

## **REALIDAD, REPRESENTACIÓN Y DIMENSIÓN AXIOLÓGICA EN EL CINE. UNA MIRADA A LA CINEMATOGRAFÍA COLOMBIANA DE LA PRIMERA DÉCADA DEL SIGLO XXI.**

Mónica Eliana García Gil<sup>1</sup>

Gloria Inés Ceballos Hurtado<sup>2</sup>

Arturo Uscátegui Maldonado<sup>3</sup>

### **Resumen**

Colombia ha vivido, además de un conflicto entre diferentes fuerzas armadas por más de 60 años, transformaciones significativas en el mismo periodo de tiempo, en muchos casos producto de crisis políticas, económicas y sociales que han permeado también espacios de la cultura y el arte, y el cine no ha sido ajeno a estas circunstancias. El siglo XXI comienza en el país con miradas y propuestas renovadoras en su producción fílmica y una Ley de Cine que ha sido estímulo para otras formas de ver, pensar y contar la cotidianidad colombiana desde diversos contextos. La conjunción entre la realidad del país, desde la representación cinematográfica, y los valores presentes en el cine colombiano de la última década, son el eje central de este escrito, que tiene como referente la investigación titulada “*Representación de los valores sociales y ciudadanos en la producción fílmica colombiana (2003-2009). Un aporte para la formación de audiencias críticas*”, realizada por los autores de este texto, con el apoyo de la Universidad Santo Tomás de Bogotá, Colombia.

### **Palabras clave**

Realidad, representación, valores sociales y ciudadanos, cinematografía colombiana, conflicto armado.

### **Abstract**

Colombia has experimented, besides a conflict between different armed actors, significant transformations in the last 60 years, in many times as result of politic, economical and social crisis, which have also permeated spaces of the culture and art, and naturally, the cinema hasn't been outside of these circumstances. The 21th Century starts in Colombia with renovating views and proposals in its film production and with a new Cinema Law, which stimulates others forms of seeing, thinking and telling the common colombian life from diverse contexts. The conjunction between the reality of the country, the cinematographical representation and the values present in the Colombian Cinema of the last decade are the central axis of this article, which has as a reference the reserch: “*Representación de los valores sociales y ciudadanos en la producción fílmica colombiana (2003-2009). Un aporte para la formación de audiencias críticas*” -representations of the social and civic values in the cinematographical colombian production (2003-2009): An input for the formation of critic audiences-, an article wrote by the same authors of this text with the support of the Santo Tomás University in Bogotá, Colombia.

### **Key words**

Reality, representation, social and civic values, Colombian film, armed conflict.

## 1. La realidad colombiana como temática en el cine nacional.

Las salas de cine en Colombia han exhibido, entre el año 2000 y el 2011, cerca de 100 producciones, largometrajes y cortos de ficción, con temas que abordan problemáticas recurrentes como el conflicto armado y social del país, el secuestro, el desplazamiento forzado, el narcotráfico, la emigración, y otras situaciones tan cotidianas como el amor y el desamor, la vida de barrio, las relaciones familiares y la pasión por el fútbol. Ha habido espacio también para temáticas vinculadas a la cultura de regiones del país (el vallenato, por ejemplo) y otras de corte más íntimo, basadas en búsquedas personales de sus protagonistas que no necesariamente pasan por la violencia física o armada. Así mismo, las formas de abordar los diferentes matices de la sociedad y la realidad colombiana, se asumen en el cine reciente desde diversos géneros y planteamientos estéticos como los del cine de género, la comedia, el *thriller*, el cine negro, la animación, las adaptaciones literarias, el cine - ensayo y el cine de autor.

En el periodo mencionado del cine en Colombia, como lo vienen advirtiendo críticos y estudiosos del tema, ahora más que antes, en la necesaria tendencia de hacer referencia a la realidad del país, las obras son más acabadas, logrando, con mayor o menor fortuna, un equilibrio en la calidad visual, narrativa y temática (Osorio, 2009).

Superados periodos anteriores como el de Focine (Compañía Nacional de Fomento al Cine vigente entre 1978 y 1993, periodo reconocido más por su burocratización que por el impulso dado al cine) y entrado un nuevo siglo con recientes disposiciones estatales como la Ley 814 de 2003, más conocida como Ley de Cine, se abren otras posibilidades para la narración y la reflexión en torno a la realidad del país; aunque la violencia, el conflicto armado, el narcotráfico y sus consecuencias, sigan ocupando la mayoría de las obras cinematográficas, cabe indagar, como bien lo afirma la investigadora Juana Suárez (2009), si hay un cambio de encuadre y otro lente de acercamiento a los mismos. En el centro del debate, acerca de incluir o no temáticas relacionadas con violencia y conflicto en las producciones de cine, “subsiste la discusión sobre mirar la violencia, ser indiferentes o encontrar otra manera de abordarla.” (p.182). Coinciden acá una serie de preocupaciones, expresa Suárez, que van desde la inclinación por encontrar en historias mínimas otro ángulo

de enfoque, la crítica a la amnesia histórica y la complicidad, así como una reflexión más situada de la violencia colombiana en relación con el contexto global.

En el campo de la crítica y la historiografía de la actividad cinematográfica nacional, la valoración estética de las obras, la periodización de sus tendencias y el estudio sobre las condiciones de existencia y desarrollo de lo que aún se duda en llamar “cine colombiano”, son labores que han estado acompañadas con insistencia de la denuncia de su divorcio con la realidad (Martínez Pardo, 1978), del señalamiento de la ausencia de un cine que contribuya a la construcción de la identidad y del llamado a la siempre necesaria y postergada tarea de crear un público competente y crítico (Álvarez, 1988). Es necesario reconocer entonces que la realidad colombiana, si bien es una sola, puede aparecer bajo múltiples tonalidades y representaciones. Así mismo, las posibles miradas e interpretaciones de esas realidades son tantas como tantas las películas que pueda hacer un cine que se niega a mirar para otro lado, a pesar de lo implacable y apremiante de esa realidad (Osorio, 2010).

## **2. Acerca de la representación cinematográfica.**

Desde sus inicios el cine, como la fotografía, tuvo una larga etapa donde la supuesta exactitud de su reproducción de la realidad fue la base conceptual de dos metáforas con las que se pretendió comprender su funcionamiento comunicativo, su lenguaje y su valor social: la metáfora del espejo y la del lente neutro y transparente. Por una multitud de causas -que van desde el efecto algo tardío de las vanguardias estéticas y llegan hasta la consolidación de las industrias culturales- la fidelidad del reflejo de la realidad o la absoluta translucidez como atributos del cine, se revelan como una mera ilusión hacia finales de la década de 1940. La vigencia de esas dos metáforas retardó la reflexión sobre la representación, categoría hoy sustancial para entender el cine. Si una película “reflejaba perfectamente” la realidad que trataba o era el “lente invisible” que presentaba la realidad, se entiende que era ocioso reflexionar sobre la representación. El cine, por su doble condición de ser una forma expresiva visual y narrativa, recibió igualmente un doble peso de la tradición.

La eclosión de la crisis de la representación en tanto rasgo distintivo del arte y la literatura en la modernidad tardía occidental puede situarse en los años de cambio del siglo XIX al siglo XX. Uno de los presupuestos más importantes de ese nuevo período fue el de proclamar que las funciones del arte no podían restringirse a lo social, ético y moral a partir de la reproducción mimética de la realidad. En contraposición, las concepciones estéticas tradicionales exigían el cumplimiento de tales fines a las formas expresivas visuales desde el principio de semejanza de sus significantes con sus referentes; sobre las formas narrativas, además de esas exigencias de reproductibilidad, recayeron también las de las expectativas del relato figurativo.

De acuerdo con Casetti (1994), la superación de esa comprensión ilusoria e ingenua respecto de la imagen y el relato cinematográfico puede situarse alrededor de los años 50 del siglo pasado en tres autores: el cine como develador de instancias del mundo ocultas a la percepción directa (Bazin, 1990), el cine como documentador de procesos de la realidad invisibles directamente por su dimensión o velocidad (Kracauer, 1989), el cine como una reconstrucción estética de la realidad (Zavattini, 1979). Así entonces, la noción de *representación* estará ligada al cine como forma expresiva que determina su sentido, estructura y su misma posibilidad precisamente en esa noción, o en otras palabras, la comprensión del cine en tanto medio de comunicación y forma estética se sustenta en la relación de representación que asume respecto de la realidad (Casetti, 1994).

En los procesos semióticos que desencadena, el cine opera como una realidad de segundo orden a partir de la cual, las representaciones que suscita poseen una estructura y significados muy distintos al de sus realizadores. Las ideas, los valores, los conceptos, los hechos *representados en el cine* provienen del orden de lo factual y de los discursos sociales; las ideas, los valores, los conceptos, los hechos *presentados por el cine* y que nutren las representaciones sociales, se inscriben en el orden del relato.

Abordar el tema de la representación en relación con el lenguaje y el relato del cine, corresponde a la necesidad de encontrar nuevos modelos que permitan comprender la relación entre imagen y realidad, así como a la búsqueda en torno al estatuto de

representación que posibilita el cine, en momentos en que el concepto mismo de representación experimenta su crisis, tanto en el arte, la literatura y en los medios de comunicación, como en la política y las instituciones.

Varias son las rutas que permiten adentrarse en el tema de la representación en el cine de ficción:

Un primer abordaje, parte de reconocer la naturaleza fotográfica del cine y desde allí las posibilidades para narrar, mostrar y representar. En este sentido, no se puede negar su carácter representacional en tanto que se ocupa de temas, acciones, personajes y lugares, del mundo real. El cine, en tanto fotografía, necesita de un objeto real para producir sus imágenes.

En esta misma línea Bazin (1990) afirma que el cine alcanza su plenitud al ser el arte de lo real y lo real se entiende inicialmente como algo físico, material, que ocupa un lugar, un espacio y es, por ello, visualizable. Desde esta perspectiva, el carácter de imagen fotográfica le imprime al cine la posibilidad de mostrar y reproducir el mundo, más que narrarlo. En tanto que la fotografía presenta el mundo, lo reproduce, actúa como su huella.

De esta forma, la objetividad de la fotografía le da una potencia de credibilidad ausente de toda obra pictórica. Sean cuales fueran las objeciones del espíritu crítico, nos vemos obligados a creer en la existencia del objeto representado, re-presentado efectivamente, es decir, hecho presente en el tiempo y en el espacio (Bazin, 1990).

Retomando a Casetti, acercarse a la noción de representación en el cine implica ir más allá de la sola re-presentación, del hecho de volver a presentar algo que en algún momento deja de estar (la realidad) para volver bajo otra forma (la imagen) y asumir que “la representación es sin duda un momento en el que se unen ausencia y presencia; sin embargo, la relación entre ambas no es lineal [...] la representación no es el encuentro de ausencia y presencia, sino la tensión abierta entre un sustituto y un sustituido, entre un resultado y un trabajo anterior” (Casetti, 1994, p.234).

De otro lado, en términos de la enunciación cinematográfica, es decir, de los medios utilizados por el cine para contar, se parte de reconocer las posibilidades propias del cine como texto en una situación o contexto determinado. La enunciación puede hacerse evidente o desaparecer. “En el primer caso da lugar a un texto que, al representar algo, representa también el hecho de representarlo; en el segundo caso, da lugar a un texto que representa un mundo directamente, sin representar su representar [...] De ahí los tres grandes puntos que plantea la idea de enunciación: el *construirse* de un texto fílmico, su *situarse* y su posible *autorreferencialidad*. (Casetti, 1994, p.272)

Estudiar la representación en el lenguaje fílmico, significa también detenerse en los procesos simbólicos que allí se configuran y en el papel que juega el espectador frente a estos y a los procesos de enunciación. En este sentido, Bordwell (1995) considera a la narración cinematográfica un proceso por el que un filme sugiere a un espectador los pasos que contribuyen a completar una historia. Así las cosas, el espectador puede ubicarse frente a la obra como testigo neutro (a partir de encuadres objetivos), como participante activo (por medio de tomas subjetivas), ser interpelado (a través de la mirada a la cámara por parte de los actores) o como interlocutor, en los “límites” de la escena. (Casetti, 1994, p.274)

El concepto de representación refuerza una posible percepción de lugar común que pesa sobre el cine –y aún más en el estado de desarrollo en que se encuentra el cine colombiano– con especial énfasis en su carácter mostrativo. Es decir, el hecho de que fatalmente sus imágenes reconstruyen supuestamente con fidelidad, bajo las metáforas ya anotadas del fiel reflejo y la lente neutra, una determinada realidad. En este sentido, no es suficiente asumir, continuando con las teorías realistas frente al cine (Bazin, Kracauer), el privilegio de la objetividad que otorga el cine a la realidad, en donde se pretende hacer desaparecer de éste la mediación, para que emerjan las formas de lo real y lo cotidiano.

### **3. Los valores presentes en el cine colombiano de ficción en la primera década del siglo XXI.**

Desde Aristóteles, el valor ha tenido un lugar preponderante para entenderlo como diferente del ser. Los valores no son cosas, ni elementos de cosas, sino propiedades, cualidades *sui generis* que poseen ciertos objetos llamados bienes (Frondizi, 1958, p.17): filósofos y teóricos han enmarcado los valores como subjetivos u objetivos, en una tarea históricamente trabajada durante muchos años. Esta concepción aristotélica indica igualmente que Valor es igual a Virtud y por ello, es posible equiparar los disvalores como excesos o falencias en la virtud; mientras que los antivalores son aquellas acciones con las cuales los hombres causan daño a sí mismos o a los demás. Por consiguiente, en el cine colombiano es posible encontrar valores, disvalores y antivalores.

Ambas corrientes, el subjetivismo y el objetivismo, han tenido aciertos y desaciertos (Frondizi, 1958, p.190): el subjetivismo, con Perry, mostró la imposibilidad de separar el valor de las reacciones psicológicas, necesidades y apetencias. El objetivismo, con Scheler y Hartmann, señaló la necesidad de prestar atención a las cualidades objetivas. La pregunta sobre si tienen todos los valores la misma naturaleza, hace que la mirada cambie de rumbo para que las teorías respondan de otra manera acerca de lo que son los valores y en dónde se pueden ubicar en una escala axiológica.

Además de complejo, el valor es cambiante y por eso a veces se interpreta de una forma simple, o se trata de acomodar un comportamiento moral a reglas fijas tradicionales. El valor, es pues, (Frondizi, 1958, p. 220) una cualidad estructural que tiene sentido en situaciones concretas. Se apoya doblemente en la realidad, pues la estructura valiosa surge de cualidades empíricas y el bien al que se incorpora se da en situaciones reales. Pero el valor no se reduce a esas cualidades, ni se agota en sus realizaciones concretas, sino que deja abierta una ancha vía a la actividad creadora del hombre.

Los valores se estudian a partir de la reflexión filosófica que se hace y que se denomina la ética, pero son conocidos, en general, como la moral. Ética<sup>4</sup> del griego *ethos* y moral<sup>5</sup>, del latín *mores*, significan prácticamente lo mismo y se utilizan corrientemente como

sinónimos. Ambas se refieren a forjar un buen carácter, pero se diferencian en que la moral forma parte de la vida cotidiana y la ética es la reflexión filosófica.

Para efectos de este escrito (y de la investigación que lo sustenta) se toman como referencia, para estudiar los valores (sociales y ciudadanos) en el cine, a la ética cívica (Cortina, 1998), que promueve un ciudadano capaz de tomar decisiones morales con autonomía, y a la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano (ONU,1948) que los impulsa. De tal forma, que el primer valor de la ética cívica es la **libertad**, entendida como autonomía. La *libertad* promueve los derechos llamados de “primera generación”, que corresponden a la libertad de expresión, de conciencia, de asociación, de desplazarse libremente, derecho de propiedad, derecho a participar de las decisiones que se toman en la propia comunidad política. El segundo la **igualdad**, en la medida en que todos los hombres pueden ser igualmente autónomos. La *igualdad* promueve los derechos de “segunda generación”, que corresponden a los económicos, sociales y culturales, como el derecho al trabajo, a un nivel de vida digno, a la educación, a la asistencia sanitaria, al seguro de desempleo y a la jubilación. Así mismo, este valor requiere lograr para todos las mismas oportunidades de desarrollo de sus capacidades, corrigiendo las desigualdades naturales y sociales, y evitando la dominación de unos hombres por otros. Un tercer valor corresponde a la fraternidad, entendida como **solidaridad**, en donde todos los hombres se puedan realizar igualmente en su autonomía. La *solidaridad* promueve los derechos de “tercera generación”, como el derecho a la paz, o a vivir en una sociedad en paz y a vivir en un medio ambiente sano.

El respeto y protección de los derechos humanos en sus distintas generaciones viene a concretar, de diversos modos, esos valores que componen la ética cívica. (Cortina, 1998, p.123). Se incluye acá un valor más, la **tolerancia**, asociada a la predisposición a respetar proyectos ajenos que pueden tener valor, aunque no se compartan.

La representación de los valores en el cine llega a poner en evidencia actos, cosmovisiones, formas de pensamiento y de establecer relaciones con el entorno, por parte de grupos sociales, comunidades y naciones. Se constituye, a su vez, en la oportunidad para

rescatar de las imágenes una reflexión sobre el *ser* y *el hacer* en un momento histórico, así como lo que define y hace viable a un grupo o sociedad de una manera o de otra.

En el caso de Colombia, no es gratuito ver en la pantalla cinematográfica situaciones de violencia, que muestran un país en medio de diversos grupos sociales (legales e ilegales, pacifistas y violentos) con valores que pretenden dominar, aún a costa de las oportunidades de que otros puedan realizarse como personas con dignidad humana o como sujetos sociales, en tanto que los valores, no sólo permiten “poner en condiciones” o hacer habitable la realidad del mundo en que vivimos, sino al mismo tiempo nos ayudan a “acondicionar nuestra propia realidad personal” (Cortina, 1998, p.12).

En lo relacionado con las violencias y los distintos conflictos presentes en la realidad colombiana, que, así mismo, subyacen como temática central en la mayoría de las cintas del nuevo siglo, es posible identificar varios tipos y matices, de acuerdo con lo señalado por López (2006): la *violencia directa* (violencia física activa), la *violencia cultural* y la *violencia estructural*. La primera hace referencia a la que causa daño, sufrimiento y hasta muerte en las personas, como los asesinatos, secuestros, torturas y guerras en sus diversas formas de expresión. En este aspecto entran en discusión condiciones como que el acto de fuerza física que causa el mal “sea injusto”, “moralmente injusto”, “ilegítimo”, esto es, no facultado por la autoridad competente, e “ilegal”, es decir, que supere los límites establecidos por las reglas del sistema.

La violencia cultural se refiere a los aspectos de la civilización, educación, arte (cine), ideología, ciencias, libros, que pueden servir para justificar y legitimar el uso de la violencia directa o la estructural. Es la forma más sutil para transmitir los valores asociados a la violencia y la legitimación de su uso. La cultura se encarga, en su mayor parte, de ser el vehículo para su transmisión y asimilación, a través de los mitos, ritos, fiestas, memoria histórica, entre otros, como el machismo, el racismo, la existencia de los ejércitos, la pobreza, la exclusión de unos sobre otros. Es decir, que se naturaliza y se hace imperceptible una visión crítica del mundo, admitiendo sus desigualdades o injusticias. Lo más grave de esta violencia (López, 2006) es que convierte lo cultural como fenómeno

elaborado, social, intelectualizado, complejo, en algo biológico, natural e inevitable. El cine es una de las expresiones artísticas que contribuye, en muchos casos, a la difusión del conflicto y la violencia, por ejemplo, como un espectáculo, trivializado, como algo normal, inevitable, con ausencia del dolor, del duelo, o la muerte, imprescindibles para lograr una mayor comprensión de sus contextos.

Por su parte, la violencia estructural se manifiesta a través del sistema en las estructuras socio-políticas que impiden la realización de la persona como tal o que dificultan la satisfacción de las necesidades humanas fundamentales. En algunas ocasiones se da porque otros toman decisiones o no las toman, y causan daños, sufrimientos o escasez a una población no combatiente para forzar su voluntad: quema de cosechas, contaminación de agua potable, carencia de hospitales, muerte por hambre, etc.

De acuerdo con lo mencionado en líneas precedentes, la investigación que sirve como base para este artículo permitió identificar los siguientes valores (sociales y ciudadanos) representados en películas colombianas de la primera década del siglo XXI<sup>6</sup>.

*La libertad* aparece asociada a la posibilidad de elegir y llevar las decisiones hasta sus últimas consecuencias (la muerte de inocentes, la muerte propia) en *Perro come perro* (Carlos Moreno, 2008) Además, en esta misma producción, el engaño, la deslealtad, la traición y el robo, son constantes que aparecen justificadas por una buena causa: el bienestar de la familia. La libertad de la existencia como proyecto inconcluso que se busca por medio del sexo y las drogas en el caso de *Yo soy otro* (Oscar Campo, 2008), así como la libertad de elegir en quien se cree, a quien se sigue, cuál es la ideología o la actitud política que resulta más viable y favorecedora. En esta cinta, desde la guerrilla y el paramilitarismo se quiere convencer al protagonista de vincularse a la lucha armada y de esta forma solucionar los problemas del país, José (el personaje central) apela a la resolución por las vías legales, por el gobierno, pero quienes obran como sus *alter ego* (desde diversas orillas ideológicas) no le creen y no se lo permiten porque para ellos “la ley es limitada”.

Circunstancias extremas y externas a los protagonistas les impiden ejercer la libertad: el secuestro (*Apocalípsur*, Javier Mejía, 2007); la delincuencia con fines de extorsión (*PVC-1*, Spiros Stathoulopoulos, 2008); el desplazamiento forzado y la falta de oportunidades constriñen a los protagonistas y los llevan a actos de supervivencia desesperados, incluso, tampoco hay libertad frente al trato que se le da al propio cuerpo, que termina siendo blanco de la violencia (*La primera noche*, Luis Alberto Restrepo, 2003); el fuego cruzado, las posturas políticas que se imponen (*La pasión de Gabriel*, Luis Alberto Restrepo, 2009); el afán por el dinero fácil y el poder que otorga el dinero (sin importar de dónde provenga) porque “ser pobre es muy feo pero morirse pobre es peor” (*El colombian dream*, Felipe Aljure, 2006). En otras ocasiones los designios superiores a la condición humana son los que se imponen y por más que los hombres luchen contra su propio destino no pueden liberarse de él (*Los viajes del viento*, Ciro Guerra, 2009)

A la pantalla gigante ha sido llevada también una representación más que de la *igualdad*, de la desigualdad, producto de un Estado que no brinda las mismas oportunidades a los habitantes de las zonas urbanas y rurales, que no cobija, en igualdad de circunstancias y derechos, a todos los ciudadanos, según se puede apreciar en películas como *La primera noche*, *La pasión de Gabriel* y *PVC-1*. O una *igualdad* tergiversada, aquella que se alcanza por medio de la posesión de dinero, estatus social y el acceso al consumo de bienes materiales, como en el caso de *El colombian dream*. En esta misma cinta se evidencia un trato diferente a colombianos y extranjeros en donde priman los estigmas: los colombianos como fabricantes, vendedores y traficantes de drogas (a quienes se les ve la cara) y los extranjeros como compradores (a quienes no se les identifica, ni se les muestra el rostro).

La *Solidaridad* surge en medio de la pobreza entre personajes que sin saberlo mantienen un vínculo desde el pasado y desde orillas diferentes del conflicto. *La sombra del caminante* (Ciro Guerra, 2004) entrelaza las vidas del victimario (Mansalva, ex guerrillero) y su víctima (Mañe, desplazado y desempleado) en el marco de una ciudad capital que los obliga a estar juntos para sobrevivir. La cara contraria de este valor también tiene lugar en los reiterados ataques de los cuales Mañe (lisiado, con una prótesis de madera en una pierna) es objeto por parte de los vagos del barrio, así como en la indiferencia de los

transeúntes para quienes ambos personajes, en medio de sus dificultades, llegan a ser invisibles. Los silencios, los diálogos, los planos largos y el ritmo lento, así como la tonalidad en blanco y negro, ponen en evidencia conflictos y necesidades de los personajes:

Mañe debe aprender a entender la solidaridad desinteresada y Mansalva reconocer la posibilidad de volver a confiar en alguien. Esos dos temas, presentados sin admoniciones morales y enmarcados en un final abierto, quedan como propuestas de reflexión para invitar a no repetir viejos errores, en un país donde todo el mundo se encuentra, de un modo u otro, en las consecuencias de la violencia. (Suárez, 2009)

La *Tolerancia*, entendida como el reconocimiento y el respeto por el otro (sobre todo desde su diferencia) cede el paso a sus contrarios en la mayoría de las películas analizadas. En *Perro come perro* no hay respeto por los otros, ni por la vida, ni por la autoridad. Se privilegia una ética violenta, en donde los intereses particulares predominan. Así mismo, a los horrores del conflicto interno se suman los preconceptos que se tienen sobre otros grupos sociales y armados, como desplazados, paramilitares o guerrilleros, y el abuso del poder por parte de autoridades estatales como sucede en *La primera noche*. En medio de fuegos cruzados y territorios en disputa es difícil encontrar tolerancia y respeto, por el contrario, las diferencias se enfatizan y el diálogo no existe. Es el caso de *La pasión de Gabriel*, en donde cada uno de los sectores (o bandos) involucrados en el conflicto defiende su punto de vista y por lo tanto impone su “verdad”. El resultado es la muerte de inocentes y de quienes apelaban por el diálogo y la reconciliación. En medio de la esquizofrenia que plantea *Yo soy otro*, a partir de la multiplicación de clones que se reproducen del personaje principal (José) cada uno con diferente posición ideológica y política (guerrillero, paramilitar, empresario, gay, empleado) las razones se imponen por la fuerza y la negación – desaparición del “otro”. “La única forma de sobrevivir es eliminando a los otros, a los que no nos sirven” expresa uno de los personajes de la obra de Oscar Campo, en donde desde la misma propuesta estética se demarca una correlación entre el cuerpo humano y el cuerpo social (Suárez, 2009).

El rechazo y la burla llegan de la mano de la ironía, frente a las diferencias raciales. En *El colombiano dream*, la burla recae sobre un personaje de raza negra de nombre Jesús, denominado “el elegido”, quien, a manera de caricatura, expresa los temores de un poeta

obligado a ser sicario por su padre, quien en otros tiempos fuera un asesino de gran reconocimiento.

Un aspecto importante a considerar al momento del análisis es que los valores no son estáticos, sino que cambian, entre otros, por factores culturales, históricos y políticos, también por formas de actuación y de apropiación de individuos y comunidades, como parte de la pluralidad y el devenir humanos.

#### **4. Un tema para la reflexión: de la degradación del conflicto a la representación degradada.**

En los análisis políticos sobre la realidad colombiana la expresión “degradación del conflicto” se circunscribe al campo de lo bélico, y alude a una larga lista del envilecimiento de las acciones de guerra que va desde el reclutamiento de menores de edad, pasa por el bombardeo indiscriminado y llega hasta el asesinato de civiles en estado de indefensión bajo la simulación de actos de combate.

Desde la perspectiva de la representación de los valores sociales y ciudadanos en el cine colombiano reciente, se propone la hipótesis de que tal degradación se expande en dos sentidos: un resquebrajamiento ético de todas las demás prácticas sociales puestas en el relato cinematográfico y la constitución de una estética de esa degradación.<sup>7</sup>

El primer sentido es una verdad redundante: la complejidad, duración y baja intensidad del conflicto armado colombiano deviene por fuerza en su degradación y termina por contaminar todas las demás prácticas sociales –si aceptamos que la guerra es una práctica social.

Respecto de su obviedad, el segundo sentido no lo es tanto: una parte importante del cine colombiano reciente, quizás como fruto del carácter omnipresente del conflicto, acaso como expresión de unas determinadas posturas ideológicas de los realizadores, ha terminado por “reflejar la realidad”, traicionándola, por lo tanto, y está lejos de ser una

instancia intérprete, mediadora y creadora de significado. Pareciera como si la degradación como objeto a representar hubiera terminado degradando a su representación.

Tal empobrecimiento de la dimensión axiológica de la realidad representada, se expresa por lo menos en cuatro aspectos: 1) El vaciamiento ético de la acción en tanto ausencia de un valor que la sustente. 2) La supremacía absoluta de un contexto que aparece inamovible. 3) Las estrategias del camuflaje, el engaño y la simulación como únicas posibilidades de la acción y 4) La ausencia de la ética y la moral como construcción autorreflexiva.

La persistencia, extensión y descomposición del conflicto como atributos de la dura realidad colombiana son datos que constituyen un centro nodal de su representación social; y si aun así frente a ella como acto desesperado de supervivencia se recurre a los recursos del hastío o la evasión, su reiteración como ineludible contenido de la agenda informativa puebla los imaginarios de las miradas extraviadas de las víctimas y de las fotos neutras de los victimarios. Así, el horror no impide reconstruir con bastante fidelidad el proceso de formación del sicario y la frialdad de sus instructores y jefes. La pregunta es: ¿es necesaria su repetición a través de la exacta recreación del relato cinematográfico?

Una sola frase, “Un hombre que decidió lo que estaba bien y se olvidó de cualquier moral”, del libro “*Las obras completas de Billy el niño*” de Michael Ondaatje (2008), contiene mayor profundidad para comprender el abismo ético del asesino, que los 90 minutos de la historia de Víctor Peñaranda en la cinta *Perro come perro* (Carlos Moreno, 2008)

Al efecto narcotizante del relato mediático y por lo tanto cotidiano de la violencia se suma entonces su reificación, cuando migra a un cierto tipo de cine que pretende completar de manera espuria el conocimiento que no puede dar la narración periodística. Algunos ejemplos:

El correlato de personajes desprovistos de reflexión sobre el sentido de sus actos, es la aceptación de un contexto opresivo, inmodificable. Tras el virtuosismo visual y la narración espasmódica de *El colombiano dream* (Felipe Aljure, 2006), la parodia carnavalesca de la

violencia a ritmo de videoclip –un formato que tan rápidamente ha entrado en obsolescencia- deja intacta la realidad de la que proviene y en la que se inserta.

La metáfora teatral con la que los análisis de coyuntura abordan el conflicto armado -las partes son “actores” y su localización geográfica es el “teatro de operaciones”- es diciente de su degradación: el ocultamiento de las intencionalidades, el simulacro de los papeles, la falsedad de los intereses, son estrategias de guerra. El juego de palabras en el que se basa buena parte del significado propuesto por *Los actores del conflicto* (Lisandro Duque, 2008) se torna explícito: teatreros en decadencia para los que las preguntas acerca de su arte ya no tienen ninguna importancia y cualquier riesgo será poco –la medida de su fracaso vital es inmensa- con tal de viajar, un objetivo acerca del que ni ellos mismos pueden dar cuenta de sus razones. La ausencia de esos conflictos internos, o al menos la rapidez con que supuestamente se resuelven, plantea una acción de los actantes desprovista de lucha interna, es decir, la densidad toda de la significación está en la fatalidad de los actos, y si quizás esa era una intencionalidad de sentido de los realizadores, el desarrollo del último tercio del relato revela la inconsistencia de ese posible sentido. No se saca gran provecho de acercarse al conflicto armado del país desde la perspectiva de unos actores que han hecho tantas claudicaciones vitales y éticas: han renunciado a cualquier búsqueda estética, es decir, han renunciado a ser artistas; pero aun así siguen utilizando sus destrezas histriónicas para mal vivir; en pos de un viaje al exterior como brumosa salida a sus fracasos, harían cualquier cosa, incluso dejar de ser artistas para convertirse en traficantes de armas que fungen a su vez de guerrilleros y al mismo tiempo usar su arte, a la manera de una especie de falsas muñecas rusas donde adentro no existe más que el vacío.

En la misma línea, como resultado de personajes inacabados, hay una profunda brecha entre las situaciones límite con las que se enfrentan un cura o un policía y la ausencia de reflexión de su conducta. No le tiemblan las manos, no suda, no titubea el agente de la unidad de antiexplosivos que con las herramientas más precarias va seguro a la muerte y que momentos antes se ha despedido de su esposa y de su hija (*PVC-1*; Spiros Stathoulopoulos, 2008), como quien solamente fuera a abrir una cerradura atascada. El martirio que se autoprofiere contra un árbol destrozando los nudillos de sus manos, no

alcanza a expresar la culpa del Padre Gabriel por el asesinato del joven guerrillero a quien prometió, sin ninguna precaución ni previsión, ayudar a desertar (*La pasión de Gabriel*; Luis Alberto Restrepo, 2009). La muerte de ambos personajes en el ejercicio de su deber no alcanza a redimir su sacrificio, a tanta muerte sin sentido que a diario sucede en la realidad se suman ahora las muertes también desprovistas de trascendencia que ocupan la ficción.

En conclusión, la mayoría de las películas analizadas recurren a medios y estrategias narrativas y estéticas que hacen difícil no pensar en una degradación del conflicto llevado al cine, y ya no solamente exclusivo del tratamiento televisivo dado con frecuencia a la realidad colombiana. En algunos casos, la carencia de propuestas dramáticas consolidadas lleva también a carencias en el orden de lo visual. Es posible que sacerdotes en ejercicio de su magisterio o policías antiexplosivos en el cumplimiento de su misión hayan sabido de su segura muerte; es posible también que la insania se manifieste de manera bestial y fría en asesinatos y masacres; acaso sea cierto el desenfreno y el vértigo que produce las drogas alucinógenas en las cuales la percepción de la realidad y ella misma se disuelven; los relatos periodísticos del sicariato ya han informado hasta la saciedad del pozo profundo de frialdad, de la absoluta insensibilidad del asesino a sueldo después de la tercera víctima; frente a esto ¿alguien, en verdad, quiere una copia al calco de una realidad ya conocida?, es acá donde cobra valor el arte y las posibilidades de su representación.

Lo anterior bajo el imperativo de pensar en la necesidad de contrastar la acumulación de imágenes y relatos, como expresión de formas de ver, comprender y asumir la realidad circundante, que ya provee la cinematografía colombiana, con otras imágenes y posturas, tanto políticas como estéticas, bajo la apuesta de un cine creativo, que supere la anécdota, que no abandone la reflexión y no ahonde en el olvido. Apuesta ausente en una porción significativa del cine de la última década en Colombia y en gran parte del cine colombiano en su conjunto (Suárez, 2009).

## Referencias:

- Álvarez, Luis Alberto (1988) *Páginas de cine*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Aumont, J (1995) *Estética del cine*. Barcelona: Paidós.
- Bazin, André (1990) *¿Qué es el cine?* Barcelona: Rialp.
- Bordwell, David y Thompson, Kristin (1995) *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós
- Cortina, Adela (1998). *El mundo de los valores. "Ética mínima" y educación*. Bogotá: El Búho Ltda..
- Camps, Victoria (1990) *Victorias públicas*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Casetti, Francesco (1994) *Teorías del cine*. Madrid: Cátedra.
- Fronzizi, Risieri (1958) *¿Qué son los valores?* México: Fondo de Cultura Económica. Primera edición 1958. Tercera edición 1972.
- Kracauer, Siegfried (1996) *Teoría del cine, la redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós.
- López M., Mario (2006) *Política sin violencia. La no violencia como humanización de la política*. Bogotá: Corporación Universitaria Minuto de Dios
- Martínez Pardo, Hernando (1978) *Historia del cine colombiano*. Bogotá: Editorial América Latina.
- Ondaatje, Michael (2008) *Las obras completas de Billy el niño*. Santillana: Madrid.
- Organización de Naciones Unidas, ONU (1948) *Declaración Universal de los Derechos humanos*: adoptada y proclamada por la Resolución de la Asamblea General 217 A (iii) del 10 de diciembre de 1948. Disponible en <http://www.un.org/es/documents/udhr/> Recuperado: 10 de febrero de 2010.
- Osorio, Oswaldo (2010) *Realidad y cine colombiano (1990-2009)*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Osorio, Oswaldo (2009) *Estética y narrativa del cine nacional. El cine que se ve vivía muriendo*. Disponible en [http://www.cinefagos.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=63:estca-y-narrativa-del-cine-nacional&catid=16:cine-colombiano&Itemid=38](http://www.cinefagos.net/index.php?option=com_content&view=article&id=63:estca-y-narrativa-del-cine-nacional&catid=16:cine-colombiano&Itemid=38) Recuperado 11 de junio de 2009.
- Suárez, Juana (2009) *Cinembargo Colombia. Ensayos críticos sobre cine y cultura*. Bogotá: editorial Universidad del Valle.

Zuluaga, Pedro Adrián (2008) *Nuevo cine colombiano. ¿Ficción o realidad?* En línea: <http://pajareradelmedio.blogspot.com/2008/05/nuevo-cine-colombiano-ficcin-o-realidad.html> Recuperado: 12 de octubre de 2011

---

<sup>1</sup> Colombiana. Magíster en Comunicación Televisiva (Universidad Pontificia Bolivariana), estudios de Maestría en Comunicación (Universidad Javeriana). Docente de Comunicación Visual en la Facultad de Comunicación Social para la Paz, de la Universidad Santo Tomás de Bogotá. Integrante del grupo de investigación Comunicación-Paz/Conflicto de la misma institución y de la Red Iberoamericana de Investigación en Narrativas Audiovisuales, INAV. Correo electrónico: [monigarciagil@yahoo.com](mailto:monigarciagil@yahoo.com).

<sup>2</sup> Colombiana. Doctora en Ciencias de la Información – sección Periodismo (Universidad Autónoma de Barcelona). Docente de Taller de Lengua II en la Facultad de Comunicación Social para la Paz, de la Universidad Santo Tomás de Bogotá. Integrante del grupo de investigación Comunicación-Paz/Conflicto de la misma institución. Correo electrónico: [giceballos@hotmail.com](mailto:giceballos@hotmail.com)

<sup>3</sup> Colombiano. Especialista en Docencia Universitaria, candidato a Magíster en Filosofía Latinoamericana (Universidad Santo Tomás, Bogotá). Ha sido docente de semiótica y teoría de la imagen, en programas de Comunicación y Publicidad . Actualmente es responsable de Taller de Lengua I en la Facultad de Comunicación Social para la Paz de la Universidad Santo Tomás de Bogotá. Integrante del grupo de investigación Comunicación-Paz/Conflicto de la misma institución. Correo electrónico: [arturousca@gmail.com](mailto:arturousca@gmail.com)

<sup>4</sup> Existen dos vocablos griegos con distintas letras iniciales: ἦθος, con e corta o "epsilon" = ἦ, término que significa originariamente morada o residencia habitual -de donde se deriva el significado posterior de hábito, o costumbre- y ἦθος, con e larga o "eta" ἦθος, que quiere decir carácter, índole, forma del ser o del actuar (cfr. Hernández, S.J., Eusebio y Restrepo, S.J., Félix: Llave del Griego, Edic. Facsimilar del Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1987, p. 184, N°. 86). En este segundo sentido lo usa Aristóteles (siglo III A.C.), como él mismo lo explica al principio del Libro II de su obra *Ética a Nicómaco*, dedicada a su hijo. Así, pues, puede decirse en términos aristotélicos que la primera acepción corresponde a la "materia" y la segunda a la "forma" del comportamiento humano. Pérez, G. (1987, p. 174)

<sup>5</sup> El conjunto de normas vividas que en la realidad histórica concreta una persona, un grupo o una comunidad de personas asumen como "mandamientos" para orientar su vida con referencia a unos contenidos de valores éticos comúnmente aceptados como tales. Del latín mores = costumbres, hábitos, usos. Pérez, G. (1987, p. 178)

<sup>6</sup> La muestra de las películas analizadas estuvo conformada por: La primera noche (Dir. Luis Alberto Restrepo, 2003); La sombra del caminante (Dir. Ciro Guerra, 2004); El Colombian dream (Dir. Felipe Aljure, 2006); Apocalípsur (Dir. Javier Mejía, 2007); Perro come perro (Dir. Carlos Moreno, 2008); Los actores del conflicto (Dir. Lisandro Duque, 2008); Yo soy otro (Dir. Oscar Campo, 2008); PVC-1 (Spiros Stathoulopoulos, 2008); Los viajes del viento (Dir. Ciro Guerra, 2009); La pasión de Gabriel (Dir. Luis Alberto Restrepo, 2009)

<sup>7</sup> La idea de una "estética de la degradación", debe mucho a la propuesta de Pedro Adrián Zuluaga (2008), quien propone una "estética de la debilidad" para deshacer los nudos siempre gordianos con que se nos aparece el cine nacional. El texto completo disponible en: <http://pajareradelmedio.blogspot.com/2008/05/nuevo-cine-colombiano-ficcin-o-realidad.html> Nuevo cine colombiano. ¿Ficción o realidad?