.

---, *French National Cinema*. London: Routledge, 2005.

Hobsbawm, Eric. *Bandits*. New York: Delacorte Press, 1969.

Jakubowicz, Jonathan. "Entrevista". *Blogacine. Blogvenezolano de cine*. 8 de febrero de 2008. <<http://www.blogacine.com/?p=507#more-507>>.

Kantaris, Geoffrey. "The young and the damned. Street visions in Latin American cinema". *Contemporary Latin American Cultural Studies*, Ed. Stephen Hart y Richard Young. Londres: Arnold, 2003.

Leitch, Thomas. *Crime films*. Cambridge: Cambridge UP, 2002.

Lemebel, Pedro. *Tengo miedo torero*. Santiago: Planeta, 2001.

León, Christian. *El cine de la marginalidad: realismo sucio y violencia urbana*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 2005.

Lettieri, Mónica. Res. de *La historia casi verdadera de Pepita la Pistolera*, dir. Beatriz Flores Silva. *Chasqui* 30:2 (Nov 2001): 182-183.

Liendo, Eduardo. *Los topos*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1975.

---, *Los platos del diablo*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1985.

---, *Diario del enano*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1995.

---, *Si yo fuera Pedro Infante*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1999.

---, *El round del olvido*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2002.

Ludmer, Josefina. *El cuerpo del delito: Un manual*. Buenos Aires: Perfil, 1999.

Maeseneer, Rita de y Hecke, An Van. *El artista caribeño como guerrero de lo imaginario*. Madrid: Iberoamericana, 2004.

Mandel, Ernest. *Delightful Murder: A social history of the crime story*. London: Pluto Press, 1984.

- Martínez, Virginia. *Tiempos de dictadura: 1973-1985. Hechos, voces, documentos. La represión y la resistencia día a día*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2005.
- , *Los fusilados de abril: ¿Quién mató a los comunistas de la 20?* Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2006.
- Marx, Carlos. *Historia crítica de la teoría de la plusvalía*, 3 vol. Traducción de W. Roses. México: FCE, 1945.
- Mechoso, Juan C. *Acción directa anarquista: Una historia de FAU*. Montevideo: Editorial Recortes, 2002.
- Méndez Guédez, Juan Carlos. *El libro de Esther*. Madrid: Ediciones Lengua de Trapo, 1999.
- , *Tarde con campanas*. Madrid: Alianza Editorial, 2004.
- Merrill, Singer. *Drugging the Poor: Legal and Illegal Drugs and Social Inequality*. Long Grove: Waveland Press, 2008.
- Miranda, Julio E. *Palabras sobre imágenes: 30 años de cine venezolano*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1994.
- Montemayor, Carlos. *Guerra en el paraíso*. México, D.F.: Diana Editorial, 1991.
- , *Los informes secretos*. México, D. F.: Editorial Joaquín Mortiz, 1999.
- Mulvey, Laura. *Visual and other pleasures*. Houndmills: Macmillan, 1989.
- Murga Agarrate Catalina. *Los sueños*. Montevideo, 2005.
- Negri, Antonio. *Insurgencias*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.
- Palma Salamanca, Ricardo. *El gran rescate*. Santiago: LOM Ediciones, 1997.
- Peer, Karina. "Uruguayan Director Beatriz Flores Silva and her Tricky Life." *Latinstylemag.com*. 15 March 2005.
- Piglia, Ricardo. *Plata quemada*. Buenos Aires: Planeta, 1997.
- Powrie, Phil. *The Cinema of France*. London: Wallflower Press, 2006.
- Prego Gadea, Omar. *Para sentencia*. Montevideo: Trilce, 1994.
- , *Nunca segundas muertes*. Montevideo: Trilce, 1995.
- , *Igual que una sombra*. Montevideo, Alfaguara, 1998.
- Production Notes. *Google.com*. 6 de octubre de 2008.
- <<http://64.233.167.104/search?q=cache:3sQ69Ws3VCIJ:thecia.com.au/reviews/k/images/kidnap-express-secuestro-express-production-notes.rtf+kidnap+express+the+street+knowledge+of+the+three+men&hl=en&ct=clnk&d=1&gl=us>>.
- Propp, Vladimir. *Morphology of the Folktale*. Austin: University of Texas Press, 1968.
- Proudhon, Pierre-Joseph. *Qu'est ce que la propriété?* Paris : À la librairie de Prévot, 1841.
- Quiroga, Horacio. "Las medias de los flamencos". En *Cuentos de amor, de locura y de muerte. Cuentos de la selva*, 141-145. Quito: Editorial Ecuador, 1993.
- Rago, Margareth. *Entre la historia y la libertad: Luce Fabbri y el anarquismo contemporáneo*. Montevideo: Editorial Nordan-Comunidad, 2002.
- Rebein, Robert. *Hicks, Tribes, and Dirty Realists: American Fiction after Postmodernism*. Lexington: UP of Kentucky, 2001.
- Remedi, Gustavo. "De Juan Moreira a *Un oso rojo*: Crisis del modelo neoliberal y estética neo-gauchesca". *Henciclopedia.org.uy*. 9 de diciembre de 2007.
- <[http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Remedi/Juan Moreira1.htm](http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Remedi/Juan_Moreira1.htm)>.
- Restrepo, Laura. *La novia oscura*. Bogotá: Norma, 1999.

- Rocha, Glauber. "La estética de la violencia". *La Jiribilla*. 30 Marzo 2009. <http://www.lajiribilla.co.cu/2005/n226_09/226_47.html#arriba>.
- Rodiger, Ruben Darío. *Mujica recargado*. Montevideo: Aguilar, 2007.
- Roncagliolo, Santiago. *Abril rojo*. Madrid: Alfaguara, 2006.
- Rosen, Guy y Jo-Marie Burt. "Hugo Chávez Venezuela's Redeemer?". *NACLA* XXXIII, No. 6 (2000): 15-17.
- Ross, Jeffrey I. *Cutting the Edge: Current Perspectives in Radical/Critical Criminology and Criminal Justice*. Westport: Praeger, 1998.
- , *The Dynamics of Political Crime*. Thousand Oaks: Sage Publications, 2003.
- Sader, Juan J. "Los periodistas van al set". *La República* 13 mayo 2000: 6.
- Scott, James C. *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*. New Haven: Yale UP, 1990.
- Soler, Silvia. *La leyenda de Yessie Macchie*. Montevideo: Editorial Fin de siglo, 2001.
- Szil, Peter. Entrevista. *Red feminista*. 10 de abril de 2009. <<http://www.redfeminista.org/Noticia.asp?ID=4587>>.
- Taibo II, Paco Ignacio. *Cuatro manos*. Managua: Vanguardia, 1990.
- Todorov, Tzvetan. *Facing the Extreme: Moral life in the concentration camps*. New York: Henry Holt Books, 1996.
- Torres, Ana Teresa. *Los últimos espectadores del acorazado Potemkin*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1998.
- Trímboli, Javier. *La izquierda en la Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 1998.
- Trochón, Ivette. *Las mercenarias del amor: Prostitución y modernidad en el Uruguay (1880-1932)*. Montevideo: Taurus, 2003.
- , *Las rutas de Eros: La trata de blancas en el Atlántico Sur. Argentina, Brasil y Uruguay (1880-1932)*. Montevideo: Taurus, 2006.
- Turk, Austin T. *Political Criminality: The Defiance and Defense of Authority*. Beverly Hills: Sage Publications, 1982.
- Urruzola, María. *El huevo de la serpiente: Tráfico de mujeres Montevideo-Milán: ¿el nacimiento de una mafia?* Montevideo: Productora Editorial, 1992.
- Vincenti, Carmen. *Cuentos de seducción*. Bogotá: Panamericana Editorial, 2005.
- Virno, Paolo. *A Grammar of the Multitude. For an Analysis of Contemporary Forms of Life*. New York: Semiotex[e], 2004.
- Wayne, Mike. *Political Film: The Dialectics of Third Cinema*. London: Pluto, 2001.
- Zehr, Howard. *Crime and the Development of Modern Society: Patterns of Criminality in Nineteenth Century Germany and France*. New Jersey: Rowman and Littlefield, 1976.

FILMOGRAFÍA

- A Clockwork Orange*. Dir. Stanley Kubrick. 1971.
- Ácratas: Anarquistas expropiadores en el Río de la Plata*. Dir. Virginia Martínez. 2000.
- (Alias) El rey del joropo*. Dir. C. Rebolledo y T. Urgelles. 1977.
- Amores perros*. Dir. Alejandro González Iñárritu. 2000.
- Aparte*. Dir. Mario Handler. 2002.
- Bolívar soy yo*. Dir. Jorge Alí Triana. 2002.
- Bolivia*. Dir. Adrián Caetano. 2001.
- Caballos salvajes*. Dir. Marcelo Piñeyro. 1995.

Carlos, cine-retrato de un "caminante" en Montevideo. Dir. Mario Handler. 1965.
Cenizas del paraíso. Dir. Marcelo Piñeyro. 1997.
Crónica de una fuga. Dir. Adrián Caetano. 2006.
Decile a Mario que no vuelva. Dir. Mario Handler. 2007.
Desperado. Dir. Robert Rodríguez. 1995.
Elecciones. Dir. Mario Handler y Ugo Ulive. 1967.
El Mariachi. Dir. Robert Rodríguez. 1992.
El reincidente. Dir. Clemente de la Cerda. 1977.
En la puta vida. Dir. Beatriz Flores Silva. 2001.
Esperando por el Mesías. Dir. Daniel Burman. 2000.
Guantanamo. Dir. Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío. 1995.
Hero. Dir. Zhang Yimou. 2002.
House of flying daggers. Dir. Zhang Yimou. 2005.
Huelepega. Dir. Elia Schneider. 1999.
Inocente y delincuente. Dir. Daniel Oropeza. 1987.
La graduación de un delincuente. Dir. Daniel Oropeza. 1985.
La historia oficial. Dir. Marcelo Piñeyro. 1985.
La historia casi verdadera de Pepita la pistolera. Dir. Beatriz Flores Silva. 1993.
La película del Rey. Dir. Carlos Sorín. 1985.
La revolución no será televisada. Dir. Kim Bartley y Donnacha O'Briain. 2003.
La venganza de Antonio Ramón Ramón. Dir. Ximena Salázar Jofré. 2007.
Los criminales. Dir. Clemente de la Cerda. 1982.
Los olvidados. Dir. Luis Buñuel. 1950.
Machuca. Dir. Andrés Wood. 2004.
Me gustan los estudiantes. Dir. Mario Handler. 1968.
Memoria de mujeres: la cárcel de Punta de Rieles. Dir. Virginia Martínez. 2005.
Once upon a time in Mexico. Dir. Robert Rodríguez. 2003.
Pizza, birra y faso. Dir. Adrián Caetano y Bruno Stagnaro. 1998.
Plata quemada. Dir. Marcelo Piñeyro. 2002.
Por esos ojos: el caso Mariana Zaffaroni. Dir. Virginia Martínez. 1998.
Princesa. Dir. Henrique Goldman. 2001.
Princesas. Dir. Fernando León de Aranoa. 2005.
Pulp Fiction. Dir. Quentin Tarantino. 1994.
Raúl Sendic tupamaro. Dir. Alejandro Figueroa. 2005.
Secuestro express. Dir. Jonathan Jakubowicz. 2004.
Sicario. Dir. José Ramón Novoa. 1994.
Singin' in the Rain. Dir. Stanley Donen y Gene Kelly. 1952.
Soy un delincuente. Dir. Clemente de la Cerda. 1976.
State of Siege. Dir. Costa Gavras. 1978.
Tania, la guerrillera. Dir. Heidi Specogna y Rainer Hoffmann. 1991.
The Short Life of José Antonio Gutiérrez. Dir. Heidi Specogna y Rainer Hoffmann. 2007.
Tupamaros. Dir. Jan Lindqvist. 1972.
Tupamaros. Dir. Heidi Specogna y Rainer Hoffmann. 1996.
Un oso rojo. Dir. Adrian Caetano. 2002.
Uruguay "after the tumult and shouting dies". Dir. Patricia Boero. 1984.
Venezuela: Los guerrilleros al poder. Dir. Miguel Curiel. 1997.

Yo pregunto a los presentes. Dir. Alejandra Guzzo. 2007.