

VIOLENCIA Y TRANSNACIONALIDAD EN EL CINE LATINOAMERICANO CONTEMPORÁNEO. SOBRE *CARANCHO* (P. TRAPERO, 2010) Y *LOS BASTARDOS* (A. ESCALANTE, 2008)¹

Violence and Transnationalism in Contemporary Latin-American Cinema:
Carancho (P. Trapero, 2010) and *Los bastardos* (A. Escalante, 2008)

NADIA LIE^a
KU Leuven

SILVANA MANDOLESSI^b
KU Leuven

RESUMEN

Este artículo analiza la representación de la violencia en dos películas latinoamericanas: *Carancho* (Pablo Trapero, 2010) y *Los bastardos* (Amat Escalante, 2008). Las películas escogidas ejemplifican los principales canales de distribución para el cine latinoamericano actual: el de difusión masiva (*Carancho*) y el del cine de festival (*Los bastardos*). A pesar de esta diferencia, ambas películas denotan la transnacionalización en curso en el medio cinematográfico: en el caso de *Carancho* esta implica la apropiación de un género norteamericano (el *film noir*) y en el de *Los bastardos* lleva a un diálogo implícito con el cine de Michael Haneke, un director europeo. En ambos casos, la imagen de la violencia que resulta de este diálogo transnacional destaca las mismas características que se suelen atribuir a la violencia en el nuevo contexto de la globalización: es anárquica, estructural y deja a los verdaderos responsables fuera de foco.

Palabras clave: violencia, cine transnacional, *film noir*, film de festival, Argentina, México, globalización.

ABSTRACT

This article examines how violence is represented in two Latin American films: *Carancho* (Pablo Trapero, 2010) and *Los bastardos* (Amat Escalante, 2008). These films exemplify the two main distribution channels for contemporary Latin American cinema, namely massive distribution and film festivals respectively. Both films show how the ongoing transnationalization process affects the medium of film: *Carancho* appropriates the North American genre of the *film noir*; *Los bastardos* engages in an implicit dialogue with European director Michael Haneke. In both cases, the resulting image of violence is characterized by its anarchistic and structural dimension and by the fact that it leaves the ones who carry final responsibility out of the picture. These characteristics are related to the 'new' violence that specialists on the topic see arising in the context of contemporary globalization.

Keywords: violence, transnational cinema, *film noir*, festival film, Argentina, Mexico, globalization.

[a] NADIA LIE es profesora titular de literaturas hispánicas en la KU Leuven. Es autora de *Transición y Transacción. La revista cubana Casa de las Américas* (Gaihtesburg, Leuven UP/Hispanérica, 1996) y coeditora de varios libros de literatura comparada. Actualmente trabaja sobre la cuestión de los estereotipos y el género de la *road movie* en el cine latinoamericano. Ha coeditado, junto con Dagmar Vandebosch y Silvana Mandolessi, *El juego con los estereotipos. La redefinición de la identidad hispánica en la literatura y el cine postnacionales* (Bern y Nueva York, Peter Lang, 2012) y coordina, junto a Mandolessi y Vandebosch, el proyecto internacional TRANSIT: La dimensión transnacional de la cultura hispánica en los siglos xx y xxi, subvencionado por la Unión Europea.

[b] SILVANA MANDOLESSI es investigadora en la Universität Konstanz y profesora asociada en la KU Leuven. Ha publicado *Una literatura abyecta. Witold Gombrowicz en la tradición argentina* (Ámsterdam y Nueva York, Rodopi, 2012). Actualmente trabaja sobre la representación de la violencia en la literatura postdictatorial. Junto con Dagmar Vandebosch y Nadia Lie, ha coeditado *El juego con los estereotipos. La redefinición de la identidad hispánica en la literatura y el cine postnacionales* (Bern y Nueva York, Peter Lang, 2012) y coordina, junto a Lie y Vandebosch, el proyecto internacional TRANSIT: La dimensión transnacional de la cultura hispánica en los siglos xx y xxi, subvencionado por la Unión Europea.

[1] Agradecemos a Sophie Du-fays y Pablo Piedras sus valiosos comentarios a la versión previa de este artículo.

La reestructuración económica de las décadas pasadas hacia la globalización y la flexibilización del capital ha producido inestabilidades globales y locales que caracterizan «un nuevo (des)orden global» («*new global (dis)order*»)². La expansión de un capitalismo flexible después de la caída del muro de Berlín degradó el control político y económico del Estado-nación. Si tradicionalmente el Estado se concibió como el garante del bienestar ciudadano, hoy, el bienestar de la población queda librado, en gran parte, al flujo libre del capital, a sus efectos impredecibles. Y, lo que es más importante, si el Estado fue hasta hace poco quien detentaba el monopolio legítimo de la violencia, hoy, en un escenario donde el Estado es débil y su poder es cuestionado, la relación entre Estado y violencia asume una nueva forma.

¿Qué sucede con la violencia en el nuevo orden global? En la crítica reciente se postula el surgimiento de una *nueva* violencia, característica del panorama contemporáneo. Lutz y Nonini, por ejemplo, subrayan que la reestructuración económica del sistema capitalista global ha producido un «archipiélago urbano de bienestar» bien protegido, y una periferia global caracterizada por «el bandillaje, la dominación de mafias y los ejércitos étnicos privados que merodean por la ciudad»³. En esta periferia se advierte la aparición de nuevas formas flexibles de violencia, asociadas al terrorismo, las brigadas criminales (maras), o las actividades guerrilleras. Se ha señalado que tales formas *flexibles* de violencia se ajustan, precisamente, a las nuevas formas de un capitalismo *flexible*. Más en particular, se trataría de una violencia anárquica e impredecible, asociada a la violencia estructural de la pobreza y las desigualdades resultado del capitalismo.

Quizás pocos casos muestren tan claramente los efectos del capitalismo global en Latinoamérica como la crisis que se produjo en Argentina en el 2001. Tradicionalmente considerado uno de los países latinoamericanos con menos desigualdad social y mejor nivel de vida, la imposición de una política neoliberal comenzada con la última dictadura y llevada a su apogeo en la década del 90 culminó, en el 2001, con un país pauperizado y con una desintegración social y política sin precedentes. Numerosos trabajos han investigado detenidamente cómo esta crisis fue originada por el capitalismo y cómo ella promovió un/os nuevo/s tipo/s de violencia –social, estructural, simbólica. Particularmente, algunos trabajos recientes han explorado de qué manera el cine reflejó este fenómeno. Por citar sólo dos: *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema* (Duke University Press, 2009), de Joanna Page, y *Violence in Argentine Literature and Film (1989-2005)* (University of Calgary Press, 2010), editado por Carolina Rocha y Elizabeth Montes Garcés, examinan los vínculos entre diferentes representaciones de la violencia en el cine argentino de las dos últimas décadas y la experiencia del capitalismo, el neoliberalismo y la crisis económica en los mismos años. Aunque aplicados al caso argentino, las conclusiones de estos libros y el nuevo tipo de violencia que postulan son aplicables, también, *mutatis mutandis* a otros países latinoamericanos. México, por ejemplo, ha experimentado en la última década un notorio incremento de la violencia, ligado también a una violencia estructural, a la desigualdad y a la participación de funcionarios corruptos en

[2] Catherine Besteman (ed.), *Violence: A Reader* (Nueva York, Palgrave MacMillan, 2002), p. 306. Las citas en inglés en el original que aparecen en el texto han sido traducidas al español por las autoras del mismo. .

[3] Catherine Lutz y Donald Nonini, «The Economies of Violence and the Violence of Economies» en Henrietta Moore (ed.), *Anthropological Theory Today* (Cambridge, Polity Press and Blackwell, 1999), p. 96.

la actividad criminal, principalmente en torno al negocio del narcotráfico y los problemas de migración. Al igual que sucede en el caso argentino, el cine mexicano reciente ha dado cuenta de la violencia imperante en la sociedad con títulos como *Amores perros* (Alejandro González Iñárritu, 2000), *La zona* (Rodrigo Plá, 2007) o *Sin nombre* (Cary Fukunaga, 2009). ¿Por qué el cine es un medio importante, si no el más importante, en la representación de los conflictos sociales en un mundo global? No es solo porque el carácter masivo del cine le dé a sus representaciones un alcance y una influencia que la literatura parece haber perdido. Es, también, porque el cine como medio se vuelve un ejemplo en sí mismo de los intercambios y las interrelaciones características de la globalización.

El carácter «transnacional»⁴ o «glocal»⁵ del cine es hoy muy evidente en el cine «hispanico», y particularmente respecto a Argentina y México⁶. La producción mixta entre diversos países (Europa/Latinoamérica/EE.UU.), la difusión en circuitos internacionales (tanto comerciales como de festivales en Cannes, Berlín, y Buenos Aires), y el uso de un lenguaje cinematográfico global para aludir a realidades locales, son algunos de los rasgos que definen al cine latinoamericano contemporáneo. Tales rasgos se advierten también en las dos películas que examinaremos a continuación: *Carancho* (2010), del director argentino Pablo Trapero, y *Los bastardos* (2008), del director mexicano Amat Escalante. Consideramos a estas películas representativas en dos sentidos: en primer lugar, representan el nuevo tipo de violencia que la crítica postula como propia del «nuevo (des)orden global». En segundo lugar, para representar una realidad local, propia de cada uno de estos países, utilizan un lenguaje cinematográfico global. Mientras *Carancho* apela a estrategias y convenciones típicas del cine americano (*crime thriller*, *crime drama* y *film noir*), *Los bastardos* se inspira ante todo en un cine *de autor*, dialogando con Michael Haneke. Otras películas que podrían considerarse ilustrativas de estas tendencias son: *Sin nombre* (Cary Fukunaga, 2009) —sobre la migración ilegal y los maras— *El infierno* (Luis Estrada, 2010) —dedicado al narcotráfico y la guerra contra él—, *Aballay, el hombre sin miedo* (Fernando Spiner, 2010) —que cuenta una historia violenta según los códigos de la gauchesca nacional—, y *También la lluvia* (Icíar Bollaín, 2010) —que evoca la explotación de los indígenas por las compañías privadas en un contexto transnacional—. Todas estas películas evocan una violencia anárquica, con raíces estructurales y la mayoría juega con la incorporación de géneros universalmente reconocibles, como la *road movie* (*Sin nombre*), el *black comedy* (*El infierno*) o el *western* (*Aballay*). En lo que sigue analizaremos *Carancho* y *Los bastardos* teniendo en cuenta dos preguntas: ¿qué tipo de violencia se representa? ¿Con qué estrategias?

Carancho

Carancho narra la historia de amor entre Sosa y Luján y la espiral de violencia que los arrastra a medida que se desenvuelve su relación. Sosa es un abogado que, habiendo perdido su licencia, trabaja ahora para una turbia fundación,

[4] Chris Perriam, Isabel Santaolalla y Peter Evans (eds.), «The Transnational in Iberian and Latin American Cinemas: Editors' Introduction» (*Hispanic Research Journal*, 8, 1, 2007 [special issue: «The Transnational in Iberian and Latin American Cinemas»], pp. 3-9.

[5] Burkhard Pohl y Jörg Turshmann (eds.), *Miradas glociales: el cine español en el cambio del milenio* (Frankfurt am Main/ y Madrid, Vervuert/ Iberoamericana, 2007).

[6] Incluso Andrea Noble, quien adopta una perspectiva nacional en su estudio del cine mexicano, declara: «Esto no implica negar, sin embargo, el estatuto profundamente transnacional de este cine. Nuevamente, como debiera haber quedado claro en las secciones precedentes de esta introducción, el cine mexicano debe ser entendido en el contexto de desarrollos más amplios, que van desde el impacto de Hollywood en la producción nacional y el contexto mayor de las tradiciones cinematográficas a un nivel subcontinental, a eventos en la historia internacional». Andrea Noble, *Mexican National Cinema* (New York y Londres, Routledge, 2005), p. 23.

cuyo negocio gira en torno a los accidentes de tráfico. La fundación ofrece a víctimas de accidentes —de clase baja— el hacerse cargo del juicio a la aseguradora, para luego quedarse con casi todo el dinero: de allí el título de la película, «Carancho», en referencia a un ave de carroña que se alimenta de cadáveres, y que en este caso metaforiza el oficio del protagonista. Luján es una joven médica recién llegada a la ciudad, que trabaja precisamente en el servicio de emergencias de un hospital público y que conoce a Sosa mientras él intenta hacer clientes y ella salvarles la vida. Sosa intentará «salir del negocio» para



Carancho (Pablo Trapero, 2010)

empezar una nueva vida con Luján, pero la mafia de la fundación, presidida por un policía corrupto, se lo impedirá, y así, luego de una creciente espiral de violencia típica de un thriller, la película culmina con un accidente protagonizado por Luján y Sosa mientras intentan escapar. La escena final, de hecho, coincide con la escena inicial en la que Sosa y Luján se conocen, solo que ahora ellos están «dentro» del accidente, en el lugar de víctimas, y no «fuera de él». La película sugiere así un círculo en que la violencia, lejos de cerrar un proceso —narrativa o simbólicamente— se ramifica y se reproduce.

La manera en que la violencia es representada en la película es explícita. En una escena, por ejemplo, vemos a Sosa quebrando con un martillo la pierna de Vega, un amigo, al que posteriormente empujará frente a un auto para que este «accidentalmente» lo atropelle. En otra, Sosa mata a golpes, con un cajón, a Casals, quien está a cargo de la fundación y que queda tendido en el piso de la oficina bañado en sangre. A esto hay que sumar varias golpizas, y naturalmente, los numerosos accidentes con el saldo natural de heridos y muertos que constituyen el trasfondo de la trama. No hay, a lo largo de la película, espacios «protegidos», en los cuales la violencia esté ausente. En este sentido, Buenos Aires aparece a través de los ojos de Trapero, como un «cuarto espacio» («*fourth space*») según el concepto de Giles⁷. En su análisis de los espacios de violencia en la literatura americana, James Giles acuña el concepto de «cuarto espacio» para describir un espacio donde los personajes son empujados a los márgenes, y en el que son incapaces de resistir o contrarrestar la violencia imperante. Edward Soja había propuesto el concepto de «tercer espacio» («*third space*») para referir a un espacio liminal entre culturas, géneros y razas donde es posible resistir a diversas formas de opresión. Opuesto a esta connotación positiva de Soja, el «cuarto espacio» de Giles es un espacio signado por «la violencia sistemática, representada a veces como la consecuencia inevitable

[7] James Richard Giles, *The Spaces of Violence* (Tuscaloosa, University of Alabama Press, 2006).

del capitalismo falocéntrico y otras como la expresión de mitologías degradadas»⁸. Como subrayan Rocha y Montes Garcés, la representación de Buenos Aires como un «cuarto espacio» donde todas las mitologías que definen a la nación colapsan, donde no hay esperanza para la redención, y donde los personajes son enfrentados a un exceso de violencia que parece desbordar los límites de la pantalla, es característico del Nuevo Cine Argentino⁹. El contexto en que estos films fueron producidos refleja la implementación de políticas neoliberales, que, nacidas en el período de la dictadura, tuvieron su apogeo en el gobierno menemista, y que transformaron la ciudad de Buenos Aires en un territorio violento (o una nueva forma de «cuarto espacio») donde el futuro se vuelve la repetición de una realidad circular¹⁰. Y en efecto, la ciudad de Buenos Aires –o más precisamente el Gran Buenos Aires– donde transcurre *Carancho* no es una excepción a esta representación característica de la reciente producción cinematográfica argentina¹¹.

Sin embargo, aun si *Carancho* está localizada en Buenos Aires y sus rasgos realistas promueven una inmediata identificación con la ciudad «real», la película presenta y recrea la ciudad apelando a códigos del cine de Hollywood. Como señala Joanna Page, «la apropiación y la reformulación de géneros internacionales (o más precisamente Hollywoodenses) tales como el *crime thriller*, el *film noir*, las películas de gánsteres o el *western*» constituye una estrategia usual en el cine argentino reciente. Esta mediación entre lo global y lo local, tanto en el nivel estético como en el contenido narrativo de los films, produce lecturas múltiples, que Page describe como «entrecruzadas, superpuestas y contradictorias»¹².

No es la primera vez que Pablo Trapero recurre a géneros populares en sus películas: Gonzalo Aguilar, por ejemplo, señala que al menos tres géneros se dan cita en *El bonaerense* (2002), una de las películas más aclamadas de Trapero: el *crook story*, el *procedural* y el *Bildungsroman*¹³. También *Carancho* puede adscribirse a diferentes géneros del cine americano: muchos críticos la han identificado como un *classic black thriller*, otros como un *crime drama*. Resulta significativo que en una entrevista reciente, Pablo Trapero califique la película como *film noir*. Afirma que, «desde el principio tuve la idea de crear un *film noir*»¹⁴. El periodista, para quien la película corresponde más bien a un *thriller*, le pregunta en qué sentido usa *film noir* y Trapero le responde que con «*noir*» se refiere a la situación social conflictiva que actúa como trasfondo de la historia de amor. «A través de esta historia de amor podemos entrever el cuadro más amplio». En consecuencia, es este «cuadro más amplio» –la violencia contemporánea en la ciudad de Buenos Aires– el objeto central de la representación, y para representarla Trapero apela a un género popular norteamericano de las décadas del 40 y el 50. La sorpresa que manifiesta el periodista sugiere el tipo de apropiación *desviada* que se produce al apelar a los géneros establecidos –el *film noir*, en este caso– para representar la violencia y el crimen en un contexto ajeno al de la producción inicial.

Toda mención crítica al género *film noir* se enfrenta ineludiblemente al problema de su definición. La discusión misma sobre el estatuto de *género*, y

[8] James Richard Giles, *The Spaces of Violence*, p. 13.

[9] Carolina Rocha y Elizabeth Montes Garcés (eds.), *Violence in Argentine Literature and Film (1989-2005)* (Calgary, University of Calgary Press, 2010), p. xxviii.

[10] Carolina Rocha y Elizabeth Montes Garcés (eds.), *Violence in Argentine Literature and Film (1989-2005)*, p. xxix.

[11] Si bien el contexto en el que se sitúa *Carancho* no corresponde a la implementación de las políticas neoliberales del menemismo, sino a la reconstitución del Estado acaecida durante el kirchnerismo, esta reconstitución no aparece sin embargo como significativa en la película.

[12] Joanna Page, *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema* (Durham y Londres, Duke University Press, 2009), pp. 85-86.

[13] Gonzalo Aguilar, *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino* (Buenos Aires, Santiago Arcos, 2006), p. 124.

[14] Michael Guillen, «PSIFF 2011: *Carancho*: Interview with Pablo Trapero», <<http://twitchfilm.com/interviews/2010/12/psiff-2011-carancho-interview-with-pablo-trapero.php/>> (01/06/2012).

sobre qué películas incluir o no bajo esta etiqueta, ha concitado la atención crítica desde los primeros estudios publicados en la década de los 50¹⁵. Antes que profundizar en estos debates, nos interesa subrayar algunos rasgos que ligan de manera evidente a *Carancho* con el *film noir*, y focalizarnos en un elemento nuevo que el film introduce: el motivo del accidente. Este motivo reinscribe un rasgo esencial del *noir* –la fatalidad– en el contexto de la Argentina contemporánea.



Film noir.

Como ha señalado la crítica, la principal característica del *film noir* es una violencia que pervade toda la sociedad. El tono oscuro o «negro» se deriva de la convivencia permanente con la muerte: a diferencia de otros géneros de Hollywood, en los que la violencia aparece como un espectáculo sin efectos reales, en el *film noir* el

cuerpo es presentado en escena como mortal, es decir frágil, manipulable, expuesto al daño. En *Carancho* esto es manifiesto en el motivo de los accidentes, en los que los cuerpos son dañados, mutilados o destruidos, o incluso en la manipulación médica que sigue al accidente, si el cuerpo ha sobrevivido.

Un rasgo que identifica a *Carancho* con el *film noir* es el tipo de personajes. La representación de la violencia en el *noir* no está desplazada del entorno de los espectadores hacia otro período histórico (como en el *western*), geográfico (los films de guerra), o causas sobrenaturales (las películas de terror). La violencia le ocurre a, o está perpetrada por, personas comunes de clase media, con ocupaciones corrientes, que se ven envueltas en actos violentos de manera circunstancial. No pertenecen al mundo del crimen: más bien, se trata de «hombres caídos», que han sido arrastrados hacia lo marginal y que se ven atrapados en una situación sin salida. Tanto Sosa, un abogado al que han retirado la licencia –en el film no se explica por qué– como Luján, la joven médica, son individuos de clase media, profesionales que se ven envueltos en una trama violenta llevados por factores que les son ajenos. Ambos comparten, además, la *alienación* que es característica de los personajes del género. Vemos en la película a Luján trabajando como médica en turnos interminables, casi sin dormir, y cuando regresa a casa, esta no aparece como un hogar, sino como un sitio solitario e impersonal. Por otra parte, Sosa encarna la moralidad típicamente ambigua de los protagonistas del cine negro. En tanto empleado de la fundación participa en una trama de corrupción y se beneficia de ella, pero al mismo tiempo se siente culpable y esta culpabilidad implica su propia perdición: al intentar dar a uno de sus clientes el dinero que realmente le corresponde, algo que el jefe de la fundación no le permite, naturalmente, Sosa se arriesga a perder la vida. Así, la trayectoria de Sosa es equiparable al recorrido que postula Arthur como característico de los personajes del *noir*: «Las trayectorias de

[15] Sobre los debates en torno a la definición del *film noir*, véase Andrew Spicer, *Film Noir* (Harlow/England, Pearson Education, 2002); J. P. Telotte, *Voices in the Dark: The Narrative Patterns of Film Noir* (Urbana, University of Illinois Press, 1989); Foster Hirsch, *The Dark Side of the Screen: Film Noir* (Londres y San Diego, Tantivy Press / Barnes, 1981).

[16] Paul Arthur, «Murder's Tongue: Identity, Death, and the City in Film Noir», en David Slocum (ed.) *Violence and American Cinema* (Nueva York y Londres, Routledge, 2001), p. 161.

[17] Paul Arthur, «Murder's Tongue: Identity, Death, and the City in Film Noir», p. 160.

la violencia en el film noir están determinadas no por la revelación de la identidad criminal sino por sus ramificaciones; cómo la inmersión en un submundo marginal trastoca y en última instancia vacía al personaje de los rasgos psicosociales de su identidad»¹⁶.

Es también propio del *noir* el carácter ambiguo que asume el final del film. De acuerdo a Paul Arthur los finales en el cine negro son problemáticos, y contrastan con la elocuencia, por ejemplo, del *western* o de las películas de gangster: «lo que está significativamente ausente de la mayoría de los finales del cine negro es cualquier sentido de una "regeneración a través de la violencia", el acto consumatorio como resolución *necesaria* y *suficiente* de todas las cuestiones que el relato ha planteado»¹⁷. Incluso cuando las conclusiones de muchos *films noir* despliegan muertes espectaculares, la autoridad visual de la muerte como un punto final de la representación es, hasta cierto punto, anulada por la ilegibilidad de la dispersión de imágenes corporales. La muerte no representa en el *noir* un cierre, mucho menos la restauración del equilibrio; al contrario, prolonga la inestabilidad, la ambigüedad, el desasosiego. *Carancho* concluye con un accidente que es idéntico al que abre la película, una circularidad que intensifica la imposibilidad de la película de alcanzar un punto estable, un signo que ponga fin a la violencia.



Accidente en *Carancho*.

También puede mencionarse como típico el escenario urbano en el que transcurren los sucesos: al igual que en la mayoría de las películas del género, la soledad, la desolación y el pesimismo de los personajes se materializa en el espacio hostil de la *ciudad*, que es representada como un laberinto. En *Carancho*, el carácter laberíntico de Buenos Aires es acentuado por el recorrido de las ambulancias y, al igual que en la imagen estereotipada de los films

de cine negro, la mayor parte de la película transcurre de noche. La sensación de claustrofobia, persecución y acorralamiento que pervade el *film noir* se intensifica en *Carancho* a través de los espacios cerrados del auto y la ambulancia: frente a la posibilidad latente del accidente, el auto se transforma en un espacio opresivo que atrapa al individuo ocasionándole la muerte; en el caso de la ambulancia, es la combinación de espacio y tiempo —o más específicamente la *falta* de tiempo— lo que transmite la sensación de confinamiento sin salida posible.

Sin embargo, hay diferencias también, y estas nos interesan particularmente para dar cuenta de cómo *Carancho* se apropia del código cinematográfico del género. De manera general, podría afirmarse que *Carancho* adopta el *contenido* del género pero no su estilo. Ciertos rasgos del *film noir* —tales como el claroscuro, el uso de *low-angle* y *wide-angle*, el recurso de la voz en

off y los dispositivos de desorientación (el reflejo en espejos, las sombras, las tomas a través de cristales esmerilados u objetos que distorsionan el objeto)— están ausentes en *Carancho*. En este sentido, el estilo visual de *Carancho* es más ajustadamente realista, sin asumir la contradicción de códigos visuales propia del *noir*. Sin embargo, la diferencia mayor entre *Carancho* y el género clásico consiste en la introducción de un motivo atípico en el marco del cine negro: el motivo del accidente. *Carancho* no narra un crimen, ni la investigación de un crimen, sino una historia de amor con el trasfondo de una estafa ligada a los accidentes de tráfico. Aunque existen asesinatos en la película —Sosa mata a Casals a golpes y él mismo es golpeado salvajemente varias veces— la mayoría de las muertes son producidas por accidentes de tráfico. Algunos son accidentes fraguados. Es sintomático, sin embargo, que estos accidentes fraguados no ocurran según lo planeado: en el primer caso, el amigo muere realmente y en el segundo Ibáñez *no* muere como estaba previsto. El diálogo entre Sosa y Luján luego de la muerte de Vega es claro; Luján le recrimina: «Se acaba de morir un tipo por tu culpa». Y Sosa le responde: «Aunque vos no me creas, le estaba haciendo un favor a Vega. Él necesitaba la plata. Era algo simple. Tenía que salir bien, pero salió mal».

En consecuencia, aún los accidentes fraguados siguen conservando el rasgo predominante de los accidentes: son hechos que ocurren por azar, y que no pueden dominarse nunca completamente. El accidente tiene, frente a la violencia, un estatuto ambiguo. Si bien a menudo se considera a los accidentes como violentos, teniendo en cuenta el exceso como un rasgo asociado a la violencia, los accidentes no son, de acuerdo a la definición propuesta por Hans Achterhuis realmente «violencia», puesto que la violencia implica intencionalidad. Achterhuis —siguiendo a Boeykens— define violencia como «la provocación —o la amenaza de provocación— de un daño, de manera más o menos deliberada a personas o cosas»¹⁸. En los accidentes parece imperar la fatalidad, palabra que alude justamente a esa falta de un agente visible que cause el daño. Así, el azar se vuelve la forma que asume la violencia en la película. En lugar de ser el *instrumento* del poder, de un poder localizado y visible, es el resultado de fuerzas incontrolables y autónomas. Incluso si un asesinato es intencionalmente provocado —como el de Casals al que ya aludimos— el origen de este asesinato es el



Caras heridas de Luján y Sosa en *Carancho*.

[18] «Het min of meer intentioneel toebrengen of dreigen toe te brengen van schade aan mensen of voorwerpen» [la traducción al español es nuestra]. Hans Achterhuis, *Met alle geweld. Een filosofische zoektocht* (Rotterdam, Lemniscaat, 2008), p. 78.

producto del desborde emocional de Sosa, es decir, es el resultado de una pérdida de control, no de un exceso de él. Toda la película se tiñe así de un tipo de violencia particular: una violencia anárquica, multidireccional, impredecible. Si la violencia es la expresión máxima del poder, de la propiedad de ejercer control sobre otros, aquí aparece una violencia de signo opuesto: la que se deriva de una falta de control, de la imposibilidad de ejercer control —e incluso de la omisión de ejercerlo (el número increíble de muertes ocasionadas por accidentes de tránsito en Argentina, que alcanza a 8.000 personas por año, sugiere, al menos, la ausencia de control estatal respecto a las más elementales reglas de tráfico). O también, de un control en las sombras, que difusamente disfraza el daño de «daño menor», como ejemplifica la forma de operar de la fundación, presidida, no casualmente, por un comisario corrupto.

Por último, el motivo del accidente puede leerse no solo como un elemento atípico respecto al *noir* sino como la representación o la metáfora de un rasgo característico del género: la fatalidad. Joanna Page destaca precisamente este rasgo para catalogar a *La cruz del sur* (2002), de Pablo Reyero, como un *film noir*, argumentando que tanto las técnicas cinematográficas como las tramas del *noir* insisten en la idea de que las acciones de los personajes están determinadas de antemano, de que son conducidos a la tragedia por fuerzas mayores que ellos y a las que es imposible oponerse. Esta sensación difusa y angustiante de ser víctima de fuerzas oscuras que no se dominan, de no ser el agente de los propios actos, fue asociada, en el contexto del *noir*, a la popularización del psicoanálisis¹⁹. Esta influencia del psicoanálisis sirvió también para explicar que el focus del *noir* fuera «psicológico más que social»²⁰. Si, efectivamente, el *noir* se focalizó en lo subjetivo o lo psicológico antes que en el retrato de lo social, la reapropiación que hace *Carancho* invierte esta focalización, concentrándose en una dimensión social del crimen y la violencia. Más que remitir a oscuras fuerzas subjetivas inconscientes, como lo hace el psicoanálisis, *Carancho* alude a la fatalidad, y sugiere así la indefensión del sujeto contemporáneo en relación a otras oscuras fuerzas en el seno de lo social, a la fuerza de una violencia anárquica e impredecible, cuyo agente no puede ser contestado porque aparece como inasequible.

Los bastardos

Con *Los bastardos*, nos mudamos a un universo cinematográfico a primera vista totalmente diferente del de *Carancho*: no estamos en Buenos Aires sino en la zona fronteriza de los EE.UU.; no nos enfrentamos con una violencia explícita, sino con una violencia básicamente implícita; y no se nos ofrece una historia bien armada y tramada, de ritmo elevado y frenético, sino una historia lenta, elíptica, de poco diálogo y escasa explicación. Por su carácter elíptico y lento, y también por el recurso a actores no profesionales, *Los bastardos* puede considerarse como ejemplo de un tipo de película latinoamericana que Paul

[19] J. P., Telotte, *Voices in the Dark: The Narrative Patterns of Film Noir* (Urbana, University of Illinois Press, 1989).

[20] Foster Hirsch, *The Dark Side of the Screen: Film Noir*, p. 17.

Julian Smith ha denominado «el film de festival»²¹, aludiendo al hecho de que estas películas generalmente no se estrenan en las grandes salas sino en los circuitos de cine experimental y alternativo. Apunta Smith que estas películas, a pesar de querer distanciarse del cine comercial de Hollywood (y en este sentido también de una forma derivada de ella como la que se encuentra en *Carancho*), son tan «de fórmula» como las del circuito comercial, ya que destacan una serie de técnicas que se descubren en muchas otras películas que pasan por este circuito alternativo. A las características ya mencionadas —los actores no profesionales y las historias lentas y elípticas— se pueden añadir el carácter más bien inexpresivo de la actuación, y la ausencia de una resolución final clara de la historia²².

Apoyándose en las ideas de un especialista de cine chino, Smith aporta además un concepto nuevo para caracterizar la forma específica que asume la internacionalización en muchas películas hispánicas actuales: el de «cine trasfronterizo». «El cine trasfronterizo [término con el que (Chris) Berry prefiere sustituir el de “transnacional”] no es por lo tanto una red o sistema sino más bien un ‘*assemblage*’ o dispositivo deleuziano en que múltiples niveles se articulan entre sí, afectándose mutuamente»²³. Para el caso que nos ocupa, podemos apuntar que confluye en *Los bastardos* la estética de Carlos Reygadas, director mexicano de películas como *Luz silenciosa* (*Stellet Licht*, 2007) y *Japón* (2002), con el proyecto ético-estético de Michael Haneke, el director austriaco que ganó notoriedad mundial en el 2009 con la película *La cinta blanca* (*Das weiße Band*), pero que opera básicamente en el circuito más limitado de cine de autor²⁴. Aunque sería muy interesante examinar la diversidad de los roces cinematográficos que manifiesta *Los bastardos* con varias películas²⁵,

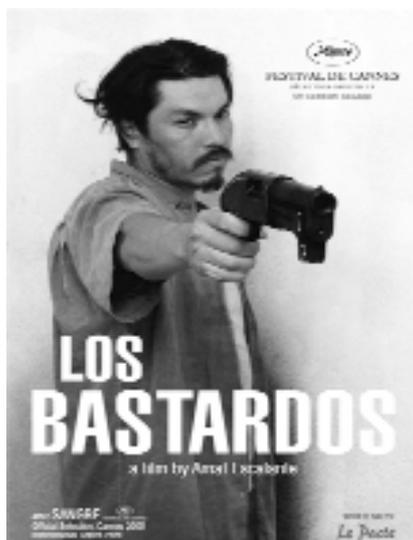
[21] Paul Julian Smith, «Los estudios cinematográficos y televisivos: localismo y transnacionalidad» en Julio Ortega (ed.), *Nuevos hispanismos interdisciplinarios y trasatlánticos* (Frankfurt am Main y Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 2010), p. 153.

[22] Paul Julian Smith, «Los estudios cinematográficos y televisivos: localismo y transnacionalidad», p. 153. Aunque no remiten de manera tan explícita al concepto de género, los filmes de festival también pueden entablar un diálogo con los géneros convencionales, pero en tal caso, en vez de inscribirse en ellos o apropiárselos, suelen subvertir de una manera más radical sus estructuras básicas. Así, la película *Funny Games* (Michael Haneke, 1997), que comentaremos más abajo, ha sido asociada al género del «suspense thriller» por Catherine Wheatley, quien al mismo tiempo pone de relieve el uso irónico y transgresivo del mismo. Cfr. Catherine Wheatley, *Michael Haneke's Cinema. The Ethic of the Image* (Nueva York y Oxford, Berghahn Books, 2009), p. 79.

[23] Paul Julian Smith, «Los estudios cinematográficos y televisivos: localismo y transnacionalidad», p. 151.

[24] Escalante trabajó como asistente de dirección de Carlos Reygadas en *Batalla en el cielo* (2005); Reygadas produjo después el primer largometraje de Escalante, *Sangre* (2006), con el que ganó el premio Fipresci en el Festival de Cannes (Cf. Carla González Vargas, *Las rutas del cine mexicano contemporáneo (1990-2006)* [México y Roma, IMCINE/Lan-ducci, 2006]), p. 274.

[25] Valdría la pena incluir en otro estudio la relación con *Sangre* (Escalante 2006), con el que *Los bastardos* comparte —además de la técnica de la cámara estática por ejemplo— la referencia al color rojo [cf. su título, imágenes de cuerpos heridos y un uso muy particular



Cartel de *Los bastardos* (Amat Escalante, 2008).



Cartel de *Funny Games* (Michael Haneke, 2007).



Mancha roja en *Los bastardos*.



Mancha roja en *Cache* (Michael Hanecke, 2005)

de escenas de sexo (incluyendo una de sexo oral)). Por otro lado, el tema de la violencia es mucho menos evidente en *San-gre*, cuya historia lenta y elíptica se centra en el suicidio de la hija del protagonista.

[26] El director Haneke subraya esta inexorabilidad irónicamente en una escena llamativa, en la que la mujer de la familia logra agarrar el fusil y matar a uno de los perpetradores. Inmediatamente después, sin embargo, este momento se borra al rebobinarse ante nuestros ojos la cinta hasta el momento previo a la salvación, y sustituirse esta escena por otra, de ejecución continuada de las torturas psicológicas efectuadas.

quisiéramos en lo que sigue centrarnos en la relación que guarda *Los bastardos* con la película austríaca *Funny Games* de Michael Haneke, entre otros porque en ambas prima el tema de la violencia.

La analogía entre *Funny Games* (1997) y *Los bastardos*, advertida explícitamente al dorso del dvd de *Escalante*, estriba fundamentalmente en la

analogía de su trama. En ambas películas, dos hombres invaden la casa de una familia burguesa para aterrorizar durante horas a los habitantes, hasta que todas las víctimas son asesinadas. En el caso de *Funny Games*, las víctimas son una mujer, su marido, y su hijo de 12 años; en el de *Los bastardos*, se trata de una mujer de unos 40 años, madre de un hijo adolescente que acaba de salir de la casa cuando entran los dos hombres desconocidos. Ambas películas se centran pues en el tema de la violencia, y lo abordan principalmente desde el ángulo psicológico del terror y del espanto. El parentesco entre las películas se advierte también a nivel visual y acústico. Así, ambas se caracterizan por una técnica cinematográfica que descansa en tomas largas y una cámara estática, por una música intradiegetica muy violenta, en ocasiones de tipo «punk», por el uso estratégico de un televisor cuyas imágenes de violencia reduplican las del drama interior, y por último, por la presencia llamativa del color rojo, tanto en la banda inicial que aparece al comienzo de las películas, como en las escenas de asesinato. En efecto, el asesinato de la mujer en *Los bastardos* produce una enorme mancha roja en la pared blanca de su cuarto de estar, al igual que el asesinato del hijo en *Funny Games* y de otras muertes que aparecen en la obra de Haneke. Además de este aspecto visual que asume la muerte violenta en Haneke, y que se reproduce en *Los bastardos*, la analogía visual remite a un parentesco más profundo entre las maneras en que la violencia física suele manifestarse en los dos universos: de manera brusca, espectacular e irreparable.

Al mismo tiempo, las dos películas se distinguen en un punto fundamental, que coincide curiosamente con la diferencia mayor que observamos entre *Carancho* y el género del *film noir*: el elemento de control. En *Funny Games*, los dos hombres que invaden la casa de la familia austríaca guardan a lo largo de la historia un control absoluto sobre la situación, llevando a cabo, con un verdadero placer sádico, un plan inexorable que llevará finalmente al asesinato de la última sobreviviente: la mujer²⁶. En el caso de *Los bastardos*, en cambio, el asesinato final de la mujer no formaba parte del plan de los dos hombres. Resulta de una reacción instantánea a un gesto imprevisto de la mujer, un momento de pánico y cólera que se produce en el más joven de los dos hombres cuando la mujer parece querer agarrar la pistola. El carácter no premeditado de este asesinato se pone de relieve cuando el compañero del asesino irrumpe en la sala gritándole: «¿Por qué la mataste?» y también por el vómito consecutivo del culpable en el cuarto de baño.

Asímismo, la violencia *psicológica* destaca esta relación diferente con respecto a la idea de control. En *Funny Games*, los responsables de los actos de terror son los hombres mismos que invaden la casa; son ellos los que quieren ver sufrir a sus víctimas, con un placer sádico que recuerda el concepto del mal, como aquella forma de la violencia que un ser humano inflige al otro sin justificación ninguna y bajo forma excesiva²⁷. En el caso de *Los bastardos*, en cambio, los dos hombres no son autores del plan que están ejecutando. Sin que esto se explique muy claramente, la película mexicana contiene varios indicios de que los dos hombres están ejecutando sus actos por encargo. Así, la mujer desesperada les pregunta si un tal John está detrás de sus actos, y propone pagarles más que él. Supuestamente, se trata del ex novio de la mujer, un hombre que prometió ocuparse de ella y de su hijo Trevor, pero que pronto manifestó su carácter violento y —en palabras de la mujer— «no controlado» (sin control). Incluso si no se revela la identidad del responsable final de los actos, la película sugiere que se cometan efectivamente por encargo externo, al mostrar a los dos hombres al principio del día, comunicando a su familia en México que pronto recibirán dinero por un trabajo que consiguieron.

[27] Véase John Kekes, *The Roots of Evil* (Londres, Cornell University Press, 2005), p. 2.



Encargo en *Los bastardos*.

Si los hombres invasores en *Funny Games* son sujetos de los actos que cometen, los de *Los bastardos* son pues básicamente ejecutores de un plan ajeno. Aunque esto hasta cierto punto podría hacerles aparecer como más crueles y cínicos todavía, conduce en *Los bastardos* a un clima muy especial, en el que la situación dicotómica inicial

se borra gradualmente a favor de una extraña solidaridad resignada entre los perpetradores y su víctima. Esta se advierte de la manera más clara en la curiosa escena de violencia sexual, que tiene lugar después de otra escena impactante, en que los dos hombres obligan a la mujer a bañarse con ellos en la piscina, y nadan desnudos alrededor de ella, sin por tanto agredirla directamente. Después de esta escena, se sientan en el sofá del cuarto de estar, la mujer estando semidesnuda, esperando claramente a que los hombres procedan a violarla. Sin embargo, antes de que esto ocurra, la mujer comparte con los hombres un cigarrillo de marihuana que ella tenía en su cocina para anestesiarse frente al dolor, y uno de los mexicanos empieza a acariciarle el pelo mojado a la mujer. Tiene lugar después, durante varios segundos, una escena de sexo oral, que sufre la mujer de manera tristemente resignada, sin ninguna excitación, en una extraña mezcla de humillación total y apatía comprensiva frente a quien no es sino el instrumento de una violencia ordenada por una voluntad ajena.

Se repite este acto poco después, cuando el mayor de los dos cede el sitio al más joven, y la mujer vuelve a usar marihuana y ofrecérsele al más joven,

quien se pone a llorar en silencio. Hasta cierto punto, se borran en esta escena curiosa las oposiciones tajantes entre criminales y víctimas, haciéndoles aparecer a todos como víctimas de una situación. De manera análoga, el asesinato de la mujer por el chico mexicano no tarda en entrañar otro: el del compañero de este chico por el hijo adolescente de la mujer quien, al volver a casa, descubre el cuerpo mutilado de su madre asesinada, agarra el fusil y mata al mexicano en un ataque de furia mientras el verdadero culpable escapa por una ventana. Los asesinatos consecutivos convierten a los dos chicos implicados, ambos adolescentes todavía, en víctimas de una situación que no fue creada por ellos mismos, y a la que responden de una manera finalmente comprensible, con una mezcla de pánico y rabia emocional.



Sexo oral en *Los bastardos*.



Perpetradores de *Funny Games*.



Perpetradores de *Los bastardos*.

Esta diferencia fundamental remite también a otra más, igual de importante, y que se relaciona con el concepto de «cuarto espacio». En *Funny Games*, el carácter escandaloso de los actos terroristas de los dos invasores de la casa austríaca resulta no solamente de su total indiferencia frente al sufrimiento de sus víctimas, sino también y sobre todo del hecho de que pertenezcan a la misma clase y cultura que ellos. A lo largo del drama, están vestidos de manera impecable, usan fórmulas de cortesía, y hasta predicen las palabras de una oración que la mujer sollozando debe rezar ante ellos con la esperanza de salvar su vida. Con esto, la película se inscribe en una crítica más general y profunda de la Modernidad y la civilización occidental, que no solamente produjo los sueños de progreso y emancipación con los que soñaba

Kant, sino también —como lo ha demostrado Zygmunt Bauman²⁸ (1989)— las experiencias históricas del totalitarismo y del nazismo²⁹.

En el caso de *Los bastardos*, en cambio, los dos hombres invasores son personas de una clase y cultura totalmente distintas de la de la mujer. Ella es norteamericana y habla inglés, ellos son mexicanos y se comunican en español, ella pertenece a la clase media con todo lo que implica (un piano, un ordenador, una casa bonita), ellos son pobres y viven en la clandestinidad. El título *Los bastardos* refiere a la situación de desamparo jurídico y legal total en que se encuentran los dos mexicanos que invaden la casa, como si se tratara de hijos sin padre-Estado protector, y por eso, condenados a cometer actos de violencia al igual que todos los que viven en esta zona marginal que Giles llamó el «cuarto espacio». Es más, podemos decir que en *Los bastardos*, el llamado «cuarto espacio», que suele situarse en las periferias de los grandes centros urbanos, invade un símbolo de ellos —la casa de una mujer norteamericana, en la que se bebe Coca Cola y se ve la televisión norteamericana— y la contamina, borrando la inicial oposición entre buenos y malos para convertirlos a todos en «víctimas». Es este cuarto espacio el que aparece también, en toda su calidad desértica, al principio de la película, cuando vemos a los dos hombres emergiendo de la nada, caminando por una autopista que los llevará a su primer trabajo del día: una obra de construcción. Y la película también cierra con una imagen relacionada con el cuarto espacio, al mostrarnos la cara del chico mexicano que sobrevivió al drama en la casa, en un nuevo trabajo de migrante ilegal: la cosecha de frutas en el campo.

El que la historia central del terror sea circundada por otros trabajos encargados a los migrantes, en los que se confunden actividades «normales» (aunque clandestinas) con otras «anormales» y violentas, indica que estamos efectivamente en una zona donde la ilegalidad omnipresente hace la violencia ineludible y hasta banal. Además, el color rojo aparece al principio y al final del filme en una banda que se yuxtapone a otras dos consecutivamente —una de color verde y otra de color blanco— lo cual sugiere que se tematiza aquí también a otro responsable invisible de los actos de crueldad: no solamente el ex novio

[28] Zygmunt Bauman, *Modernity and the Holocaust* (Ithaca y Nueva York, Cornell University Press, 1989).

[29] Es tentador, en este contexto, someter la película *Funny Games* a una lectura alegórica, considerándola como una reflexión sobre la turbia relación entre la sociedad austríaca y el nazismo. Por otro lado, el *re-make* norteamericano de *Funny Games* (2007) implica la trasposición de la historia a una sociedad ajena a la experiencia histórica del nazismo. No obstante, cabe advertir que muchas películas de Haneke aluden de manera más o menos explícita a experiencias históricas vinculadas con el totalitarismo o el nazismo, siendo la más reciente *La cinta blanca*, que parece investigar los orígenes socioculturales de la aparición posterior del fascismo alemán.



Imagen final de *Los bastardos*.

[30] Catherine Wheatley, *Michael Haneke's Cinema. The Ethic of the Image* (Nueva York y Oxford, Berghahn Books, 2009), p. 108. Para despertar la conciencia crítica del espectador, Haneke recurre a veces a técnicas modernistas que rompen la ilusión realista y favorecen una actitud de distanciamiento. Así, por ejemplo, los perpetradores se dirigen en dos ocasiones directamente al público, y en un momento dado, la película parece rebobinarse a sí misma (Cfr. nota 28). Escalante, por su lado, se atiene a un estilo cerca del documental y deja intacto en todo momento el efecto realista.

de la mujer norteamericana, sino quizás también el Estado mexicano, que obliga a sus ciudadanos más pobres a sumergirse en un mundo de violencia estructural.

Con esta alusión cromático-visual al Estado Mexicano, *Los bastardos* parece abrir la perspectiva hacia una discusión *política* de los hechos retratados, sin por tanto sugerir respuestas concretas. La película de Haneke, en cambio, empuja más bien hacia una reflexión *ética* acerca del deseo mismo de ver la violencia representada, e involucra en primer lugar al espectador. «Una de las preguntas que domina la indagación ética, es “¿Qué debería hacer?” En *Funny Games*, el espectador se encuentra viendo escenas que lo inducen a preguntarse: “¿Debería estar viendo esto?”»³⁰.

Conclusión

Carancho y *Los bastardos* pertenecen a primera vista a géneros y circuitos de distribución muy diferentes y hasta opuestos. Sin embargo, ambas dan prueba del impacto que está teniendo el *New Global Disorder* (Nuevo Desorden Global) en el discurso cinematográfico de la violencia. Las dos se sirven de lenguajes cinematográficos existentes y codificados a nivel internacional. Si bien *Carancho* dialoga con el cine de género mientras que *Los bastardos* se inscribe en un cine de autor, ambas muestran que la nueva violencia se ha disociado de sus antiguos agentes (El Estado, el sujeto criminal), para aparecer en zonas de control limitado o inexistente, los llamados «cuarto espacios», donde las fronteras entre los buenos y los malos se borran y la violencia se hace inescapable. La asociación de esta violencia con la figura del accidente en *Carancho*, y la actitud fundamentalmente ejecutiva y apática de los invasores de la casa en *Los bastardos* frente al sadismo consciente de sus equivalentes en *Funny Games*, muestra que la nueva violencia se asocia fuertemente con la idea de un «no control», una violencia calificada por Besteman como «anárquica» e «impredecible».

Esto nos lleva a su vez a una doble reflexión sobre la definición de la violencia del filósofo neerlandés Hans Achterhuis. Si él sostiene que la violencia es un daño infligido a personas u objetos de una manera más o menos intencional, podemos añadir que en el *New Global Disorder* la violencia se ejerce a primera vista de manera *menos* intencional que antes (e incluso de manera *no* intencional), apareciendo como una violencia básicamente *estructural* y fatídicamente impuesta por las nuevas zonas de marginalidad que han aparecido en nuestro mundo.

Sin embargo, tanto *Carancho* como *Los bastardos* aluden también a los responsables directos o indirectos de los actos observados. El marido en *Los bastardos*, quien posiblemente ordenó los actos de los mexicanos frente a su mujer pero que permanece *invisible* a lo largo del drama, la figura en las sombras del jefe de la fundación, quien omite sancionar la estafa y también los Estados mexicano y argentino, que *no* intervienen en los dramas reales que son

la migración clandestina en EE.UU. y la situación del tráfico urbano, son las formas concretas en que se manifiesta la *nueva* responsabilidad (o culpabilidad) frente a la *nueva* violencia evocada. Incluso en un mundo regido por formas de violencia cada vez más ineludibles y caóticas, cabe seguir planteando pues la pregunta acerca de la responsabilidad de lo que pasa, hasta concebir que esta consiste ahora más bien en una forma de *no* actuar y de resignación cómplice, antes que en una forma de intervención directa o de indignación moral. Llama la atención que en el mundo visual del cine, la nueva forma que asume la responsabilidad final frente a la violencia anárquica, sea la invisibilidad. En este sentido, nuestro análisis se acerca al de Olivier Mongin cuando advierte que en el cine actual ha aparecido «una violencia anónima e indiferenciada donde el atacante y la víctima, el agresor y el agredido, son cada vez menos visibles, en el sentido de que ya no combaten directamente, de que falta la mediación del campo de batalla»³¹. Sin embargo, las dos películas analizadas demuestran también que la invisibilidad, el quedar fuera de foco, afecta sobre todo a la instancia responsable y no a la de las víctimas: es decir, a la fundación cuyos propietarios quedan invisibles en *Carancho* y al que encargó los crímenes en *Los bastardos*, o en un segundo plano, a los Estados que omiten o son incapaces de establecer las regulaciones necesarias. Los responsables se vuelven «invisibles», están «fuera de escena», su estatuto es incierto, sus móviles inaprensibles. Queda abierta la pregunta acerca de la dimensión crítica de estas películas: si la invisibilidad no protege en última instancia a las verdaderas fuerzas detrás de la injusticia, o más bien las hace aparecer como más temibles todavía, haciendo posible una toma de conciencia acerca de los lados oscuros de la globalización.

[31] Olivier Mongin, *Violencia y cine contemporáneo. Ensayo sobre ética e imagen* (Barcelona y Buenos Aires, Paidós, 1999), p. 31.

BIBLIOGRAFÍA

- ACHTERHUIS, Hans, *Met alle geweld. Een filosofische zoektocht* (Rotterdam, Lemniscaat, 2008).
- AGUILAR, Gonzalo, *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino* (Buenos Aires, Santiago Arcos, 2006).
- ARTHUR, Paul, «Murder's Tongue: Identity, Death, and the City in Film Noir», en David Slocum (ed.) *Violence and American Cinema* (Nueva York y Londres, Routledge, 2001), pp. 153-175.
- BAUMAN, Zygmunt, *Modernity and the Holocaust* (Ithaca y Nueva York, Cornell University Press, 1989).
- BESTEMAN, Catherine (ed.), *Violence: A Reader* (Nueva York, Palgrave MacMillan, 2002).
- GILES, James R., *The Spaces of Violence* (Tuscaloosa, University of Alabama Press, 2006).
- GONZÁLEZ VARGAS, Carla, *Las rutas del cine mexicano contemporáneo (1990-2006)* (México y Roma, IMCINE/Landucci, 2006).
- GUILLEN, Michael, «PSIFF 2011: *Carancho*: Interview with Pablo Trapero», <<http://twitchfilm.com/interviews/2010/12/psiff-2011-carancho-interview-with-pablo-trapero.php>> (01/06/2012).

- KEKES, John, *The Roots of Evil* (Londres, Cornell University Press, 2005).
- HIRSCH, Foster, *The Dark Side of the Screen: Film Noir* (Londres y San Diego, Tantivy Press y Barnes, 1981).
- LUTZ, Catherine y NONINI, Donald, «The Economies of Violence and the Violence of Economies» en Henrietta Moore (ed.), *Anthropological Theory Today* (Cambridge, Polity Press and Blackwell, 1999), pp. 73-113.
- MONGIN, Olivier, *Violencia y cine contemporáneo. Ensayo sobre ética e imagen*. (Barcelona y Buenos Aires, Paidós, 1999).
- NOBLE, Andrea, *Mexican National Cinema* (Nueva York y Londres, Routledge, 2005).
- PAGE, Joanna, *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema* (Durham y Londres, Duke University Press, 2009).
- PERRIAM, Chris, SANTAOLALLA, Isabel y EVANS, Peter W. (eds), «The Transnational in Iberian and Latin American Cinemas: Editors' Introduction» (*Hispanic Research Journal*, 8, 1, 2007: [special issue: «The Transnational in Iberian and Latin American Cinemas»]), pp. 3-9.
- POHL, Burkhard y TURSHMANN, Jörg (eds.), *Miradas globales: el cine español en el cambio del milenio* (Frankfurt am Main y Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 2007).
- ROCHA, Carolina y MONTES GARCÉS, Elizabeth (eds.), *Violence in Argentine Literature and Film (1989-2005)* (Calgary, University of Calgary Press, 2010).
- SLOCUM, David J., *Violence and American Cinema* (Nueva York y Londres, Routledge, 2001).
- SPICER, Andrew, *Film Noir* (Harlow, Pearson Education, 2002).
- TELOTTE, J. P., *Voices in the Dark: The Narrative Patterns of Film Noir* (Urbana, University of Illinois Press, 1989).
- SMITH, Paul-Julian, «Los estudios cinematográficos y televisivos: localismo y transnacionalidad» en Julio Ortega (ed.), *Nuevos hispanismos interdisciplinarios y trasatlánticos* (Frankfurt am Main y Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 2010), pp. 149-160.
- WHEATLEY, Catherine, *Michael Haneke's Cinema. The Ethic of the Image* (Nueva York y Oxford, Berghahn Books, 2009).

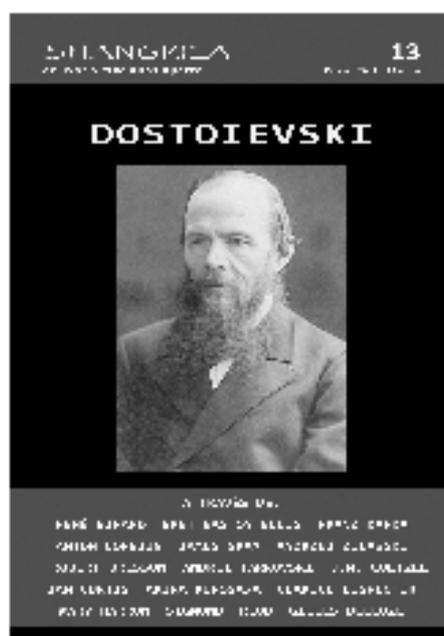
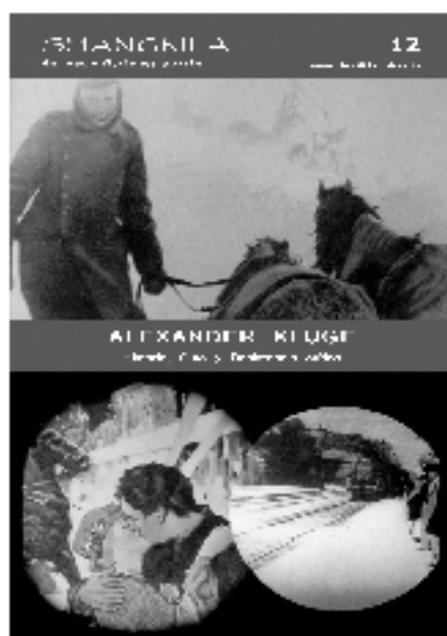
SHANGRILA EDICIONES

UN ESPACIO
FUERA DE CUADRO

Contracampo libros



Revista Shangrila. Derivas y ficciones aparte



www.shangrilaediciones.com