

Ciudad penitenciaria: necropolítica y las formas audiovisuales del *Noir Lumpen* latinoamericano¹

Penitentiary City: Necropolitic and Audiovisual Forms of the Latin American *Lumpen Noir*

José M. Santa Cruz G.
Universidad de Valparaíso
josesantacruzgrau@gmail.com

Resumen

Este artículo analiza un grupo de producciones audiovisuales latinoamericanas a la luz del problema de lo “necropolítico” de Achille Mbembe. Estas películas y series de televisión se han producido desde los años noventa del siglo xx hasta la actualidad, y tienen como universo temático el mundo delincriminal de ciudades latinoamericanas, corpus que he conceptualizado anteriormente dentro de la estética audiovisual como *Noir Lumpen* latinoamericano. Dentro de esto, nos posibilitará pensar un problema extracinematográfico: cómo las formas “necropolíticas” son el régimen biopolítico en que viven vastos sectores de las sociedades latinoamericanas y que sus espacios urbanos no toman las formas de la cárcel panóptica foucaultiana, sino las formas de los pabellones penitenciarios latinoamericanos.

Palabras clave: Cine latinoamericano, biopolítico, necropolítico, cárcel.

Abstract

The present article analyzes a group of Latin American audiovisual productions under the light of Achille Mbembe’s “necropolitic” problem. The thematical universe of these movies and tv series, produced between 1990’s and 2018, is the criminal world of Latin American cities. I have previously conceptualized these productions as Latin American *Lumpen Noir*. This concept will allow readers to think about an extra cinematographic problem: how “necropolitical” forms are the biopolitical regime in which vast sectors of Latin American societies live, and how these urban spaces do not take the forms of the Foucauldian panoptic prison, but that of the Latin American prison pavilions.

Keywords: Latin American cinema, necropolitic, biopolitic, prison.

1 Proyecto Fondecyt Posdoctorado Chile 3170198 (2017-2019).

Para Foucault el derecho penal es una manifestación de las relaciones de poder. ¿Sí? Y que de verdad no existe un contrato social. ¿De acuerdo? Y que el Estado siempre administraba las instituciones, instituciones, una palabra difícil, ¿no? Instituciones para vigilar y castigar a los criminales, ¿entienden? Como el palacio del conde Bentham que era la prisión de esa época / Si es muy interesante, muy claro / Para Foucault el análisis histórico de estas instituciones revela cómo el Estado ejerce su poder sobre la sociedad.

DIÁLOGO DE *TROPA DE ÉLITE* (2007), JOSÉ PADILHA

En los años noventa –en el contexto latinoamericano– hubo una explosión intelectual, a propósito del problema de lo biopolítico, que se extendió hasta entrada la primera década del siglo XXI. Lo biopolítico, inaugurado como concepto al interior del aparato crítico de Michel Foucault, se mostraba como una herramienta posible para pensar las relaciones de poder que se inauguraron con el advenimiento de los proyectos neoliberales en la región, donde justamente las estructuras del poder parecían haber diversificado de forma inédita su localización, a través de la descentralización y fragmentación. La ficción del poder político moderno alojado en la arquitectura urbana en los palacios de gobierno, parlamentos y sedes estatales se había desplazado hacia los grupos económicos, los que, a su vez, habían abandonado las fábricas y haciendas deslocalizando sus operaciones de acumulación del capital.

En el paisaje neoliberal de los años noventa, la lógica que entendía al poder como coerción de las voluntades individuales a través de los aparatos de control social (policial/militar) que aseguraban la propiedad de las clases dominantes parecía haberse desvanecido, lentamente existió la conciencia de que el poder ya no necesitaba el accionar activo de esos aparatos de coerción. Al fin –entiéndase la ironía– en las sociedades latinoamericanas se respiraban las formas del control biopolítico, sin la necesidad de la represión social y política. Y ese “al fin” estuvo vinculado al término nominal de las formas dictatoriales en cada uno de los países o el agotamiento de las diferentes formas de violencia/persecución política en gobiernos autoritarios que se vivieron desde los años sesenta hasta mediados de los noventa. Como alguna vez comentó el filósofo chileno Sergio Rojas –en uno de sus seminarios en la Universidad de Chile–, ¿cómo podíamos pensar lo biopolítico si el poder tenía una dimensión tan arraigadamente material durante la dictadura? “Las tecnologías de poder y disciplinamiento de las almas y los cuerpos en la escena latinoamericana no podían incluirse sin más en el ámbito de lo micro, dada cuenta de la exteriorización tantas veces obscenas del poder en nuestras tierras” (Terán 18).

Lo biopolítico, categoría que Foucault utilizó para pensar las formas modernas de gobierno de las sociedades europeas, y que fue ampliado por Giorgio Agamben (*Homo sacer y Estado de excepción*) y Roberto Esposito (*Biopolítica y Comunidad*), apareció como una herramienta posible para pensar el orden neoliberal latinoameri-

cano, pero justamente cuando las mismas estructuras modernas que Foucault analizó sufrieron un debilitamiento en las estructuras del micropoder. El colegio, el hospital psiquiátrico, la cárcel, el hospital, entre otros, habían sido reemplazados por nuevas estructuras de control biopolítico que ampliaban las capacidades de modelación del cuerpo y la individualidad de las personas, por ejemplo, la moda, los centros comerciales, los medios de comunicación de masas, los deportes, es decir, todas aquellas estructuras que vieron una expansión en las sociedades del espectáculo. Ese que ha sido el problema de Byung-Chul Han (*La sociedad*) en torno a la lógica negativa de la modernidad versus la lógica positiva de la contemporaneidad.

Resulta evidente que existió un descalce entre lo biopolítico foucaultiano y Latinoamérica, el aparato crítico llegaba tarde a su objeto, porque ese objeto –la sociedad moderna– parecía haber estallado por los aires. Pero, al mismo tiempo, ninguna metáfora como el panóptico explicaba de mejor manera la arquitectura de videovigilancia que los principales centros urbanos de los países latinoamericanos estaban implementando en los años noventa, era la cristalización material de la vigilancia para las personas que no iban a cometer delitos, bajo la idea de que hay un poder que te observa todo el tiempo. El modelo carcelario del panóptico expresaba la modelación moderna del cuerpo/yo/subjetividad, porque lo fundamental del panóptico –para Foucault– no era pensar el régimen de los reclusos, sino cómo se cristalizaba ahí una lógica social del control a través de la mirada. “El esquema panóptico, sin anularse ni perder ninguna de sus propiedades, está destinado a difundirse en el cuerpo social; su vocación es volverse en él una función generalizada” (*Vigilar y castigar* 211). El poder te controla porque hay otro que crees que te puede estar observando y ese yo –también– vehiculiza el control sobre ese otro. La virtud biopolítica nunca estuvo en la verticalidad del poder, sino en la horizontalidad de sus tejidos (Foucault, *Microfísica*).

Ahora bien, ¿el panóptico puede explicar completamente las formas de control social en las sociedades latinoamericanas contemporáneas? El modelo carcelario del panóptico no lograría dar cuenta de una parte de la realidad social que es estructural a las formas neoliberales: el intenso proceso de criminalización de la clase obrera o las clases populares. Las capas más pobres fueron transformadas en los demonios internos del capitalismo de consumo y, a su vez, fueron atrapadas en un círculo vicioso al interior de la industria penitenciaria, donde sus estrategias delictuales de acceso al consumo expansivo les son funcionales al propio despliegue de segregación social en las sociedades desreguladas y privatizadas latinoamericanas, “los márgenes criminalizados sirven de cloacas hacia las que se encauzan, de forma reconfortante, los efluvios inevitables, pero excesivos y perniciosos, de la seducción consumista” (Bauman 55). Que, en términos de Zygmunt Bauman, son una suerte de “consumidores defectuosos” que viven segregados materialmente en guetos y discursivamente en las argumentaciones mediáticas.

Para figurar las condiciones biopolíticas de control de vastas zonas de la población latinoamericana, antes que el panóptico pareciese más coherente pensar los pabellones

penitenciarios realmente existentes en la mayoría de las cárceles latinoamericanas. Así, donde Foucault pensaba la transparencia para ejecutar una visión total, esa visión central se mostraba opaca para los reclusos (*Vigilar* 203-210). En los pabellones de las cárceles latinoamericanas se levantan múltiples estrategias de ceguera, donde la mirada se ausenta para una autoadministración del espacio. Donde el panóptico figuraba la celda como espacio para un individuo y con ello se forjaba la conciencia de la subjetividad disciplinaria, es decir, en las formas de autocontrol (176-179), en los pabellones se agolpan los cuerpos como una masa indiferenciada, donde la subjetividad es transferible, o, mejor dicho, los procesos de subjetivización devienen en lo colectivo y la identidad de los cuerpos son transferibles, donde el autocontrol es de la totalidad del colectivo con respecto a los límites carcelarios.

El pabellón penitenciario latinoamericano fallaría en algo que es un pilar de lo biopolítico, el control sin la flagelación de las personas, es decir, la constitución de una verdadera estructura social disciplinaria para la supervivencia de las personas, volviéndolas funcionales a la producción industrial y, en definitiva, a las formas de acumulación del capital. En los pabellones penitenciarios la violencia y la muerte son estructurales a las formas de control, por ello, las personas generan estrategias de autocontrol, ya que la vida individual está sujeta a la ceguera que generan los tejidos del poder, donde uno o más agentes del colectivo pueden eliminar a otro, en que el castigo deviene en muerte. Esto es otra forma del biopoder que Achille Mbembe problematizó en lo necropolítico. “La soberanía consiste en ejercer un control sobre la mortalidad y definir la vida como el despliegue y la manifestación del poder” (20).

Es útil señalar que Mbembe pensó a la “necropolítica” en dos formas muy específicas de gobierno sobre una sociedad o territorio: el estado de excepción y el estado de sitio, donde el poder ejerce su soberanía a través del derecho a matar. En esta lógica “el biopoder parece funcionar segregando a las personas que deben morir de aquellas que deben vivir. Dado que opera sobre la base de una división entre los vivos y los muertos, este poder se define en relación al campo biológico, del cual toma control y en el cual se inscribe” (21-22). Para ello, genera una serie de operaciones discursivas para la construcción ideológica de un enemigo interno que impediría el desarrollo de una “sociedad sana”, ya que pervertiría los valores intrínsecos de esa sociedad o grupo específico. Para ello, el biopoder generaría una distribución social en diferentes grupos y subgrupos que estarían más cerca o lejos de esos valores, que se expresaría de forma muy evidente en la segregación racista de los grupos humanos.

Resulta lógico pensar que la argumentación del enemigo interno es parte estructural de los órdenes represivos y dictatoriales que se desarrollaron en las sociedades latinoamericanas. No obstante, pensar que esta operación solo se limita a estos marcos histórico-políticos resulta paradójico, a la luz de la propia configuración de lo que Esposito denomina “demoliberalismo”, donde las lógicas totalitarias de control biopolítico han sido absorbidas al interior de las estructuras sociales de mercado, producto de que la vida solo ha sido entendida a la condición de ser viviente (*Bios* 49-51) en

la hegemonía del individualismo. “[...] el individuo no es más que el residuo de la experiencia de la disolución de la comunidad. Por su naturaleza –como su nombre lo indica, es el átomo, lo indivisible–, el individuo revela ser el resultado abstracto de una descomposición” (Nancy 17). En esto se abriga una relación interna entre el individualismo de las sociedades tecno-neoliberales y las formas necropolíticas (o tanatopolíticas), donde lo que ha terminado por configurar su enemigo interno, planteo aquí, es el tejido social delincucional marginalizado, que concentran sus discursos biológico-sociales, ya que no atacan al cuerpo social de la comunidad, sino a ese residuo. Personas que en su condición de “consumidores defectuosos” no logran encontrar la gratificación social asociada al acceso de las promesas del consumo utilizando las reglas del juego de una sociedad que se estructura en torno a la desigualdad y desregulación, por lo que operan por fuera de las reglas oficiales del juego, pero reproducen las mismas lógicas de dicha sociedad. La función de los “consumidores defectuosos” dentro del juego es mostrarles “a los que permanecen en el juego el aterrador espectáculo de lo que es (tal y como se les dice) la única alternativa, a fin de que sean capaces y estén dispuestos a soportar las penas y las tensiones que engendra la vida vivida como juego” (Bauman 56).

En lo sucesivo intentaré dar cuenta de cómo una serie de producciones audiovisuales realizadas en distintos países latinoamericanos, desde la década del noventa del siglo xx hasta la actualidad, posibilitan pensar la configuración de lo necropolítico a la luz del trabajo de Mbembe. Así, se propone no problematizar las formas audiovisuales específicas, sino a partir de la cristalización de esas formas pensar una exterioridad, en un corpus que he venido trabajando bajo la denominación de cine negro lumpen o *noir lumpen* latinoamericano (Santa Cruz G.). Entendida cada película o serie como una red heterogénea de prácticas formales que devienen en un dispositivo estético específico que responden a una urgencia social discursiva.² Así, a través del análisis estético ponderar la multiplicidad de códigos que se articulan de forma asimétrica y orgánica, configurando lo cinematográfico-audiovisual, para extraer/visibilizar su discursividad preponderante en tensión/diálogo con la batería conceptual de Mbembe.

Producción que, *grosso modo*, se podría definir en los siguientes términos: películas que tienen como mundo referencial/contextual diferentes escenarios de marginalidad social en contextos neoliberales latinoamericanos, asociados específicamente a las clases populares, que han sido trabajadas estéticamente a través de una espectacularización formal de la violencia y en las que, generalmente, existe una fetichización objetual de las armas de fuego y el consumo de drogas, donde narrativamente existe un esquema básico ritual en que los personajes nunca pueden escapar del círculo

2 Un dispositivo estético, a partir de las ideas de Michel Foucault, tiene una triple dimensión: 1) una red heterogénea de prácticas estético-discursivas que constituyen un sistema u objeto autocontenido; 2) las características específicas de la relación que le atañen a esas prácticas estéticas-discursivas, que configuran la construcción de una mirada o un programa estético; 3) mirada que irrumpe en un contexto histórico-cultural-social específico para responder a una urgencia, en este caso estético-discursiva (*Saber y verdad* 127-167).

de la criminalidad, pero que son movilizados por una promesa de salvación utópica que siempre deviene condenatoria. A modo de panorama, e intentando abarcar el continente, la chilena-mexicana *Johnny 100 pesos* (Gustavo Graef-Marino, 1993), la coproducción brasileña-francesa *Cidade de Deus* (*Ciudad de Dios*, Fernando Meirelles y Katia Lund, 2002), la mexicana *Amores perros* (Alejandro González Iñárritu, 2000), la coproducción colombiana-española-francesa *La virgen de los sicarios* (Barbet Schroeder, 1999), la argentina *Pizza, birra, faso* (Bruno Stagnaro y Adrián Caetano, 1998) o la ecuatoriana *Ratas, ratones, rateros* (Sebastián Cordero, 1999).

Enemigo interno

El delincuente como enemigo interno del orden social neoliberal se expresa de forma evidente en *Amores perros*. La película se abriga en una idea narrativa, tres historias se cruzan en un punto y a partir de ahí deviene la estructura emocional descendente y condenatoria de los personajes. Ese punto en común es un accidente automovilístico provocado por la persecución de dos jóvenes pobres que intentan ser ajusticiados por una mafia local dedicada a las apuestas ilegales de peleas de perro. En este accidente se ve involucrada Valeria (interpretada por Goya Toledo), una modelo y conductora de televisión famosa que tiene una relación extramarital con Daniel (interpretado por Álvaro Guerrero), director de una importante revista. Ambos van a comenzar una convivencia en un lujoso apartamento en un sector rico de Ciudad de México, una vez que él termine con su relación anterior. A causa del accidente, ella queda postrada en una silla de ruedas, con un diagnóstico poco claro acerca de si podrá volver a caminar, lo que resulta en el detonante que tensiona la relación entre ambos.

Como metáfora, Valeria es un producto ejemplar de la sociedad del consumo, ella no solo tiene un alto poder adquisitivo, lo que le hace ser parte de la sociedad de la opulencia –en contraste con los otros personajes de la película, dos jóvenes pobres y un mendigo–, sino que ella misma es un objeto consumible a través de las plataformas mediáticas de finales del siglo xx. Es una modelo que –en su condición de mercancía– impulsa el deseo libidinoso del consumidor, donde el cuerpo se descubre ya no como el espacio para la subjetividad o el yo, sino como una superficie tersa que vehiculiza una forma extrema de reificación marxista, “si este ‘redescubrimiento del cuerpo’ es siempre del cuerpo/objeto en el contexto generalizado de los demás objetos, se hace evidente que es muy fácil hacer la transición, lógica y necesaria, de la apropiación funcional del cuerpo a la apropiación de bienes y objetos en el acto de compra. Además, sabemos hasta qué punto la erótica y la estética modernas del cuerpo están inmersas en un copioso ambiente de productos, de *gadgets*, de accesorios, bajo el signo de la sofisticación total” (Baudrillard 164).

Tras el accidente, Valeria se transforma en otra, se desvanece toda su condición de mercancía, ya que al estar postrada no puede trabajar en la modelación de sí

misma y se ve expuesta a observar permanentemente su yo anterior, porque frente al nuevo apartamento que comparte con Daniel, observa una gigantografía publicitaria protagonizada por ella. Este evento, que podría anunciar un descenso hacia la subjetividad, es decir, ahí donde la superficie falla podría comenzar un proceso de autoconocimiento que provoca la transformación del yo –que expresaría las formas tradicionales del drama cinematográfico–, en *Amores perros* solo acontece como devenir condenatorio hacia la nada. En ello, la metáfora del perro bajo el suelo del departamento, mascota que había acompañado a Valeria toda la narración –siendo su implante narrativo identificadorio y emocional–, el que se escabulle por un agujero del suelo flotante y se queda atrapado sin poder salir, mientras Valeria histérica intenta sacarlo de ahí, lo que provoca un nuevo accidente que la termina por llevar nuevamente al hospital, donde le amputan parte de una de sus piernas, a causa de una gangrena. Finalmente, David rescata al animal, para ello rompe la superficie de madera para encontrar un pequeño canino asustado entre las vigas que soportan la tersa y brillante superficie. Aquí no hay transformación del yo de Valeria, solo reconocimiento de su condición de víctima, sostenida en la proyección emocional entre ella y el animal. Bajo la superficie, no hay nada que descubra otra dimensión más que la que es evidente en pantalla, su condición de víctima a causa de eventos que ella no entiende ni logra conocer, que se consolida con la amputación. *Amores perros* expone el trayecto de este objeto mercancía deficitario que, al ser extraído de los flujos libidinosos del intercambio simbólico-económico, expone la vacuidad de su existencia y experiencia.

El enemigo interno supone “la percepción de la existencia del Otro como un atentado a mi propia vida, como una amenaza mortal o un peligro absoluto cuya eliminación biofísica reforzaría mi potencial de vida y de seguridad” (Mbembe 24), ese otro está esencializado en sus condiciones de alteridad, en la imposibilidad de transformar su lugar en la enunciación discursiva. Por ejemplo, en *Tropa de élite* todo el discurso se construye a partir del punto de vista del capitán Nascimento (interpretado por Wagner Moura) de la Brigada de Operaciones Policiales Especiales-BOPE, a través de una voz en *off* que relata el trayecto de dos jóvenes postulantes a la brigada que terminarán por reemplazarlo en el cuerpo policial. Esta fuerza militarizada tiene como objetivo la intervención armada en los sectores urbanos más pobres de Río de Janeiro, para luchar contra el narcotráfico, las mafias y la policía corrupta. *Tropa de élite* es un ejercicio de despliegue de la subjetividad policial encarnada en Nascimento, el que entiende a la delincuencia como un virus que enferma una sociedad que sin ella rebozaría de vida.

Decir policial no solo implica aquel cúmulo de ideas que podrían contener una suerte de sentido común al interior de las fuerzas de control y represión urbanas –justamente la película muestra sentidos comunes policiales confrontados–, sino que implica una sociedad donde se ha ausentado lo político como parte de los conflictos e interacciones sociales.

[...] la evidencia sensible del orden “natural” que destina a los individuos y los grupos al comando o la obediencia, a la vida pública o la vida privada, asignándolos desde el principio a tal o cual tipo espacio o tiempo, a tal manera de ser, de ver, de decir. Esta lógica de los cuerpos en su lugar en una distribución de lo común y de lo privado, que es también una distribución de lo visible y lo invisible, de la palabra y del ruido, es lo que he propuesto llamar con el término “policía” (Rancière 61-62)

La sociedad imaginada por *Tropa de élite* proyecta la conflictividad social a través del manejo burocrático de sus agentes disruptores, dichos agentes que son productos orgánicos del devenir de las nuevas formas de acumulación del capital. En ello, que el actuar de las organizaciones no gubernamentales (ONG) que intervienen en las favelas estén autorizadas por las formas de gobierno establecidas por los carteles de droga, incluso ambos comparten discursivamente los eslóganes de la izquierda revolucionaria contra el poder del Estado, que se expresa en que aparece, en distintas formas, el icono del Che Guevara en las secuencias de violencia, consumo o tráfico de drogas. Todo deviene en formas de consumo –incluso de los iconos– y “consumidores defectuosos” que generan –por su propio accionar– tensiones en el tejido social.

La identificación que Padilha hace entre sujeto delincuente y sujeto revolucionario en *Tropa de élite* describe muy bien el desplazamiento discursivo entre la sociedad de la producción hacia la de consumo (industrial/posindustria, moderna/tardomoderna). En la primera, el enemigo interno se encontraba en los agentes revolucionarios o radicales que desafiaban el orden social, alojados en la clase obrera, a través del desafío de la soberanía de clase producida por el propio accionar de la sociedad, que no lograba distribuir sus promesas modernas en las mayorías sociales. Desvanecida la lucha emancipatoria de clase o alternativas de colectivización, irrumpen en esos mismos sectores sociales formas de supervivencia individuales a través de la privación del deseo del otro, “a diferencia de la producción, el consumo constituye una actividad profundamente individual: y, también, hace que los individuos tengan objetivos encontrados y que, con frecuencia, se tiren al cuello unos de otros” (Bauman 54). Es en la misma clase donde se aloja el “demonio interno”, pero primero como posibilidad revolucionaria, ante lo que el poder desactivó con políticas del bienestar, y segundo como delincuente, junto a sus políticas penitenciarias.

Tropa de élite expone con claridad la lucha contra la delincuencia en un estado de guerra, no solamente por la constante referencia al tipo de armamento y la capacidad de batalla de ambos bandos, sino que tiene una especial atención en mostrar largas secuencias en las formas de intervención al interior de las favelas: avanzadillas de comandos en territorio enemigo en la invasión a un país, en los entrenamientos con esas ciudades falsas que recuerdan a los campos militares erigidos en Israel para practicar en su guerra urbana en Palestina o de EE. UU. en sus distintos conflictos en Oriente Medio. Asimismo, cierta fascinación por la tortura como forma de acceso a

la información, heredadas de su experiencia dictatorial, pero que también mostraba aquello que ocurriría en Afganistán y, luego, Irak –aunque esas imágenes se verían tiempo después–. Ese estado de guerra anula cualquier mediación legal posible, donde las personas carecen de derechos legales y políticos que componen el “estado de excepción”. La película, por ejemplo, no se ahorra en exponer muchas formas de tortura que los efectivos del BOPE utilizan para buscar información o realizar sus operaciones, personajes que no tienen nada que ver directamente con la narración, que son parte de un decorado a expensas de una violencia desbordada y, en tanto tal, cotidianizada.

Dentro del razonamiento de Mbembe, para concebir cierto estadio poscolonial y las formas necropolíticas, habría que dimensionar la herencia del proyecto colonial occidental, ya que estas fueron facilitadas “por los estereotipos racistas y el desarrollo de un racismo de clase que, al traducir los conflictos sociales del mundo industrial en términos racistas, ha terminado por comparar las clases obreras y el “pueblo apátrida” del mundo industrial con los “salvajes” del mundo colonial” (26). *Tropa de élite* está cruzada por la conformación racista de clase que se cristaliza en tres grupos, el primero es el mundo delincencial, que mayoritariamente está compuesto por afrodescendientes y descendientes de los pueblos indígenas, y lo que en las teorías racistas definirían como mestizos. El segundo grupo es el identificado como burgués, que se cristaliza en la universidad y la ONG que trabaja en la favela, que mayoritariamente son descendientes de europeos. Por último, la policía que está dividida en dos sectores, el primero la policía común, donde existiría una composición más cercana al mundo delincencial, generando alianzas con estos para disfrutar de los beneficios del negocio –que es otra forma de “consumidor defectuoso”–, pero donde generalmente los descendientes de europeos ostentan los puestos de poder, y el segundo la policía militar, donde prácticamente todos son descendientes de europeos y, especialmente, los que dirigen los grupos de intervención.

De esta forma, el conflicto subyacente de la película radica en la estrategia de vinculación de los organismos legales con este pueblo racializado, el mundo burgués asistencialista negocia su permanencia en las favelas para intentar sacar a las y los jóvenes de las redes delincuenciales. Mientras la policía militar –la mano armada de ese otro mundo burgués que no sale en la película– niega cualquier vinculación posible y lucha contra estos a través de la tortura y exterminio de los mismos. Si es plausible un conflicto entre intervención y represión en la narrativa, lo que *Tropa de élite* avizora –o propone, dependiendo de cómo se quiera leer– es que el único método posible es el exterminio de ese “enemigo interno”. En la película, se encadena la muerte de un policial militar con la muerte de dos de los activistas de la ONG por parte del cartel de droga para conducir al desenlace, donde el policía afrodescendiente le dispara en la cara al jefe de los narcotraficantes. Lo interesante radica en que el castigo no está buscando justicia por la muerte de los jóvenes universitarios o por el policía muerto en el contexto de una investigación judicial, sino que es la reacción virulenta de un cuerpo orgánico que ha sido atacado y reacciona para eliminar al agente que intenta destruirlo.

Estado de excepción

Mbembe trabaja el estado de excepción y el estado de sitio como las formas de gobierno en que se expresa de forma orgánica el “derecho a matar”, esto implica no solo una forma de relación con el cuerpo/individuo, sino también una administración territorial que optimice las estrategias de sujeción de las personas y que toma cuerpo en diferentes dispositivos necrotecnológicos, por ejemplo, la plantación esclavista colonial, en la que el individuo está a expensas de un poder que lo vacía de cualquier tipo de soberanía individual, “la condición del esclavo es, por tanto, el resultado de una triple pérdida: pérdida de un ‘hogar’, pérdida de los derechos sobre su cuerpo y pérdida de su estatus político. Esta triple pérdida equivale a una dominación absoluta, a una alienación desde el nacimiento y a una muerte social (que es una expulsión fuera de la humanidad)” (32). Esto también se expresa en formas contemporáneas, por ejemplo, en los campos habitacionales del apartheid en Sudáfrica o la ocupación israelí en Palestina, estrategias que heredan y modernizan las formas de administración e ideología colonial.

La cristalización territorial del estado de excepción al interior de este tipo de producciones audiovisuales se ve ejemplarmente en el motivo de la cárcel, esta es un fantasma recurrente en el imaginario contextual que aloja a los personajes; la cárcel es su destino inexorable, una extensión más del hábitat propio, en tanto tal, su experiencia siempre es vivida de forma anticipada. Un ejemplo de esta continuidad entre espacios urbanos populares y marginalizados con el dispositivo penitenciario latinoamericano se expresa en *Carandiru* (2003), de Hector Babenco, adaptación de la novela *Estação Carandiru* [Estación Carandiru] (1999), de Drauzio Varella. La película está organizada como un cuaderno de notas autobiográficas en que el Dr. Varella (interpretado por Luiz Carlos Vasconcelos) va relatando la vida de una serie de reclusos que va conociendo, mientras dirige un programa de intervención contra el VIH-SIDA al interior del recinto a inicios de los años noventa. La primera parte de la película se centra tanto en las experiencias que le provoca la cárcel al médico como en los relatos de vida de los reclusos antes, y cómo llegaron a la misma.

La organización narrativa entonces deviene en una serie de pequeños cortometrajes, unidos por una serie de secuencias al interior de la cárcel, que contextualizan el lugar del habla y la evocación emocional de los personajes. El afuera y el adentro, que inicialmente se podría considerar que se trabajarían como un contraste radical, solo deviene en dos estados habitacionales geográficamente diferenciados, pero cualitativamente similares. El hacinamiento y la pobreza es más extrema al interior de la cárcel, pero tienen un correlato en los espacios habitacionales del exterior. Esto hace que el ingreso a la cárcel propiamente no se viva como un drama que desestructura la vida del individuo, sino que es parte de un tránsito natural. Esto se expresa con contundencia cuando entra a la cárcel uno de los hermanos menores de un recluso, no existe ningún drama por su ingreso, solo es recibido e integrado en el

orden jerárquico del mundo delincencial. Esta familiaridad también se establece en la secuencia inaugural, todo comienza con las consecuencias de un conflicto entre dos reclusos, uno de ellos ha intentado matar al otro, tienen que intervenir el recluso jefe del pabellón y las autoridades del penal. El atacante reclama que debe vengar la memoria del padre que fue muerto por el otro recluso, mientras el otro le dice que fue contratado por su madre para matarlo. En el espacio carcelario no te encuentras con otros, sino con los mismos que, estando afuera, aunque no los conozcas, son los tuyos, tu comunidad identitaria de sentido.

La población reclusa carece de cualquier derecho propio de su condición de individuos al interior de una sociedad, no solo han perdido su derecho a representación política, sino que están privados de su derecho sobre su propio cuerpo, aquí la soberanía se construye entonces sobre “la capacidad para definir quién tiene importancia y quién no la tiene, quién está desprovisto de valor y puede ser fácilmente sustituible y quién no” (Mbembe 46). Lo sustancial justamente tiene que ver con la imposibilidad de habitar un espacio, la cárcel se transforma en una reunión de fragmentos espaciales abarrotados, donde se indiferencian los límites corporales, fragmentos que están mediados por múltiples barreras que generan espacios de ceguera. En la misma secuencia a que hacíamos referencia, la construcción audiovisual se sostiene en una cámara que va transitando por los corredores y observando por pequeños escondrijos el interior de las celdas, la imagen distorsionada deja entrever tímidamente esos espacios, aparece un ojo de algún recluso, diálogos entrecortados y confusos. Cada celda es un hábitat caótico que se cierra sobre sí mismo.

Algunos de estos aspectos también se expresan en la reciente serie televisiva *El marginal* (2016-2018), de Sebastián Ortega y Adrián Caetano, transmitida por la Televisión Pública Argentina, y que hasta la fecha consta de dos temporadas. La serie trata sobre cómo una familia delincuente –“Los Borges”– llega y administra el poder al interior de la cárcel, aunque narrativamente la primera temporada está dedicada a la intervención de un policía encubierto para desbaratar un secuestro llevado a cabo por Los Borges, la segunda sería una precuela que se centra en cómo Los Borges logran derrocar al capo, el “Sapo” Quiroga. Aquí, la continuidad entre el afuera y el adentro es aún más explícita, en el patio central viven una serie de reclusos, que es llamada la “villa”, tal cual se refiere socialmente a los sectores populares y marginalizados en los sectores periféricos urbanos. Las dos temporadas comienzan igual, una persecución policial al interior de una “villa miseria”, en la primera el policía Palacio (interpretado por Juan Munijín), trata de escapar de la policía al darse cuenta de que le han tendido una trampa, en la segunda se arranca Juan Pablo “Diosito” Borges (interpretado por Nicolás Furtado) de la policía que intenta atraparlo después de ayudar a su hermano a escapar de la cárcel. El espacio urbano en que huyen ambos personajes tiene una continuidad estética con la zona de la villa al interior de la cárcel, pequeños pasadizos precarizados y sucios, abarrotados de personas, donde los cuerpos cruzan las pequeñas estancias sin dificultad alguna, porque las paredes/sábanas son solo nominales separaciones.

En la “villa” las condiciones de los reclusos es más extrema que en los pabellones, y la lucha de estos es poder acceder al interior, es una forma urbana de marginalización dentro de la propia marginalidad, y es ese el espacio que en efecto es el vigilado, tanto por los capos que controlan los pabellones internos, ya que velan por el funcionamiento del mercado interno de alimentos, drogas y otros objetos de consumo, como, a su vez, por las autoridades del penal que han pactado el control con los capos del recinto. Así, los gendarmes no son la alteridad en su condición de representantes del Estado, sino un eslabón más de la cadena delincencial y control necropolítico. En la “villa” también opera la ceguera como forma de administración de los cuerpos y sus relaciones, en ello, la insistencia en el foco de luz que recorre las paredes internas del edificio y el patio durante las noches. Durante toda la serie ese es uno de los motivos centrales: el foco moviéndose por las paredes, haciendo evidente que lo fundamental se encuentra en el exterior del recorte que produce la luz, marcando metafóricamente que ahí está el despliegue de la narrativa, pero también de la vida misma, en lo que debiese no verse.

Al interior de la cárcel de *Carandiru* o *El marginal*, como expresiones simbólicas del estado de excepción social –en esta reunión de “consumidores defectuosos”–, lo que media las relaciones intersubjetivas es la constante posibilidad de morir. Por ello, es fundamental el acceso, control y creación de armas, “en nuestro mundo contemporáneo, las armas se despliegan con el objetivo de una destrucción máxima de las personas y de la creación de mundos de muerte” (Mbembe 75). En ambas existe una fetichización de las armas como expresión del biopoder que administra, no son un vehículo para la supervivencia del individuo, sino la cristalización sistémica de un orden de cosas. Ese estado es previo a los individuos mismos, por ello su condición intercambiable, y donde la lucha por el poder nunca es para la transformación del estado de cosas, sino por la administración de un poder constituido. En otra serie televisiva argentina, *Tumberos* (2002), de Adrián Caetano, transmitida por América TV, también centrada en el mundo carcelario bonaerense, esta relación entre armas y mundos de muerte se expresa especialmente en uno de los personajes, Walter “El Cabezón” Giménez (interpretado por Daniel Valenzuela). Este se dedica gran parte de los capítulos a construir armas blancas, su lugar en la jerarquía de confianza del capo de la cárcel, justamente, radica en su habilidad y conocimiento de surtir de armas al colectivo. Pero esto no es solo un elemento narrativo para la configuración de un esquema de poder, existe un tratamiento audiovisual que, a lo largo de los capítulos, se concentra en mostrar cómo hace las armas y, a su vez, le enseña a otro recluso más joven su propio oficio, como estrategia de supervivencia y ascenso en la escala del poder. Esta fascinación audiovisual por la confección también tiene una pretensión etnográfica, buscaría exponer las formas de vida, los rituales y costumbres que definen en esos mundos de muerte, ya que “la muerte en el presente es el mediador de la redención” (Mbembe 73). Y esto se ve muy claro en otro personaje de *Tumberos*, Julián “El Perro” Pla (interpretado por Alejandro

Fiore), quien es un fanático religioso que, convencido de su impureza espiritual, busca la libertad/redención a través de su propia muerte, por ello, durante toda la serie intenta suicidarse, pero nunca lo logra.

Como expresión máxima de este estado de excepción se encuentra el motivo narrativo del motín carcelario que, a su vez, pareciera ser el momento más álgido de esta cultura de la muerte, donde se cristalizarían las formas estructurales de lo que Agambem llama la *nuda vita* (*Homo sacer*). *Carandiru*, *El marginal* y *Tumberos* devienen narrativamente en explosiones de violencia por diferentes motivos, en la primera y tercera están asociadas a reivindicaciones sociales, en la producción brasileña para mejorar las condiciones de vida de los reclusos, en la argentina es el motor de una revolución social que transforme desde la cárcel a la sociedad argentina. Por su lado, en *El marginal* estos motines tienen que ver con la lucha por el poder interno de la cárcel. Más allá de su sentido narrativo, estéticamente hablando, lo central radica en la exposición espectacularizada de las formas de matar o flagelar a otro cuerpo, “en el caso particular de las masacres, los cuerpos sin vida son rápidamente reducidos al estatus de simples esqueletos. Desde ese momento, su morfología se inscribe en el registro de una generalidad indiferenciada: simples reliquias de un duelo perpetuo, corporalidades vacías, desprovistas de sentido, formas extrañas sumergidas en el estupor” (Mbembe 64).

Por otro lado, el motivo del motín en estas tres narrativas condensa uno de los rasgos que diferencian las formas del *noir lumpen* latinoamericano que se han producido en las últimas décadas: “la promesa de salvación utópica”. Los realizadores –todas las películas y series revisadas fueron dirigidas por hombres– marcan en la narrativa un momento en que las personas marginalizadas toman conciencia de que su marginación social es producto estructural para la edificación de la sociedad y buscan un camino de salida del mundo delincencial, en algunas películas está centrada en uno o dos personajes, por ejemplo, en *Amores Perros* uno de los jóvenes le pide a la pareja de su hermano que se vayan juntos al norte de México donde poder formar una familia, y en *Pizza, birra, faso* la pareja de la película planea escapar a Uruguay después de un robo para recomenzar la vida desde cero; ambos planes de escape colocan un espacio geográfico que deviene utópico porque siempre fracasan, ese lugar deviene imposible porque el contexto delincencial siempre los termina por atrapar.

La particularidad de los motines en *Carandiru*, *El marginal* y *Tumberos* radica en que esa “salvación utópica” se cristaliza en una organización de lo colectivo, una suerte de conciencia de los oprimidos, que solo se puede resolver a través de renunciar a las diferencias y conflictos individuales o de los pequeños grupos, ya que estos son producidos por la superestructura –en este caso, penitenciaria– que los divide y confronta para controlarlos, así los presidiarios son trabajados como la extrapolación o metáfora de las clases populares o trabajadoras latinoamericanas. Esto se ve especialmente en *Tumberos*, hacia los capítulos finales Ulises “Belgrano” Parodi (interpretado por Germán Palacio), junto a otros internos son encerrados

en un pabellón que vive una suerte de microsociedad socialista, donde no existe la violencia entre ellos, se reparte la comida y otros productos en partes iguales, cada uno tiene su tiempo en la biblioteca y el espacio está ordenado y limpio, esa especie de sociedad ideal al interior de la cárcel contrastaba con la violencia de todos los otros pabellones. A partir de ese pequeño grupo dirigido por un líder mesiánico, comienza una rebelión en la cárcel –a la que se une Parodi– para causar una revolución general de la sociedad argentina. Esta extrapolación revolucionaria justamente es aplacada –y en ello deviene fracasada– por los militares argentinos que llevan a cabo una masacre de los internos, habiendo unos pocos sobrevivientes, cuerpos que como en cualquier dictadura latinoamericana son amontonados en camiones para ser sacados del penal. Las analogías del capítulo final son evidentes con la historia de Argentina y muchos otros países latinoamericanos.

Otra forma narrativa toma la promesa de “salvación utópica” en *El marginal*; en esta hay dos grandes motines o conflictos que concluyen las dos temporadas, no obstante, donde mejor se expresa la “salvación utópica” es en la segunda temporada. En la zona de la “villa” se amontonan jóvenes reclusos que se autodenominan los sub-20, uno de ellos, Nicolás Olmos “Oakly” (interpretado por Rodrigo Noya), vendría a ser una suerte de intelectual que desea mejorar las condiciones de los jóvenes en el penal y en todas las cárceles argentinas, una organización pan-carcelaria que lucha contra las mafias que existen entre los capos y los funcionarios penitenciarios, los sub-20 se alían con “Los Borges” y derrocan al “Sapo”, pero una vez llegado al poder, estos los traicionan y mantienen el *status quo* del poder dentro del penal, donde la “villa” sigue existiendo en su precarización y marginación, y en el poder ahora se ubican Los Borges.

En *Tumberos* la metáfora de la “rebelión popular” –en el contexto posterior a la crisis del 2001 en Argentina– concluye con la represión militar-política, donde existe una diferencia radical entre el nosotros y los otros, y la violencia emerge como una exterioridad absoluta que destruye la posibilidad revolucionaria, la emancipación de los marginados. Más de una década después en *El marginal*, la revuelta termina traicionada por el propio mundo delincencial, es decir, por el propio mundo popular que se alía al poder estatal, esos que han usado las banderas reivindicativas para afianzar sus posiciones de poder. La distancia entre estas dos series podría ser perfectamente una metáfora del propio desarrollo de la conciencia popular de los últimos quince años en Argentina.

Volviendo a esas “corporalidades vacías, desprovistas de sentido” tras las masacres, esta también se expresa en los sobrevivientes del motín en *Carandiru*, después de que los internos deponen el levantamiento, comienza una larga secuencia de ajusticiamientos al interior de los pabellones, en extensas cacerías y ejecuciones masivas. Los sobrevivientes de la masacre van a ser amontonados en el patio central de la cárcel, en un gran plano general, estos se acumulan unos al lado del otros, totalmente desnudos, vivos pero carentes de toda individualidad, mientras la policía los vigila durante día y noche. Así, eso que la narrativa intentaba particularizar, es

decir, la historia de vida de los reclusos, deviene solo en una masa de cuerpos –a pesar de que quienes le relatan los acontecimientos al doctor son los sobrevivientes, con las formas audiovisuales de las videoconfesiones–. Incluso la policía carece de individualidad, son solo uniformes que se desplazan entre los cuerpos, como antes se habían desplegado por los pabellones en esa carnicería de cuerpos amontonados, sobre grandes charcos de sangre, en literas destruidas. No son esqueletos como plantea Mbembe, pero es lo mismo, es simplemente una generalidad indiferenciada, incluso entre los que sobrevivieron y los que no. Esa igualdad y pertenencia se ratifica cuando son ellos mismos los que tienen que sacar los cadáveres de las celdas y pabellones.

Cierre, ciudad penitenciaria³

Al inicio se ha planteado que el interés de Foucault en el panóptico no se encontraba en pensar las formas de control al interior de las cárceles, sino en cómo estas formas expresaban una lógica general de pensar la construcción de las instituciones del control político-social para la configuración de la subjetividad de los individuos. Por ello, el panóptico también funcionaba como metáfora del habitar de los individuos en las sociedades modernas, por eso la vigilancia desde las alturas en la fábrica moderna –con sus pasillos y sus líneas de producción– también era una metáfora del control en las urbes industriales, en contextos occidentales buscaban una racionalización de los espacios urbanos que permitiesen mayor visibilidad y desplazamiento que, entre otras cosas, impidiesen las revueltas y rebeliones populares (Ortiz 43-47), aun cuando esa mayor visibilidad se expresa de forma privilegiada con las cámaras de videovigilancia urbanas contemporáneas. Ese despliegue tecnológico y de técnicas del biopoder construyen un tipo de subjetividad particular centrado en el individuo.

Desde esta perspectiva, el pabellón penitenciario latinoamericano –que construyen estas películas o series– lo proyectamos como metáfora de la ciudad en que viven los sujetos populares marginalizados y criminalizados en los cordones periféricos al interior de las ciudades latinoamericanas, donde lo biopolítico se construye sobre la base de la administración de la muerte, que tiene como principal rasgo que “el ejercicio del derecho a matar ya no son monopolio único de los Estados” (Mbembe 56). Aquí radica el eje central de la horizontalidad necropolítica, bolsones urbanos donde el Estado se ha restado y los círculos criminales –más o menos organizados– ejercen la autoridad de matar, y administran y construyen una suerte de geografía “necropolítica”. En ello, la continuidad habitacional que planteábamos, especialmente,

³ Con un corpus similar de películas, Claudio Salinas Muñoz ha trabajado otra figura para imaginar esta ciudad proyectada e imaginada; para este lo fundamental se encuentra en la densidad melodramática para exponer la quiebra de los tejidos sociales, coincidente con la lectura de Jean-Luc Nancy. Su esquema de lectura construye un esquema básico de sentimientos: el miedo, el entusiasmo, la lástima y la risa, a través de los que la cultura popular produce, apropia y resignifica los conflictos socio-existenciales de vivir la cotidianidad capitalista.

en *El marginal*. No obstante, esta ciudad es la que viven los personajes populares de *Tropa de élite* o de *Amores Perros*, pero también es la ciudad que se transita en *Pizza, birra, faso*, *Cidade de Deus* o *Ratas, ratones, rateros*. Espacios urbanos que conviven con otros que viven en el régimen panóptico del poder biopolítico, configurando la especificidad de los grandes centros urbanos latinoamericanos: distintos regímenes biopolíticos interconectados.

Ahí se constituye la ciudad penitenciaria al interior de la ciudad neoliberal: favela, población callampa, villa miseria o cualquier otra en Latinoamérica, focos que se autourbanizan, reurbanizan o desmembran en los bordes de carreteras interurbanas u otras grandes infraestructuras que atraviesan sus tejidos. Porque dentro del capitalismo “el Estado concentra sus inversiones en aquellas funciones urbanas necesarias al funcionamiento del polo dominante, o sea el capital” (Castells 15). Si la ciudad neoliberal es una forma aguda de la privatización y desregulación de lo urbano (Ornelas Delgado 52-56), tiene su correlato precarizado en la ciudad penitenciaria, es decir, existe una acelerada privatización de la violencia, que se expresa de forma extrema en lo que Mbembe describe para ciertas realidades en África:

la propia coerción se ha convertido en un producto de mercado. La mano de obra militar se compra y se vende en un mercado en el que la identidad de los proveedores y compradores está prácticamente desprovista de sentido. Milicias urbanas, ejércitos privados, ejércitos de señores locales, firmas de seguridad privadas y ejércitos estatales proclaman, todos a la vez, su derecho a ejercer la violencia y a matar (57-58).

Las formas estilizadas de la hiperviolencia estética en las producciones *noir lumpen* latinoamericanas construyen un tipo de ciudad marginalizada que rearticula los rasgos de la ciudad del colonizado, “allí se nace en cualquier parte, de cualquier manera. Se muere en cualquier parte, de cualquier cosa. Es un mundo sin intervalos, los hombres están unos sobre otros, las casuchas unas sobre otras” (Fanon 22). La acumulación es una manera especial de ceguera a través de la indiferenciación, también en la ausencia masiva de la televigilancia, que no debiese ser entendida como ausencia de control, sino justamente la condición de posibilidad para el control necropolítico horizontalizado.

Una ciudad que multiplica las formas de ceguera para que se termine construyendo una suerte de subjetividad móvil que va usando distintos cuerpos, una subjetividad intercambiable que se sostiene en una individualidad desechable: donde hubo una va a haber otra.

Referencias

- Agamben, Giorgio. *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia, Pre-Textos, 2003.
- . *Estado de excepción*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2004.
- Amores perros*. Dirigida por Alejandro González Iñárritu, Altavista Films/Zeta Film, 2000.
- Baudrillard, Jean. *La sociedad del consumo. Sus mitos, sus estructuras*. Madrid, Siglo XXI, 2009.
- Bauman, Zygmunt. *La posmodernidad y sus descontentos*. Madrid, Akal, 2009.
- Carandiru*. Dirigida por Hector Babenco, BR Petrobrás/Columbia TriStar Filmes do Brasil/HB Filmes/Oscar Kramer s. A., 2003.
- Castells, Manuel. *Ciudad, democracia y socialismo*. Ciudad de México, Siglo XXI, 1979.
- El marginal*. Dirigida por Sebastián Ortega y Adrián Caetano, Underground Producciones/Televisión Pública Argentina, 2016-2018.
- Esposito, Roberto. *Bíos. Biopolítica y filosofía*. Buenos Aires, Amorrortu, 2006.
- . *Comunidad, Inmunidad y Biopolítica*. Madrid, Herder, 2009.
- Fanon, Frantz. *Los condenados de la tierra*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económico, 1983.
- Foucault, Michel. *Saber y verdad*. Madrid, Ediciones de La Piqueta, 1985.
- . *Microfísica del poder*. Madrid, Ediciones de La Piqueta, 1992.
- . *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.
- Han, Byung-Chul. *La sociedad de la transparencia*. Madrid, Herder, 2013.
- Mbembe, Achile. *Necropolítica*. Barcelona, Melusina, 2011.
- Nancy, Jean-Luc. *La comunidad desbordada*. Madrid, Arena Libros, 2001.
- Ornelas Delgado, Jaime. “La ciudad bajo el neoliberalismo”. *Papeles de Población*, vol. 6, n° 23, 2000, pp. 45-69.
- Ortiz, Renato. *Modernidad y espacio. Benjamin en París*. Bogotá, Norma, 2000.
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Manantial, 2010.
- Santa Cruz G., José M. “De la estética de la hiper-violencia latinoamericana hacia un cine negro lumpen”. *Revista L’Atalante*, n° 26, 2018, pp. 81-93.
- Salinas Muñoz, Claudio. *La modernidad sucia. Melodrama y experiencia en el cine argentino y colombiano de fin de siglo*. Santiago de Chile, Ceibo e ICEI-Universidad de Chile, 2015.
- Terán, Oscar, “Encuentros y desencuentros sudamericanos con Michel Foucault”. *Foucault fuera de sí. Deseo, historia, subjetividad*, Eds. María Emilia Tijoux e Iván Trujillo. Santiago de Chile, Editorial ARCIS, 2004, pp. 15-23.
- Tropa de élite*. Dirigida por José Padilha, Zazen Produções/Posto 9/Feijão Filmes/The Weinstein Company, 2007.
- Tumberos*. Dirigida por Adrián Caetano, Ideas del Sur/América TV, 2002.

Enviado: 30 enero 2019

Aceptado: 9 noviembre 2020