

# Violentos en el audiovisual contemporáneo<sup>1</sup>

KRIGER, Clara Beatriz / Instituto de Artes del Espectáculo (UBA) [clarakruger@hotmail.com](mailto:clarakruger@hotmail.com)

APELLIDO, Nombre / Pertenencias Institucional - correo electrónico de contacto

---

Eje: Cine y Artes Audiovisuales - Tipo de trabajo: ponencia

---

<sup>a</sup> Palabras claves: Historia del audiovisual argentino – Otredad – Representación de sectores subalternos

## > **Resumen**

Las urbes son espacios extendidos, heterogéneos y superpoblados en los que, sin embargo, se puede reconocer fácilmente un recorrido cartográfico de zonas en las que habitan, trabajan o se entretienen distintos sectores sociales. Se constituyen así zonas concentradas, entre otras, las ocupadas por sectores subalternos nacionales, otras para extranjeros, barrios de nuevos ricos y snobs, zonas de tradicionales familias de clase media-alta, etc. La representación audiovisual contemporánea de la urbe argentina reconoce esas diferencias en la cartografía física, pero pone de manifiesto el clima de violencia que permea en todas las zonas. Así, mientras en otras cinematografías latinoamericanas el cine entroniza un realismo sucio que convierte a los espacios de exclusión económico y social en centros de criminalidad abyecta, en el cine argentino la violencia, incluso la más extrema, se disemina por todos los sectores sociales. Esta ponencia reseñará algunas representaciones de la violencia que en algunos casos constituyen una pedagogía de la mirada que consolida los estereotipos y prejuicios sociales, y en otros dejan ver nuevas posibilidades de lectura.

## > **Presentación**

Cuando hablamos de la vida en las urbes o megaurbes el imaginario se puebla inmediatamente de una sucesión de violencias que generan incertidumbre y temor en los pobladores. La violencia estructural y la emergente son tópicos frecuentes en las representaciones que intentan captar las realidades urbanas o proponer ficciones que se desarrollen en esos escenarios.

---

<sup>1</sup> Esta ponencia presenta el texto, resumido, de la conferencia *Tensiones en la construcción de imágenes sobre la violencia en la megaurbe argentina*, brindada por la autora en el marco del Coloquio internacional. Cine urbano. Estrategias para comprender la megaurbe” realizado en la Universidad de Tübingen (Alemania), en el mes de julio de 2019.

Ya fuera del ámbito de la representación, si entendemos que la ciudad es un asentamiento base donde reside de forma permanente un colectivo humano de gran densidad que se organiza y se reproduce socialmente (Carrión, 2018), sería interesante que nos preguntemos si realmente la violencia es inherente a ella. En ese sentido, la relación tradicional entre violencia y ciudad se trazó a partir de causalidades de distinta naturaleza. Las biológicas, vinculadas a las teorías lombrosianas; las morales, vinculadas a la religión o a las tradiciones; las legales que ven el delito como amenaza de una anomia, o de factores de riesgo determinantes.

Por el contrario, Fernando Carrión (2018) propone que la relación entre violencia y ciudad debe ser concebida como una relación particular del conflicto social y, por tanto, como una compleja construcción social y política que se cristaliza en un territorio y en un tiempo específico.

Los medios de comunicación tienden a reproducir la relación tradicional entre ciudad y violencias, casi podríamos decir que tienden a definir a la urbe, más aún a la megaurbe, a partir de una relación de causalidad con hechos delictivos. El cine, y los audiovisuales en general, lo hacen de manera continua y consiguen con ello una gran audiencia. En la actualidad el cine y los audiovisuales insisten también en el problema de la inseguridad de los ciudadanos, diseñando un universo dicotómico entre víctimas y victimarios de secuestros, extorsiones, robos, asesinatos, tráfico de armas, trata de personas, entre otros. Esta dicotomía, definida en términos de víctima o victimario, elimina la complejidad de los problemas sociales y políticos que están en el nudo de todas estas prácticas delictivas.

El cine latinoamericano tiene una larga tradición en la generación de imágenes violentas vinculadas con la urbe. Podríamos marcar como punto de partida el filme *Los olvidados* (1950), allí Luis Buñuel nos advierte sobre la existencia de zonas marginales y pobres en la ciudad de México. Fue en esa cinta donde vimos por primera vez a un conjunto de niños pobres que crecen envueltos en una atmosfera delictiva, e imaginan su paso por la cárcel como único horizonte de expectativas.

Como decía, desde que Buñuel propuso en ese inicio que no hay motivos para ser optimista respecto a esa realidad inequitativa de la urbe, el cine latinoamericano se especializó en reproducir relatos afiliados al realismo crítico que pusieron de manifiesto el hambre y las carencias de las ciudades. Es necesario señalar que esa especialización se vinculó con cuestiones histórico-políticas y particularidades estéticas regionales, pero también con la demanda de películas que cultiven las reflexiones sociales y políticas por parte de los festivales y los públicos de los países centrales.

En los 60's y 70's la agitación política llegó al cine para crear representaciones de las violencias estructurales o sistémicas. Por un lado, poniendo de manifiesto la creciente exclusión, segregación, fragmentación y vulnerabilidad social y, por otro lado, analizando las causas en términos de desigualdad económica, cultural, social y étnica que atravesaba un amplio entramado del espacio urbano. Obviamente me refiero al cine centrado en registrar la violencia política, o sea tanto en registrar o recrear las

violencias estructurales, como en indicar quiénes las originan y cuáles son sus móviles reales, para concluir en propuestas de cambio vinculadas a la violencia revolucionaria. Seguramente *La hora de los hornos* (Solanas y Getino, 1968-1969) es el ejemplo en el que primero pensamos, una película que, como señaló Gonzalo Aguilar (2015), trabaja muy especialmente esas violencias en espacios rurales, pero también en ciudades grandes como Córdoba y Buenos Aires.

Luego, a partir de la caída de la última dictadura cívico-militar, las violencias vinculadas a la política cambiaron de signo en Argentina. En los años de la primavera democrática, las pantallas se poblaron de relatos cinematográficos que aludían al terrorismo de estado vivido durante la dictadura cívico-militar. Tomaron la centralidad las recreaciones y registros documentales de los secuestros de militantes en las calles, los centros de torturas distribuidos por la ciudad, o las muertes de jóvenes inquietos. En ese momento surge la problemática ética y estética de la representación de los desaparecidos, que son las personas sobre las que se han ejercido todas las violencias posibles. Es posible observar, desde 1983, decenas de obras audiovisuales que se centran en representar las violencias sufridas en tiempos de dictadura. Esta acumulación de obras, realizadas en distintos soportes tecnológicos, construyó la certeza de que lo siniestro no residía en el accionar de los narcotraficantes o las bandas delictivas, sino en la represión indiscriminada de los militares, las desapariciones forzadas, los niños robados y los asesinatos sistemáticos perpetrados por el terrorismo de Estado. En ese sentido el cine argentino fue y es una práctica cultural que cultiva metódicamente la memoria colectiva, a veces apelando a la reconstrucción, a la alusión, o simplemente contextualizando las violencias. El cine argentino se asumió activamente como vector de memoria, es decir como fuente de construcciones comunicables que permiten encontrar los sentidos de los acontecimientos del pasado.

Durante los últimos años del siglo XX y los primeros del XXI se gestaron renovaciones en el cine de la región, me refiero al Nuevo Cine Argentino, la Retomada brasileña, y el Nuevo Cine Mexicano, entre otros. Las novedades se vieron en las normas de producción, en las formas de afrontar todos los rubros de una filmación, y respecto de los temas que estoy desarrollando, en el abordaje original de distintas problemáticas sociales.

Así las nuevas películas explicaron las megaurbes latinoamericanas focalizando, otra vez, en los escenarios de la violencia urbana, pero en esta oportunidad se trata de relatos filmicos que se fueron tiñendo de realismo sucio. Unas imágenes realistas que acompañaron los estragos producidos por las políticas neoliberales en la región, especialmente sobre los sectores subalternos. Me refiero, por ejemplo, a la brasilera *Ciudad de Dios* (Fernando Meirelles, Kátia Lund, 2002), la colombiana *La vendedora de rosas* (Víctor Gaviria, 1998), la coproducción colombiana-francesa *La virgen de los sicarios* (Barbet Schroeder, 1999), o la ecuatoriana *Ratas, ratones, rateros* (Sebastián Cordero, 1999), entre tantas otras.

Todas ellas dan continuidad a la oposición económica, moral y cultural entre el bajo fondo y la ciudad moderna. Esta dicotomía, que nace en las últimas décadas del siglo XIX, remite a otras oposiciones como ilegalidad / legalidad, suciedad / limpieza, opacidad / legibilidad, oscuridad / luz (Caimari, 2012). Dado que la ciudad y las violencias son históricas, en el marco de la globalización esos pares semánticos se entrelazaron con el tráfico de drogas y las migraciones ilegales para dar forma a un submundo donde el crimen es taxativamente cruel e inusitado.

Para definir el lugar que estos filmes les otorgan a los sectores subalternos es necesario observar la construcción espacial que se repite, con las variaciones de cada caso. Las historias atraviesan locaciones laberínticas, caóticas y miserables que no parecen tener lazos ciertos con el resto de la ciudad. Los pasillos de los barrios carenciados se diseñan como calles sin salida, una calle desemboca en otra y así sucesivamente, determinando una atmósfera claustrofóbica que intenta narrar la imposibilidad de escapar de esa realidad. Esos barrios no se presentan como una parte de la ciudad, sino como una anomalía, un espacio otro cuya lógica es centrípeta: los personajes que ingresan a esos espacios ya no tendrán oportunidades de observar el mundo desde otra perspectiva.

Esa representación fragmentada de la ciudad, diseña una sociedad con diferentes sectores sociales aislados que no se comunican. En el reparto los pobres son sujetos criminalizados que se constituyen en la violencia misma, son quienes habilitan un imaginario del miedo. En síntesis, el sistema espacial presenta a los barrios pobres como un cáncer que crece en la sociedad ordenada, y que es necesario extirpar. Es obvio que esta labor cuasi higiénica se habilita a través de finales narrativos que verifican ataques arrasadores de las fuerzas del orden. Finalmente son ataques que tranquilizan al espectador porque lo deja afuera de todo el espanto, afirmando, una vez más, su externalidad respecto de la diégesis.

Como es posible observar no estoy citando películas argentinas en este combo exitoso de realismo sucio. Es que llamativamente el cine argentino quedó un poco al margen de esta corriente de filmes. Tuvimos, por los mismos años, dos películas protagonizadas por personajes jóvenes, marginales y violentos, pero no podría emparentarlas con los filmes que estuve describiendo. Se trata de *Piza, birra y faso* y *Un oso rojo* de Adrián Caetano (1997 y 2002) cuyos protagonistas son jóvenes marginales sin destino, pero la puesta en escena no incluye a las narco-bandas organizadas, ni a las mafias que accionan como un estado paralelo. Por otro lado, los personajes deambulan por toda la ciudad, no pertenecen a una zonificación restringida y estereotipada.

¿Por qué el cine argentino no se plegó a este ritual de realismo sucio donde los sectores subalternos son configurados a partir de la violencia, y el signo de la exclusión se asienta en el comercio ilegal de drogas, de personas, de dinero, etc.?

## › **La representación de la violencia en las villas de emergencia**

En 2012 se estrenan dos películas que representan de manera muy diferente a los villeros. *Elefante blanco* de Pablo Trapero y *Diagnóstico esperanza* de César González son representativas de las pocas películas argentinas contemporáneas que se detienen en la vida de los desposeídos y me llevan a conjeturar que el cine argentino no se regodea en un realismo sucio porque, incluso en épocas de neoliberalismo, persisten en muchas producciones culturales argentinas los signos de una fuerte tradición que configura al habitante o al vecino de cualquier extracción como sujeto político. También es habitual que en todas las narraciones que giran en torno de sectores subalternos se incorpore al personaje militante, ya sea en la esfera religiosa, cultural o propiamente política, poniendo en evidencian una trama de relaciones familiares y sociales que escapan a la explicación economicista de la sociedad. En ese contexto narrativo los traficantes necesitan de oponentes más complejos. Es por eso que en el fondo de las tragedias y los triunfos individuales se diseña una sociedad amplia y heterogénea que admite finales algo más esperanzadores.

¿Es posible entonces que los audiovisuales argentinos se hayan privado de un género tan exitoso que estigmatiza la pobreza por medio de ese realismo urbano y sucio fuertemente marcado por la violencia sádica?

No, no existe tal privación. Es notable que ese género fuera a parar directamente a la pantalla chica con el formato de serie televisiva. La más exitosa, incluso internacionalmente, es *El marginal* (3 temporadas, 2016-2019) que surgió en la TV pública y luego fue retomada por Netflix.

*El Marginal* es una serie carcelaria masculina que narra, como todas las de su tipo, la relación de los presos entre sí, con las autoridades y con los familiares, entre otros. Allí se imponen algunas reglas tradicionales del género vinculadas a las violencias de todo orden, en claves variadas como la traición o la corrupción estatal, pero también se incorpora una gran innovación al inaugurar un espacio que era imposible de pensar en los relatos carcelarios. Se trata de un espacio al aire libre, el patio de siempre, pero ahora transformado en residencia permanente. La villa o la ranchada en la cárcel.

Este espacio está presentado como una distopía, es decir un mal lugar, un lugar donde se presenta una organización social no deseada, temible hasta la pesadilla. Si toda la serie pone en evidencia una sociedad virtualmente cruzada por la corrupción, la violencia, la injusticia y la falta de instituciones fuertes que protejan al ciudadano; es en la villa-patio, donde viven los más desprotegidos, los más carenciados de recursos y de contactos, donde se puede observar la violencia extrema.

Ese patio, que es la locación preferencial de la serie, se apropia de las tradiciones del sainete que diseña, dentro del conventillo, un espacio público donde se relacionan los sectores subalternos. El patio del conventillo era el lugar privilegiado de la solidaridad y del aprendizaje de señas de sociabilidad familiar y

comunitaria, pero en la apropiación que hace la serie el patio-villa de la cárcel ha cambiado el sentido, es ahora el centro de la pedagogía de la crueldad (Segato, 2018), donde se ejercen vínculos que no presentan ninguna empatía con los otros, y por lo tanto dejan de ser vínculos entre sujetos para pasar a ser negociaciones con objetos que se parecen a personas.

Por otro lado, mientras en otras series distópicas se perfila la posibilidad de un futuro mejor, El marginal es una distopía que carece de futuro utópico. No hay promesas de reinserción social para los reos, ni de recuperación de una institución carcelaria que supura podredumbre por todos los costados. No hay un final de etapa, ni una esperanza colectiva que pueda sensibilizar al espectador.

¿Por qué la televisión local es el lugar elegido para crear series en donde se expresan todas las características formales e ideológicas de un realismo degradante? Una respuesta posible es que las series televisivas reproducen mejor las tendencias globales, es allí donde pueden verse productos similares, pero contruidos en todos los idiomas. De ese modo se consumen los programas que alientan concursos de cocineros, cantantes o bailarines, junto con los talk shows de toda naturaleza, y las mesas redondas de políticos o los entrevistadores intimistas. En medio de esa enorme oferta encontramos estas series que despliegan una intensa pedagogía de la crueldad administrada por los sectores subalternos. Mientras la televisión, en todas sus modalidades, es una vía global de productos con mayor estereotipia, los cines nacionales pueden contener algún tipo de identidad distintiva y continuar ciertas tradiciones que se diferencien, que se constituyan como propias.

### › **Las violencias urbanas ubicadas en otros espacios**

Como ya dije no hubo una transferencia de estas temáticas a las pantallas grandes de las salas de cine, aunque el signo de la violencia tuvo una primacía entre las películas más vistas de los últimos años . Si miramos las estadísticas desde los últimos cinco años encontraremos entre las películas argentinas más taquilleras de cada año tres títulos que me gustaría destacar. Se trata de *Relatos Salvajes* (Damián Szifron, 2014), *El clan* (Pablo Trapero, 2015) y *El ángel* (Luis Ortega, 2018). Quizá sean las películas más violentas del quinquenio.

Las tres películas ubican el signo de la violencia en el marco de la clase media y media-alta. *Relatos salvajes* presenta con mucho humor negro, seis episodios que cuentan las violencias provocadas por personajes urbanos, insatisfechos, infelices e indignados. También presenta la violencia generada por algunos presumidos de clase alta y cierra con un casamiento en el que la novia se revela violentamente al enterarse de la deslealtad de su pareja. Esa gran fiesta de lujo se convierte en un aquelarre de agresiones físicas y transgresiones sociales. Podríamos pensar que todos los personajes buscan, a su modo,

reivindicar sus postulados de justicia y frente a los obstáculos que se imponen, dirimen sus deseos por la vía violenta. No hay villas, no hay drogas, no hay vagos ni marginales ambulantes.

Por su parte *El clan* y *El ángel* son relatos audiovisuales basados en hechos reales, en asesinatos seriales que desplegaron sus actividades en Buenos Aires. Podría pensarse que son meras películas policiales, pero tienen algunos comunes denominadores que me interesa destacar. En primera instancia estos asesinatos pertenecen a la clase media-alta de la sociedad bonaerense y en segunda instancia todo ocurre en los suburbios de la zona norte, la más privilegiada desde el punto de vista económico, en donde fija su residencia la mayor parte del establishment local.

¿Por qué destaco estos elementos? Porque en lugar de llevar al cine, hechos violentos de la vida real protagonizados por asesinos pobres, de piel oscura, sin dientes, incultos y mal hablados, la elección recae en asesinatos que no conocen las carencias materiales, son blancos, sanos y con un nivel de educación aceptable.

*El clan* cuenta la historia de la familia Puccio, vecinos del barrio de San Isidro con aspiraciones de pertenecer a la clase alta. El padre, Arquímedes Puccio, que era parte de los Grupos de Tareas de la última dictadura cívico-militar, una vez finalizado el período dictatorial decide continuar por las suyas con la rutina habitual de secuestros, robos y asesinatos. En esa época de transición a la democracia, se llamó a esos criminales “mano de obra desocupada”, lo que distinguió a Arquímedes Puccio de tantos otros es que todos los secuestrados eran conocidos de la familia. Los mantenía ocultos en la casa familiar, aplicaba sobre ellos conductas especialmente crueles y todo sucedía con la participación de dos de los hijos y la anuencia tácita de la esposa y las hijas.

Es interesante notar que el filme comienza con un inserto documental de 1984 donde el Presidente Raúl Alfonsín agradece la labor realizada a la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas. Un cartel sobrepuesto refuerza la verosimilitud del documental con la frase “basada en un hecho real”. Alfonsín dice que el informe de esa Comisión es un aporte fundamental “para que nunca más el odio, para que nunca más la violencia perturbe, conmueva y degrade a la sociedad argentina”.

Este comienzo no solo contextualiza y politiza lo que veremos a continuación, también explicita que el fin del horror violento se convoca a través del funcionamiento de las instituciones. En el filme no hay lugar para venganzas. Tanto los jueces como la Comisión presidida por Ernesto Sábato son las instituciones que garantizan el castigo a los criminales.

Puccio y su familia fueron marginales que asolaron a algunos miembros de la clase alta porteña, en este caso son un derivado de la dictadura y otra vez se trata de una narración que alimenta la construcción de una memoria que liga la violencia con los planes políticos de los militares y neoliberales de los setentas.

Se produce una dislocación en las imágenes ligadas a la violencia marginal, ya que la película se filma en espacios elegantes que resultan ser los más peligrosos. Los sets del espanto están a la vuelta de la esquina de los barrios lujosos.

En esos mismos espacios transcurre la película *El ángel* que, a pesar de tener elementos comunes con *El clan*, es sustancialmente diferente. El filme está ambientado en 1972, para contar un tramo de la vida de Carlos Eduardo Robledo Puch, el asesino múltiple más famoso de la historia criminal argentina. ¿Qué tenía de particular, y llamativo para la gente de su época, este adolescente apodado por los medios “El ángel de la muerte”? Básicamente que era rubio y lindo, educado y amable, hijo de una buena familia de la clase media que vivía en la zona norte.

### › **A modo de cierre**

Para sintetizar, hice esta breve reseña de películas contemporáneas argentinas para señalar una particularidad que hace a la relación entre estética y política. Como sabemos los modos de visibilidad en la representación cinematográfica reconfiguran las experiencias del ver y del hacer, es decir que el cine representa el mundo histórico, pero también lo crea a partir de sus prácticas. Por ello es posible que en estas películas que citamos los sectores subalternos perfilen las consecuencias de la extendida politización de la sociedad argentina, esa politización impone algún nivel de censura sobre los estereotipos que apuntan a la discriminación y criminalización de esos sectores. Se puede pensar que esta particularidad argentina dentro del panorama latinoamericano se vincula con las persistentes políticas de memoria que desde el juicio a las Juntas Militares establecieron un sistema de verosimilitud en donde las violencias más peligrosas son las que aplica el Estado sobre los ciudadanos.

Todas las reflexiones que desplegué merecen un seguimiento en el marco del nuevo panorama político que presenta la región, en la emergencia de fuertes conflictos sociales y políticos en muchos países latinoamericanos, acompañados por una enorme cantidad de representaciones audiovisuales que evidencian la violencia en las urbes. Estos audiovisuales, que viajan por las redes, han tomado una relevancia política inusitada y en muchos casos han logrado vencer las barreras de desinformación que imponen los medios de comunicación concentrados. Esta vez las imágenes son tomadas por los protagonistas de las violencias, evidenciando claves de producción complejas y sorprendentes.

## Bibliografía

- Aguilar, G. (2015). *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Aprea, G. (2015). *Documental, testimonios y memorias. Miradas sobre el pasado militante*. Buenos Aires, Manantial.
- Caimari, L. (2012). *Mientras la ciudad duerme. Pistoleros, policías y periodistas en Buenos Aires 1920-1945*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Capasso, V., Bugnone A. (2016). "Arte y política: Un estudio comparativo de Jacques Rancière y Nelly Richard para el arte latinoamericano". en *Hallazgos*, vol. 13, nro. 26, p. 117-148. Consultado el 28-11-2019 en: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.7458/pr.7458.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.7458/pr.7458.pdf)
- Carrión, F. (2018). "Violencia urbana: un asunto de ciudad", en *Revista Eure*, vol.34, nro.103, p.111-130. Consultado el 28-11-2019 en: <https://www.eure.cl/index.php/eure/article/view/1369>
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Segato, R. (2018). *Contra-pedagogía de la crueldad*. Buenos Aires, Prometeo.