

## TRAMPOSOS

**Pablo Corro Pemjean**

*Instituto de Estética*

*Facultad de Filosofía*

*Pontificia Universidad Católica de Chile*

### Resumen

El texto, que desarrolla una ponencia presentada por el autor en el 51° Congreso Internacional de Americanistas (2003), se refiere a la presencia renovada y recurrente del «tramposo» en el cine chileno y latinoamericano actual, y a una cierta estética de «expresión oblicua» que le es característica, articulada, simbólica y formalmente, a través del «detalle» y el «fragmento».

**Palabras clave:** tramposo, expresión oblicua, detalle, fragmento.

### Abstract

*This article is based on a paper presented by the author in the 51 International Conference of Latin American Studies (2003). It deals with the renewed and recurrent presence of the «crook» in current Chilean and Latin American cinema; it also considers an aesthetics of «oblique expression», characteristic of this tradition which articulates itself symbolically and formally through the «detail» and the «fragment».*

**Keywords:** crook, oblique expression, detail, fragment.

En Chile, las películas que en los últimos años enhebra claramente el tramposo son **Mala leche** de León Errázuriz (2004), **Los debutantes** (2003) de Andrés Waissbluth, **La fiebre del loco** de Andrés Wood (2001), **Taxi para tres** de Orlando Lübbert (2001), **Negocio redondo** de Ricardo Carrasco (2001), **Un ladrón y su mujer** de Rodrigo Sepúlveda (2001), **Un hombre aparte** de Bettina Perut e Iván Osnovikoff (2001), **Monos con navaja** de Stanley (2000), **Tierra del fuego** de Miguel Littin (2000). Menos directamente, **Coronación** de Silvio Caiozzi (2000). En México, **Amores perros** de Alejandro González Iñárritu (2000), **La ley de Herodes** de Luis Estrada (1999), **Todo el poder** de Fernando Sariñana (1999), **Profundo carmesí** de Arturo Ripstein (1996). En Brasil, **Ciudad de Dios** de Fernando Meirelles (2002), en Argentina, **El bonarense** de Pablo Trapero (2002), **Nueve reinas** de Fabián Bielinsky (2001), y **Plata quemada** de Marcelo Piñeyro (2000).

En este sistema el tramposo es un detalle y la forma que caracteriza su cine es la del fragmento. Cuando nos referimos al detalle y al fragmento anunciamos ya una estética de la expresión oblicua, una actividad conjunta de referencialidad y omisión, y dos modos de presentar-encubrir dramática y visualmente las ideas, simbólica y referencialmente lo circundante, según la tensión manifiesta entre la parte y el todo.

El tramposo, personaje cazafortunas, oportunista, es un fragmento, o un detalle ruinoso de la institucionalidad policial y de mercado dominante que tiene como trasfondo ético una doctrina del rendimiento.

Tomamos de Omar Calabrese, de *La era neobarroca*, las nociones de detalle y fragmento. Calabrese acuña el concepto de Neobarroco como una denominación más de la Posmodernidad, según un sistema de correspondencias ideológicas que establece entre esta crisis y el Barroco de los siglos XVII-XVIII, pero esa analogía paradigmática y la atención a la dialéctica del todo y la parte, la toma de un cubano de Severo Sarduy, en *Ensayos generales sobre el Barroco*.

Según todas esas intenciones «Detalle» viene del latín y significa «cortar de». El recorte implica al sujeto que hace el corte, lo evidencia, y como «detalle» cumple la función «de reconstituir el sistema al que pertenece».

«Fragmento», deriva del latín «frangere» «romper». Por la violencia que lo separa el fragmento «no posee una línea neta de confin sino más bien lo accidentado de una costa», y tanto esa violencia que oculta al sujeto operador tras el accidente, como la accidentalidad misma de la forma que resulta, aíslan más al fragmento de su todo de pertenencia.

Conforme a estas precisiones se debe entender que en el cine chileno y latinoamericano el pícaro funciona como detalle y su expresión audiovisual corresponde a una retórica del fragmento.

Los atracadores, traficantes, jugadores, tahúres, charlatanes, promotores de peleas, cazatalentos, rufianes en la morfología de estos cuentos de raigambre popular —herederos de Pedro Urdemales, de Juan sin miedo, de los burladores y los pícaros ibéricos— como encarnación de las funciones de «transgresión» o del «principio de acción contraria» (en el análisis morfológico del relato) son relativos a la normatividad vigente, son productos de la institucionalidad. El traficante de locos, el falsificador de sellos, el conquistador de viudas, el policía corrupto dependen de la existencia de las reglas, de su reconocimiento generalizado, de su cobertura extensiva y control intensivo, y, por sobre todo, de las fracturas que les infiere la costumbre y sus intenciones desmesuradas. El carácter atribuido de las significaciones que caracteriza a los reglamentos y a las instituciones, la convencionalidad que les confiere fuerza, es la fisura por donde se infiltra el pillo. Su habilidad consiste en encontrar el resquicio, el sello de agua, el vacío legal para acortar el camino, el procedimiento, para desviar los fondos.

El taxista de *Taxi para tres*, que primero es víctima de un asalto, luego chofer cómplice de los asaltantes y finalmente víctima de nuevo, por su ajuste a las intenciones de la prensa cuando entrega a sus socios a la policía, es como todos los oportunistas un representante hipertrofiado y contrafuncional del sistema, es un héroe barroco, alguien que ha podido ver lo circundante como forma. Su capacidad para replicar con grandilocuencia los discursos oficiales y profitar del resquicio afirma que para sus ojos el entramado ético, el mundo como sistema de significaciones ha devenido forma, figura, leyenda.

El filósofo italiano Dino Formaggio sostiene que «el loco entra, con el teatro barroco en el teatro del mundo, abriendo entre poesía y locura la nueva figura inquietante del arte en la cultura occidental», en correspondencia, Sarduy cifra la voluntad de forma del Barroco en la puesta en escena de Calderón, en su decorado alegórico hecho de *trompe l'oeil*, de ilusión, de sueño y discurso cifrado, identificando la escena misma con el universo. La obcecación estructural, operativa, que demuestra el tramposo por el sistema y la exasperación formal que caracteriza a sus simulacros —el disfraz, el camuflaje, el juego de manos— contribuyen al adelgazamiento semántico de su mundo, y expresan, tal como ocurría con el loco y el soñador del Barroco, una periférica sensibilidad a la ruina.

El negocio brujo, el cuento del tío y el malabar son en el manual del pillo gestiones distractoras. Enfatizando sus ventajas comparativas, su lastimera malafortuna, o la destreza de las manos, desplazan la atención hacia un sitio vistoso distanciado de ese otro próximo donde la actividad es especulación, la palabra mentira, y el esfuerzo robo.

En este sentido la acción del tramposo en este cine es al detalle, pero lo es también conforme a que su actividad se despliega sobre tres instancias que refieren estratégicamente el todo al que pertenece, el todo de las utilidades y el control: el trabajo, la palabra y el cuerpo.

La ética del lucro y del rendimiento es la ética de la laboriosidad. En este orden la vivencia solidaria del tiempo y del espacio se da en el trabajo, como existencia comprensible, encaminada hacia fines compatibles, pero también como ubicación y actividad prevista. Míticamente el sistema se mueve entre la dignificación por el trabajo, que las foto-postales burguesas del XIX consagraban a través de la imagen del operario de faena ruda en pose noble hasta la especulación actual, como estrategia de inteligencia y temeridad inmóviles.

El tramposo no ve dignidad en el trabajo, por el contrario, sólo esfuerzo y pobres resultados, es un desclasado. El pillo siempre avergüenza a sus hermanos, a la gente trabajadora: al soldador, medio hermano del truhán de **Coronación**; a la empleada del hotel, hermana del timador de **Nueve reinas**; a la mujer del taxista en **Taxi para tres**; al fotógrafo, vecino de los jóvenes narcotraficantes en **Ciudad de Dios**.

El pícaro es uno que se ha dejado entusiasmar por el optimismo de la clase dirigente, por su discurso oficial. En atención a este «discurso» es de suponer entonces que en este régimen la palabra es de intencionalidad persuasiva, promocional, imperativa, distractora. La palabrería del marketing, de la publicidad, de la prensa se confunde todo el tiempo y se superpone a la palabrería de los tramposos.

El radioteatro de **La fiebre del loco**, las especulaciones televisivas sobre los ovnis en **Taxi para tres**, las gigantografías promocionales en **Amores perros**, los eslogan de campañas contra la droga en **Un hombre aparte**, expresan la misma voluntad de control sobre el receptor y la misma pretensión de identidad entre forma y significado (univocidad de sentido) en las cosas, que las palabras melosas con que el protagonista de **Profundo carmesí** seduce a las viudas pudientes.

Decir que la existencia, como actividad en el tiempo y en el espacio, y la palabra como recurso para significarla, han sido estandarizadas, es decir que el cuerpo mismo ha sido reglamentado. La postura para el trabajo manual, técnico, las formas y los gestos de la *sex symbol*, el adiestramiento policial, y los revestimientos prestigiosos del dirigente, representan como en toda estandarización el propósito de optimizar los esfuerzos y simplificar instrumentalmente la diversidad. En este sentido los juegos de manos de los pillos de **Nueve reinas** y la apariencia cándida del tramposo principiante que interpreta Gastón Pauls, son eficientes porque las operaciones del cuerpo y las fisonomías son previstas por el sujeto normal, es decir vistas conforme a un repertorio limitado de posibilidades y relaciones.

Ahora bien, esta capacidad que tiene nuestro personaje para referir la regla y presentar la excepción respecto del trabajo, la palabra y el cuerpo, procede no sólo de su dramaticidad transgresora, sino de la disposición documental o semidocumental con que este cine lo considera.

La cinematografía chilena y latinoamericana del pillo asume respecto de su objeto una postura documental, o semidocumental, si podemos considerar así aquella intención realista a la manera del neorrealismo clásico: escenarios reales —medio inaccesibles en **La fiebre del loco** y **Ciudad de Dios**—; ausencia de efectismos —luz natural en **El bonaerense**, audio directo, sincrónico—; personajes reales —en **Un hombre aparte**, donde Ricardo Liaño interpreta a Ricardo Liaño y lo piensa explícitamente como personaje—; problemáticas sociales periféricas —el narcotráfico, la delincuencia, la cesantía, la prostitución, el hacinamiento—; ineficacia operativa e impotencia del héroe —Zapa, el protagonista de **El bonaerense**, en el calabozo, Andrés, protagonista de **Coronación**, testigo apático del robo de su casa, los estafadores de **Nueve reinas** cuando no pueden cobrar su cheque en los bancos.

El problema es que esta actitud verista, que funda su capacidad referencial en la cámara en mano, el plano secuencia, el fuera de foco, el ruido ambiente sincrónico, la luz natural, el plano largo, el plano persistente, el tiempo muerto, el corte directo, indica en esas mismas estructuras una retórica del detalle y pone en evidencia la subjetividad que selecciona. Todas estas formas permiten sentir el despliegue del objetivo en un espacio real, complejo, hostil. La cobertura sostenida de la acción, por ejemplo en las secuencias de espera desanimada en **Un hombre aparte**, más que presenciar la integridad de un proceso, o materializar el tiempo, explicitan el cuadro, fruto del encuadre, el espacio por referencia al observador. Presentan su distancia, su magnitud, su rareza, su complejidad. En ese sentido exponen las operaciones, los dispositivos, la doctrina de registro y discursividad.

Diremos que esta documentalidad es de cercanía, de primer plano. Cercanía del paisaje, cercanía del cuerpo, primer plano de la operación característica o generadora de peripecia —manipulación de dinero, de armas, de herramientas de ingreso y apertura, llaves, taladros, manipulación de herramientas de comunicación, teléfonos, lápiz y papel, cámaras fotográficas, micrófonos—. Cercanía de audio, el resuello animal, la respiración dificultosa del cuerpo obeso de Ricardo Liaño, los crujidos del entablado de su mísera pensión en Mapocho, el silencio incómodo de la espera en el evento fracasado, ruidos que Bettina Perut e Iván Osnovikoff, primero sonidistas y después documentalistas, responsables del sonido directo en **Fernando ha vuelto** de Caiozzi, registran enfáticamente.

La cercanía del registro es tan comedida con el personaje y sus actividades que proceden como él. Cuando hay balceras, como en **El bonaerense** o en **Ciudad de Dios**, el objetivo se resguarda y provisionalmente pierde el objeto; cuando hay transacciones prohibidas, escudriña; figonea, si los amantes se sacian furtivamente, en **Coronación** o **Profundo carmesí**; mira pasmado, obsesivamente el cuerpo, cuando el amante viola a la mujer, en **El bonaerense**; huye con el pillo después de su traición, y cuando la captura es inminente, traicionero, lo abandona y contempla a la distancia, como en la secuencia final de **La fiebre del loco**. en un maravilloso plano general digno de Herzog.<sup>1</sup>

En este sentido la documentalidad acerca no sólo espacialmente los motivos de referencialidad sistémica, trabajo, lenguaje, cuerpo. Los acerca simbólicamente, emblemáticamente. El trabajo luce en primer plano de manualidad, extracción de moluscos, apertura de caja fuerte; el lenguaje, en plano de detalle de escritura técnica, informe policial mecanografiado, de escritura subjetiva, persuasiva, manual, cartel a mano con faltas de ortografía; y el cuerpo, en plano cercano y sostenido de cuerpo en adiestramiento, de cuerpos fornicando.

Ambas proximidades son generadoras de una complicidad que opera por participación y por distracción. La cercanía física, simpatética, implica en el modo de la vista gorda, la indiferencia, la infiltración, la fuga. Pero más esencialmente, compromete a nivel discursivo, puesto que al actuar sobre el detalle, efectivamente, queda el Todo fuera de campo, reducido a pura virtualidad, sugerencia, o a una mera abstracción que resulta de su presencia parcial como expresividad en off, por ejemplo, como el ruido de lo real. En este sentido el interés comprensivo o de control por el detalle apariencial es factor de complicidad porque encubre el todo circundante como sistema de contradicciones y estructura donde el error prolifera desde el centro a los márgenes.

<sup>1</sup> Intención semi-subjetiva de la mirada, en la fórmula de Mitry que, justamente al renunciar de manera provisoria o sostenida a la exclusiva dedicación dramática, primero, se descubre como una conciencia relativa —como un verdadero *Mitsein* cinematográfico según Deleuze— y, después, o al mismo tiempo, descubre un objeto, un paisaje encima, fugado desde el sentido hacia la forma.

La cercanía simbólica como atención a los modos ejemplares del trabajo —la manualidad— del lenguaje —la persuasión y el orden— del cuerpo —el adiestramiento, el esfuerzo y el déficit—, más que denunciar la estandarización y funcionalización de la experiencia, desatiende, por esquivas a la forma, aquellas versiones más representativas del paradigma actual, más esenciales, críticas y generalizadas: el trabajo como pura especulación, la palabra como mecanismo, y el cuerpo como signo.

Quizá considerando la naturaleza problemática, imprecisa de todas estas referencialidades en el cine de los pillos, debamos aceptar que el detalle ha devenido fragmento, o peor aún, residuo, y reconocer ya, suspendiendo toda ironía epistemológica, que los referidos factores de complicidad de estos cineastas son justamente sus dispositivos autocríticos, los mecanismos de exasperación y distanciamiento que provocan sostenidamente la participación crítica en el espectador.

La estética del cine de los tramosos se articula entonces como una ética del espacio, una axiografía, organización valórica del espacio de la representación, que en este caso depende de las dinámicas de cercanía y alejamiento respecto de su objeto, de una órbita de visibilidad y ocultamiento.

Esa órbita es la órbita Barroca, la elipse, que se relaciona a nivel del discurso barroco con la elipsis, omisión de palabras en la oración. En el cine esta figura mantiene su nombre y su principio, como omisión temporal, y particularmente en el cine de los tramosos luce su análogo espacial, el fuera de campo.

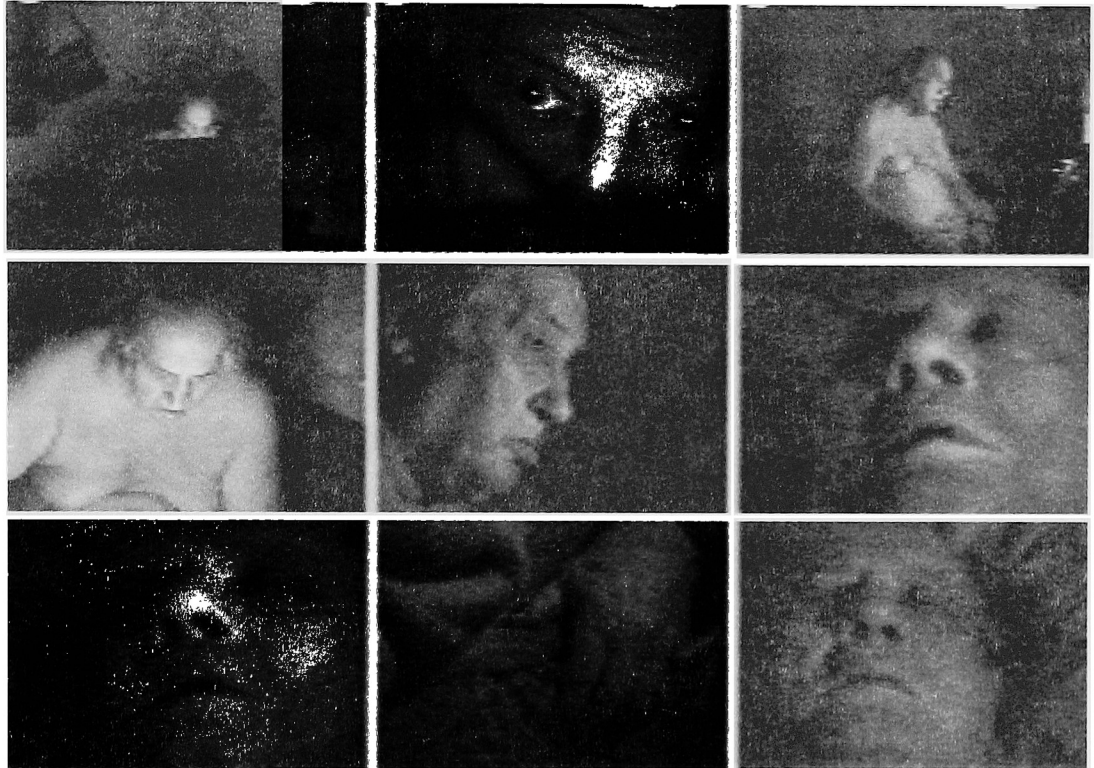
La elipse es un buena imagen final para acotar el modo en que estas cinematografías describen referencial y poéticamente el panorama de nuestras sociedades unificadas por el mercado. El primer plano visual y de audio directo, sostienen la pretensión documental de este cine, y corresponden en la elipsis al momento de proximidad que la costumbre puede continuar como atención circular, como cobertura objetiva, como acecho sistemático y equidistante. El fuera de campo, los audios off, en cambio, como referencia indirecta a la cosa, como indicación imaginaria de ella, representan el acercamiento simbólico, poético del cine a su objeto, los tramos distanciados de la órbita elíptica, donde el observador se libera parcialmente de la gravedad del centro, donde, fuera de vista, se puede esconder, o soñar su objeto.

Antes de concluir, una sola indicación que quizás pueda servir como advertencia, mejor, como instrucción crítica para los espectadores de nuestro cine, queremos señalar que el alcance ideológico de las afinidades entre esta sensibilidad latinoamericana contemporánea, vista en el cine, y la sensibilidad Barroca original (por ejemplo, en la compartida recensión espacial, en el tratamiento desmesurado, irracional del utillaje del paradigma —del trabajo, el lenguaje, el cuerpo—, en la ejemplaridad erosiva de sus héroes, y en la paroxística voluntad de forma) debiera ser estudiada en un futuro próximo, considerando la permanente desorientación identitaria que nos urge. Y ese estudio debiera prestar atención preferente a lo que expresa el cine como arte contemporáneo, e industria cultural, como sistema de representación que perpetúa en sus modos documentales y de ficción, los mismos vaivenes seculares de la representación barroca hispanoamericana por excelencia, la representación católica: una oscilación entre la imagen narrativa, didáctica, y la imagen sacramental, mística, extática.

Hecho ese alcance terminemos con una advertencia crítica sobre este cine: en las películas de tramosos la ejemplaridad del pillo no es por defecto sino por analogía con el referente. El sistema y su ética son los tramosos.

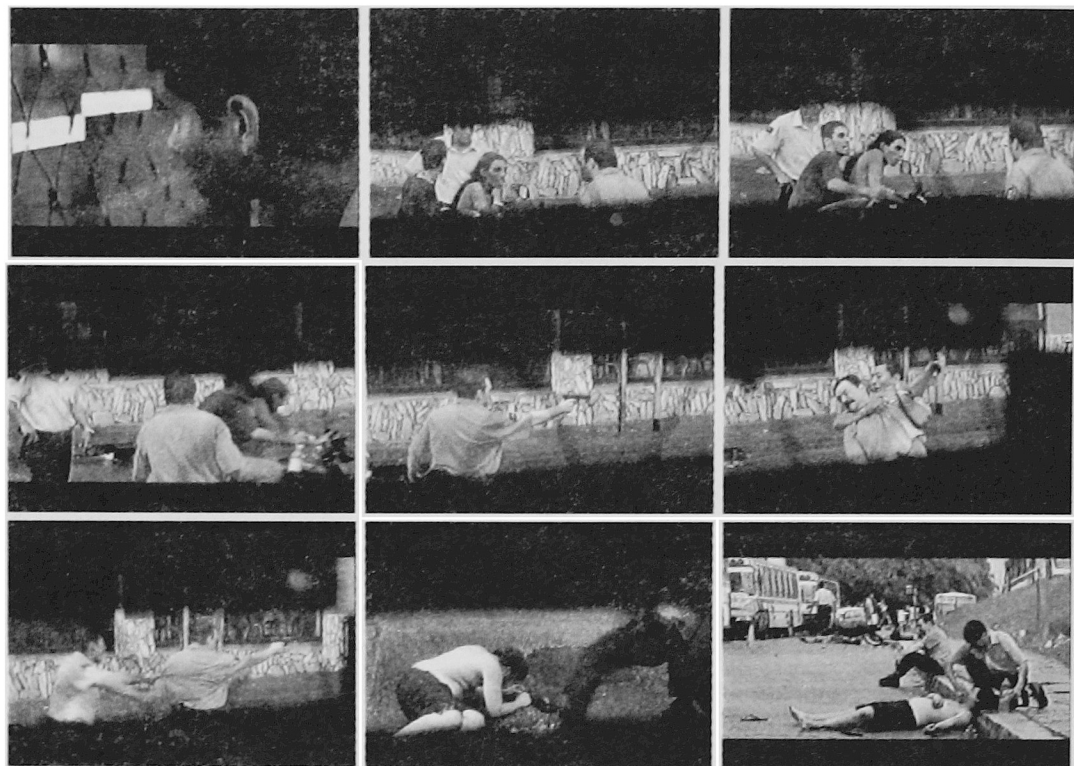
*Post scriptum*

## Análisis de secuencias

1.- **Un hombre aparte**, Perut y Osnovikoff, Chile, 2001. Secuencia final.

La sentencia de soledad y frustración que imponen los elementos dramáticos a Ricardo Liaño, personaje-objeto del documental, se devuelven a través de su retórica al punto de vista y sus intenciones. Los primeros planos, los planos de detalle, la diversidad de los ángulos, el registro de la desnudez y del sueño del viejo, afirman de manera acostumbrada la intención documental como esfuerzo de cercanía del objetivo y de verismo por su invisibilidad. Sin embargo, la cobertura espacial intensiva y temporal extensiva dedicada a la persona deben ser comprendidas también en el sentido de una relación de dominio del objetivo sobre el objeto. El acecho implacable al personaje y su disponibilidad sostenida a la vez que revelan la personalidad y las intenciones del registro, desplazan lo documental hacia el sitio lejano, opaco y mudo de las meras formas.

## 2.-El bonarense, Trapero, Argentina, 2002.



Mañana del primero de enero en el control policial de La Matanza, suburbio del Gran Buenos Aires. A través de la mirada de Zapa, suboficial de menor rango del cuartel y protagonista del filme, observamos el accionar de dos policías que intentan someter a unos motociclistas borrachos. El paso de la atención objetiva a la subjetiva, el efecto de *sobreencuadre* que produce la persiana y la situación fuera de campo de los sujetos baleados definen un realismo hecho de literalidad y sugestión. Situado en la *semisubjetividad* el registro es tan cauto, oportuno y pasivo en su accionar como el protagonista: un policía sin convicción ni más facultades que la de la mirada. El plano general de la calle y de los heridos compensa la focalización plástica y dramática de los planos precedentes y sugiere la visión con retraso de un transeúnte.

## BIBLIOGRAFÍA

Calabrese, Omar. **La era neobarroca**. Madrid: Cátedra, 1994.

Sarduy, Severo. **Ensayos generales sobre el Barroco**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987.

Formaggio, Dino. **Arte**. Barcelona: Labor, 1976.

Aumont, Jacques. «Lumiére, el último pintor impresionista». **El ojo interminable**. Barcelona: Paidós, 1997.

Nichols, Bill. **La representación de la realidad**. Barcelona: Paidós, 1997.