

ESPECTACULARIZACIÓN DEL CRIMEN:
*EL CHACAL DE NAHUELTORO Y O BANDIDO DA LUZ VERMELHA*¹

*SPECTACLE OF CRIMEN: EL CHACAL DE NAHUELTORO AND
O BANDIDO DA LUZ VERMELHA*

Luis Valenzuela Prado
Universidad Alberto Hurtado
lvalenzp@uc.cl

RESUMEN

Este artículo analiza dos películas latinoamericanas, *El chacal de Nahueltoro* (Chile, 1969) y *O bandido da luz vermelha* (Brasil, 1968), en el marco del Nuevo Cine Chileno y del Cinema Marginal Brasileiro, respectivamente. A partir de estas desarrolla el tema de la espectacularización del crimen, en tanto simulacro y estrategias retóricas de la imagen, cuya articulación pone de manifiesto una crítica a la sociedad y al sistema político que las cobija y erige, pero también al espectador pasivo que las consume.

PALABRAS CLAVE: Cine latinoamericano, espectáculo, crimen, simulacro.

ABSTRACT

This article analyzes two Latin American films, *El chacal de Nahueltoro* (Chile, 1969) and *O bandido da luz vermelha* (Brasil, 1968), under the New Chilean Cinema and Marginal Cinema Brasileiro respectively. From these develops the theme of the spectacle of crime, in both simulacrum and rhetorical strategies of the image, which shows a joint critique of society and the political system that shelters and stands, but also to the passive that consumes.

KEY WORDS: *Latin American cinema, Spectacle, Crime, Simulacrum.*

¹ Este artículo surge en el marco de mi tesis doctoral en curso “Espectáculo y pactos criminales. El criminal en la literatura y cine en Chile (1960-2008)”, Pontificia Universidad Católica de Chile. Profesora guía: Dra. Magda Sepúlveda Eriz. Trabajo ganador del premio Excelencia a la Tesis doctoral 2013, otorgado por la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad.

CRIMINALES: NUEVO CINE CHILENO Y CINEMA MARGINAL BRASILEIRO

Dos criminales entran a la escena del cine latinoamericano de los sesenta, integrada también por otros criminales². El primero, introducido por dos hiperbólicas voces radiales en *O bandido da luz vermelha*, de Rogério Sganzerla: “Cualquier relación con personas reales y no reales es mera coincidencia. Se trata de un *western* sobre el tercer mundo”. El segundo, presentado por la voz de una actuaria, que “lee el expediente de forma mecánica y fría” (Vega 151), que lo reporta como procesado en *El chacal de Nahueltoro*, de Miguel Littin. Ambas películas recurren a estrategias retóricas que urden un discurso crítico hacia la sociedad en la que se insertan. Por un lado, la de la intimidad del criminal³, que enuncia su experiencia; y por otro la del espectáculo⁴, con voces fuera de campo que hacen pública la representación del criminal y escenas que explicitan el carácter escenificado del crimen intradieético. En lo particular, *El chacal de Nahueltoro* asume también la estrategia retórica documental⁵, mientras que *O bandido da luz vermelha* propone una estrategia retórica fragmentaria (Bernardet 15) y mediatizada. Sin embargo, la que aquí convoca es la del espectáculo, donde participan quienes lo median y reconstruyen, es decir, la prensa y la policía; los receptores intradieéticos que observan; y las víctimas, objetos de la criminalidad.

² Algunos ejemplos: *Apenas un delincuente* (1949) de Hugo Fregonose, donde el protagonista da luces de una heroicidad criminal espectacularizada; *O cangaceiro* (1953) de Lima Barreto, en la que el capitán Gaudino y su banda acechan el noreste de Brasil; *Los olvidados* (1959) de Luis Buñuel, muestra la marginalidad y violencia urbana de Jaibo; *Dios y el Diablo en la tierra del sol* (1963) de Glauber Rocha, ve a Manuel convertido injustamente en asesino y fugitivo (en otra línea, la de Antonio das Mortes, quien asesina cangaceiros). En paralelo a las dos películas analizadas, aparece *Valparaíso, mi amor* (1969) de Aldo Francia y *Nenê Bandalho* (1970) de Emilio Fontana.

³ En *O bandido da luz vermelha* la voz del criminal enuncia algunos episodios de su vida que se resumen en la pregunta “¿Quién soy?”. Por su parte, en *El chacal de Nahueltoro* la voz del criminal va dando testimonio de su recorrido vivencial. Ambos registros íntimos son paralelos al registro espectacular.

⁴ La idea de espectáculo forma parte de mi tesis doctoral sobre criminales en la literatura y cine en Chile. En la hipótesis central planteo la construcción de una representación literaria y cinematográfica criminal paradójica, la cual es erigida desde una serie de vínculos pactados y trizados entre el criminal y otros actores sociales, los cuales se erigen desde tránsitos, espectacularizaciones, rasgos del criminal y de su ubicación entre la imagen y palabra. Para ver el tema del “pacto”, cfr. Valenzuela 2011.

⁵ Aludo a Gonzalo Aguilar (2007), quien enuncia esta retórica en la película de Littin.

Tal espectacularización⁶ puede ser leída como la ficcionalización de la violencia y del crimen cotidianos, en donde toman parte la autoridad y la ley, los medios, el criminal y la sociedad. Así, por un lado, está el hecho criminal, el momento de sangre, y por otro, el momento en que el crimen deviene espectáculo.

Las dos películas aparecen a fines de los años sesenta, 1968 y 1969, y son, respectivamente, ejes del Cinema Marginal brasileiro (según Hansen, Moran, Puppo y Bernardet) y del Nuevo Cine Chileno (según Mouesca, Vega, Francia, Cavallo y Díaz).⁷ A la vez, articulan una presencia criminal tanto en el campo como en la urbe. En el caso de la película de Littin se acude a la “demonización oficial e ideológica de la situación del campo, desde ahora fuente y origen de la injusticia y la vesania” (Cavallo y Díaz 44), mientras que la de Sganzerla se centra en una “configuração urbana nascente” (Moran 129). Del mismo modo, *El chacal de Nahueltoro* “sintetiza la trayectoria de los sujetos populares y la historia social del desarraigo y la pobreza” (Franulic 2005), y *O bandido da luz vermelha*, también el Cinema Novo, trabaja “personagens desesperançosos que se desestruturam” (Bernardet 12). Estos apuntes críticos dan cuenta del vínculo entre el espacio y el criminal que lo habita.

Situados en dos propuestas estéticas diferentes, la película de Littin y la de Sganzerla apuestan a erigir una crítica social desde los mecanismos mediáticos y punitivos que rodean al criminal y su crimen. A partir de esto es posible leer esta crítica social cinematográfica desde y hacia la noción de espectáculo que envuelve y sienta las bases del tratamiento dado al criminal, social y políticamente. Así, este no hace otra cosa que develar los hilos que operan en y desde el crimen.

EL ESPECTÁCULO DE LA CADENA

Eric Hobsbawm sostiene que los bandoleros sociales (antes del siglo XX), “campesinos fuera de la ley, a los que el señor y el Estado consideran criminales, pero que permanecen dentro de la sociedad campesina”, son erigidos por esta como “héroes” (10). Leo en esta heroicidad del criminal un espectáculo, en cuyo montaje hay un receptor que lo alza como tal, donde cuya heroicidad deviene en su propia infamia, donde la “infamia no es sino una modalidad de la universal fama” (Foucault *La vida* 127). Esta heroicidad encontraría eco en la literatura de bandoleros y delincuentes del siglo XVIII en la que estos se transforman en héroes, sentando las bases de lo que después sería el “periodismo popular” (Martín Barbero 117), como sucede en los casos que muestran

⁶ Gonzalo Aguilar (2009) recuerda al concepto al afirmar que los medios, en la obra *Oitica* sobre el bandido Cara de Cavallo, en su “necedad sensacionalista, lo que hacen es espectacularizar la venganza y aleccionar sobre los nuevos modos que asume la ley” (544).

⁷ Para profundizar en ambos cines, cfr. Francia 1990 y Puppo 2004.

las películas de Sganzerla y Littin. Relatos que, según Martín Barbero, dan cuenta de la “obsesión popular” por los crímenes, donde en algunos lo relevante “es la brutalidad pura y su fuerza catártica”, y en otros relatos “cede el tremendismo pasional de los crímenes rurales a favor de una descripción, exaltación de la marginación social en la ciudad” (118). Tal heroicidad, entonces, establece en ambas películas una relación entre el criminal, el espectador que lo alza como héroe y la prensa en tanto mediadora.

Por su parte, Michel Foucault (1981) destaca el “espectáculo de la cadena”⁸, una “fiesta” que “trata de recordar el rostro de los criminales que tuvieron su hora de gloria” (263) en un tránsito constante por diversas ciudades: “Eran saturnales del castigo; la pena se tornaba en ellas privilegio” (265). Se acudía “a contemplar tipos de criminales, tratando de distinguir por la ropa o el rostro de la profesión del condenado, si es asesino o ladrón; juego de máscaras y de fantoches, pero en el que, para las miradas más educadas, se desliza también algo así como una etnografía empírica del crimen” (263)⁹. La contemplación es la lectura realizada por quien observa. La presencia del pueblo es vital en estas fiestas del crimen, sin olvidar que la presencia de la ley también lo es, al ser la encargada de montarlo. De esta manera, el espectáculo de la cadena¹⁰ articula tres actores: el criminal en escena, el pueblo asistente y la autoridad que lo monta. No obstante, tal articulación foucaultiana, se proyecta en otros dos actores, por un lado, al tener implícita o explícitamente a la(s) víctima(s), y por otro, al dar un rol central a la prensa que media el evento criminal. Estos actores son ejes centrales de la lectura espectacularizada del crimen en *El chacal de Nahueltoro*, posterior a su apresamiento y previo a su fusilamiento, y *O bandido da luz vermelha*, en medio de su persecución y previo a su suicidio.

En paralelo a los años de estreno de las películas analizadas, entra en escena el texto de Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*. Para Debord: “[t]oda la vida de las sociedades en las que dominan las condiciones modernas de producción se presenta como una inmensa acumulación de espectáculos. Todo lo que era vivido directamente se aparta en una representación” (40). De esta manera, el espectáculo, por un lado, es acumulación, no como un mero “conjunto de imágenes, sino [como] una relación

⁸ Foucault, en *Vigilar y castigar*, expone que el “gran espectáculo de la cadena” (267) se relacionaba, primero, con la vieja tradición de suplicios públicos; segundo, con la múltiple representación del crimen que daban los periódicos, las hojas sueltas, los charlatanes de plazuela, los teatros de bulevar; y tercero, con el fragor de enfrentamientos y luchas (267).

⁹ Foucault enfatiza en el tema de la mirada al hablar del panóptico: “Tantos pequeños teatros como celdas, en los que cada actor está solo, perfectamente individualizado y constantemente visible [...]. El panóptico es una máquina de disociar la pareja ver-ser visto” (205). A la mirada se le agrega el del “teatro”, variante del espectáculo.

¹⁰ Agradezco los comentarios de Magda Sepúlveda que me han permitido articular esta y otras ideas sobre el criminal.

social entre personas mediatizada por imágenes” (40), intervenida por imágenes acumuladas; por otro, rechaza la posibilidad de vivir en forma directa y solo deja en escena la representación de esa vivencia y las imágenes proyectadas.

Debord sostiene que el espectáculo es la “falsa conciencia del tiempo” (134) y el “discurso ininterrumpido del orden actual sobre sí mismo” (45), lo que redundaría en la noción de que se trata de un “autorretrato del poder en la época de su gestión totalitaria de las condiciones de existencia” (45). Tal existencia no le pertenece a quien observa: “sus propios gestos ya no le pertenecen a él, sino a otro que lo representa. Es por eso que el espectador no se siente en su sitio en ninguna parte, porque el espectáculo está en todas” (48). De ahí que este último contenga el desarraigo del sujeto con el espacio, como sucede en *El chacal de Nahueltoro*, película en la que la reconstitución montada del crimen, situada en la falsa conciencia del tiempo, no sea otra posibilidad que la misma imposibilidad de acercarse al momento del crimen. Si la existencia no le pertenece al espectador intradiegetico, es porque hay un actor también dentro del relato, en este caso el criminal, como sucede en la película de Littin, que ejecuta esa escena, que al fin y al cabo se trata de una metaescena. En el caso de *O bandido da luz vermelha* la ubicación del observador y del radioescucha dentro de la película es implícita, este se encuentra presente en todas partes, escuchando a los narradores radiales y leyendo las portadas de los diarios cerradas en la figura de “Luz vermelha”. No obstante, en ambos casos no hay lugar para el espectador ante un espectáculo ubicuo.

De esta forma, la imposibilidad situacionista¹¹ de vivir la realidad y experimentarla como espectáculo, converge con la idea de Jean Baudrillard que “todo se estetiza: la política se estetiza en el espectáculo” (*La transparencia* 15). Esto tiene su antecedente en la imposibilidad del simulacro de vivir la realidad. Baudrillard piensa el simulacro en cuanto a las implicancias de la simulación, volviendo sobre las dudas que se erigen a partir de la imposibilidad de dar cuenta de la realidad. Para Baudrillard la “era de la simulación” liquida “todos los referentes”, por lo que lo real “no tendrá nunca más ocasión de producirse” (11). En *El chacal de Nahueltoro* la reconstitución de escena hace plena conciencia de artificio: el crimen ya no está. La realidad se simula, no se disimula, es decir, se finge “tener lo que no se tiene. Lo uno remite a una presencia, lo otro a una ausencia” (Baudrillard 12), a diferencia del disimulo que finge “no tener lo que se tiene” (12). En el caso de *O bandido da luz vermelha* se finge la presencia del bandido en la persecución y exacerbación exagerada de su nombre y de su criminalidad por parte de las voces periodísticas que lo enuncian.

¹¹ El situacionismo fue la explicitación de la propuesta de la Internacional situacionista, fundada por Guy Debord y otros artistas y pensadores europeos en 1957 como movimiento artístico-político de corte neomarxista. Existía hasta 1972 y fue actor ideológico relevante durante los acontecimientos del Mayo 68 en Francia.

Baudrillard vuelve sobre la idea de espectáculo al decir que el pueblo “ha llegado a ser público”, ya que “siempre sirvió de coartada y de figurante en la representación teatral de la escena política y sus actores. [...] El pueblo disfruta incluso día a día, como de un cine a domicilio, de las fluctuaciones de su propia opinión en la lectura cotidiana de los sondeos” (143). Esta complicidad del “pueblo” con la “representación teatral”, que lo sitúa en el lugar del espectador, y vuelve sobre la idea situacionista del espectáculo montado que necesita de un actor que, pensando en Foucault, protagonice esa escena, pero sobre todo un actor o quizá un director, que realice el montaje. De una u otra forma, es lo que sostengo en estas líneas, todo espectáculo y todo simulacro escenifican esa posibilidad.

Para evidenciar y subrayar el vínculo entre espectáculo y simulacro Fredric Jameson esboza ciertos lineamientos que los vinculan. Al hablar de pastiche da paso a una crítica a los consumidores que “padecen una avidez históricamente original de un mundo convertido en mera imagen de sí mismo, así como pseudoacontecimientos y ‘espectáculos’ (según la terminología situacionista). A estos objetos debemos reservarles la etiqueta platónica de ‘simulacros’: la copia idéntica de la que jamás ha existido el original” (45). Así, ni simulacro ni espectáculo tienen el aura benjaminiana del original. Ni el espectáculo ni el simulacro recuperan el momento referencial del crimen en la película de Littin ni el crimen mediatizado e hiperbolizado de la de Sganzerla. El relato que construyen los medios y la autoridad no se acerca al original, pero sobre todo exacerba el simulacro.

Cuando Foucault se refiere al teatro y su espectador, resulta pertinente pensar en la idea del “espectador emancipado” desarrollada por Jacques Rancière. Rancière, consciente de que no hay teatro sin espectador, sostiene que este se encuentra en un lugar pasivo, ya que mira y no conoce, mira y no actúa. A partir de esto propone un “teatro sin espectadores”, en cuanto a su rol pasivo, en el que los “concurrentes aprendan en lugar de ser seducidos por imágenes, en el cual se conviertan en participantes activos en lugar de ser *voyeurs* pasivos” (11). De ahí que el “espectador” intradiegetico de las películas en cuestión muestre ese rasgo de pasividad y no un rasgo activo intrínseco.

EL ESPECTÁCULO CRIMINAL

EL CHACAL DE NAHUELTORO

Todo se estetiza en un espectáculo y el crimen en *El chacal de Nahueltoro*, de acuerdo a esa premisa, no escapa a esa operación. El crimen se manifiesta en la película de dos formas. Primero, como recuerdo, como elaboración de la memoria por medio del *flashback* continuo de Jorge del Carmen. Segundo, como reconstitución de la escena, momento de habla del sujeto subalterno. Ambos momentos son paralelos, pero distantes temporalmente. Uno es imagen, el otro es palabra y simulación de lo que no se tiene, es decir el crimen; pero, ante todo, es espectáculo, que gira en torno a un ente ligado a la autoridad que conduce, poniendo énfasis en la idea de tránsito y traslado, la exposición pública del criminal apresado. No obstante, cobra especial

relevancia el espectador, encarnado por quienes asisten pasivamente a este espectáculo. Esta operación a instancias de la autoridad, es la que aparece con todos sus protagonistas en la película de Littin, escenificando un escenario donde el criminal relata su crimen y la gente, el público, al conocer ese relato, manifiesta su molestia, sin asumir una postura diferente de la que enuncia la autoridad y la prensa. Su molestia es pasiva ya que asume el discurso de la autoridad y del montaje que conlleva la reconstitución del la escena y que pone al criminal como el enemigo público.

Si toda la vida moderna, exacerbada por la llegada de los medios de comunicación masivos¹², se presenta como una acumulación de espectáculos, esa acumulación toma forma concreta en la reconstrucción pública del criminal en la película. Todo el tránsito de Jorge del Carmen dibuja un recorrido criminal¹³, de marginalidad y desarraigo, pero sobre todo, de manera indirecta una operación espectacularizada por parte de quienes ostentan el poder. Desde que el protagonista tiene el rótulo de criminal, es decir, después de consumado su crimen, esboza y acumula espectáculos para la sociedad. Desde su salida de la comisaría, pasando por la reconstitución de la escena, la firma de pacto y la ejecución, siempre existirán espectadores. La reconstitución de la escena (imágenes 1 y 2), por ejemplo, donde abundan planos conjuntos, da cuenta del espacio/escenario atiborrado de gente, lo cual se contrapone a la soledad vivencial del criminal, desde su infancia hasta su muerte. Para Catalina Donoso, quien explora las contradicciones y tensiones presentadas a partir de la película entre la representación del pueblo y la apelación al espectador, “la muchedumbre [es] registrada a través de una cámara en mano excesivamente móvil, en la que abundan los planos medios que por momentos pierden el encuadre y no consignan más que su propio zigzaguo” (107). Esta cámara móvil funciona como retórica del registro documental que en este caso se erige como registro mediatizado de la prensa que asiste a la reconstitución de escena. Esta reconstitución es un momento de desborde para quienes acompañan, consumen y presencian el espectáculo, en cierta forma, de purga, por parte de la sociedad que asume el discurso de la autoridad, el discurso que castiga al criminal.

¹² En el contexto en el cual se enmarcan ambas películas, década del sesenta, la televisión comienza a invadir los mercados mundiales y el espacio del cine. Sobre este tema cfr. Gubern 1983. De este modo, el espectáculo debordiano encuentra eco tangencial en lo televisivo, en ambas películas, a través de las entrevistas televisadas a J.B. en *O bandido da luz vermelha* y el registro televisivo documental en *El chacal de Nahueltoro*. Así, el espectáculo vinculado a otros medios masivos, ve en la radio el eje convergente en las dos películas.

¹³ Michel De Certeau afirma que el caminante en su “andar” deja huellas que pueden ser leídas. Es posible leer sus tránsitos, en especial por la ciudad, mediante los pasos y recorridos que dibuja un individuo al transitar por ella. Para De Certeau, primero, el andar encuentra una definición “como espacio de enunciación” (110), y segundo, al andar se enuncia, ya que la “historia comienza a ras del suelo [...] Las variedades de pasos son hechuras de espacios. Tejen los lugares” (109).

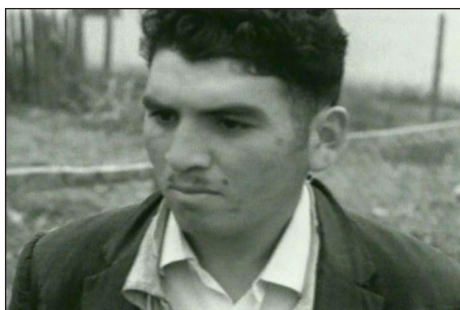


1.



2.

Antes de la espectacularización a la que es sometido el criminal, se presenta el espectáculo del tránsito criminal y rural de la muerte. El camino del campo se vuelve escenario de traslación para asistir y presenciar el recorrido de los cuerpos muertos que ingresan al pueblo. A partir de una secuencia de veintisiete rostros cabizbajos (imagen 3), de todas las edades y géneros, mostrados con un *travelling* en primer plano, que observan el andar de los cuerpos muertos, víctimas del criminal, cobra especial relevancia la mirada pasiva de los espectadores que asisten y lo presencian, como parte de espectáculo del crimen. Luego, el foco se centra en el criminal, en consonancia con el espectáculo, y la cacería. La voz de un locutor radial, menos altisonante que la de *O bandido da luz vermelha*, sostiene que “[n]umerosos vecinos se han sumado a la cacería”, agregando que se teme que a su paso deje una “escena de sangre y muerte”. Escena y espectáculo se amalgaman, junto con la exacerbación de la figura del criminal, el “séxtuple asesino de Nahueltoro”, “este criminal sin Dios ni ley”, “este asesino sin parangón en la historia policial de Chile”. El espectáculo, tiende a hiperbolizar sus crímenes, ya que se le agregan dos, lo que eleva, según el locutor, a ocho las víctimas, por las que deberá pagar “con su vida el terrible crimen cometido”; pero a la vez, implica la exacerbación del objeto que lo protagoniza.



3.

Retomando las líneas del campo donde se llevó a cabo el crimen, y que se transforma en la escena del crimen y en su reconstitución pública, se puede pensar en que la infamia que alcanza el criminal le otorga en forma paradójal su fama, como plantea Foucault, pensando en que es el reconocimiento social el cual hace reconocible la infamia, la que deviene en abyección del criminal, como sujeto marginado y separado de la sociedad, pero a la vez se constituye como el centro de atención y parte integrante de esta. Esa infamia es seguida de cerca por el espectador intradieético, que peregrina detrás del criminal y de la policía. Esa infamia es a la vez requerida y juzgada por la autoridad, encarnada por el juez a cargo de la causa (imagen 4). Pero por sobre todo, esa infamia provoca y deviene atisbo de desborde y rabia social. Sin embargo, luego, hacia el final de la película, esa infamia/fama será el elemento de compasión.



4.

Durante su estadía en la cárcel, lugar que oscila entre la reivindicación individual y su carácter punitivo (Cavallo y Díaz), el espectáculo varía, las ventanas son el metaencuadre que permite que la gente observe. Posteriormente, una cámara subjetiva en tránsito muestra a los reos que observan a Jorge del Carmen. Este, a lo largo de la película, siempre es observado, lo que implica una mirada que, sin lugar a dudas, enjuicia su accionar. Sin embargo, cuando el criminal se abre al mundo y aprende, por escaso tiempo, a vivir en él, surgen escenas en las que se vuelve parte del montaje, de una u otra forma, confiado del perdón que le otorgará la ley. Es en este momento de espera/esperanza, cuando Jorge del Carmen posa y juega con su propio relato (imagen 5). Forma parte de su crimen como espectáculo.



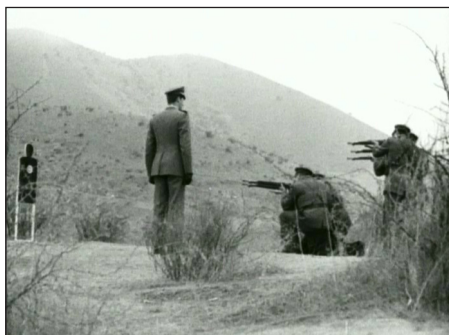
5.

El espectáculo del criminal da cuenta del rasgo pesadillesco que leyó Debord, del cual el espectáculo mismo es la pesadilla¹⁴. Un sueño asumido por la sociedad como una eterna pesadilla, incluso, en la película, con castigo incluido, momento cúlmine, al momento de revertir el odio hacia el criminal y verterlo hacia la autoridad. De una u otra forma, en su espectacularización, el crimen pierde toda posibilidad de ser transparentado, es más, su escenificación por parte de Littin hace patente el fracaso del mismo¹⁵, porque termina evidenciando las falencias del sistema que lo opera, es decir, el disciplinamiento del criminal es improductivo, ya que su fusilamiento hace vana la reconstitución de la escena misma. El espectáculo criminal también es la eterna pesadilla. De este modo, con la espectacularización, el observador, mientras más ve, menos vive (Debord). El “más” es acumulación, es “excrecencia” (Baudrillard 1993: 37), por lo tanto, revierte e impide conocer. Jorge del Carmen, cuando más conoce, menos posibilidades tiene de vivir, pero luego, cuando se le solicita que se vende los ojos (“Si no te dejas vendar, le estarás haciendo un daño enorme a esos hombres”), lo que se le pide es no ver su propia muerte, a sus verdugos y espectadores, pero a la vez, no ver para no ser visto, ya que si los ejecutantes vieran el espectáculo sin la mirada de Jorge del Carmen, el daño los haría vivir menos.

¹⁴ Debord sostiene que a “medida que la necesidad es soñada socialmente el sueño se hace necesario. El espectáculo es la pesadilla de la sociedad moderna encadenada que no expresa finalmente más que su deseo de dormir. El espectáculo es el guardián de este sueño” (45).

¹⁵ La salida que ve el juez a este fracaso puede ser leída a partir de sus propias palabras cuando comenta que ve en el caso de Jorge del Carmen la posibilidad de una película (min. 71), comentario metatextual que exagera las posibilidades del espectáculo de crimen.

Finalmente, como relato el fusilamiento encuentra eco en la lira popular, tanto en la espectacularización de la acción, como en el objeto de los versos, es decir, la ejecución¹⁶. Además, esta es la consumación del espectáculo. Antes, Littin muestra el plano general de la escena del ensayo de fusilamiento como simulacro (imagen 6), donde no está presente el criminal, por cierto, un cuerpo fingido. Ahora (imagen 7), la escena implica la preparación del escenario, de los actores y el público, pero sobre todo es la operación social del cuerpo enfermo, como es descrito por un policía en la película, tanto proceso y estrategia punitiva de las instituciones, como metáfora del gesto médico de extirpación del brazo enfermo. La preparación del escenario de fusilamiento es parte del mecanismo con el que la ley y la sociedad logran, en apariencia, extirpar el mal.



6.



7.

O BANDIDO DA LUZ VERMELHA

Tanto en la película de Miguel Littin como en la de Rogério Sganzerla la heroicidad del criminal cede su lugar de fama social al de la infamia, sin embargo, la “obsesión popular” por los crímenes, detectada por Martín Barbero, mediatizada y espectacularizada, no cede. Al inicio de la película, un plano cerrado muestra un letrero luminoso, electrónico. El tablero ciudadano se pregunta si el bandido es “Un genio ou uma besta?”. Este tablero urbano sitúa al criminal en un lugar central en la ciudad y la sociedad. Para Patricia Moran la película de Sganzerla se centra en una “configuração urbana nascente”, a partir de la cual “toma à sociedade de consumo e a comunicação massiva como pontos de vista privilegiados da representação” (128),

¹⁶ Respecto del tema del crimen en la Lira popular de Pezoa Véliz, cfr. Hachim Lara 2005; sobre el espectáculo en la lira cfr. Campos Salinas 1993.

encuadrada, según Rafael Hansen, tanto en el Cinema Marginal como “dentro da moderna sociedade brasileira” (152). En tanto, Jorge Ruffinelli destaca que el bandido enmascarado con un pañuelo, “pasa del sertón a la ciudad” (98), tránsito que, a juicio personal, pondría énfasis en el vínculo y tránsito entre el Cinema Novo y el Cinema Marginal, que puede ser visto en el “sertón” de *Dios y el Diablo en la tierra del sol* de Glauber Rocha (1963) hasta la ciudad de la película de Sganzerla. Esta relación la explicita Hansen al establecer que *O bandido da luz vermelha* “simboliza muito bem o Brasil da época ao executar uma narrativa que privilegia a desorganização mental do espaço e do tempo. O bandido social, figura frecuente nos filmes do Cinema Novo, é abandonado em prol da figura do bandido urbano, figura ausente de carácter e de aspirações ideológicas” (Hansen 151). Sin embargo, tal carencia pone énfasis en los mecanismos de construcción política, social y mediática que erigen esta figura espectacularizada del criminal.

Así, el bandido de Sganzerla actúa “no como Robin Hood en beneficio de los pobres sino como una excrecencia continua y natural de la sociedad, como un producto inevitable” (Ruffinelli 99) que prolifera acechante por la ciudad atemorizando a sus habitantes, pero que a la vez es acechado, ya que, cual *homo sacer*, es el elegido de la autoridad y debe ser eliminado.¹⁷ Se trata entonces, subrayando el rol de la autoridad y de la prensa, de un “criminal sin conciencia, perseguido por la policía y mitificado por el periodismo” (Ruffinelli 99), cuyo tránsito es la ruta personal, pero también deja una huella que se transforma en la ruta de quienes lo persiguen. Con su tránsito Luz vermelha dibuja, en el sentido de De Certeau, una criminalidad espectacularizada que el detective Cabezón, los políticos, la prensa y los espectadores implícitos leen y consumen. Una criminalidad vinculada a la cultura pop, ya que la “criminalidade é producto de consumo e invenção da mídia e da política” (Morán 131). Una criminalidad circular de la que, como espectáculo, todos forman parte.

No obstante, retomando el letrado electrónico ciudadano, la enunciación del criminal también está a cargo de otras voces. Dos voces periodísticas, una masculina y otra femenina¹⁸, “se revezam em um jogral radiofônico sensacionalista” (128). Estas

¹⁷ Gonzalo Aguilar (2009), quien recuerda la figura del homo sacer de Giorgio Agamben, relaciona la idea del trabajo que realiza Hélio Oiticica, a partir del bandido acribillado por la policía, Cara de Cavalo, el cual “fue señalado por el poder (sobre todo por el poder de la policía) como “aquele que deve morrer”, con la “figura del derecho romano arcaico que señala a aquel bandido que queda afuera de la esfera del derecho” (542) y que podía ser muerto por cualquier medio.

¹⁸ En *El chacal de Nahueltoro* a la voz femenina de la acturia, que abre la película con un informe del caso, se agrega una masculina, que da cuenta de los crímenes de Jorge del Carmen todavía no encarcelado.

voces reconstruyen de modo hiperbólico al bandido y se constituyen como “instancias narradoras dominantes no filme” (128). Sus voces radiales se expanden y subrayan los rasgos infames del bandido y atraviesan la sociedad en la que se inserta el criminal, exageran los calificativos y las comparaciones de las que se sirven para crear los datos biográficos¹⁹ ausentes del criminal, creando el efecto sensacionalista de la prensa:

Un personaje sanguinario. Abusivo. Bárbaro y arbitrario. Luz para sus amigos. Asesino bicampeón de fútbol. El bisnieto de Chico Diablo, el brasilero que mató al presidente Solano López, en la guerra de Paraguay. Descendiente de los aztecas. Un típico salvaje del siglo XVI en medio de la selva de concreto. Un brasilero en la última etapa del capitalismo. Un gran delincuente...

Los datos entrecruzan la mera construcción estereotipada del criminal, como “personaje sanguinario”, con una tradición bandolera que encuentra eco en los bandidos revisados por Eric Hobsbawm, como crítica a una sociedad de mercado que deviene, en Sganzerla, en “la última etapa del capitalismo”. Esta construcción distante del bandido, es acompañada de una apelación directa e inquisitiva a él: “Luz vermelha, ¿cuál es tu juego bandido enmascarado?” (min. 51). Un juego del que forman parte ellos, pero también la policía y la sociedad misma. Aquí, la articulación foucaultiana del “espectáculo de la cadena”, con la salvedad de que el criminal no está apresado, mantiene a este en escena al criminal, antes de su apresamiento, a quien media su crimen y a quien lo consume, en este caso el espectador implícito y pasivo, cuyos cuerpo y rostro no aparecen en la película, pero que es el receptor a quien va dirigido el mensaje emitido por la voz mediatizada e hiperbólica de los periodistas.

El tránsito del criminal es seguido por una cámara que lo muestra en su “vida violenta, anárquica o nihilista, caprichosa, cruel, desde la infancia narrada por él mismo” (Ruffinelli 98). El pañuelo que cubre su rostro es parte de la vestimenta del criminal, aunque pocas veces aparece con este (Morán 132), mostrándose en su cotidianidad íntima. La representación del criminal es erigida desde su cotidianidad, tiempos muertos ociosos y rutinarios del criminal, levantándose, limpiando su arma, afeitándose. El bandido no es apresado, se esconde. Se le puede ver como espectador dos veces en el cine, evidenciando el ocio o la estrategia que le permite esconderse. A la vez, escribe graffittis en paredes, escribe para ser leído. En una sociedad espectacularizada, el bandido se pregunta en varias ocasiones: “¿Quién soy yo?”. La sociedad,

¹⁹ Foucault (1981) sostiene que el “dato biográfico” hace existir al criminal. Dato, en el caso de *O bandido da luz vermelha*, es difuso, algo de la infancia al comienzo de la película y algo sobre la madre, en el desarrollo de esta, sin ser muy preciso. En el caso de *El chacal de Nahueltoro*, los datos, al estar ausentes, lo erigen como sujeto huérfano y de infancia precaria, lo cual lo hace existir.

la ley, la política creen conocerlo, pero él mismo no sabe quién es. Su tránsito lo lleva a observarse en las portadas de los diarios (imagen 8), sin que esta acción arroje una respuesta concreta. Su rostro público y mediatizado aparece en las portadas, su rostro observado por él, como espectador activo que, posiblemente, no es parte del montaje mediático escenificado sobre su figura. Esta acción de observar erigiría cierto distanciamiento brechtiano, cuando el actor muestra la “superposición de ambos rostros” (207), cuando “el efecto de distanciamiento transforma lo cotidiano en algo especial” (206-7), en franco diálogo con la sociedad propuesta por Debord. Aquí Luz vermelha se observa a así mismo y su gesto, con cabeza inclinada, puede ser leído como tal “distanciamiento”.



8.

En paralelo, el detective Cabezón, al igual que la cámara, lo sigue, huele la presencia de Luz vermelha, intenta leer sus pasos criminales. La película trabaja “o corte, a fragmentação”, más que con una cámara fija o en movimiento, recurre al montaje que exagera la fragmentariedad (Bernardet 15), de la persecución y del espectáculo criminal. La persecución es la constante del espectáculo en *O bandido da luz vermelha*: el bandido persigue a las víctimas, pero a la vez es perseguido por la policía. La prensa también entra en la cacería del criminal y realiza lo suyo: “Os narradores nos advertem para os perigos da mídia, forte o suficiente para expor sua estratégia. Se por um lado ela mitifica e espectaculariza a vida do Bandido, ela opera um proceso de esvaziamento deste perigo ao anunciá-lo” (Moran 132). Por su parte, J.B. es el político que permite dar voz al “deslumbramento consumista dos homens do poder” (132), cuya figura también es espectacularizada.

El espectáculo en *O bandido da luz vermelha*, a diferencia de la película de Littin, es construido en su devenir. A diferencia de *El chacal de Nahueltoro* aquí el criminal no alcanza a ser parte de este, ya que se suicida. Es el cuerpo de las víctimas, anónimo en la película, el que es “cubierto” por un papel (imagen 9) o género

(imagen 10), pero también por la prensa que asiste al espectáculo. El cuerpo cubierto es parte del espectáculo ubicuo que lo expone. Esta presencia post-crimen es la estela espectacularizada del crimen mismo, de la que forma parte la policía, la prensa y la sociedad. Así, entonces, el cuerpo del bandido se escapa del montaje mediático que rodea la reconstitución del crimen de *El chacal de Nahueltoro*.



8.



9.

CONCLUSIÓN

Un esbozo de conclusión me hace pensar en que a pesar de las diferencias entre ambas espectacularizaciones del criminal y del crimen, su articulación pone de manifiesto una crítica convergente y explícita a la sociedad y al sistema político que las cobija, pero también al espectador pasivo que las consume, en términos de Rancière; y que experimenta el espectáculo criminal ubicuo, parafraseando a Debord, en la paradójica imposibilidad de vivirlo directamente. Al la vez, con todo su potencial de simulacro, convoca a los cinco actores que complementan el espectáculo de la cadena propuesto por Foucault. De esta forma, la espectacularización del crimen permite urdir algunas de las tantas relaciones, implícitas y explícitas, que entablan estos actores entre sí. Vínculos anidados en una urdimbre de violencia y crimen cotidianos presentes tanto en *El chacal de Nahueltoro* como en *O bandido da luz vermelha*, vínculos que en su propia exacerbación espectacular, terminan por construir un discurso y ser cómplices, del mismo sobre la base del crimen y del criminal que lo comete.

Una conclusión acabada de ambas películas requiere un análisis que convoque otras relaciones. Primero, el de los tránsitos infantiles y de los tránsitos criminales que urden la película de Littin y que claman en las primeras escenas de la película de Sganzerla. Segundo, lo relevante de la relación entre el bandido urbano y otro rural. Tercero, la posibilidad de ver una correlación entre el espectáculo de estos criminales

y el espectáculo asumido por el poder oficial y las dictaduras latinoamericanas, previa o posteriormente. Cuarto, pensar el devenir del criminal que en los últimos años exalta su presencia en el espectáculo mediatizado (a diferencia del criminal de los años sesenta, cuya participación es más tímida, como Jorge del Carmen que posa creyendo en su salvación o como Luz vermelha que observa distante el titular de un diario con su rostro), por ejemplo, en *Tony Manero*, de Pablo Larraín (2008), que escenifica la espectacularización y el simulacro por medio de cine, la puesta en escena del baile (pública y privada) y la televisión; o la espectacularización de *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles (2002), por medio de la prensa y de la pose fotográfica, como carta de presentación social del criminal. Quinto, la presencia de la bestialidad del crimen que Sganzerla explicita en la voz radiofónica al preguntar: “Un genio ou uma besta?”. Esta última lleva a pensar en Hobsbawm²⁰, que da cuenta del bandido como “una bestia con forma humana” (119) y Foucault, al sostener que el panóptico “es una colección zoológica real; [donde] el animal está reemplazado por el hombre” (207). Además, lleva a plantear una lectura del criminal desde la biopolítica, al leer a este como monstruo, bestia y, en el caso de la película de Littin, como cuerpo/brazo enfermo a extirpar.

Sin embargo, en particular llama la atención la “estrategia de retórica documental” de *El chacal de Nahueltoro* cotejada con la estrategia fragmentaria (Bernardet 15) y mediatizada de *O bandido da luz vermelha*. Estas retóricas tienen un vínculo directo con las “estrategias de validación características del periodismo, la crónica y la investigación policial” (34), planteadas por Jacobsen para la película de Littin, pero que también aparecen en la de Sganzerla. A la vez, los vínculos entre ficción y documento (37), expuestos por González Stambuk para *El chacal de Nahueltoro*, funcionan en ambas películas, ya que las dos parten de un suceso real, mediado por la prensa y que desemboca en una ficción cinematográfica. Estas estrategias retóricas documentales, sumadas a las fragmentarias y mediatizadas, a las de la intimidad, y a la retórica espectacular, vienen a urdir una crítica hacia la sociedad, pero sobre todo a la espectacularización de esta, del crimen, de los actores que la protagonizan. De algún modo, al montar estas retóricas, se exagera la retórica espectacular y esta deviene en crítica antiespectacularizante. Crítica explícita que tanto Littin como Sganzerla asumen desde el Nuevo Cine Chileno y Cinema Marginal Brasileiro, respectivamente, articulando el discurso trabajado en el Nuevo Cine Latinoamericano.

²⁰ Para Hobsbawm hay un instante en que surge una “antimitología del bandidismo, en la que el bandido es presentado como lo opuesto del héroe, como ‘una bestia con forma humana’”, es decir, una bestia dispuesta “a profanar todo lo que es sagrado, a matar, saquear, incendiar, violar la voluntad de Dios y las leyes del Estado” (Hobsbawm 119).

FILMOGRAFÍA

Littin, Miguel. *El chacal de Nahueltoro* (1969). 90 minutos.

Sganzerla, Rogério. *O bandido da luz vermelha* (1968). 92 minutos.

BIBLIOGRAFÍA

Aguilar, Gonzalo. “Culpable es el destino: el melodrama y la prisión en las películas *Deshonra y Carandiru*”. *Nueva Sociedad* 208 (2007): marzo-abril.

———. “La ley del bandido, la ley del arte. *Bólido caixa 18, poema caixa 2, Homenagem a Cara de Cavalo* de Hélio Oiticica”. *Revista Iberoamericana* 227 (2009 abril - junio): 539-550.

Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairos, 2002.

———. *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*. Barcelona: Anagrama, 1993.

Bernardet, Jean-Claude. “Cinema marginal?”. *Cinema marginal brasileiro e suas fronteiras: filmes produzidos nos anos 60 e 70*. Eugênio Puppo (Ed). Brazil: Heco Produções. 2004: 12-17.

Birri, Fernando. “Miguel Littin, *El chacal de Nahueltoro* (1967)”. *Soñar con los ojos abiertos. Las treinta lecciones de Standford*. Buenos Aires: Aguilar, 2007.

Brecht, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Selección Jorge Hacker. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1970.

Cavallo, Ascanio y Carolina Díaz. *Explotados y benditos: Mito y desmitificación del cine chileno de los 60*. Santiago: Uqbar, 2007.

Corro, Pablo. “Tramposos”. *Aisthesis* 37 (2004): 86-92.

Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La Marca, 1995.

De Certeau, Michel. “Relatos de espacio”, en *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana, 2000.

Donoso, Catalina. “¿Espectador en acción?: representación e identificación del pueblo/masa en *El chacal de Nahueltoro*”. *Aisthesis* 47 (2010): 100-114.

Foucault, Michel. *La vida de los hombres infames*. La Plata: Altamira, 1996.

———. *Vigilar y castigar. Nacimiento de una prisión*. México: Siglo XXI, 1981.

Francia, Aldo. *Nuevo cine latinoamericano en Viña del Mar*. Santiago: CESOC, 1990.

Franulic, Fernando. “*El chacal de Nahueltoro*: ¿transgresión premoderna o moderna?”. *Cyber Humanitatis* 35. 2005. 25 mayo 2010 <http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/>.

González Stambuk, Guillermo. “El documento de Nahueltoro: la significancia documental en el filme *El chacal de Nahueltoro* de Miguel Littin (1969)”. *El chacal de Nahueltoro*:

- Emergencia de un nuevo cine chileno*. Sergio Navarro (Ed). Santiago: Uqbar, 2009: 37-46.
- Gubern, Román. *Cien años de cine*. Barcelona: Bruguera, 1983: 61-132.
- Hachim Lara, Luis. *Carlos Pezoa Véliz: alma chilena de la poesía*. Valparaíso: Universitarias de Valparaíso, 2005.
- Hansen Quinsani, Rafael. "Transgressões cinematográficas na década de 60 (século XX): entre o cinema novo e o cinema marginal, os indícios da moderna tradição brasileira". *Métis: História & Cultura*. Vol.7, n° 14 (2008): 141-159. 25 mayo 2012. <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/metis/article/viewArticle/719>.
- Hobsbawm, Eric. *Bandidos*. Barcelona: Ariel, 1976.
- Jacobsen, Udo. "Realismo y lenguaje en *El chacal de Nahueltoro*". *El chacal de Nahueltoro: Emergencia de un nuevo cine chileno*. Sergio Navarro (Ed). Santiago: Uqbar, 2009: 15-36.
- Jameson, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona, Paidós, 1991.
- Martín Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. México: Gustavo Gili, 1987.
- Morán, Patricia. "O bandido da massa". *Revista Famecos* Vol. 17, n° 2 (2010): 128-134.
- Mouesca, Jacqueline. "Miguel Littin: La apertura latinoamericana". *Plano secuencial: veinticinco años del cine chileno (1960-1985)*. Madrid: Ediciones del Litoral, 1989: 89-107.
- Puppo, Eugênio (ed). *Cinema marginal brasileiro e suas fronteiras: filmes produzidos nos anos 60 e 70*. Brazil: Heco Produções, 2004.
- Rancière, Jacques. "El espectador emancipado". *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010: 9-28.
- Ruffinelli, Jorge. *América Latina en 130 películas*. Santiago: Úqbar, 2010.
- Salinas Campos, Maximiliano. *Versos por fusilamiento. El descontento popular ante la pena de muerte en Chile en el siglo XIX*. Santiago: Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes, 1993.
- Valenzuela Prado, Luis. "El chacal de Nahueltoro: bisagra y pacto criminal en el cine y literatura en Chile" *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 73 (2011): 129-148. Lima-Boston.
- Vega, Alicia. "El chacal de Nahueltoro". *Re-visión del cine chileno*. Santiago: CENECA, 1979.