

**APROXIMACIÓN A LA CONSTRUCCIÓN DE LA REALIDAD VIOLENTA EN
EL CINE COLOMBIANO.**

SARA ROJAS OSORIO

**Proyecto de grado presentado para optar por el título de
Comunicadora Social- Audiovisual**

**Director
JUAN DAVID CÁRDENAS**

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE COMUNICACIÓN Y LENGUAJE
CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL
BOGOTÁ
2010**

Reglamento de la Pontificia Universidad Javeriana

Artículo 23

“La Universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por los alumnos en sus trabajos de grado, solo velará porque no se publique nada contrario al dogma y la moral católicos y porque el trabajo no contenga ataques y polémicas puramente personales, antes bien, se vean en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”

Señor Jurguen Horlbeck
Decano Académico
Facultad de Comunicación y Lenguaje
Pontificia Universidad Javeriana
Apreciado Decano, reciba un cordial saludo.

A continuación le presento y pongo a consideración mi trabajo de grado titulado *Aproximación a la construcción de la realidad violenta en el cine colombiano*, que se inscribe en el campo profesional de Producción audiovisual de la carrera de Comunicación Social de la Facultad de Comunicación y Lenguaje.

Sara Rojas Osorio
C.C. 1.018.416.286 de Bogotá D.C

Señor Jurguen Horlbeck
Decano Académico
Facultad de Comunicación y Lenguaje
Pontificia Universidad Javeriana
Apreciado Decano, reciba un cordial saludo.

Presento ante usted la tesis de Sara Rojas Osorio, titulada *Aproximación a la construcción de la realidad violenta en el cine colombiano*, para optar al título de comunicador social audiovisual. Se trata de un trabajo esmerado en el que Sara busca ofrecer una alternativa crítico-teórica en relación a un tema muy común en la cinematografía colombiana, como lo es el asunto de la puesta en imágenes de las distintas formas de violencia en nuestro país. Para esto, ella ha llevado a cabo un juicioso ejercicio de investigación.

Juan David Cárdenas Maldonado
C. C. 79724109 de Bogotá.

FACULTAD DE COMUNICACIÓN Y LENGUAJE
Carrera de Comunicación Social - Coordinación de Trabajos de Grado
FORMATO PROYECTO TRABAJO DE GRADO

Profesor Proyecto Profesional II: John Reyes
Fecha: Mayo de 2009 **Calificación:** 4.5
Asesor Propuesto: Juan David Cárdenas
Coordinación Trabajos de Grado: Mirla Villadiego
Fecha inscripción del Proyecto: Diciembre de 2009

I. DATOS GENERALES

Estudiante: Sara Rojas Osorio
Modalidad del trabajo: Monografía teórica
Título propuesto: Cine y violencia en Colombia

II. INFORMACION BASICA

A. PROBLEMA

¿Cuál es el problema? ¿Qué aspecto de la realidad considera que merece investigarse?

El cine tiene la capacidad de representar la realidad a través de la ficción, escogiendo un punto de vista de ésta desde el cual se determina la manera en que se da la información de lo real. Para construir un efecto de realidad, que sustenta el mundo interno de la obra. Teniendo esto en cuenta en un país conflictivo como Colombia se hace necesario un análisis investigativo para encontrar las lógicas que caracterizan la construcción de lo real, específicamente referente a la violencia, en la cinematografía nacional, para así encontrar dinámicas y patrones.

¿Por qué es importante investigar ese problema?

En primer lugar me parece necesario establecer de que manera se plantea esa relación entre cine y realidad, para en una segunda instancia encontrar, a través de una investigación acerca de lo ya hecho, los elementos primordiales de los modos de abordaje de la violencia ejemplificados en las diferentes realizaciones audiovisuales.

La necesidad de una investigación como la planteada surge de la inquietud encaminada a la búsqueda de la validación de la temática de la violencia en la cinematografía colombiana. Por otro lado este tipo de trabajo, se plantea como una oportunidad para aportar algo en el camino del reconocimiento y la aceptación de la realidad del país, pues, veo en el cine un medio de expresión con las posibilidades de construir visiones particulares acerca de la situación y que pueden ayudar a entenderla.

El tema se hace pertinente en el campo de la comunicación teniendo en cuenta la gran influencia que ejercen los medios en la población y por lo tanto el gran poder que estos tienen sobre ella. Es a partir de este poder que se hace importante reflexionar sobre el tema,

pues, es desde de este ejercicio que se van a encontrar códigos y herramientas para el entendimiento de la construcción de la violencia, desde la cinematografía.

¿Qué se va investigar específicamente?

En un primer momento la investigación se centrara en la relación cine-realidad y en un segundo momento, el objeto de esta investigación será el cine colombiano, y la construcción que este hace de la violencia. Específicamente una selección de películas representativas de este proceso y sus protagonistas, directores y productores.

B. OBJETIVOS

Objetivo General:

Comprender de qué manera se plantea la relación entre el cine y la realidad y observar si ésta se ha visto trabajada en torno a la construcción de una realidad autónoma de las películas dentro del análisis teórico y crítico del cine colombiano.

Objetivos Específicos (Particulares):

Identificar los elementos que hacen parte de la relación cine-realidad.

Indagar en la construcción de la realidades particulares, que se construyen en torno a la violencia como fenómeno histórico

Poner a prueba las siguientes hipótesis:

- El cine construye una realidad autónoma.
- La crítica y el análisis teórico no han indagado en la construcción de una realidad interna en la relación al tratamiento de la temática de la violencia.

Hacer un análisis desde la construcción formal de la realidad de un filme contemporáneo colombiano.

III. FUNDAMENTACION Y METODOLOGIA

A. FUNDAMENTACION TEORICA

FICHA PARA EL REGISTRO DE LECTURAS

AUTOR	Alejandro Moñino Vidales
TÍTULO CAPÍTULO/ ARTÍCULO	El crimen en el cine colombiano: análisis del discurso de la criminalidad de las décadas del ochenta y noventa en tres películas. 2.1 La historia del cine colombiano
NOMBRE	

LIBRO/REVISTA	
BIBLIOTECA	Biblioteca general Pontificia Universidad Javeriana
UBICACIÓN TOP.	CD T.C 0626 M65
RESUMEN	
<p>El trabajo hace un estudio sobre la psicología criminal, el derecho penal, la sociología, la historia del cine colombiano, conceptos como argumento, historia y estilo; y las narrativas del crimen desde la televisión, el periodismo y la literatura. Lo anterior para tratar el tema del crimen en el cine colombiano</p> <p>Analiza el discurso de la criminalidad en el cine en tres películas: El Rey, la virgen de los sicarios y Rodrigo D. Para hacerlo utiliza los siguientes parámetros: Lógica narrativa, tiempo, espacio; y pertinencia y correspondencia en la relación entre historia, argumento e información.</p> <p>Datos históricos</p> <p>Las primeras proyecciones fueron llevadas a cabo en el teatro municipal de Bogotá en 1907 por los hermanos Di Dominico, quienes más tarde, 1912, en asociación con otras personalidades de la época construirán la primera sala de cine, el salón Olimpia.</p> <p>Las primeras películas realizadas por compañías extranjeras y nacionales, tienen como argumento diferentes hechos históricos y obras literarias. En 1930 los hermanos Di Dominico venden su empresa a Cine Colombia, por lo tanto sus laboratorios son cerrados. La influencia del cine extranjero determinó las líneas argumentales de las producciones nacionales que se fueron adaptando al modelo del melodrama mexicano.</p> <p>En las décadas de los sesenta y setenta la influencia de la revolución cubana llega a las pantallas de la mano de Julio Luzardo y José María Arzuaga, con películas referentes a la situación social. Debido a la recurrencia de los argumentos a este tipo de temáticas, de carácter marginal, a este tipo de cine se le denomina pornomiseria. En contraposición el grupo “caleño”, conformado por Luis Ospina y Carlos Mayolo entre otros, va a explorar nuevas perspectivas, para la crítica social, como el cine de clase B norteamericano y el gótico.</p> <p>En 1976 es creado FOCINE para apoyar la producción, exhibición y distribución del cine nacional que trata de reflejar la situación social del país. El éxito de la televisión se ve reflejado en la utilización que el cine hace de sus temáticas de los setenta en adelante, con exponente en los principios del siglo XXI como lo es Dago García. Por otro lado en las décadas de los ochentas y noventas surgieron un gran número de directores interesados en la temática nacional.</p>	
APORTES DEL TEXTO AL PROBLEMA A INVESTIGAR	
<p>Este texto aporta una perspectiva contextual e histórica que ayuda a ubicar las etapas de la producción cinematográfica en Colombia y la recurrencia del tema de la violencia de manera general. Por otro lado aporta criterios de análisis para las obras a analizar.</p>	

AUTOR	Diana del Pilar Valencia Gutiérrez
TÍTULO CAPÍTULO/ ARTÍCULO	El oficio de hacer cine en Colombia
NOMBRE LIBRO/REVISTA	
BIBLIOTECA	Biblioteca general Pontificia Universidad Javeriana
UBICACIÓN TOP.	CD T.C 0539 V15
RESUMEN	
<p>Está tesis tiene como objetivo a producción de un reportaje documental referente a El oficio de hacer cine en Colombia. Por lo tanto contiene un acercamiento investigativo a la historia del cine colombiano y a tres de sus protagonistas: Julio Luzardo, Lisandro Duque y Libia Stella Gomez.</p> <p>Dentro de sus objetivos se encuentra el promover el desarrollo y encontrar soluciones en el campo cinematográfico colombiano. Por esto el trabajo trata también temas como las políticas de Estado, los aportes del cine a la sociedad y el estudio de sus temáticas.</p> <p>Influencia del cine colombiano en la sociedad El cine recopila los elementos de nuestra identidad nacional. Al obviar la historia de su producción en el país su desarrollo se obstruye. Es necesaria entonces conocer el proceso posterior para seguir su camino.</p> <p>Qué es el cine colombiano Se constituye como un generador de identidad y así se hace relevante para el Estado que debe participar de su constitución como industria.</p> <p>Cine Nacional Sus argumentos son tomados de la cotidianidad nacional y en esa medida generan identificación en su público. Su función entonces se encuentra en la identificación y por otro lado en el encontrar lo que nos hace particulares. Además de esto los realizadores tienen la responsabilidad de generar confianza en la industria para fortalecerla.</p>	
APORTES DEL TEXTO AL PROBLEMA A INVESTIGAR	
<p>El texto sustenta la función representativa del cine dentro de una sociedad y su relevancia como oficio, así mismo explica la importancia de la cotidianidad dentro de los argumentos utilizados por el cine. También aporta un antecedente en la experiencia de entrevistas y su planteamiento</p>	

AUTOR	Camilo Tamayo
TÍTULO CAPÍTULO/ ARTÍCULO	La violencia como identidad en el cine colombiano
NOMBRE LIBRO/REVISTA	
BIBLIOTECA	Biblioteca general Pontificia Universidad Javeriana
UBICACIÓN TOP.	CD T.C 0099 T15
RESUMEN	
<p>Esta tesis plantea una investigación relacionada con el proceso modernizador en Colombia en el periodo de 1960 a 2001 y el papel que el cine tuvo en este. Por otro lado se refiere a la relación entre la violencia política y la identidad nacional en el cine a través de películas como Edipo Alcalde, la vendedora de rosas y La virgen de los sicarios. Esta relación es analizada en las películas a partir de los siguientes parámetros: Ficha técnica, sinopsis, ideas, argumento, escaleta, tratamiento, narrativa, acción dramática, lenguaje audiovisual, lenguaje sonoro, utilería, espacio, tiempo y personajes.</p> <p>El cine en Colombia</p> <p>Mudo</p> <p>La introducción del cine en Colombia se establece como parte del proceso de modernización para retratar el nacionalismo y el costumbrismo. Además de esto la aparición de esta nueva tecnología trae al país aires de progreso e identificación mundial.</p> <p>El cine tiene la función de retratar la cotidianidad nacional y generar identificación. También promueve la universalización del conocimiento, los teatros se convierten en espacios en donde el público asiste por verse representados.</p> <p>La construcción de teatros representa además el avance de la modernidad por el país. Sin embargo la falta de infraestructura fiscal genera altos costos y demuestra el bajo grado de modernidad dentro del país.</p> <p>Por otro la introducción de películas extranjeras da la posibilidad de que nuevos discursos se presenten al público, poniendo en peligro a las costumbres.</p> <p>La búsqueda por adaptar obras literarias a la pantalla grande demostraba un intento por representar los gustos de la sociedad.</p> <p>Sonoro</p> <p>En 1930 Cine Colombia compra la empresa de los hermanos Di Dominico y cierra sus laboratorios. A raíz de esto la producción cinematográfica se hace más difícil sin contar con las exigencias del cine sonoro. Las producciones extranjeras se toman la pantalla, imponiendo modelos que abandonan la identidad nacional.</p> <p>Cine Contemporáneo</p> <p>La influencia de la Revolución cubana se vio representada en el cine militante que unificó la narrativa latinoamericana, a partir de las similitudes reveladas en la oposición a los regímenes. Esta tendencia desembocó en una moda utilizada para</p>	

crear una industria por medio de la utilización constante de los temas marginales, llamada pornomiseria. El grupo de “los caleños”, conformado por Luis Ospina y Carlos Mayolo entre otros, hace contraposición a este suceso al abordar la realidad social desde nuevas formas como lo son, el cine tipo B norteamericano y el gótico. La identidad nacional construida por el cine se establece a partir de la visión de la desigualdad. En la década de los setenta el 70% de las producciones se refieren a sucesos violentos del pasado

APORTES DEL TEXTO AL PROBLEMA A INVESTIGAR

El texto aporta de manera contextual e histórica y hace énfasis en la capacidad de identificación del cine. Por otro lado aborda las funciones históricas del cine en Colombia, así como sus características y consecuencias. A demás aporta antecedentes y pautas de análisis de películas valiosos.

¿Cuáles son las bases conceptuales con las que trabajará?

El trabajo se realizara relacionando temáticas como lo son el cine, la historia del cine colombiano y la historia de Colombia.

B. FUNDAMENTACION METODOLOGICA

- 1) **PLANTEAMIENTO TEÓRICO:** El trabajo planteara de la construcción teórica de la relación cine-realidad.
- 2) **INVESTIGACIÓN:** Se pretende llevar a cabo una investigación a partir de la revisión del tratamiento de la temática de la violencia en la cinematografía colombiana y la aproximación que los análisis críticos y teóricos hacen de esta relación.
- 3) **ANÁLISIS** Esta revisión investigativa será sometida a un análisis que soportará o derrumbara la hipótesis con respecto a las aproximaciones de la crítica y la investigación.
- 4) Desde los resultados del análisis se planteara el análisis, desde la clave de la relación establecida entre cine y realidad, de una película de la cinematografía contemporánea colombiana
- 5) **CONCLUSIONES**

Bibliografía básica

Posibles Obras a analizar:

La primera noche (2003). [película] Restrepo, Luís Alberto (Dir.) Congo Films

El río de las tumbas (1964). [película] Luzardo, Julio (Dir.) Colcultura

La vendedora de Rosas, (1998). [película] Gaviria, Víctor (Dir.) Erwin Goggel

La sombra del caminante, (2005). [película] Duran, Ciro [película] Jaime Osorio

Cóndores no entierra todos los días, (1983). [película] Norden, Francisco

Antecedentes de autor

Lopez Castaño, Oscar R. (2008). *Estéticas del desarraigo*, Medellín, Fondo Editorial Universidad EAFIT.

Ministerio de Cultura. Dirección de Cinematografía (2004). *Cine una industria por hacer en Colombia*, Bogotá, Ministerio de Cultura.

Sanmartin Esplugues, José (1998). *Violencia, televisión y cine*, Barcelona, Ariel.

Salcedo Silva, Hernando (1981). *Crónicas del cine colombiano 1897-1950*, Bogotá, Carlos Valencia Editores.

Moreno Gómez, Jorge Alberto (2005). *Largometrajes colombianos en cine y video 1915-2004*, Bogotá, Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

Hobsbawn, E.J. (1985). *La anatomía de la violencia en Colombia, once ensayos sobre la violencia*, Bogotá, CEREC.

Oquist, Paul (1978). *Violencia, conflicto y política en Colombia*, Bogotá, IEC.

Bordwell, David (1996). *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós.

Facultad de Comunicación y Lenguaje
Carrera de Comunicación Social

RESUMEN DEL TRABAJO DE GRADO

I. FICHA TÉCNICA DEL TRABAJO

- 1. Autor (es):** Sara Rojas Osorio
- 2. Título del trabajo:** Aproximación a la construcción de la realidad violenta en el cine colombiano.
- 3. Tema central:** El manejo de la violencia en el cine colombiano.
- 4. Subtemas afines:** Cine, cine colombiano, crítica del cine colombiano, teoría e investigación del cine colombiano, historia de Colombia.
- 5. Campo profesional:** Audiovisual
- 6. Asesor del trabajo:** Juan David Cárdenas
- 7. Fecha de presentación: Mes:** junio **Año:** 2010 **Páginas:** 57

II. RESEÑA DEL TRABAJO DE GRADO

1. Objetivo o propósito central del trabajo: Comprender de qué manera se plantea la relación entre el cine y la realidad y observar si ésta se ha visto trabajada en torno a la construcción de una realidad autónoma en cada filme, dentro del análisis teórico y crítico del cine colombiano, para así poder plantear un acercamiento crítico teórico al cine colombiano, sustentado en este planteamiento.

2. Contenido

1. Capítulo uno: Cine y realidad

1.1 Por qué hablar de la relación entre el cine y la realidad

1.2 Desde la fotografía

1.3 Volviendo al cine

1.4 Qué es la ficción

1.4.1 Desde Aristóteles: la causalidad y lo verosímil.

1.4.2 En el cine: estructura, personaje y construcción formal.

1.5 La retórica de la imagen

2. Capítulo dos: Seis películas, varias aproximaciones. ¿Cómo se ha analizado la relación cine-realidad, en películas que traten el tema de la violencia en el cine colombiano?

2.1 Lo rural y lo urbano

2.1.1 Confesión a Laura: desde lo urbano.

2.1.2 Cóndores no entierran todos los días: desde lo rural.

2.2 La marginalidad.

2.2.1 Rodrigo D y La vendedora de rosas: al margen de la sociedad.

2.3 Nuevas aproximaciones

2.3.1 La primera noche: el desplazamiento.

2.3.2 Sumas y restas: la inserción del narcotráfico en la sociedad.

2.4 Frente al análisis y la crítica.

3. Capítulo tres: Aproximación a la construcción de la realidad fílmica desde la construcción retórico-formal de la violencia

3.1 Por qué esta película.

3.2 Elementos de análisis.

3.4 Análisis retórico formal

4. Conclusiones.

5. Bibliografía.

3. Autores principales

Aristóteles: (Estagira, Macedonia, 384 a. C. – CalcisEubea, Grecia, 322 a. C.) Filósofo de la antigüedad, considerado junto a Platón, como el fundador del pensamiento occidental.

Sus reflexiones en torno a la sociedad, el arte, la biología y la economía, son fundamentales para el desarrollo de la civilización occidental.

David Bordwell: Teórico y crítico del cine, ha trabajado en el análisis de la obra de Ozu y Eisenstein, entre otros. Sus estudios sobre la teórica narrativa y el cine clásico, reflejados en los libros *El cine clásico de Hollywood* y *La narración en el cine de ficción*, son fundamentales para el entendimiento, del planteamiento de las técnicas del cine de estudio, y por lo tanto, de sus variaciones.

Robert McKee: Escritor y profesor de escritura creativa, en su libro *El Guión: sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones* plantea una serie de estructuras narrativas y a través del análisis de estas determina qué las hace buenas o malas.

Jacques Ranciere: Filósofo dedicado al análisis de las relaciones que la historia, la filosofía y la estética tienen.

Juana Suarez: Se desempeña como profesora de cine y cultura visual en el Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Kentucky. Sus artículos sobre cine colombiano y su libro *Cinembargo Colombia: ensayos críticos sobre cine y cultura*, indagan la correspondencia de la historia social del país y el cine nacional.

Marco Palacios: Abogado e historiador colombiano dedicado a la enseñanza y la investigación de la historia social, política y económica de Colombia.

Oscar Campo: Profesor de la Universidad del Valle y director de documentales como *Un ángel subterráneo* y *Recuerdos de sangre*, entre otros, y director y guionista de *Yo soy otro*.

4. Conceptos clave

Construcción de realidad fílmica.

Violencia en el cine colombiano.

Periodos históricos de la violencia en Colombia

La rural y lo urbano en la filmografía nacional.

Marginalidad social en la cinematografía colombiana

Nuevas aproximaciones de la temática a la violencia colombiana en el cine.

5. Proceso metodológico.

Este trabajo se desarrolla como una investigación teórica a partir de los siguientes pasos:

Revisión bibliográfica:

- De autores que, han reflexionado acerca de la relación del cine y la realidad
- Autores que han estudiado las aproximaciones cinematográficas a la violencia en Colombia.
- Autores que han analizado el problema de la violencia desde el punto de vista social e histórico.

Revisión de la filmografía que en Colombia se ha realizado sobre el tema de la violencia.

Selección de las películas para el análisis: Se utilizó a la división de las aproximaciones a la violencia que Juana Suárez estableció en el libro *Cinembargo Colombia: Ensayos críticos sobre cine y cultura*.

Formulación de la hipótesis general de la tesis que se centra en la construcción de una realidad autónoma en cada filme.

Análisis de las seis películas seleccionadas, dos por cada uno de los tipos de aproximación establecidos por Suárez, a partir de la revisión de los análisis de los autores desde la crítica y la teoría para indagar si estas se plantean en la clave de construcción de realidad.

Selección de una película para el análisis de la construcción a partir del manejo de los elementos formales de una realidad autónoma que da cuenta de un discurso frente a la realidad.

Elaboración de conclusiones.

6. Reseña del Trabajo

La temática de la violencia tiene una aparición recurrente en la producción cinematográfica nacional. Siendo esta una parte de la realidad que nos constituye como país, se hace necesario un acercamiento, en primer lugar a la manera en que se configura la relación entre el cine y la realidad. A partir de este planteamiento, es necesario indagar en la manera en que la crítica y la teoría, han analizado esta relación en las películas colombianas que utilizan la temática de la violencia.

Teniendo en cuenta la construcción de la relación cine-realidad y la revisión de los planteamientos que la crítica y la teoría hacen con respecto a ésta en el cine colombiano, se hará una revisión, que parte de la clave encontrada en el análisis de la relación cine-realidad, a la película de la cinematografía contemporánea colombiana, *Yo soy otro*.

Gracias por cimentar el camino.

Tabla de contenido

Introducción	1
Capítulo uno: Cine y realidad	4
1.1 Por qué hablar de la relación entre el cine y la realidad	4
1.2 Desde la fotografía	5
1.3 Volviendo al cine	8
1.4 Qué es la ficción	13
1.4.1 Desde Aristóteles: la causalidad y lo verosímil	13
1.4.2 En el cine: estructura, personaje y construcción formal	16
1.5 La retórica de la imagen	19
Capítulo dos: Seis películas, varias aproximaciones. ¿Cómo se ha analizado la relación cine-realidad, en películas que traten el tema de la violencia en el cine colombiano?	24
2.1 Lo rural y lo urbano	24
2.1.1 Confesión a Laura: desde lo urbano	25
2.1.2 Cóndores no entierran todos los días: desde lo rural	27
2.2 La marginalidad	29
2.2.1 Rodrigo D y La vendedora de rosas: al margen de la sociedad	30
2.3 Nuevas aproximaciones	35
2.3.1 La primera noche: el desplazamiento	35
2.3.2 Sumas y restas: la inserción del narcotráfico en la sociedad	37
2.4 Frente al análisis y la crítica	40
Capítulo tres: Aproximación a la construcción de la realidad fílmica desde la construcción retórico-formal de la violencia	42
3.1 Por qué esta película	43
3.2 Elementos de análisis	44

3.3 Análisis de la construcción retórico forma	46
Conclusiones	54
Bibliografía	58
Filmografía	59

Introducción

La constante queja del público y de cierta parte de los realizadores, frente a la aparición recurrente de la temática de la violencia en las producciones cinematográficas nacionales, me llevó a pensar sobre el tema. Ésto, produjo en primer lugar una reflexión en torno a la relación que el cine entabla con la realidad, pues la pregunta por el tratamiento de la violencia en el cine nacional me remitió al contexto colombiano, contenedor de grandes dosis de violencia. La serie de fenómenos heterogéneos que ha marcado la historia del país, desde las luchas bipartidistas y la formación de las guerrillas, hasta la inserción del narcotráfico en la sociedad y la violencia urbana, entre otras, hacen parte de la realidad que circunda a los diferentes realizadores. Así, su relación, planteada desde la cinematografía, con el contexto real, se hace importante para entender de qué manera se aproximan a la problemática de la violencia.

En segundo lugar y habiendo planteado que la relación cine-realidad se sustenta en la construcción interna de un universo en cada película, la reflexión generó una búsqueda bibliográfica de textos investigativos que abordan la utilización de la temática de la violencia en la cinematografía nacional. La revisión del material demostró la escasez de trabajos, y dentro de los encontrados se repetía una intensión general de recriminación de la utilización de la temática de la violencia en los argumentos de las películas nacionales. La intención de negar el uso de esta problemática en el cine nacional encamina los diferentes trabajos a indagar en las producciones desde una connotación negativa y siempre en comparación con temas más *amables*, lo que empobrece los análisis, que así terminan planteándose como comentarios. Por otro lado, encontré que los diferentes abordajes se planteaban buscando códigos de representación de la realidad, excluyendo el punto del planteamiento de una realidad autónoma en cada filme, que da cuenta de la construcción que la obra plantea frente al tema de la violencia. Así, los textos buscan siempre encontrar, a partir de una revisión de la realidad histórica, los puntos de encuentro de ésta con cada película y terminan evaluando el grado de veracidad de esta tarea, más allá de construirse como reflexiones, sobre el tema.

Es a partir de este panorama que se plantea un acercamiento al tratamiento que el cine nacional hace de la temática de la violencia. Lo anterior con el propósito de fundar las bases de un camino hacia la construcción de un análisis amplio que dé cuenta de los tipos de construcciones de realidades violentas que se han hecho a través de la historia de la cinematografía colombiana. Siendo así, el presente trabajo se plantea como una indagación inicial, que no pretende entrar en detalles específicos, sino, en primer lugar, entender la relación cine-realidad y a partir de esta examinar si desde su planteamiento se ha indagado en la construcción de las películas referentes a la violencia, para finalmente hacer un análisis de una película contemporánea específica, desde la construcción de la relación cine-realidad a la que se haya llegado.

Es así que en el primer capítulo se construirá el planteamiento de la capacidad del cine de plantear una versión propia de la realidad a partir de la construcción del universo interno de la historia, desde la utilización de teóricos de la imagen como Rudolph Arnheim que en su texto *El cine como arte* indaga la capacidad de creación del cine. También se utilizarán referencias de los autores dedicados a la teoría de los relatos desde el planteamiento de la fábula Aristotélica, *La poética*, hasta el análisis del planteamiento del cine clásico de Bordwell en, *La narración en el cine de ficción* y *El cine clásico de Hollywood*, y la construcción del personaje de Mackee, *El guión sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*, para entender el funcionamiento de la ficción. Este recorrido buscará, además de soportar la hipótesis con respecto a la construcción de una realidad, encontrar los elementos y decisiones que la construyen. Habiendo cimentado el planteamiento y sus pormenores, se indagará a través de la visión de Jacques Ranciere, *Sobre políticas estéticas*, el papel político del cine desde el diseño de una mirada particular sobre lo real.

En el segundo capítulo se hará una revisión a la producción cinematográfica nacional que aborda la temática de la violencia y a los trabajos de análisis crítico y teórico que se centran en las aproximaciones que la cinematografía hace a la violencia. Lo anterior, en primer lugar, para construir una respuesta desde la revisión del material existente, a la queja frente a la recurrencia del tema violento en el cine colombiano, que busca demostrar que las

aproximaciones que hacen los filmes se construyen de diferentes maneras y por lo tanto ejemplifican diferentes tipos de creación. Y en segundo lugar para examinar desde el recorrido de los trabajos críticos y teóricos, el planteamiento de la insuficiencia de materiales que traten el tema desde la perspectiva de la construcción formal de una realidad violenta.

Es necesario aclarar los criterios que se utilizarán para hacer la revisión planteada. En primer lugar se partirá de la división que el historiador Marco Palacios, *Colombia país fragmentado, sociedad dividida. Su historia*, hace de las etapas de la violencia, para entender el conjunto de prácticas heterogéneas que hacen parte del fenómeno y de qué manera se pueden agrupar por períodos. Teniendo en cuenta además que muchos de los autores consultados utilizan esta construcción para sus análisis. Por otro lado y partiendo del hecho de que el cuerpo de películas a analizar resulta demasiado amplio para el propósito del capítulo, se toman los criterios de división de los tipos de abordaje que Juana Suárez plantea en su libro *Cinembargo Colombia, ensayos críticos sobre cine y cultura*, y se escogerán dos películas por categoría que evidencien sus características. Así, la revisión del material de análisis crítico y teórico girará en torno a los textos dedicados a la revisión de: *Confesión a Laura*, *Cóndores no entierran todos los días*, *La vendedora de rosas*, *Rodrigo D*, *La primera noche* y *Sumas y restas*.

El tercer capítulo se apoyará en las construcciones argumentativas, que el primero y el segundo capítulo hacen frente a la construcción retórico-formal que el cine elabora a partir de los elementos del relato cinematográfico, y en la insuficiencia de análisis, desde el planteamiento anterior, de las películas colombianas que tratan el tema de la violencia. Así, se hará un análisis que parte de la revisión de los elementos del relato cinematográfico, planteados por Sánchez Noriega (2003), y que busca la evidencia de decisiones retórico-formales, que dentro de la película *Yo soy otro* van a dejar el planteamiento de un discurso desde la construcción del mundo de la historia.

1. Cine y realidad

1.1 Por qué hablar de la relación entre el cine y la realidad

La búsqueda de un acercamiento al tratamiento de la temática de la violencia en el cine colombiano, supone en primer lugar el establecimiento de la relación que el cine guarda con la realidad para entender de qué manera se analizara esta relación, en el marco de la violencia y el cine nacional.

El cine como arte de la imagen tiene una relación particular con la realidad. Las artes en general suponen la intervención de un sujeto que interpreta, los sonidos, las formas, los objetos, las actitudes y los movimientos, para plasmar su visión desde la utilización de las herramientas que plantea cada forma del arte. En el caso de la pintura, esta mediación se ve evidenciada en los pasos que involucran la paleta, el pincel y el sujeto, para pintar el lienzo. La música por otro lado, supone una intervención de tipo sonoro, la búsqueda del tono y la melodía adecuados para la expresión de un determinado sentir implican la interpretación del autor. Mientras que en el caso de la cámara de fotografía o la de cine, ésta la captura, de la imagen, por sí misma. El proceso químico de fijación de los rayos de luz en los haluros de plata (en la película fotográfica), no necesita de la mano del hombre.

El mismo hecho de llamar captura al proceso de obtención de la imagen, señala una característica especial, asentada en la concepción que tenemos del medio. Éste, tal como se piensa usualmente, es capaz de atrapar a la realidad, pues sus características técnicas, heredadas de la fotografía, permiten la correspondencia entre lo que se está capturando y el resultado. “La imagen fotográfica en su evidencia documental persuade al espectador de la veracidad de lo que muestra, pues es un indicio de algo que realmente estuvo en algún momento frente a la cámara” (Duran, 2009: 77). Son sus características técnicas (y artísticas) las que van a hacer una distinción en la forma en que se establece su relación con la realidad.

1.2 Desde la fotografía

Sobre el asunto de la imagen fotográfica es necesario detenernos en la discusión que suscitó su aparición, en torno a su carácter objetivo. Para comenzar partiremos de la ontología de la imagen fotográfica que Andre Bazin hace en su libro *Qué es el cine*. El autor habla de la necesidad humana de “escapar a la inexorabilidad del cuerpo”, esa búsqueda constante que el hombre hace de la inmortalidad. Como ejemplo, toma el proceso de embalsamamiento egipcio, que supone sacar al cuerpo “de la corriente del tiempo y arrimarlo a la orilla de la vida” (Bazin, 1996: 13), manteniendo su apariencia de manera artificial. Esta acción contra el tiempo parte de la utilización de las formas, así mismo como lo hace la escultura que “salva al ser por las apariencias” y durante la prehistoria la figura del “oso de arcilla acribillado a flechazos” servía de “sustitutivo mágico, identificado con la fiera viva” (Bazin, 1996: 14).

El manejo de las formas, en pos del realismo, es perfeccionado a través de la historia. En el Renacimiento la aparición de la perspectiva y la técnica de la cámara oscura, hicieron posible el refinamiento en el trabajo de los detalles y la ilusión de profundidad, en la pintura. Sin embargo, es hasta la aparición de la fotografía que las ansias de semejanza se ven plenamente satisfechas. La capacidad de captura de imágenes de la realidad por la cámara fotográfica permite a la pintura una búsqueda alejada del objetivo de la similitud y plantea una discusión en torno al carácter de obra de arte de la fotografía.

Como ya lo hemos dicho, el hecho de que la imagen fotográfica no necesite de la intervención del hombre para ser capturada (a excepción de la obturación) asegura, al parecer, su configuración como reflejo de la realidad. El propósito de la semejanza se ve satisfecho en la fotografía pues ésta “procede siempre por su génesis de la ontología del modelo” (Bazin, 1996: 17). Su característica de índice, que a diferencia del símbolo o el ícono guarda una relación física con el objeto, hace imposible dudar de su existencia. Así como la ceniza es el índice del fuego, la fotografía es el índice de lo fotografiado, “la imagen foto se torna inseparable de su experiencia referencial, del acto que la funda. Su

realidad primera no confirma otra cosa que una afirmación de existencia. La foto es ante todo un index” (Dubois, 1986: 51).

Esta construcción de la fotografía como una prueba directa de la existencia de su objeto, supone su objetividad y se sustenta en sus características técnicas. En la cámara, el conjunto de lentes que “sustituye al ojo humano recibe precisamente el nombre de objetivo” (Bazin, 1996: 18). Los rayos de luz atraviesan los lentes y se fijan en los granos de haluro de plata, generando la imagen del objeto fotografiado. La autonomía de la máquina, lleva la realidad, sin cambios, a la imagen.

Sin embargo, estas primeras apreciaciones hechas sobre la fotografía y la objetividad, no tienen en cuenta las posibilidades que la técnica brinda al hombre y que suponen un alcance de la realidad diferente al que tiene cualquier humano y la oportunidad de apropiársela de diferentes maneras. Es importante entonces, hacer un recorrido por esta discusión y preguntarse por la construcción de la imagen fotográfica y su papel en relación con la realidad, para poder analizar más adelante este punto en la imagen cinematográfica.

En relación a las características técnicas de la cámara y a las posibilidades de apropiación de la realidad, podemos tomar dos ejemplos que demuestran cómo se han pasado por alto una serie de decisiones que determinan la construcción de la imagen. La máquina contiene un dispositivo, llamado diafragma, que determina la cantidad de luz que va a sensibilizar la película fotográfica. Lo anterior establecerá el tiempo de exposición necesario para obtener una imagen nítida. Es el fotógrafo quien toma la decisión con respecto a la luz,¹ su intervención definirá el resultado. Otro ejemplo es la distancia entre la cámara y el objeto fotografiado, con respecto a esta decisión existe una intervención humana que determina qué queda dentro y qué queda fuera de la imagen.

Por otro lado es importante resaltar que muchas de las posibilidades técnicas diferencian la percepción humana de la captura, así, la variedad de lentes ofrecerá un rango de visión mucho más amplio que el del ojo humano y nuevos universos se presentaran ante los ojos

¹ Esto ignorando las posibilidades de la fotografía automática. Pues no tienen cabida aquí.

de los fotógrafos. Su percepción de una realidad transformada planteará otra serie de decisiones a tomar frente a la construcción de la imagen. “Si la fotografía se considera un registro perfectamente realista y objetivo de mundo visible es porque se le han atribuido (desde su origen) usos sociales considerados realistas y objetivos” (Bourdieu, 2003: 137).

La fotografía se ha visto enclaustrada en una sistematización que parte de la mirada humana y los cánones de la objetividad, el uso de la perspectiva correcta permitirá ver los tamaños en sus proporciones correctas, mientras que la experimentación y el manejo de las herramientas nos llevará a captar imágenes ilusorias, como humanos gigantes y rascacielos pequeños. Es en esas posibilidades que encontramos las diferentes maneras de creación de la fotografía, el replanteamiento de la mirada y el descubrimiento de “la imagen singular de una cosa conocida, imagen diferente de la que tenemos la costumbre de ver” (Proust en Bourdieu, 2003: 137) que cuestiona nuestra mirada y construye una versión particular de la realidad.

La construcción social de la fotografía hace parte de su composición, al plantear diferentes esquemas de representación. Su uso social propone una serie de construcciones que determinan la utilización del dispositivo y que finalmente evidencian las posibilidades creativas que involucran al sujeto en la captura de la imagen. Lo que parece correcto fotografiar para un sector de la sociedad puede no serlo para otro.

“Las normas que organizan la captación fotográfica del mundo, según la oposición entre lo fotografiable y lo no-fotografiable, son indisociables del sistema de valores implícitos propios de una clase, una profesión o de un círculo artístico” (Bourdieu, 2003: 44).

Los referentes sociales y culturales del sujeto hacen parte del ejercicio fotográfico.

Teniendo lo anterior en cuenta, es claro que las características técnicas de la fotografía, más allá de garantizar su objetividad, proponen opciones que garantizan la participación activa del hombre dentro de su proceso. Siendo así, ésta se configura, como Schaeffer (1990) lo resalta, en una obra resultado de una técnica en la que, la búsqueda artística del hombre puede encontrar un medio de creación apto para expresar su punto de vista particular.

1.3 Volviendo al cine

Es preciso referirnos ahora a la imagen cinematográfica, volviendo a la búsqueda humana de un medio que imite la vida. Después de la fotografía existía aún la necesidad de una cuarta dimensión psicológica capaz de “sugerir la vida en la inmovilidad” (Bazin, 1996: 15). El cine, capaz de generar la ilusión de movimiento con sus veinticuatro cuadros por segundo, va a satisfacer esta necesidad.

La búsqueda de la imagen de lo real planteará una serie de inventos que van desde la linterna mágica hasta el cinematógrafo. Este recorrido se construye a partir de una intención realista. El invento de los hermanos Lumière es el resultado de la búsqueda de la simulación de la vida. Debemos ahora referirnos a su carácter técnico, heredado del proceso de captura de la fotografía, pues éste determina el carácter de prueba de las imágenes que se obtienen a través de estos medios. El proceso implica la reflexión de los rayos de luz que pasan a través de un lente y se fijan en los haluros de plata que hacen parte de la película fotográfica. En esta técnica, así como en la realidad, es la luz la que determina qué vemos al reflejarse en los objetos, pues su incidencia en la película generará las imágenes que más tarde harán parte de la proyección cinematográfica. Estas características suponen la procedencia de las imágenes, del cine, de algo real; de la misma manera que una huella garantiza la existencia de su fuente, el carácter de índice de la fotografía se hace presente.

La evidencia de su carácter realista y de la búsqueda inicial de sus creadores, se pueden ver evidenciadas en las primeras películas de los hermanos Lumière, en donde siempre, en un plano fijo, vemos transcurrir diferentes acciones humanas. La llegada del tren a la estación, la salida de los obreros de una fábrica, entre otras, suponían

“una experiencia de observación de lo real: se trataba, diríamos hoy, de *atrapar* una acción, conocida en sus grandes líneas, previsible casi al minuto, pero aleatoria en todos sus detalles, y cuyo carácter aleatorio se intentará conscientemente respetar escondiendo la cámara” (Burch, 1991: 32).

No existe la intención de construir ningún tipo de historia, simplemente se quiere retratar la vida y mediante este ejercicio mejorar la técnica que lo permite.

Es así como al igual que la fotografía el cine se construirá como un registro con carácter documental, capaz de retratar la vida en sus diferentes aspectos. El público establecerá, entonces, su relación con este medio a partir de la premisa de la credibilidad. La proyección de la llegada del tren a la estación de la Ciotat pone en evidencia los alcances de esta premisa. Los espectadores huyen ante la imagen de la locomotora que avanza hacia ellos. Más tarde, espectáculos como los recorridos turísticos dentro un vagón estático, en el que se proyectan imágenes de diferentes lugares en sus ventanas, ofrecidos por *Hale`s Tours*, permitirán el reconocimiento del medio y de sus características, transformando la situación y permitiendo a los espectadores acomodarse paulatinamente.

“Y entre estos espectadores que les gritan a los peatones para que se aparten cuando en la pantalla aparece imágenes tomadas desde un tranvía, y estos otros espectadores que diez años antes, se han levantado asustados por las llegada filmada de un tren a la estación, ya hay todo un mundo...” (Burch, 1991: 55).

Los trabajos de los hermanos Lumière se limitaron a una investigación técnica, que pretendía documentar la realidad, mientras que la búsqueda del mago Méliès lo llevó a “concebir el cine como un espectáculo donde se representan historias fantásticas y asombrosas” (Burch, 1991: 52). El ilusionista vio en el nuevo invento la potencia de un medio para la construcción de espectáculos. Al asistir a la presentación en sociedad del cinematógrafo el 28 de diciembre de 1895, descubrió el truco de la “metamorfosis por montaje” (Duran, 2009: 51). En una parte de la película, Méliès notó que la cámara se había trabado en un determinado momento en el proceso de captura y que a los pocos segundos siguió filmando. La conexión de estas dos imágenes alejadas por un espacio de tiempo, en el que el encuadre no cambió, mientras que el panorama de la calle pasó de ser un desfile de transeúntes, al de un desfile mortuorio, demostró al mago y empresario, posibilidades infinitas.

La diferencia entre la apropiación que Méliès y los hermanos Lumière hacen del cine, evidencia la fundación de dos corrientes, el espectáculo y el documental, respectivamente. El espectáculo buscará su estructura en los referentes de ficción del teatro y la literatura,

sobre esto profundizaremos más adelante. Su aparición también formulará una serie de cuestionamientos sobre su carácter objetivo y documental. Numerosos teóricos reflexionarán en torno a este tema y construirán argumentos guiados por el análisis de los procedimientos y elementos que hacen parte de la construcción cinematográfica. La misma discusión en torno a la capacidad de creación en la fotografía se hace presente en torno al cine y su relación con la realidad.

Rudolph Arnheim, en su libro *El cine como arte* señala cómo “muchas personas cultas... dicen: el cine no puede ser arte porque se limita a reproducir mecánicamente la realidad” (Arnheim, 1971: 19). La cámara de cine toma veinticuatro imágenes por segundo para generar la sensación de movimiento. La película se somete al revelado y pasa por el proceso de montaje en el que se le impone un orden determinado, para finalmente ser proyectada en una pantalla. La objetividad de la máquina garantizaría, entonces, el resultado de la imagen de la realidad, sin lugar a ningún tipo de interpretaciones.

Sin embargo, así como sucedió con la fotografía, esos requisitos técnicos proponen la opción de imprimir una visión particular sobre lo que la cámara está capturando. Arnheim examina los elementos básicos de la cinematografía, en torno a las diferencias que existen entre la percepción de la realidad en la vida y dentro de una sala de cine. Ésta diferenciación tiene como objetivo el demostrar la capacidad creadora del cine, en tanto permite la intervención dentro de la captura.

Para comenzar su análisis, el autor trata el problema de la profundidad en la imagen cinematográfica. “La percepción de profundidad reside principalmente en la distancia entre los dos ojos que da lugar a dos imágenes diferentes. La fusión de estas dos imágenes en una sola produce la impresión tridimensional” (Arnheim, 1971: 21). Dentro del cine la sensación de profundidad es generada por las acciones de los personajes que se mueven por el espacio. Es imposible acceder a una imagen tridimensional a través del cine sin utilizar herramientas externas, de tipo estereoscópico. La percepción de la profundidad está lejos de ser la que se experimenta en la realidad, el tamaño de los objetos así como su forma varían según la distancia y el ángulo en que esté ubicada la cámara. Siendo así, el

objeto o personaje más cercano puede aparentar el doble del tamaño del más lejano, de la misma manera, su forma puede ser exagerada o disimulada por el ángulo utilizado para la toma del objeto.

Por otro lado encontramos la iluminación y la falta de color. Es importante aclarar que en el caso examinado por Arnheim, la opción de color en el cine no existía. Sin embargo, sus impresiones no pueden ser obviadas, pues muchas son relevantes en lo referente al manejo del color. En especial la modificación cromática que relaciona el color y la luz.

De la misma manera, en que, en la realidad la luz determina lo que vemos, lo hace en la imagen cinematográfica. Como lo resalta el autor, permite que el objeto se “reconozca claramente” y se destaque con respecto al fondo. Por otro lado, el manejo de la iluminación puede determinar las tonalidades de la imagen. Así mismo, como en un atardecer la luz cálida proporcionada por el sol, puede hacer que las hojas de los árboles y el paisaje en general adopte tonos amarillos, la utilización de filtros y tipos diferentes de luces puede alterar la tonalidad original de la imagen. Se engaña, entonces, a la percepción, si tenemos en cuenta que la imagen original ha sido modificada por estos aditamentos.

Otro punto a tratar es el de la delimitación de la imagen y la distancia del objeto. La diferencia entre el campo visual de la vida y el del cine, radica en la diferencia entre, la voluntad que permite mirar en todas direcciones, y la restricción del plano impuesto. Al delimitar la imagen se decide qué queda por dentro y qué por fuera de la toma, la posición de los objetos y la distancia de la cámara. Siendo así, con respecto a la posición de los objetos, también se decide su tamaño, pues a diferencia de la realidad, la cámara permite tener una visión mucho más detallada dependiendo del tipo de lente utilizado y la distancia de la cámara.

La diferencia entre la continuidad espacio temporal en el cine y en la realidad, se establece como otro punto de análisis. Mientras en un día cualquiera es imposible saltar entre espacios para encontrar situaciones específicas, pues nos vemos obligados a tener intermedios, en el cine la historia se construye a partir de momentos específicos. Ésto

teniendo en cuenta que además de este proceso de construcción, llamado montaje, que organiza las imágenes, los momentos de la toma son diferentes y no garantizan la continuidad de espacios reales, sino referentes al mundo de la película.

La percepción sensorial dentro de una película se sugiere a través de imágenes y sonidos, las reacciones de los personajes y los elementos que hacen parte del universo de la película, que son los que posibilitan la comprensión de la audiencia, sin la necesidad de una experiencia sensorial idéntica a la vivida en la realidad.

Teniendo en cuenta lo anterior, la ausencia de estímulos diferentes a la imagen y el sonido, es señalada por Arnheim como otra diferencia entre el cine y la realidad. Siendo así, la percepción de la realidad se transforma al entrar a una sala de cine “nuestro sentido del equilibrio depende de lo que nos informan nuestros ojos y no recibe un estímulo cinestésico, como ocurre en la vida real” (Arnheim, 1971: 33). La multiplicidad de situaciones que llegan al espectador a través de las imágenes, mantiene una selección de elementos suficientes para presentarse, mas no todos los que hacen parte de las situaciones en el ámbito real. Al contemplar una escena lluviosa los espectadores no se mojan con el agua que se ve caer en la pantalla, a diferencia de una experiencia en la realidad en donde la lluvia mojaría a su espectador.

Estas diferencias entre la imagen cinematográfica y la realidad, contrasta las percepciones de la vida y las de la sala de cine, dejando claro que el cine plantea una realidad mediada por una construcción realizada a través de diferentes elementos, que determinan la manera en que ésta va a ser presentada en la sala. Así mismo, este análisis sustenta la posibilidad de creación dentro de la película, en tanto propone opciones de captura y planteamientos en la imagen, que permiten la formulación de una visión particular sobre lo real, formulada a través del manejo de los elementos constitutivos de la cinematografía.

Como ya lo dijimos, podemos ubicar dos corrientes cinematográficas relacionadas con el tipo de aproximación que tienen con la realidad, el documental y el espectáculo. La intención de este análisis va a estar mediada de ahora en adelante por la construcción de lo

que llamamos espectáculo, pero que en otras palabras se puede ubicar como ficción.² Es importante ahora referirnos al papel que va a tener la construcción de la narración en la relación entre cine y realidad, teniendo en cuenta que vamos a analizar, a partir de este momento, esta relación desde el cine de ficción.

Las primeras formas de narración cinematográfica siguen las tradiciones literaria y teatral como modelo, y van a cimentar el camino del cine de ficción.

“Permitámonos que Dickens y toda la fila ancestral, yendo hasta los griegos y Shakespeare, nos recuerden que tanto Griffith como nuestro cine provienen no sólo de Edison y sus colegas inventores, sino también de un enorme y culto pasado” (Eisenstein en Duran, 2009: 59).

1.4 Qué es la ficción

Para entender el término ficción es necesario hacer un recorrido histórico y conceptual, que desentrañará sus orígenes y estructuras. Para comenzar me referiré al análisis que Aristóteles, filósofo del siglo IV a. C., hace del arte de la poética y en el que construye las nociones de fábula y verosimilitud, necesarias para el entendimiento de la ficción cinematográfica. Su distinción entre lo verdadero y lo verosímil va a ser crucial para entender el funcionamiento del término en la práctica.

1.4.1 Desde Aristóteles: la causalidad y lo verosímil.

En *La poética*, el autor indaga y plantea la construcción de la poesía en la épica y la tragedia, mediante las cuales el hombre imita al mundo. El asunto de la mimesis es diferenciado por Aristóteles de su concepción relacionada con la imitación equivalente a su objeto. El autor señala que ningún arte es capaz de existir sin la imitación de la realidad, sin embargo hace la aclaración con respecto a esa imitación, al señalar que lo que se imita es el deber ser del hombre. Sobre esto volveremos más adelante.

² Ésto teniendo en cuenta que la construcción de las primeras etapas de la ficción tuvo como exponente principal a Melies quien se apoyó en las estructuras del teatro y la literatura para la construcción de su espectáculo, inaugurando así la tradición del cine de ficción.

El autor hace una distinción entre historiador y poeta al decir, “uno cuenta los sucesos que realmente han sucedido y el otro los que podrían suceder” (Aristóteles: 45). Ese conjunto de posibilidades recibe el nombre de fábula, o sea, la manera en que el poeta articulara una serie de acciones. Aristóteles se refiere a la construcción a partir de la sucesión de acciones que relatan una acción única con un inicio, un nudo y un desenlace. Así mismo, señala la importancia de la ejecución y de la unión de las acciones pues “la tragedia no imita a los hombres sino que imita una acción: la vida, la felicidad y el infortunio” (38). Es sobre la acción que los demás elementos de la fábula cobran sentido, los personajes como transportadores; el pensamiento como su expresión; el carácter, como sustento del comportamiento de los personajes; la elocución, como expresión del pensamiento; y el canto y el espectáculo asegurando la atención del público. Todos estos elementos se conjugan para establecer un mundo verosímil en donde se lleve a cabo la acción.

Para entender la verosimilitud, referente a la cohesión interior de todos los elementos de la fábula, dentro de la teórica aristotélica, es necesario volver a referirnos al *deber ser* del hombre y a la construcción de la fábula en detalle. Aristóteles plantea una estructura, la fábula, que vista por autores contemporáneos supone la adquisición de aprendizajes por parte del personaje, que evidenciarán las virtudes humanas. Siendo así, el personaje portador de la acción a narrar debe enfrentarse a una serie de peripecias que lo llevarán a un reconocimiento. Ésto, supone la necesidad de una fuerza exterior que viene a romper el equilibrio inicial del personaje, para que él comience un viaje en busca del restablecimiento del balance, en el que va a encontrar una serie de obstáculos que lo llevarán a experimentar una transformación y por lo tanto a adquirir conocimiento.

En el caso de Edipo rey (Sófocles, 430 a 415 a. C.), podemos ver evidenciada esta construcción. La llegada de la peste a Tebas genera en Edipo, su rey, la necesidad de encontrar la razón de esa desgracia, ésta es la ruptura del equilibrio. Tiresias, el adivino de Tebas, señala como causante de la peste, a la impunidad del asesinato de Layo, antecesor de Edipo. La búsqueda del asesino llevará a Edipo a descubrir que él es el hijo de Yocasta, su propia esposa; y que Layo (su padre), a causa de una profecía que señalaba que su primogénito lo mataría y se casaría con su esposa (Yocasta), decidió encargarle la tarea de

matar a su hijo recién nacido (Edipo) a un sirviente, quien incapaz de cometer el crimen, dejó al niño abandonado. El niño es adoptado por Pólipo y Mérope, reyes de Corinto. Edipo, una vez adulto, decidió dejar Corinto pues un oráculo le vaticinó que sería el asesino de su padre (Layo) y se casaría con su propia madre (Yocasta). Y en su viaje, mata a Layo, al confundirlo con un ladrón. En esta búsqueda Edipo debe enfrentar una serie de obstáculos que van develando más información y acercándolo a su objetivo final. La resolución de esta tragedia implica un aprendizaje y una reflexión en torno al destino.

Esta búsqueda y la posterior transformación van a estar mediadas por la causalidad, parte esencial en la construcción de la verosimilitud. Las relaciones interiores de tipo causa efecto, garantizan el fluir lógico de la historia, dando así, lugar a la posibilidad del “podría ser o suceder” característico de la ficción. La profecía que el oráculo le revela a Edipo — matarás a tu padre y te casarás con tu madre—, desencadena una serie de hechos que comienzan cuando Edipo abandona Corinto, huyendo del presagio. Aristóteles hace una distinción sobre la verosimilitud al señalar que “en la disposición de los hechos es menester buscar siempre lo necesario o lo verosímil, de modo que sea necesario o verosímil que el personaje indicado hable o actué de tal manera, y que luego de tal cosa se pueda producir tal otra” (Aristóteles: 45). El ámbito de lo real se diferencia del verosímil al no estar soportado necesariamente en una ley de causa efecto, miles de eventos reales no tienen explicación.

Siendo así y regresando al asunto de la imitación que el hombre hace de la realidad, dentro de la teoría Aristotélica, debemos aclarar que ésta no se refiere a una copia de lo real, “La tragedia no copia las acciones humanas, sino que presenta los significados de las acciones de una manera probable (como eslabones de una intriga), con el fin de que sean estos reconocidos por el espectador. Se trata de la abstracción de la forma del hecho particular (el rescate de su sentido) y su restitución en la obra producida” (Mauro, 2005: 3).³ La intensión de la mimesis aristotélica se soporta en la relación causal de todos los elementos de la tragedia, pues es mediante su conexión lógica, que el mundo posible de la fábula se estructura. Así, más allá de imitar la reacción de un rey en la realidad, frente al ataque de la

³ Se refiere a: la definición del proceso imitativo que hacen Dupont-Roc y Lalloc, citados por Sergio Albano en su estudio preliminar de poética.

peste, Sófocles debió pensar —según Aristóteles—, en el efecto lógico causal que tendría esta situación sobre un gobernante, formulando la tragedia desde “el deber ser” de los humanos. En este caso, el rey virtuoso busca la razón de la peste y a pesar del sacrificio que implica esta búsqueda, Edipo se saca los ojos y se exilia como castigo por el asesinato de Layo, solucionando la situación.

1.4.2 En el cine: estructura, personaje y construcción formal.

Teniendo claro, que la ficción se construye sobre lo verosímil, y su existencia se sustenta en la causalidad, es importante dentro del análisis de la ficción cinematográfica y su relación con la realidad, explorar de qué manera se construye el conjunto de reglas interiores que sustentan la historia. David Bordwell se refiere a la influencia que el modelo de narración clásica ha tenido en la construcción de la estructura narrativa del cine clásico, más exactamente en el trabajo del argumento.

Como lo señalaba Bazin en 1939 “la cinematografía de Hollywood había adquirido todas las características del arte clásico” (citado en Bordwell, 1997: 3). Su narrativa supone el seguimiento de una serie de cánones y la formulación de una estructura determinada, en torno a la cual se construyen las películas, sin embargo, ésto no quiere decir que todas cumplan a cabalidad dichas características, más bien “cada una de ellas representa un equilibrio inestable de las normas clásicas” (Bordwell, 1997: 5). Para nuestro análisis con respecto a la relación entre el cine de ficción y la realidad, es la construcción del argumento lo que llama la atención sobre el trabajo de Bordwell, dejando de lado otra serie de características de la narración clásica.

El relato cinematográfico se establece partiendo de una fábula, pues, narra una acción específica, a través de las acciones de unos personajes que llevan un hilo causal y que enfrentan una serie de obstáculos. Es claro entonces, que el planteamiento de la acción a narrar, parte de un estado de equilibrio que es roto por una fuerza exterior y que obliga a sus personajes a emprender un viaje en búsqueda del equilibrio perdido. Dentro de la fábula

todo efecto debe tener una causa pues, “en la construcción clásica de la historia la causalidad es el primer principio unificador” (Bordwell 1992: 157).

Siendo así, debemos referirnos al papel central de la causalidad en la narración, pues ésta determina la secuencia en la que el argumento se articula. La lógica del relato guiará su desarrollo, pues, su premisa de articulación se sustenta en la “causalidad, consecuencia, motivaciones psicológicas, el impulso hacia la superación de obstáculos y la consecución de objetivos” (Bordwell, 1997: 14). Es importante tener en cuenta que existe otro tipo de causalidades ajenas a los personajes, estas pueden ser de tipo natural, desastres y enfermedades; social, dadas “por procesos de grupo e instituciones”; y “de determinismo impersonal, en el que la coincidencia y el azar dejan al individuo escasa libertad de acción personal” (Bordwell, 1997:14); que determinan el curso de la historia hasta cierto punto, pues finalmente es el personaje quien va a actuar según las circunstancias que lo rodean.

Retornando al portador central de la causalidad, el personaje, Bordwell lo define como “El medio causal principal... un individuo diferenciado, dotado con una serie coherente de rasgos, cualidades y conductas evidentes” (Bordwell, 1992: 157). Es con respecto al personaje que el argumento va tomando forma, como conductor de la acción, la coherencia causal gira en torno a sus características. Si un personaje se construye como tacaño, no tiene sentido que sin una causa explícita dentro del argumento, actúe de manera generosa.

Teniendo en cuenta lo anterior, es necesario entender la construcción del personaje. Para esto tomaré los aspectos principales que Robert Mackee expone al referirse a la construcción del personaje en su libro *El guión, sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. El autor plantea tres condiciones esenciales en la construcción del personaje, la caracterización, que hará parte del planteamiento inicial, la verdadera personalidad y el veredicto final que serán develados en relación al desarrollo del argumento (Mackee, 2008).

La caracterización engloba las características que podemos notar a través de una tarea de observación detallada de su vida en la generalidad: su forma de vestir, actuar, hablar, su

profesión, sus gestos y posesiones, así como sus creencias, valores y actitudes. Mientras que la verdadera personalidad se va develando a medida que enfrentamos al personaje a una variedad de situaciones que revelen su verdadera personalidad. Tomemos como ejemplo el caso de Roger O. Thornhill, personaje central de *North by northwest* de Alfred Hitchcock, quien es un ejecutivo publicitario, soltero, que vive en Nueva York, ésta es su caracterización. Thornhill es confundido con un agente del estado y debe huir. El peligro inminente y el romance que entabla con Eve Kendall, la amante de su cazador, despertarán su heroísmo y develaran su “verdadera personalidad” pues “las elecciones que se hagan bajo presión destruirán la máscara de la caracterización develando naturalezas internas y sus verdaderos caracteres” (McKee, 2008: 134). La tensión entre estas dos partes del personaje terminará produciendo el veredicto final, el conocimiento adquirido por el personaje lo enfrentara a sí mismo y generará un cambio en su humanidad. En el caso de Roger O. Thornhill, este cambio se puede ver evidenciado en su nuevo estado civil, pues al final de la película lo podemos ver en la cama con Eve.

“Cada una de esas características debe incorporar a la historia la combinación de cualidades que permita al público creer que el personaje sería capaz de hacer lo que hace” (McKee, 2008: 138) y de esta manera soportar la construcción causal. Estructura y personaje se soportan mutuamente pues si cambiamos las situaciones, la resolución del personaje va a cambiar, y si se cambia la decisión del personaje, las situaciones se transformarán.

La construcción de una estructura narrativa y un personaje sustentado en la causalidad, soporta el universo interior del cine de ficción y supone una realidad construida por los diferentes elementos cinematográficos, que mantienen la cohesión y ayudan a construir la película como tal. Es necesario ahora comprender cuáles son los elementos constitutivos de la cinematografía y el papel que juegan en la construcción de la ficción cinematográfica. Para hacerlo me referiré a la distinción que José Luis Sánchez Noriega hace de los elementos del lenguaje audiovisual, en el libro *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*.

Sánchez Noriega deja claro que la gramática de estos elementos no está establecida y que en esta medida, sus efectos no van a ser siempre los mismos, algunas veces pueden resultar contrarios. Sin embargo son estos elementos los encargados de “proporcionar tanto las significaciones inmediatas (denotación) como las remotas, sugerentes (connotación), para hacer que las imágenes bidimensionales en movimiento adquieran la densidad de la ficción, para, en fin, hacer que el espectador participe de un mundo verosímil” (Noriega, 2003: 26). Estos sustentaran desde la parte formal a la ficción cinematográfica.

En primer lugar encontramos los elementos profílmicos que determinarán la construcción formal de los personajes y del espacio de la película, estos son, la caracterización y la escenografía. El conjunto de componentes de la imagen es denominado por el autor como códigos visuales, aquí encontramos todo lo referente a la composición de la imagen, el manejo del color, la perspectiva y la luz. Estos añadirán elementos y proporcionarán soporte estético a la construcción narrativa. Por último es importante considerar el manejo del sonido y el proceso de montaje que darán cohesión a la historia y contribuirán con el soporte de la estructura causal interna.

La construcción de un universo verosímil en cualquier película se sustenta en el manejo de los recursos que hemos mencionado. La ficción se soporta en estos, pues permiten el planteamiento de una realidad interna coordinada, desde el funcionamiento del conjunto de componentes que soportan la lógica cinematográfica. Siendo así, se hace claro que el concepto de representación carece de sentido en la relación cine-realidad que hemos establecido. Lejos de guiarse por un principio que pretenda reflejar la realidad, la ficción cinematográfica parte de la construcción de un realidad autónoma que se sustenta en el principio de causalidad

1.5 La retórica de la imagen

El cine como arte es capaz de generar una obra que “por el tipo de tiempo y espacio que establece, por la manera en que decide ese tiempo y puebla ese espacio” (Ranciere, 2005: 17) plantea una posición frente a lo real y se construye como una herramienta política. A

esto se refiere Jacques Rancière con su planteamiento de la división de lo sensible. El autor trata la relación que las interpretaciones y construcciones, de las artes, tienen con las formas de ver, ser, sentir y hablar en la cotidianeidad. Así, la construcción interna de una obra plantea una división de lo sensible, propia, dando visibilidad a asuntos que no la tendrían de otra forma, esta construcción va a generar una mirada particular.

Siendo así, el planteamiento de un mundo interno en cada obra supone un punto de vista particular, una construcción propia y una división de lo sensible, características del cine. A través del manejo de los elementos que hemos descrito, se restablecen las relaciones que unos guardan con los otros y se plantea una división que supone una mirada particular sustentada en el discurso formal de la película. Esta construcción puede llegar a retar o plantear las diferentes formas de vida que hacen parte de lo real y en esta medida opinar, cuestionar o avalar aspectos de ésta. De esta forma, se está generando un discurso sobre lo real, una aproximación que implica una opinión, un pensamiento propio y un acercamiento de carácter político en tanto presenta una posición frente a la vida.

Es a partir de esta construcción retórica formal que, en nuestro caso, se hará el análisis de la relación que el cine de ficción tiene con la realidad. Está se va a ubicar en el contexto colombiano y específicamente en el planteamiento que la cinematografía del país ha hecho sobre la temática de la violencia. El planteamiento que en torno a ésta se hace dentro de los relatos, nos llevará a encontrar estructuras, patrones y diferencias, que establecerán las formas de plantear, desde el cine colombiano, una visión acerca del entorno violento del país.

Por una parte, el análisis comenzará con una revisión histórica desde los referentes teóricos y de crítica, de las formas en que la cinematografía nacional ha abordado el tema. Así mismo, se dará cuenta de la manera en que los investigadores y críticos se han aproximado al análisis de este aspecto. Acto seguido se hará un análisis formal de la construcción, desde un referente particular de la cinematografía contemporánea, de la temática de la violencia y de su trabajo retorico formal con respecto a la misma.

2 Seis películas, varias aproximaciones. ¿Cómo se ha analizado la relación cine-realidad, en películas que traten el tema de la violencia en el cine colombiano?

La violencia es uno de los elementos que constituyen el imaginario de la realidad colombiana y al serlo se propone como un tema para el análisis de la relación cine-realidad, construida en el capítulo anterior. El carácter endémico de este fenómeno, que se conforma por un conjunto heterogéneo de prácticas que abarca fenómenos que van desde las luchas conservadoras y liberales, hasta la violencia intrafamiliar y la corrupción, ha hecho que se constituya como un referente en la construcción de Nación. Más de cinco generaciones de colombianos han vivido en un contexto que de alguna manera ha sido influenciado por sus diferentes formas. Historiadores como Marco Palacios (2002) han dividido la presencia de este fenómeno en la historia del país en tres etapas, históricas, partiendo de las regularidades que la multiplicidad de formas presenta en determinados períodos temporales. La primera, ubicada por el autor entre 1946 y 1964, se refiere a la violencia bipartidista que contiene un trasfondo de intereses privados y manipulación e implica como consecuencia un conflicto civil que raya en la anarquía y en una lucha de venganzas personales. La segunda, se refiere a la conformación de grupos guerrilleros soportada en el ambiente de la guerra fría y en la, para la época, reciente revolución cubana, que buscaba crear un nuevo orden por medio de las armas, y se sitúa entre los años 1961 y 1989. Por último, la tercera fase se inicia en la época de los ochentas y llega hasta la actualidad y es marcada por la inserción del narcotráfico, las guerras mafiosas, la violencia intrafamiliar y el cambio de valores, entre otros factores. Como se observará, cada etapa se desarrolla ligada a la anterior e involucra escenarios rurales y urbanos.⁴

Sin embargo, la violencia en Colombia es un fenómeno de difícil comprensión y definición, si tenemos en cuenta que se presenta en diferentes escenarios y a través de actos cambiantes y difusos, como el Bogotazo y la violencia rural de la década de los cincuenta; la persecución a los liberarles durante los sesentas; los carros bombas en grandes ciudades de los noventas, o el crimen urbano y la guerra entre pandillas del siglo XXI, lo que impide

⁴ Sobre el tema de la violencia en Colombia vale la pena aclarar que existe una historia y un proceso previo a los señalados, este se puede consultar en Colombia país fragmentado, sociedad dividida. Su historia (Marco Palacios, 2002)

una enunciación concreta, como muy bien dice Geoffrey Kantaris, de “sus efectos y consecuencias dentro de los discursos históricos, sociológicos y sociales” (2008: 111). El carácter difuso de la violencia en Colombia, como lo ha demostrado la historia del cine colombiano con más de 35 películas sobre el tema, ha llamado la atención de diversos realizadores que han decidido utilizar esa temática en la construcción de sus obras. Tanto El Bogotazo como las guerras mafiosas, hacen parte del imaginario de los colombianos y son un referente contextual, que supone su aparición constante en la construcción artística del país.

La violencia ha acompañado la construcción de la relación cine y realidad en Colombia, Juana Suárez afirma que “es imposible desprender la discusión de cualquier temática del cine nacional de la cuestión de la violencia” (2009: 11). Aunque esta sentencia puede resultar un tanto absolutista, se torna válida en la medida en que la mayoría de la producción cinematográfica del país, trata en alguna medida el tema de la violencia dentro de sus argumentos⁵. La división temporal planteada por Marco Palacios se hace relevante en este capítulo, pues ha facilitado el trabajo de teóricos, como los ya mencionados Juana Suárez y Geoffrey Kantaris, quienes al indagar en la relación que el cine colombiano tiene con la violencia, utilizan su división por etapas, identificando patrones que les permiten situar sus análisis en un contexto temporal, histórico y social específico. Kantaris desarrolla su trabajo, que indaga la construcción del cine urbano, tomando como límite temporal el tercer período de la violencia ya mencionado. Así mismo, Juana Suárez aborda el problema de la violencia en el cine colombiano tomando como referencias la primera y la tercera fase.

La intención de este capítulo se centra en la construcción de un estado del arte, a través del análisis de seis películas. Que se hará desde las aproximaciones e interpretaciones que, desde la crítica y la teoría, se han desarrollado respecto a la construcción de la relación cine-realidad en cuanto al manejo de la temática de la violencia, desde las voces de diferentes autores. Por otro lado, se elaborará, a través de estos análisis, un panorama histórico que dé cuenta de la construcción cinematográfica de la realidad, específicamente

⁵ Como excepciones a esta tendencia se pueden señalar los trabajos de Dago Garcia y Jorge Echeverry.

de la relacionada con la violencia. Teniendo en cuenta el propósito de revisión, utilizaré la división temática que Juana Suárez plantea en su libro *Cinembargo Colombia: Ensayos críticos sobre cine y cultura*, a partir del tipo de aproximaciones que el cine nacional ha hecho a la temática de la violencia, pues ésta satisface la búsqueda de las maneras en que el tema ha sido abordado desde la crítica, la investigación y la producción de la cinematografía colombiana. Siendo así, el recorrido sobre la aproximación al tema, se dividirá en tres categorías, que clasifican los tipos de abordaje por sus características y además evidencian el orden temporal que estos acercamientos tienen. Así, situaremos en primer lugar la separación entre lo rural y lo urbano, como primera forma de acercamiento, seguida por la marginalidad y finalizando con las tendencias actuales.

Suárez lo explica al decir que se parte, “tomando como eje la misma fractura entre lo rural y lo urbano así como la problemática representación de la marginalidad junto a las tendencias actuales en la representación de la violencia” (2009: 23). Vale la pena aclarar que el concepto de representación para este análisis particular resulta carente de sentido, pues como ya lo hemos dicho, el cine de ficción genera una mirada propia a partir de la construcción formal del mundo verosímil de la historia y esto nos aleja del problema de la representación de la realidad y nos plantea la mediación retórica, que desde el punto de vista particular de cada filme, se entabla con lo real. Es bajo esta visión que se analizarán los textos y su relación con las películas.

Utilizando la clasificación planteada por Suárez (2009), tomaremos dos películas por categoría: en el caso de la división entre lo rural y lo urbano nos encontramos con *Confesión a Laura* y *Cóndores no entierran todos los días*. Por otro lado, para el acercamiento a la marginalidad tomaremos como referentes a *Rodrigo D no futuro* y *La vendedora de rosas*. Por último, con respecto a las tendencias actuales analizaremos *La primera noche* y *Sumas y restas*. El análisis crítico e investigativo será construido desde referentes como lo son Kantaris y Suárez, el trabajo de esta autora estará presente a lo largo de todo el recorrido, pues, en primer lugar son sus aproximaciones las que se toman como ejemplo y en segundo, es en ella en donde se encuentran referenciadas todas las películas a analizar. Así mismo se utilizarán los diferentes acercamientos que desde

recopilaciones críticas, publicaciones periódicas y digitales se han hecho a las obras seleccionadas. Sobre este tema es necesario resaltar que la realización de las películas que analizaremos, comenzó en el año 1984 con *Cóndores no entierran todos los días*. De manera que las publicaciones de carácter histórico o con tinte crónico, como las de Hernando Martínez Pardo, Humberto Valverde y Hernando Salcedo no serán tenidas en cuenta, pues datan de la década de los setentas.

2.1 Lo rural y lo urbano.

Siendo así comenzaremos con lo referente a la ruptura rural y urbana, dos escenarios que suponen dos tipos de acercamientos a la temática de la violencia, diferenciados por sus espacios de acción y por lo tanto, por las características particulares que la construcción de cada espacio va a determinar. Las dos películas a analizar se ubican en espacios diferentes⁶. *Confesión a Laura* transcurre en Bogotá en las horas posteriores al asesinato de Gaitán y en el marco del estallido del Bogotazo. Mientras que *Cóndores no entierran todos los días*, la adaptación cinematográfica de la obra homónima de Gustavo Álvarez Gardeazábal, publicada en 1971, se desarrolla en el contexto rural, andino, en los alrededores de Bogotá. Esta categoría se ubica en la primera fase de la violencia establecida por Palacios (2002). Así, las evidencias de la violencia bipartidista van a tener diferentes manejos en cada una de las películas a analizar, una se centrará en el papel de los grupos seguidores de los partidos, que se dedicaban a imponer su ley en los diferentes municipios del país; y la otra se referirá al episodio específico, que como resultado del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, generó una serie de revueltas en la ciudad de Bogotá y es conocido como El Bogotazo. Siendo así, se hará un recorrido por los análisis referentes a cada filme que señalará de qué manera cada uno establece la construcción de la temática, y de qué manera se acercan los análisis a cada planteamiento.

⁶La escogencia de las películas a tratar para esta categoría, parte de la división entre lo rural y lo urbano y la cantidad de referencias críticas y de análisis, que cada una posee. Es por esto que una película tan relevante como *El río de las tumbas*, se queda por fuera, pues *Cóndores no entierran todos los días* posee más referencias.

2.1.1 Confesión a Laura: desde lo urbano.

Confesión a Laura, como lo resalta Juana Suárez, se plantea desde un “espacio domestico y privado para ofrecer un escrutinio de cómo El Bogotazo afectó la vida privada” (2009: 85). La acción se establece en dos apartamentos ubicados uno enfrente del otro y separados por una calle del centro de Bogotá, en donde tres personajes experimentan un estado de enclaustramiento resultante de la violencia exterior que los obliga a permanecer encerrados. Como consecuencia, podemos observar los comportamientos de cada personaje, que terminan evidenciando las características de una sociedad preocupada por los valores morales y las apariencias.

Luis Alberto Álvarez señala que: “Se trata de describir un estado de conciencia íntimamente ligado a un momento y este momento, por lo tanto, debe estar adecuadamente descrito” (1998: 88). Esta época se ve identificada en la descripción de la sociedad pacata de mitad de siglo en Colombia, que hace evidente Santiago. Un hombre en conflicto con un entorno en el que le es imposible ser, pues, sus gustos y pensamientos políticos son señalados por sus contemporáneos, representados por su esposa, quien se configura como una matriarca protectora del *statu quo*, encargada de recordar el modelo social del momento, el ser correcto y el respeto por las normas sociales, aún en momentos de emergencia, que como el Bogotazo, imposibilitan su cumplimiento. Como contraposición encontramos a Laura, una maestra soltera que vive en el apartamento situado al otro lado de la calle, y que a raíz del estado de sitio provocado por los francotiradores apostados en los techos aledaños, va a proporcionarle a Santiago la posibilidad de ser, dejando los cuestionamientos afuera y proporcionándole la seguridad expresada en la constante pregunta, formulada principalmente por Laura a Santiago, por su apreciación del tema sobre el que estén hablando.

La película, asegura Hugo Chaparro, presenta una “dramaturgia concentrada en el desarrollo emocional de los personajes” (2005 julio-septiembre: 23) que se aleja del retrato histórico e indaga las repercusiones que el evento tiene en cada uno de los protagonistas. En complemento podemos señalar la posición de Juana Suárez quien resalta cómo la película

“se teje sobre una retórica del diálogo, del interés por el otro” (2009: 87), ésto permite conocer a fondo las características de cada uno de los protagonistas, establecidas a través de esa charla constante. El pretexto histórico del Bogotazo permite la ubicación de un contexto particular que determinará el comportamiento de cada uno de ellos, soportando así el principio causal de la ficción.

“En términos formales esta producción crea un escenario minimalista, si se quiere, para el encuentro de dos personajes que parecerían huir psicológicamente no de la violencia citadina sino del panopticismo del sistema familiar, del sistema laboral y del sistema social, en general” (Suárez, 2009: 87).

No es necesario recurrir a una construcción exagerada del espacio, Suárez (2009) resalta el papel de los códigos formales, que están al servicio de la búsqueda interior de los personajes. Así, el apartamento de Laura se plantea como un espacio de introspección en el que la ausencia del masculino, representada por la utilización que hace Santiago de la ropa de Laura, permite una desinhibición paulatina que repercutirá en el cambio de actitud y posterior emancipación de las normas, experimentados por Laura y Santiago.

Los textos utilizados para este análisis emprenden una tarea de revisión general de la estética de la película sin detenerse mucho en la construcción formal, sin embargo, establecen una relación entre ésta y la búsqueda primordial del filme, o sea, la de evidenciar la relación entre lo que ocurría en el momento histórico, en la ciudad, y su repercusión en la vida privada de sus habitantes. Esta intención es evidenciada por Luis Alberto Álvarez al señalar que, “La película, de alguna manera está planteada como metáfora (los días de abril de 1948 que transformaron definitivamente el viejo país y a sus gentes, la relación entre la conmoción política y la vida privada)” (1998: 88).

Podríamos decir que el acercamiento crítico a la película es afortunado, en la medida en que desde la visión de Luis Alberto Álvarez (1998) así como desde la de Hugo Chaparro (2005 julio-septiembre), se indaga en la construcción retórica de la cinta, a partir de una serie de elogios relacionados con su estructura y su manejo estético. Por otro lado, el análisis desarrollado por Juana Suárez (2009), se hace desde una revisión enfocada en el

argumento y los aspectos formales, y logra dar cuenta del acercamiento que hace la obra al entorno generado por la violencia. Lo anterior permite señalar el abordaje metafórico e indirecto que presenta el filme, en la medida en que no trata el tema de la violencia directamente, sino que plantea una analogía desde el espacio privado en el que retrata a la sociedad en conflicto.

2.1.2 Cóndores no entierran todos los días: desde lo rural.

Cóndores no entierran todos los días adaptación cinematográfica de novela homónima de Gustavo Álvarez Gardeazabal (1985), narra la historia de León María Lozano “líder sanguinario de *los pájaros*, banda que sembró el terror en los años de la violencia” (Suárez, 2009: 72). Suárez señala que a pesar de que en la película el relato se desarrolla en el área rural andina, en los alrededores de Bogotá, la obra mantiene “algunas de las connotaciones particulares de La Violencia en el Valle del Cauca” (2009: 72), en donde se sitúa la narración literaria e histórica. Por ejemplo, la regla relacionada con el respeto a las mujeres y evidenciada directamente en el hecho de que al personaje de la matrona liberal no se le pueda violentar. La autora se refiere también al manejo que el filme hace de los escenarios andinos, dentro de su construcción formal “La baja densidad de las luces del pueblo, la niebla matutina, la bruma de la tarde, el vestuario oscuro y sobrio de los personajes y la circulación de rumores y sombras” (72) instauran el ambiente de temor y desesperanza de La Violencia, éste soporta la encadenación de los hechos lúgubres que construyen el argumento. Así mismo, hace evidente la inserción de detalles característicos del fenómeno, como las boletas de expulsión que se les entregan a los líderes liberales y la aparición de cuerpos, en el río y las calles, que señalan la autoridad de *los pájaros* en la zona, y son un recordatorio constante de una época y de unos hechos específicos que hacen parte de la historia del país.

Como lo señala Enrique Pulecio:

“La película de Francisco Norden pone en evidencia la mecánica mediante la cual un partido político —el conservador— utiliza la fuerza de las armas para aniquilar a sus oponentes y enemigos políticos. León María Lozano representa a ese personaje que como pieza de un engranaje más basto crea sobre el pueblo las intolerables condiciones de la acechanza y el miedo” (1999: 169).

La historia evidencia las relaciones de poder que configuran el orden social del pueblo en el que habita León María y que están sustentadas a su vez en la contienda bipartidista y el orden que esta suponga. Así en un primer momento el protagonista tiene que acudir a los favores de la matrona liberal para obtener el trabajo de encargado del puesto de quesos. Pasado el tiempo y con la llegada de los conservadores al poder, Lozano enfrenta a una turba iracunda a raíz del asesinato de Jorge Eliecer Gaitán y es reconocido por la dirección conservadora, otorgándole el *control* de la zona. Esto cambia la jerarquía y evidencia el juego de poderes constante del bipartidismo que genera y sustenta La Violencia. Maritza Ceballos se refiere a ésto al analizar la construcción que hace la película desde las emociones de arrogancia y bajeza:

“Aunque el sentimiento de bajeza que acompaña la humildad se contrapone a la altivez del arrogante, en uno y otro caso la pasión exige la presencia efectiva de otro respecto al cual se establece la diferenciación ontológica, es decir, sólo a través de otro alguien se hace más grande o más pequeño. El Cóndor, en principio sumiso y apocado, pasa después de la misión que le es asignada a ser soberbio y orgulloso, lo que no le impide sostener su condición de inferioridad respecto a los jefes del partido. En consecuencia, no hay una transformación total de la subjetividad del personaje, sino una oscilación pasional según sea la dignidad que se les otorga a los individuos que lo afectan a él.” (Ceballos, 2006)

El vaivén constante de las estructuras de poder, generado por la lucha bipartidista, impone un principio de organización a la sociedad sustentado en el constante cambio y la posibilidad de tener el poder. Así en el universo de la película, quien ostenta el poder el día de hoy puede no tenerlo mañana, generando la expectativa de una revancha futura.

Juana Suárez dice que esta película “se considera con frecuencia el epítome de las representaciones filmicas de La Violencia” (2009: 72); sin embargo esta afirmación es refutada por Oswaldo Osorio quien asegura que “el filme tiene sólo relevancia histórica, pues no confronta a la política colombiana ni ese cáncer bicéfalo que son sus partidos” (2005: 50). En contraposición se puede señalar la referencia que Suárez hace a la intención de cuestionar el orden bipartidista desde la construcción del argumento, que genera alianzas entre los partidos, la iglesia y los medios de comunicación: “La primera aparece en la

narrativa como un agente de condonación al orden disidente y legitimadora del papel de *los pájaros* como fuerza supletoria del poder estatal. La radio, por su parte nos sólo crea el referente a los enardecedores discursos de Gaitán sino que aparece cercada por la censura de *los pájaros*” (2009: 72). Por otro lado, el mismo curso causal que los juegos de poder van a imponer a la historia y que culmina con el exilio de León María a la ciudad y su posterior asesinato, evidencian una lucha sin razón en la que los diferentes personajes, hacen parte de una serie de jugadas ejecutadas por las manos invisibles del bipartidismo. La misma Gertrudis Potes, matrona liberal, le responde a Lozano cuando él le anuncia que el partido conservador ganó las elecciones: “usted no ha ganado nada”.

La revisión analítica que hace Juana Suárez de la película responde al alegato de Oswaldo Osorio frente a la ausencia de construcción crítica en ésta, y que le resta importancia en la revisión que este autor hace del cine político en su libro *Comunicación, cine colombiano y ciudad*. Así mismo, la aproximación de Suárez permite reconocer el papel que los elementos narrativos y estéticos tienen dentro del planteamiento retórico formal, como discurso de apropiación y análisis de una situación histórica dada. Por otro lado, el acercamiento de Enrique Pulecio establece el papel reflexivo que tiene el filme desde la construcción de un personaje que “evidencia los mecanismos generativos de La Violencia” (1999: 173), dando lugar al cuestionamiento de un momento histórico. El abordaje que Maritza Ceballos hace desde el elemento pasional a la película indaga en la construcción de personaje y evidencia cómo desde su misma construcción se construye la sociedad en la que habita

2.2 La marginalidad.

La siguiente categoría se refiere a la aproximación que se centra en la relación de la violencia con la marginalidad. En el contexto de la cinematografía colombiana el acercamiento al tema se puede ver claramente en el trabajo de Víctor Gaviria⁷. Sus dos primeros largometrajes tratan el tema desde la perspectiva de las calles periféricas de

⁷ Debido a la gran cantidad de referencias relacionadas con la obra de Víctor Gaviria, y por la relevancia que su trabajo tiene en la historia de la cinematografía nacional, se tomó este director como eje para el análisis, por lo tanto, películas como *La virgen de los sicarios* y *Rosario Tijeras* no se tuvieron en cuenta.

Medellín, construyendo un universo particular que se funda en la construcción del espacio marginal y el tipo de violencia que éste contiene. Como lo señala Suárez (2009) la aparición del narcotráfico es un evento transformador de las dinámicas urbanas. Las estrategias de esta economía al margen de la Ley en combinación con las actividades ilegales, generan “la rearticulación del orden familiar y social ante el nuevo orden dictado por el narcotráfico” (98). Por lo tanto, éste va a tener un protagonismo implícito como generador del nuevo orden que “agudizó los márgenes de la ciudad redistribuyendo la noción del otro como abyecto” (98).

La aparición del Narcotráfico, marca también, la tercera fase de la violencia en la división que hace Marco Palacio (2002). Ésta, determinará un cambio en el sistema de valores que se verá representado en el fenómeno del sicariato y sustentado por la lógica del más fuerte, en un contexto en donde la autoridad del Estado no existe, y la violencia es resultado de su ausencia.

El abordaje que los textos de diferentes autores hacen a *Rodrigo D* y *La vendedora de rosas*, evidencian tanto características y construcciones propias de cada producción como similitudes que establecen un estilo propio de autor. Siendo así, la construcción del recorrido analítico de esta categoría y la valoración de sus textos se hará en conjunto.

2.2.1 *Rodrigo D* y *La vendedora de rosas*: al margen de la sociedad.

Rodrigo D, así como *La vendedora de rosas*, nos presentan una parte de la ciudad, marginal, que se hace protagonista a partir de la distancia que guarda con la ciudad formal, metropolitana.

“(…) pensamos que el proyecto de narración cinematográfica de *Rodrigo D* y de *La vendedora* es... por un lado, hacer explícitas y cruzar las fronteras internas de la ciudad entre el ciudadano pleno y el habitante de los espacios urbanos del desecho donde han prosperado las comunas; y, en segundo lugar, promover una mirada-encuentro con el *desecho humano* borrado de la escena ciudadana, del imaginario de la ciudad y —a menudo— de la vida.” (Suárez y Jauregui, 2002, abril-junio: 369)

Aparecen entonces, los barrios marginales de Medellín, sus habitantes y sus historias. Un joven desesperanzado pasa los días previos a su suicidio entre bandas de *punk* y sicarios,

máximas expresiones de la anarquía. La ausencia del Estado se ve encarnada en la estética *punk* del odio y el desapego, así como en la decisión de mantener el poder económico y social por medio de las armas, por medio de la vía criminal.

Víctor Gaviria dice:

“Porque los valores se los dan sin poderlos realizar y lo bueno se va volviendo malo y lo malo se va volviendo bueno, por ejemplo secuestrar, extorsionar, torturar, porque por lo menos equilibra. La venganza equilibra” (Kinetoscopio No 3, 1990: 34),

al referirse al orden de la periferia y al comentar las nuevas búsquedas de los jóvenes que habitan en los barrios marginales, que han cambiado el orden del sistema por uno propio que se sustenta en la ley del más fuerte. El fantasma de la autoridad se pasea por el barrio en una camioneta sin placas, que a su vez sustenta la ausencia de la Ley y se constituye como otro ejemplo del tomar la justicia por las propias manos, sin hacer caso de las normas que rigen a una sociedad.

En *Rodrigo D* la autoridad masculina se presenta en dos formas. Una, resaltada por Santiago Gómez, que es la del espíritu formal, encarnada por el papá de Rodrigo, ese hombre arquetípico que vive para mantener a su familia, el echado para adelante capaz de “llevar una vida de esclavo... una vida deslomada para conseguir un futuro y conseguírselo a los hijos, todo ese sueño de clase media” (Gómez, 1994 julio-agosto: 81), que los personajes se niegan, al vivir sus vidas sin pensar en el mañana o al decidir morir, porque sienten que no hay mañana que valga la pena. La otra, señalada por Suárez, se refiere a

“una subcultura masculina particular, el uso de la terminología antigay y misógina se hace un comportamiento compulsivo para marcar la masculinidad en una cultura conspicuamente machista... El hecho de que el poder dentro de los *parches* lo tenga quien tienen el *fierro* (el revólver) configura una sinécdoque como extensión no sólo del falo, sino también como representación del *hombre armado/dotado*, un nuevo ciudadano que crea y ejerce su propia ley por fuera de los confines del Estado” (2009: 105).

La desaparición del núcleo familiar es una constante en los dos primeros largometrajes de Gaviria. La ausencia de la mamá de Rodrigo y de la mamita de Mónica, deja a los protagonistas a la deriva y el mismo:

“carácter fantasmagórico de los fotos en *Rodrigo D* y de las alucinaciones en *La vendedora de rosas*, surge como una protección abstracta para estos personajes sin esperanzas, pero no sugiere su muerte como un estadio de dolor sino uno de reconciliación donde finalmente pueden reunirse con madre y abuela respectivamente” (Suárez, 2009: 109).

Ambas historias se conectan también por el manejo del lenguaje de la calle y la contaste crítica que se les hace desde diversos círculos⁸, de la utilización de la temática como una forma “de oportunismo y comercialización de morbo” (Álvarez, 1992: 84). Suárez comenta al respecto que “éste es un cine que se acerca demasiado a la realidad e impide evadirla”, la incomodidad generada por la películas, radica según la autora, en el encuentro con una construcción violenta que no permite obviar su contundencia y se separa del tipo de construcciones que se sustentan en la búsqueda de “la buena reputación del país por encima de todo el crimen, la violencia e impunidad existente” (2009: 100).

Gaviria dice al respecto:

“No me gusta la *pornomiseria*. En el mundo que exploran las películas que dirijo existe belleza, dignidad y valores sociales. Lo que quiero decir, es que a veces lo que es egoísta, brutal, horrible, lo que es abyecto, no es el mundo sino nuestra mirada indiferente, sin empatía, una mirada que diluye lo real (“Violencia, representación y voluntad realista”).” (Gaviria citado por Suárez y Jauregui, 2002, abril-junio: 373)

Las películas buscan dar cuenta de una situación a través de la construcción de una realidad que por medio de sus características, permita conocer las implicaciones que ésta puede llegar a tener en el contexto real, de una Medellín que no sólo es constituida por lo que los habitantes de los barrios formales y centrales ven, sino también por los de la periferia.

⁸ Juana Suárez se refiere a esto y da como ejemplo en Tercer Festival de Cine y Video Santa Fe de Antioquia y las intervenciones de Julio Luzardo y Carlos Mayolo (Suárez, 2009: 100).

Otro de los asuntos que es criticado en la producción de Gaviria, tiene que ver con la decisión de mantener el lenguaje de los actores naturales, que interpretan los personajes de las historias. Este mismo elemento se sustenta en la intención que el autor expresa de construir una mirada sobre las formas marginales de los seres que hacen parte de la historia a narrar, su presencia y la de su lenguaje van a aportar a lo que “Gaviria llama *construcción colectiva de relatos fílmicos*” (citado por Suárez y Jauregui, 2002, abril-junio:376). Siendo así, esta búsqueda está sustentada, primero, por el hecho de que finalmente estos relatos están contruidos a partir de una mirada a las vidas de los actores naturales, así como a las vidas de muchos jóvenes, que como ellos, viven en la marginalidad. “El método de Gaviria elabora precisamente la densidad cultural de los lenguajes y hablas populares, y la película se convierte en el lugar imaginario de su enunciación” (Kantaris, 2008: 123).

De esta manera este manejo evidencia el deseo de entender el lenguaje “como una parte orgánica tanto de los personajes como de las convulsiones de la ciudad” (Suárez, 2009: 99). Así mismo Suárez resalta que este “muestra que desde ese primer largometraje hay un planteamiento de cómo mirar, escuchar, narrar” (2009:99). Este planteamiento evidencia cómo la construcción del universo de estas historias, se funda en el reconocimiento de una manera particular de comunicarse.

En *La vendedora de rosas* Gaviria narra la historia de Mónica, una niña que sobrevive vendiendo rosas en las noches de la carrera 70 en Medellín. La historia transcurre entre el 23 y 24 de diciembre y narra el recorrido que la protagonista hace por las calles de la ciudad. Cada personaje que conocemos en su recorrido, que incluye visitas a La Iguaná (barrio de las comunas de Medellín), nos permite ver la cotidianidad de una multiplicidad de niños que viven en las calles de la ciudad.

“La 70 como *locus* en esta película nos recuerda que la periferia no es una marca geográfica suscrita al entorno de la ciudad, sino una reterritorialización del margen como resultado del choque de culturas en movimiento” (Suárez, 2009: 105).

Ese tránsito de espacios permitirá que la historia recorra varios tipos de consecuencias del entorno marginal. El grupo de niñas que conviven con Mónica constituyen el ejemplo del

desmembramiento de la familia. Como lo señala Suárez, las constantes réplicas a la madre del personaje de Andrea que huye de su casa, y la crítica hacia las madres por parte de Jenny, hacen referencia a la diferencia con “una época en que las zonas marginales no estaban en completa ruina y había cierto sentido del orden” (2009:108). Lo mismo se podría aplicar al constante cuestionamiento que hace Mónica a su abuela, en las alucinaciones inducidas por el sacol, cuando le pregunta: por qué se fue sin ella. La violencia se establece como resultado de un cambio y una reformulación de la vida, dentro de las propias circunstancias de los personajes, así como de la sociedad en general.

Por otro lado, la película gira en torno al establecimiento de pandillas de sicarios dentro del barrio La Iguaná. *El Zarco* es el conductor de la lógica del poder del más fuerte en la ausencia de la Ley. Tanto el hecho de quitarle el reloj a Mónica, amparado en su poderío inicial, como el de morir a manos de sus compañeros, como consecuencia de una ley tácita sustentada en la no exageración, al parecer, de la agresividad. *El Zarco*, sin necesidad apuñala a un taxista al que roba, y al ser recriminado por su compañero en el crimen, decide herirlo y amenazarlo. Jorge Uffinelli resalta este manejo por parte de Gaviria:

”Uno de los motivos —y figuras— recurrentes en sus películas es la antítesis entre comunidad e individuo, así como el de la pertenencia del individuo al grupo y luego su expulsión por la colectividad —el ostracismo y la autofagia social—” (2003: 37).

La característica de lo transitorio está sustentada en el planteamiento que desde esta comunidad marginal, se hace de unas reglas propias en las que, quien pone en peligro al *parche* debe ser eliminado.

Los textos dedicados al análisis y la crítica de estas dos películas, hacen un recorrido por las implicaciones que cada argumento tiene en la construcción del universo de cada filme. Así se conectan también con la forma particular de producción de Gaviria, que se sustenta en el conocimiento de, ese otro, materia de inspiración y trabajo. Los acercamientos críticos se preocupan por indagar en los rastros que el proceso de producción e investigación dejan en el producto final y las consecuencias que éstos tendrán en el planteamiento de la historia con respecto a su entorno real. Por otro lado, las investigaciones profundizan en la

búsqueda de rastros específicos que develen los modos en que ese desarrollo de la ficción se conecta con las formas de producción y su contexto.

2.3 Nuevas aproximaciones

La tercera fase se refiere a los cambios de contenidos, dentro de las producciones que se acercan a la temática de la violencia. Esta transformación de contenidos se ve evidenciada en la aproximación que cada película hace al tema. Los abordajes tomarán como punto de partida fenómenos referentes a la tercera fase de la violencia, según la división de Palacios (2002). Así *La primera noche* se construye en torno al desplazamiento, sus causas y consecuencia. Y *Sumas y restas* se acerca a la inserción del narcotráfico en todas las esferas de la sociedad colombiana y el cambio de valores generado por el orden mafioso⁹

2.3.1 *La primera noche*: el desplazamiento.

La primera noche trata la historia de una pareja de campesinos que se ven obligados a dejar su pueblo por la persecución del ejército, los paramilitares y la guerrilla. Como lo dice Oswaldo Osorio, estos personajes se encuentran atrapados entre tres espadas y una pared, lo que “obliga a la pareja a desplazarse a la ciudad, pero llevando consigo no sólo las heridas del conflicto social militar, sino otras más dolorosas causadas por una fallida relación” (2003: 39). La narración se construye a través de una serie de *flashbacks* que además de cumplir su función narrativa establecen una diferencia entre el campo y la ciudad, generando un paralelo “entre el pasado y el presente, y entre el conflicto social y personal” (Suárez, 2009: 183).

Suárez señala cómo el fenómeno del desplazamiento “en el panorama filmico colombiano aparece como un tema secundario (generalmente como una parte de la historia de vida de determinado personaje)” (2009:182). En esta historia los protagonistas viven el proceso del

⁹ Ambas películas involucran diferentes tipos de fenómenos relativos a la tercera fase de la violencia. *La primera noche* incluye a tres actores del conflicto armado, paramilitares, ejército y guerrilla, y así mismo plantea la violencia urbana y la intrafamiliar. Por otro lado *Sumas y restas* evidencia el fenómeno del narcotráfico desde el traqueteo, su relación con una esfera alta de la sociedad, y el funcionamiento de esta esfera frente a la mafia. Debido a esto, son seleccionadas para el análisis de las nuevas formas.

desplazamiento y el enfoque que toma la película se sustenta en la construcción del tránsito de los protagonistas, la construcción narrativa logra involucrar a partir del manejo de diferentes tiempos, las problemáticas relacionadas con el tema de la migración forzada.

El desarrollo de una historia paralela de desamor permite, según Oswaldo Osorio, identificarse con los personajes, cosa que no haría por si solo el relato del desplazamiento, pues, "...a eso ya estamos acostumbrados, pues la convivencia cotidiana con la violencia y la injusticia ha dotado a los colombianos de resistencia e indolencia" (2003: 39). El desarrollo de una segunda línea narrativa posibilita la construcción de estos como humanos, que al igual que los espectadores, viven situaciones alejadas del contexto violento que los rodea. Así conocemos una familia compuesta por una madre y sus dos hijos, que será dividida por la búsqueda del sustento por parte de los hijos. Wilson se une a la guerrilla, y Toño, porque necesita la libreta militar para estudiar, se une al ejército. Cómo lo señala Juana Suárez (2009):

"La ruptura familiar resulta de una división política que obliga a los campesinos a alistarse en la guerrilla, en las filas paramilitares o en el servicio militar sin ningún tipo de convicción ideológica." (183).

Esta misma ruptura familiar, supondrá en alguna medida el desarrollo de los hechos que desembocarán en el desplazamiento de Toño y Paulina. Así la historia se va construyendo a manera de diálogo con el pasado rural, desde el contexto urbano al que se vieron obligados a acudir.

"... la fórmula del campo versus la ciudad invoca el miedo con matices diferentes; el espejismo de la solidaridad se ve amenazado por la ruindad; las mujeres retan a los hombres y les dan su fortaleza para evitar que naufraguen..." (Chaparro, 2005 julio-septiembre: 25).

Chaparro destaca el *juego de contrarios* que presenta la película, y lo relaciona con la realidad nacional mencionando el *punto de no retorno* en el que según el autor se encuentra el país. Su análisis de la película resalta el manejo que hace el filme frente al contexto real, de manera que a través de la construcción de esta historia, humaniza una situación similar a la que nos presentan las "manipulaciones periodísticas" (2005 julio-septiembre: 25).

Así mismo Suárez (2009) resalta que aunque desde el componente estético y narrativo la película no pretende innovar,

“...transmite en una forma transparente la preocupación genuina, solidaria y humanitaria de un director que detiene el ritmo de la saga de películas sobre la violencia colombiana a partir de los actores del conflicto y hace posar la mirada del espectador sobre las víctimas inmediatas del mismo” (183).

Es esa intención la que hace que el filme construya un universo del desplazamiento, sus causas, consecuencias y actores hacen parte de la narración. Ésto, como lo han señalado los autores, permite establecer una relación directa con la realidad circundante, al dar no necesariamente una opinión pero sí una versión de un asunto de la cotidianidad colombiana como lo es el desplazamiento.

Los análisis críticos de Oswaldo Osorio y Hugo Chaparro buscan resaltar el tipo de narración construida a través del diálogo entre un presente y un pasado que involucran el contexto urbano y rural, respectivamente, y las connotaciones violentas que para los personajes implica cada escenario. Juana Suárez utiliza el abordaje narrativo para observar de qué manera se relaciona con el fenómeno real y cómo se evidencia en el relato.

2.3.2 *Sumas y restas*: la inserción del narcotráfico en la sociedad.

En *Sumas y restas* Víctor Gaviria se pregunta por la manera en que el narcotráfico, fenómeno de las comunidades marginales, se involucró con el escenario central urbano. Convergencia que se da a raíz de la búsqueda del dinero fácil, que hará que protagonistas fuera del contexto marginal se hagan participantes de este negocio. Luca D`Ascia resalta la capacidad de Gaviria para construir el ambiente de complicidad, en el que el narcotráfico se infiltró en las diferentes esferas de la sociedad colombiana.

“...el narcotráfico aparece más que todo como una oportunidad económica básicamente conforme con las reglas tradicionales de reparto de la riqueza y del poder que privilegian la autoridad personal, arbitraria y violenta” (2006: 21).

Esta actitud sustenta la participación y el aval que para la época en la que se desarrolla la película, década de los ochenta, daba gran parte de la sociedad a este negocio ilícito. Así, la historia de Santiago, un joven ingeniero y constructor, se sustenta en esta forma de pensamiento y da paso al mundo en el que la sociedad colombiana participa en los negocios de la mafia.

Así mismo la historia involucra el mundo del traqueto, definido por Juana Suárez:

“...en la subcultura del narcotráfico en Colombia, un vocablo que denomina a quienes, ilusionados por el dinero fácil, lograron amasar un capital considerable por medio de trabajos intermedios como la preparación, la producción y la distribución de droga para los grandes capos” (2009: 187).

La mezcla del mundo de Santiago y Gerardo, dueño de un laboratorio de procesamiento de coca o *cocina*, involucrara un choque entre dos formas de ver el mundo, dos mundos en sí, y es la ejemplificación del cruce de la periferia y el centro, de sus construcciones culturales y sus formas de vida.

De esta manera, en la película la idea de lealtad del traqueto, sustentada como lo sugiere Ruffinelli citado por Kantaris (2008) es resultado de:

“La lógica de la globalización *negativa* (el crimen globalizado, la desestabilización de las economías nacionales, el alza en el endeudamiento muchas veces por corrupción) como con el clima oficial del neoliberalismo internacional (la apertura económica, la privatización, la sustitución del Estado por el mercado)” (124).

El papel del Estado lo tomará el Narco en el caso de los traquetos, este fenómeno se extenderá a todas las esferas del mundo de Gilberto. La *cocina* y el parqueadero, negocio fachada para el tráfico de drogas, serán escenarios en los que él ejerce el papel protector y por lo tanto exige lealtad. Mientras que, en el caso del profesional habitante del contexto central, no solo de Medellín sino del mundo en general, la lealtad está consigo mismo y con sus propios objetivos. Lo que se evidencia en la idea de Santiago de invertir en el negocio, por un tiempo, para seguir con sus propios negocios.

Por otro lado esta relación, como lo señala Suárez (2009), cuestionará el papel de ambos personajes dentro de la sociedad. Por un lado llevará al personaje de Santiago a reformular sus propios valores, hasta cierto punto, esto es evidenciado en la comunión con el narcotráfico y sus favores. Por otro lado encontramos la construcción semi-profesional de Gerardo que “se convierte en el gran ingeniero y artista para la producción y distribución de cocaína” (190). Esta inversión de valores será avalada y sustentada por la lógica del mercado, que impregna el negocio del narcotráfico y que como lo señala Kantaris (2008) es “capaz de descolocar, violentamente todas las estructuras de la sociedad, disolviéndolas en una cadena infinita de sustituciones sangrientas” (127). La muerte de Gilberto sustenta la construcción de ese mundo volátil en el que el *nuevo rico*, “... cobra momentáneamente una presencia activa en el mundo; el negocio ilícito le permite acceso al consumo y a un flujo de capital que de otro modo le habría sido vedado” (Suárez, 2009: 188).

Para Suárez ambos personajes ejemplifican, en su relación, el papel central del poder y la situación de equilibrio precario que caracteriza al sistema de la ilegalidad. La participación en el mundo mafioso se configura como una especie de lotería de poderes que equivalen a la protección. Más allá del estrato social al que se pertenezca, en este mundo se trata de con quién tienes relación así como del tipo de relación. Gilberto muere como consecuencia de las relaciones de poder que tiene Santiago.

D'Ascia señala una falencia en relación a la construcción del universo de los dos personajes y su mirada *criolla* sobre el asunto del narcotráfico y el protagonismo que éste tiene en la vida de estos hombres. Existe para el autor “... una búsqueda de autenticidad casi fotográfica que, por falta de un punto de vista más general, cae también en el ritualismo de la identidad” (2006: 23). Se hace necesaria una visión, que desde la distancia sea capaz de configurar la razón de ser de cada personaje y que finalmente repercutirá en la capacidad de presentación de una realidad, con causas, y consecuencias. Esta aproximación supondría una construcción de la dinámica del narcotráfico, que se refiera menos a su carácter coloquial y lo asuma de una forma mucho más abierta, que involucre sus razones de ser desde la misma conformación política del Estado.

El acercamiento crítico de D`Ascia toma como eje central la relación que el autor pretende hacer con el contexto real de la película y sobre esto logra resaltar sus logros y falencias. Los análisis de Kantaris y Suárez utilizan las características reales del fenómeno del narcotráfico para establecer relaciones con la construcción del filme y la manera en que ésta establece su relación con la realidad, a través del entendimiento del funcionamiento interno de la mafia y sus lógicas.

2.4 Frente al análisis crítico y teórico.

Es importante señalar la tendencia de proteccionismo que los críticos consultados tienen frente a las diferentes producciones, pues más allá de plantear un análisis de la construcción de cada película, desde sus logros y falencias, estos enaltecen los filmes centrándose en sus aciertos y cierran la posibilidad de señalar, de la misma manera, sus errores. Lo anterior cancela en cierta medida la posibilidad de una cinematografía nacional capaz de cuestionarse y replantearse desde el ejercicio de la crítica. Sin embargo, intervenciones como las de Luca D`Ascia plantean un panorama, en el que el trabajo de apreciación aparece libre de esa responsabilidad protectora y nos presenta una visión, que ejemplifica el ejercicio de la crítica que se preocupa por diseccionar y valorar el conjunto que conforma una película.

En cuanto a la cantidad de críticos e investigadores es necesario señalar que el panorama resulta estrecho. La revisión de diferentes publicaciones se ve replicada en sus versiones digitales en los diferentes portales dedicados al cine. Así mismo, los aportes desde la investigación van dejando indicios de sus avances en diferentes artículos y de la misma manera se referencian unos en otros, dejando claro la poca diversidad de aproximaciones

Es necesario resaltar, también, que la mayoría de estas investigaciones son realizadas desde la academia de otros países: Kantaris desde la Universidad de Cambridge y Suárez desde la Universidad de Kentucky. Los trabajos investigativos realizados en el país resultan insipientes, pues su labor no problematiza el manejo de la temática de la violencia ni

propone una revisión formal que dé cuenta de la construcción interna que cada filme hace de este tema.

Por otro lado, la revisión desde la teoría demuestra que el interés de los investigadores por indagar en la construcción formal, se refiere a la relación que las películas guardan con la realidad. Siendo así, no se plantea una aproximación desde el reconocimiento y por lo tanto el entendimiento de las maneras en que cada película construye una realidad autónoma. Así, el análisis teórico se centra en la búsqueda de los códigos de representación, desde la comparación de las características de las etapas históricas de la violencia, con las de los trabajos examinados.

Es a partir de este panorama, que en general carece de un trabajo de análisis centrado en la revisión retórico formal, que se hace pertinente plantear una aproximación desde el análisis de la construcción que una película, hace de la temática de la violencia. Ésta, se hará desde la reflexión en torno a los elementos del relato cinematográfico, que participen en la construcción de esta realidad propia, referente a lo violento.

3. Aproximación a la construcción de la realidad fílmica desde la construcción retórico-formal de la violencia

La pregunta por la manera en que el cine colombiano se acerca a la temática de la violencia como fenómeno histórico nos ha llevado, en primer lugar, a examinar en qué consiste la relación cine-realidad, específicamente en lo referente al cine de ficción, y a establecer, que no se trata de un asunto de representación, sino del establecimiento de una mirada particular que instaura un universo interior, en cada filme, desde la historia y su construcción formal. Y en segundo lugar, a realizar una revisión, tanto de los tipos de acercamientos que la cinematografía nacional ha hecho a la temática, como de la manera en que desde la crítica y el análisis teórico se ha observado esta relación. Lo anterior evidenció, que el campo de la crítica cae muchas veces en la tendencia proteccionista, negando, a través de la omisión, los errores que los diferentes trabajos cinematográficos pueden contener. Así mismo, se mostro que la investigación se realiza desde el exterior, alejada de la academia colombiana. Por otro lado se demostró que las tendencias de abordaje del tema de la violencia, se pueden dividir en: una aproximación desde lo rural y lo urbano, que se ubica en la primera fase de la violencia, desde la clasificación de Palacios (2002), marcada por las luchas bipartidistas; el abordaje desde las dinámicas de la marginalidad, inscrito en la tercera fase de la misma clasificación, y relacionado con los cambios culturales que la inserción del narcotráfico supuso en el país; y una serie de planteamientos actuales que se alejan de los modelos anteriores y exploran en las dinámicas de los actores de la violencia de la tercera fase ya mencionada, indagando en las dinámicas, causas y consecuencias de la violencia intrafamiliar, el narcotráfico y el desplazamiento, entre otros. Y finalmente se resalto la limitación de la crítica y la teoría, al no indagar en la construcción de una realidad propia, en cada filme, que a través de los códigos formales establece un discurso propio.

Siendo así y para completar esta búsqueda, el presente capítulo plantea una aproximación, a la relación cine-realidad, en el marco de la cinematografía nacional, desde el aspecto específico de la violencia. Para ésto, utilizare al autor Jorge Sánchez Noriega (2003) quien en su libro *Historia del cine, teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión* plantea una división de los elementos del relato cinematográfico, que resulta pertinente para

el análisis del manejo, de algunos de estos, dentro de la película *Yo soy otro* con respecto a la construcción formal de la realidad violenta, referenciada al tercer periodo establecido por Marco Palacios (2002).

3.1 Por qué esta película.

La escogencia de la película *Yo soy otro* para este trabajo, parte en primer lugar de la necesidad de indagar en las propuestas actuales, pues ya se ha hecho en el capítulo anterior un recorrido histórico por la producción cinematográfica del país. Siendo así, el análisis desde lo contemporáneo se perfila como un primer paso en la construcción del estudio de la relación retórica formal, que las películas de la cinematografía colombiana plantean. En segundo lugar, por el planteamiento que propone la película (como tratamiento de la violencia de la tercera etapa establecida por Palacios), pues desde su argumento, de tipo *thriller*¹⁰, supone una relación sostenida en el suspenso, en donde la violencia urbana, paramilitar y guerrillera se hacen presentes en forma de amenaza constante. Así mismo, el tratamiento que desde una visión fantástica se hace de la enfermedad que afecta al protagonista, y que lo pone en contacto con una serie de clones, propone una mirada a los actores de las diferentes esferas de la sociedad en su relación con la violencia, sugiriendo la pregunta: ¿dónde radica la diferencia de todos estos elementos humanos en conflicto que en la historia tienen la misma cara? Y en tercer lugar, por el carácter teórico que su autor, Oscar Campo, deposita en esta producción, que como el mismo dice surge “para plantear una serie de inquietudes sobre esta época llamada postmoderna” (2008a: 79), esto enmarcado en la Colombia actual. “He querido expresarme en la mirada de los otros” (Campo, 2008b: 74) dice el autor al referirse a la construcción de la película, que se plantea entonces en forma de ensayo y que por lo tanto evidencia una serie de argumentos, desde las decisiones sobre la construcción formal. “El recorrido que he hecho en esta película es de la idea a la forma” (Campo, 2008b: 74). Siendo así, la película se perfila como un material lleno de elementos de análisis, para la exploración de la relación cine-realidad, como instauración de una mirada, desde el manejo de los elementos cinematográficos, sobre lo real, específicamente en relación con la violencia.

¹⁰ Género cinematográfico relacionado con el suspenso y el crimen.

3.2 Elementos de análisis.

La aproximación que José Luis Sánchez Noriega (2003) hace a los elementos que sustentan la construcción del relato cinematográfico, se hace relevante, en la medida en que desde su división encontramos elementos que, como se verá en el análisis, se hacen especialmente relevantes en la construcción de la realidad interna de esta película. Así, la revisión del manejo de estos elementos, evidenciara la manera en que las decisiones formales, con respecto a estos, consolidan del discurso interno del filme. Es necesario entonces delimitar los elementos a analizar en la película y establecer sus características, pues ésto servirá de mapa de navegación para la lectura del análisis:

Para comenzar encontramos lo que Sánchez Noriega (2003) llama, elementos profílmicos: escenografía y caracterización. Estos se refieren a la construcción de espacios y personajes a través de su apariencia. Siendo así, la escenografía se remite a dos tipos de espacios reales: calles, parques, apartamentos y casas, entre otros; o de plató, galpones o espacios vacíos. La caracterización se refiere la forma que cada personaje tiene de vestir, actuar, hablar, su profesión, sus gestos y posesiones, así como sus creencias, valores y actitudes. Esto se verá evidenciado en el desarrollo de la historia y sustentado en sus acciones.

El siguiente conjunto de elementos nombrados por el autor es el de los códigos visuales, en donde encontraremos la composición, la iluminación y el movimiento de cámara. La composición¹¹ determina la construcción de la imagen desde el manejo de diferentes componentes como: el encuadre, la perspectiva y la profundidad de campo. Siendo así debemos referirnos a cada uno. El encuadre es a grandes rasgos el conjunto de cuadros o fotogramas que el autor Sánchez Noriega (2002) define como una “parcelación de la realidad, de lo profílmico, según los intereses estéticos y narrativos de cada plano” (28).

Con respecto al encuadre podemos mencionar además, el tipo de plano que construye el encuadre, en relación al personaje: en el plano medio, vemos al personaje hasta la línea del

¹¹ El autor define la composición como el manejo de la relación entre el espacio y, los objetos y personajes; yo hago una asociación libre de los elementos que Sánchez Noriega propone y que a mi parecer se hacen relevantes en la composición de la imagen dentro de la película.

pecho; en el general, todo el personaje; en el primer plano, vemos sólo la cara del personaje; o en variaciones, como en el medio largo que presenta al personaje hasta las rodillas o el plano detalle que se centra en un objeto o una parte específica del cuerpo del personaje. Por otro lado, la distancia de los objetos y personajes, que están dentro del encuadre, determinará qué queda en primer plano, en segundo y/o en tercero. Así, el objeto más lejano estará en tercero y el más cercano, en primero.

La elección de la perspectiva establece cómo se mira determinada situación. Encontramos entonces, tomas superiores, cenitales o hechas desde abajo, contrapicados; y desde arriba, picados, frontales y laterales.

El último elemento a tener en cuenta como parte de la composición, es la profundidad de campo, que permite controlar qué estará dentro o fuera del foco de la cámara. Siendo así, cuando una imagen tiene gran profundidad de campo todos los componentes saldrán nítidos, mientras que cuando esta característica es baja, el foco es selectivo y se centra generalmente en un solo objeto dejando el resto de componentes difusos.

Otro elemento señalado por el autor, dentro de los códigos visuales, es la iluminación. Ésta tiene la capacidad de sugerir la temporalidad dentro de la historia y de influir en el manejo del color y de los contrastes en la imagen.

El componente del movimiento de cámara puede generar dinamismo en la imagen y supone una serie de intenciones. Sánchez Noriega señala tres tipos de movimientos de cámara: “Zoom o traveling óptico: la cámara filma desde un punto fijo, pero permite dar la sensación de movimiento al acercar o alejar mediante el lente focal”. Este movimiento tiene como resultado el cambio en el tamaño del cuadro. “La panorámica: desde un punto fijo, la cámara gira sobre su propio eje, sentido horizontal (de izquierda a derecha o viceversa) o vertical (de arriba abajo o viceversa)”, permitiendo seguir un movimiento y establecer relaciones. “El travelling: la cámara ubicada sobre un soporte móvil (dolly, grúa sobre rieles o automóvil) se desplaza sobre éste en la misma dirección” (Sánchez Noriega, 2002: 36), su movimiento puede ser frontal, circular, paralelo y vertical.

El autor menciona los códigos sonoros referidos a los ruidos, voces y la música, que hacen parte del universo de la historia. Con respecto a éstos es necesario hacer una distinción: existen dos tipos de sonidos, los de carácter diegético, cuando la fuente del sonido se encuentra dentro de la imagen, y no diegético, música o narración sobrepuesta a la imagen.

Por último Sánchez Noriega se refiere al montaje, parte final de la construcción de una película, en la que las secuencias capturadas, generalmente en desorden y subordinadas a las necesidades y órdenes de producción, se organizan para narrar la historia como ha sido planteada desde el argumento.

3.1 Análisis de la construcción formal retórica.

El planteamiento de la película en clave fantástica esboza desde el elemento de la caracterización una construcción particular. La escogencia de un mismo actor, relacionada con la aparición de clones del personaje central, va a determinar la necesidad de diferenciar a cada personaje desde el planteamiento formal, como una proyección de las características interiores de cada uno. Así la aparición de cada uno evidencia por un lado la participación de diferentes actores dentro de un contexto violento y, por otro, el reconocimiento de cada uno en el otro que se hace evidente en su similitud física.

En primer lugar el planteamiento formal construirá a los participantes de este contexto violento así:

José

Un hombre de clase media, que trabaja con computadores, le gusta ver las noticias y piensa constantemente en las imágenes violentas que estas muestran. José no siente un interés particular por la vida más allá del hedonismo, le gusta meter pastillas, beber alcohol y tener sexo casual con quien se lo de. Compañeras de trabajo, colegialas y prostitutas, que no necesariamente son mujeres.

Su vida se ve alterada por la aparición de ronchas en su cuerpo, malestares y el encuentro que tiene con una serie de clones, que hacen parte de las diferentes esferas de la sociedad.

Ésto cuestionan su ser y su relación con el entorno, llevándolo a examinar su vida más allá del placer, a preguntarse por el funcionamiento interno de la sociedad y a tomar una posición. Su posición en las diferentes situaciones tiende a la sumisión así se deja recetar por el doctor, esconder por Bizarro y manipular por Redondo, quien al amenazar a Ester lo obliga a llevarlo a donde está Bizarro.

Bizarro

Es un hombre que, como el mismo lo dice, *mata por amor*. Su cicatriz en el ojo derecho sustenta y construye su carácter de guerrero. Apoya el ideario de la revolución. La búsqueda de la justicia y equidad social, son lo que lo mueve y lo lleva a actuar en pos de sus convicciones y por el bien común, desde la lucha armada. Desconfía de todos y le gusta señalar sus puntos de vista, así entabla la relación con José, lo cuestiona y le responde con sus creencias.

Redondo

Es un hombre de familia, que viste de traje y cree que la ausencia del Estado da pie a la formación de frentes de seguridad ciudadana, que protejan los bienes privados de los intereses revolucionarios. Ve este enfrentamiento, como una guerra a muerte por lo que cada uno posee, y no le importa violar la ley al llevarla a cabo. Confía en su propia verdad en lo que sus sentimientos, intereses e instintos le dictan.

Grace

Vive dentro de la discoteca, le gusta bailar, es gay y todos sus movimientos, así como su vestimenta ceñida al cuerpo acentúan su feminidad. Parece no tener un interés determinado, más allá del de participar de la fiesta y conquistar a los otros clones. Dice que no le tiene miedo a nada, y vive cada momento como el último.

El paramilitar

Es un personaje difuso que solo aparece en dos escenas en las que toma una posición amenazante contra José. Se construye entonces como un agente de limpieza que tiene la función de matar.

El indigente

Este hombre yace en una acera, está demacrado y lleno de ronchas en la cara. Toda su vestimenta esta desgarrada, su planteamiento evidencia abandono y miseria.

El transeúnte atropellado

Su aparición es rápida y no lo dota de características particulares, hace parte de los múltiples habitantes de la ciudad, en la que José vive, y es así que su entrada en el mundo de la historia remitirá a esa población de la ciudad de la realidad interna de la película.

El encuentro con estos otros *yoes* del personaje central, José, lo obligara a salir de su experiencia ausente de la vida, en la que en un principio se muestra deambulando enfrascado en la lógica del consumo, el individualismo y el hedonismo. La impotencia de no saber qué le pasa a su cuerpo, lo lleva a caminar desesperado por la ciudad, es en este momento que se va a encontrar con el primer clon, el indigente. Este primer acercamiento lo llevara a reconocer en ese ser diferente desde su situación y contexto, pero igual en su apariencia, la humanidad en el otro. De manera que éste se impone al personaje de José incapaz de encontrar la similitud en un primer momento, al utilizar el recurso de la semejanza. Oscar Campo señala que la película

“cuestiona la idea de que cada cual tiene su vida, que cada uno se define por una serie de cualidades que hacen de él un individuo único e irrepetible y que, en últimas, debemos encerrarnos en la idea cínica de la supervivencia” (2008b: 72).

Así, los encuentros plantean la existencia de otros *yoes*, que desde de la forma son iguales al personaje, con los que se puede identificar. Es a partir de esto, que los recorridos que generan estos acercamientos, va a terminar por cuestionar, como lo señala el autor, toda la vida de José planteada desde la singularidad y el individualismo, que se sustenta en ser el único.

Por otro lado, el encuentro de otros clones y las relaciones que estos entablan, evidenciara también, ese carácter cínico de la negación de la demostración de la humanidad del otro que la semejanza impone. Así Bizarro buscara eliminar a Redondo y viceversa, mostrando la

incapacidad de aceptar la diferencia, en pos de la construcción propia de cada personaje que busca la satisfacción de sus intereses.

La construcción de cada personaje marca diferencias y los plantea como individuos autónomos dentro del mundo de la película. Cada uno actuara de acuerdo a esto, lo que se verá enfatizado desde la utilización de un mismo cuerpo para su interpretación, pues es por medio de esa semejanza que cada planteamiento de los personajes se va a potencializar, demostrando cuáles son sus diferencias. Así, la decisión formal de la interpretación de un mismo actor, evidencia la intención de construir un discurso que se basa en las posibilidades del reconocimiento o la negación del otro.

Este discurso va a incluir también, un planteamiento en torno al individualismo de la sociedad en la que habita José. La construcción de su espacio trabajo, desde la organización de una oficina, en donde todos se encuentran en un mismo lugar, pero separados por vidrios, se torna hostil, pues, la fuerza de la cotidianeidad los hace crear barreras que generan una sensación de distanciamiento y hace que se ignoren unos a otros. Así, las acciones de los personajes, no parecen estar influenciadas por la visibilidad que procura la división del cristal. En una escena particular, un encuadre de José, mientras observa en el computador información sobre la litiomasis, permite, gracias a un plano medio y la utilización de una profundidad de campo alta, ver a Alberto que del otro lado del cristal lo observa. Lo anterior, ubica el puesto de Alberto al lado del el de José, sin embargo estos personajes se acaban de conocer en el baño, su proximidad no garantiza la interacción personal. Así el la utilización de este tipo de espacio en la construcción formal de la película, plantea un ambiente de trabajo en donde lo menos importante es el reconocimiento del otro, la producción de dinero obvia las relaciones interpersonales y alimenta el individualismo.

Ese individualismo hace parte de la construcción de José que a raíz de la crisis generada por la aparición de la enfermedad, se enfrentara a los espacios que no había observado. Así nos encontramos con las calles amenazantes de Cali construidas por medio de la selección de tomas generales y travellings que difuminan la imagen, y la mezcla de los ecos de la ciudad

y *beats*¹² que marcan un ritmo acelerado. Los recorridos nos muestran calles, plazas y parques en los que la gente y los carros transitan. Una mujer pide dinero con su brazo deforme en el marco de la ventana de un carro; una familia, descalza, descansa en el suelo; un hombre ofrece el periódico con el titular que anuncia: *Extraña enfermedad ¿brujería?* Los buses se detienen en los semáforos y sus ocupantes observan el exterior. El montaje de estas imágenes y sonidos plantea una ciudad acechante e indefinida que guarda en cada esquina un peligro indescifrable, pues en el momento en que comenzamos a observarla aparece otra imagen y así sucesivamente. Campo se refiere a esta

“interrupción del dispositivo narrativo convencional” así como a “el uso de modos retóricos del lenguaje, es decir tropos que en *Yo soy otro* son muchos: repetición, variación acumulaciones...” como el “utilizar una gran variedad de recursos que están allí en el cine contemporáneo para expresar una idea” (2008b: 74).

En esta misma línea de construcción de espacios, encontramos el recorrido por las cañerías de la ciudad en donde las aguas negras, el fuego y las basuras se mezclan en la construcción de un espacio oscuro, húmedo y cerrado. Las paredes son de concreto y tienen tubos encima. Pedazos de bolsas y cartón sirven de divisiones en las improvisadas “habitaciones” de sus ocupantes, que se sientan y se acuestan sobre estas. El manejo de la luz en este espacio, siempre proveniente de la parte de arriba, crea un ambiente en constante penumbra, que permiten ver a penas lo necesario y en oposición al exterior siempre bien iluminado. Este planteamiento de espacios a los que José accede gracias al conflicto de los clones y en particular como consecuencia de su encuentro con Bizarro, se puede encontrar, también, en el subsuelo de la discoteca escondido *cinco pisos dentro de la tierra*. El taller de armas en donde entre rejas, televisores, lijadoras, taladros, cuchillas, cilindros, martillos y herramientas de todo tipo, se construyen pipetas de gas llenas de tornillos, clavos y dinamita, en mesas largas, iluminadas por una luz central y rodeadas por la oscuridad. La crudeza de estos escenarios, escondidos tanto espacialmente, ambos están debajo de la ciudad, como desde el manejo de la luz, en ambos la presencia de la oscuridad es una

¹² Sonido constante que marca el ritmo.

característica de construcción, se plantea como un elemento que cuestiona la relación que José entabla con su realidad.

El ausentismo del personaje central, se conecta con la dependencia de los medios artificiales. El trabajo en sistemas, así como su dependencia del televisor, plantea una relación con las maquinas que lo aleja del contexto real y lo sume en una serie de imágenes y visiones que proveen la televisión y el internet. El autor de la película señala su interés por ese carácter

“... del MÚLTIPLE. El hombre de finales del siglo XXI a la par hace uso de sistemas de duplicación múltiple, como el computador, el *xerox*, el fax, el satélite... asiste al proceso de desintegración del yo, de su estallido en mil fragmentos de egos miniaturizados...” (Campo, 2008a:79).

La conexión constante que acompaña las escenas en que José deambula en su habitación, con los informativos de la televisión, que dan conocer de la realidad violenta que lo circunda, la voz de una presentadora que anunciada bombas y tomas guerrillera, media la relación que él tiene con la violencia. Así, las imágenes que le han sido dadas por los medios: helicópteros, tanques, explosiones y marchas se mezclan con lo que está viviendo. La escogencia de un montaje que utiliza la lógica de la fragmentación se refiere por un lado a la misma lógica visual, que la presencia de los medios, le han impuesto al personaje; y por otro a la desintegración del protagonista. Ese palpitar constante de un conflicto que ha sido percibido a través del televisor, cómo Bizarro se lo hace notar a José al preguntarle en donde estaba en el momento en que las torres gemelas cayeron, demostrando que su relación con la realidad, esta mediada por la construcción que de ésta hacen los informativos. Es en el momento en que él se comienza a relacionar de forma autónoma con esa realidad, que el quebrantamiento de su ser se hace evidente en la mezcla de imágenes que utilizan su vivencia, lo que le está pasando en el momento, y el archivo que le han dado los medios.

De otra manera la decisión en torno a la iluminación con la predominancia de los tonos fríos y en la mayoría de los lugares la utilización de luz blanca, va a referirse, también, a ese entorno artificial, en el que el personaje se mueve. La palidez que el tipo de luz genera

en los personajes y la iluminación planteada de un mismo modo en los diferentes espacios, da una sensación alejada de lo natural. Planteando una construcción carente de organicidad, que evidencia la construcción de la imagen, dándole el halo de la misma estética que el automatismo y la jerarquía de los medios impone.

La voz en off de José, el protagonista es una constante durante toda la película. Sus reflexiones en torno a la vida, el sexo, las drogas, la ciudad, su enfermedad, cada clon y personaje que hace parte de su vida, van a servir para evidenciar el proceso que se da en torno al reconocimiento y la negación del otro. Así, la visión de José se va a imponer como el discurso conector a partir de las apreciaciones que hace de su vida y de las situaciones en las que se ve envuelto. Su voz es una extensión de la de su creador y se plantea como un elemento que a través de la reflexión evidencia el papel que la construcción de muchos de los elementos formales, va a tener en el discurso de la otredad.

Es así que la película se constituye como un ejemplo central de la construcción que el cine hace, por medio de todos los elementos del relato fílmico, de una realidad particular. Así se construye a un tipo de sociedad escapista y frívola, que no es capaz de encontrarse con su entorno y encarar a los diferentes participantes de la violencia que la rodean. El viaje, generado a partir de una enfermedad, al que se enfrenta el representante de esta sociedad, va a plantear un discurso desde las escogencias técnico formales, que instauran su desarrollo. Estas se utilizan como generadoras de argumentos que soportan: por un lado, la predominancia del individualismo, la dependencia de los medios electrónicos y la ausencia de la realidad, desde el mundo del personaje central; y por otro, el reconocimiento o la negación del otro, desde la mirada a diferentes personajes que al encontrarse unos en otros, a través de el elemento de la semejanza, reaccionaran evidenciando en su decisión estas posibilidades. Toda esta elaboración de hechos, cimentada en el trabajo y las decisiones en torno a la forma del filme, sustenta las palabras y la visión que Oscar Campo tiene,

“... la intención es retomar el tema del doble como coartada para hablar de la Colombia actual, como un cuerpo social poseído por fuerzas oscuras que él mismo ha creado... también para plantear una serie de inquietudes sobre esta época llamada postmoderna... Época, en nuestro país, de un proceso autodestructivo, de desestabilización del estado, de agresivo individualismo ajeno a cualquier

proyecto colectivo, de culto al dinero y al bienestar personal como sustituto de unas relaciones sociales plenas y satisfactorias” (2008a: 79).

A partir de esta visión se plantea una realidad alterna, que permite al autor opinar sobre su contexto real. Todas sus apreciaciones, resultados de la experiencia personal de ser colombiano, se conjugan en la propuesta de una historia, que va a materializar su discurso en la construcción de la película. Así, su mirada particular de un entorno violento, rodeado de conflictos culturales y asuntos globales, se instaura como un cuestionamiento desde formas metafóricas que lo cuestionan, “descubriendo cómo es posible encontrar todos los horrores en la imagen de nuestro propio rostro monstruoso” (Campo, 2008a: 82).

Conclusiones

La pregunta por la forma en que el cine nacional establece su relación con la realidad violenta, planteó en primer lugar el establecimiento de la relación que el cine tiene con la realidad. Ésta se construye a partir del recorrido por la construcción de la imagen cinematográfica, desde la problematización del carácter objetivo que las características técnicas de la cámara de cine implican para ésta. Es necesario resaltar que esa aparente no intervención de la imagen capturada, ignora las decisiones de carácter técnico, como son el manejo de la perspectiva, el encuadre y la luz. Estas decisiones, entre otras, diferenciarán cada toma del contexto real, determinando qué parte de la realidad se ve, con qué tonalidad y desde qué punto. Esta aproximación, que señala las posibilidades que los elementos técnicos del cine ofrecen para la creación de una obra, es señalada por Rudolph Arnheim desde su texto *El cine como arte*, en el que lleva a cabo todo un análisis sobre los métodos técnicos que diferencian la mirada del cine de la mirada del ser humano. Comparación que evidencia diferencias referentes a la percepción que el humano tiene de la realidad a través de los cinco sentidos y la percepción dentro de la sala de cine que se limita al oído y la vista. Así, el análisis de cada elemento en comparación a la experiencia real, demuestra que desde la utilización de estos componentes se construye una realidad propia en cada filme.

Esa realidad está sustentada, en el caso del cine de ficción, en la construcción de una historia. La influencia de la tradición clásica del teatro y la literatura, en el relato cinematográfico, es un punto clave para entender de qué manera se construye la narración. Así, se hace necesario comprender la construcción de la verosimilitud formulada desde la teoría aristotélica, base de las narraciones clásicas. El problema de lo verosímil gira en torno a la explicación que la ficción debe tener, pues mientras en el mundo real en muchas ocasiones no se encuentra explicación para lo que sucede, en la ficción la relación causa efecto sostiene la credibilidad de la historia.

La construcción de la ficción, sustentada en la causalidad, a partir del manejo de los elementos técnico-formales del cine, determinará una mirada particular, que establece una realidad propia. Realidad que planteará una forma de ver y habitar este mundo interno, y

ésto formulará una posición frente a lo real, sustentada en la disposición de los objetos, personajes y situaciones que cada filme plantea. Así lo explica Jacques Ranciere al hablar del papel político de las artes, desde lo que él denomina división de lo sensible, referente a la disposición de los elementos que conforman la realidad de la obra, y a la manera en que esta disposición va a legitimar, cuestionar o plantear, formas de vida; así,

“la política consiste en reconfigurar la división de lo sensible, en introducir sujetos y objetos nuevos, en hacer visible aquello que no lo era, en escuchar como a seres dotados de palabra a aquellos que no eran considerados más que como animales ruidosos.” (Ranciere, 2005: 19).

Teniendo en cuenta que el cine no refleja a la realidad, sino que genera una mirada sobre ésta a partir de la construcción formal de una ficción, y que además a partir de este planteamiento la retórica interna del filme, determina un tipo de relación con la realidad, nos preguntamos por la forma en que desde el análisis teórico y crítico se ha visto evidenciada la relación cine-realidad en la cinematografía nacional. Así se hizo necesario definir la violencia utilizando la división que el historiador Marcos Palacio (2002) hace del conjunto de fenómenos heterogéneos que la conforman dividiéndola en tres fases: Las luchas bipartidistas; las luchas guerrilleras; y la inserción del narcotráfico, generador de un cambio en el sistema de valores, la violencia urbana y la corrupción, entre otros. Para navegar dentro de la historia del cine nacional se utilizó la división que la investigadora Juana Suárez (2009) hace de las formas de aproximación que este ha hecho a la temática de la violencia: desde la rural y lo urbano; el escenario de la marginalidad; y las nuevas aproximaciones centradas en las historias de los participantes directos de la violencia.

La revisión de cada forma de aproximación del cine a la temática de la violencia, evidenció, en primer lugar, las múltiples facetas que este tema puede llegar a tener, pues el hecho de que se puedan agrupar, no está señalando que todas las películas incluyendo las que no hacen parte de la revisión, alrededor de treinta y cinco, utilicen los mismos métodos y decisiones en la construcción cinematográfica. Por el contrario, el abordaje que se plantea desde una historia es diferente en cada caso, y desde aproximaciones que varían de acuerdo con la división de Suárez, sustenta la variedad de posibilidades que el entorno violento plantea para la creación de obras cinematográficas.

Por otro lado quedó claro que el acercamiento del análisis crítico y teórico a la relación entre el cine nacional y la realidad violenta, no se formula en torno a la construcción de una realidad autónoma por parte de las películas, sino que indaga la relación, a partir de la clave de representación de una realidad histórica específica. Así los autores consultados, al tratar los aspectos relacionados con la construcción formal de cada filme, se refieren a la manera en que se representa un contexto determinado históricamente. Ahora bien, con respecto a la crítica, se encontró que existe una tendencia general a revisar los filmes dejando el cuestionamiento y la observación rigurosa de sus componentes y su articulación de lado, en pos de una aparente intención proteccionista. Pareciera ser que con la intención de construir y soportar la industria cinematográfica, los diferentes autores pasaran por alto el señalamiento de errores, lo que se podría plantear como un cuestionamiento necesario en la construcción de la cinematografía nacional.

Finalmente, el recorrido por los análisis teóricos demostró que estos se plantean desde la academia internacional, cuestionando el papel de la academia nacional en la construcción del pensamiento en torno a la cinematografía y su relación con la realidad violenta.

Teniendo lo anterior en cuenta, se plantea un análisis retórico-formal que indague en la construcción de la realidad referente a la violencia, en la película *Yo soy otro* de Oscar Campo. Esta película se plantea como un buen objeto de análisis, ya que además de hacer referencia a la violencia, se plantea desde la intención de su autor como un ensayo audiovisual, que por medio de las decisiones técnico-formales busca construir un discurso que indague en la Colombia de la actualidad y en la construcción del hombre postmoderno.

“Quiero hacer una alegoría del mundo actual desde una conciencia en corto circuito. Quiero hablar del hombre roto por el peso del mundo. Quiero hablar de *algo terroríficamente incontrolable en el centro mismo de la estabilidad burguesa...*” (Campo, 2008a: 82).

El análisis del trabajo de Oscar Campo devela una serie de dispositivos retóricos que son contruidos a partir de las decisiones que el autor hace frente a la forma del filme, y que

van a engranarse para construir una realidad que da cuenta de un número de apreciaciones hechas sobre la realidad, a partir de la construcción del universo interno de la historia.

El recorrido desde la teoría evidenció la relación que el cine y la realidad tienen, a partir de la construcción de una realidad, propia de cada filme, sustentada en el orden causal y la verosimilitud. Por otro lado la revisión histórica de la crítica y la teoría, frente al cine colombiano y su abordaje de la violencia, demostró que hace falta plantear análisis desde la descripción del planteamiento que cada película hace de su realidad interna, pues este tipo de acercamiento construye observaciones valiosas en torno al trabajo, de los diferentes autores y se plantea como un terreno para indagar en los discurso que cada obra ofrece frente a la realidad que la circunda. Cómo lo demostró la revisión de *Yo soy otro*, es desde la interpretación particular de la realidad, que se hace posible establecer un discurso frente a ésta. Así, el cine se plantea como una herramienta de opinión, que a través de una serie de construcciones formales, devela la función retórica de la imagen.

Bibliografía

Álvarez, Luis Alberto (1998) *Páginas de cine*, volumen 3. Editorial Universidad de Antioquia, Medellín.

Aristóteles. (s.f.) *La poética*. Editorial Skla, Bogotá

Arnheim, Rudolf. (1971) *El cine como arte*. Infinito, Buenos Aires.

Bazin, Andre. (1996) *¿Qué es el cine?* Rialp, Madrid.

Bordwell, David. (1992) *La narración en el cine de ficción*. Paidós, Barcelona.

Bordwell, David. (1997) *El cine clásico de Hollywood*. Paidos, Barcelona.

Bourdieu, Pierre. (2003) *Un arte medio*, Editorial Gustavo Gii, Barcelona.

Burch, Noel. (1991) *El tragaluz infinito*. Catedra, Madrid.

Campo, Óscar. (2008a) “Notas sobre Yo soy otro. ‘Fue como abrir una caja de Pandora’”, en *Kinetoscopio* No 83, Vol. 18.

Campo, Óscar, entrevista por Urbano, José. (2008b) “Un cine sin sol”, en *Kinetoscopio* No 83, Vol. 18.

Ceballos, Maritza. (2006) *Las pasiones: interacción y retórica*. [En línea], disponible en: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0120-48232006000200012&lng=en&nrm=iso, recuperado 14 de mayo de 2010

Chaparro, Hugo (2005 julio-septiembre) “Gracias Divino niño por el cine revelado”, en *Kinetoscopio* Vol. 15, No 73.

D`Ascia, Luca. (2006) “Sumas y restas de Víctor Gaviria. Una mirada antropológica sobre el narcotráfico”, en *Kinetoscopio* Vol. 15, No 74.

Duran, Mauricio. (2009) *La maquina cinematográfica y el arte moderno*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.

Dubois, Philippe. (1986) *El acto fotográfico*. Paidos, Barcelona.

Gaviria, Víctor, entrevistado por Montoya, Cesar. (1990 junio-julio) “El cine colombiano tiene futuro”, en *Kinetoscopio*, No 3.

Gómez, Santiago. (1994 julio-agosto) “La obra de Víctor Gaviria los pulmones limpios”, en *Kinetoscopio* No 26.

Jáuregui, Carlos y Suarez, Juana (2002 abril-junio). “Profilaxis, traducción y ética: la humanidad “desechable” en *Rodrigo d, no futuro, La vendedora de rosas y La virgen de los sicarios*” en Revista Iberoamericana, Vol 68, No 99.

Kantaris, Geoffrey (2008) *El cine urbano y a tercera violencia Urbana. Versiones, subversiones y representaciones del cine colombiano*. Investigaciones recientes, XII Cátedra Anual de historia Eduardo Restrepo Tirado. Ministerio de Cultura y Museo Nacional, Bogotá.

Mackee, Robert. (2008) *El guión sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Alba editorial, Barcelona.

Mauro, Santiago (2005) “La forma paradójica de la mimesis en Aristóteles y Adorno” [En línea], disponible en: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/mauro41.pdf> recuperado el 25 de abril de 2010.

Osorio, Oswaldo. (2003) “De la guerra al destierro y el desamor”, en *Kinetoscopio* Vol. 14, No 65

Osorio, Oswaldo (2005) *Comunicación, cine colombiano y ciudad*. Editorial Universidad de Antioquia, Medellín.

Palacios, Marco. (2002) *Colombia país fragmentado, sociedad dividida. Su historia*. Norma, Bogotá.

Pulecio, Enrique (1999) *Cine y violencia en Colombia*. En *Arte y violencia*, Álvaro Medina. El museo, Santa Fe de Bogotá.

Ranciere, Jacques. (2005) *Sobre políticas estéticas*. MACBA, Barcelona.

Schaeffer, Jean Marie. (1990) *La imagen precaria*. Catedra, Madrid.

Suarez, Juana (2009) *Cinembargo Colombia: Ensayos críticos sobre cine y cultura*. Editorial Universidad del Valle, Cali.

Sanchez Noriega, José Luis. (2003) *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Alianza Editora, Madrid.

Uffinelli, Jorge. (2003) Víctor Gaviria. *Cuadernos de Cine colombiano, Nueva época*. No.3, Cinemateca Distrital – IDCT, Bogotá.

Filmografía

Cóndores no entierran todos los días (1984) [película], Norden, Francisco (dir.) Colombia

Confesión a Laura (1991) [película], Osorio, Jaime (dir.) Colombia, Cuba, Méliès Producciones, Icaic y TVE.

La vendedora de rosas (1998), [película], Gaviria, Victor (dir.) Colombia, Producciones Erwin Goggel Producciones Filmamento

La primera noche (2003) [película], Restrepo, Luis Alberto (dir.) Colombia, Congo films.

Rodrigo D (1989) [película], Gaviria, Victor (dir.) Colombia, FOCINE, Fotoclub-76, Producciones Tiempos Modernos.

Sumas y restas [película], Gaviria, Víctor (dir.) Colombia, España, Latin Cinema Group, La Ducha Fría Producciones, A.T.P.I.P. Producciones, Burn Pictures.

Yo soy otro (2008) [película], Campo, Oscar (dir.) Colombia, España, Estados Unidos, Enic producciones