

# Luis Duno Gottberg

ld4@rice.edu

## Ens.hist.teor.arte

DUNO GOTTBERG, LUIS “Geografías del miedo en el cine venezolano: *Soy un delincuente* (1976) y *Secuestro express* (2005)”, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá D. C., Universidad Nacional de Colombia, 2010, No. 19, pp. 40-64.

## RESUMEN

El cine venezolano contemporáneo ofrece ejemplos de los modos en que la construcción del espacio cinematográfico y la producción de discursos sobre la violencia constituyen prácticas políticas profundamente imbricadas. Partiendo de las reflexiones de Henri Lefebvre, discuto la dimensión más tangible del espacio, así como sus representaciones, en cuanto productos constituidos por fuerzas ideológicas específicas. Este estudio se concentra en dos películas sobre la violencia criminal en Caracas: *Soy un delincuente* y *Secuestro Express*. El análisis revela los modos en que la construcción de “espacios cinematográficos de violencia y miedo” se naturaliza como una configuración ideológica específica.

## PALABRAS CLAVE

Luis Duno Gottberg, *Soy un delincuente* (1976), *Secuestro Express* (2005), Hugo Chávez, espacio y violencia, cine venezolano, crimen y delincuencia.

## TITLE

*Geographies of Fear in Venezuelan Cinema: Soy un delincuente (1976) and Secuestro Express (2005)*

## ABSTRACT

Contemporary Venezuelan cinema offers compelling examples on how the staging of cinematographic space and the discourses about violence are deeply interrelated political practices. Drawing on Henri Lefebvre, I approach the most tangible dimensions of space, as well as its cultural representations, as products of strong ideological forces. This study focuses on two films about criminal violence in Caracas: *Soy un delincuente* and *Secuestro Express*. These films reveal the ways in which the construction of “cinematographic spaces of violence and fear” becomes naturalized along the lines of specific ideological formations.

## KEY WORDS

Luis Duno Gottberg, *Soy un delincuente* (1976), *Secuestro Express* (2005), Hugo Chávez, space and violence, Venezuelan cinema, crime and delinquency.

## Afiliación institucional

Associate Professor of Caribbean and film Studies. Department of Hispanic Studies Rice University, EE.UU.

Actualmente escribe sobre la representación (o construcción) mediática de colectivos populares en términos de sujetos pre-políticos. Es autor de Solventar las diferencias: *La ideología del mestizaje en Cuba* (Frankfurt-Madrid: Vervuert – Iberoamericana, 2003) y *Albert Camus: Naturaleza, Patria y Exilio* (Caracas: Imprenta Universitaria, Universidad Central de Venezuela, 1994). Ha editado también tres volúmenes: *Miradas al margen. Cine y Subalternidad en América Latina*. (Caracas: Cinemateca Nacional de Venezuela, 2008), *Imagen y Subalternidad. El Cine de Víctor Gaviria*. (Caracas: Cinemateca Nacional de Venezuela, Ministerio de Cultura, 2003); y *Cultura e identidad racial en América Latina. Revista de Estudios Culturales e Investigaciones Literarias* (Caracas: Universidad Simón Bolívar, No. 19, 2002).

Recibido Octubre 17 de 2010  
Aceptado Diciembre 25 de 2010

# Geografías del miedo en el cine venezolano: *Soy un delincuente* (1976) y *Secuestro express* (2005)

Luis Duno Gottberg

Profesor de cine y estudios caribeños

## Introducción<sup>1</sup>

El cine venezolano contemporáneo proporciona numerosos ejemplos de los modos en que el discurso sobre la violencia se expresa a través de configuraciones específicas del “espacio cinematográfico”<sup>2</sup>. Como podrá observarse en las páginas que siguen, el sentido político que subyace a tales configuraciones puede ser objeto de un abordaje crítico que responde a un análisis de elementos visuales y narrativos específicos. Atendiendo a los conocidos planteamientos de Henri Lefebvre en *La Production de l'espace* (1974), propongo indagar las dimensiones más tangibles del espacio, así como sus representaciones culturales, en cuanto productos de fuerzas ideológicas que ocultan sus operaciones tras principios de naturalización. Por tal motivo, el presente ensayo advierte contra la supuesta inocuidad del espacio —profílmico o diegético, en nuestro caso— y su *ilusión de transparencia*, que lo

---

<sup>1</sup> Este artículo es parte de un estudio más amplio sobre la violencia, la cultura y la política en la Venezuela contemporánea. Quisiera aprovechar esta oportunidad para agradecer a Beatriz González-Stephan, Juana Suárez, Javier Guerrero y Lida Oukaderova por sus comentarios y sugerencias.

<sup>2</sup> Entiendo el *espacio cinematográfico* en términos amplios. Se trata de una función de la *mise en scène* y de la cinematografía. Este concepto cubre también el espacio profílmico, redefinido o apropiado en términos de los lugares en donde se efectúa el rodaje (*locations*), de las combinaciones de tomas y de los movimientos de cámara. Como podrá verse, la definición que propongo trasciende el concepto, más restringido, de “puesta en escena”.

presenta como “luminoso, [...] inteligible, [...] liberador”, ilusión que “va de la mano con la percepción del espacio como inofensivo, libre de trampas o secretos”<sup>3</sup>.

He restringido este análisis del cine venezolano al estudio de secuencias breves —principalmente, los créditos iniciales y las escenas finales— de dos películas que abordan el tema de la violencia criminal en Caracas: *Soy un delincuente* (1976) y *Secuestro Express* (2005). Los contrastes y las coincidencias entre estas dos producciones revelarán los modos en que la construcción de los espacios cinematográficos de la violencia y del miedo son naturalizados siguiendo, en el caso venezolano que me ocupa, dos formaciones ideológicas específicas: una que cuestiona las premisas de la democracia liberal y otra que cuestiona las premisas de un experimento populista radical<sup>4</sup>.

La selección y el cotejo de estas dos películas, dentro del marco teórico que hemos venido esbozando, traen a colación una serie fascinante de problemas. *Soy un delincuente* fue realizada en 1976, en un periodo de expansión económica sin precedentes en la historia de Venezuela, y durante el gobierno populista liberal de Carlos Andrés Pérez. *Secuestro Express*, más reciente, fue realizada en 2005, en las postrimerías del primer periodo de gobierno de Hugo Chávez, un populista radical que cuestiona el modelo de la democracia representativa. La primera fue bien distribuida en los cines de Venezuela y tuvo una muy limitada exhibición internacional. La segunda alcanzó una amplia distribución a través de Miramax y llegó a convertirse en la producción venezolana más taquillera de los últimos años. *Soy un delincuente* fue financiada por el Estado; *Secuestro Express*, por capital privado. Finalmente, la primera recurrió a los legados del neorrealismo —arraigados en el Nuevo Cine Latinoamericano de las décadas de los años sesenta y setenta— mientras que la segunda combinó la estética de MTV con algunos trucos del género del terror. Este contrapunto de épocas, temáticas, mercados y estéticas permite ilustrar con exactitud la complejidad de las políticas que dominan el *régimen visual* de la Venezuela contemporánea.

Comienzo presentando una idea básica de la organización territorial y demográfica de Caracas; ello servirá para explicar cómo la distribución de la ciudad se traduce en una particular *espacialización del poder y la clase social*. Continúo con la exploración detallada de cada película, discutiendo su trama, *mise en scène* y fotografía y explicando el sustrato político que

---

<sup>3</sup> Henri Lefebvre, *The Production of Space*, trans. Donald Nicholson-Smith, Oxford: Blackwell, 1991, pp. 27-28. (traducción mía).

<sup>4</sup> La bibliografía sobre el populismo es demasiado abundante para abordarla en este espacio. Asimismo, la variedad de matices de las —no menos— cuantiosas posiciones e interpretaciones teóricas sobre el tema requeriría una extensa reflexión. Para los efectos de este trabajo, por lo tanto, me limitaré a señalar que coincido con Ernesto Laclau en que el “populismo” es una forma de interpelación que *construye* cierto sujeto de la política: “el pueblo”. Este proceso puede asumir diferentes articulaciones que resultan en formas —más o menos democrático-autoritarias— de incorporación de las masas a la arena política. Véanse Ernesto Laclau, *Política e ideología en la teoría marxista: capitalismo, fascismo, populismo*, México: Siglo XXI, 1978, y *La razón populista*, Buenos Aires: FCE, 2005.

nutre cierta representación de la violencia y el miedo a través de la configuración del espacio cinematográfico. Cabe decir aquí que dicho espacio debe entenderse como el producto de un conjunto de decisiones estéticas vinculadas con la *mise en scène* y análogas a lo que Lefebvre llama “representaciones del espacio”<sup>5</sup>. Es, sin embargo, un concepto que quisiera trascender la idea de “puesta en escena” y abrazar también la espacialidad que implican los procesos de distribución y consumo de mercancías cinematográficas. En otras palabras, estas películas se analizarán aquí en términos de *representaciones*, pero también como superficies textuales —“espacios de representación”, diría Lefebvre— que circulan en mercados nacionales o internacionales.

La *representación del espacio* es una noción fundamental dentro de la estructura general del libro de Lefebvre acerca del poder formativo que tiene el espacio no sólo en nuestra percepción personal —mental y física— con respecto a nosotros mismos y a la naturaleza —en cuanto que “estamos” en un cuerpo— sino también como el “escenario” donde se trazan las relaciones sociales y, por ende, donde se dibuja tangiblemente la gramática del poder. Lo que aquí nos interesa es desplegar, mediante el análisis de las dos películas mencionadas, la definición de espacio que fundamenta el discurso de Lefebvre y, de esa manera, intentar descifrar el significado de interacciones y conflictos sociales específicos relacionados con la apropiación y la exclusión espaciales. Lefebvre escribe: “El espacio (social) es un producto (social)”<sup>6</sup>. Nótese el significativo uso de los paréntesis. Si eliminamos las palabras contenidas en ellos tenemos *El espacio es un producto*. Y si eliminamos sólo los paréntesis quedamos con *El espacio social es un producto social*. En los tres ejemplos, la constante en la definición de espacio es que este es un “producto”, el resultado de fuerzas —geográficas, topográficas, sísmicas y... sociales— interconectadas que “lo crean”. Sin embargo, hay que agregar que es en este “crear” espacio, en esta interacción de fuerzas que lo *territorializan*, donde el espacio deviene él mismo creador, generador de nuevas dinámicas que, a su vez, lo *reterritorializan*, y así *ad infinitum*. Esta es la noción de espacio que nos interesa subrayar aquí como el concepto conductor de nuestra discusión: el espacio producido por las interacciones sociales, pero también el espacio que resiste y obstruye al mismo tiempo que reinventa y subvierte: el espacio social en donde el espacio mental —de filósofos y matemáticos— y el espacio físico —que se percibe a través de los sentidos del cuerpo— se encuentran y se funden.

La *representación del espacio* emergería entonces como un marco conceptual englobante de diversas y complicadas relaciones profundamente ligadas a la comprensión del espacio en los términos delineados. En las propias palabras de Lefebvre, las representaciones del espacio “están conectadas con las relaciones de producción y con el ‘orden’ que esas relaciones imponen, y, por lo tanto, con el conocimiento, con los signos, con los códigos, y con las relaciones ‘frontales’”<sup>7</sup>. Este es el “espacio conceptualizado, el espacio de los científicos, de

---

<sup>5</sup> Lefebvre, pp. 33 y 38-39.

<sup>6</sup> Lefebvre, p. 26.

<sup>7</sup> Lefebvre, p. 33.

los planificadores, de los urbanistas, de los subdivisionistas tecnocráticos y de los ingenieros sociales [...] —los cuales, sin excepción, identifican lo vivido y lo percibido con lo concebido [...]. Este es el espacio dominante en cualquier sociedad (o modo de producción)”<sup>8</sup>. El espacio “letrado”, diría Ángel Rama.

## Caracas profilmica

Como la mayoría de las ciudades latinoamericanas, Caracas es una complicada red urbana en constante transformación, en donde los vestigios de colonialidad<sup>9</sup> y el desarrollo desigual se hacen visibles mediante variadas formas de violencia, así como también mediante infinitas expresiones de ingenio y resistencia. El antropólogo Francisco Ferrándiz Martín ha elaborado esta síntesis de semejante “paisaje urbano”:

Los mapas apenas la contienen, los planes urbanísticos solo penetran su tejido de forma epidérmica, las políticas municipales se enredan sin rumbo en sus laberintos, las estructuras económicas formales se difuminan en múltiples estrategias de supervivencia desreguladas, las percepciones de los ciudadanos dibujan mundos fragmentados, de rango desigual, en ocasiones totalmente ininteligibles.<sup>10</sup>

La descripción de Ferrándiz Martín encaja perfectamente en la construcción del espacio cinematográfico en las películas que aquí examinamos, pero lo hace de un modo significativamente distinto en cada una de ellas. Estas variaciones son de gran importancia, ya que obedecen a los modos en que los diversos agentes sociales representan la violencia en una sociedad profundamente dividida. Dicho de otra manera, estas películas —no obstante sus similitudes en lo referente a la intrincada y violenta realidad de la ciudad y a la producción visual de una Caracas hostil— difieren en sus políticas del espacio, lo que resulta evidente en su aproximación a la *mise en scène* y la cinematografía. El *estilo visual* responde así a las articulaciones sociales y políticas de la mirada en la “Venezuela Saudita” de mediados de los años setenta, durante el gobierno de Carlos Andrés Pérez, así como en la era de la Revolución Bolivariana, durante el gobierno de Hugo Chávez.

Para descifrar con mayor claridad el repertorio de espacios cinematográficos que nos ocupa es necesario comprender íntegramente la realidad geográfica de Caracas —resultado de la interrelación entre el entorno físico y los modos en que los sujetos se lo apropian— *antes* de su completa recodificación por los discursos institucionalizados de las ciencias sociales y

---

<sup>8</sup> Lefebvre, pp. 38-39.

<sup>9</sup> Véase Aníbal Quijano, “Colonialidad y modernidad/racionalidad”, *Revista del Instituto Indigenista Peruano*, 13, 29 (1992), pp. 11-20.

<sup>10</sup> Francisco Ferrándiz Martín, “De la cuadrícula al Aleph: perfil histórico y social de Caracas”, *Boletín Americanista*, Barcelona (España), 51 (2001) (pp. 63-80), p. 63.



▲ **BARRIO DE CARACAS.** Esta fotografía aérea muestra una tremenda densidad y un intrincado diseño. Los “ranchos”, como se conocen estas viviendas en Venezuela, repiten asombrosamente la topografía de los cerros que rodean la ciudad, sosteniendo comunidades complejas y densamente abigarradas. La proliferación de estas viviendas, construidas por sus propios habitantes, se remonta a finales de los años cuarenta, cuando un violento proceso de modernización, que había comenzado sólo unas décadas antes gracias al auge petrolero, provocó la migración de un enorme número de trabajadores a la ciudad. En la actualidad, cerca del 51% de la población de Venezuela vive en estos barrios.

de las artes. Desde allí, desde esa realidad “informal” e “inmediata”, la ciudad proffilmica, la ciudad predisciplinaria —a la que Ángel Rama llamó la “ciudad real”— devuelve la mirada<sup>11</sup>.

Caracas se encuentra en un estrecho y profundo valle, separada del mar Caribe por el parque nacional El Ávila, una formación montañosa situada al norte de la ciudad, cuyo pico más alto alcanza 2.765 metros sobre el nivel del mar. Esto es significativo porque coadyuva

---

<sup>11</sup> En *La ciudad letrada* (Hanover: Ediciones del Norte, 1984), Rama plantea que los intelectuales desempeñaron un papel determinante en Latinoamérica; fueron los fundadores de “ciudades ideales” que se impusieron sistemáticamente sobre otras ciudades, caracterizadas por la oralidad. En las sociedades coloniales, el orden simbólico se legitimaba mediante la escritura; de este modo, las ciudades ideales pudieron conformarse gracias a la capacidad de escribir y de controlar las representaciones. La ciudad de los símbolos y las representaciones era la “ciudad letrada” porque funcionaba como una entidad aparte y hermética, con una existencia paralela al mundo de las realidades sociales. Cabe preguntarse si la ciudad cinematográfica, en cuanto espacio de representación, podría compartir un estatus de poder similar al que otrora caracterizaba a la ciudad letrada.



▲ **VALLE DE CARACAS** en donde actualmente viven cuatro millones de habitantes. La ciudad, desarrollada en tiempos de la Colonia, posee un eje en sentido oeste-este. En este proceso, el área inicial fue transformándose progresivamente en el “lugar” de los pobres mientras que la segunda se fue conformando como el “lugar” de los adinerados. Esta percepción se mantiene aun cuando en el extremo este de la ciudad, en Petare, numerosos desposeídos han encontrado sitio para vivir. Esta población migró desde el oriente del país, un área predominantemente agrícola en la que hasta hace unos siglos proliferaban las plantaciones de café y cacao. Podría afirmarse que los descendientes de la población esclava de los siglos XVII y XVIII se convirtieron en los proveedores de mano de obra barata de la Caracas del siglo XX.

a la experiencia visual de una ciudad en donde la mayoría de las áreas marginadas se han construido en los cerros que dibujan los contornos del valle hacia el sur, el este y el oeste. A menudo pueden verse los barrios con solo levantar la mirada. Las comunidades establecidas mediante la ocupación ilegal de tierras están en todas partes. Algunos podrían llegar a decir, espantados, que estas comunidades rodean la ciudad o, peor aún, que la “asedian”. Comentarios como éste presuponen un *locus* de enunciación o una “mirada” muy particulares; revelan una política del espacio que, como veremos, nutre algunas de las representaciones cinematográficas que nos ocupan<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Durante el “paro petrolero” de 2002 y comienzos de 2003, un grupo de militares retirados que se oponían al gobierno de Hugo Chávez hicieron circular mensajes en relación con la “turba chavista”, las “hordas” que bajarían de los barrios a invadir las urbanizaciones de las clases media y alta. El rumor repetía las expresiones de miedo que surgieron durante los disturbios populares de 1989, conocidos como el Caracazo. Aunque este tipo de ataque nunca ocurrió, el discurso

Como lo ha explicado Lefebvre, la lucha de clases desempeña un papel fundamental en la producción social del espacio: el ordenamiento de la ciudad implica una espacialización de la pobreza y de la riqueza. En el caso de Caracas, la espacialización de la pobreza y de la riqueza asume dos rasgos principales: uno geográfico —oeste y este— y otro topográfico —el cerro y la colina, las lomas, los prados y el valle—. Mediante estas coordenadas resulta fácil sintetizar toda la información requerida por un caraqueño para determinar la correlación entre espacio y poder: el oeste contra el este y el cerro contra la colina y el valle. Gran parte de la población marginada se concentra en los cerros que rodean la ciudad y, aunque es verdad que importantes barrios la circunscriben, el oeste se considera “el lugar en donde vive la gente pobre”. En contraste, habitar al este de la ciudad otorga un sello de distinción que generalmente ignora el hecho de que otros tantos barrios populares, como, por ejemplo Petare, también existen en esa zona<sup>13</sup>. Siguiendo la pauta que nos señala esta organización —imaginaria y real— de la ciudad, esta espacialización de las clases sociales y del poder, comenzaré ahora el análisis de las películas mencionadas.

### Mirando desde el oeste: *Soy un delincuente*

*Soy un delincuente* se considera una de las películas más importantes del cine venezolano<sup>14</sup>. Se basa en la adaptación del testimonio de Ramón Antonio Brizuela —seudónimo, según mis investigaciones, de Gustavo Santander—. La historia narra la vida de un joven nacido en la más extrema pobreza, quien, después de una temporada de cometer delitos menores, termina convirtiéndose en un violento criminal. El testimonio concluye con una nota final que le informa al lector de la muerte de Ramón Antonio a manos de la policía durante un robo frustrado. La película, por su parte, concluye con la muerte del mejor amigo

---

refleja la noción firmemente arraigada de los espacios “bien delimitados” —y las prácticas de exclusión—, así como los temores a la subversión de este orden —por el “desbordamiento de la chusma” de los barrios que rodean el valle de Caracas—. En Venezuela, la geografía del miedo debe interpretarse en este contexto.

<sup>13</sup> Este imaginario ha infiltrado la política contemporánea, como pudo verse en mayo de 2003, cuando una organización política opuesta a Chávez organizó una demostración titulada: “La reconquista del oeste”. En un excelente artículo, “Itinerario segregado hacia la Caracas roja” (*Toda Vía*, 20), Arturo Almandoz explica las articulaciones políticas actuales del espacio urbano en Caracas. Sin desconocer la fluidez de la dicotomía este/oeste, concluye que “Oeste pobre y Este rico siguen siendo los extremos de este itinerario secular, inevitablemente parcial, para explicar y entender la Caracas roja de hoy” (p. 25).

<sup>14</sup> La película es una de las más exitosas y sobresalientes de Venezuela. Aunque mereció una acogida sin precedentes del público, al mismo tiempo muchos críticos la rechazaron por su violencia y “obscuridad”. A pesar de la recepción negativa que tuvo entre la *intelligentsia*, estableció una nueva manera de hacer cine en el país, al llevar el tema de la violencia urbana a una pantalla que había optado por una imagen más experimental y “limpia”. Véase Fundación Cinemateca Nacional, *Filmografía venezolana: 1979-1999*, Caracas: FCN, 2000.



del protagonista, cuando ambos se aventuran en un lugar emblemático del este de Caracas para perpetrar un robo<sup>15</sup>. El texto cinematográfico es particularmente cuidadoso, mucho más que el libro, en su manera de abordar —o conformar— el espacio. En este sentido, opta por locaciones de gran significación y trabaja con la cámara de modos que insinúan un punto de vista atento a las implicaciones políticas de la geografía caraqueña.

El éxito comercial del libro —y, posteriormente, de la película— contrasta marcadamente con el recibimiento negativo que le dieron intelectuales y críticos. Aníbal Nazon, por citar un caso, se atrevió a tildarlo de “monstruosidad literaria” que debería “colmar el asco” de los lectores.<sup>16</sup> Otro crítico escribió:

Este es un libro horrible [...] descubre una serie de lacras que la gente normal de nuestra sociedad —que afortunadamente sigue siendo mayoría— preferiría no conocer. No es solo su crudeza, que muchos calificarán de inmoralidad, ni su lenguaje —que no es por cierto ni agradable ni literario— sino que nos descubre ese submundo, o si lo prefiere, esa subcultura, donde la delincuencia, la prostitución y el mundo de las drogas, son una manera de vivir corriente para un montón de seres humanos, ¿humanos? [...] Ese submundo no tiene relación ALGUNA con el nuestro.<sup>17</sup>

Juana de Ávila, la autora de la reseña, revela su horror ante la emergencia de lo que percibe como un sujeto patológico —la lacra—: un sujeto absolutamente ajeno a su mundo y que incluso se atreve a amenazarlo. La reseña concluye sugiriendo la posible utilidad del testimonio narrativo para inducir a “los encargados de nuestra sociedad” a tomar “toda clase de medidas”. La abyección provoca una respuesta que bien pudiera entenderse como invitación a la “profilaxis social” —ese eufemismo tras el que se ocultan las acciones paramilitares y las ejecuciones sumarias en Latinoamérica—. Tales son los capeos que permiten la perpetuación invisible de la lógica de la exclusión y de la violencia del capital.

Soy *un delincuente*, sin embargo, exige una comprensión más sutil de los orígenes de la violencia criminal en Venezuela durante los “años dorados” —los setenta—. En el caso de la película, creo que Clemente de la Cerda logra este objetivo no solamente a través de las intervenciones precisas del libreto sino también mediante la excepcional representación del espacio desde el comienzo mismo de su película.

El *establishing shot* de la secuencia inicial es lo que denomino una “toma de barrio” (*barrio shot*)<sup>18</sup>. En la actualidad es una convención generalizada comenzar cierto tipo de película

---

<sup>15</sup> Para un estudio más detallado de esta narrativa testimonial véase Luis Duno-Gottberg y Forrest Hylton, “Huellas de lo real: testimonio y cine de la delincuencia en Venezuela y Colombia”, *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, LXXIV, 223 (2008), pp. 531-555.

<sup>16</sup> *El Nacional*, 27/7/1974.

<sup>17</sup> Juana de Ávila, *Élite*, 19/7/74.

<sup>18</sup> Denomino “toma de barrio” a un dispositivo recurrente en muchas películas latinoamericanas que tratan el tema de la vida marginal en las grandes ciudades. Generalmente se elabora mediante un *aerial shot* o un *high-angle shot* que se desplaza sobre el vasto mar de ranchos ruinosos e indis-



▲ **EL HELICOIDE DE ROCA TARPEYA.** La secuencia comienza antes del amanecer con un plano aéreo del oeste de Caracas. A medida que el sol sale, vemos las ruinas de El Helicoide, estructura que se convirtió en símbolo de los fracasos de la modernidad venezolana.

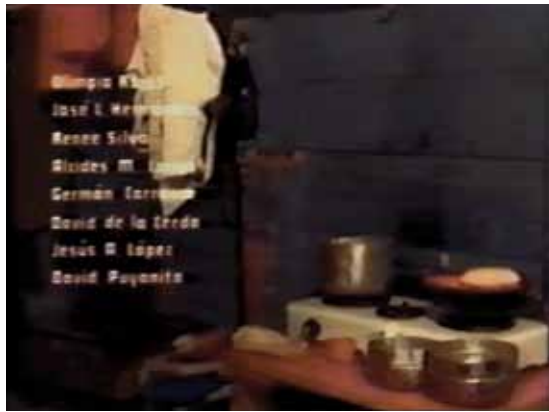
con una visión general de las zonas marginales, pero, como veremos, la manera en que se construye este plano corresponde a percepciones particulares de la ciudad: la marginalidad y la violencia. En el caso de Clemente de la Cerda, nos encontramos frente a un ejemplo de representación productiva del espacio cinematográfico orientada a visibilizar las raíces estructurales de la miseria en Venezuela. Usando locaciones reales, *Soy un delincuente* comienza con un plano aéreo de una vista emblemática de la ciudad: la estructura inconclusa de El Helicoide. La cámara continúa en un ángulo alto, pero sin llegar a estar por encima del barrio. A medida que se alza el sol, comienzan a apreciarse los ranchos humildes que proliferan apenas por debajo de la enorme estructura de concreto que preside ese espacio

---

tinguibles entre sí. Si bien esta estrategia otorga la posibilidad de crear un sentido de contexto, también es capaz de producir un sentido de reificación. En el último caso, muy raramente pueden notarse los elementos emblemáticos que identifican a cada barrio. La memoria y la especificidad del lugar desaparecen de ese modo bajo una mirada omniabarcante. Algunos ejemplos notorios son *Ónibus 174*, dirs. José Padilha y Felipe Lacerda (Brasil, 2002); *Cidade de Deus*, dirs. Fernando Meirelles y Kátia Lund (Brasil, 2002); *Como el gato y el ratón*, dir. Rodrigo Triana (Colombia, 2002); *Rosario Tijeras*, dir. Emilio Maillé (Colombia, 2005), y *Cyrano Fernández*, dir. Alberto Arvelo (Venezuela, 2007).



▲ **LA CÁMARA** comienza a apuntar hacia abajo y la imponente presencia de El Helicóide queda expuesta sobre los ranchos.



▲ **EL TRATAMIENTO DEL DETALLE** que le da Clemente de la Cerda al interior del rancho es reminiscente de la atención al detalle que pone Vittorio de Sica en la famosa "escena de la cocina" de su película *Umberto D.* La cámara dibuja las formas de un espacio mundano. El espectador tiene un atisbo de la vida cotidiana de quienes han sido excluidos de la modernidad encarnada por (las ruinas de) El Helicóide.



▲ **SECUENCIA INICIAL.** Aquí el examen minucioso de la cocina conduce a los habitantes de la casa: Ramón Antonio Brizuela y su madre. Los riesgos de reificación de la toma de barrio del comienzo de la película se van disipando con el movimiento continuo de la cámara para introducir al espectador en la tragedia de una familia.

de miseria. Finalmente, la cámara, girando lentamente, y con una precisión que no puedo calificar sino de “respetuosa”, escruta el interior de una pequeña vivienda. El tratamiento del detalle en esta escena recuerda los planos inquisitivos que Gilles Deleuze identifica en la atención al detalle del neorrealismo italiano. Vemos algunos utensilios de cocina, ropa y, finalmente, dos cuerpos en un incómodo rincón: Ramón Antonio duerme en el piso al lado de su madre. Cuando el muchacho sale en el frío de la mañana a vender periódicos, la cámara mira *desde* el barrio y *hacia* el valle en donde paulatinamente se pierde su figura.

El Helicoide de Roca Tarpeya, además de ser una referencia arquitectónica conocida por todos en Caracas, se yergue como símbolo importante del fracaso del proyecto modernizador emprendido por Marcos Pérez Jiménez en la década de los cincuenta. La monumental estructura fue diseñada originalmente para ser un centro comercial y de exhibiciones relacionadas con las industrias emergentes, pero nunca fue concluida y terminó por convertirse en una obra perennemente “en marcha” durante los sucesivos gobiernos democráticos: simboliza, pues, una modernidad que no llega a consumarse. Me atrevo a afirmar aquí que, dentro de los márgenes de la narrativa de *Soy un delincuente*, este edificio se transforma en un “cronotopo” (Bajtín)<sup>19</sup>, una metáfora organizadora y esencial del tiempo-espacio que aglutina los legados de una modernidad fallida en Venezuela. Alineándose con los críticos del desarrollo neocolonial de Latinoamérica desde los años setenta, De la Cerda condensa en la imagen de esta estructura arquitectónica la naturaleza opresiva de un proyecto que marginó a la mayoría de la población. En este sentido, la toma de barrio de la secuencia inicial ofrece una imagen indispensable de este proceso descifrando la interconexión espaciotemporal entre El Helicoide en ruinas y la miseria de los ranchos sobre los que se cierne su sombra. Más adelante compararemos esta imagen con otro cronotopo —de *Secuestro Express*— con el propósito de examinar una perspectiva diferente en relación con los fracasos del país y con la construcción del espacio cinematográfico.

El final de *Soy un delincuente* resulta también esclarecedor por cuanto su estilo visual presupone una política de la mirada que desentona con algunas producciones venezolanas más recientes —como es el caso de *Secuestro Express*—. Como sucede en casi toda esta película de Clemente de la Cerda, la secuencia final no utiliza ningún plano subjetivo. El espectador no ve *a través* de los ojos de Brizuela sino que, más bien, es interpelado desde un punto de vista “objetivo” que da a entender un origen estructural para la violencia criminal: esta se deriva de prácticas concretas de exclusión social y del proyecto modernizador del petro-

---

<sup>19</sup> Mijaíl Bajtín (*The Dialogic Imagination: Four Essays*, Austin: University of Texas Press, 1982) define *cronotopo* como “la conectividad intrínseca a las relaciones entre lo temporal y lo espacial que son artísticamente expresadas en la literatura”. Y añade: “En el cronotopo artístico-literario, los indicadores espaciales y temporales están fundidos en un todo concreto y meticulosamente pensado. El tiempo, por así decirlo, se espesa, toma cuerpo, deviene visible artísticamente; del mismo modo, el espacio se carga y responde a los movimientos del tiempo, la trama y la historia” (p. 84) (traducción mía).



▲ **EL AMIGO DE BRIZUELA** es acribillado en la Plaza Altamira. Una doble transgresión es castigada: el intento de robo y la infracción del espacio. Ramón Antonio y su amigo están, ambos, “fuera de lugar”. Cabe señalar el hecho interesante de que, tres décadas después de la realización de esta película, y en el ámbito de la política contemporánea venezolana, este lugar se convirtió en un espacio simbólico y de reunión para los opositores al gobierno de Chávez. En esta circunstancia, la confrontación política se tradujo en dos espacios opuestos: la Plaza Bolívar en el oeste contra la Plaza Altamira/Francia en el este.

Estado venezolano. Estoy convencido de que esta crítica encuentra su mayor coherencia en la construcción precisa de los espacios cinematográficos: la posición y el movimiento de la cámara logran una representación del espacio claramente identificable por cuanto constituyen una perspectiva espacial que podemos denominar “desde el oeste”. Esta mirada incluye, pero también trasciende, la experiencia del protagonista, siendo análoga a la de todos aquellos a quienes, como Ramón Antonio Brizuela, se ha excluido del festín petrolero.

Ésta, debe añadirse, es otra importante diferencia entre la película y la narrativa testimonial en la cual se basa: la última está obviamente construida desde la primera persona. En este sentido, si las narrativas testimoniales permiten desarrollar políticas de solidaridad mediante el establecimiento de una relación metonímica entre el sujeto que rinde su testimonio y el resto de la comunidad<sup>20</sup>, la película *Soy un delincuente* podría cumplir una función similar mediante un mecanismo distinto al del sujeto de la enunciación. En este caso, el efecto político del testimonio se lograría más bien mediante la construcción cinematográfica

---

<sup>20</sup> Véase John Beverley, *Against Literature*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993, p. 88.



▲ UN PLANO AÉREO DEL LADRÓN MUERTO. La cámara comienza a girar hacia el oeste antes de asumir totalmente la perspectiva de oeste a este.



▲ LA CÁMARA MIRA DESDE ALTAMIRA, en el este, hacia el oeste. La próxima secuencia presenta la perspectiva del lado opuesto de la ciudad. La película abre y cierra con una lógica espacial consistente, dirigida a mirar desde las áreas marginadas de Caracas.



▲ LA CÁMARA DESDE LOS CERROS DEL SUROESTE DE CARACAS, en la parte posterior de un pequeño cerro, mirando sobre Altamira. Mientras Ramón Antonio se aleja caminando, un sonido diegético —un radio estridente al fondo— nos presenta la relación dialéctica entre el “personaje derrotado” y el contexto social, mucho más amplio, definido por los multimillonarios ingresos petroleros que continúan ingresando al país solo para beneficiar a unos pocos.

del espacio —mediante la representación del espacio y el espacio de la representación— en términos que respondieran a la experiencia de un colectivo marginado al oeste de Caracas.

Hacia el final de la película, Ramón Antonio y su amigo bajan desde la barriada de los cerros del suroeste de la ciudad para cometer un robo en Altamira, una zona opulenta en el lado este del valle. Estas dos transgresiones —el marginal que traspasa el territorio del rico y el ataque a la propiedad privada— se castigarán con la muerte: la policía frustra el robo y el amigo de Ramón Antonio muere acribillado. En ese instante vemos su cuerpo desde arriba —la cámara está colocada en un edificio alto en la esquina sureste de la plaza—. El ladrón muerto empequeñece a medida que la gente lo rodea y la cámara se aleja. Cuando la película está a punto de concluir, la cámara gira lentamente hacia el oeste. La última secuencia abre desde el *otro* lado de la ciudad, mirando ahora desde los cerros y hacia el este del valle, hacia Altamira. Vemos a Brizuela aparecer derrotado: el protagonista retorna a su lugar mientras, al fondo, se escucha la radio informando sobre las ganancias millonarias de la industria petrolera. La dialéctica entre la tragedia individual y la historia se presenta, así, en un contrapunto con profundas implicaciones políticas: los criminales son castigados y se retiran al oeste mientras que la riqueza de la industria petrolera nacional desborda las arcas del Estado y deja atrás, olvidada, a una mayoría desposeída.

### **Mirando desde el este: miedos nacionales / mercados transnacionales**

En 2005, *Secuestro Express* logró un éxito rotundo entre las audiencias venezolanas mediante la combinación de una serie de elementos que la convirtieron en una tentación irresistible: la violencia y la política, aglutinadas en una emocionante película sobre el crimen y dominada por la estética taquicárdica de MTV<sup>21</sup>. Por una parte, la violencia se presentaba como la sustancia de la trama principal, enfocada en la *violencia criminal* que se ha convertido, para muchos, en una parte ineludible de la experiencia latinoamericana, y, por otra, la política se enfocaba según una visión muy particular de la *violencia política* que ha caracterizado la “era de Chávez”. Estos dos elementos, el uno declarado abiertamente y el otro con más sutileza, parecían interrelacionarse para producir la imagen general de un país caótico en donde la gente “buena” y “decente” tiene que escudarse tras una vida discreta o arriesgarse a morir.

El público respondió con gran interés, movido particularmente por un escándalo que trascendió las fronteras nacionales. La polémica surgió debido a la inclusión de metraje documental sobre el golpe de Estado de 2002 contra Chávez. La reacción exagerada del Estado

---

<sup>21</sup> Varias reseñas han destacado la marcada influencia de Quentin Tarantino en la película. Un crítico, Nathan Rabin, se atrevió incluso a tildarla de “burda imitación de Tarantino” (*Tarantino knockoff*) <[www.avclub.com/articles/secuestro-express,4399](http://www.avclub.com/articles/secuestro-express,4399)> (consultado: 7/17/09).

culminó en demandas legales y el retiro del apoyo gubernamental para una nominación al Óscar. La gente abarrotó los cines y le dio a *Secuestro Express* el ingreso de taquilla más alto que cualquier producción venezolana haya recibido en los últimos años. Como era de esperarse, las divisiones políticas del país se vieron reflejadas con exactitud en su recibimiento: cierto chavismo despreció la película mientras que sectores de oposición la acogieron como la mejor película venezolana de todos los tiempos.

El director respondió, supuestamente desconcertado por el escándalo, afirmando en varias ocasiones que su meta había sido incitar al diálogo entre las facciones de un país dividido. Una meta deseable que, sin embargo, parece contrastar con la narrativa y el orden visual de una película en que las raíces del conflicto se reducen a la reacción irracional de “monstruos” resentidos —como se describe a los marginados en la coda de la película—.

*Secuestro Express* transcurre en el tiempo (cinematográfico) de apenas unas pocas horas: dos caraqueños de clase alta, Martín y Carla, son secuestrados por los miembros de una banda que se especializa en la captura rápida, la extorsión y, algunas veces, el asesinato de sus víctimas. El espectador emprende un viaje aterrador a través de una ciudad hostil en donde coexisten las prostitutas, los distribuidores de drogas, los ladrones y los representantes del Estado —en la figura de la policía y la guardia nacional—. Hacia el final, un breve discurso de uno de los secuestradores contextualiza el origen de la violencia: la opulencia “en la cara” de la más profunda miseria. La película podría, por esto, ser *erróneamente* juzgada como una posición crítica frente a la desigualdad y a la exclusión como fuente de toda suerte de males y, en este sentido, comparada con *Soy un delincuente*.

El director apunta hacia esa meta, como lo sugieren sus comentarios:

[E]l espectador experimentará una situación de secuestro, y se montará en una montaña rusa de emociones de diferentes tipos. Además, se sentirá identificado con todos los personajes, y verá dignamente representados a todos los sectores de la sociedad en que vivimos. Quiero que los dos lados de la moneda se sientan identificados y que ninguno se sienta ofendido. Es un llamado de atención que los pobres lanzan a los ricos y los ricos lanzan a los pobres.<sup>22</sup>

Pero si se considera la película como un todo —tomando en cuenta el desarrollo de los personajes, el progreso de la trama y, muy especialmente, la construcción del espacio cinematográfico—, la lectura sugerida por el director Jonathan Jakubowicz, entonces de veintisiete años de edad, es ingenua en el mejor de los casos o insincera en el peor.

Mi intención es mostrar que, aunque *Secuestro Express* se presenta como un esfuerzo para develar las raíces de la violencia criminal, en realidad lo que alcanza a hacer es desplazarlas al ámbito del odio irracional y del resentimiento.

Vale la pena discutir en detalle la secuencia título de *Secuestro Express* por razones distintas a la seductora combinación de gráficos, fotografía y ritmo. En realidad, el sonido que

---

<sup>22</sup> Citado por Víctor Vegas, “*Secuestro Express*, o cómo hacer que Hollywood se interese en tu película”, *Barcelona Review*, 51, ene.-feb. 2006 <[www.barcelonareview.com/51/s\\_resen.htm](http://www.barcelonareview.com/51/s_resen.htm)>.



enlaza las escenas y el uso de una tipografía rasgada —que por momentos recuerda la famosa secuencia título de *Seven* (1995) de Kyle Cooper— son efectivos pero no tienen gran valor en sí mismos<sup>23</sup>. En mi opinión, lo que sí merece cuidadosa atención es la representación del espacio en una película que reproduce tan fielmente las ansiedades y contradicciones de una de las facciones que se disputan el poder político en Venezuela. Me gustaría señalar que, en esta breve secuencia, se despliega una construcción del espacio suficientemente coherente para constituir una “geografía del miedo” y “una geografía de la abyección” en tiempos de la Revolución bolivariana.

Antes de ocuparnos de esta construcción particular del espacio cinematográfico quiero comentar que la presencia del logo de Miramax Films le añade a la secuencia inicial una capa de significación que da paso a interpretaciones inéditas en el contexto del cine venezolano, específicamente en lo relacionado con la circulación de la película en el mercado transnacional. El logo de Miramax Films<sup>24</sup>, que aparece por primera vez en los créditos de un largometraje venezolano, proporcionándole el sólido apoyo de una división de The Walt Disney Company, subraya la fascinante intersección entre conflictos localizados y anclados en un panorama nacional y el apetito transnacional por las miserias del Otro. La polémica generada alrededor de la posible nominación al Óscar de *Secuestro Express* le agrega un ingrediente exquisito e inesperado a esta discusión, pues revela una articulación geopolítica mucho más extensa: la película es una suerte de fetiche, erigido para significar los horrores de un país caótico. Aunque las probabilidades de obtener el galardón internacional eran mínimas, la nominación, sin embargo, le habría dado visibilidad a una perspectiva particular acerca de una nación polarizada: *los ciudadanos venezolanos están secuestrados por un reino del terror*. Paradójicamente, la desmesurada reacción del gobierno de Chávez a la película terminó asegurando tal visibilidad<sup>25</sup>.

---

<sup>23</sup> Tal estética en nada se diferencia de lo que Stan Brakhage comenzó en los años sesenta con el uso de negativos rasgados y títulos temblorosos.

<sup>24</sup> Miramax Films, la división a cargo de las películas “de arte” e independientes de The Walt Disney Company, desempeña las labores de producción y distribución tanto de sus películas como de películas extranjeras.

<sup>25</sup> En el 2005, el gobierno venezolano decidió apoyar otra película para la nominación al Óscar: *1888, el extraordinario viaje de la Santa Isabel*, dirigida por Alfredo Anzola. Es muy probable que tal decisión haya tenido una motivación política. Asimismo, esto incidió en las reacciones nacionales e internacionales combinando intereses políticos y económicos: el éxito comercial de una película “censurada” complementó perfectamente una campaña que exponía la carencia de libertad en el país. Sandra Conditto, vicepresidente de producción de Miramax, declaró: “Yo he trabajado en las nominaciones de películas como *Fresa y chocolate* y otras de países con dictaduras. Nunca habían jugado tan sucio”. Sin embargo, debemos añadir que la indignación de Miramax es desconcertante, si no totalmente insincera: la compañía pudo haber nominado *Secuestro Express* a través de otros mecanismos, como lo había hecho con la película brasileña *Cidade de Deus* (2002) —que también tuvo amplia distribución en Venezuela—. La polémica puede seguirse en la inteligente discusión publicada en <[www.blogacine.com/2005/10/09/manipulacion-express](http://www.blogacine.com/2005/10/09/manipulacion-express)>.



▲ NIGA, uno de los secuestradores de Carla y Martín, inmediatamente después del título secuencia. Niga es presentado como un “exconvicto, religioso y matón”.

El logo de la poderosa firma que le abrió los mercados transnacionales a *Secuestro Express* es seguido de varios cuadros que, sin abandonar la larga tradición de ardidés que establecen la verosimilitud narrativa, le informan a la audiencia acerca de los secuestros en Latinoamérica y añaden que la historia “está basada en hechos reales” —a pesar de que, al final de la misma, puedan leerse las rectificaciones legales: “[l]a historia, los nombres, personajes y situaciones mostradas en esta película son ficticias” y “[c]ualquier parecido con la realidad es pura coincidencia”—. Mientras leemos este paratexto, un sentimiento de pánico nos alcanza, transmitido por el sonido *off-screen* de puertas y de voces cuya entonación será reconocida por cualquier caraqueño: la voz de unos “malandros”. Estos sonidos se convierten en un puente que conduce a la siguiente escena, en que se revelan el origen de la acción y la fuente del pánico: en un primer plano extremo aparece uno de los personajes, un delincuente, hablando y mirando directamente a la cámara, explicando las reglas de la “ruleta criolla” al tiempo que se escucha girar el barril de un revólver.

Pero ¿a quién le habla el personaje? Solo hacia el final de la película nos percatamos de que sus palabras van dirigidas a Martín, quien mira desde muy cerca los ojos de Niga mientras este hace rotar el barril de su pistola y aprieta el gatillo frenéticamente —hasta que el “ganador” finalmente recibe la bala—. ¿Quién es el destinatario de esa bala en la escena inicial, cuando Martín aún no ha aparecido en la historia? En ese momento es el espectador: somos tú, yo, la audiencia. Nosotros somos las víctimas de los actos violentos que acontecen en la pantalla<sup>26</sup>. Este dispositivo podría compararse con el del “espectador asesinado” —descrito por Alejandro Bruzual— de la película *Rodrigo D: no futuro* (1990) del colombiano Víctor Gaviria. Sin embargo, el mecanismo de identificación es un tanto diferente, especialmente en lo que se refiere a las construcciones del espacio cinematográfico. Digamos que Gaviria se asemeja más a De la Cerda, en el sentido de que ambos han circunscrito su comprensión de la violencia a la comuna/barrio, mientras que Jakubowicz percibe ese espacio como la fuente de la violencia.

La secuencia que sigue a la de Niga “asesinando al espectador” recurre a una toma de barrio. Se trata de un plano aéreo que proporciona cierto sentido de contexto mientras oculta su construcción abyecta del espacio. Vemos no *desde* el barrio sino *por encima* del barrio. De nuevo, la banda sonora transmite un sentimiento de pánico a medida que la cámara viaja sobre el interminable conglomerado de viviendas destartadas. Por un instante, la cámara se inclina para mostrar apartamentos de clase media en primer plano. El movimiento continúa de sureste a oeste, cierra con un veloz primer plano y se congela en una vista muy conocida del barrio San Agustín. En un depósito de agua se lee: “Caracas te quiero”. La ironía es evidente y parece hacer referencia al título de otra película reciente, dirigida por Gustavo Balza: *Caracas amor a muerte* (2000).

Lo que sigue es un montaje vertiginoso de imágenes<sup>27</sup>: referencias religiosas, tráfico veloz, orificios de balas, grasienta comida callejera, indigentes... El ritmo desacelera para

---

<sup>26</sup> Esta sugerencia es preocupante, puesto que las investigaciones demuestran que un alto porcentaje de las víctimas de la violencia urbana pertenecen al grupo social de los que se representan aquí como los victimarios: “Un rasgo muy significativo de la nueva violencia urbana es el que ocurre primordialmente entre los pobres de las grandes ciudades. La clase media y los sectores adinerados ven a los pobres como una amenaza, y se sienten a sí mismos como las víctimas de las agresiones y delitos. Pero esto es solo parcialmente cierto. Por supuesto que la clase media sufre la delincuencia; sin embargo, quienes verdaderamente padecen la violencia, y en particular la violencia más intensa o letal, son los pobres mismos, víctimas y victimarios en este proceso (R. Briceño-León, A. Camardiel y O. Ávila, “¿Quiénes son las víctimas de la violencia en Caracas? Un análisis social del riesgo de la violencia no fatal”, *Tribuna del Investigador*, Caracas, 5, 1 [1998], pp. 5-19). Véase también Alejandro Bruzual, “El espectador asesinado. La incomunicación como estrategia discursiva”, *Objeto Visual*, 9 (Luis Duno-Gottberg [ed.], *Imagen y subalternidad: el cine de Víctor Gaviria*), jul. 2003.

<sup>27</sup> Néstor García Canclini se refirió una vez a Ciudad de México como “un instante gigantesco”, “un videoclip territorial” (*Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización*, México D.F.: Grijalbo, 1995, pp. 99-103).



mostrar una mansión, un lujoso centro comercial. Entonces aparecen las imágenes más polémicas: las relacionadas con los eventos que concluyeron con el golpe de Estado contra Chávez. En *crescendo*, la secuencia conduce a una imagen hiperreal de la abyección: dos ataúdes abiertos entre un montón de basura, un perro malnutrido husmeando alrededor. Un *jump cut* nos sitúa en un barrio representado con una *mise en scène* que recuerda el cine de terror: ángulos inclinados y espacios pobremente iluminados, drogas desplegadas sobre una mesa, gente limpiando armas, gente siendo tatuada y, por si esto fuera poco, alguien sosteniendo una serpiente mientras un negro desdentado anima a dos hombres que pelean a cuchillo. Lo que Luis Ospina llamó célebremente “pornomiseria” se hilvana aquí con el ritmo de MTV. Resulta además evidente que la secuencia título representa la alegoría de un país descompuesto e incomprensible<sup>28</sup>.

Ya expliqué cómo El Helicoide funcionaba como un cronotopo en la narrativa de *Soy un delincuente*; cuarenta años más tarde, en *Secuestro Express*, esta función recae sobre Parque Central: un complejo arquitectónico degradado que se convierte en la metáfora organizadora del tiempo-espacio condensando los fracasos nacionales de la “Gran Venezuela” y, más enfáticamente, las tensiones sociales de la “era de Chávez”. Este complejo de edificios fue producto de la “Venezuela Saudita” de los años setenta, cuando el ingreso petrolero —como

---

<sup>28</sup> Es importante señalar que este tipo de alegoría es recurrente en películas latinoamericanas contemporáneas como *Cidade de Deus* (2002) y *La Virgen de los sicarios* (2000).



▲ UN PERRO HUSMEANDO alrededor de dos ataúdes abiertos:  
¿Venezuela en la “era de Chávez”? La nación transformada en basurero y cementerio.

se menciona al final de la película de Clemente de la Cerda— permitió la construcción de lo que entonces devino el edificio más alto de Suramérica<sup>29</sup>. En la película de Jakubowicz, este es el espacio al que los secuestradores acuden para retener a Carla, es el lugar donde uno de ellos intenta violarla y es también el sitio en donde el padre de la víctima entrega el dinero del rescate. Curiosamente, dos de las estructuras principales de Parque Central se conocen como Torre Este y Torre Oeste, como si las dos Caracas se encontraran/enfrentaran en el *locus* de una modernidad fallida. La torre donde Carla está prisionera evoca la imagen de un castillo gótico donde los terrores más espantosos les esperan a las víctimas.

Vale la pena subrayar aquí que, a diferencia del cronotopo empleado por Clemente de la Cerda, referido a la presencia objetiva de un proyecto fallido, el de Jakubowicz se presenta principalmente como un espacio “invadido”: el lumpen que fuera repelido y castigado en la película de los años setenta, ahora, en tiempos de la Revolución bolivariana, está al mando y penetra en los espacios de las clases pudientes. Es claro entonces que las diferencias entre ambas producciones en relación con el manejo del espacio cinematográfico aumentan notablemente cuando consideramos estas películas como alegorías políticas: *Soy un delincuente* presenta al marginal como marginado, como la víctima emblemática de los fracasos nacionales del populismo liberal y la democracia representativa; *Secuestro Express*, por su parte, insinúa que las clases media y alta son las víctimas emblemáticas de un gobierno populista radical. En la película de Jakubowicz, el lumpen infiltra la vida y el espacio de los adinera-

---

<sup>29</sup> Arturo Almandoz explica detalladamente el proceso que condujo al deterioro de este complejo a comienzos de la década de los ochenta, después del colapso de la economía venezolana. Concluye que “las torres de Parque Central —las más altas de Latinoamérica por un tiempo— pasaron de ser símbolo de progreso y bonanza de la Gran Venezuela, a ser un imponente ejemplo de la desinversión urbana que siguió al Viernes Negro de 1983” (p. 23).



▲ **PARQUE CENTRAL** es un enorme complejo de rascacielos en que se combinan locales comerciales, residencias y despachos gubernamentales.



▲ **LOS PLANOS AÉREOS DE PARQUE CENTRAL** dan paso a largas secuencias en el interior del edificio donde Carla está cautiva. Estos planos se caracterizan por la penumbra y los ángulos agudos típicos del género del terror.

dos —sean sus carros, sus rascacielos o sus cuerpos—. En *Soy un delincuente*, el marginado “intenta” pero falla constantemente —es también el caso de otra película de Clemente de la Cerda, *Los criminales* (1982)<sup>30</sup>—. En este sentido, la película de Jakubowicz coincide fielmente con una *percepción* generalizada del peligro que no se corresponde exactamente con las dinámicas de la violencia urbana de Caracas. En un artículo reciente (“Violencia, ciudadanía y miedo en Caracas”), Roberto Briceño-León escribe que, en esta ciudad, “el miedo se encuentra mejor distribuido que el riesgo”<sup>31</sup>.

---

<sup>30</sup> Cabe destacar que, en *Los criminales*, los ladrones a la larga se convierten en prisioneros de una familia de clase alta decadente y corrupta.

<sup>31</sup> Roberto Briceño-León escribe: “En Caracas el miedo se encuentra mejor distribuido que el riesgo, pues, aunque el riesgo mayor corresponde a la zona de los barrios pobres, ya que es allí



Del mismo modo que como lo hizo De la Cerda en su película de 1976, Jakubowicz, en 2005, da una réplica a la pregunta por los orígenes de la violencia. El joven director pone su respuesta nada más y nada menos que en los labios del “buen” secuestrador, Trece, quien, casualmente es un “romántico de la clase media” [sic]. En la escena que sigue, Carla y su captor yacen en el suelo de un piso alto de Parque Central, muy juntos, conversando y “seduciéndose”. Cuando están a punto de besarse, Budú, un afrovenezolano descrito en la secuencia inicial como “violador”, irrumpe en la escena. El intercambio —marcado por tintes raciales y clasistas— que precede a la interrupción intempestiva de Budú se desarrolla así:

*Carla:* Yo trabajo todos los días en un hospital sin ningún recurso. Ayudando todo lo que puedo a niños pobres. Y ustedes me vienen a tratar así...

*Trece:* Coño... Pero ¿quién coño te manda a andar en un carro del año? ¿Tú crees que yo soy adivino?

*Carla:* Pero ¿qué pecado es tener dinero... coño? Mi papá ha trabajado toda la vida.

*Trece:* Es que ese no es el peo. Yo también tengo real.

*Carla:* Entonces... ¿cuál es el secreto?

*Trece:* [...] Hay un secreto [...] cuando media ciudad se está pudriendo en la mierda... tú andas boleta en tremenda camioneta. Coño, ¿cómo no quieres que te odien? ¿Cómo no te van a odiar? Mira la pinta [...] ¿Tú sabes cuántas familias pueden comer con esa vaina? Una cosa es que no seamos iguales, de pinga, yo lo entiendo... Otra cosa es que le estés restregando tu dinero a todo el mundo en la cara, ¿entiendes?

---

donde caen la mayor cantidad de víctimas de la violencia, el pavor existe entre todos los sectores sociales y en todas las partes de la ciudad” (“Violencia, ciudadanía y miedo en Caracas” </revistas.colmex.mx/revistas/7/art\_7\_1219\_9291.pdf>, p. 16). Véase también V. Zubillaga y A. Cisneros, “El temor en Caracas: relatos en barrios y urbanizaciones”, *Revista Mexicana de Sociología*, LXIII, 1 (2001), pp. 161-176.

En este contexto, creo prudente evitar la explicación psicológica de las conductas inherentes a la relación secuestrado-secuestrador llamada “síndrome de Estocolmo”. Conviene más bien problematizar la ilusión del “buen” secuestrador, con sus códigos de ética y su superioridad intelectual. Es verdad que Trece “salva” a Carla de dos intentos de violación; sin embargo, ni sus “buenas” acciones ni sus respuestas en torno a las causas de la violencia —en el diálogo anterior— están sustentadas por imperativos éticos coherentes con el personaje, sino que sirven para articular el plan general de Jakubowicz: rastrear el origen de la violencia mediante el uso de estereotipos que reflejan una respuesta fóbica frente al entorno sociopolítico. De las dos oportunidades en que Carla estuvo cerca de ser violada, una fue por Budú, el secuestrador negro, y la otra por la policía; esto es, estuvo a punto de ser violada por las masas y por el Estado. Esto remite a las profundas conexiones de esta representación de la violencia con el fenómeno político del chavismo y la Venezuela bolivariana. La explicación que propone Trece de que la violencia es resultado de la “ira” ante la opulencia, del resentimiento, evoca los comentarios que circulaban en el país después del evento histórico del Caracazo<sup>32</sup>. El juicio que emite Trece con respecto a la ostentación de la riqueza es análogo a una aseveración liberal compasiva que pasa por alto los argumentos reales —como el sugerido por el sonido diegético del radio en la última secuencia de *Soy un delincuente*<sup>33</sup>—.

Cuando Jakubowicz afirma en una entrevista que el “problema social [...] tiene que ser resuelto [...] mediante la comunicación, [y] esa es la razón por la cual los dos personajes positivos en la película son los que se comunican”<sup>34</sup>, adquirimos una idea más profunda de la perspectiva de clase que organiza la narrativa de Jakubowicz y diseña su espacio cinematográfico. Al contrario de lo que ha declarado en otras entrevistas acerca de la necesidad de representaciones que dignifiquen a todos los sectores sociales, aquí habla *únicamente* de los dos personajes “positivos”, quienes, casualmente, están muy bien definidos socialmente por su estatus económico como parte de las clases media y media alta<sup>35</sup>.

---

<sup>32</sup> El Caracazo (27 de febrero de 1989) fue una insurrección espontánea que tuvo lugar en las calles de Caracas como consecuencia directa de medidas económicas implementadas por el Fondo Monetario Internacional. Los disturbios fueron brutalmente reprimidos, y miles fueron masacrados. Una de las mejores discusiones sobre este evento puede leerse en el trabajo de Fernando Coronil y Julie Skurski, “Dismembering and Remembering the Nation: The Semantics of Political Violence in Venezuela”, en *States of Violence*, Ann Arbor: University of Michigan, 2006. Véase también el libro de Reinaldo Iturriza, *27F de 1989: interpretaciones y estrategias* (disponible en <||27f.blogspot.com/>).

<sup>33</sup> *Secuestro Express* también usa el sonido diegético de un radio con una clara intención política: la voz de Chávez se escucha cuando Carla y Martín están siendo “ruleteados” en una camioneta por los secuestradores.

<sup>34</sup> “*Secuestro Express*: New Film Opens Dialogue on Kidnappings in Latin America”, *La Prensa*, San Diego, Luis Alonso Pérez, Posted: Aug. 13, 2005.

<sup>35</sup> Cabe destacar que tal simpatía no existe hacia el personaje de Martín, presentado al comienzo de la película como “old money [sic]”.





▲ **LA ÚLTIMA ESCENA\*** tiene lugar en el lado este de Caracas. Carla se retira a un estilo de vida más modesto. Una voz fuera de cámara expresa preocupación ante la manera de enfrentar al “monstruo” de la pobreza y la violencia. La cámara cierra la película mirando desde el este. En términos de (las políticas que intervienen en) la construcción del “espacio cinematográfico”, esta escena final contrasta radicalmente con la escena final de *Soy un delincuente*.

El final de la película es transparente. Las escenas se rodaron en el este de Caracas, donde Carla ahora vive una vida sin ostentación: conduce un carro pequeño y continúa su “obra de buena voluntad” con los pobres. Jakubowicz, sin embargo, no pudo resistirse a la tentación de añadir una coda que sintetiza una visión unilateral del discurso fóbico de la política venezolana contemporánea<sup>36</sup>: “La mitad del mundo se muere de hambre mientras la otra mitad se muere de gordura. Solo quedan dos opciones: o enfrentamos al monstruo o lo invitamos a comer”. ¿Quién es el monstruo? ¿Quién lo enfrenta? ¿Quién lo “invita” a comer? ¿Quién es este *nosotros* implícito? Ese “*Nosotros*”, que negocia con el monstruo (¿los pobres?), invitándolo a “nuestro” espacio, a “nuestra mesa”, supone un locus de enunciación y una espacialización de la mirada. Concluimos que, curiosamente, la perspectiva fóbica de los críticos que rechazaron *Soy un delincuente* en los años setenta reaparece en 2005, pero, esta vez, *en la construcción cinematográfica del espacio*.

---

<sup>36</sup> En este clima de enfrentamiento social y político, los discursos culturales de agentes diferentes y antagónicos están caracterizados, en la misma medida, por lo que yo llamo “imaginarios fóbicos”.

\* N.E.: Algunas de las imágenes aquí incluidas no tiene la calidad suficiente por ser extraídas de los fotogramas de la película original.