

Lo real cruel: “la estética de la violencia” en tres películas hispanoamericanas de los años noventa

Gunther Blessing

Esta ponencia pretende dar una sinopsis interpretativa de algunos aspectos destacados de tres filmes hispanoamericanos ante un trasfondo filosófico-estético, incluyendo uno que otro parangón con otras cintas parecidas y con obras literarias pertinentes. Las películas son *Caracas, amor a muerte* de Gustavo Balza de Venezuela, *Amores perros* de Alejandro González Iñárritu de Méjico y *La virgen de los sicarios* de Barbet Schroeder de Colombia. Después de un resumen de los argumentos, abordaré los cuatro ítemes siguientes: (1.) Realismo, (2.) La Generación X, (3.) El amor canino, y (4.) Ironía, sarcasmo y lo absurdo. *Caracas, amor a muerte* es la tragedia de la caraqueña Aixa, una adolescente embarazada, indecisa entre tener o no a un bebé inesperado. El padre del bebé, Ramón, un joven delincuente, rechaza el aborto y por eso amenaza a Aixa. La abuela de ella, en cambio, quiere que ella aborte. Como si esto fuera poco, Aixa se halla en medio de las opiniones y acciones de Sergio, un joven médico que le pudiera ‘ayudar’, y Carmelo, el sacerdote de la parroquia que se opone radicalmente a esta idea. Aixa se refugia en la apatía de la adicción mientras que en su entorno social se enciende un conflicto vehemente. Finalmente, ella toma la decisión de tener el hijo; Ramón cree que ella está en el hospital para abortar, la busca y la mata a tiros.

Amores perros son tres historias unidas por un accidente de tránsito. En el episodio “Octavio y Susana” busca Octavio la manera desesperada de hacer ‘un poco de lana’ para escaparse con su cuñada embarazada; un intento que finalmente fracasa. Mientras que Octavio mete a su perro en el circuito de peleas de perros, atraca su hermano supermercados y bancos muriendo en uno de estas ‘andanzas’. La segunda parte del tríptico cuenta la historia infeliz de Daniel y la joven y famosa modelo Valeria con su perro Richy. Daniel, un editor de una revista de farándula, deja su familia por Valeria. Por el accidente termina ella en la silla de ruedas perdiendo así su ocupación de modelo. Al fracaso de la relación de los dos contribuye la pérdida de la mascota de Valerí en un hoyo del piso del apartamento ‘chic’. Finalmente, el episodio de “El Chivo y Maru” va desterrando el pasado de ‘El Chivo’, un ex guerrillero, ‘actual’ indigente y asesino a sueldo. El Chivo deja de matar cuando encuentra a sus compañeros de casa, cuatro perros, aniquilados por el perro de Octavio. Después de veinte años busca el Chivo a su hija a la que había abandonado cuando ella tenía dos años para reunirse él con la guerrilla. Fracasó viviendo muchos bajonazos y quiere al final reconciliarse con su hija. –Las vidas de los personajes de los tres episodios se entrecruzan gracias a coincidencias.

La virgen de los sicarios trata del escritor Fernando que regresa a Medellín a principios de los noventa para morir allí. Se enamora de Alexis, un joven sicario con el cual recorre la ciudad mientras que éste mata a sus víctimas. Luego de la muerte violenta de Alexis, Fernando vuelve a enamorarse. Su nuevo amante, Wilmar, es otro sicario. Cuando Fernando se entera de que Wilmar mató a Alex, quiere vengar la muerte de éste, pero no le dispara a Wilmar ya que le dice a Fernando que Alex mató a su hermano. En la noche antes de que Fernando y Wilmar quieran irse de Medellín, Wilmar cae víctima de las balas de otro sicario más. Fernando se queda solo y desesperado.

1. Implicación de realismo; la megalópolis

Las tres cintas en discusión son obras ficticias; sin embargo, les podemos atribuir un cierto *valor documental*, en especial *Caracas, amor a muerte* se puede clasificar como *docudrama*. Las obras nos acercan –a pesar de las diferencias entre los países– a fragmentos de la realidad en las grandes urbes de Hispanoamérica; ante todo a una gran parte de la cultura juvenil urbana y su forma de ser; además, nos presentan el *underground*. No vamos a cuestionar que *Trainspotting*, la novela y su versión filmica, muestra un aspecto del mundo de los adictos en Inglaterra y en los Estados Unidos de los noventa. Un libro de carácter documental como *No nacimos para semilla* de Alonso Solazar, una serie de entrevistas con jóvenes sicarios y con su ambiente social en Medellín en la época del cartel de Pablo Escobar, no obstante, nos abrirá un acceso distinto a esta triste realidad que el de la novela *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo y la película, para la que el mismo escribió el guión. En Europa se pueden observar fenómenos parecidos y su expresión cinematográfica respectiva. De esta manera tematiza el filme *El odio* la cruenta realidad del choque de jóvenes de diferentes culturas en las grandes metrópolis francesas.

En nuestras tres cintas no sólo se muestra un panorama de los ciudadanos, sino que **la verdadera protagonista es la ciudad**; en *Caracas, amor a muerte* más que en las otras dos; ya el mismo título lo indica. Pero es la ciudad como anonimato, la vida –y la muerte– en ella, y la confusión entre las dos; al fin, puede ser cualquier ciudad grande. La cercanía a la realidad se indica en el caso de *La virgen de los sicarios* incluso en la producción de la obra. En la carátula se lee sobre el lugar de acción: “la patética realidad de Medellín, en un país en el que la impunidad criminal alcanza un 97%”. Para reflejar la realidad medellínense y la idiosincrática jerga juvenil, se contrataron dos jóvenes de las comunas, Anderson Ballesteros y Juan David Restrepo, los cuales hacen de sicarios. Con la plata que ellos ganaron por su actuación se compraron una moto y atracaron una bomba gasolinera. Para que el estreno de su película fuera un éxito, el productor los sacó de la cárcel; así no más...

2. Generación X

En las tres cintas damos ante todo con mundos de **jóvenes** latinos urbanos. Inclusive la historia del Chivo en *Amores perros* está estrechamente vinculada con una joven, con su hija. El protagonista de *La virgen de los sicarios*, Fernando, pertenece a la segunda edad, pero la película representa su relación con los jóvenes asesinos. (Es un hecho que casi todos los sicarios de Medellín tenían entre catorce y diecisiete años.)

Todos los jóvenes protagonistas de estas películas son **delincuentes** o por lo menos viven directamente la delincuencia. Y todos son de alguna forma **víctimas**: víctimas de la violencia, a menudo de su propia violencia; de su entorno social; del sistema, si se quiere; de la pobreza e incluso de la riqueza (la pareja farandulera en *Amores perros*); víctimas de sí mismos, de sus sueños, de sus engaños y autoengaños; de su modo de vivir. En *Caracas, amor a muerte* y en *La virgen de los sicarios* están, además, las **drogas**: un leitmotiv en la obra de Balza son los momentos cuando Aixa se retira al hueco del ascensor para drogarse. Estos instantes se transportan artísticamente mediante la grabación del cortocircuito, un motivo recurrente que se refiere, en un nivel metafórico, al contacto difícil con la realidad cruel y a las relaciones problemáticas e incluso peligrosas entre las personas. En general, los contrastes entre luz y oscuridad son de gran importancia en la cinta de Gustavo Balza cuya mayor parte se desarrolla en un ambiente lúgubre y nocturno. Es también una noche anímica ante el desenlace fatal y la situación consternada de Aixa y su entorno. La película venezolana maneja toda una *estética de contrastes*. Unos de estos parámetros opuestos son: amor—odio, Aixa—Ramón, médico—sacerdote, o sea: ciencia—teología, conocimiento—fe, vida—muerte, arte—violencia, lo bello — lo feo, fragilidad—brutalidad, música—gritos, vida feliz — vida supremamente cuestionable, el mundo interior — el mundo exterior.

Los sicarios Alex y Wilmar forman como asesinos a sueldo parte del gran conjunto ‘narcotráfico’. Hay una escena en la catedral de Medellín donde se confunde el olor del incienso con el de la marihuana. Es un principio clave de la contextura de la cinta: el enlace de lo supuestamente culto con lo vil, de lo sacrosanto con lo infame; el mismo título contiene esta contradicción chocante: *La virgen de los sicarios*; junto con la calle y el apartamento cuentan las iglesias entre los escenarios principales del *film*. La cínica actitud nihilista y necrófila de Fernando, cansado de vivir, agudiza aún la disposición irreflexiva e indiferente de los jóvenes matones cuya vida se puede comparar con un baile en la cumbre de un volcán. Es Fernando quien habla de “la infamia de Dios” cuando mira en los ojos de un niño huelepega. Él da los discursos semi o pseudocientíficos diciendo que es “Dios que necesita a nosotros para existir”.

La vida de los jóvenes se caracteriza por su **velocidad** implícita, por el ritmo de vida acelerado, ninguno de los tres filmes lo lleva tan impregnado como *Amores perros*: el accidente con la antecedente caza de carros por Ciudad de Méjico es el eslabón principal de los tres episodios; *la pista sonora* contribuye a esta percepción a través de ritmos rápidos e impulsivos como el tecnomerengue. La rapidez caracteriza en la cinta colombiana principalmente las escenas de las matanzas, cuando los sicarios llegan en motos disparando a la víctima. Estas escenas terminan, como contraste, en cámara lenta. *Música* seria, de tensión, las anuncia. Más importante es, empero, el papel que el vallenato y el tango

desempeñan. La naturaleza alegre del vallenato, aplicada en un contexto ajeno, contribuye a un cierto cinismo; a saber, en la escena de la muerte de Alex. Pues entonces expresa la forma de ser de los jóvenes sin futuro, la actitud de Alex, “pa’ morir nacimos”: “me lleva él o me lo llevo yo pa’ que se acabe la vaina” de la canción “La gota fría”. La velocidad en *Caracas, amor a muerte*, en cambio, forma parte de la mencionada estética de contrastes. Vemos a Ramón en un ambiente acelerado, a él le pertenecen las persecuciones rápidas a vida y muerte con los narcomafiosos, uno de sus símbolos es la moto. A Aixa, por el contrario, le corresponde la cámara lenta, reflejando así su actitud indecisa e inerte, su posición de víctima y una sospecha de su vida interior. La *música* es otro vehículo más de los contrastes: se contraponen la de carácter grave y serio a la música de bandola del músico que es el papá de la familia feliz.

El tópico central de la novela *A Clockwork Orange* de Anthony Burgess es un planteamiento inusitado del **problema del mal**. Se pregunta: ‘¿Acaso no es mejor quien elige el mal consciente y voluntariamente que quien *pretende* ser bueno, pero no lo logra?’ *La naranja mecánica* ilustra ficticiamente esta cuestión y sus posibles consecuencias a través del protagonista Alex. En una cierta corriente estética posposmoderna, del fin de milenio, los protagonistas se ubican simplemente más allá del bien. (La última imagen de la película *El odio*, después de la muerte violenta de un *skin head* y su adversario, muestra un mural con un retrato sobredimensional de Baudelaire, el autor de *Las flores del mal*. Una escena clave de la película ecuatoriana *Ratas, ratones y rateros* se desarrolla ante la famosa Cara del diablo, un descomunal relieve de roque.) Uno se halla en un mundo fuera de quicio, y se acepta la situación lóbrega, más precisamente: ella se vive, y se experimenta hasta los extremos, más allá de los límites. En vez de una elección de principios, verbigracia entre lo bueno o lo malo, está la **indiferencia**. Por demás, estos principios categóricos se han vuelto opacos e insignificantes; se han desvalorizado y/o se han transvalorado. Dice Luis, uno de los protagonistas de *Pin, pan, pun* de Alejandro Rebolledo: “El Federico Nietzsche. ¿Qué es el bien? ¿Qué es el mal? *La genealogía de la moral* y tal[...] ¿Y si la vaina es al revés? Tripéatelo. ¿Y si lo que es bueno es malo? ¿Y si lo malo es bueno? ¿Y si Dios es más bien malo o, peor aún, es el padre de lo bueno y lo malo? ¿Y si un día nos podemos desprender de la culpa, *brother*, de esta maldita culpa y hacemos lo que nos dé la gana?”. Y es significativo que esta secuencia se encuentre en un capítulo con el título: “Reflexión III: Nada importa un coño de madre” y la conclusión reza: “La vida sosa y aburrida que me espera vale igual que una tumba en el Cementerio del Este”¹. Si aplicásemos el conjunto de la indiferencia a nuestros filmes, tendrían los protagonistas de *La virgen* la afinidad más grande al respecto, los dos sicarios aún más que Fernando. La indiferencia de Aixa, en cambio, no cabe en esta actitud que representa toda una forma de ser; no es desinterés, sino apatía debido a su sufrimiento. Mientras que su medio ambiente tiende a explotar, ella tiende a la implosión, a desplomarse hacia dentro. Por lo demás, se puede ejemplificar en su figura la presencia de las llamadas **situaciones límite**. Según el existencialismo, la soledad, la angustia, la muerte, la desolación, la culpa, la preocupación, la enfermedad y el sufrimiento hacen sentir al *Dasein*, al ‘ser-ahí’, a la existencia humana, su limitación, su temporalidad, su mortalidad y su fragilidad. Nos *pueden* enfrentar con la nada. Aixa está “*sola* en una multitud de amores”, como decía Dylan Thomas. Siente *miedo*, no solamente a causa de la amenaza por Ramón. Además, la muerte la rodea, tanto la de otras personas como de ella misma y del bebé inesperado. Sentimientos de *culpa* se van generando, no en último lugar por la postura del sacerdote. La *desolación* y la *preocupación* contribuyen a su *sufrimiento*. Varias situaciones límites se encuentran en *Amores perros*: la *soledad*, la *añoranza* y la *culpa* del Chivo; la *enfermedad*, la *angustia*, el *sufrimiento* y la *desolación* de Valeria por la pérdida de integridad corporal y por lo tanto mental. Es un mecanismo síquico que la *angustia* evoque y provoque violencia. Eso sucede de hecho en el caso del Chivo, de Valeria y de Octavio, parcialmente en el de Aixa y de Ramón en *Caracas, amor a muerte*. Si rastreamos *La virgen de los sicarios* por las situaciones límite, resulta, primero, que solamente Fernando las vive y él también

¹ Alejandro Rebolledo: *Pin, pan, pun*, Caracas: Libros urbe, 1998, p. 156s.



Lo real cruel: la estética de la violencia en tres películas hispanoamericanas de los años noventa

Gunther Blessing

sólo de manera restringida. Si todavía siente algo como *culpabilidad* o *sufrimiento* después de presenciar las primeras matanzas, a causa de su mordacidad se convierte rápidamente en cómplice de los homicidios. Segundo, y más importante, hay que decir que la postura de *ennui*, de tedio y de cinismo reduce la posibilidad de que se involucren los personajes principales de forma verdaderamente existencial. El *modus operandi* de la película –un hecho horrible sucede, y Fernando lo comenta de manera lacónica y cáustica– es el dispositivo filmico para expresar la posición del narrador en primera persona de la novela. Además contribuye la peculiar escenificación de lo cruel a un distanciamiento de un compromiso existencial.

Cada una de las películas tematiza una *búsqueda de identidad, el intento de ‘evasión’ y de una toma de posición –y cada vez fracasa*. Quizás haya una sola excepción, el caso del Chivo que tiene un final abierto. ¿Se encuentra y se reconcilia con su hija o no? De todos modos, no puede hacer resucitar a los muertos que cayeron por sus balas. Daniel y Valerí quieren construir una vida feliz de pareja enamorada y fracasan por el accidente de la modelo y por la falta de confianza mutua. Octavio va reuniendo la plata para huir con su cuñada Susana; ni con Susana, cuando su hermano aún está vivo, ni solo es capaz de irse. Fernando quiere irse de Medellín así con Alexis como con Wilmar, pero la muerte de los dos le desbarata este proyecto. Aixa quiere irse con Ramón, ya ha hecho la maleta, pero él la rechaza diciendo “yo vivo en la candela, y ahí no cabes tú”. Casi toda la película gira en torno a la difícil toma de posición de la joven encinta. Cuando por fin decide tener el hijo, no puede realizar su propósito puesto que Ramón se le adelanta. Él cree que ella ha asumido la decisión opuesta y por ende la mata. La busca de identidad es agotadora y fracasa finalmente. “‘Je’ est un autre”, había dicho Rimbaud: “‘yo’ es otro”, no “‘yo’ soy otro”: la instancia de ‘yo’ es otra, es ajena, me es completamente desconocida. Lo que Federico García Lorca aún expresa de manera lírica en su “Romance sonámbulo”, a saber: “pero yo ya no soy yo, ni mi casa es ya mi casa”², ha perdido al final del milenio aún el último reflejo de una aureola: “No sé qué coñodemadre soy”³, dice Luis en *Pin, pan, pun*, y suena casi desde un “Limbo”; así se llama el primer subcapítulo de la novela. Y un limbo es Medellín para Fernando, en su visión grotesca en el mausoleo de la iglesia; pregunta: “¿será que ya estoy muerto?”.

El nihilismo ya es casi tan viejo como la humanidad. El pesimismo moderno se manifiesta a más tardar en Schopenhauer. La Decadencia y el fin del siglo XIX, como después el Expresionismo, recurren a un cierto nihilismo apocalíptico. ¿Cuáles son las diferencias en comparación con el fin del milenio, después de la vivencia colectiva e individual del siglo de los genocidios, de la era atómica, del overkill, pero también de la supuesta comunicación de masas? Podemos osar la tesis de un cierto **posnihilismo**, de un *hipernihilismo* y al mismo tiempo de un *transnihilismo* en la indiferencia. Hipernihilismo en la acepción de que los límites se rebasaron tanto que un nihilismo parece poco radical. Este hipernihilismo es una de las corrientes importantes de la estética italiana contemporánea, ya algunos títulos de obras importantes reflejan esto, verbigracia: *La muerte del sol, Tratado de la impiedad, El hombre sin contenido*. Se vive, mejor dicho se padece, una sociedad perdida, la *lost generation* vive el pesimismo formando parte de él y formándolo a él. Ya el nihilismo como parte de la trayectoria filosófica de Nietzsche, se opone a las grandes narraciones de índole dogmático-ideológica. Pero se constituye, se nutre y vive de esta antítesis, es un contraproyecto, de ahí que en últimas se supere el nihilismo. A finales del milenio, se ha perdido incluso un punto de referencia que sirva *ex negativo* para sondear el propio terreno, por no decir la propia posición. El hecho de que se hayan ausentado por completo los proyectos sociopolíticos, es una diferencia específica frente a la producción artística verbigracia de la *beat generation*, que surge en torno a una cierta politización, aunque sea una politización cada vez más decepcionada. A más tardar los años ochenta se caracterizan por su privatización. Acerca del fin del milenio se puede constatar que la anterior utopía inalcanzable se ve reemplazada no sólo

² Federico García Lorca: *Romancero gitano*, edición y estudio de Christian de Paepe, introducción de Esperanza Ortega, Caracas: Biblioteca El Nacional, 2000, p. 115.

³ Loc. cit.



por la distopía temida, como en el caso de *Brave New World*, sino por la distopía realmente presente. Entiendo la noción *distopía* aquí como concepto complementario y hasta contrario de *utopía*, o sea no el no lugar, sino el lugar feo, desagradable y sombrío. Mientras que *1984* había generado su distopía por la experiencia de los totalitarismos europeos, la distopía finisecular es ante todo una *experiencia privada*. Además, y ésta es otra discrepancia por ejemplo con la actitud de Thomas Pynchon o William Burroughs, se complementa y se cambia la distopía por la *in-diferencia*; ésta es también un producto del *anything goes*, del ‘todo vale’ y ‘todo se puede’ pertinente a la posmodernidad. El título de un estudio del pensador italiano Manlio Sgalambro, publicado en 1994, resume el asunto: *De la indiferencia en la materia de la sociedad*¹. Posiciones autoconscientes que reflejen el propio dolor como la famosa frase de César Vallejo, “Estoy sufriendo el ser que vivo”, en principio se registran aún, pero hay un desfase que añade el ademán según el cual “nada importa”, contribuyendo de tal manera a una cierta apatía, al desánimo y a la dejadez.

3. El amor canino

Cada una de las tres obras cinematográficas gira en torno al amor. *Caracas, amor a muerte* y *Amores perros* llevan el amor en el nombre. El lema de la promoción de *La virgen de los sicarios* es “Amor y muerte en Colombia”. Los tres filmes tematizan la sobrecarga emocional de sus protagonistas. La “sobredosis de pasión”, como dice la salsa de Edi Santiago. Pero pasión tanto en el sentido de inclinación, de afición y de erotismo como en la acepción de padecimiento. *Se besaron y se pegaron*, el título de aquella película, podría servir de resumen del noviazgo de Aixa y Ramón. Cuando Jefferson pregunta a Ramón, su compinche, por qué quiere que su hijo nazca, le contesta Ramón: “Para que viva. Es otra vida. [...] Ya yo he vivido, pana; ya yo he vivido”. Pero lo dice desde la calle, mirando hacia arriba, hacia el apartamento de la familia de Aixa, la cual lo excluye a él rechazándolo. Él es víctima y autor de crímenes a la vez. Cuanto más cariñosamente Ramón ha tratado a Aixa, más violentamente se comporta después, cual si no quisiera reconocer su propio cariño. (En *La lista de Schindler* hay una escena parecida; Ammon Göth, el cruel e inhumano director del gueto de Cracovia, se vuelve aún más violento después del acercamiento íntimo a la joven judía.) En la relación de Aixa con Ramón, un amor sublime ya no es alcanzable. Por las circunstancias. Pero también debido a los personajes mismos. Como el caminante y su sombra de Nietzsche, no pueden dejar de lado lo que llevan dentro, el lado oscuro y tétrico del corazón. Si no fuera así, sería *Romeo y Julieta* en la Caracas moderna. El título *amor a muerte* juega con el tópico romántico del *Liebestod*, de la *muerte por amor*. Pero estamos años de luz de un amor idealista que lleve la otredad al cielo. Aquí, el amor es más bien odioso y el odio amoroso. También en *Amores perros*. En cada uno de los tres episodios hay por lo menos un perro que desempeña un papel central. El Chivo es viejo perro, ha ido de mal en peor; en fin, el canófilo lleva una vida de perros. Después de la perrada que le hace el Cofi a él, a saber la matanza de sus demás perros, deja de trabajar como asesino a sueldo. En otras palabras, ‘muertos los perros, se acabó la rabia’. Siente un vacío en su vida, se siente solo y cree que hace tanta falta que un perro en misa. Se dice a sí mismo: ‘a otro perro con este hueso’ y se atreve a darse a conocer a su hija. El perrero ha reconocido sus perrerías, por ejemplo su comportamiento después del accidente, cuando salva al perro – caliente aún, pero casi muerto – y trata a las víctimas como a un perro, quitándoles la plata. El caso de Valerí no es menos perruno. Su amor al perrito faldero convierte su amor a Daniel, hombre faldero que le había echado los perros, en un amor errado y empuerrado. Finalmente, los dos andan como perros y gatos. Octavio está harto del tiempo de perros y a punto de irse. Antes, cuando ya le conocen hasta los perros, quiere ganar la última pelea con su *Rottweiler*, que nunca ladra, pero sí es buen mordedor. Después de que el rival de Octavio ha disparado al perro de éste, Octavio lo apuñala a él. Hay toda una proyección en el animal, éste se hace más importante que el mismo ser humano. Igualmente en *La virgen de los sicarios*: Fernando y Alex tienen compasión de un perro

¹ Cfr.: Mario Perniola, *Le ultime correnti dell'estetica in Italia*, extracto del volumen *Il novecento. Scenari di fine secolo*, s.l.: Garzanti, 2001.

malherido en la calle y les duele en el alma matarlo para que no sufra más; pero los dos andan por la ciudad matando a la gente. Clave para el entendimiento de la película y la novela es el paralelismo –casi habría dicho ‘perrolelismo’–, el paralelismo de contraste entre el viejo Fernando y su morbididad pesimista e indiferente, su *amor a la muerte* por un lado, y la inclinación de los jóvenes matones hacia la muerte, por el otro. Viven también al día. “Están enamorados con odio”, dice Alex de la gente de las comunas que lo quiere matar. El complejo amor–odio–muerte resalta aún más en el caso de Wilmar. Supuestamente, Fernando está enamorado de Wilmar, pero también lo odia a muerte; casi lo mata dado que Wilmar “quebró” a Alex, como él dice. El lenguaje, el sociolecto juvenil, es un vehículo de distanciamiento y de ironía cínica, especialmente el eufemismo. Para los sicarios y pronto ya también para Fernando, “el muñeco” es el futuro muerto, el cadáver; no matan, ‘quiebran’.

4. Ironía, sarcasmo y absurdidad

Podemos observar una especie de “humor” muy particular en las tres cintas; “Humor” en sentido lato, muy lato. Encontramos en muchas tragedias shakespearianas el llamado *comic relief*, es decir un momento de comedia ante el trágico telón de fondo; la escena de los porteros en *Macbeth*, los sepultureros y el cráneo del bufón Yorick en *Hamlet*. *Caracas, amor a muerte* carece casi por completo de un alivio humorístico de esta índole. El motivo de la gallina que enlaza de manera artística las subtramas y sus actitudes pertinentes, cobra carácter grotesco: la gallina en la clínica ginecológica está fuera de lugar. Tanto las palabras categóricas del sacerdote, verbigracia “estamos aquí para defender la vida”, como la respuesta del médico: “¿Qué vida, cuál vida? Tenemos forma de títeres... A veces la muerte puede resultar más piadosa” no sólo reflejan el núcleo del conflicto, sino también se acercan a un sarcasmo del cual los personajes no están conscientes. Igual que el humor negro del mafioso que le dice al cura en la primera escena, cargada de anticipación: “lo matamos, y usted no tuvo tiempo ni pa’ bautizarlo”. Por si acaso *La virgen de los sicarios* le cause risa al receptor por la laxa escenificación y los comentarios estrafalarios, va a ser una risa que se queda trancada en el cuello; se le hace a uno un nudo en la garganta, como al ver los dramas de Samuel Beckett. El principio de reiteración de este humor grotesco contribuye a un cierto embotamiento reproduciendo así la actitud ‘nadaísta’ de *La virgen de los sicarios*.

Amores perros ya lleva la ironía en el título. El episodio de Octavio es simplemente trágico. El de Daniel y Valeria, en cambio, contiene una implicación grotesca. Mediante el narrema del perro que se pierde en el apartamento en todo un canódromo debajo del piso, se reduce *ad absurdum* la superficialidad, la artificialidad y la vanidad de la farándula. La historia del asesino el Chivo se forma en su totalidad por la contradicción del *tragic relief*, del alivio trágico. El hecho de que se revele *el sentimiento trágico de su vida*, da al personaje un perfil verdaderamente humano. El podría afirmar lo que dice Oliver, el protagonista de *Huelepega*, en su monólogo final después de tanto sufrimiento: A pesar de todo, “yo prefiero la vida”.