

La Ley del Rebusque

Representaciones sobre la violencia y los agenciamientos cotidianos en el mundo urbano. Repaso de algunas películas latinoamericanas

*Radek Sánchez Patzy*¹⁴⁰

El certificado de la policía dice: “Al porteador de la presente se le autoriza para que pueda trabajar en las calles de la ciudad de Santa Fé de Bogotá siempre y cuando no lesione los derechos civiles de los ciudadanos y su libertad de acuerdo a la Ley”.

“La Ley del Rebusque, ¿no, hermano”?
(La Sombra del Caminante, Ciro Guerra).

Como medio de comunicación y manifestación artística, el cine ha sido siempre un poderoso diseminador de perspectivas políticas, culturales y, por tanto, de diversos imaginarios sociales.

Los imaginarios sociales circulan en cada película de cine. En ellas se pueden observar creencias, mitos, sueños, iconoclasias que representan a la sociedad. A su vez, el imaginario social muestra el impacto que el mismo puede tener sobre los diversos actores, da cuenta del momento que se vive, con su exigencia permanente de respuestas y propuestas (Mallimacci y Marrone 1997). Las películas proponen imaginarios muy variados, permiten entender los procesos desde las organizaciones o las instituciones que representan y también vehiculizan imágenes, emblemas, acústicas y signos sobre las identidades.

En este trabajo buscamos reflexionar sobre cómo se vehiculizan los imaginarios de la violencia social y del universo de la marginalidad mediante ciertos artefactos culturales de narración. Analizaremos, en consecuencia, algunas películas latinoamericanas

escogidas, por un lado, por su original forma de retratar los porosos límites entre lo ilícito, lo ilegal y lo informal en el cine. Por otra parte, por abordar los haces de relaciones sociales mediados por la violencia, en contextos urbanos, donde es central el protagonismo de la institución policial. En todos los casos abordaremos la perspectiva de una generación de cineastas muy jóvenes, que en el periodo que va de 2001 a 2009 realizaron sus primeras películas.

Nos concentraremos en situaciones que operan en espacios y tiempos bien definidos, en este caso dentro del bazar metropolitano, empleando la metáfora que acuñaron Ruggiero y South (1997) y que retoman Da Silva Telles y Veloso Hirata (2007), para describir las intersecciones entre los mercados formales y los mercados informales, ilegales o ilícitos, tal como se vienen configurando en las metrópolis de los países centrales del capitalismo contemporáneo.

Las películas que seleccionamos interesan porque abordan el bazar metropolitano

140 Sociólogo por la Universidad Mayor de San Simón, Cochabamba. Reside en Tilcara, Argentina.



colocando el foco en un mundo social que no cabe en las estereotipias. Todas ellas, se alejan de las imágenes que banalizan la criminalización de la pobreza, alimentando la obsesión por la seguridad y combinando la represión abierta en contra de las figuras fantasmáticas del supuesto “Crimen Organizado” (Op.cit).

Por tanto, escogemos el recurso de las “historias mínimas” para mirar a la ciudad desde una perspectiva diferente. Desde esta nueva mirada se perciben segregaciones, asimetrías y desigualdades en los espacios de una ciudad en mutación, traspasada por una expansiva trama de ilegalidades (nuevas y viejas) entrelazadas en las prácticas urbanas y en sus redes sociales (Op.cit).

Esto exige una estrategia descriptiva. En este caso optamos por la reflexión sobre escenas y tramas cinematográficas como una forma de observar nuevas mediaciones y conexiones de la violencia (en sus múltiples formas y posibilidades), mediante las cuales se procesan los desplazamientos entre lo ilícito, lo ilegal y lo informal.

Nuestro interés es el de reflexionar, de manera preliminar, sobre los artefactos culturales de narración de los que se valen estos cineastas para plasmar la construcción social de la marginalidad y la violencia. La narrativa cinematográfica, se abordará a partir de los elementos que forman su lenguaje, es decir: tramas, montajes, bandas sonoras, actuaciones, camarografía, ritmo, etc. No obstante existen muchos otros instrumentos que reflejan los imaginarios sociales en el cine, las fichas técnicas de las películas, los guiones, las novelas de base, los artículos de la crítica cinematográfica y las entrevistas a los realizadores son materiales muy ricos, si se sigue la lógica relacional propuesta.

Como vemos, la cuestión de las narrativas cobra gran relevancia. Al ser el mundo sólo comprensible en la medida en que lo relatamos, el cine nos provee de relatos o narrativas de identidad para ubicarnos dentro de él. La narrativa se refiere a la capacidad de los seres humanos de narrar y contar historias a los demás, las que dependen de las situaciones, audiencias, perspectivas individuales y relaciones de poder que se establezcan. De esta manera, las múltiples narrativas de los eventos constituyen a su vez sitios potenciales de competencia y conflicto, aunque también lo son de consenso y cooperación

Correrías laterales y cultura chicha, primera historia mínima

Existen diversos agenciamientos prácticos en la vida cotidiana que portan variados tipos de relaciones con el mundo social. Hay todo un mundo social tejido en esos terrenos inciertos por donde transitan las “historias mínimas” de las que se compone la vida urbana, plena de “posibilidades y potencias de vida” (Da Silva Telles y Veloso Hirata, 2007:188).

“É justamente nas fronteiras porosas entre o legal e o ilegal, o formal e informal que transitam, de forma descontínua e intermitente, as figuras modernas do trabalhador urbano, lançando mão das oportunidades legais e ilegais que coexistem e se superpõem nos mercados de trabalho. Oscilando entre empregos mal pagos e atividades ilícitas, entre o desemprego e o pequeno tráfico de rua, negociam a cada situação e em cada contexto os critérios de aceitabilidade moral de suas escolhas e seus comportamentos (op.cit: 174).

Veamos los agenciamientos cotidianos que debe llevar a cabo el personaje central de la película *Chicha tu madre* (Perú/Argentina, 2006) de Gianfranco Quattrini

(Lima, 1972). Julio César, aprendiz de tarotista, se rebusca la vida todos los días conduciendo su taxi por las populosas barriadas de Lima y leyendo las cartas que hilvanan la trama de la historia. Cada naípe que nombra en off, anuncia lo que vendrá: el embarazo inesperado de su hija, el fin de su matrimonio y un viaje incierto. Julio César vive una vida contradictoria, entre el tarot y la vida terrenal de un cono limeño. Ahí radica el limeñísimo aire de espontaneidad que se respira en toda la película.

El taxista, es sin duda, uno de los personajes centrales del bazar metropolitano peruano. Julio César es, ante todo, un criollo avisado que regatea con los clientes las tarifas de los trayectos en su taxi, y que está siempre listo para arreglárselas como se pueda sin privarse de algunos gustos de vez en cuando como visitar prostíbulos, disfrutar de la comida criolla o hinchar por su cuadro de fútbol. Es además devoto de la Sarita, figura de gran veneración popular en el Perú. A pesar de que se revista de un halo a veces ingenuo y bien intencionado, no se aleja de las correrías para ganársela cada día.

Chicha tu madre no apela al pintoresquismo for export de tantas producciones latinoamericanas, que terminan dando justificativos ahistóricos y románticos a la pobreza, por el contrario, Quattrini acierta en plasmar una Lima colorida en permanente feria de ofertas, pero siempre en función a la trama y su búsqueda estética. Así surge ante los ojos, una Lima convertida en un inmenso mercado informal que respira una rica cultura popular, la cultura chicha.

Todos los espacios por los que transita Julio César tienen esta impronta de la mixtura, de las grietas que instaló el capitalismo movilizándolo la reproducción de un “trabajo sin forma” y generalizando,

al mismo tiempo, los circuitos ilegales de una economía globalizada en las sendas abiertas por la liberalización financiera, la apertura de los mercados y el encogimiento de los controles estatales (Naim, 2006, citado en Da Silva Telles y Veloso Hirata, 2007: 173). Julio César se relaciona siempre con gente que apela a la creatividad para sobrevivir, así aparece una colección de emprendimientos variopintos, como el mercado donde adquiere un celular truco, el taller mecánico que ofrece papeles oficiales por autos de dudosa procedencia y la imprenta que además de hacerle sus tarjetas de presentación, produce y vende discos piratas. En esta narrativa, la cumbia chicha se afianza como banda sonora de la vida urbana limeña en todo su esplendor, con su estética chillona y estridente.

Julio César tiene que rebuscárselas en todo momento. Su taxi no tiene habilitación legal, por lo tanto, cada vez que toma un pasajero, luego del regateo de ley por el costo del recorrido, tiene que sacar el cartel de “taxi” del parabrisas. El tarot también se constituye en una estrategia para sobrevivir: ha estado estudiando con un maestro tarotista desde hace un tiempo y éste es el momento para empezar a ofrecer sus servicios. Muchas cosas le están ocurriendo a Julio César: su matrimonio está llegando a su fin, su hija ha quedado embarazada y debe conseguir plata para liquidar una deuda.

Entre tantos problemas, al menos su equipo de fútbol está a un paso de conseguir el ascenso a primera y eso le crea gran expectativa aunque los directivos del cuadro le tengan prohibida la entrada a la cancha, por considerarlo un salado (mufa). Julio César no está dispuesto a perderse un partido e insiste, a pesar de que será sucesivamente humillado y maltratado por sus directivos. Será en la



cancha donde conozca a un enfermero argentino –¿un chanta?–, que dice hacer una “tarea humanitaria” llevando a contingentes de personas con diversas afecciones a curarse a un hospital de Buenos Aires (el Hospital Provincial “Eva Perón”), por un precio más que bajo, que incluye la internación, el viaje y la estadía. El enfermero le propondrá a Julio César conducir el micro que lleva al grupo de enfermos.

Una característica central del mencionado bazar metropolitano es la que constituyen las “movilidades laterales” de los trabajadores que transitan entre lo legal, lo informal y lo ilícito, sin que por eso lleguen a encajar en “carreras delincuenciales” (Da Silva Telles y Veloso Hirata, 2007: 174). A estas “movilidades laterales” deberá apelar Julio César para salir del paso y proseguir, según el tarot, con su proceso de “transformación”. Deberá saldar una deuda heredada del padre, contratando a un abogado que por 5.000 soles le desaparecerá la orden de desalojo de su casa y, antes de irse definitivamente de Lima con la delegación de enfermos, también deberá dejar saneada su situación familiar con su ex mujer y con su hija, y dejarles la propiedad de todos sus bienes.

Julio César sabe transitar las fronteras tenues entre lo legal y lo ilegal, detenerse cuando es preciso, avanzar cuando es posible, hacer un buen uso de la palabra precisa en el momento justo. De esta manera, para conseguir el dinero que necesita, deberá vender su taxi. Solo recibirá la mitad de lo que vale, pues queda claro que su nuevo dueño, Don Armando (el Presidente del Club de Fútbol) nunca le dará el resto. Este acto displicente y de “fraude a medias” de Don Armando, aprovechándose de su poder jerárquico, es lo que habilita a Julio César a realizar una argucia, una suerte de “robo a medias” legítimo, toda vez que así queda a mano con Don

Armando. Julio César, luego de la firma de venta del auto, modificará los títulos de propiedad y el número de matrícula, además de un cambio en la cara (y en los ruidos) del taxi, gracias a gente conocida de un taller mecánico y a un policía retirado que se ocupa de esos trámites. Antes de emprender viaje, le dejará el taxi “recién adquirido” a su hija para que lo maneje su yerno.

Pero también conseguirá un dinero (también la mitad de lo acordado) gracias a una infidencia: avisará al equipo de fútbol contrario sobre la triquiñuela que acordó su cuadro para ganar la final, lo cual deja sin validez el resultado. También éste es un pequeño ajuste de cuentas con los directivos del club por los maltratos que le propinaron. Con el dinero conseguido se quita de encima la orden de desalojo de la casa, que le deja a su ex-esposa. Cuando el policía retirado le dice: “En la vida todo tiene solución, menos la muerte”, para Julio César la máxima cobra pleno sentido.

Quattrini realiza su opera prima con el espíritu innovador del más reciente cine argentino. En esta película, la inmigración peruana se ve, con ojos argentinos, desde otro ángulo, no en su arribo a un “nuevo mundo” hostil como en la Bolivia de Caetano, sino en su antesala, en el momento previo a la partida. Buenos Aires es el fin del camino. Por eso mismo, el final de *Chicha tu madre* es el inicio de una road movie (película de carretera) con un destino incierto, cuya interpretación quedará pendiente en la próxima tirada de cartas de Julio César.

El microcosmos de la violencia, segunda historia mínima

Israel Adrián Caetano (Montevideo, 1969) maneja como nadie los códigos sociales de los mundos marginales. Como ocurría

en Pizza, birra, faso (1998, co-dirigida con Bruno Stagnaro), con Bolivia (Argentina, 2001) Caetano no persigue ninguna intención de alegato o denuncia, simplemente busca contar y mirar la vida cotidiana de un grupo definido de marginados.

Bolivia se propone un acercamiento a una sociedad, donde la violencia regula todo lazo social, donde los haces de relaciones sociales mediadas por la violencia forman una esfera de sentidos entrelazados con motivaciones inteligibles (Segato, 2004:9). Probablemente sea Caetano, dentro de los cineastas argentinos de su generación, el más dotado para filmar ese tipo de violencia solapada que es tanto sorda como muda: de hecho los personajes de la película hablan poco y se escuchan aún menos. No obstante, está claro que no se trata de una violencia ciega, puesto que todos los personajes miran al de al lado con desdén, como deseando que le ocurra lo peor. Incluso los objetos que miran (como la televisión) o que ayudan a ver (como el control remoto, que pasa de mano en mano) se emplean con ese sentido de agresión.

Todos los habitantes del microcosmos de la película son prisioneros del resentimiento. De allí que casi toda la película transcurra en el estrecho interior de una parrilla. Como bien ha planteado Bernades (2002), todos acumulan resentimientos mutuos, todos actúan como prisioneros de prejuicios o roles sociales que los exceden, todos se comportan apretados por la situación económica que viven. Un buen caldo de cultivo para que la xenofobia, el racismo, la misoginia y la homofobia campeen a sus anchas.

Los haces de relaciones sociales de cada personaje con el resto componen una red por demás intrincada. Enrique, el dueño de la parrilla, aparece sobre la cúspide de la pirámide social del micro-

cosmos. Un escalón más abajo se ubican los clientes habituales (tres taxistas y un vendedor ambulante) y aún más abajo, el personal integrado por el boliviano Freddy, recién llegado a Buenos Aires, y Rosa, una mesera paraguaya, que no ve la hora de volverse a su país.

El Oso, uno de los taxistas parroquianos del bar, no llega a juntar la plata que necesita para cumplir con las cuotas de un crédito, y acumula odio contra los dueños de la concesionaria, “esos uruguayos hijos de puta” y, por extensión, contra todos los extranjeros. Héctor, el vendedor ambulante, que es constantemente importunado por los demás por su condición homosexual, está a punto de retornar a su Córdoba natal, frustrado por no haber tenido chances en Buenos Aires. Además está resentido porque el dueño del boliche le dio trabajo a un inmigrante y no a él. De hecho, Enrique no está seguro si el nuevo empleado es peruano o boliviano y los borrachos que se quedan dormidos sobre las mesas lo putean porque es un “negro de mierda”, como también hace Marcelo, el otro taxista, porque Rosa parece darle más bolilla a Freddy que a él (Bernades, Op.cit.) .

La película plantea un universo tan cerrado en sí mismo que nunca aparecerán personas de otra esfera social. Apenas se los nombra. Tanto los taxistas como el propio Enrique están endeudados con un tal “Turco”, uno que logró zafar y que por eso queda fuera de campo. La decisión de Caetano de retratar a los protagonistas de Bolivia en el estrechísimo marco de una parrilla, no participa del mito construido por muchos estudios hegemónicos sobre la pobreza y por los medios de comunicación, sobre poblaciones encerradas en el circuito estrecho de sus redes sociales locales. Antes bien, persigue dos objetivos sutilmente diferentes: por un lado,



mostrar a sus protagonistas como prisioneros del sistema que los margina y que no los deja escapar por la falta de oportunidades de movilidad social; y, por otro, ensayar la exploración casi entomológica del odio y la violencia.

Entre Freddy y Rosa, se pueden constatar ciertos espacios de resistencia. Compartir las propinas, por ejemplo, es un modo de intercambio que contrasta con los reclamos permanentes de dinero por parte de los demás personajes. Pero Caetano no idealiza a los últimos del escalafón social. Rosa y Freddy, al igual que los personajes de *Pizza...*, no son seres inmaculados. La solidaridad que los une parece ser producto del reconocimiento de su fragilidad en el sistema social en el que se encuentran y que los fuerza a compartir lo poco que tienen.

Dentro y fuera de la parrilla, el abuso, la pequeña estafa y la humillación asechan a Freddy. En los escasos momentos en los que abandona su puesto de trabajo, va a dar a otro territorio hostil, donde queda a la merced de la policía.

Cuando un patrullero lo detiene y Freddy debe prestarse dócilmente al control policial, los agentes ejercen un claro “mecanismo de estigmatización”, apoyándose tan sólo en los rasgos y el estereotipo del boliviano. Pero existe también una legitimación desde abajo por parte de él mismo, que apenas se sugiere, por su condición de inmigrante y los efectos que ello tiene en su percepción de la acción policial. Las representaciones de Freddy sobre la policía otorgan legitimidad y autoridad al poder policial, resignando así su propia legitimidad como ciudadano (Kant de Lima, 1995; Tiscornia, 2004). Su legitimación proviene de la obligación que tiene de demostrar que no representa una amenaza (Gómez, 2007: 4).

Es interesante agregar que Caetano produce en la película un poderoso efecto

de extrañamiento, al decidirse por el empleo de la música de Los Kjarkas, grupo paradigmático del neo-folklore boliviano, como banda sonora del paisaje urbano de una Buenos Aires multicultural, pero de un proceso migratorio más reciente, configurado por migrantes de los países vecinos y del Perú. Extrañamiento que ya está presente, con acierto, en el propio título de la película a pesar de desarrollarse en un marco muy diferente al que el título explicita.

Todos los espacios por los que transita Freddy son abordados con una combinación de planos cerrados y frecuentes tomas aéreas, potenciando la sensación de laboratorio en el que transcurre su experiencia de vida migrante. Pero, también el tiempo está en su contra. El reloj del boliche marca las horas que pasan muertas y que conducen inexorablemente a un destino trágico.

Más apuntes sobre la sombra de la violencia, tercera historia mínima

La violencia es también la cuestión central en *La sombra del caminante* (Colombia, 2002-2004), cuando ésta instala su huella definitiva en el aparato circulatorio de una sociedad. Cuando Ciro Guerra (Río de Oro, César, 1981) empezó a escribir el guión, tenía claro que deseaba hablar sobre el conflicto interior de Colombia, pero sin recurrir a balas, rifles y ejércitos en combate. Optó por detenerse sobre las marcas que la violencia deja abiertas en la vida cotidiana de los colombianos y, de esa manera –como también hacía por esos días Adrian Caetano con Bolivia–, mostrar el espectro de la violencia que asecha como forma de relación social en su país.

Rodada con un exiguo presupuesto en las calles de Bogotá, donde impera la ley del rebusque, esta arriesgada historia

sobre las transformaciones en la vida de dos seres marginales, muestra, con módicas cuotas de humor negro, el surgimiento de una extraña amistad entre dos víctimas de la violencia estructural. Pero ambos personajes comparten un pasado que los une y a la vez los separará.

Guerra guardaba desde niño la imagen de los silleteros que, en el río de su pueblo, se ganaban unos pesos transportando a otras personas en sillas sobre sus espaldas, de una orilla a otra. Los silleteros le dieron la pauta para construir uno de los personajes de la historia. El sillettero, con una pesada carga de violencia y terror sobre sus espaldas. Su intento por redimirse, se constituye, como recién salido de una tenebrosa historieta, en el gran emblema de la película. El otro personaje es Mañe, que ha perdido a toda su familia siendo joven, en un episodio confuso perpetrado por algún grupo armado que entró a su pueblo y arrasó con sus habitantes. Aquel acto de violencia es para Mañe un fantasma que lo acompañará permanentemente, sellando la agresión dolorosa en su propio cuerpo: ha perdido una pierna y ese miembro fantasma lo convierte en un discapacitado y en un condenado a la marginalidad.

El recuerdo nebuloso de ese episodio es fantasmático para Mañe, además, porque nunca supo quiénes fueron los agresores ni qué razones tenían. Es decir, Mañe no puede leer ningún mensaje en ese acto de violencia. Resulta interesante detenerse en este punto, en el planteamiento del acto violento como lenguaje que hace Rita Segato (2004) reflexionando sobre los feminicidios de Ciudad Juárez, en la frontera mexicana con Estados Unidos.

“Si el acto violento es entendido como mensaje y los crímenes se perciben orquestados en claro estilo responsorial, nos encontramos con una escena donde

los actos de violencia se comportan como una lengua capaz de funcionar eficazmente para los entendidos, los avisados, los que la hablan, aun cuando no participen directamente en la acción enunciativa. Es por eso que, cuando un sistema de comunicación con un alfabeto violento se instala, es muy difícil desinstalarlo, eliminarlo. La violencia constituida y cristalizada en forma de sistema de comunicación se transforma en un lenguaje estable y pasa a comportarse con el casi-automatismo de cualquier idioma. Preguntarse, en estos casos, por qué se mata en un determinado lugar es semejante a preguntarse por qué se habla una determinada lengua – el italiano en Italia, el portugués en Brasil. Un día, cada una de esas lenguas se estableció por procesos históricos como conquista, colonización, unificación de territorios bajo un mismo estado nacional o migraciones. En ese sentido, las razones por las cuales hablamos una lengua son arbitrarias y no pueden ser explicadas por una lógica necesaria. Son, por lo tanto, también históricos los procesos por los cuales una lengua es abolida, erradicada de un territorio. El problema de la violencia como lenguaje se agrava aún más si consideramos que existen ciertas lenguas que, en determinadas condiciones históricas, tienden a convertirse en lingua franca y generalizarse más allá de las fronteras étnicas o nacionales que le sirvieron de nicho originario” (Segato, 2004: 11-12).

Será solo hacia el final de la película que Mañe pueda acercarse a descifrar ese mensaje. No obstante, la huella de dolor, violencia y muerte como proceso histórico, le bastan y sobran: ha perdido a sus padres, ha perdido una pierna, la situación lo obliga a huir; es, en suma, víctima del desarraigo más cruel, el que lo convierte en paria en su propio país. Resulta iluminador transcribir el diálogo



que mantienen Mañe y el silletero, en un cementerio, mientras éste último ingiere un alucinógeno, para aliviar el dolor que carga:

Silletero: "La muerte es cosa de hijo'e puta, para los que no la conocen, para los que se quedan. Los muertos cagados de la risa allá en el infierno y los que se quedan esperando a ver qué les toca.

Mañe: "Yo sí que conozco la muerte, hermano. En este país para uno enriquecerse lo que necesita es montar un cementerio privado, hermano. Sobran los clientes, como mi papá, como mi mamá..."

S: ¿Los mataron?

M: Si, los descuartizaron los colgaron después allá al frente de la casa, hermano.

S: ¿Quién?

M: "Dijeron primero que eran guerrillos, después que no, que paracos, después que narcos, después que... que el ejército. Pero al fin de cuentas lo que uno sabe es que están muertos, hermano, como yo".

S: "Me ha tocado ver tantos muertos, que ya les tengo hasta envidia... y somos buenos pa' matar, ¿sabe? Lo hacemos mejor que nadie. Ser un muerto colombiano es un orgullo que cuesta".

M: Oiga Usted, como que ya le está haciendo efecto ese mejunje que se toma, ¿no?

S: Si un poquito, así me siento menos muerto.

(...)

M: "Sólo queda el recuerdo y nosotros, hermano, nada"

Ese recuerdo es finalmente la única pertenencia de Mañe y es una huella de la dominación. Segato propone que la dominación mediante el poder de colonización permite la exhibición del poder de muerte ante los destinados a permanecer vivos. "El trazo por excelencia de la soberanía no es el poder de muerte sobre el subyu-

gado, sino su derrota psicológica y moral, y su transformación en audiencia receptora de la exhibición del poder de muerte discrecional del dominador" (2004: 7). Este planteamiento parte de Foucault, cuando afirma que "(e)l derecho de vida y muerte sólo se ejerce en forma desequilibrada, siempre del lado de la muerte. El efecto del poder soberano sobre la vida sólo se ejerce desde el momento en que el soberano puede matar". Así, la soberanía completa es, en su fase más extrema, la de "hacer vivir o dejar morir" (1979:2). Sin el dominio de la vida en cuanto vida, la dominación no puede completarse.

La violencia estructural se encarna en los cuerpos de ambos protagonistas, como marca indeleble de esta dominación. Una bala instalada en la cabeza del Silletero le produce unos dolores tan intensos que sólo puede aliviar con la tisana de una planta que le dieron los indígenas que lo encontraron agonizante y que le salvaron la vida. Por su parte, la discapacidad de Mañe, su pierna ausente, lo humilla cotidianamente y no le permite conseguir trabajo. Doña Marelvís, a quien no puede pagarle la renta por el cuarto que alquila porque nadie lo contrata, le dice: "Si para la gente normal no hay trabajo, menos para Usted". El sargento Jaimes, hermano de Doña Marelvís, le echa en cara: "¿Sabe qué? Lo invito para que se vaya para el asilo. Allá nadie le va a joder la vida ¿y sabe por qué? Porque ahí va solo la escoria, los lisiados, desplazados, cojos como Usted. Váyase, váyase". No obstante, Mañe se esfuerza en hacer valer su dignidad e intenta demostrar que sí puede salir adelante, si es que tan solo le dan una oportunidad.

También los jóvenes de su barrio le gastan bromas a Mañe, se burlan de su cojera, lo veján, le pegan. Posiblemente es la forma que encuentran de marcar una

presencia en el lugar, dado que obliga a alguna reacción por parte de los otros vecinos, como Doña Marelvis a quien le tienen respeto y de quien huyen despavoridos cuando sale en defensa de Mañe. Esa secuencia es una muestra de que, aún en estos barrios marginales, ciertas reglas de convivencia se respetan, como ya ha estudiado Kesller (2004), en el caso de los pibes de villas de Buenos Aires.

Los dos personajes son desplazados por la violencia y viven en las márgenes de la gran ciudad. Para los dos, Bogotá es un “hueco”, “un moridero”. Cada uno le pregunta al otro por qué se vino. La respuesta es siempre la misma, escapan de la violencia, para entrar en otra. La marca que les ha dejado la violencia hace que las preguntas queden sin respuestas, carezcan de sentido. “Usted, lo único que hace es preguntar huevonadas, hombre” le responde el silletero a Mañe. “Que me muera yo a quién le va a importar...”.

Como si se tratase de una verdadera tragedia moderna, la violencia teje y enlaza cíclicamente la vida de todos los personajes de la historia. Hacia el final del metraje se sabrá que el Silletero fue quien dirigió la toma del pueblo de Mañe, a manos de los paramilitares. La situación se descontrola cuando el ejército envía a un pelotón. El responsable a cargo es el Sargento Jaimes, quien, por coincidencia, es el dueño de la pensión donde vive Mañe. El ejército le echa la culpa de la matanza a Jaimes, dándole de baja. El silletero también recibe su castigo, un tiro de gracia que falla.

El silletero se viene a Bogotá para volver a empezar, y hacer lo mismo que hacía antes de volverse un matador: trasladar gente. Pero no esperaba encontrarse con un sobreviviente de la matanza y mucho menos que cree con él lazos de amistad. Cuando lo descubre “es como si toda esos

muertos se hubieran venido encima de nuevo”.

En el desgarrador testimonio del silletero sobre los crímenes de su anterior vida, prevalece una dimensión expresiva de la violencia, que hace pertinente pensarla desde la noción de banalidad del mal.

“He matado mucha gente, ancianos, mujeres, niños, preñadas... cuando se comienza a matar y uno se acostumbra, se hace sin pensar, sin sentir. Y después de tanta muerte ya no queda nada (...) ¿Usted qué va a entender? ¿Usted sabe que es que lo sacan a uno del campo al monte sin tener pelos en la jeta? ¿Sabe lo que es salir de pasar gente de un lado al otro lado del río a que lo saquen a la selva a matar? Usted no sabe de eso... Yo aprendí rápido. Me volví bueno. Mataba a quien me dijeran. Yo no le veía nada malo. Al fin y al cabo si tocaba matar a alguien, sus razones tendrían”.

La noción fue usada por Hannah Arendt para explicar la “normalidad” de los funcionarios que, dentro de la maquinaria burocrática administrativa nazi, antes que sádicos, torturadores o personas motivadas por perversos conflictos eran simples burócratas indolentes o incapaces de cuestionar sus acciones, y ello al amparo de una ideología cuya característica principal es que tenía la adhesión de muchos (Tiscornia, 2004: 89).

El empleo del video digital permitió a Guerra un registro de lo cotidiano con un grado de inmediatez, que da fuerza documental a la historia. La elección del blanco y negro, además, dota al conjunto de un vuelo poético, de un lenguaje directo y desnudo que viabiliza la dinámica de la trama, con una textura de lo urgente. De esta manera, en *La sombra del caminante*, la forma siempre quedará al servicio del contenido, sin apelar a un tono de



denuncia ni alegato. En este expresionismo en blanco y negro y en video, surge, sin tapujos, el espectro de la violencia.

En la película, el centro y sobre todo los márgenes de Bogotá aparecen con un protagonismo omnipresente, fundamentalmente representados en las sombrías callejuelas bogotanas de los barrios marginales y en la simbólica Carrera Séptima, plena de saltimbanquis, vendedores a voz en cuello y la muchedumbre del bazar urbano que viene y va. Allí es donde Mañe hace muñequitos de papel para sobrevivir y el silletero ofrece su peculiar servicio.

Resulta interesante detenerse en otro actor importante de esta trama urbana: la policía. Cuando al silletero le decomisan la silla por no tener permiso para ejercer su servicio, Mañe se presenta en la comisaría, para que su encargado, el Oficial Gómez le devuelva un favor. Mañe, a pesar de todo, sabe muy bien cómo transitar esas fronteras delgadas entre lo legal y lo ilegal, sabe cómo lidiar con los códigos de ambos lados y tiene ingenio para jugar con las reglas que van siendo construidas para “sobrevivir en la adversidad”, por tanto sabe como “hacerle la vuelta” al oficial de la policía que le devuelve la silla al Silletero y le otorga el permiso para trabajar.

La sombra del caminante aborda la cojera del pueblo colombiano como marca indeleble. Se trata de una historia donde la carga del destino y el rebusque diario son centrifugados por la violencia que como búmeran no deja en paz a los colombianos. Hablamos de la violencia como sombra de un pueblo que camina con ella a cuestas. Pero también es clara la pretensión de Guerra por redimir a sus personajes. Esta necesidad de redención está claramente metaforizada por un hombre contaminado por la violencia que carga a los demás en sus espaldas, y

que en los mismos créditos de la película construye su silla con la madera que toma de un ataúd. La metáfora es simple y contundente: el instrumento de su búsqueda de redención proviene de la misma muerte. Pero Guerra sugiere también que, aún en el fondo del pozo, hay posibilidad para que surjan lazos de amistad y solidaridad. A fuerza de talento, un jovencísimo Guerra (tenía sólo 23 años cuando se estrenó la película) nos otorga la posibilidad de vivir una experiencia tan cruda como urgente.

Entre la voz preventiva y la voz ejecutiva: representaciones sobre la policía, cuarta historia mínima

El Bonaerense (Argentina, 2002) es la historia de una proceso de formación. Como suele ocurrir en las películas de Pablo Trapero (San Justo, Provincia de Buenos Aires, 1971). Cuando la cámara comienza a observar a sus personajes éstos aún están viviendo una vida anterior hasta que de golpe se produce una situación insólita que los impulsa a adentrarse en esa realidad completamente nueva. Para el caso de El Bonaerense, la trama plantea, como ya ha apuntado Tiscornia (2008: 299), un rito de pasaje o más bien sucesivos ritos de pasaje, a través de pequeños fraudes que convertirán al protagonista en un agente de la Policía Bonaerense.

Zapa, cerrajero de oficio, parece haber actuado sin intención aparente en el robo de una caja fuerte y, de hecho, parece no haber participado de las ganancias que quedan a manos de su jefe, el Polaco. No obstante, desde el punto de vista judicial es culpable, y para evitar el castigo debe ingresar a la institución policial, recomendado por su tío, Principal de la Policía. Así comienza un proceso que lo convertirá en agente.

La institución policial de El bonaerense está retratada como un sistema social total. El afuera se percibe difuso, por ejemplo, los dos chicos borrachos que son baleados por uno de los agentes en un momento de la historia, son sólo dos cuerpos sin nombre ni historia. También para los civiles que llegan a la comisaría para hacer diversas denuncias, los policías son evidentemente un mundo aparte. Por fuera, el Gran Buenos Aires aparece ante nuestros ojos con una notable sobre-dosis de color.

Zapa comenzará a ascender en este nuevo mundo, gracias a que acepta incondicionalmente lo que las circunstancias le imponen y eso lo convierte en un hombre de confianza. Así, da lugar a una cadena de dones y afectos con sus superiores, sobre todo con el Comisario Gallo. Esta red de favores está estructurada por las traiciones, pues son éstas las que hilvanan la historia. Hacia el final, Zapa devuelve los favores a Gallo (ascenso en la institución, contacto con una inmobiliaria) traicionando al Polaco, su ex-jefe. Gallo lo traiciona a su vez armando una escena de tiroteo y dejándolo cojo de por vida.

Pero la trama se teje no sólo de traiciones sino de truchadas, como ha señalado Tiscornia:

“(...) el carácter de lo trucho como una forma de actuación social que antes que evidenciar el no cumplimiento o la deslegitimación de la ley, es un efecto de la ley. La condición de la truchada es la imposición de una ley cuyos resortes, modos y procedimientos conocemos, pero no controlamos. Se trata de atajos, de estrategia de los débiles, y también de los astutos e improvisados” (2008: 11).

En El bonaerense hay una continua truchada de las normas, una falsificación que hace pasar una cosa por otra, que a través de esa complicidad de los afectos

y las traiciones se sobreimpone sobre procedimientos y normas legales que sólo están para ser moldeadas y viabilizar la vida institucional (Ibídem).

Todas estas situaciones están legitimadas hacia dentro de la institución por la existencia de una ética policial que, como señala Roberto Kant de Lima, le permite prácticas de “arbitraje” y “punción” que asume más allá de la ley y por cuenta propia. Como consecuencia de todo esto, el funcionamiento de la autoridad policial, se apoya más en la ética policial que en la ley y los “mecanismos de estigmatización” que operan sobre las clases populares facilitando una legitimación de sus acciones, desde abajo (1995:112, 141), surgiendo así una zona gris, como apuntó Benjamín, en la que el Estado es incapaz de garantizar, por medio del orden legal, sus propios fines (Tiscornia, 2004:84).

Este formidable dispositivo de control social coercitivo puede ser comprendido, entonces, como una técnica de dominación que ha instituido relaciones disciplinarias y de domesticidad –en el sentido que Foucault da a esos conceptos–, esto es, al tiempo que impone relaciones de docilidad y utilidad de los cuerpos, a través de formas capilares de ejercicio del poder, establece formas de sujeción doméstica. Las relaciones de docilidad atravesarán los cuerpos de la población, convertirán el orden policial en un orden deseado (Tiscornia, 2004: 86).

Practicante de la obediencia y de la búsqueda de ventajas, a Zapa le van pasando, al parecer, cosas a pesar de sí mismo. Sigue directivas. Por ese motivo, es un guiño ingenioso por parte de Trapero emplear el “Pericón” –considerada danza nacional, nada menos–, como banda sonora del final, cuando se ve a Zapa caminar rengueado hacia el futuro, mientras se escucha al bastonero anunciando cada



figura con una voz preventiva (“balanceo por la derecha a la voz de Aura”) e inmediatamente la voz ejecutiva (¡Aura!). Imposible dejar de pensar en la preocupación durkheimiana de que la sociedad a la que pertenecemos ejerce una constricción social sobre nuestras acciones, marcando los límites de lo que como individuos podemos hacer, como una fuerza “exterior” a nosotros (Durkheim, 1996).

No obstante, esta primacía de la estructura social sobre la agencia es tan solo aparente. Es cierto que Zapa llega de casualidad a la policía, no obstante, en un momento determinado hace una elección y se queda. Todos los acontecimientos que inicialmente parecen un producto de la mera casualidad, en realidad suceden porque Zapa arma las cosas para que las circunstancias se encaminen hacia donde él quiere. No es casual que su oficio sea el de cerrajero, oficio útil para los fines de sus sucesivos apoderados. Esa elección es la que desencadena el final: hacerse un agente de la bonaerense y vengarse del Polaco.

Tal vez sea la secuencia del festejo de navidad el momento más violento de la película. El extrañamiento se produce probablemente porque los policías no disparan a cuerpos indefensos, sino al aire, pues están jugando solamente. En esa atmósfera enrarecida, la cámara se detiene en el Comisario Molinari, se trata de un primer plano de su rostro con la mandíbula desencajada. Hay algo que separa ese momento (ese plano) del resto de la película. Molinari mueve sus fichas para que la realidad lo excluya. No quiere ser más parte de la truchada que tiene a Gallo como su personaje emblemático. Su cansancio es premonitorio de lo que va a pasar con Zapa después. A partir de ahí Zapa ya no es sólo un testigo de una situación que nadie podría imaginar que sucedería, sino un cómplice.

El proceso por el cual Zapa va incorporando la violencia activa que le da la institución policial, se expresa brillantemente en las crudas escenas de sexo: El nivel de violencia que va acumulando se canaliza de esta manera y eso les genera placer a él y a Mabel, la policía instructora con la que empieza a salir. Mabel tiene un hijo pequeño, y parecería de entrada que es ella quien representa el discurso moral en la película, no obstante esto no es así. Lo único que Mabel busca es una pareja que le de tranquilidad y Zapa no se la da, porque sabe en qué está metido.

El desenlace abrupto sacará a Zapa del engranaje gris en el que se encuentra. El Polaco encuentra a Zapa y le propone un nuevo “trabajo”, pero ahora los roles, en cuanto a poderes se trata, están invertidos. Zapa acepta la propuesta para plasmar su venganza y le avisa a Gallo. El Comisario fragua la escena del crimen: mata al Polaco y le da un tiro a Zapa en la pierna, de manera tal que parezca que éste obró defendiéndose y salvándole la vida a su superior. Josefina Martínez (2001) apunta que las pruebas de un hecho delictivo pueden ser de distintas características y varían según el delito en cuestión y el aspecto del caso que se busque probar. Aquí queda claro que la Policía construye el caso como quiere, en una actuación signada por la violencia, como elemento rutinario de sus prácticas. La violencia policial tiene diversas expresiones y modalidades pero parte del ejercicio mismo del poder que sustentan.

Ya no nos encontramos frente a la misma persona. Ahora Zapa rengueará el resto de su vida. Su cuerpo ha perdido toda inocencia, es un cuerpo enlodado tras su paso por la Bonaerense. La policía discapacita, esto es, deja sin capacidades en términos morales los cuerpos de sus integrantes. Ése es el estado de la policía,

anclado en ese centro opaco a la mirada, esa zona gris que legitima el poder de policía más allá de los límites del derecho.

Bibliografía

ÁLVAREZ, Santiago

2004 *Leviatán y sus lobos. Violencia y poder en una comunidad de los Andes colombianos*. Buenos Aires, Antropofagia/IDES (capítulo 4 "Venganzas, violencia interna y orden social en el pueblo de Nόμεque").

BERNADES, Horacio

2002 "Odio a la parrilla". En: Radar, Página 12. Buenos Aires, 7 de abril de 2002.

DA SILVA TELLES, Vera y VELOSO HIRATA, Daniel

2007 "Cidade e práticas urbanas: nas fronteiras incertas entre o ilegal, o informal e o ilícito". En: Revista Estudos Avançados, São Paulo, 21 (61).

DURKHEIM, Emile

1996 *Las reglas del método sociológico*. Buenos Aires, Fausto.

FOUCAULT, Michel

1988 "Del poder de soberanía al poder sobre la vida. Undécima lección. 17 de marzo de 1976". En: Genealogía del racismo. Altamira / Nordan Comunidad. Buenos Aires.

GÓMEZ, Joaquín

2007 "La autoridad policial en la trayectoria de una familia inmigrante, villera y piquetera". Mimeo.

KANT DE LIMA, Roberto

1995 *A Polícia da Cidade do Rio de Janeiro: seus dilemas e paradoxos*. RJ, Forense (capítulos IV, V y VI).

KESLLER, Gabriel

2004 *Sociología del delito amateur*. Buenos Aires, Paidós (Capítulo 8 "La vida en el barrio").

MALLIMACCI, Fortunato y MARRONE, Irene

1997 *"Cine e imaginario social"*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires-EUDEBA.

MARTÍNEZ, María Josefina

2001 "El lugar de la violencia en la investigación penal". En: Cuadernos de

Antropología Social N° 14, Buenos Aires, diciembre.

SEGATO, Rita

2004 "Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado: la escritura en el cuerpo de mujeres asesinadas en Ciudad Juárez". En: Brasilia, Serie Antropología, N° 362.

TISCORNIA, Sofía

2004 "Seguridad ciudadana y policía en Argentina. Entre el imperio del 'estado de policía' y los límites del derecho". En: Revista Nueva Sociedad; N° 191 Mayo - Junio, Venezuela.

TISCORNIA, Sofía

2008 "Vida de policías, códigos morales y derechos humanos. A propósito de Tropa de Elite (José Padilha, 2007) y El Bonaerense (Pablo Trapero, 2002)". Trabajo presentado en las Jornadas: La policía en perspectiva histórica. Argentina y Brasil (del Siglo XIX a la actualidad, 28 y 29 de agosto 2008, Buenos Aires, Universidad de San Andrés. Mimeo. Análisis y discusión de los filmes Tropa de Elite (de Jose Padilha, 2007) y El Bonaerense (de Pablo Trapero, 2002). Vila, Pablo. S/f. "Interpelaciones y articulaciones". Mimeo.

Vila, Pablo. 1995. "Identidades, narrativa y música. Una primera propuesta teórica para entender sus relaciones". Ponencia para el II Encuentro del Grupo Iberoamericano de Etnomusicología, Barcelona.

Películas

Chicha tu madre

Dirección: Gianfranco QUATTRINI

Guión: Christopher VÁSQUEZ y Gianfranco QUATTRINI

Año: 2006

Países: Perú y Argentina

Interpretaciones: Jesús Aranda (Julio César), Tula Rodríguez (Katlyn), Pablo Brichta (Fabián Canavese), Jean Pierre Reguerraz (DT Sanguinetti), Karen Dejo (la Eléctrica), Tatiana Espinoza (Zoila), Maricarmen Valencia (Yoselin), Jorge Rodríguez Paz (don Armando), Gilberto Torres (Rafael), Carlos Mesta



(don Mario), Nidia Bermejo (Yuli)
Duración: 90'
Producción: Gianfranco Quattrini y Ernesto González Quattrini
Música: Axel Krygier
Fotografía: Iván Gierasinchuk
Montaje: Alex Zito
Dirección artística: Sandro Angobaldo, Mario Frías y Daniel Higashionna
Vestuario: Leslie Hinojosa

Bolivia

Dirección: Adrián Israel CAETANO
Guión: Adrian Israel CAETANO, basado en un argumento de Romina Lafranchini
Año: 2001
País: Argentina
Interpretaciones: Freddy Flores (Freddy), Rosa Sánchez (Rosa), Óscar Berthea (Oso), Enrique Liporace (Enrique), Marcelo Videla (Marcelo), Héctor Anglada (Héctor), Alberto Mercado (Mercado)
Duración: 80'
Producción: Adrián Israel Caetano
Música: Los Kjarkas
Fotografía: Julián Apezteguia
Montaje: Santiago Ricci y Lucas Scavino
Diseño de producción: María Eva Duarte
Vestuario: María Eva Duarte

La sombra del caminante

Guión y dirección: Ciro Alfonso GUERRA
Año: 2003
País: Colombia
Interpretaciones: César Badillo (Mañe), Ignacio Prieto (Hombre de la silla), Inés Prieto (Doña Marelvis), Lowin Allende (Sargento Osvaldo Jaimes)
Duración: 90'
Producción: Jaime Osorio Gómez
Música: Diego Hernández y Richard Córdoba
Fotografía: Emmanuel Rojas
Montaje: Ricardo Cortés
Dirección Artística: Cristina Gallego

El Bonaerense

Guión y dirección: Pablo TRAPERO
Año: 2002
Países: Argentina, Francia, Chile y Holanda
Interpretaciones: Jorge Román (Zapa), Mimí Ardú (Mabel), Darío Levy (Gallo), Víctor Hugo Garrizo (Molinari), Hugo Anganuzzi (Polaco)
Duración: 105'
Producción ejecutiva: Pablo Trapero
Música: Pablo Lescano
Fotografía: Guillermo Nieto
Montaje: Nicolás Golbart
Vestuario: Marisa Urruti