

El lugar del otro: la narrativa cinematográfica colombiana en un escenario de posconflicto



Tesis doctoral

El lugar del otro: la narrativa cinematográfica colombiana en un escenario de posconflicto

Doctoranda:

Shirley Vélez Osorio

Directoras:

Trinidad Núñez Domínguez

Inmaculada Gordillo Álvarez



Facultad de Comunicación

Doctorado Interuniversitario en Comunicación

Línea de comunicación audiovisual

Sevilla, 2023

AGRADECIMIENTOS

A mis directoras Trinidad Núñez Domínguez e Inmaculada Gordillo Álvarez, por la orientación y apoyo en lo académico y por la motivación en lo personal.

Al profesor Jorge Prudencio Lozano Botache, por compartirme su propuesta y conocimiento.

A mi madre, padre y hermana, quienes, a pesar de la distancia, están siempre presentes con su cariño, ánimo y confianza en lo que hago.

A Juan Manuel, por ser mi compañero de vida, por su infinita paciencia, comprensión y ayuda.

A mis amigos y amigas, por su apoyo y momentos de distensión.

A Jessica Fernanda Torres Rodríguez, al profesor Jerónimo Rivera Betancur, a la productora Alina Hleap, al cineasta Efraín Bahamón, y al profesor y cineasta Daniel Campos, por su ayuda.

ÍNDICE

RESUMEN	8
CAPÍTULO 1. INTRODUCCIÓN	9
1.1 Introducción.....	9
1.2 Objeto de estudio	12
1.2 Problema y justificación	12
1.3 Hipótesis	15
1.4 Objetivos.....	15
CAPÍTULO 2. MARCO TEÓRICO.....	17
2.1 Configuración de la otredad	17
2.1.1 Nosotros y ellos	18
2.1.2 Lo extraño-otro	22
2.1.3 Espacios de la otredad	24
2.1.4 La alteridad de la mujer y de la naturaleza.....	32
2.1.5 Reconocimiento de la otredad desde una perspectiva ética.....	36
2.1.5.1 La exterioridad del Otro	38
2.1.5.2 Rostro y corporalidad del otro	41
2.1.5.3 El lugar del Otro	45
2.2 Conflicto social y armado en Colombia y la vulneración del otro	50
2.2.1 Acuerdo de Paz de La Habana.....	50
2.2.2 Conflicto social y armado.....	53
2.2.3 Persistencia del conflicto y narrativas del enemigo.....	55
2.2.4 Diversidad de violencia y diversidad de víctimas del conflicto	67
2.3 Rasgos de un cine de la realidad.....	77
2.3.1 La expresión del cine en Colombia	77
2.3.2 Narrativas de una realidad conflictiva	83
2.4 Personajes en la narrativa cinematográfica	91
2.4.1 Naturaleza humana y narrativa	91
2.4.2 Expresión (discurso) y contenido (historia) de la narrativa.....	93
2.4.3 Acontecimientos y existentes de la historia.....	95
2.4.4 Personaje como persona en el cine de ficción	99
2.4.4.1 Identidad del personaje: Dimensiones, pasado y carácter	105

2.4.4.2 La acción del personaje: motivación y finalidad	111
2.4.4.3 La situación del personaje: Conflicto, circunstancias y perturbación	115
2.4.5 Empatía hacia los personajes de la ficción	119
2.4.5.1 La empatía a través de la ficción narrativa	121
2.4.5.2 El punto de vista de los personajes (focalización interna)	128
CAPÍTULO 3. METODOLOGÍA.....	134
3.1 Enfoque.....	134
3.2 Análisis narrativo.....	136
3.2.1 Modelo de análisis	137
3.2.2 Corpus para el análisis	140
CAPÍTULO 4. ANÁLISIS Y RESULTADOS	144
4.1 Mujer: <i>Alias María</i>	147
4.1.1 Sucesos principales.....	148
4.1.2 Red conceptual de la acción	149
4.1.3 Caracteres temporales y recursos simbólicos	155
4.1.4 Focalización.....	159
4.2 Mujer: <i>Dos Mujeres y una vaca</i>	160
4.2.1 Sucesos principales.....	161
4.2.2 Red conceptual de la acción	163
4.2.3 Caracteres temporales y recursos simbólicos	168
4.2.4 Focalización.....	172
4.3 Mujer: <i>Oscuro animal</i>	173
4.3.1 Sucesos principales.....	174
4.3.2 Red conceptual de la acción	176
4.3.3 Caracteres temporales y recursos simbólicos	179
4.3.4 Focalización.....	183
4.4 Mujer: <i>La Sargento Matacho</i>	184
4.4.1 Sucesos principales.....	185
4.4.2 Red conceptual de la acción	187
4.4.3 Caracteres temporales y recursos simbólicos	191
4.4.4 Focalización.....	196
4.5 Menores y jóvenes: <i>Jardín de Amapolas</i>	197

4.5.1 Sucesos principales.....	198
4.5.2 Red conceptual de la acción	198
4.5.3 Caracteres temporales y recursos simbólicos	203
4.5.4 Focalización.....	205
4.6 Menores y jóvenes: <i>Mateo</i>	207
4.6.1 Sucesos principales.....	208
4.6.2 Red conceptual de la acción	209
4.6.3 Caracteres temporales y recursos simbólicos	215
4.6.4 Focalización.....	217
4.7 Menores y jóvenes: <i>Violencia</i>	219
4.7.1 Sucesos principales.....	220
4.7.2 Red conceptual de la acción	222
4.7.3 Caracteres temporales y recursos simbólicos	227
4.7.4 Focalización.....	230
4.8 Menores y jóvenes: <i>Matar a Jesús</i>	232
4.8.1 Sucesos principales.....	233
4.8.2 Red conceptual de la acción	235
4.8.3 Caracteres temporales y recursos simbólicos	240
4.8.4 Focalización.....	245
4.9 Población afrodescendiente: <i>Siembra</i>	246
4.9.1 Sucesos principales.....	247
4.9.2 Red conceptual de la acción	249
4.9.3 Caracteres temporales y recursos simbólicos	254
4.9.4 Focalización.....	257
4.10 Persona en situación de discapacidad física: <i>Pasos de héroe</i>	259
4.10.1 Sucesos principales.....	260
4.10.2 Red conceptual de la acción	262
4.10.3 Caracteres temporales y recursos simbólicos	266
4.10.4 Focalización.....	268
CAPÍTULO 5. CONCLUSIONES	270
5.1 Expresiones del conflicto social y armado en la narrativa de ficción colombiana.	270
5.2 La otredad en la en la narrativa de ficción.....	272
5.3 Diversidad y perspectiva narrativa	276

REFERENCIAS	280
Referencias bibliográficas	280
Referencias filmográficas	314
ANEXOS (Fichas técnicas de la muestra)	318

RESUMEN

En Colombia se ha vivido un conflicto social y armado interno irregular, prolongado, deshumanizante y con altos niveles de victimización. Parte de su persistencia se debe a una narrativa del enemigo sustentada desde los medios de comunicación masivos y la política tradicionales. En 2016, se firma un acuerdo de paz con la guerrilla más grande del país, lo que supone un paso a un eventual escenario de paz estable y duradera. Frente a este contexto, la presente investigación se pregunta acerca de la otredad en el conflicto y de qué manera la narrativa cinematográfica de ficción, que relata la realidad del país, contribuye al reconocimiento de dicha alteridad. Para este propósito se analizan 10 obras de ficción, estrenadas entre 2014 a 2018, a partir de un modelo que conjuga la hermenéutica de la acción narrada y la identificación del punto de vista en las obras, profundizando en los personajes como representación de la otredad en el conflicto.

Palabras clave: otredad, Colombia, conflicto social y armado interno, narrativa cinematográfica, hermenéutica de la acción, personajes, focalización.

CAPÍTULO 1. INTRODUCCIÓN

1.1 Introducción

La pregunta por el lugar del otro en la narrativa cinematográfica de ficción colombiana en un escenario de posconflicto surge a partir de un contexto concreto: el Acuerdo de Paz de La Habana, firmado en 2016, entre el gobierno colombiano de Juan Manuel Santos y las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia - Ejército del Pueblo (FARC-EP). Durante las negociaciones de este acuerdo comienza a ser motivo de discusión académica y periodística el tema del posconflicto. A pesar de que el conflicto persiste, el interés por dialogar entorno a la temática de la paz, el perdón y el reconocimiento de las víctimas continúan vigentes.

El interrogante de este estudio supuso el abordaje de tres categorías en el marco teórico que corresponde al segundo capítulo de la tesis. Estos son *el lugar del otro*, que abarca la pregunta por la alteridad u otredad -conceptos utilizados aquí como sinónimos- y cómo se otorga reconocimiento a esta; *el conflicto social y armado en Colombia*, correspondiente al contexto de la realidad del país y el escenario de la ficción en las películas estudiadas y; por último, *narrativa cinematográfica*, como objeto material del estudio.

Se estimó la necesidad de profundizar desde una perspectiva, principalmente ético-filosófica y antropológica, acerca de lo que significa el lugar del otro, como reconocimiento de la alteridad históricamente negada. El otro es comprendido cómo alguien diferente al yo, es lo que se conoce como alteridad, que de acuerdo con Krotz (2002) surge de la pregunta por el otro cultural. A partir de dicha idea, se explica cómo se configura la otredad para posteriormente introducir la perspectiva ética desde el pensamiento filosófico de Emmanuel Lévinas (1987, 2009, 2015, 2020) y Enrique Dussel (1974, 1991, 1994, 1996, 1998, 2016). El primero como la base fundamental de una ética de la alteridad y el segundo, por su propuesta de una ética de la liberación llevada al contexto Latinoamericano como respuesta al problema de la negación del otro.

Una vez comprendido el concepto de la alteridad, en el texto de esta tesis se da lugar al conocimiento del contexto del conflicto colombiano en el que se presenta una evidente vulneración del otro. En este punto de la tesis se describen los rasgos del

conflicto, las razones de su persistencia, la diversidad de víctimas y hechos victimizantes. En base principalmente a la información e investigación ofrecida por las diferentes plataformas e instituciones creadas por el estado colombiano para sistematizar el problema del conflicto, entre las que se encuentran la Red Nacional de Información (RNI) y el Registro Único de Víctimas del Conflicto (RUV) y el Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH).

Dentro de este marco del contexto de la guerra, también los medios de comunicación como el cine juegan un rol en los procesos de memoria y comprensión de la realidad. Razón por la cual se incluye en este estudio una aproximación a los rasgos de la cinematografía de ficción nacional que se ha caracterizado por ser reflejo de la realidad conflictiva. Para ello fue preciso delimitar y hacer referencia específicamente a los aspectos de su historia que se mantienen como representación de una realidad social de violencia y conflicto armado interno. Los estudios de Suarez (2010), Zuluaga (2013), Osorio (2018) y Rivera (2018) han sido los principales referentes para este propósito.

Una tercera categoría dentro del marco teórico corresponde a la narrativa cinematográfica. En este apartado primero se introduce a los componentes básicos de la narrativa entorno a los conceptos de historia y discurso (Chatman, 2013; Casetti y Di Chio, 2014). Para luego enfocar el interés en los personajes, comprendidos estos a un nivel fenomenológico (Casetti y di Chio, 2014), bajo los planteamientos de caracterización de personajes que definen las teorías del guion (Vale, 1989; Vanoye, 1996; Seger 2000; Parker, 2003; Chion, 2011) y de la dramaturgia (Egri, 1947; Alonso de Santos, 1998).

Bajo la premisa de que los personajes de una ficción narrativa pueden ser un vehículo para la aproximación a las otredades que están representando se introduce como cierre la temática relativa a la empatía, en el punto de la tesis relacionado con los personajes. Al considerarse que por medio de estrategias o recursos narrativos (Vale, 1996; Parker, 2003; Chion 2011) se produce la persuasión narrativa (Igartua, 2007), originando un tipo de identificación secundaria (Igartua, 2007, Gordillo, 2009) que acerca al espectador a los personajes y suscita su participación “en el plano mental y afectivo” (Morin, 1991, p. 84). Parte de las estrategias que utiliza el cine para generar empatía tiene que ver con el uso de las perspectivas narrativas, de ahí que también se explore la noción de focalización desde la teoría de Gérard Genette (1989).

Finalmente, en su totalidad, la tesis está estructurada en cinco capítulos: El capítulo 1 es de orden introductorio y contextualiza el interés y los objetivos de esta investigación. El capítulo 2 corresponde al marco teórico, el cual está constituido por 4 apartados, explicados anteriormente: 2.1 Configuración de la otredad, 2.2 Conflicto social y armado en Colombia y la vulneración del otro, 2.3 Rasgos de un cine de la realidad y 2.4 Personajes en la narrativa cinematográfica. El capítulo 3 describe el enfoque, la técnica y el modelo de análisis, y da paso al capítulo 4, donde se aplica el análisis narrativo a cada película, utilizando un modelo que integra elementos relacionados con los personajes (motivaciones, finalidades y circunstancias) y el contexto. Además, se identifica el punto de vista narrativo, teniendo en cuenta su implicación en la perspectiva que adopta el espectador. Por último, el capítulo 5 presenta los hallazgos obtenidos a partir del estudio realizado.

1.2 Objeto de estudio

El objeto formal del presente estudio lo constituye la filmografía colombiana de ficción del género dramático, un conjunto de obras asociadas a la temática del conflicto social y armado interno de Colombia, estrenadas entre el año 2014 al 2018, período en que se gestó, acordó y vivenció un acuerdo de paz en el país.

Para el abordaje de la investigación se definieron tres categorías generales: conflicto social y armado en Colombia, el lugar del otro, y narrativa cinematográfica. El primero corresponde al marco contextual del problema de la realidad social en el país, por lo que su conocimiento establece un puente para la comprensión de la realidad en el universo ficcional (escenarios, circunstancias, actores del conflicto). La siguiente categoría, el lugar del otro, expresión asociada comúnmente a la empatía, es la base para integrar el concepto de otredad (alteridad) y su reconocimiento, pero además de tratarse de un apoyo epistémico, es el marco ético del presente trabajo, planteado desde una perspectiva social y filosófica. Por último, la narrativa cinematográfica es el objeto material del estudio que proporciona el marco teórico y metodológico de análisis de las obras, centrado principalmente en los personajes y utilizando como modelo de análisis la hermenéutica de la acción narrada y la identificación de la focalización o punto de vista en las obras.

1.2 Problema y justificación

Cuando se formuló esta investigación Colombia llevaba un poco más de un año desde la firma del acuerdo de paz entre el gobierno de Juan Manuel Santos y la guerrilla de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia - Ejército del Pueblo (FARC-EP). Tras cuatro años de diálogos se firma en 2016 el acuerdo en La Habana, Cuba, para poner fin al conflicto social y armado interno en el país. Al inicio de las negociaciones y posteriormente, desde el ámbito académico, periodístico, político y cultural se empieza a discutir sobre un posible escenario de posconflicto, como adelanto a un eventual contexto de una paz estable y duradera en el país.

El conflicto interno es una realidad colombiana que se remonta a varias décadas atrás, pero es impreciso señalar una fecha exacta de su inicio porque los antecedentes que argumentan los historiadores varían. Algunos proponen razones estructurales, otros de orden ideológico y algunos más marcan el inicio a partir de hechos concretos. De

esta última línea, hay quienes toman como punto de partida el magnicidio de Jorge Eliecer Gaitán, candidato a la presidencia asesinado en 1948. Si se tomara este hecho como referencia, a la fecha actual se estaría hablando de más de 70 años de conflicto. Sin embargo, la revisión de la historia del país demuestra que la violencia, como forma de respuesta a la oposición, ha sido una constante desde las guerras civiles del siglo XIX.

Por otra parte, el conflicto también ha evidenciado que en ocasiones las cifras dejan de contar:

Es usual que los impactos y daños causados por las guerras se midan por el número de muertos y la destrucción material que estas provocan. Pero la perspectiva de las víctimas pone en evidencia otros efectos incuantificables e incluso intangibles. Estos daños han alterado profundamente los proyectos de vida de miles de personas y familias; han cercenado las posibilidades de futuro a una parte de la sociedad y han resquebrajado el desarrollo democrático. (Centro Nacional de Memoria Histórica [CNMH], 2013, p. 259)

A la prolongación del conflicto se suma su complejidad: ha sido heterogéneo y fragmentado, interno pero con implicaciones internacionales, en el que los problemas sociales se han entremezclado con la guerra armada y sus actores se han ido transformando a lo largo de su desarrollo. A su vez, el ataque deliberado a la población civil no ha sido una consecuencia sino una estrategia de guerra que ha generado diversas formas de violencia y de victimización (secuestros, torturas, masacres, violencia sexual, desplazamientos forzosos, etc.).

Pese a la barbarie de los actores armados, la prolongación de la guerra ha demostrado que continuarla no es la salida para su culminación. Aun así, cuando se intentó mitigar por una vía pacífica y se preguntó a la sociedad colombiana, mediante plebiscito en 2016, si apoyaba el acuerdo de paz, la respuesta de la población fue el “No” y la abstención. El “Sí” por la paz fue votado principalmente en zonas periféricas, donde existía mayor presencia de las FARC, es decir, donde podría haber un mayor número de víctimas directas (Fundación Ideas para la Paz [FIP], 2016).

Los resultados del plebiscito parecen indicar la incapacidad de la sociedad de ponerse en el lugar del otro, pues a pesar de que gran parte de la población afectada por el conflicto deseaba terminar la guerra mediante el acuerdo de paz, el resto de la ciudadanía no respondió favorablemente a este anhelo. La indolencia de la sociedad es

uno de los aspectos señalados por las víctimas, según el estudio recogido por el CNMH en 2013:

En algunos testimonios, las personas dejan constancia de que las pérdidas y los sufrimientos más intensos derivan de situaciones posteriores, asociadas a las condiciones de impunidad instaladas en el contexto político, a la falta de reconocimiento de las víctimas, a la insuficiencia de las acciones de verdad, justicia y garantías de no repetición, así como a la precaria, e incluso, contraproducente atención institucional, además del rechazo y la indolencia social. (p. 323)

Reflexionar acerca de la indiferencia nos lleva a cuestionarnos sobre cómo se construye la idea del otro, es decir, cómo se define a aquellos que no son iguales a nosotros, ya sea por razones culturales o históricas. En un contexto de guerra, las víctimas son una representación de esa alteridad porque ocupan una posición desconocida para el resto de la sociedad. Es importante tener en cuenta que la categoría de víctimas no se limita a la población civil, sino que también incluye a aquellos considerados enemigos por sus adversarios, quienes ven negado su derecho a existir o a reintegrarse a la vida civil, como ha sucedido con algunos excombatientes de las FARC.

Asimismo, a lo largo del conflicto, la política nacional y los medios de comunicación tradicionales han construido un discurso del enemigo perpetuando la lógica de la guerra (Estrada, 2015, p. 56).

Los medios se han convertido en un actor más del conflicto desde enfoques profundamente ideologizados, que descalifican las posibilidades de la diversidad de pensamiento y estigmatizan y señalan los grupos sociales y políticos que hacen oposición democrática, sindicándolos de terroristas.... Es frecuente que hagan invisibles los problemas que golpean a la población más humilde como el desplazamiento, las masacres o los asesinatos de civiles por parte de los organismos de seguridad del Estado o de grupos paramilitares que operan en connivencia con las fuerzas institucionales. (Medina Gallego, 2016, p. 23)

De ello se deduce la necesidad de revisar el marco contextual del conflicto colombiano para comprenderlo más allá del enfrentamiento armado y conocer cómo se ha configurado el discurso del enemigo interno que ha ido permeando a la sociedad, impidiendo una visión pacífica o negociada como salida del conflicto. Es necesario revisar aspectos simbólicos como “*las formas de representación*, los contenidos culturales que tiene la sociedad para pensarse a sí misma y que están en la base de la percepción del otro” (Blair, 1995, p. 62).

La realidad del posacuerdo, siendo positiva, fue descartada de la agenda de los medios de comunicación tradicionales. Además, el gobierno que asumió la dirección después de este momento histórico incumplió varios aspectos del acuerdo, generando un regreso a la lógica guerrerrista y haciendo cada vez más difícil poder hablar de un posconflicto.

A pesar del panorama, el marco de reflexión sobre la paz se mantiene vigente y su pertinencia adquiere cada vez mayor fuerza. Por tal razón, y considerando la implicación que el cine, como medio artístico, cultural y de comunicación, tiene sobre los imaginarios de un país y frente a un eventual momento histórico distinto al de la violencia, es necesario preguntarnos si la narrativa cinematográfica colombiana nos permite el reconocimiento del otro: el lugar físico, social, étnico, político y cultural de la alteridad en la guerra. Una comprensión del lugar del otro que permita solidarizarse o, al menos, conocer y reconocer el sufrimiento ajeno y la capacidad de resiliencia de la otredad.

1.3 Hipótesis

Los estudios sobre el cine colombiano han demostrado que la cinematografía del país está fuertemente influenciada por su realidad. Pero ¿cómo se representa en las películas colombianas esta realidad y sus actores en los diferentes escenarios históricos? La hipótesis de esta investigación plantea que la narrativa cinematográfica colombiana de ficción de la última década, período en que el tema de la paz comienza a gestarse en el contexto del conflicto social y armado interno, cambia su representación de la realidad al poner en el centro de sus historias a las víctimas y opacar a los victimarios restándoles visibilidad, consiguiendo de esta manera reconocer, en el sentido de resaltar y valorar, la existencia y realidad de las víctimas.

1.4 Objetivos

Conforme a la hipótesis planteada, el objetivo general de esta investigación es analizar cómo la narrativa cinematográfica colombiana de ficción reconoce u otorga valor a las víctimas del conflicto social y armado interno a través de su representación. Específicamente, mediante el estudio de obras cinematográficas estrenadas entre 2014 a

2018 que tratan la temática del conflicto y cuyos años de estreno se enmarcan en la temporalidad de la más reciente negociación de paz llevada a cabo en el país.

Para dar respuesta al propósito principal, en primer lugar, se busca identificar qué expresión del conflicto social y armado interno se representa en las obras cinematográficas, teniendo en cuenta la relación que existe entre el escenario de la realidad y el de la ficción, además de la implicación de dicho contexto en la vida de los agentes en ambos escenarios.

En segundo lugar, el enfoque del análisis se centra en los personajes como representación de la alteridad en el conflicto, razón por la cual se establece el objetivo de profundizar en estos a un nivel fenomenológico, es decir, desde una perspectiva que los significa con los rasgos propios de las personas.

Finalmente, con un tercer propósito se persigue identificar desde que diversidades (étnicas, funcionales, de edad y sexo) y punto de vista se narran las películas del cine colombiano que integran el estudio.

CAPÍTULO 2. MARCO TEÓRICO

2.1 Configuración de la otredad

Un acontecimiento problemático afloró en el contexto territorial en el que se redactaba esta tesis (España) y, al mismo tiempo, en el escenario en que se enmarca su estudio (Colombia). Ambos países, geográficamente distantes, hicieron parte de la globalidad de un mismo hecho: el COVID-19. Una pandemia que puso en evidencia nuestra vulnerabilidad como especie y, a su vez, se convirtió en una radiografía de los llamados valores sociales y cívicos, como pueden ser el respeto y la solidaridad (Miranda-Rodríguez y Saldaña-Alfaro, 2021; Ramonet, 2021).

La pandemia como hecho de actualidad ocupó la agenda mediática, social y política, quedando invisibilizadas aquellas problemáticas ya existentes como es el caso de la inmigración irregular de personas que, ante las condiciones precarias de su lugar de origen, llegan a los citados países¹ en búsqueda de subsistencia. Se trata de una situación social, que al igual que consiguió hacerlo la pandemia del COVID, pone en tela de juicio la ética y nos sitúa en un cara a cara con la otredad, un otro cercano, en la medida en que se engloba en la humanidad, pero a su vez de un otro extraño, excluido del nosotros por la marca de identidad establecida en el círculo cerrado de los grupos sociales.

Pandemia e inmigración son situaciones que demandan una atención inmediata. La pandemia se evidenció como urgente y la situación de la inmigración, aunque también lo es, se ha dejado en los márgenes, probablemente porque se ha configurado como un problema de otros: de los gobiernos, de las ONG o de aquellos que percibimos como diferentes a nosotros (Perna y Moreno Fuentes, 2020; Matarín Rodríguez-Peral, 2020).

En este apartado del marco teórico se busca una visión general sobre cómo se configura la otredad, haciendo hincapié en la perspectiva ética que apela por el

¹ En los últimos años la población venezolana ha emigrado a Colombia en búsqueda de una aceptable condición de vida en el vecino país, que no estaba preparado para esta situación. Para diciembre de 2020, había casi un millón de venezolanos en situación irregular (www.migracicolombia.gov.co). Además, a lo largo del conflicto social y armado, uno de los principales hechos que se han presentado ha sido el desplazamiento forzado, que se da mayormente de población rural a las ciudades dentro del país. De acuerdo con el Registro Único de Víctimas (RUV, 2021) entre el 2016 al 2020, han sido víctimas de desplazamiento forzoso 960.138 personas (www.unidadvictimas.gov.co).

reconocimiento al otro desde su propia alteridad, en oposición a la individualidad del yo o el nosotros que excluye a todo lo que le es ajeno.

2.1.1 Nosotros y ellos

A lo largo de la historia la alteridad ha transitado por varias formas de nombrarse, manteniendo en común el estar en contraposición a un yo o a un nosotros excluyente. Esto se da a partir de rasgos identitarios individuales o colectivos que ponen del otro lado y separan simbólicamente -también físicamente con muros y fronteras- a aquellos que son percibidos como diferentes, como no familiares (Corduneanu, 2019).

Cabe señalar que la concepción que se tiene de la otredad no se limita a aquello que es diferente a una identidad particular o colectiva, sino que se trata de una clase específica de diferenciación, asociada a la “experiencia de lo extraño”, que además “no es, pues, cualquier clase de lo extraño y ajeno, y esto es así porque no se refiere de modo general y mucho menos abstracto a algo diferente, sino siempre a otros” (Krotz, 1994, p. 8).

El planteamiento de Krotz (1994, 2002) parte de la otredad cultural, desde la confrontación –entendida como encuentro- entre distintas culturas, de la cual emerge la pregunta por la alteridad. Esto significa que es poco factible que surja la otredad cultural sin la presencia del etnocentrismo, sin aquellos rasgos distintivos de una cultura que vuelve su mirada a sí cuando se ve interpelada por otros. En esta perspectiva, la otredad se reconoce como tal en un marco de referencia colectivo, “como punto nodal de una estructura permanente de comunicación, como iniciado en un universo simbólico, como participante de una forma de vida distinta de otras, como resultado y creador de un proceso histórico específico, único e irrepetible” (Krotz, 2002, p. 59).

El encuentro entre los nativos americanos y los europeos es quizás el episodio de la historia más representativo del cara a cara entre lo absolutamente otro cultural, siendo también un claro ejemplo de etnocentrismo que da lugar a la otredad. La extrañeza se narró desde la identidad europea que, al no encontrar respuesta en lo ya conocido, intentó nombrar y catalogar a dicha alteridad en oposición a su propia identidad y desde su verdad cultural, con lo cual “lo recién descubierto se tornó, en el mejor de los casos, primitivo, si no es que incluso antinatural” (Krotz, 2002, p. 211). Poco a poco la extrañeza o dicho “asombro fue domesticado bajo las reglas del mundo científico: la

diferencia se constituyó en objeto de explicación científica” (Boivin, Rosato y Arribas, 2004, p. 8).

La antropología científica ubicó en oposición a un nosotros/ellos e intentó responderse acerca del otro partiendo de su propia identidad como punto de referencia. Boivin, Rosato y Arribas (2004) distinguen tres momentos de la antropología y su búsqueda de explicación por la otredad. En un principio, se trataba de una otredad salvaje; después y ante la diversidad, se tornó exótica; y posteriormente, es la desigualdad la que marca la diferenciación entre un nosotros civilizado y la otredad.

De los tres momentos mencionados, el primero se relaciona con el primer nivel de significación de la alteridad que Krotz (2002) señala como efecto de la “experiencia refleja”, esto quiere decir que surge del encuentro intercultural en el que se advierte la existencia de una otredad, comprendida dentro del marco de lo humano, pero diferente en sus “usos y costumbres, sus formas de vida y expresión, sus instituciones y conocimientos y opiniones y sueños” (p. 378). Según este autor, esto encierra la extrañeza acerca de la otredad cultural, lo que conduce a la creencia de que aquella identidad cultural pertenece, en términos del autor, a lo sobrehumano o a lo subhumano.

El segundo momento de la ciencia antropológica que nos referencian Boivin, Rosato y Arribas (2004) es análogo a lo que Krotz (2002) plantea en su segundo nivel de significación de la alteridad, en el que se evidencia una diversidad coexistente en las sociedades o culturas diferenciadas. No obstante, “el reconocimiento de esta heterogeneidad por principio de la realidad sociocultural no excluye de ninguna manera un punto de vista etno o cronocéntrico” (Krotz, 2002, p. 379).

A finales del siglo XIX el eurocentrismo pasó a ser un cronocentrismo en la medida que entendían su cultura en sincronía evolutiva y civilizatoria, distinto a todas las demás culturas, comprendidas en una etapa anterior a la suya, consideradas incivilizadas (Krotz, 2002). Lo que supuso un “modelo básico de la humanidad –de la vida humana en sociedad- que estaba delineado desde el principio y que por fin se habría realizado y al que todo el mundo debía aspirar” (Krotz, 2002, p. 295). Un pensamiento etnocéntrico que aún hoy se sostiene, alberga y promueve la idea de que el “mundo se diferencia en inferiores y superiores, irracionales y racionales, primitivos y

civilizados, tradicionales y modernos” (Quijano, 2007, p. 95). De esta manera, dando lugar a la clasificación y diferenciación de la humanidad.

Maldonado-Torres (2007) señala que el género, casta, raza y sexualidad “han servido más frecuentemente como medios para transgredir la primacía de la relación entre yo y el Otro” (p. 153). Con estas categorías se han explicado y se han nombrado las diversidades, pero sobre todo han servido para la negación de la otredad a través de manifestaciones de violencia y discriminación (racismo, clasismo, xenofobia, misoginia...).

Por su parte, Quijano (2007) distingue tres líneas de clasificación de la otredad en América: trabajo, género y raza, como consecuencia de la lógica insertada en el sistema moderno/colonial². Con relación al concepto de raza, el autor indica que las diferencias de los rasgos fenotípicos se utilizaron para marcar una distinción racial (p. 120). La principal diferenciación de la raza ha sido el color de piel y, aunque posteriormente el concepto de raza fue asociado también con otras categorías como etnia, cultura, nación, etc., en su significación primera ha sido utilizada para legitimar procesos de abuso y exterminio, como la conquista de África, el holocausto judío o Apartheid.

El ordenamiento, nominación, clasificación y jerarquización de las gentes ha justificado y normalizado los episodios de poder de la historia. Como indica Grosfoguel (2007), cuyo lugar de enunciación es Latinoamérica, hemos transitado por el “el 'cristianízate o te mato' del siglo XVI, al 'civilízate o te mato' de los siglos XVIII y XIX, al 'desarróllate o te mato' del siglo XX y, más recientemente, al 'democratízate o te mato' de principios del siglo XX” (p. 74).

El Grupo Modernidad/Colonialidad³ considera que estamos ante “una *transición del colonialismo moderno a la colonialidad global*, proceso que ciertamente ha transformado las formas de dominación desplegadas por la modernidad, pero no la estructura de las relaciones centro-periferia a escala mundial” (Castro-Gómez y Ramón

² Para Quijano modernidad y colonialidad son característicos del “sistema-mundo capitalista”, que entiende como un “patrón de poder” instaurado por la coerción de clasificación de la raza y etnia (2014, p. 285). Pero no se refiere al colonialismo del antiguo periodo colonial sino a la herencia de su patrón de dominación.

³ Colectivo de teóricos y críticos interdisciplinarios, creado en América Latina y el Caribe para debatir sobre la modernidad y colonialidad del poder, del saber y del ser (Maldonado-Torres, 2007).

Grosfoguel, 2007, p. 12). Maldonado-Torres (2007) aclara que, colonialidad no es igual a colonialismo pues este último

denota una relación política y económica, en la cual la soberanía de un pueblo reside en el poder de otro pueblo o nación, lo que constituye a tal nación en un imperio. Distinto de esta idea, la colonialidad se refiere a un patrón de poder que emergió como resultado del colonialismo moderno, pero que en vez de estar limitado a una relación formal de poder entre dos pueblos o naciones, más bien se refiere a la forma como el trabajo, el conocimiento, la autoridad y las relaciones intersubjetivas se articulan entre sí, a través del mercado capitalista mundial y de la idea de raza. (p. 131)

El texto anterior alude a algo menos evidente que la imposición colonial superada en el pasado. Se trata de una influencia más sutil que permea todas las relaciones sociales y con la naturaleza, al conocimiento y a la cultura.

En América Latina, al inicio del siglo XIX, los criollos libraron batallas para emanciparse de España y Portugal y se convirtieron así en lo que Dussel (1994) denomina sujeto histórico, llevando a cabo un verdadero levantamiento político; sin embargo, al pasar los años del mismo siglo, este sujeto histórico pasó de dominado a ser dominador en una actual forma de colonialidad (p. 149). De cierta forma, heredando y dando tránsito a la lógica de poder y dominio. Esto se hizo visible en las dictaduras del cono sur, pero también está encubierto en aparentes democracias⁴.

Por esta razón, el Grupo Modernidad/Colonialidad tiene como principal categoría la *decolonialidad*, que apunta a una segunda descolonización –ya que la primera solo se trató de una independencia jurídico y política- que modifique el sistema de relaciones heredados para “dirigirse a la heterarquía de las múltiples relaciones raciales, étnicas, sexuales, epistémicas económicas y de género” (Castro-Gómez y Grosfoguel, 2007, p. 17).

La colonialidad del poder y del saber (Maldonado-Torres, 2007), a la que se hace referencia, da cuenta de la dicotomía nosotros/ellos que mantiene las relaciones de poder y donde la otredad se crea y es negada por las identidades dominantes. Estas

⁴ De acuerdo con el informe de la organización Bertelsmann Stiftung (BTI, 2020) en América Latina y el Caribe los niveles de democracia disminuyen cada vez. Gobiernos autocráticos son en parte responsables (www.bti-project.org). Ahora bien, un país calificado como democrático, en el que no se garantiza la participación política de la oposición, siendo esta asesinada o estigmatizada, es una falsa democracia. Podría señalarse el caso colombiano como un ejemplo.

distinciones serían lo que Lugones (2012) señala como “dicotomías jerárquicas”, propias del pensamiento moderno y de la colonialidad, de ellas, la más básica es la diferenciación entre “lo humano y lo no-humano” (p. 130). Por supuesto, las otredades racializadas como no humanos están en la categoría de lo inferior, en oposición a lo humano.

Hasta ahora se ha hecho alusión a la otredad cultural de la que nos habla Krotz (2002), que aparece del encuentro intercultural en el que, como nos ha enseñado la historia, una identidad dominante asume el relato acerca de los otros. Partiendo de su extrañeza, genera una diferenciación en contraposición a su propia identidad y lo otro se torna en lo no deseable, lo no valorable, lo negado.

Cabe aclarar que aquí no se señala la diferencia como un problema, más bien este surge cuando aquella diferencia se convierte en una diferenciación que clasifica, excluye, jerarquiza y domina. Augé (1996), refiriéndose al contexto europeo, considera que la intolerancia respecto a la diferencia de los otros, esencialmente “crea, inventa, estructura la alteridad” (p. 11). Sin embargo, el autor no encuentra que la dificultad para tolerar al otro se deba a su alteridad o diversidad, sino que se trata de una crisis de identidad. En ese sentido es posible afirmar que el problema radica en identidades que se afirman a partir de la negación del otro.

Por último, además de concluir que la marca de identidad utilizada como excusa para justificar la exclusión parece estar enmarcada en lo colectivo (gitanos, negros, mujeres, indios, pobres...), también es posible destacar que la diferenciación que sitúa en polos opuestos da “lugar a todo tipo de analogías y oposiciones (correcto/falso, normal/anormal, malo/bueno, fuerte/débil, resistente/frágil)” y jerarquías, según una norma de valores ordenados en contraste (León, 2009, p. 67).

2.1.2 Lo extraño-otro

Retomando el planteamiento de la dicotomía, lo extraño se determina en oposición a lo familiar, como lo ajeno a lo propio y, ese encuentro con lo no familiar dispara la alerta de peligro, de la inseguridad. Precisamente la evolución señala que la especie humana se ha mantenido gracias a “su solidaridad con los próximos y por su defensa frente a los foráneos” (Cortina, 2017, p. 106).

Delgado (2009) reflexiona sobre la imposibilidad de comprensión de lo diferente que

se traduce en xenofobia, racismo, fanatismos religioso y nacionalista y antisemitismo. Violencia única de lo Único desencadenada para enfrentar a los hombres y alimentar el miedo a lo invisible; a lo desconocido; Violencia que obliga a llorar sólo por uno mismo y no por la imposibilidad de alcanzar al Otro a causa de la diferencia que nos separa. (p. 140)

Desde un punto de vista antropológico y del psicosocial (Ovejero, 2015; Apodaka y Villareal, 2015), para producirse la experiencia con lo extraño se necesita de la identidad, del entorno que genera seguridad y que se constituye en nuestra tierra natal, familia o grupo social de pertenencia. León (2009) lo cataloga como “apegos de identidad existencial”, que implica un ordenamiento, jerarquización, exclusión, comparaciones con “aquellos ante los que no [se] sabe qué son, qué sienten, quieren y significan” (p. 68).

Lo extraño-otro “estará siempre en función del supuesto de humanidad que un grupo ha decidido que es el que mejor expresa y afirma su existencia y su naturaleza” (León, 2009, p. 69). Siguiendo un planteamiento similar con respecto lo extraño-otro, Sabido (2009), indica que se trata de configuraciones establecidas para dar una “visión y división del mundo”, y agrega que quien no se enmarca en estos parámetros de conocimiento del mundo, además de extraño es considerado igualmente “malo, peor, impuro peligroso, incomodo o sospechoso” (p. 29).

Sabido anota otros aspectos que son importantes traer a referencia con relación a lo extraño-otro. Primero, aludiendo a aquella otredad asociada con lo forastero, no es tanto la extrañeza de la alteridad lo que incomoda, sino el problema que ésta representa: “aglutina una serie de niveles referentes a experiencias sociohistóricas concretas como exilios, migraciones, exterminios, desplazamientos forzosos, contactos con culturas diferentes o el anonimato que se experimenta en las grandes urbes” (Sabido, 2009, p. 26).

Segundo, el extraño-otro también puede ser visto como enemigo, aunque no necesariamente sea externo. Es el caso de las personas catalogadas como pobres –en un sentido capitalista del concepto-, ya que, para el restante de la sociedad a la que pertenecen, estas “desequilibran con su presencia el orden confiable y la seguridad”

(Sabido, 2009, p. 31). De acuerdo con Cortina (2017), lo que incomoda, despertando el rechazo de este tipo de otredad, es su condición de debilidad, el hecho de que no estén en la capacidad de aportar, sino que, por el contrario, a los ojos de quienes les rechazan, están para recibir sin dar nada a cambio.

Las otredades fueron nombradas salvajes, demonios, subhumanos (Krotz, 2002), hoy negros, indígenas, inmigrantes, pobres, homosexuales, guerrilleros, castrochavistas, entre muchas otras formas utilizadas a conveniencia. Además, tienen en común que “se hallan vinculados de manera idéntica con la razón, para la cual son esencialmente extraños, peligrosos y por ende objetos de exclusión o de destrucción” (Boivin, Rosato, y Arribas, 2004, p. 14).

Justamente, los extraños irritan, desagradan, desconciertan porque tienden con su sola presencia a ensombrecer y eclipsar la nitidez de las líneas fronterizas clasificatorias que ordenan el mundo en el que vivo, y de éste modo, cuestionar de manera radical la presente comprensión recíproca que el 'yo' tiene con el 'otro'. (Rocca, 2008, p. 311)

En definitiva, la otredad arrastra consigo la extrañeza, rasgos ajenos que alteran e incomodan, pero no por sus atributos sino como resultado de un orden social y relaciones creadas dentro de una razón establecida (Bauman, 2005; Sabido, 2009).

2.1.3 Espacios de la otredad

La diversidad de las otredades se configura y transforma de acuerdo con las relaciones de poder y el orden social. Pero, además de la forma en que surgen, estas comparten un espacio común: los márgenes (Genovese, 1999). El término margen se entiende aquí en su definición básica, asociada a borde, al límite; también con relación al espacio físico, al habitar (las periferias, zonas apartadas, rincones); así como al lugar que ocupan en la sociedad desde el punto de vista social, cultural, económico y en el imaginario las diferentes otredades.

El espacio donde habita la otredad está estrechamente relacionado con los márgenes. Esta puede encontrarse en las periferias de las ciudades, en áreas rurales, guetos, rincones urbanos, parcialmente en las fronteras o en ningún lugar debido al exilio. Se trata de lugares donde habitan inmigrantes (sin documentos), personas en situación de pobreza, indigentes, campesinos, minorías étnicas y, en general,

colectividades asociadas al lugar de donde vienen, donde habitan o donde están sometidos a habitar.

En el acontecer de la modernización e industrialización en Latinoamérica y su acelerado proceso de urbanización que motivó, entre otras cosas, migraciones de población rural a la ciudad, aparece la necesidad de explicar los fenómenos de migración y desigualdad, que se hicieron notables a través de focos de población en condiciones de precariedad, asentada principalmente en las periferias de las ciudades. De esta condición emerge el término marginalidad, que en principio supuso la dualidad modernidad/tradición (como etapa anterior o atraso), así “lo periférico o marginal se definía en relación con un centro urbano y era respecto a las condiciones habitacionales medias existentes en ese centro como se juzgaban las carencias” (Delfino, 2012, p. 20).

Por tanto, se fue creando la idea de la marginalidad asociada a un territorio, principalmente periférico de la urbe. Quijano (1972) teoriza la marginalidad urbana y define así a la población condicionada por la misma:

Los marginados, por su parte, están en una situación segregada de los roles económico-sociales definitorios de la sociedad, y en tal defecto podría residir la base misma de una carencia relativa de identidad social, la percepción de su situación como simplemente deyecta en el mundo, sin pertenencia a ninguna matriz de relaciones sociales, sin piso ni sostén, y por lo tanto sin esperanza. (p. 104)

Quijano (1972) se inscribe en el aspecto económico-social de la marginalidad y la entiende como una situación en la que hay relaciones de dominio entre dos niveles de actividad económica, donde se presenta una interdependencia entre un centro hegemónico y un extremo marginal. Cabe destacar que, para este autor, la pobreza no es necesariamente una característica definitoria de la marginalidad, ya que él incluye en este polo a los “asalariados marginales” y a la “pequeña burguesía marginal” (Quijano, 1972, p. 90).

Aunque su postura sigue siendo relevante, su descripción de los marginados puede no responder –al menos en el contexto Latinoamericano- a los nuevos actores de esta segregación. El agravamiento de la desigualdad debido al sistema de acumulación ha llevado a que los colectivos históricamente en desventaja desarrollen formas de subsistencia mediante la economía popular y solidaria en la comunidad o la familia

(Salvia, 2007). Sin embargo, pese a la organización social, siguen ocupando los márgenes y experimentando condiciones de vida desfavorables.

En las sociedades consideradas históricamente avanzadas, el aumento de la brecha de desigualdad ha dado lugar a la aparición de los “parias urbanos”, concepto acuñado por Wacquant (2006), se refiere a aquellos sujetos que son víctimas de la acelerada marginalidad urbana y forman parte de “nuevas formas de pobreza profundamente arraigadas en la sociedad, semipermanentes o permanentes, muy concentradas, estigmatizadas, y que se han ido identificando con vecindarios especialmente malos -como si el problema fuera de territorio-” (p. 61).

Wacquant (2006) realizó un estudio sobre los guetos de la población afroamericana en Estados Unidos y la periferia obrera en Francia, para referirse a los parias urbanos. Estos individuos son víctimas de la estigmatización debido al territorio que ocupan, a factores raciales y de clase social, así como a sus condiciones de pobreza. Sin embargo, independientemente del contexto de dicha marginalidad, ya sea en países económicamente poderosos o en el resto de las naciones, el estigma es un lastre que afecta a aquellos que la habitan, agravado por las categorías raciales y de clase.

Los territorios de los parias urbanos, debido a su ubicación, características históricas, sociales y estéticas, como la precariedad económica de sus habitantes, los altos niveles de violencia delictiva en su interior, y los paisajes de abandono, son identificados, diferenciados y señalados como peligrosos o desagradables. De acuerdo con Wacquant (2006), los parias son víctimas de la estigmatización por el territorio que habitan, y en la medida en que “un área ha sido muy estigmatizada, las personas no se identifican con ella, no se sienten ligadas con otros, quieren evitar el estigma y se lo pasan unos a otros” (p. 63), causando rupturas en el tejido social existente.

Creemos, por definición, desde luego, que la persona que tiene un estigma no es totalmente humana. Valiéndonos de este supuesto practicamos diversos tipos de discriminación, mediante la cual reducimos en la práctica, aunque a menudo sin pensarlo, sus posibilidades de vida. Construimos una teoría del estigma, una ideología para explicar su inferioridad y dar cuenta del peligro que representa esa persona, racionalizando a veces una animosidad que se basa en otras diferencias, como, por ejemplo, la clase social (Goffman, 1993, p. 15).

Es importante destacar que el problema de la marginalidad avanzada no se debe a un desarrollo económico insuficiente, ya que este crecimiento existe. Sin embargo,

está concentrado en un único sector poblacional, lo que agudiza la pobreza y provoca un retroceso para los grupos en condiciones desfavorables dentro del sistema vigente (Wacquant, 2006, p. 61). Además, el problema de la marginalidad se aborda como un tema de criminalidad en lugar de ser visto y tratado como una problemática política y social, es decir, como un problema de desigualdad (Wacquant, 2006).

Los parias entrarían en la categoría de “desechos humanos”, ya que esta noción, según la explicación de Bauman (2005), hace referencia a sujetos residuales excluidos del proyecto de la modernidad, que aparta, invisibiliza o elimina todo lo que sobra en su diseño:

La modernidad consiste en el rechazo del mundo tal como ha sido hasta el momento y en la resolución de cambiarlo. La forma de ser moderna estriba en el cambio compulsivo y obsesivo: en la refutación de lo que 'es meramente' en el nombre de lo que podría y, por lo mismo, debería ocupar su lugar (p. 38).

De acuerdo con Bauman (2005) la modernidad impone un orden social obediente a la economía de mercado, de control técnico sobre la naturaleza, de relaciones volátiles, vínculos humanos precarios, debilitamiento de las instituciones sociales tradicionales, de una cultura laboral inestable que no ofrece perspectivas de futuro.

Bauman hace hincapié acerca de la inestabilidad laboral, dado que el desempleo es una situación indeseada en el proyecto moderno que afecta a los parias de la modernidad. Por su parte, el empleo, sería la “condición social deseable” y vista como finalidad última, constituyéndose en un tema de “identidad personal socialmente aceptable, una posición social segura, la supervivencia individual y colectiva, el orden social y la reproducción sistémica” (Bauman, 2005, p. 23).

La carencia de dicha condición, que el mismo orden de la modernidad trae, es motivo de sanción y de expulsión para quienes no la cumplen. Estos seres humanos residuales tendrían la caracterización de superfluos, que “significa ser supernumerario, innecesario, carente de uso –sean cuales fueren las necesidades y los usos que establecen el patrón de utilidad e indispensabilidad” (Bauman, 2005, p. 24).

En esta lógica del proyecto moderno también se construye un orden que separa. “La estrategia subyacente y el efecto ineludible del diseño es la división de los

resultados materiales de la acción en 'lo que cuenta' y 'lo que no cuenta', en 'producto útil' y 'residuos'" (Bauman, 2005, p. 40). De nuevo aparecen las dualidades de la diferenciación a la que se ha hecho mención en la primera parte de este apartado. Es un proyecto diferenciador: nosotros (aquellos dentro del proyecto o que participan de él) y ellos (los residuos, que están fuera, los innecesarios).

Para presentar su argumento, Bauman utiliza una analogía entre la forma en que manejamos los residuos materiales y la manera en que tratamos a las personas consideradas superfluas y, por tanto, susceptibles de convertirse en desecho. Él señala que “desechamos lo sobrante del modo más radical y efectivo: lo hacemos invisible no mirándolo e impensable no pensando en ello” (Bauman, 2005, p. 43).

Estas víctimas de la modernidad, debido a su condición de desecho, se ven obligadas a ocupar los márgenes, no solo en términos territoriales (aunque también ocurre así en la mayoría de las sociedades), sino porque son expulsadas por el diseño mismo de la modernidad.

La pobreza suele ser una condición de parias de la modernidad. Quien es pobre es víctima de estigmas y rechazos por el territorio que habita y por su incapacidad de participar en el sistema de consumo y capital. Como expresa Cortina, los pobres “parecen quebrar este juego del toma y daca” (2017, p. 7), es decir, en el imaginario de la sociedad, la persona pobre solo trae problemas y no puede dar nada a cambio. No posibilita la reciprocidad, que, de acuerdo con esta filósofa, es una particularidad de los seres humanos.

Cortina introduce el término aporofobia en su intención de definir y comprender el trato diferenciado entre quienes, siendo de una raza u otro país, son rechazados o, por el contrario, tratados como personas. Y concluye que la tendencia es a rechazar a quienes están en condición desfavorable. Así, en casos de racismo y xenofobia, para Cortina (2017),

será la pobreza social la que les convertirá en diana del desprecio, porque no se aplaudirá en cada sociedad el discurso contra cualquier color de piel, cualquier raza, cualquier etnia, cualquier religión o cualquier ideología, sino los discursos contra el color de piel, la raza, la etnia, la religión o la ideología que se encuentren en situación de debilidad. (p. 59)

Cortina (2017) propone una reflexión sobre este aspecto al comparar el trato diferenciado que reciben aquellas personas extranjeras que visitan un país con propósitos turísticos y/o de negocios, con aquellas que llegan en busca de arraigo o supervivencia, independientemente de que procedan de la misma etnia, raza o nación. Quienes vienen a favorecer, en términos económicos, recibirán el mejor trato.

La otredad pobre habita los márgenes de países centrales y periféricos y, en el extremo de su condición, se configura una otredad errante, que ocupa el lugar de todos y de nadie: la calle. Este sería el lugar del “indigente trashumante [que]... busca con desesperación y casi siempre en vano habitar de algún modo en los márgenes, en los rincones inhabitables de donde siempre es arrojado a vagar de nuevo, a iniciar incesantemente la partida, la errancia sin fin” (Carretero 2009, p. 99).

El indigente trashumante al que hace referencia Carretero es una otredad en los márgenes de lugares de paso, parques, puentes y escondrijos de la calle en los que se oculta temporalmente de los rigores de la intemperie. Hace parte de un paisaje que a veces se prefiere no mirar porque resulta incómodo a la vista, a la moral, a la rutina y seguridad de la existencia, sin embargo, ese invisible “aparece como sombra de nuestros temores y aprensiones” (Carretero 2009, p. 103). Es víctima y encarna problemas como desempleo, desplazamiento, inmigración ilegal, enfermedades, etc. que también se tienden a apartar para no enturbiar la cotidianidad.

Estas otredades trashumantes están en permanente exclusión y habitan lugares pasajeros, que se traducen en un “sin lugar” (Carretero, 2009), es decir, sin una morada propia que les permita tener un proyecto de vida. Según Carretero, la imposibilidad de quedarse significa la incapacidad de cuidar de su tierra, hogar o comunidad, lo que los convierte en desarraigados. Además, presentan una “una doble condición de exilio: la de partida y la de llegada, donde las señales indican que se es 'nadie, dentro de todos', no poder quedarse ni 'vivir en'” (Carretero, 2009, p. 118).

El desarraigo no se limita a la carencia de una morada y un entorno propio en el que asentarse, sino que también implica la pérdida de expectativas para el desarrollo de una vida plena, así como la ausencia de relaciones personales estables, aspectos indispensables para cualquier ser humano. Inmigrantes sin documentación legal, refugiados y las víctimas de desplazamiento forzado son otredades que también habitan

los márgenes y son condenados al desarraigo. Las dos primeras formas de otredad se configuran a partir de la identidad de nación, la cual excluye a cualquier otro diferenciado por su lugar de procedencia y que pretenda cruzar los límites establecidos incumpliendo las leyes fronterizas.

Krotz (2002) nos recuerda que el concepto de nación nace precisamente del inventario realizado a la humanidad:

semejanzas corporales convertían a las 'razas' en objetos de estudio, similitudes lingüísticas conducían a la identificación de comunidades idiomáticas y de sus 'familias'. Estos tres elementos –territorio, complexión corporal y lengua- constituyeron la base para trasladar el concepto de nación. (p. 255)

Los estados-nación, creados para diferenciar al mundo, hoy tienen como categoría principal la ciudadanía nacional. Esta se convierte en el billete de entrada a la pertenencia. El trazo divisorio entre un territorio-nación diferenciado es la frontera, que “incluye y excluye, identifica a lo que está dentro y lo que se encuentra fuera, separa al Nosotros de lo ajeno y se extiende al peligroso terreno de la 'no pertenencia” (Waldman, 2009, p. 9).

Los foráneos que llegan de forma ilegal a patrias ajenas están sometidos a una doble exclusión. La primera, con relación a su identidad diferenciada, la segunda, por la manera ilegítima en la que habita la nación ajena. Argüeso y Beaskoetxea (2015), refiriéndose a las otredades foráneas, encuentran que

el problema esencial no es que el Otro siga siendo otro, ni que deje de serlo mediante su integración plena en nuestra cultura; el problema fundamental lo tenemos con aquel Otro que se mezcla sin perder elementos significativos de su identidad. (p. 122)

Al igual que el indigente trashumante (Carretero, 2009), inmigrantes y refugiados están sometidos a ocupar inciertamente los márgenes. Esto se traduce en lo que Augé (1996) nombra como “experiencia del no-lugar”, a la necesidad de restablecer un sitio en espacios apartados, lugares convertidos en “espacio residual”, lo que trae como consecuencia la pérdida de arraigo, la exclusión social y el deterioro de las relaciones interpersonales (p. 106).

Justamente, Augé (1996) señala que la crisis de alteridad está vinculada a una crisis del espacio, así lo explica:

Pero se trata, hablando con propiedad, de una crisis del espacio (¿cómo pensar en el planeta a la vez como un cantón y en el cantón como un mundo?) y de una crisis de alteridad. La estabilidad del otro era lo que convertía la identidad en algo concebible y fácil; así como para el otro lejano es la evidencia: sólo se le veía si se viajaba o si, como mucho, se visitaba la Exposición colonial. (p. 108)

Los territorios también son parte de la diferenciación porque se presentan como marcas de identidad (Giménez, 2005). En ese sentido, no hay que olvidar la ruralidad que bordea a las ciudades, ocupando zonas geográficamente apartadas. La ciudad y el campo se han fundado en polos opuestos, sobre todo desde la revolución urbana que señala Krotz (2002). Para el autor, a estos dos espacios se les atribuyen características de identidad que los convierten en culturalmente diferenciables.

A pesar de que la situación de la ruralidad varía entre los países considerados en vías de desarrollo y los desarrollados, la población rural nativa es reconocida por sus particularidades que la diferencian del habitante urbano. A veces, esta diferencia se exagera por una mirada romántica del entorno y las personas rurales, lo que genera opuestos como atrasado/avanzado, rústico/culto, burdo/educado, humilde/vanidoso, etc. La población rural también ha sido afectada por los procesos de desigualdad, y en algunas zonas rurales se enfrentan a la pobreza y al abandono debido al aislamiento geográfico.

Finalmente, la población indígena y la afrodescendiente de Latinoamérica y el Caribe suelen habitar los márgenes, pero no solo a nivel geográfico sino también los márgenes políticos, sociales, culturales y epistémicos. Estos colectivos han sido históricamente excluidos de la participación política, a pesar de sus esfuerzos por reivindicar espacios sobre todo desde lo comunitario; además, han sido apartados de la sociedad debido a los estigmas que vienen particularmente del racismo e invalidados su conocimiento y cultura (Gómez Nadal, 2017).

Estas poblaciones suelen ser asociadas con la pobreza, la cual es comúnmente entendida en términos económicos. Sin embargo, Gómez Nadal (2017) indica que los pobres son marginados en cuanto a su inclusión política más que en cuestiones materiales. Asimismo, el autor menciona que estas poblaciones son parte de una “interclase étnica entremezclada”.

Acá se diluyen las divisiones de forma intencional, hay afrodescendientes urbanos, latinos campesinos, indígenas que habitan ciudades, pueblos originarios en aislamiento voluntario, afrodescendientes campesinos, campesinos mestizos, migrantes javaneses, comerciantes chinos o trabajadores indostanes... pero para la burocracia del 'desarrollo' (o de la 'pobreza') todos son lo mismo: pobres, beneficiarios, objetos de estudio, sujetos de derechos en el papel hasta que se les ocurre ejercerlos. (Gómez Nadal, 2017, p. 51)

Esto indica que el ejercicio de explicar la otredad se convierte en un esbozo de generalidades. La alteridad es inabarcable porque está en constante cambio, se nombra de diversas formas, se entremezcla y emerge continuamente a partir de diferentes narrativas que desde las identidades dominantes se construyen.

2.1.4 La alteridad de la mujer y de la naturaleza

La mujer y la naturaleza tienen en común la manera en que surge su alteridad. Son otredades instrumentalizadas, producto de relaciones de poder con una identidad dominante que las ubica en un lugar de inferioridad con relación al ser humano-masculino, para ponerlas al servicio, explotación y violencia de dicha identidad (Gallegos Krause, 2019).

De nuevo entran en juego las diferenciaciones de opuestos en los que una identidad ocupa el lugar superior o de privilegio relegando al lugar de inferioridad a la otra parte. Esta dualidad con la que miramos al mundo, al parecer en la mayoría de los aspectos de la vida y sus relaciones, tiene como peligro que pone a una de las partes en el lado de lo que no está bien.

Desde el feminismo, se hace evidente que, en un marco heteropatriarcal, la dualidad entre mujer/hombre también se asocia a atributos culturalmente configurados, como debilidad/fuerza, sensibilidad/dureza, emoción/razón, sumisión/valentía, trabajo doméstico/trabajo profesional. Estos atributos son asimilados como naturales y moldean la manera en que los sexos duales se ven, saben, son, se comportan, expresan e identifican.

Esta diferenciación resulta, por una parte, reduccionista porque desconoce la dimensión humana, que integra contradicciones y diversidad de atributos morales y culturales que pueden transformarse. Por otra, los atributos valorables de los humanos pueden serlo de acuerdo con la manera o contexto en que se utilicen. Sin embargo, en el

marco de una cultura heteropatriarcal, todos aquellos atributos que están comprendidos o asociados con lo humano-masculino ocupan el lugar hegemónico asociado a unos valores construidos socialmente como los correctos a favor de dicha posición (Martínez Portugal, 2020).

De acuerdo con Lamas (1996) se trata de la lógica del género, una “lógica [que] parte de una oposición binaria: lo propio del hombre y lo propio de la mujer. Esta distinción, recreada en el orden representacional, contribuye ideológicamente a la esencialización de la feminidad y de la masculinidad” (p. 344). Cabe resaltar que esta narrativa construida de la oposición binaria hombre/mujer y que atraviesa todos los ámbitos, también ha relatado que se trata de opuestos que se complementan -esto especialmente narrado por la religión judeocristiana-, con lo cual cada opuesto debe mantener su lugar para no romper los equilibrios del orden.

La construcción social que atribuye el género encuentra en lo corporal un vehículo. “La masculinización de los cuerpos de los machos humanos y la feminización de los cuerpos de las hembras humanas son procesos que efectúan una somatización del arbitrario cultural que también se vuelve una construcción durable del inconsciente” (Lamas, 1996, p. 346).

El cuerpo deja de ser así un territorio subjetivo para encarnar los significados simbólicos establecidos que direccionan como se debe existir en el mundo si se es mujer o si se es hombre. Siguiendo esta idea y en la lógica binaria, es como se constituye mujer=objeto / hombre=sujeto. Para Durán (2018) “el cuerpo y su funcionalidad” ha ubicado a la mujer en lo doméstico del hogar y al mismo tiempo, en el ámbito público, al ser “cosificada, transformándose entonces, en objeto de deseo” (p. 234).

La naturaleza, que también es instrumentalizada, se inscribe como otredad para esta propuesta. Lo que se pretende es salir de la mirada antropocéntrica que establece una diferenciación de opuestos entre humano y naturaleza, y que la ve como un recurso para explotar. En este planteamiento, tanto la mujer como la naturaleza son consideradas alteridades víctimas de esta dicotomía en la que se nos ha enseñado a ver, comprender y existir en el mundo.

El ecofeminismo es una corriente que advierte precisamente sobre esta dualidad⁵. Si bien, ha sido criticada por ser esencialista y aún se encuentra en una posición minoritaria y marginada dentro del feminismo (Puleo, 2000, p.166), logra poner sobre la mesa la problemática ecológica, resultado del antropocentrismo. Esta problemática no difiere de la lucha feminista que busca deconstruir el lugar céntrico dominante del androcentrismo.

Estas coincidencias de luchas las visualiza el Grupo Modernidad/Colonialidad, en el sentido que para este grupo el problema está en un sistema de colonialidad del poder, que Grosfoguel (2006) nombra y califica como: “sistema-mundo europeo/euro-norteamericano capitalista/patriarcal moderno/colonial” (p. 17).

En este mismo marco investigativo se inscribe Cajigas-Rotundo (2007) que centra su discusión en lo que denomina biocolonidad del poder, basada en un relato “según el cual el progreso material se define como una superación de aquellas cosas que nos 'faltan' para alcanzar un determinado ‘nivel de vida’” (p. 172). Se trata de una persecución desmedida de consumo y, por tanto, la continua búsqueda de fuentes para satisfacerla, apelando a su vez a la idea del desarrollo sostenible, para no perder los privilegios y desviar la atención del verdadero problema (Cajigas-Rotundo, 2007).

La revolución industrial es el gran antecedente de dicha voracidad en el sistema-mundo que reúne varias formas de exclusión (Grosfoguel, 2006). No se quiere desconocer aquí los avances que pudieran surgir en el contexto de la revolución industrial, lo que se quiere advertir es que

en un sentido general, la *revolución industrial* es, en realidad, la abreviación de la fijación definitiva de una determinada relación entre la sociedad y la naturaleza, es decir, una forma nueva y específica de *apropiación social de la naturaleza*. En su aspecto externo, ésta se caracterizó ante todo por la progresiva explotación de una nueva fuente de energía, es decir, los combustibles fósiles, y en su aspecto interno, sobre todo, por la transformación general de la fuerza de trabajo humana en una mercancía. (Krotz, 2002, p. 62-63)

En definitiva, tanto la naturaleza humana como la no humana tienen que enfrentar un problema común: su instrumentalización. Cuando se busca justificar la

⁵ Corriente que nace a finales de la década de los setenta y que según Puleo (2000) las primeras teorías al respecto resultaron esencialistas, sin embargo, posteriormente surgen propuestas desde lo social y anárquico que plantean el problema de la opresión como aquel lugar común de la mujer y la naturaleza.

dominación, la exclusión y la explotación, se tiende a naturalizar rasgos de identidad que han sido impuestos. De esta manera, se naturalizó la esclavitud al considerar a los esclavos como seres subhumanos destinados a servir; se han naturalizado los roles impuestos a hombres y mujeres; se naturalizan los estigmas a los que son sometidos los grupos excluidos; y se naturalizan formas de violencia, como la guerra.

Después de revisar y contrastar las diferentes tendencias del ecofeminismo, Puleo (2000) considera relevante la parte más radical del pensamiento, la cual propone “la superación de dos sesgos fundamentales en la manera de comprenderse a sí misma de la especie humana: el androcentrismo y el antropocentrismo” (p. 181). Lo que para Puleo se traduce en la necesidad de redefinir, desde lo filosófico y político, la comprensión de la naturaleza y del ser humano.

En la filosofía, René Descartes introduce el pensamiento que valida la dualidad mente/cuerpo y mente/materia, según Maldonado-Torres (2007). A partir de esta perspectiva, la naturaleza y el cuerpo se convierten en objetos que se buscan conocer y controlar; se valora más la búsqueda del conocimiento lejos de la subjetividad y la corporalidad y se realiza “el escepticismo misantrópico y las evidencias racistas, justificadas por cierto sentido común, al nivel de filosofía primera y de fundamento mismo de las ciencias” (Maldonado-Torres, 2007, p. 145). El “pienso, luego existo” cartesiano se centra en el yo y niega al otro, desconoce su pensar y su existir, del que solo es partícipe la mismidad (Maldonado-Torres, 2007; Dussel, 1991, 1994; Lévinas, 2020).

En la tradición filosófica occidental, se ha establecido el pensamiento de dualidades que sustentan las relaciones de poder en el mundo. De esto se desprende la importancia de la reflexión filosófica y la necesidad de redefinir las categorías de naturaleza y ser humano, tal como propone Puleo (2000), basándose en los puntos a resaltar del ecofeminismo:

Feminismo y ecología han transformado la escena política y social del siglo XX y lo harán aún más en este siglo. El diálogo de sus teorías no puede dejar de ser fructífero y muchas mujeres sensibles a la ecología verán expresadas sus convicciones profundas y encontrarán su propio lenguaje en ese feminismo que firma la paz con la naturaleza después de siglos de guerra sin cuartel de Occidente contra su base material originaria. (p. 188)

Es quizás inapropiado reducir la complejidad de las problemáticas relacionadas con la dominación de ciertas identidades sobre otras a una única categoría o explicación simplista. Sin embargo, como advierte el pensamiento decolonial, todas las grandes luchas de víctimas de la desigualdad y la exclusión encuentran en el sistema-mundo vigente el mismo escenario de fondo⁶.

2.1.5 Reconocimiento de la otredad desde una perspectiva ética

En un diálogo permanente con la alteridad advertimos las diferencias que nos llevan al encuentro con la identidad propia. Como indica Guerrero Arias (2002), “siempre frente al ‘yo’ está un ‘alter’, ‘el otro’ y frente al ‘nosotros’ están los ‘otros’” (p. 102). Así es como reconocemos y reafirmamos nuestra existencia personal y social.

Por otro lado, en las configuraciones de la otredad hemos visto cómo esta dialéctica con la alteridad ha sido más bien el diálogo de unos para el acallamiento y dominación de otros. Guerrero Arias (2002) señala el peligro de la identidad nacional, que ve como “una falacia construida por el poder” conformada por “símbolos y discursos uniformadores” y que directamente genera un desencuentro con lo diverso, con la alteridad, con todo aquello que no encaja en la identidad relatada (p. 108).

La identidad nacional es el relato totalizante con el que los nacionalismos, entendidos aquí como ideología y política que se propone la defensa de la nación a costa de la radical diferenciación con quienes no se unifican en su identidad, justifican la violencia –traducida en exclusión, dominación, asesinato– ante la alteridad de identidades diversas, concebidas y configuradas a través de señalamientos como enemigas de la nación.

La manera en que se entiende a la alteridad como algo radicalmente opuesto al yo-nosotros, y, por ende, del lado incorrecto, permea todas las esferas de las relaciones sociales, políticas y culturales, desconociendo inclusive los derechos y libertades fundamentales. Por tanto, este problema debe ser entendido no solo como un problema

⁶ El pensamiento decolonial es una corriente teórica y crítica a la que pertenece el Grupo Modernidad/colonialidad. Un pensamiento en oposición a la “cara oculta” de la modernidad, la colonialidad (Mignolo, 1998). Son varios sus exponentes y desde diferentes ramas del conocimiento (filosofía, ciencias sociales, economía, antropología, pedagogía, etc.). En *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* se recoge parte de su pensamiento (Castro-Gómez y Grosfoguel, 2007).

social, político y cultural, sino también, y quizás principalmente, como un problema ético.

Cuando el tema es la alteridad desde una perspectiva ética, Emmanuel Lévinas es una voz clave para subvertir el pensamiento dominante de la tradición filosófica-ontológica occidental que ha reducido el universo a la centralidad del yo, negando de esta forma a la alteridad. Este filósofo antepone la ética en su reflexión y la concibe como filosofía primera, además considera que la historia de la filosofía es

una tentativa de síntesis universal, una reducción de toda la experiencia, de todo lo que tiene sentido, a una totalidad en donde la conciencia abarca al mundo, no deja ninguna otra cosa fuera de ella, y así llega a ser pensamiento absoluto. (Lévinas, 2020, p. 63)

Lévinas (2020) argumenta que la ontología, al darle primacía al ser, se convierte en una filosofía del poder. Esta filosofía del egoísmo somete a la alteridad a la mismidad del yo, cerrando la libertad del ser en beneficio propio y suprimiendo o poseyendo al otro.

En este mismo marco ontológico de filosofía del poder, Descartes introduce la concepción de subjetividad (Lévinas, 2020), cuya figura es el sujeto de la modernidad que se piensa a sí mismo para encontrar el conocimiento de la existencia⁷. Este individuo del ego cogito (ahistórico, inamovible) está separado del mundo, es el yo/lo de afuera. Este sujeto es aquel que solo existe cuando se piensa a sí mismo, y considera que lo demás es superfluo o inferior.

Ese enfoque en la mismidad también es posible encontrarlo en el pensamiento de Hegel, que evoca a una centralidad del nosotros. De acuerdo con la explicación que hace Grosfoguel (2007), Hegel “concebía el Espíritu Universal” -la razón- con el siguiente recorrido:

Oriente es el pasado que quedó estancado, Occidente es el presente que desarrolló el Espíritu Universal y la América blanca es el futuro. Si Asia forma una etapa inferior del espíritu universal, África y el mundo indígena no forman parte del mismo y las mujeres ni siquiera son mencionadas excepto para hablar del matrimonio y la familia. (p. 67)

⁷ Dussel considera que la Modernidad nace en 1492 tras el episodio de encuentro de Europa con América. Para él allí también inicia el Yo, “el ‘Yo conquisto’ de Cortés o Pizarro, que anteceden prácticamente al *ego cogito* cartesiano por un siglo” (Dussel, 1991, p. 9).

Se evidencia un pensamiento totalitario, etnocéntrico y patriarcal, pues el espíritu absoluto está asentado y su cúspide se encuentra en una única identidad, que, observada de esa forma, la hace dominante.

Lévinas (2020) rechaza la noción ontológica de la universalidad de la mismidad y propone que el yo no se limita a una individualidad construida por un “sistema de referencias” y que, además, no permanece siempre siendo el mismo, al contrario, es un “ser cuyo existir consiste en identificarse, en reencontrar su identidad a través de todo lo que le pasa” (p. 31). Para Lévinas (1987, 2009, 2015, 2020) la mismidad, es decir; la identidad del ser, casi siempre incapaz de salir de sí, es interpelada por el otro con su alteridad (para este filósofo el concepto sería: exterioridad) y “en lugar de descubrirme en mi 'esencia' de Yo transcendental, me despoja y no cesa de despojarme de todo aquello que puede serme común con otro hombre” (Lévinas, 1987, p. 114).

2.1.5.1 La exterioridad del Otro

En el encuentro con la alteridad se establece una especie de separación –que viene dada por la diferencia que nos aleja- y que suele verse reflejada en la exclusión, rechazo, aislamiento, etc. de aquella alteridad. Se reconoce al otro como separado, pero normalmente, en un aspecto negativo. Se tiende a la comparación odiosa en la que su diferencia es opuesta a los atributos de la identidad propia.

En Lévinas (2020, 1987) la separación tiene una significación distinta. Esta separación es la que permite entender al otro como un otro absoluto, con quien se da una relación en la que hay proximidad, pero siempre se mantiene la separación y su exterioridad.

La existencia del Otro nos concierne dentro de la colectividad, no por su participación en el ser que nos es familiar a todos ya; no por su poder y su libertad –que tuviéramos que subyugar y utilizar en nuestro provecho-; no por la diferencia de sus atributos –que tendríamos que superar en el proceso del conocimiento o en un impulso de simpatía que nos lleva a confundirnos con él, como si su existencia fuera una molestia. El Otro no nos afecta como ese al que hay que superar, englobar, dominar; sino en tanto que otro, independiente de nosotros: por detrás de toda relación que podamos mantener con él, resurgiendo como absoluto. (Lévinas, 2020, p. 94)

Así pues, esta separación que hace del otro absolutamente otro es lo que indicaría a la mismidad que, sobre la otredad “no puedo yo poder”. Esta idea de

separación es positiva si se observa como una manera de resguarda a la otredad de cualquier intento de suma o anulación por parte de un yo totalizador. De acuerdo con este filósofo el “ser separado” es el yo –que es otro frente a los demás- y esta separación viene dada por la dimensión interior, la del “egoísmo, disfrute y sensibilidad”, que “es positivamente *estar en alguna parte*, en la casa, ser económicamente”, que en concreción sería la vida privada y personal de cada individuo (Lévinas, 2020, p. 195).

Esta separación es necesaria para la “idea de Infinito –o a la relación del Otro que se establece a partir del ser separado y finito” (Lévinas, 2020, p. 163). La idea de infinito Lévinasiana busca invertir la concepción totalizante del ser y del saber absoluto de la filosofía tradicional, que ve como un “pensamiento de lo igual”, una igualdad en el sentido que desconoce la diferencia y el pluralismo (Lévinas, 2020). Según este autor, la desigualdad implica que yo y el otro son términos que no pueden ser comparados o considerados como opuestos, ni pueden ser abarcados por la racionalidad que tematiza al otro.

La propuesta de Lévinas implica una resignificación de conceptos que tradicionalmente se han entendido de forma negativa. La exterioridad se convierte en un atributo y la separación se vuelve necesaria cuando se descubre en el otro un ser separado e infinito sobre el cual “no puedo yo poder”. Es decir, la alteridad no puede ser negada, anulada, excluida, dominada u oprimida. Este supuesto abre el camino para considerar que la exterioridad, que por naturaleza causa extrañeza al yo, demanda respeto en lugar de ser vista como un problema.

De modo que “es necesario encontrar para el hombre un parentesco distinto a aquel que lo remite al ser, lo cual tal vez permitiría pensar esa diferencia entre mí y el otro, esta desigualdad en un sentido radicalmente opuesto a la opresión” (Lévinas, 1987, p. 257). Quizás esto remite a desaprender o cambiar el discurso de igualdad que predica que somos iguales, para mejor comprendernos como diferentes y, sin temor a reconocerlo, también extraños, pero a su vez convivientes de una misma comunidad de seres vivos humanos y no humanos.

Krotz (1987, 2002) encuentra que la pregunta antropológica por la alteridad ha emergido siempre en la historia de la humanidad, sin embargo, esta se fue tornando en

una dialéctica entre la identidad y la diferencia, olvidando así las formas utópicas de comprender la alteridad y el asombro mutuo que ella puede generar.

La alteridad para Krotz (2002) necesariamente emerge a partir de un encuentro cultural, ya que

un ser humano reconocido en el sentido descrito *como otro* no es considerado con respecto a sus particularidades altamente individuales y mucho menos con respecto a sus propiedades 'naturales' como tal, sino *como miembro* de una sociedad, *como portador* de una cultura, *como heredero* de una tradición, *como representante* de una colectividad. (p. 9)

La falta de una otredad concreta en la explicación de Lévinas lleva a Dussel (1991) a proponer una alteridad con, lo que él denomina, una “corporalidad sufriente”, es decir, una alteridad con una historia y un territorio específicos. Sin embargo, Dussel no abandona la perspectiva ética que Lévinas propone como primordial y reafirma la crítica hacia la filosofía occidental que ha reducido al otro a la mismidad⁸.

El discurso de Dussel “parte, al menos pedagógicamente y de manera abstracta, desde la 'intuición Lévinasiana de que 'el Otro (*Autruil*)' es la fuente originaria de todo discurso posible, esencialmente ético y desde la exterioridad” (Dussel, 1991, p. 119). Como filósofo latinoamericano, indica que es necesario hallar un lugar de enunciación propio, desde esta comunidad periférica “donde la experiencia de la 'exclusión' es un punto de partida cotidiano” (Dussel, 1991, p. 12).

Según Dussel (1974), la premisa del otro como absolutamente otro de Lévinas es equívoca, ya que Lévinas nunca consideró que el otro pudiera ser una otredad concreta, es decir, con un lugar histórico, social y geopolítico. Sin embargo, al igual que Lévinas, Dussel también da un giro al pensamiento filosófico tradicional de la ontología y concibe a la otredad “como libre, como un más allá del sistema de la totalidad” (Dussel, 1974, p. 182).

La falta de rostro histórico concreto de la otredad en Lévinas podría llevar a una dificultad para encontrar soluciones concretas a las relaciones de poder y dominio de unos sobre otros en el marco del sistema-mundo, más aún si la cultura es una etiqueta

⁸ Lévinas (2020) da cuenta de un otro absoluto, no alude a un contexto del otro, a un otro cultural. Solo cuando se refiere al *tercero* (a la humanidad), trae a mención las instituciones y esto es lo más cercano a una posible concreción. Sin embargo, hacerlo podría haber significado romper con el concepto de infinitud y exterioridad que defiende en su tesis.

que alerta sobre cualquier identidad. Pero, por otro lado, la virtud y propósito ético de este autor es precisamente abrigar al otro en la ética antes que en el saber (Lévinas, 2020, p. 39).

2.1.5.2 Rostro y corporalidad del otro

Rostro es la categoría que utiliza Lévinas (2015, 2020) para referirse al modo en que la alteridad se revela. La relación otro-mismo es un cara a cara en el que la otredad absoluta aparece en primer lugar –siendo quien interpela- y lo hace como rostro que “significa el Infinito”, es decir, que se niega a “ser contenido”, permaneciendo “de entrada ético” (Lévinas, 2020).

La eticidad mencionada se deriva de un acceso al rostro carente de tema, en el que no se advierte unos rasgos, porque según Lévinas (2015), “cuando usted ve una nariz, unos ojos, una frente, un mentón, y puede usted describirlos, entonces usted se vuelve hacia el otro como hacia un objeto” (p. 71). Se trata de una relación puramente ética que excluye el juego de la totalidad, ya que “rompe con el mundo que puede sernos común y cuyas virtualidades se inscriben en nuestra *naturaleza* (ya también las desarrollamos existiendo)” (Lévinas, 2015, p. 215).

La revelación de la alteridad absoluta es manifestación que se produce en el rostro y expresa, por un lado, una orden y por otro, una invitación (Lévinas, 2015). La orden es “no matarás”, un aviso de prohibido que “el rostro introduce en el mundo [y que] no reta a la debilidad de mis poderes, sino a mi poder poder” (Lévinas, 2015, p. 219). Pero, a su vez, el rostro es vulnerable, “está expuesto, amenazado, como invitándonos a un acto de violencia” (Lévinas, 2015, p. 72). En una relación ética, la respuesta de la mismidad sería la obediencia al mandato y en ese no matarás se encerraría la respuesta al otro.

En la idea de este filosofo no hay una otredad concreta, pero sí recurre a una serie de figuras como referencia simbólica a la otredad por la que se debe responder y hacer justicia:

El Otro, en tanto que el otro, se sitúa en una dimensión de altura y abajamiento –abajamiento glorioso: tiene la cara del pobre, del extranjero, de la viuda y del huérfano, y, a la vez, la del maestro llamado a investirme con la libertad y a justificarla (Lévinas, 2020, p. 285)

La figura del otro como maestro se presenta, no para imponerse sino para enseñar al yo a ser receptor de esa relación ética que se mantiene gracias a la idea de infinitud. Dicha recepción -que en términos de la relación ética se refiere a acoger- del discurso del otro, expresado a través de su rostro, “significa ser enseñado” (Lévinas, 2020). Esto quiere decir que en la relación ética el yo no se impone ni se compara con el otro, sino que se reconoce como su alumno y así, según Lévinas, se hace justicia.

Por otra parte, el rostro tiene trascendencia, que se explica por su situación de exterioridad -su condición indeleble de extranjero-, así como por su condición de desnudez. Esta última no se refiere a que el rostro esté desprovisto de adornos, sino a que es libre de cualquier conocimiento concerniente a un objeto, y se presenta “por sí mismo, y en absoluto por referencia a un sistema” (Lévinas, 2020, p. 77). Esta desnudez, que se extiende al cuerpo y a la extranjería del otro, constituyen también una indigencia, es decir, un hambre que es necesario reconocer (Lévinas, 2020, p. 78).

En relación con el reconocimiento del otro, que en su condición de desnudez y extranjería es libertad, pero a su vez miseria, Lévinas hace referencia a los rostros del pobre, el extranjero, la viuda y el huérfano. Estos representarían las condiciones de desprotección, aluden a otredades de la carencia y opresión, que también son figuras citadas en el Antiguo Testamento.

La dimensión de lo divino se abre partiendo del rostro humano.... Su epifanía misma consiste en solicitarnos por su miseria en el rostro del extranjero, de la viuda o del huérfano El Otro es el lugar mismo de la metafísica, y le es indispensable a mi relación con Dios. No desempeña en absoluto el papel de mediador. El Otro no es la encarnación de Dios, sino, precisamente por su rostro, en el que está desencarnado, es la manifestación de la altura de Dios que se revela. (Lévinas, 2020, p. 82)

Este autor también sostiene que la relación ética del encuentro cara a cara con el otro crea una brecha que conduce al encuentro con Dios, al que se llega al practicar la justicia. Y la justicia se logra en la respuesta a la interpelación de otro –maestro por su posición de altura, rostro del pobre, el extranjero, la viuda y el huérfano por su miseria. Es importante señalar que el planteamiento de Lévinas no es teológico, ya que evita cualquier tematización en ese sentido, ni ontológico, pues busca alejar la ontología del primer plano para dar lugar a lo que denomina “ateísmo metafísico” mediante la “conducta ética” (Lévinas, 2020).

En la perspectiva de Lévinas (2020), el rostro se presenta como la puerta de entrada hacia la relación ética con el otro absoluto, un otro que está desprovisto de cualquier tema. Por su parte, el cuerpo se concibe para el sujeto como la herramienta de posesión y trabajo, como el medio para tener tiempo y superar la alteridad del otro, la cual se interpone en la vida diaria. En este sentido, el cuerpo permite al yo y al otro ser dueños de sí mismos.

Para Ferrer Santos (2002) la corporalidad es “el signo primero para el reconocimiento de alguien”, es decir, expresión de vida y subjetividad, que presenta a la persona y le permite relacionarse con su entorno (p. 171). En esa relación con lo exterior el sujeto está sometido a las condiciones que le exige el afuera y al mismo tiempo es poseedor de su corporalidad, siendo el cuerpo también el espacio en que habita la persona (Augé, 1996). De ahí que la cuestión corporal esté vinculada con la experiencia de las relaciones de poder, en las que se ejerce el dominio sobre la corporalidad de otro para someter a la exclusión, dependencia, el sufrimiento o la violencia.

Dussel (1991) sostiene que la alteridad se manifiesta como corporalidad sufriente y que la interpelación de otro concreto es un “acto-de-habla” -el cara a cara en Lévinas-, un encuentro con la lingüística como mediadora única. “Se trata de un encuentro con la corporalidad inmediata de ambos [Alguien-Otro]: la proximidad” (Dussel, 1991, p. 12). Lévinas (1987) también utiliza el concepto de proximidad para referirse a la cercanía en el cara a cara, pero señala que esto no elimina la separación o la exterioridad del otro.

Inspirado en la propuesta y línea ética de Lévinas, Dussel (2016) considera que

el orden de la manifestación de los entes que aparecen en el mundo (la fenomenología) deberá distinguirse desde ahora del orden de la revelación del Otro/a desde más allá del mundo (la epifanía). La moral, la fenomenología es trascendida por la ética y la epifanía. La primera, la constituye el ser humano dado desde la visión; la segunda se descubre desde la pasividad del que escucha, del obediente. (p. 119)

No obstante, Dussel (1994, 1998) en su visión de lo que conceptúa como un ética de la liberación⁹, ve necesario que la alteridad se encarne en un otro concreto, en una corporalidad que habite y tenga una historia. Sin embargo, señala que, en el encuentro inicial con la alteridad, lo que se manifiesta no son aspectos físicos, sino una dimensión esencialmente ética (Dussel, 2016). El otro “oculta su misterio que solo se da a conocer al oído atento del que, asumiendo responsablemente su interpelación, tiene fe en su palabra” (Dussel, 2016, p. 120).

El acto-de-habla o interpelación se manifiesta como un “enunciado performativo sui generis”, que es emitido por un hablante que se encuentra en una posición de trascendencia en relación con un oyente; este enunciado es una interpelación a la “razón *del Otro*”, es decir, a la verdad del otro que se encuentra fuera de la verdad hegemónica impuesta como razón real (Dussel, 1991, pp. 15-24). El contenido de la interpelación expuesta por este filósofo es la corporalidad sufriente del otro, ya que lo primero que revela es “su estado de represión, el sufrimiento de ser sujeto de dominación” (Dussel, 2016, p. 134).

En su producción filosófica, Dussel (1991, 1994, 1998, 2016) se refiere a la otredad de diversas maneras, incluyendo términos como pobre, oprimido y víctima. Además, describe niveles de afectación de su realidad negada que se reflejan en términos como afectado, dominado y excluido. Por ejemplo, una persona afectada (que no es consciente de esta condición) podría ser un esclavo que cree que su situación es natural; una persona en una posición de subordinación, como una mujer en el sistema patriarcal, estaría dominada; finalmente, alguien en condiciones de pobreza, que es incapaz de reproducir su vida, sería un excluido.

En su obra, Dussel (1994) profundiza en el concepto de otredad a través de la historia de vida de Rigoberta Menchú Tum, una líder y activista indígena guatemalteca. Ella es una otredad concreta de la que se vale el filósofo para explicar la ética de la liberación, que comienza en “la experiencia ética de la 'exposición' en el cara-cara: ‘Me llamo Rigoberta Menchú’” (Dussel, 1994, p. 258). La frase “Me llamo Rigoberta Menchú” que cita Dussel, aparece en el título del libro de Elizabeth Burgos que cuenta

⁹ De acuerdo con Dussel (1998) “la ética se construye sobre juicios de hecho... y el hecho masivo al que nos hemos querido referir repetitivamente es la exclusión de la mayoría de la humanidad del proceso de la Modernidad y del Capitalismo” (p. 568). De este modo, se trata de una ética que parte de los dominados, afectados y excluidos por el sistema.

la vida de la líder indígena maya quiché. Se trata de una frase que esconde un fondo de significación cultural, política, histórica y social de toda una comunidad, aquí estaría “la 'razón' *del Otro*” a la que Dussel (1991) hace referencia.

Para Dussel (1994, 1998), Rigoberta Menchú, en su condición de víctima, es figura de la corporalidad sufriente que se descubre negada en el sistema, pero no únicamente en su individualidad sino como comunidad, como razón de otredades diversas: “mujer, indígena, de raza morena, campesina, guatemalteca” (Dussel, 1998, p. 13).

El título completo del libro es *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, en esta segunda frase: “y así me nació la conciencia”, se distingue el camino hacia una ética de la liberación:

El des-cubrirse en-cubierto, ignorado, afectado-negado, lleva a comenzar a tomar-conciencia del sí mismo positivo..., pero dialécticamente determinada por la 'conciencia'... de la relación negativa con el sistema: des-cubrirse sí mismos (nos-otros) pero como en-cubiertos. El 'empezamos a ver más claro las cosas' de Rigoberta no es sólo 'ver clara la propia sabiduría', sino ver igualmente su 'negación'. (Dussel, 1994, p. 267)

En la vía hacia una ética de la liberación, la otredad –como afectado, dominado y/o excluido- en el sistema de una totalidad, se reconoce como negada (encubierto) y posteriormente niega su negación para revertir las condiciones del sistema que producen y reproducen a las víctimas. Dussel (1994) ve necesario la concreción del otro porque no se trata de una “realidad formal vacía”, sino que hay detrás “una memoria, una cultura, una comunidad, el ‘nosotros-estamos-siendo’ como realidad ‘re-sistente’” (p. 260).

2.1.5.3 El lugar del Otro

La célebre frase cartesiana “pienso, luego existo”, está claramente encerrada en el yo y refleja cómo se nos ha enseñado a permanecer en nosotros mismos, contemplándonos y complaciéndonos. También Martin Heidegger, en *Ser y Tiempo*, advierte sobre el olvido del ser, sin percatarse del olvido del otro (Granados-García, 2017). En contraste, la línea ética que propone Lévinas (2020) subvierte la idea del yo como centro, cuando afirma que “el hecho de que, al existir para el otro, exista yo de otro modo que existiendo para mí, es la moralidad misma” (p. 296).

Desde una perspectiva filosófica y ética, la centralidad del yo se vislumbra como el problema principal asociado a la totalidad de identidades dominantes. Las relaciones de poder que se desarrollan en el mundo se justifican como hechos naturales y su complejidad no permite reparar en el problema de fondo que es el lugar de privilegio que ocupa una identidad (individual o colectiva) y la creencia de poder sobre otros, como bien señala Lévinas (2015).

Si a lo largo de la historia se ha trazado el lugar del yo como privilegio, ¿es necesario preguntarse por el lugar del otro? irónicamente se necesita del yo para hacerlo. Aquí también Lévinas (1987) tiene mucho por decir¹⁰.

En el encuentro con la alteridad, en Lévinas, la senda comienza en el cara a cara entre la mismidad y la otredad, estableciendo una relación de proximidad, pero manteniendo siempre la separación. Esta separación no implica permanecer en soledad, sino que es “positivamente *estar en alguna parte*, en la casa, ser económicamente” (Lévinas, 2020, p. 195). El otro es un otro absoluto, exterior e infinito por su separación, irreducible al pensamiento o a toda pretensión de conocimiento del yo.

En el cara a cara, el rostro arroja razón y mandato del no matarás e invita también a “oír su miseria que clama justicia” (Lévinas, 2020), y hacerlo consiste

en ponerse como responsable: a la vez, como más y como menos que el ser que se presenta en el rostro: menos, porque el rostro me recuerda mis obligaciones y me juzga ...; más, porque mi posición de *yo* consiste en poder responder a esta miseria esencial del otro. (p. 241)

La vía no es únicamente hacia el encuentro sino además hacia la responsabilidad por el otro. En este punto entra en juego la voluntad. Esta, para Lévinas (2020), tiene la libertad de responder al llamado, sin embargo, “no es libre para negar esta responsabilidad misma: no es libre de ignorar el mundo con sentido en que la ha introducido el rostro del otro” (p. 245). Aceptar el llamado y asumir la responsabilidad es abrirse a la razón del otro, lo que Lévinas (2020) denomina la “acogida del otro”, y es aquí donde surge la razón moral que cuestiona la libertad del yo.

¹⁰ La propuesta de Lévinas como pensamiento ético se podría considerar inspiración (el mismo Dussel se ha inspirado en este pensamiento para la ética de la liberación) y propone una salida al encarcelamiento del yo.

La responsabilidad por el otro no puede nacer de un compromiso que proviene del yo como si fuera su propia decisión (Lévinas, 1987, 2015). Tampoco puede ser considerada como “un simple atributo de la subjetividad, como si esta existiese ya en ella misma, antes de la relación ética” (Lévinas, 2015, p. 80). El filósofo aleja a la subjetividad del sin salida del yo porque considera que “nadie puede quedarse en sí mismo: la humanidad del hombre, la subjetividad, es una responsabilidad por los otros, una vulnerabilidad extrema” (Lévinas, 2009, p. 130).

En esta línea de pensamiento, el sujeto es rehén del otro, en el sentido de ser “para el otro” y la subjetividad se constituye en “substitución” que separa de la identidad (Lévinas, 1987, p. 266). La sustitución significa “ponerse en el lugar del otro, que remite a la transferencia del 'por el otro' al 'para el otro', y dentro de la persecución del ultraje infringido por el otro a la expiación de su falta por mí” (Lévinas, 1987, p. 190). Es un acto de respuesta que implica hacerse cargo, es decir, un “heme aquí respondiendo de todo y de todos” (Lévinas, 1987, p. 183).

La propuesta de Lévinas (1987) podría considerarse como un sometimiento del yo, al referirse a este como rehén del otro, sin embargo,

para lo poco de humanidad que adorna la tierra es necesario un aflojamiento de la esencia en segundo grado: en la guerra justa declarada a la guerra, temblar e incluso estremecerse en todo instante por causa de esta misma justicia. Es necesaria esta debilidad. Era necesario este aflojamiento sin cobardía de la virilidad por lo poco de crueldad que nuestras manos repudiarán. (p. 266)

El giro es necesario y empieza en la identidad, en salir de ella para dar lugar a la extrañeza de la alteridad que no es reducible, ni comparable, tampoco antagónica, sino diferente, simplemente alteridad. Si se quiere ver en una perspectiva más sencilla, Ferrer Santos (2002) aboga por el respeto, como “actitud ética universal... [que] solo es posible en el reconocimiento recíproco de las particularidades..., [pues] la virtud igualitaria de la justicia trae consigo contar con los papeles asimétricos de los sujetos entre los que media” (p. 162).

Cortina (2017) también aborda el tema de la reciprocidad, considera que el reconocernos mutuamente es esencial para nuestra identidad como seres humanos. Además, alude a la reciprocidad como un comportamiento que la humanidad fue adquiriendo en el intercambio y la cooperación, pero advierte que en ese mutualismo –

sobre todo en lo referente al beneficio económico- se excluye a aquellos que no pueden aportar nada a cambio, por ello hace referencia igualmente al “reconocimiento compasivo” (Cortina, 2017, p. 101). Tal compasión es esencial para que la reciprocidad se produzca pues “siempre, necesariamente (o nos encontraríamos en el sistema final, absoluto, sin futuro), hay [un] otro oprimido, negado” (Dussel, 1994, p. 243), que está en desventaja.

De un lado, Cortina (2017) habla de la compasión –como idea básica del conmoverse al ver padecer- y del otro, Ferrer Santos (2002) se refiere al reconocimiento de las particularidades, que tiene que ver con el reconocimiento de un otro en su alteridad, por lo que en esa medida ambos se acercan al planteamiento lévinasiano sobre la relación ética con el otro. Aunque, en esta relación ética con el otro, la identidad no puede esperar la reciprocidad porque el yo está en “sujeción al otro” (Lévinas, 2015, p. 82).

En la obra de Lévinas (2020) se encuentra la noción de bondad que se asemeja a la de reconocimiento compasivo (Cortina, 2017). Esta bondad se caracteriza por ser un deseo, pero no el deseo comúnmente entendido como la satisfacción de necesidades o anhelos, sino que es un deseo por lo absolutamente otro, que permite la sustitución, siendo “exigencia de un abandono de todo tener, de todo lo suyo y de todo para sí” (Lévinas, 1987, p. 188). En este sentido, la bondad sería la fórmula para ponerse en el lugar del otro, en la manera que este filósofo propone.

Por su parte, Dussel (2015) defiende la idea de solidaridad, la cual describe como “pulsión de alteridad, un deseo *metafísico* (E. Lévinas) por el otro que se encuentra en la exterioridad del sistema donde reina la tolerancia y la intolerancia” (p. 5). A menudo, se utiliza el término tolerancia como una forma de lograr una convivencia pacífica, pero lo que no se identifica es que en la tolerancia no hay un reconocimiento libre de prejuicios hacia el otro. Lo que se da en dicha capacidad es una simple aceptación. Por esta razón, Dussel prefiere referirse a la solidaridad, que ve como

un *hacerse-cargo* (eso significa *re-spondere*: tomar a cargo [*spondere*] del otro, reflexivamente [*re-*] ante el tribunal del sistema que acusa porque se asume a la víctima de la injusticia y, por ello, aparece como el señalado, como el injusto, culpable, reo, como el rehén en el sistema en nombre del otro. (2015, p. 5)

El llamado a la solidaridad surge en defensa del otro, quien es considerado como el “enemigo radical” del sistema, porque demanda un cambio a su totalidad, una “completa inversión de su sentido” (Dussel, 2007, p. 46).

La propuesta de Lévinas de una ética primera, que se antepone a la ontología (al ser) y a la política, hace sospechar sobre la inutilidad de seguir mencionando términos como compasión, solidaridad o bondad, si no se cree en la radicalidad de una relación ética en la que el otro y su alteridad se anteponen al yo. Por supuesto, este propósito aparentemente radical de substitución que presenta Lévinas (1987) es de compleja aplicabilidad y supone una deconstrucción de todo lo que la humanidad ha creído acerca de sí misma.

Uno puede mostrarse escandalizado por esa concepción utópica y, para un yo, inhumana. Pero la humanidad de lo humano –la verdadera vida- está ausente. La humanidad dentro del ser histórico y objetivo, la brecha misma de lo subjetivo, del psiquismo humano, en su original vigilancia o deshechizamiento, es el ser que se deshace de su condición de ser: el des-inter-és. (Lévinas, 2015, p. 84)

Por tanto, esta utopía es necesaria, al menos como pauta inicial para desaprender la razón de la mismidad. Esto podría significar, al fin y al cabo, una libertad para el yo, que desde un punto de vista egoísta sería la salida del encierro propio. En ese camino, la propuesta de reciprocidad puede tener cabida si se comprende cómo actuar en cadena, en la que la contrapartida no se espera del otro, sino de un tercero. Esto supondría que “confío en el otro para convertirme en él, y a su vez, para que ese otro se convierta en otro frente a otro, en una cadena de remisiones: una suerte de transmigración de responsabilidades” (Zuluaga, 2020, p. 40).

Similar es el planteamiento de Ferrer Santos (2002), quien concluye que al “responder al otro me hago responsable de mí ante él y, al ofrecerle así un nuevo marco para el ejercicio de su propia responsabilidad en el futuro, el nosotros primitivo cobra la figura ética del ser corresponsable” (p. 257).

Igualmente, Cortina (2017) promueve una “ética de la corresponsabilidad”, que incluye la reciprocidad y la compasión. Según la filósofa, esta ética requiere un marco jurídico y político que promueva una sociedad inclusiva, considerando tanto el aspecto formal como el contexto institucional. Sin embargo, el problema surge cuando no es posible confiar en un marco normativo formal, especialmente en sociedades donde no se

ha establecido una verdadera democracia. Es ahí cuando una ética de la liberación (Dussel, 1994, 1998) podría ser clave, pues se necesita una solidaridad entre los excluidos del sistema para transformar la totalidad del ser.

2.2 Conflicto social y armado en Colombia y la vulneración del otro

El apartado que se desarrolla a continuación se traslada al contexto colombiano, específicamente al escenario del conflicto social y armado del país. Se trata de un acercamiento a la situación tanto previa como posterior al Acuerdo de Paz de La Habana (Cuba), firmado entre el Gobierno de Colombia y la guerrilla de las FARC-EP en 2016. Cabe señalar que la dimensión histórica del conflicto desborda los propósitos de esta tesis, por tal razón, es necesario acudir a una referencia general más que a los hechos puntuales. Se describen a continuación los rasgos del conflicto, los aspectos de su persistencia, las formas violentas en que ha sido negada la alteridad y las narrativas construidas alrededor de esta guerra.

2.2.1 Acuerdo de Paz de La Habana

En 2012 se da a conocer públicamente que el gobierno colombiano, bajo el mandato presidencial de Juan Manuel Santos, estaba en conversaciones con las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia - Ejército del Pueblo (FARC-EP), para iniciar un proceso de negociación que diera fin al conflicto armado con esta guerrilla, la más antigua de América Latina.

Tras cuatro años de negociaciones en La Habana, en septiembre de 2016, se firma el Acuerdo de Paz que permitiría el cese al fuego y de hostilidades bilateral y la desmovilización de la guerrilla. En el mes de octubre se realiza un plebiscito para refrendar el acuerdo. Se realizó la siguiente pregunta a la sociedad colombiana: “¿Apoya usted el acuerdo final para la terminación del conflicto y la construcción de una paz estable y duradera?”. El resultado fue la victoria del “No”, con un 50,21% ante un “Sí” con el 49,78% y una abstención del 62,59% (Departamento de Seguridad Nacional [DSN], 2016).

Tras el resultado del plebiscito de refrendación del Acuerdo de Paz en Colombia, la abstención y el rechazo de la población a una salida negociada para la paz fue objeto de análisis por parte de diversos actores. En este sentido, la Fundación para la

Paz (FIP, 2016) encontró que el voto por el “Sí” fue mayoritario en regiones apartadas donde la atención estatal es precaria y existía una mayor presencia de las FARC-EP. Por el contrario, el voto por el “No” consiguió el triunfo en zonas donde hay mayor presencia institucional del Estado y una mayor integración territorial¹¹. A su vez, la abstención tuvo un porcentaje más alto en aquellas zonas donde el “Sí” fue mayoritario.

Este resultado también fue atribuido a razones políticas. El principal promotor del “No” fue el expresidente Álvaro Uribe Vélez, quien desde siempre ha contado con un número significativo adeptos. Cabe mencionar igualmente que la campaña de oposición al Plebiscito tuvo un fuerte impacto. González (2017) analiza el contenido de comunicados, entrevistas y discursos de la oposición realizados previo a la consulta popular y encuentra que “los discursos del 'No' centraron su mensaje en el campo semántico del miedo, la guerra y el comunismo” (p. 121). González al mismo tiempo señala el uso de las denominadas *fake news* para crear la idea de que el país sería entregado a la guerrilla de las FARC y se convertiría en otra Venezuela.

Por su parte, el Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos, en su informe¹², expuso que

durante el proceso del plebiscito, se utilizaron los avances en la realización de los derechos de las mujeres y de la población LGBTI para apalancar la oposición al Acuerdo, lo que tuvo un fuerte impacto en los avances previamente logrados en estos derechos. (ACNUDH, 2018, p. 2)

Se trató de un discurso de resistencia contra el acuerdo de paz y en defensa de la familia tradicional, criticando el enfoque de género propuesto en el mismo (ACNUDH, 2018).

En contraste, la campaña del “Sí” no logró persuadir a la mayoría de los votantes, ya que se dio por sentado que el acuerdo de paz, al tratarse de una solución pacífica al conflicto, tendría aceptación¹³. Asimismo, como apunta Torres Rodríguez (2021) en su estudio, “faltó pedagogía por parte del Gobierno sobre los puntos del

¹¹ En la radiografía que realizó al plebiscito la FIP (2016) desarrolla seis claves para comprender la victoria del No en: <http://www.ideaspaz.org/especiales/posplebiscito/>

¹² El informe con fecha de 2 de marzo de 2018 corresponde a la observación y descripción de la situación de derechos humanos en Colombia durante el primer año (2017) de implementación del Acuerdo de Paz.

¹³ Botero (2017) señala que no se tuvo en cuenta la importancia de una campaña estratégica, ya que las disposiciones que se suelen incluir en un acuerdo de esta envergadura (como es el caso de la reducción de penas y la participación política de los desmovilizados) pueden generar controversia y rechazo.

acuerdo de cara al plebiscito y esto pudo influir en la desaprobación ciudadana del mismo” (p. 252).

Pese al panorama después del plebiscito, en los siguientes meses se mantuvo el cese al fuego y de hostilidades bilateral y se redactó un nuevo texto con las modificaciones negociadas en conversaciones con los sectores de la oposición. Después de una larga historia de procesos anteriores inconclusos y fallidos, finalmente se logró llegar a un acuerdo de paz con las FARC en Colombia el 24 de noviembre de 2016, a través del Acuerdo Final para la Terminación del Conflicto y la Construcción de una Paz Estable y Duradera.

En 2017 las FARC entregan sus armas en un acto verificado por la Misión de la Organización de las Naciones Unidas. Se constituyeron como partido para pasar de la lucha armada a la política. Por otra parte, La Agencia para la Reincorporación y la Normalización (ARN), según cifras a enero de 2021, informó que 13.999 personas fueron reconocidas como exintegrantes de las FARC por la Oficina del Alto Comisionado para la Paz, de las cuales 13.119 para la fecha se encontraban en proceso de reincorporación¹⁴.

Según el Registro Único de Víctimas del Conflicto (RUV), hasta el 31 de enero de 2021 se registró un total de 9.106.309 víctimas del conflicto armado en Colombia. De este número, 3.526.973 corresponden al período entre el año 2001-2005, siendo este el más crítico en comparación con los demás. Por otro lado, el tiempo comprendido entre 2016-2020 es el que registra las cifras más bajas con 920.955 víctimas.

A pesar de la notable disminución de las cifras después de la firma del acuerdo de paz en 2016, el ACNUDH, en su informe relativo al año 2017, advierte que en zonas de antigua influencia de las FARC ingresaron otros grupos ilícitos y criminales en búsqueda de “control de las economías ilegales aún existentes, provocando un aumento de la violencia” (ACNUDH, 2018, p. 3). Además, el número de asesinatos de defensores de derechos humanos y líderes sociales y comunitarios también se vio en aumento.

¹⁴ La ARN se encarga de diseñar y coordinar los procesos de reintegración y reincorporación de los desmovilizados. La reincorporación se ha planteado como un proceso de oferta institucional para favorecer desde un marco legal la reincorporación de los excombatientes y sus familias a la sociedad.

El informe sugiere que estos asesinatos podrían haberse evitado si el Estado hubiera respondido de forma oportuna a la implementación del Acuerdo, dando prioridad a los derechos de los ciudadanos (ACNUDH, 2018, p. 4). En 2020, la “Misión de Verificación de las Naciones Unidas en Colombia (UNMVC) verificó también el asesinato de 73 antiguos integrantes de las FARC-EP, para un total de 248 homicidios de este tipo desde la firma del acuerdo de paz en noviembre de 2016” (ACNUDH, 2021, p. 3).

Existen variaciones en las cifras de homicidios de líderes de acuerdo con la fuente de origen de la información. La Fiscalía General de la Nación utiliza como fuente oficial a la Oficina de Derechos Humanos de Naciones Unidas en Colombia (ONU DDHH), la cual indicó 462 casos de homicidio entre 2016 a 2020. La Defensoría, en relación con este mismo período, reportó 753 casos y la ONG Somos Defensores 600 casos. Las diferencias en las cifras se deben a la forma en que se identifica a los líderes y su sistema de recogida de información. Sin embargo, estas muertes van más allá de las cifras, ya que se trata de personas que representan a su comunidad y son un factor clave en la construcción del tejido social de sus colectivos.

Tras el Acuerdo de Paz de La Habana, se ha evidenciado que el conflicto en Colombia no se puede reducir a una lucha contra una guerrilla específica. Además, se sigue ejerciendo violencia contra la población, no solo de forma directa, sino también mediante el asesinato de líderes sociales, como se pudo evidenciar en el párrafo anterior.

Igualmente, hay otros grupos armados que están operando en el país y el Estado no ha asumido la responsabilidad de garantizar la implementación del Acuerdo. Es el motivo por el que “organizaciones sociales, los movimientos sociales, los líderes y las lideresas defensoras de derechos humanos siempre han expresado que estos Acuerdos de Paz son un aspecto fundamental en el desescalamiento del conflicto armado, pero no su resolución total” (Asociación Española de Investigación para la Paz [AIPAZ], 2021, p. 16)

2.2.2 Conflicto social y armado

Para referirse al conflicto colombiano se han usado denominaciones como guerra contrainsurgente, guerra civil, guerra contra la sociedad, guerra contra el

terrorismo –concepto que cobra vigencia después de los ataques el 11 de septiembre de 2001, en EE.UU.-, y conflicto social y armado. Este último utilizado por algunos de los comisionados en el informe de 2015 de la Comisión Histórica del Conflicto y sus Víctimas (CHCV),¹⁵ teniendo en cuenta que los conflictos sociales y la violencia política coexisten y se sustentan entre sí (Pizarro Leongómez, 2015).

AIPAZ (2021) anota que si el conflicto consistiera únicamente en una guerra armada los cambios hubiesen sido notables en el posacuerdo, por lo que limitarlo a una guerra es desconocer los motivos de su persistencia y su heterogeneidad a lo largo del tiempo y del territorio.

El conflicto social y armado en Colombia se caracteriza por cinco aspectos notables. En primer lugar, su prolongación en el tiempo, ya que su origen se remonta a varias décadas atrás. Segundo, se trata de una confrontación armada interna que involucra a dos o más sectores del mismo país en el campo de batalla (Pizarro Leongómez, 2002, p. 166). Tercero, es una guerra irregular y no convencional liderada por guerrillas y otros grupos de accionar ilegal (Pizarro Leongómez, 2002). En cuarto lugar, se destaca su heterogeneidad y fragmentación, con expresiones, intensidad, motivaciones y accionar de los actores armados que varían de acuerdo territorio y se han transformado a lo largo de la historia. Por último, el “grado de violencia contra los civiles [que] ha dependido en buena medida del grado de competencia entre los grupos armados” (CNMH, 2013, p. 38). Cada actor ha adoptado modalidades de violencia y han accionado contra la población según su intención estratégica y el territorio.

De acuerdo con Pizarro Leongómez (2002) los orígenes del conflicto son ideológicos. Sin embargo, en su expresión más actual, se está ante un conflicto que

se mueve entre las motivaciones políticas, económicas y sociales, en espacios en que se confunden lo legal, lo ilegal, lo legítimo y la delincuencia. Una guerra que se da dentro de un espiral de criminalización creciente, deshumanización marcada, desarraigo acentuado y dinámicos procesos de acumulación y desarrollo económico.... Una guerra que compromete cada vez más actores e intereses internacionales y se circunscribe a dinámicas globales que la colocan en una resignificación de la misma; una guerra que se *territorializa* y *desterritorializa* permanentemente, que erosiona los fundamentos del proyecto de nación, el Estado, y el ejercicio

¹⁵ Este informe fue realizado por doce expertos y dos relatores en el marco de las negociaciones de paz en La Habana, Cuba. Con la finalidad de explicar los orígenes, causas, factores de continuidad e impacto del conflicto armado interno en Colombia.

de la soberanía. Una guerra que ha fragmentado, por épocas, el territorio y que se desarrolla desde lógicas regionales y culturales específicas, como proyecto revolucionario o como empresa económica legal o ilegal. (Medina Gallego, 2016, p. 17)

Se trata, en definitiva, de un conflicto social armado con actores del territorio nacional, aunque con implicaciones internacionales, y cuyos rasgos más característicos son su prolongación, heterogeneidad, irregularidad, degradación y altos niveles de victimización.

2.2.3 Persistencia del conflicto y narrativas del enemigo

No hay un hecho o circunstancia puntual que determine objetivamente el inicio del conflicto. Hay antecedentes e intereses políticos, sociales y económicos que fueron abonando a la desigualdad social, polarización política, al descontento -traducido después en insurgencia- y al imaginario del enemigo interno. También hubo hechos que marcaron giros en la intensificación de la violencia y el accionar de los actores armados.

En su informe, Wills (2015) se remonta al siglo XIX, período en el que, desde el bipartidismo de liberales y conservadores, se forja la idea del opositor enemigo de la patria, y es así como el Estado-Nación en Colombia se funda a partir de unos “partidos políticos trenzados entre sí en rivalidades que, en un contexto de debilidad estatal, desembocaban en enemistad entre dos comunidades que se auto-reivindicaban cada una como portadora de la auténtica nación” (p. 769). Hoy en día, aunque ya no son solo liberales y conservadores, los que detentan el poder siguen persiguiendo los mismos objetivos de una élite económica y política, y siguen fomentando la polarización.

Durante el siglo XIX, guerras civiles y bipartidismo estaban en estrecha relación y para aquel momento

las armas aparecen como el lenguaje duro de la política, y las guerras como el modo privilegiado de hacer política, la política a su vez no puede ser pensada sino como un campo de batalla en el cual la hacienda aportaba soldados, el partido respectivo banderas y la Iglesia muchas cosas a la vez: un lenguaje y un espíritu de cruzada, la representación de la diferencia como cisma, la demonización del adversario político (Sánchez, 1990, p. 8)

Esta referencia al siglo XIX tiene como finalidad evidenciar como se crea tempranamente un imaginario del opositor como enemigo al que hay que combatir, no

desde la política en un marco democrático sino a través de la guerra. Esta lógica hoy se mantiene y es una de las causas de persistencia del conflicto.

Según Fajardo (2015), la década de 1920 fue crucial en Colombia. En este período, Estados Unidos realizó inversiones y préstamos al país, lo que aumentó la dependencia de Colombia hacia esa nación. Además, se inició un proceso de desarrollo capitalista que buscaba la industrialización y se despertó un mayor interés por la tierra rural¹⁶. De lo anterior se desprenden tres elementos a destacar con relación a la persistencia del conflicto. Por un lado, el problema agrario, que se traduce, en un contexto más reciente, en la disputa por el control territorial. Por otro lado, la intervención de Estados Unidos en la vida política, económica y social del país. Por último, la introducción de un sistema económico de acumulación y expropiación que ha generado desigualdad en la nación y se ha valido de la guerra para perpetuarse (Estrada, 2015).

Benavides (2018) hace un balance del informe de la CHCV (2015) y destaca que el problema agrario es el factor común que une las distintas posturas que estudian las continuidades del conflicto. Pero, además de ser uno de los orígenes del conflicto, este problema ha sido determinante para su persistencia.

La disputa por la tierra se inició con la apropiación de baldíos en zonas rurales por parte de colonos, campesinos y hacendados, estos últimos con la finalidad de expandirse y favorecidos por las políticas estatales.

Los grandes dominios se apropiaron desde el principio de la parte del león en detrimento de los resguardos indígenas, pero, de manera más general, a expensas de la propiedad campesina. Las reglamentaciones legales fueron violadas constantemente; las influencias políticas contribuyeron a ello pero también el uso de la fuerza para expulsar a las diversas categorías de trabajadores rurales. La concentración de las tierras ha sido siempre particularmente fuerte, bajo la forma, en particular, de vastos dominios de ganadería extensiva, y el fenómeno se ha mantenido hasta ahora (Pecaut, 2015, pp. 601-602)

Tras el surgimiento de los grupos armados, el control del territorio se convierte en estrategia de guerra y la disputa por la tierra se agudiza cuando emerge la economía de las drogas con los cultivos ilícitos. Según Salas-Salazar (2016), la configuración de

¹⁶ El interés en la exportación de café integra al país en el mercado internacional, al igual que, la explotación de yacimientos petrolíferos y la industria bananera.

los territorios en Colombia se corresponde con las dinámicas geoestratégicas de los actores armados. En una serie de cartografías que realiza del conflicto y sus grados de afectación, evidencia cómo los hechos victimizantes -especialmente contra la población rural- se enmarcan también dentro de los territorios en disputa.

A su vez, hay una correlación entre estos territorios y las zonas estratégicas para el control de economías, principalmente las ilícitas de la droga, que suponen también corredores de movilidad y/o de resguardo por sus condiciones geográficas (Salas-Salazar, 2016). Además, se suma la ausencia de una soberanía oficial y legal real en varios de estos territorios, lo que facilita un contrapoder a los actores armados.

Es necesario señalar que, como destaca AIPAZ (2021), no se habla públicamente de los asesinatos, desplazamientos y otras formas de violencia hacia líderes ambientales que luchan contra el modelo de economía extractiva y por la defensa del territorio y los recursos naturales. En 2019 y 2020, según el informe anual de la ONG Global Witness, Colombia fue el país con el mayor número de asesinatos de personas defensoras del medio ambiente. Estos hechos están vinculados directamente con el conflicto social y armado del país.

Por una parte, varias de las zonas de actividad extractiva son también escenarios del conflicto. Allí, los intereses de la población -que, de acuerdo con la región, puede ser campesina, indígena o afrodescendiente- chocan contra los de estos megaproyectos, afectando no solo a nivel ambiental, sino también al reconocimiento de la territorialidad de los habitantes, a sus dinámicas de subsistencia, arraigos, creencias y salud. Asimismo, hay zonas que fueron escenarios de masacres, desapariciones y asesinatos, por lo que la operatividad de estas actividades en ellas se traduce en la imposibilidad de una búsqueda de la verdad y reparación para las víctimas.

También se conoce que el paramilitarismo ha estado al servicio de algunas de estas empresas extractivistas, que buscan apartar a quienes defienden o simplemente habitan el territorio de su interés. En el documental *Carbón con sangre - Un asesino a sueldo en Colombia* (Deutsche Welle [DW], 2021), Manuel Alcides Mato, alias El Samario, ex-paramilitar del grupo Autodefensas Unidas de Colombia (AUC), da testimonio acerca de los múltiples asesinatos contra la población cometidos por el grupo

armado en el territorio donde operan empresas proveedoras internacionales de carbón, señala que estas les financiaban su supuesta lucha contra la subversión.

Otro de los aspectos asociados a la persistencia del conflicto es la injerencia de la política internacional. Con sus políticas económicas y de seguridad, y las narrativas que las sustentan, Estados Unidos ha sido el país con la mayor implicación en el conflicto colombiano. En su informe, Vega (2015) se centra en la injerencia de Norteamérica y lo explica en cinco fases. La primera inicia en 1820, período de nacimiento de la República, y la última fase hace alusión al contexto del Plan Colombia –del que se hablara más adelante- hasta 2014. Un período extenso que evidencia un largo historial de intrusión. De hecho, para este comisionado, Estados Unidos es un actor directo del conflicto colombiano.

Desde el siglo XIX se genera un vínculo de subordinación y de dependencia con EE.UU. El suceso clave es el caso del canal de Panamá que

genera un sentimiento de indignación en contra de Estados Unidos, pasajero entre las clases dominantes, que es aplacado con los 25 millones de dólares que reciben luego de la firma del Tratado Urrutia-Thompson en 1921, y que Estados Unidos aprueba para tener acceso a nuestro petróleo. (Vega, 2015, p. 701)

Vega (2015) expone una serie de hechos históricos internos, gobiernos responsables y el marco contextual internacional de influencia para demostrar como las políticas económicas y de seguridad estatales en el país han estado determinadas por las demandas de Estados Unidos, que además se convierte en el mentor y financiador de la militarización del país, por tanto, esto tiene implicación también en la contrainsurgencia que se desarrolla en Colombia.

Es pertinente mencionar algunos de los contextos que referencia Vega (2015) en los que surgen narrativas del enemigo, de acuerdo también al momento político. En 1940, el partido conservador se vale del ejemplo de la guerra civil española (1936 - 1939) para instaurar, apoyados en la fe católica, la demonización del comunismo y así argumentar contra las ideas de reforma que se pretendían desde el partido liberal. En el marco de la posguerra de la Segunda Guerra Mundial, el discurso de la amenaza comunista se refuerza con la vocería de Estados Unidos, involucrando a todo el continente americano en su mirada y política de seguridad. Se firma un tratado al

respecto en 1947 y, en 1948, se constituye la Organización de Estados Americanos (OEA), “otro hecho clave en la articulación de Latinoamérica con los intereses geoestratégicos, políticos, militares y económicos del imperialismo estadounidense” (Vega, 2015, p. 710).

El relato utilizado para demonizar el comunismo sirvió como argumento para frenar cualquier manifestación de protesta social, sindical, lucha u oposición política que pudieran ir en contra de las ventajas de elites y gobernantes en Colombia. Si bien es cierto que no se puede desconocer, por ejemplo, la influencia de la revolución cubana y, en general, de la cultura revolucionaria de 1960, en las guerrillas de América Latina y el Caribe (Estrada, 2015), también es necesario saber que, para el caso colombiano, estas comenzaron como autodefensas campesinas.

Villamizar (2017) señala el contexto:

En Colombia, bajo la modalidad de autodefensa campesina por la tierra y por la vida, de resistencia a la dictadura y al excluyente Frente Nacional, se desarrolla desde el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, en abril de 1948, un movimiento armado, primero liberal y luego comunista. (p. 25)

Hay dos hechos que suponen giros en el conflicto y que menciona Villamizar (2017) en la anterior cita: el Frente Nacional (1958 – 1974) y el asesinato del líder popular Jorge Eliécer Gaitán (1948). Haciendo una breve alusión a estos dos aspectos, el Frente Nacional se presentó como un pacto bipartidista para poner fin a la violencia política, pero en realidad perpetuó el poder de los partidos conservador y liberal durante 16 años. Por su parte, el asesinato de Gaitán significó la muerte de la esperanza de un país. Fue un líder que ganó la simpatía de las clases medias y bajas, quienes veían en su figura un salvador que haría frente a la oligarquía colombiana en beneficio del pueblo. El mismo día de su muerte se desató una ira traducida en violencia y, aunque paradójico, el asesinato de Gaitán fue atribuido al comunismo internacional (Vega, 2015) a pesar de que se le tildaba de comunista para conveniencia de la narrativa conservadora.

El discurso que mantiene vivo el imaginario del enemigo y justifica la continuidad de la salida armada al conflicto toma un nuevo matiz con la llegada del narcotráfico. Es a mediados de la década de los setenta cuando emerge con vigor el

negocio ilícito de las drogas, aumenta la demanda de cocaína en Estados Unidos y crece su producción en Colombia. En el marco de una política internacional, la demanda y consumo de estupefacientes pasan de ser un problema de salud a ser uno de seguridad.

En la década de 1980, Colombia alcanzó notoriedad internacional como un importante centro de tráfico de narcóticos. No obstante, la implicación del país con las drogas se remonta en la historia. Al igual que en Bolivia y Perú, aunque en menor escala, las poblaciones indígenas de Colombia habían cultivado y masticado coca durante miles de años, como una costumbre ancestral (Policía Nacional, 2019, p. 220)

Los carteles adquirieron un poder económico, posteriormente también político y de repercusión social. Esto último, sobre todo en el ámbito urbano, donde la figura del narcotraficante promovió una cultura de violencia y de dinero fácil. En el campo se expanden los cultivos ilícitos de coca y esta economía se convierte en alternativa de sobrevivencia para sectores de la población rural (Moncayo, 2015). En este contexto, para los grupos armados, el control del territorio cobra mayor importancia con el lucrativo negocio de la droga y los cultivos de coca.

En 1998, “se produce una inflexión: con los carteles fuera de la vida pública, con las siembras de coca en aumento muy rápido, con la guerrilla y los paramilitares entrando a fondo en el negocio, el énfasis de Estados Unidos se desplaza de los ‘narcos’ a la ‘narcoguerrilla’” (Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo [PNUD], 2003, p. 113). De esta manera, nace una nueva forma de nombrar al enemigo y una nueva excusa para invertir en guerra.

Tras asumir la presidencia, Andrés Pastrana (1998) da a conocer el Plan Colombia que, en teoría, tendría el propósito de la paz y solución al problema del narcotráfico. En dicho marco se inician unas negociaciones con las FARC-EP, sin embargo, al mismo tiempo con los fondos del Plan Colombia eran fortalecidas las fuerzas militares oficiales, sobre todo en territorios como Caquetá y Putumayo donde había una marcada presencia de este grupo guerrillero (Vega, 2015). El Plan Colombia recibió la financiación y asistencia militar de EE.UU. y se crea bajo el argumento de lucha antidrogas, considerado motor del conflicto (Vega, 2015).¹⁷

¹⁷ Chomsky (2000) señala que en el contexto del Plan Colombia el país se consolida como el principal receptor de apoyo militar y policial de Estados Unidos en América Latina y el Caribe, y en una

La actuación del gobierno en el marco del Plan Colombia se puede abreviar de esta manera:

Washington, por intermedio de Bogotá, combina la zanahoria y el garrote respecto de las Farc; el garrote consiste en un apoyo 'decisivo' a las Fuerzas Armadas para vencer la guerrilla; la zanahoria consistía en que el gobierno nacional se sentara a negociar sin condiciones (PNUD, 2003, p. 113)

Esto significó una negociación fallida, hasta el punto de generar desconfianza a la salida pacífica del conflicto y un importante fortalecimiento de las fuerzas militares y la consolidación del interés por la guerra como la única forma de afrontar el conflicto.

Después de los hechos del 11 de septiembre de 2001 en Nueva York, el terrorismo se convierte en la siguiente excusa para la inversión en guerra y la injerencia de EE.UU. en el país. En 2002, Álvaro Uribe Vélez llega al poder con la política de Seguridad Democrática, que promueve el imaginario de mano firme ante la amenaza terrorista.

Durante el gobierno de Uribe, la guerra se convirtió en la marca personal de su administración y la presentación de estadísticas de bajas guerrilleras a la sociedad fue una de sus principales prioridades. Sin embargo, para lograr estas cifras, miembros de la Fuerza Pública desaparecieron y ejecutaron extrajudicialmente a 6.402 personas entre 2002 y 2008, según la Jurisdicción Especial para la Paz (JEP, 2021). Este caso, conocido como los “falsos positivos”, tuvo como principales víctimas a jóvenes de zonas marginales del país.

Es imposible desconocer las actuaciones violentas de los grupos armados, que son las propias de terroristas (atentados, masacres, asesinatos selectivos, secuestros, etc.), no obstante, lo que parece cuestionable es apoyarse en el discurso de la amenaza terrorista para bloquear las posibilidades de la paz a través de la negociación.

La estrategia de contrainsurgencia en Colombia está estrechamente ligada a la política internacional¹⁸, ya que las políticas nacionales de seguridad se enmarcan en los

comparativa de la injerencia norteamericana en otros estados, advierte sobre la correlación de cifras de violación de derechos humanos con esta ayuda militar.

¹⁸ Vega (2015) señala que en Colombia existía desde 1920 una “contrainsurgencia nativa”, evidenciada en la represión a las protestas sociales y en la liquidación de intentos políticos de izquierda. Agrega que es en 1950 cuando el término aparece por las prácticas de militares franceses en su lucha contra las ideas

discursos históricos internacionales que han surgido. Estas políticas se valen de la misma narrativa y se aplican bajo una visión guerrillista, como la guerra contra el comunismo, la guerra contra el narcotráfico y la guerra contra el terrorismo.

En Colombia, la contrainsurgencia ha existido desde hace mucho tiempo, incluso antes de la aparición del término (Vega, 2015). Uno de los casos de este tipo de actuar contrainsurgente fue la masacre de las bananeras en 1928, ocurrida en el Magdalena, y amparada por la llamada *Ley Heroica*, una ley represiva frente a la manifestación de protesta. Esta masacre significó la muerte de obreros de la United Fruit Company que estaban en huelga y que, ante la negativa de las directivas de la empresa norteamericana a escuchar sus peticiones, se enfrentaron a las tropas del ejército en una situación de desventaja. Como consecuencia, varias de estas personas fueron asesinadas por parte de los militares.

Anterior al surgimiento de las guerrillas, los gobiernos de turno se han preocupado por reprimir cualquier manifestación considerada amenaza para el sistema, por eso no se puede suponer que la contrainsurgencia sea resultado de la insurgencia, sino que esta última se convierte en motivo para fortalecer la primera.

En este punto, conviene aclarar el concepto de insurgencia que Jordán (2008) sintetiza de la siguiente manera:

La insurgencia es un enfrentamiento organizado, y prolongado en el tiempo, que pretende cambiar un régimen político, controlar un determinado territorio, o mantener una situación política caótica, mediante una estrategia efectiva de movilización social y conflicto armado donde los insurgentes adoptan, la mayor parte de las veces, un enfoque asimétrico. (p. 272)

También según Jordán (2008), la guerra de guerrillas es uno de los métodos empleados por los grupos insurgentes, quienes optan por la táctica militar como forma de combate. Este es el caso de las tres guerrillas de mayor resonancia en Colombia, todas ellas fundadas durante los años sesenta: las FARC-EP, el Ejército de Liberación Nacional (ELN) y el Ejército Popular de Liberación (EPL). Otra de las tácticas que menciona el autor y que también se identifica en estas guerrillas, es la del terrorismo, es decir, el uso de la violencia como forma de generar miedo e intimidación para la consecución de sus objetivos.

independentistas en Vietnam, después, en 1962 - gobierno de John F. Kennedy- es cuando se convierte en doctrina de Estados Unidos.

Por otro lado, la contrainsurgencia, según definición del Manual de Contrainsurgencia (2007) de Estados Unidos, son “aquellas acciones militares, paramilitares, políticas, económicas o civiles, llevadas a cabo por un gobierno para derrotar a la insurgencia” (Guindo, 2020, p. 299). El gobierno colombiano, como se mencionó anteriormente, aplicó doctrinas de control social tempranamente, incluso antes de la aparición de la insurgencia.

De acuerdo con Vega (2015), para la contrainsurgencia es esencial una narrativa del enemigo que permita el discurso de la defensa de la nación. Sobre esta narrativa y bajo el amparo de políticas de seguridad, se ha dado vía libre a doctrinas de represión, control social, dominio y militarización de la vida civil en Colombia. Parte del argumento de esta contraofensiva se basa en la estigmatización de “las expresiones de protesta, de movilización social y de pensamiento crítico [que] han sido asociadas a subversión o terrorismo y condenadas a la criminalización y la persecución” (CNMH, 2013, p. 281).

Dentro del ámbito oficial, el control social se ha ejercido mediante políticas de Estado como lo fue la Ley 69 de 1928 –anteriormente referenciada como *Ley Heroica*–, que buscó reprimir la huelga y movimiento obrero; el Decreto 3398 de 1965, que después se convertiría en la Ley 48 de 1968 y que permitió la organización de civiles para la defensa nacional, siendo este tipo de autodefensa uno de los antecedentes del paramilitarismo. Esta última, es decretada inconstitucional en la década de los ochenta, pero reaparece en los noventa con la figura de las Convivir (cooperativas de convivencia y seguridad ciudadanas) y finalmente, de nuevo, es declarada inconstitucional en el año 2000 (Moncayo, 2015).

Igualmente, durante el Frente Nacional el país estuvo en permanente Estado de Sitio, contemplado en el Artículo 121 de la Constitución de 1886; otro instrumento fue el Estado de Excepción, incluido en la Constitución de 1991; en 1978 se introduce el Estatuto de Seguridad, con praxis similares a las dictaduras del Cono Sur (Vega, 2015). Este estatuto “aumentó las penas para los delitos políticos, creó nuevas figuras delictivas y otorgó mayores atribuciones y autonomía a las autoridades policiales, civiles y militares en el manejo del orden público” (Villamizar, 2017, p. 44).

En 1964, en el marco de las doctrinas de seguridad del gobierno, se llevó a cabo la Operación Soberanía contra Marquetalia. Este operativo militar tuvo como objetivo atacar una zona en la que operaban movimientos de campesinos y de protección territorial con inclinaciones políticas de izquierda (Villamizar, 2017, p. 262). Para lograr este objetivo, se combinaron estrategias como la ofensiva psicológica, los bloqueos, la infiltración de agentes encubiertos y las acciones armadas; además, la Operación Soberanía es considerada el mayor operativo contrainsurgente de la época en América Latina y a este suceso se le atribuye el surgimiento de las FARC-EP (Vega, 2015).

Asimismo, aquellos grupos de autodefensas civiles avalados por el Estado se traducen, a finales de los años ochenta, en las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC), agrupación que se organiza bajo el amparo de las fuerzas militares, agentes del Estado y auspicio de empresarios, principalmente de zonas rurales (Moncayo, 2015). Este grupo ha sido la expresión visible del fenómeno paramilitar como se conoce hoy. En el contexto del conflicto, los paramilitares son actores armados y mercenarios que han establecido alianzas con agentes del sector militar, policial, político, empresarial, judicial y del crimen organizado, con el fin de imponer el orden social, expandirse y controlar el territorio (Wills, 2015).

En la medida en que se han reprimido y obstaculizado las manifestaciones políticas, tanto las de partidos opuestos al poder como las de la población en general (protestas sociales, movimientos sindicales, estudiantiles, etc.), se ha hecho palpable otro de los motivos de la persistencia del conflicto: la falta de garantías para la participación política.

El conflicto armado ha afectado la democracia en Colombia, y el Estado no ha logrado protegerla adecuadamente. En áreas donde el gobierno no ha tenido control efectivo, grupos armados ilegales, incluyendo paramilitares, insurgentes y autodefensas, así como la Fuerza Pública, han intervenido en elecciones locales y han decidido quiénes pueden participar en la vida política de esas zonas (CNMH, 2013, p. 282).

Tanto la guerrilla como los paramilitares, en muchos casos respaldados por élites locales o grupos criminales (CNMH, 2013), han intervenido en la política del país a través del boicot a elecciones, la imposición de candidatos en puestos administrativos

y el uso de acciones violentas contra candidatos, funcionarios y gobernantes (PNUD, 2003).

Frecuentemente, estos hechos ocurren en ámbitos regionales y no tienen gran repercusión mediática, aunque sí afectan a la democracia del país. Varios eventos de resonancia han evidenciado este problema, como el asesinato de candidatos presidenciales, incluyendo aquellos del Partido Liberal, la Unión Patriótica (UP), el Movimiento 19 de abril (o guerrilla del M-19) y uno del Partido Conservador. Entre estos casos se encuentran el magnicidio de Jorge Eliecer Gaitán en 1948, el asesinato de Luis Carlos Galán en 1990 y de Carlos Pizarro Leongómez, candidato del M-19 que ese mismo año había firmado un acuerdo de paz con el gobierno. Además, Jaime Pardo Leal en 1987 y Bernardo Jaramillo Ossa en 1990 fueron asesinados siendo miembros de la UP.

La Unión Patriótica tiene su propia historia de genocidio. Después de los Acuerdos de La Uribe (1984) entre el gobierno colombiano de Belisario Betancur y las FARC-EP, en 1985, se crea la UP como alternativa política de izquierda, a la que se afilian integrantes de las FARC, del Partido Comunista y diversos sectores de izquierda. En los años posteriores comienza a ser visible su relativo éxito, consiguiendo puestos en alcaldías, concejos municipales y congreso. Esta conquista se ve frenada por la aniquilación sistemática de simpatizantes y militantes de la UP, que de acuerdo con las cifras de Pecaut (2015), se estaría hablando de 2.500 personas. Un genocidio perpetuado por grupos paramilitares, con la colaboración de fuerza pública, políticos, terratenientes y narcotraficantes.

Además de la falta de garantía para la participación política, otro aspecto que ha contribuido a la persistencia del conflicto en Colombia es el sabotaje a la paz. Es el caso de los acuerdos de paz de La Uribe, una oportunidad perdida para frenar de manera temprana el accionar de las FARC-EP y permitir su opción política. Después de dicho acuerdo, la guerrilla mantuvo un alto al fuego entre 1984 y 1990, pero regresó a las armas tras el ataque a su centro de mando durante el mandato del presidente Cesar Gaviria (Fisas, 2010).

En 1991, en Caracas y Tlaxcala (México), con César Gaviria todavía en la presidencia, se inicia un diálogo con las guerrillas de las FARC, ELN y EPL. El proceso

es interrumpido a causa de las actuaciones de la FARC, quienes secuestran y asesinan a un ministro. En 1998, se hace un tercer intento de diálogo con esta guerrilla durante el gobierno de Andrés Pastrana, quien les concede una zona de distensión, que es aprovechada por este grupo para ganar dominio y fortalecerse. Sin embargo, a su vez, el gobierno hace lo mismo, engrosa su capacidad militar con el apoyo de los Estados Unidos. Finalmente se rompen las negociaciones.

Lo anterior es una referencia a los intentos de negociación con la guerrilla de las FARC antes del Acuerdo de Paz de La Habana. De otro lado, con el ELN también se han desarrollado algunos procesos que no han llegado a culminarse, de acuerdo con Fisas (2010), estos son los motivos que encuentra este grupo guerrillero para no concretar una resolución:

cinco obstáculos que bloqueaban el inicio de un auténtico proceso de paz: la negación del Gobierno de la existencia de un conflicto armado; la crisis humanitaria; las causas sociales, políticas y económicas del conflicto; la ausencia de espacios para la participación de la sociedad civil y la falsa negociación con los grupos paramilitares. (p. 9)

Durante el mandato de Álvaro Uribe Vélez (2002-2010), se lleva a cabo un proceso de negociación con el grupo paramilitar AUC para su desmovilización. Como parte de este proceso, se crea la Ley de Justicia y Paz, cuyo objetivo era la reincorporación de los miembros de este grupo armado a la vida civil, así como garantizar el “derecho a la verdad, la justicia y la reparación” de las víctimas (CNMH, 2015a). De acuerdo con la ley, los paramilitares que se acogieran a ella tendrían que cumplir con un mínimo de cinco años y un máximo de ocho de privación de la libertad.

Del proceso con las AUC se obtuvo algunos resultados: “datos relevantes sobre víctimas, fosas comunes (más de 4.000 exhumadas), responsabilidad de exjefes paramilitares, masacres, homicidios y desapariciones forzadas, entre otras violaciones” (CNMH, 2015a, p. 566). No obstante, este proceso ha sido cuestionado porque los avances hacia la verdad, justicia y reparación para las víctimas no han sido los esperados (CNMH, 2015a).

Según un informe del Instituto de Estudios para el Desarrollo y la Paz (INDEPAZ) de 2013, cinco años después de la desmovilización de 30.000 miembros de las AUC, se ha observado que estas estructuras han reactivado sus actividades y

mantienen su carácter militar y prácticas. Además, solamente 2.000 personas se acogieron a la Ley de Justicia y Paz, lo que representa un porcentaje muy bajo, y solo tres exparamilitares fueron procesados bajo esta ley (INDEPAZ, 2013).

Finalmente, y a manera de resumen, la continuidad del conflicto social y armado en Colombia está relacionada con aspectos como los que señala el CNMH (2013):

... la persistencia del problema agrario; la irrupción y la propagación del narcotráfico; las limitaciones y posibilidades de la participación política; las influencias y presiones del contexto internacional; la fragmentación institucional y territorial del Estado. Finalmente, también han estado relacionados, con los cambios y transformaciones del conflicto, los resultados parciales y ambiguos de los procesos de paz y las reformas democráticas. (p. 111)

2.2.4 Diversidad de violencia y diversidad de víctimas del conflicto

Considerando que el concepto víctima será referido con frecuencia en este apartado, es necesario precisar sobre su definición. En la línea del Derecho Internacional Humanitario, las Naciones Unidas establecieron en su resolución 60/147 de 2005 que

se entenderá por víctima a toda persona que haya sufrido daños, individual o colectivamente, incluidas lesiones físicas o mentales, sufrimiento emocional, pérdidas económicas o menoscabo sustancial de sus derechos fundamentales, como consecuencia de acciones u omisiones que constituyan una violación manifiesta de las normas internacionales de derechos humanos o una violación grave del derecho internacional humanitario. Cuando corresponda, y en conformidad con el derecho interno, el término 'víctima' también comprenderá a la familia inmediata o las personas a cargo de la víctima directa y a las personas que hayan sufrido daños al intervenir para prestar asistencia a víctimas en peligro o para impedir la victimización. (UN, 2006)

El accionar de los actores armados en la guerra colombiana se caracteriza por el uso del “ataque a la población civil como estrategia de guerra”, mediante diversas formas de violencia que varían según el “grado de competencia territorial” de los grupos (CNMH, 2013, p. 38). Por tanto, estos actos constituyen una violación de los derechos humanos.

Medina Gallego (2016) señala que el accionar violatorio de los DDHH no ha sido únicamente por parte de grupos armados ilegales, como las guerrillas, los paramilitares, las organizaciones criminales o las mafias, sino que también cargan con esta responsabilidad

las instituciones del Estado y sus fuerzas públicas (fuerzas militares y de policía y organismos de inteligencia y seguridad) así, como de sectores sociales, económicos y políticos (ganaderos, agricultores, comerciantes, empresarios, empresas transnacionales, élites políticas locales y regionales) que vieron en el desarrollo de la guerra una posibilidad para el fortalecimiento de sus intereses y no tuvieron miramiento alguno para escalar al más alto nivel las prácticas de violencia criminal. (p. 19)

Aunque en el inventario habitual de actores del conflicto se menciona al Estado, las guerrillas (FARC, ELN, EPL) y los paramilitares, existen otros agentes implicados, como se puede apreciar en la cita anterior. Estos actores pueden tener un accionar menos visible, pero lo cierto es que integran la red de hechos que se desarrollan en el marco del conflicto, y actúan mediante apoyo económico, político y militar.

Además, es importante señalar que los actores involucrados en el conflicto no han sido siempre los mismos a lo largo de la historia. En el caso de las fuerzas armadas del Estado, su creciente interés en la guerra ha hecho que se fortalezca gradualmente en aspectos militares y estratégicos. Esto se ha evidenciado sobre todo a partir del Plan Colombia, al que se hizo referencia en el subapartado anterior.

La guerrilla de las FARC-EP, que inició como autodefensas campesinas y luego se constituyó como grupo armado, se caracterizó por su duración en el tiempo, su crecimiento sostenido y una alta cifra de combatientes, así como por su operatividad tanto en áreas rurales como urbanas (Villamizar, 2017, p. 28). Por su parte, los paramilitares tienen sus antecedentes en las autodefensas civiles, las cuales no estuvieron organizadas de la misma manera que hoy se conocen en sus inicios.

Desde el año 2017, INDEPAZ ha realizado una serie de informes en los que recopila datos y análisis sobre las estructuras que han surgido tras el acuerdo de paz de 2016. En uno de sus estudios, se determina que los conflictos armados de estos grupos emergentes son focalizados, es decir, están concentrados en zonas específicas por intereses particulares y no tienen una relación a nivel nacional, al menos en lo que respecta a la lucha política (INDEPAZ, 2021, p. 13). INDEPAZ agrega que estos grupos tampoco tienen un interés en confrontar a las fuerzas del Estado, sino que buscan que estas ignoren o sean cómplices de sus negocios ilegales.

El móvil de estos actores emergentes es principalmente el negocio ilegal, por lo que en su informe INDEPAZ (2021) también hace referencia al *narcoparamilitarismo*.

Este término se refiere a un tipo de paramilitarismo enfocado en el lavado de activos y el narcotráfico. Estos grupos actúan como empresas privadas con fines de lucro, llevando a cabo acciones de justicia para particulares, contrainsurgencia para el Estado y ejerciendo control territorial.

Otro hallazgo del informe de INDEPAZ (2021) es que los grupos que señala como post FARC-EP son en su mayoría nuevas reclusiones, lo que quiere decir que los excombatientes se han acogido al proceso del acuerdo de paz, en un 95%, según los datos de su estudio. Por lo tanto, a pesar de que estas agrupaciones pueden ser una fuente de preocupación en algunas zonas, cabe señalar que no tienen el mismo poder militar y capacidad de control territorial que la antigua FARC-EP.

Sin embargo, la gravedad de la situación actual radica en la inexistencia de un propósito político por parte de estos grupos emergentes y su focalización por regiones sin una conexión que permita un diálogo con una estructura que los agrupe. Asimismo, las únicas intenciones son las de control territorial para dar vía libre a los negocios ilegales y a la criminalidad, haciendo de esta manera más agudas las actuaciones de violencia.

A lo largo del conflicto las modalidades de violencia ejercidas por los actores han sido diversas. La Unidad para la Atención y Reparación Integral a las Víctimas (UARIV)¹⁹ en su Registro Único de Víctimas (RUV), en el marco de la Ley 1448 de 2011, utiliza el concepto de *hecho victimizante*, con el que hace referencia a los delitos o situaciones por los que las personas han sido víctimas. Esta misma ley las define como

aquellas personas que individual o colectivamente hayan sufrido un daño por hechos ocurridos a partir del 1° de enero de 1985, como consecuencia de infracciones al Derecho Internacional Humanitario o de violaciones graves y manifiestas a las normas internacionales de Derechos Humanos, ocurridas con ocasión del conflicto armado interno. (Congreso de Colombia, 2016, Ley 1448 de 2011, Artículo 3)

¹⁹ La UARIV fue creada en el 2012 como resultado de la “Ley 1448 (sobre víctimas y restitución de tierras), por la cual se dictan medidas de atención, asistencia y reparación integral a las víctimas del conflicto armado interno” <https://www.unidadvictimas.gov.co/>

Tabla 1*Eventos y Personas Víctimas del Conflicto según RUV*

Hecho Victimizante	Personas^a	Eventos^b
Desplazamiento forzado	8.366.104	9.508.218
Homicidio	1.085.339	1.181.837
Amenaza	588.596	631.717
Desaparición forzada	190.709	204.428
Perdida de Bienes Muebles o Inmuebles	124.782	134.530
Confinamiento	107.296	153.131
Acto terrorista / Atentados / Combates / Enfrentamientos / Hostigamientos	89.992	98.157
Sin información	48.259	50.502
Secuestro	37.727	39.117
Delitos contra la libertad y la integridad sexual en desarrollo del conflicto armado	36.572	38.171
Abandono o Despojo Forzado de Tierras	34.945	39.936
Lesiones Personales Psicológicas	15.100	15.222
Lesiones Personales Físicas	15.167	15.298
Minas Antipersonal, Munición sin Explotar y Artefacto Explosivo improvisado	12.160	12.447
Tortura	10.449	10.600
Vinculación de Niños Niñas y Adolescentes a Actividades Relacionadas con grupos armados	9.310	9.978

Nota. Las cifras son a corte de 30 de noviembre de 2022

^a Personas afectadas por hechos victimizantes en el territorio (una persona pudo sufrir más de un hecho).

^b Evento, corresponde a la ocurrencia de un hecho victimizante a una persona.

El Registro Único de Víctimas agrupa los tipos de hechos victimizantes en 20 valores correspondientes a ese número de situaciones de violencia. Por otro lado, el Observatorio de Memoria y Conflicto del Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH) identifica 11 modalidades de violencia que han ocurrido en Colombia desde 1958 hasta la actualidad en el marco del conflicto.

Según la Tabla 1, con datos actualizados hasta el 30 de noviembre de 2022, el desplazamiento forzado es el hecho victimizante que reporta la cifra más alta en el acumulado del registro del RUV. Le siguen el homicidio y la amenaza. También se observa una diferencia significativa en la cifra de desplazamiento forzado en comparación con los demás hechos victimizantes en la lista. En general, esta forma de victimización ha sido un “fenómeno masivo, sistemático, de larga duración y vinculado en gran medida al control de territorios estratégicos” (CNMH, 2013, p. 70).

La tierra arrasada ha sido una de las causas que ha sumado a las cifras de desplazamiento forzado. Se trata de una forma de violencia y estrategia de control del territorio, muy característica del paramilitarismo, que ha significado la aniquilación de personas y de su entorno haciendo inhabitable el territorio y, por tanto, provocando emigración de poblaciones y abandono masivo de pueblos (CNMH, 2013).

El desplazamiento forzado es un hecho no letal que no deja de ser relevante porque se trata de víctimas cuya afectación se prolonga en el tiempo. Además, socialmente se le suele restar importancia o invisibilizar. A esto se añade el grado de impunidad que conlleva, por una parte, por la falta de denuncias y de datos sobre los responsables –a razón de la situación en la que se produce el desplazamiento: el miedo, amenazas, desconfianza al sistema judicial-, por otro lado, también se debe a “la poca voluntad de oficio de investigar ese crimen de lesa humanidad y de guerra” (CNMH, 2015b, p. 311).

Las afectaciones del desplazamiento forzado pasan por daños cuantificables como los materiales (vivienda, bienes) y daños que no se pueden cuantificar de forma objetiva, como lo son los psicológicos, sociales y culturales. La persona que es desplazada tiene una pérdida de “sus referentes identitarios, de sus vínculos y afectos, de sus espacios naturales y construidos de interacción social, familiar, política, cultural y económica” (CNMH, 2015b, p. 440).

Además, el informe del CNMH (2015b) destaca otro aspecto relevante en el contexto colombiano: la *descampesinización* y la ruptura de las tradiciones ancestrales. En Colombia, la mayoría de la población desplazada pertenece a comunidades rurales para quienes la tierra no solo es una fuente de subsistencia, sino también un elemento identitario y ancestral. De este modo, la victimización de estas poblaciones implica también el desarraigo y la imposición de hábitos culturales ajenos a su tradición.

Las personas víctimas del desplazamiento, una vez en la ciudad, como el lugar habitual de llegada, se ven sometidas a la etiqueta de desplazados y sufren de estigmatización y revictimización (CNMH, 2015b). En este nuevo entorno, son señalados por su lugar de origen o simplemente por su condición de víctimas, lo que agrava aún más su situación de desprotección, vulnerabilidad y carencia.

El homicidio es el segundo evento con el mayor número de víctimas según el registro del RUV. Esta situación puede ser resultado de enfrentamientos entre grupos armados, masacres y asesinatos selectivos. Además, es complicado diferenciar las muertes ocurridas en el contexto del conflicto de las que son resultado de una violencia común. Existen múltiples casos que se superponen y se relacionan entre sí, como asesinatos ordinarios perpetrados por un grupo armado o sus miembros, delincuentes comunes al servicio de estos grupos armados o los mismos actores armados que prestan servicios al crimen organizado, como el narcotráfico o el sicariato (PNUD, 2003, p. 104).

De acuerdo con el informe de AIPAZ (2021) “los conflictos agrarios por la tierra, el territorio y los recursos naturales representan el 79,37 % de los homicidios” (p. 51). Asimismo, cuando los enfrentamientos entre guerrilla y paramilitares por el control territorial paso a ser parte de las acciones estratégicas de estos grupos, el asesinato selectivo y masacres se convirtieron en modalidades de violencia habitual para sus propósitos (CNMH, 2013).

Las consecuencias del homicidio como hecho victimizante se reflejan en las familias de las víctimas mortales. El dolor, el miedo y el desplazamiento son solo algunas de las afectaciones que padecen. Un ejemplo de esta manifestación del delito son los falsos positivos, perpetrados por la Fuerza Pública, que presentó como guerrilleros muertos en combate a más de seis mil personas -en su mayoría jóvenes- que

fueron asesinadas con este fin. El sufrimiento de las madres y hermanas las ha llevado a organizarse en MAFAPO, la organización de Madres de Falsos Positivos, quienes luchan por la verdad y la justicia para limpiar el nombre de sus hijos y hermanos y combatir la impunidad.

Según cifras del RUV, en tercer el lugar de la lista de victimización se encuentra la amenaza. Es otro delito que no necesariamente tiene un desenlace fatal, pero priva a las víctimas de un desarrollo normal en su vida cotidiana. Finalmente, si la amenaza no se traduce en muerte, cumple el propósito de socavar la moral, hacer que la víctima se sienta vulnerable y sin recursos, tanto emocionales como psicológicos, lo que puede afectar su capacidad de enfrentar futuros desafíos (CNMH, 2013, p. 105).

Algunas de las formas en que los actores armados llevan a cabo las amenazas incluyen el contacto cara a cara, las llamadas telefónicas, el envío de panfletos, comunicados, cartas, sufragios, listas y grafitis (CNMH, 2013, p. 105). Cada método tiene un propósito específico. Por ejemplo, los grafitis se han utilizado como anuncios de futuras acciones violentas y para notificar a la comunidad sobre su autoría. Básicamente, estos grupos han utilizado esta expresión gráfica como una forma simbólica de marcar territorio.

En el contexto del conflicto armado en Colombia, la diversidad no solo se manifiesta en las múltiples formas de victimización, sino también en la población afectada. Los grupos poblacionales que han sufrido las consecuencias de la violencia en el país son diversos en términos de edad, etnia, orientación sexual y diversidad funcional. En este sentido, la violencia ha impactado a sectores de la población que tradicionalmente se consideraban al margen del conflicto, como las niñas, niños, mujeres y personas de la tercera edad, según el CNMH (2013, p. 108).

En el RUV, a corte de 30 de noviembre de 2022, se pueden revisar estas características básicas de la población y encontrar que, por ejemplo, no hay una gran diferencia entre el número de víctimas hombres (49,7%) y mujeres (50,2%). Aunque en las cifras del Observatorio de Memoria y Conflicto del CNMH, el número de hombres afectados es mucho mayor (79,6%) que el de mujeres afectadas (12,4%). La diferencia puede estar en el tipo de hecho recogido por cada organismo, el CNMH en su sistema de recolección de datos solo documenta víctimas directas y no incluye el

desplazamiento forzado y, de acuerdo con este mismo establecimiento público, las mujeres corresponden a algo más del 50% de la población afectada por este hecho (CNMH, 2015b).

De acuerdo con el RUV, de más de nueve millones de víctimas a finales de 2022, se registraron 4.828 personas LGTBI y 393 intersexuales²⁰. A pesar de que estas cifras pueden atribuirse al predominio de la heterosexualidad en las sociedades, también es necesario cuestionar cuántas personas, debido a factores que van más allá del conflicto, no han manifestado su verdadera orientación sexual por temor a la discriminación, estigmatización o castigo.

Los principales hechos victimizantes han afectado a víctimas de diversos sexos, sin embargo, en otros tipos de hechos se observa una inclinación hacia algunos en particular. Según las cifras del RUV con corte a 30 de noviembre de 2021, en lo que respecta al delito de secuestro y al delito de minas antipersonal, munición sin explotar y artefacto explosivo improvisado, la mayoría de las víctimas son hombres, con un porcentaje del 75% y 90%, respectivamente en cada delito. Por el contrario, por delitos contra la libertad y la integridad sexual en desarrollo del conflicto armado, las mujeres representan el 90% de las víctimas.

La violencia sexual ejercida por la guerrilla, paramilitares y Fuerza Pública no es el resultado de acciones motivadas por instintos incontrolables en medio de la guerra, sino que estos actores armados “están reaccionando a incentivos o sanciones que han establecido los comandantes y las dirigencias de cada una de las organizaciones armadas”, así lo confirma, basándose en los testimonios y datos el CNMH (2013, p. 84).

Al igual que el desplazamiento forzado, la violencia sexual revictimiza y estigmatiza a las víctimas, en la medida en que se ven sometidas a consecuencias físicas por las marcas de la violencia en su cuerpo y psicológicas por sentimientos de culpa, vergüenza y por la violencia institucional y social –como suele ocurrir en cualquier contexto de violencia sexual.

En esta línea de modalidades de violencia no letal pero que marcan la vida de la víctima y sus familias está el secuestro. Se trata de un hecho que durante un período

²⁰ El ítem indicado como sexo en las cifras del RUV, es determinado de acuerdo “al sexo o la identidad de género o la orientación sexual expresada por las víctimas” (www.unidadvictimas.gov.co).

tuvo repercusión mediática en Colombia, debido a que varias de las personas que fueron secuestradas eran personajes públicos. Hay que señalar que, en el caso colombiano, además de la situación de privación de libertad para los secuestrados, hay un sometimiento tanto a las condiciones difíciles del terreno donde operan los actores armados (zonas selváticas, con riesgos de enfermedades, intemperie, condición climática difícil, etc.) como al fuego cruzado en los enfrentamientos.

En lo que respecta a la diversidad de edades, y según registro del RUV con corte a 30 de noviembre de 2021, las personas con edades entre 29 y 60 años representan la población con más número de afectados (39,9%), seguido de personas con edades de entre 18 y 28 años (22,6%), después se encuentran los adultos mayores, con edades entre 61 y 100 años (12%). Es importante destacar la vulnerabilidad de este último grupo, ya que se trata de una población que ha sido testigo del conflicto directa o indirectamente y son físicamente frágiles. Además, teniendo en cuenta que en el conflicto el sector rural es la más afectado, el arraigo por la tierra de la población adulta mayor es más elevado, por lo que normalmente se resiste a abandonar sus tierras y solo lo hacen cuando es imposible quedarse (CNMH, 2015b).

Continuando con los datos discriminados por el ciclo de vida, están los adolescentes, con edades entre 12 a 17 años (11,5%), después niños y niñas, población entre 6 a 11 años (8,7%) y, por último, la primera infancia con entre 0 a 5 años (2,4%). Adolescentes, niños y niñas en el marco del conflicto han sido víctimas del reclutamiento ilícito, por el que los grupos armados reclutan a menores de edad para obligarlos a actuar de forma directa o indirecta en las acciones violentas (CNMH, 2013, p. 84).

Según el informe de la CNMH (2013), los grupos armados han reclutado menores en la guerra colombiana por diversas razones, entre ellas, para utilizarlos como mano de obra barata para actividades ilícitas, por la difícil situación familiar en la que se encuentran (violencia, abandono, pobreza, etc.), así como por la falta de oportunidades educativas y por la influencia que puedan ejercer en ellos para que se identifiquen con la guerra (pp. 85-86).

A continuación, se hará referencia a la diversidad étnica de la población afectada por el conflicto. En Colombia se reconoce como grupo étnico, por su diferenciación

histórica, cultural y territorial a los pueblos indígenas; a la población negra, afrocolombiana, raizal - del Archipiélago de San Andrés y Providencia - y palenquera (NARP); y a la población Rrom o gitana. De acuerdo con el último *Censo Nacional de Población y Vivienda CNPV 2018*, realizado por el DANE (2019), 1.905.617 de personas se autoreconocen como indígenas, 4.671.160 personas en alguno de los grupos NARP y 2.649 personas como población gitana.

En el RUV se han registrado las cifras de víctimas de cada uno de estos grupos, discriminados a su vez por su acreditación o no en estas etnias. A corte del 30 de noviembre de 2022, el mayor porcentaje recae en el grupo de población que no pertenece a ninguna etnia, con el 81,1%, seguido se encuentra la población negra o afrocolombiana con el 12,7%, después la población indígena (acreditada y no) con el 5,9% de víctimas.

La población indígena y afrodescendiente son grupos poblacionales especialmente vulnerables, ya que el territorio, que es también uno de los ejes del conflicto, representa “la base de su existencia como sujetos colectivos. En él se expresan las relaciones productivas, espirituales, simbólicas y culturales que constituyen sus maneras particulares de acceder, conocer, ser y existir en el mundo” (CNMH, 2013, p. 279).

En lo que respecta a los grupos étnicos con menor número de población, su vulnerabilidad radica precisamente en que son minoría. Es el caso de la población palenquera, que se ubica en 4 territorios, denominados palenques, de los cuales uno es San Basilio de Palenque (en Mahates, Bolívar) –declarado Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO-, territorio que se convirtió en un corredor para las guerrillas. Sus habitantes fueron víctimas de trabajo forzado, extorsiones, violencia sexual, secuestro, torturas, reclutamiento de menores y de desplazamiento forzado, constituyéndose en un caso representativo de éxodo de grupos étnicos (CNMH, 2015b). Por otro lado, es un pueblo que se ha caracterizado por su resistencia –el primer pueblo negro libre de América- y han mantenido su lucha por conservar su cultura.

Otro de los enfoques diferenciales que utiliza el RUV para la descripción de las cifras es la diversidad funcional. Hacen referencia a la discapacidad múltiple, auditiva, física, intelectual, mental y visual. En conjunto, estas categorías representan menos del

5% de la población, por lo que su victimización no tiene que ver con la cantidad de personas afectadas sino por su condición, que les ubica, ya de por sí, en situación de desventaja frente al restante de la población.

aunque el registro único no permite identificar si la discapacidad es anterior o consecuencia de los hechos de violencia, este dato es en todo caso relevante para el análisis, pues permite advertir posibles dificultades adicionales que podrían enfrentar quienes se encuentran en condición de discapacidad para acceder a las medidas de reparación, y el reto que esto genera para la institucionalidad. (CNMH, 2015b, p. 420)

La lista de afectaciones y daños ocasionados por el conflicto social y armado, así como el número de víctimas, es amplia. En este sentido, las cifras y caracterizaciones pierden valor y el verdadero horror solamente se puede ver reflejado en los testimonios de las víctimas. Por esta razón, las organizaciones de víctimas, entidades gubernamentales, privadas, fundaciones y organismos internacionales de derechos humanos han recogido los diversos testimonios y voces de estas personas afectadas.

Por último, cabe señalar que, en el conflicto social y armado colombiano, la alteridad está constituida por una diversidad de víctimas, tanto civiles como aquellos que han empuñado armas de forma involuntaria o bajo presión, ya sea a través del reclutamiento, la imposición o las circunstancias.

2.3 Rasgos de un cine de la realidad

2.3.1 La expresión del cine en Colombia

La expresión cinematográfica en Colombia ha estado mediada por varios factores, como la presencia o ausencia de políticas de fomento al cine, los imaginarios de identidad nacional, el nivel de formación de los profesionales del sector y el interés comercial del mercado. Sin embargo, lo que principalmente ha marcado al cine colombiano es su conexión con la realidad problemática del país.

En la historia del cine colombiano, existen varios escenarios significativos de referencia relacionados con el marco legal. Inicialmente, se destaca la Ley 9 de 1942, creada durante el gobierno liberal de Alfonso López Pumarejo y en cuyo artículo

primero describía su finalidad de fomentar la industria cinematográfica en el país²¹. No obstante, esta ley solo fue reglamentada en 1971 con la creación del Decreto 879. Con este último, se dio un paso más significativo en el fomento del cine colombiano, ya que

se estableció una cuota de pantalla, la eliminación de los impuestos nacionales para los largometrajes colombianos y una exención del 25% sobre el total del impuesto a los espectáculos públicos por la exhibición en salas comerciales de cortometrajes nacionales. Se autorizó la creación de un fondo para préstamos a largo plazo para la industria cinematográfica. (Ministerio de Cultura, 2010)

En aquel momento se produjeron 103 cortometrajes, una cifra representativa para la época. Sin embargo, fue a principios de los años ochenta cuando se produjo un aumento notable en el número de producciones nacionales, especialmente después de la activación de la Compañía de Fomento Cinematográfico (FOCINE)²².

Durante el período de FOCINE, se produjeron 45 largometrajes y 84 medimetrajes de ficción y 64 documentales que hacen parte del historial fílmico del país. Esta fue una producción significativa, a pesar de las figuras de clientelismo, burocracia y censura que estaban presentes en el marco de gestión de dicha compañía (Osorio, 2018).

Pese a la posible censura, en el marco de FOCINE se produjeron películas notables, como *El lado oscuro del nevado* de Pascual Guerrero (1980) y *Canaguaro* de Dunav Kuzmanich (1981), que destacaron por su compromiso crítico con la realidad (Osorio, 2018). Ambas películas abordan temas relacionados con la guerrilla y el período de La Violencia en el país²³.

Varias de las obras que fueron producidas con el apoyo de FOCINE hacen parte del listado de películas canónicas que Zuluaga (2013) agrupa en su obra *Cine colombiano: cánones y discursos dominantes*²⁴, a partir de una revisión historiográfica, académica, crítica y teórica del cine colombiano. Algunos de estos títulos son: la

²¹ El texto de la Ley 9 de 1942 puede encontrarse en el Sistema Único de Información Normativa del Estado colombiano <https://www.suin-juriscol.gov.co/>

²² Organización gubernamental creada para otorgar créditos y posteriormente también operar como productora estatal.

²³ La Violencia -con mayúscula inicial- fue un periodo en la historia de Colombia (entre 1946 a 1958) que se caracterizó por su extrema conflictividad y que reunió variadas violencias asociadas a conflictos sociales, políticos, religiosos y económicos. (<http://bibliotecanacional.gov.co/es-co/proyectos-digitales/historia-de-colombia/libro/index.html>)

²⁴ El listado de 20 obras canónicas que determina Zuluaga (2013) está delimitado hasta el año 2000.

mencionada anteriormente *Canaguaro* (Dunav Kuzmanich, 1981), *Pura sangre* (Luis Ospina, 1982), *Carne de tu carne* (Carlos Mayolo, 1983), *Cóndores no entierran todos los días* (Francisco Norden, 1984), *Rodrigo D. No futuro* (Víctor Gaviria, 1990), *Confesión a Laura* (Jaime Osorio, 1990), *La estrategia del caracol* (Sergio Cabrera, 1993).

La mayoría de estas obras permitieron la presencia de la filmografía nacional en festivales internacionales de cine, a su vez que se han convertido en referentes por tratar la realidad colombiana.

Pura sangre y *Carne de tu carne* son obras críticas frente a la realidad política y social de la época, el colonialismo, explotación, racismo y vampirismo de las clases dominantes. Esto último hace referencia a una clase alta que consume y aprovecha de manera directa y simbólica la sangre de personas marginales y explotadas. Asimismo, dentro de sus historias incluyen hechos reales acontecidos en la región del Valle del Cauca.

En *Cóndores no entierran todos los días* y *Confesión a Laura* el universo ficcional está contextualizado en la época de La Violencia. La primera se basada en la novela de Gustavo Álvarez Gardeazábal que lleva el mismo nombre del film y remite a la radicalidad y violencia bipartidista de la época. La segunda ubica al espectador en el interior de una casa bogotana el día después del asesinato del caudillo liberal Jorge Eliecer Gaitán. En ambas, a través de los personajes, se evidencia como los problemas de la realidad política y social atraviesan la vida privada de los protagonistas.

Rodrigo D. No futuro y *La estrategia del caracol* son obras que acercan a la humanidad de unos personajes ciudadanos y a su situación de marginalidad. En la primera, la historia transcurre en Medellín, se trata de un film que marca un estilo propio que se convierte en el sello personal de Gaviria, que destaca por una narrativa de lo real a través del trabajo con actores naturales, propios del contexto de sus películas. La historia del segundo film se ubica en Bogotá y, al igual que *Rodrigo D. No futuro*, es un retrato de grupos socialmente excluidos.

En 1993 deja de operar FOCINE, sin embargo, cuatro años después se anuncia la Ley General de Cultura y se crea el Ministerio de Cultura, al cual se adscribe la Dirección Cinematográfica que aborda las políticas para el sector. Igualmente se crea el

Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica -denominado Proimágenes en Movimiento, hoy Proimágenes Colombia- (Ministerio de Cultura, 2010). En este nuevo marco, se llevaron a cabo avances en la formación, la experiencia y la producción en el sector cinematográfico.

En el escenario legal mencionado anteriormente, entre coproducciones y algunos apoyos estatales al cine, se producen films como *María llena eres de gracia* (Joshua Marston, 2004) y *Rosario Tijeras* (Emilio Maillé, 2005) que, aunque tienen un enfoque comercial, abordan temas relacionados con los conflictos sociales (narcotráfico, sicariato) que surgieron en Colombia a partir de los años noventa.

La vendedora de rosas (Víctor Gaviria, 1998) es una película considerada canónica (Zuluaga, 2013) y que fue producida en un contexto institucional para el cine, pero sin el respaldo de una ley cinematográfica. Es una película de ficción que se caracteriza por su enfoque cercano a la realidad, ya que muestra de manera directa y cotidiana la vida de jóvenes marginados en Medellín.

Según Suarez (2010), la “filmación in situ pero evitando que el paisaje se convierta en panorama; el uso de actores naturales y la no alteración de su lenguaje”, permiten que el estilo de Gaviria mire y escuche a la ciudad de otra manera (p. 68). Además, agrega que las películas de este director pueden causar incomodidad debido a la realidad que exhiben, lo que probablemente esté relacionado con el empeño de los colombianos por tener una buena reputación y evitar mostrar aquello que genera malestar (Suárez, 2010, p. 70).

En 1997, con figuras institucionales como el Ministerio de Cultura, la Dirección cinematográfica y Proimágenes, se establece un marco normativo algo más sólido para el cine nacional. Sin embargo, a partir de la Ley 814 de 2003, también conocida como la Ley del Cine -que sigue vigente-, se ha logrado un considerable avance en la formación de los cineastas, en los canales de exhibición, en el número de producciones, así como en la participación en festivales, entre otros aspectos relacionados con el sector.

La diferencia considerable entre los períodos de ausencia o presencia de políticas de fomento al cine ha sido la reactivación de este, debido al mayor número de producciones que se generan con el apoyo estatal. Pero, esto no quiere decir que, en

ausencia de políticas, no se hayan realizado esfuerzos particulares para la creación de obras importantes para la filmografía nacional.

Antes del período de FOCINE se producen varias películas que Zuluaga (2013) también distingue como canónicas, entre ellas *Bajo el cielo antioqueño* (Arturo Acevedo Vallarino, 1925), *Alma provinciana* (Félix Joaquín Rodríguez, 1926), *Garras de oro* (P.P. Jambrina, 1926), *La langosta azul* (Álvaro Cepeda Samudio et al., 1954), *El río de las tumbas* (Julio Luzardo, 1965), *Pasado el meridiano* (José María Arzuaga, 1966) y *Chircales* (Marta Rodríguez y Jorge Silva, 1972).

López-Díaz (2019) analiza tres películas del cine silente de los años veinte y cómo cada una de ellas presenta su visión de la identidad de nación. En *Bajo el cielo antioqueño*, el título ya establece una delimitación territorial y la obra tiene un tono propagandístico con relación a la región de Antioquia; a su vez, desde la puesta en escena, la idea de nación se ve representada en tres aspectos que son “las costumbres populares y de elite, poder Instituido del Estado y Religioso y los logros del conglomerado” (López-Díaz, 2019, pp. 29-30).

La película muestra una tensión entre lo tradicional (costumbres populares) y lo moderno (imaginarios culturales de las elites), y representa a la autoridad a través de figuras patriarcales como el padre, el sacerdote y el juez. Además, se destaca el crecimiento industrial y comercial de la región (López-Díaz, 2019).

A diferencia de *Bajo el cielo antioqueño*, cuyo centro es la elite de una región en concreto, la película *Alma provinciana* destaca por su enfoque en la desigualdad social y una representación más diversa a través de sus personajes, lo que hace que su imaginario de identidad nacional sea menos limitado (López-Díaz 2019, p. 30-31).

Por otra parte, *Garras de oro* es un film político del que solo se conoció su existencia hasta 1985. Según lo recogido por historiadores, fue censurada en su época debido a su argumento antiimperialista. “El primer gran hecho histórico del siglo XX, aludido directamente en el cine, es el traspaso del canal de Panamá a manos de los Estados Unidos” (Lozano Botache, 2016, p. 272), el cual está representado en esta película. En este film la idea de identidad nacional está asociada a un Estado sin soberanía ni autonomía para gobernarse, predominando la representación de la presencia extranjera de Norteamérica (López-Díaz, 2019, pp. 32-33).

Según Osorio (2018), en el imaginario de identidad nacional del cine colombiano son recurrentes aspectos como la música, el paisaje y deporte. Por un lado, la representación del paisaje y música (baile, folclor) se manifiesta desde las primeras décadas del surgimiento del cine en el país; por otro, el deporte, especialmente el fútbol, es una figura más reciente, se puede observar en películas como *Golpe de estadio* (Sergio Cabrera, 1998), *La pena máxima* (Luis Felipe Salamanca y Darío García, 2001), *Las cartas del gordo* (Darío García y Juan Carlos Vásquez, 2006), *De rolling por Colombia 1* (Harold Trompetero, 2013) y *De rolling por Colombia 2* (Harold Trompetero, 2014).

En el análisis de Rivera-Betancur (2018) sobre películas estrenadas entre 2004 y 2013, se destaca que la identidad colombiana es uno de los temas recurrentes en la cinematografía del país, especialmente en la comedia y el drama. En el primer género, se tiende a la exageración o burla de las costumbres, especialmente los de las clases populares, mientras que en el segundo se abordan temas con relación al desarraigo o la migración (Rivera-Betancur, 2018, p. 369).

Otro de los factores que ha influido en la expresión del cine tiene que ver con la formación de los profesionales del sector, pues es un elemento que imprime estilos, intereses temáticos y calidades. En los años sesenta, cineastas nacionales que se habían formado en Europa o en Estados Unidos son quienes traen consigo nuevos conocimientos al campo del cine nacional (Osorio, 2018). Por lo que solamente hasta 1988, año en que se funda la Escuela de Cine y Televisión de la Universidad Nacional de Colombia (UNAL), quien quisiera formarse debía hacerlo fuera del país o a partir de la experiencia (Zuluaga, 2013, p. 25).

En la actualidad se observan nuevas inquietudes estéticas y enfoques para representar la realidad colombiana en el cine de ficción. Estas tendencias están relacionadas con las nuevas generaciones de directores que han surgido a partir de su formación en escuelas de cine y televisión, así como en programas de comunicación que incluyen la producción audiovisual.

Hasta ahora se ha hecho referencia a las políticas de fomento al cine, a los imaginarios que marcan sus rasgos y a la formación de los profesionales, pero en ese grupo de factores que determinan la expresión del cine nacional también se encuentra la

realidad del país. El cine se considera un medio capaz de reflejar la realidad social (Núñez y Loscertales, 2005) y la cinematografía colombiana es un ejemplo representativo de esta idea.

Para el cine nacional la realidad ha sido un sello, a veces estilístico y casi siempre temático porque

cuando en un país se hace poco cine, como ocurre en Colombia, las escasas oportunidades de producir obras se orientan, primero, a contar las historias que “están en la garganta”, o aquellas que más nos ayuden a consolidar un mercado y una experticia narrativa. (Lozano Botache, 2018a, p. 145)

Por último, cabe señalar que todavía no es posible referirse a una industria cinematográfica nacional. Lo que existe actualmente es un mercado interno que no ha logrado estabilidad, así que son pocas las películas del cine colombiano que han conseguido un verdadero éxito comercial (Zuluaga, 2013, p. 25).

2.3.2 Narrativas de una realidad conflictiva

La realidad conflictiva del país es un tema recurrente en la producción colombiana. El abanico de representación de la realidad en su cine está integrado por la temática de la marginalidad (Osorio, 2018; Rivera-Betancur, 2018) y por lo que se conoce como las tres violencias (Pulecio, 2000; Osorio, 2018). Estas últimas se refieren a tres fases de la historia del país marcadas por la confrontación violenta, a tal nivel que una de ellas se conoció como La Violencia, época en que se presentó la contienda bipartidista entre liberales y conservadores. Otra de las violencias fue la acaecida por el enfrentamiento entre guerrilla y paramilitares y, por último, la agravada por el narcotráfico y las mafias (Suárez, 2010; Zuluaga, 2013; Rivera-Betancur, 2018; Osorio, 2018).

Entre las cuestiones que se abordan en las películas colombianas, se encuentra el tema de la marginalidad. Aunque no está catalogada dentro de las violencias referidas anteriormente, es importante destacar que en el contexto problemático del país se

entremezclan los conflictos y en buena medida comparten raíces, por lo que la marginalidad puede ser considerada como parte de las violencias mencionadas²⁵.

Asimismo, las víctimas del conflicto armado, como categoría o tópico, no se menciona en el conjunto referido por los estudiosos del cine, pero bien podría ser un nuevo tema o tendencia de varias de las películas de la última década. El hecho de que no se incluya dentro de los tópicos podría explicarse precisamente por lo relativamente reciente de estos filmes que han dado mayor visibilidad a las víctimas. Esto no quiere decir que no se estén realizando investigaciones al respecto, simplemente en los estudios más representativos no aparece como tendencia.

Prueba del interés creciente por el estudio acerca de la representación de las víctimas del conflicto en el cine colombiano es la investigación realizada por Cañón (2022), para su tesis doctoral, en la que estudia *la representación de la violencia en Colombia por medio de los personajes protagonistas de los largometrajes de ficción colombianos*, en películas producidas entre 2003 a 2016. Uno de los hallazgos más destacados de su investigación es que, a diferencia de estudios previos, las víctimas tienen un papel protagónico en estas películas (Cañón, 2022, p. 202). Esto demuestra que los cineastas están enfocando su atención en dar visibilidad a las víctimas en sus obras.

El espacio geográfico donde se desarrollan las problemáticas de la realidad representada ha marcado la puesta en escena en el cine, tanto ficcional como documental, a lo largo de diferentes momentos históricos. Por tal razón, otra característica común en las obras cinematográficas que abordan la problemática social del conflicto es la alternancia entre las películas ambientadas en zonas rurales y aquellas que tienen lugar en entornos urbanos (Osorio, 2018).

La representación de la violencia en Colombia es... un des-plazamiento geográfico, porque la Violencia es lo que destruye el espacio, literalmente, al desplazarse desde las redes urbanas hasta los lugares más recónditos del campo, para luego producir un movimiento inverso de migraciones masivas de poblaciones desde el campo hasta las periferias, y a veces hasta los centros abandonados, de las crecientes ciudades. (Kantaris, 2008, p. 455)

²⁵ En el apartado 2.2 Conflicto social y armado en Colombia y la vulneración del otro se hace referencia a cómo las problemáticas sociales y el conflicto armado se entrecruzaron haciendo difícil diferenciar una problemática de otra.

En las producciones cinematográficas colombianas de las décadas de 1960 y 1980, el período de La Violencia, que se desarrolló en el campo durante el conflicto asociado al bipartidismo, se personifica o se convierte en el escenario de fondo en algunas de las películas. Esta etapa del conflicto está representada en obras como *El hermano Caín* (Mario López, 1962), *El río de las tumbas* (Julio Luzardo, 1964), *Crónica roja* (1977) y *En la tormenta* (1979) de Fernando Vallejo, *Canaguaro* (Dunav Kuzmanich, 1981) y *Cóndores no entierran todos los días* (Francisco Norden, 1984). Cabe anotar que antes de las décadas mencionadas, se produjo el cortometraje *Esta fue mi vereda* (1959) de Gonzalo Canal Ramírez, considerado la primera película que alude a La Violencia.

Por su parte, Suárez (2010) hace referencia a cuatro películas realizadas entre 1960 y 1985, que son las ya citadas *El río de las tumbas*, *En la tormenta* y *Cóndores no entierran todos los días*, y además agrega *Carne de tu carne* de Carlos Mayolo (1983). Todas son obras que retratan La Violencia en el campo y en las que es apreciable un conjunto de elementos que conforman el imaginario simbólico de dicho período (Suárez, 2010, pp. 48-49).

El río de las tumbas tiene la particularidad de ser la primera película en aludir a la práctica, que aún persiste, de arrojar los cuerpos de las víctimas al río como estrategia de los grupos armados para hacer desaparecer los rastros de las personas asesinadas. Desde entonces, el cine colombiano ha utilizado el río como paisaje y, al mismo tiempo, como un lugar simbólico por el que transita la muerte.

Los cadáveres en el agua son un motivo frecuente en el cine colombiano, pero el significado de esta imagen ha ido cambiando según el tipo de violencia, teniendo como denominador común el deseo de borrar todo vestigio de autoría del crimen. (Suárez, 2010, p. 60)

En *Cóndores no entierran todos los días*, se muestra de manera explícita la radicalidad del bipartidismo y los asesinatos por motivos políticos. El personaje principal, León María Lozano, aparenta ser una persona común y corriente, dueño de una quesería. Sin embargo, más adelante en la película, el espectador descubre que es el líder de Los Pájaros, una banda conformada por civiles armados militantes del Partido Conservador que persiguen y asesinan a la oposición. El film se basa en hechos reales y es una referencia al origen del paramilitarismo en el país (Suárez, 2010, p. 57).

Igualmente, durante las décadas de los sesenta a los ochenta del siglo XX, algunos cineastas enfocaron su atención en el conflicto social que surgió en las ciudades como resultado directo del contexto violento y del sistema hegemónico, exponiendo la desigualdad, la explotación y la consecuente miseria e indiferencia.

En esa línea de visión social que se enfoca en la ciudad están las películas *Raíces de piedra* (José María Arzuaga, 1963) y *Chircales* (Marta Rodríguez y Jorge Silva, 1966-1971). Estas exponen el punto de vista de los chircaleros, fabricantes artesanos del ladrillo, habitantes de la periferia bogotana. El film de Arzuaga utiliza la ficción para narrar la realidad social de la comunidad que se dedica a este oficio. Por su parte, Rodríguez y Silva, se valen del documental para lograr un trabajo etnográfico. Ambas películas tienen el propósito de denuncia frente a la marginalidad y explotación de la comunidad de chircaleros.

Gran parte de los barrios periféricos de las principales ciudades de Colombia se formaron con la llegada de campesinos desplazados de zonas rurales. Esta situación de desplazamiento ha sido constante a lo largo de la historia y es un tema recurrente en la representación cinematográfica colombiana. Se trata de un hecho victimizante que entrelaza el escenario de la ciudad y el campo en las películas que lo presentan. *Ayer me echaron del pueblo* (Jorge Gaitán Gómez, 1982) y *Pisingaña* (1985, Leopoldo Pinzón) son ejemplo de ello.

En la década de los noventa y hasta la primera década del presente siglo la mirada sobre la violencia se vuelca a lo urbano, en un claro vínculo con el narcotráfico, los carteles y el sicariato instalado en las ciudades. También se mantiene el foco en la marginalidad y el desplazamiento, no obstante, la etapa de La Violencia fue desapareciendo progresivamente como tema político relevante (Suarez, 2010, p. 67)²⁶.

Tobón (2020) distingue dos tipos de realismo en el cine colombiano con la temática del narcotráfico. En primer lugar, está la *historia dramatizada*, que se refiere a “narraciones que dramatizan acontecimientos reales y cuyos personajes representan a individuos de carne y hueso” (p. 84). Esta forma de realismo es ilustrada por el investigador con la película *El cartel de los sapos* (2012) de Carlos Moreno. En

²⁶ Con la excepción de *Confesión a Laura* (Jaime Osorio, 1990) cuyo marco es La Violencia, pero en la ciudad de Bogotá, durante lo que se conoció como el Bogotazo.

segundo lugar, está la *ficción realista*, es decir, “narraciones con personajes ficticiales en un contexto históricosocial reconstruido de manera realista. Estas películas comparten la pretensión -o, en algunos casos, la excusa- de representar el pasado reciente, de refrescar o incluso reconfigurar la memoria nacional” (Tobón, 2020, p. 84). Uno de los ejemplos es la película *El Rey* (2004) de Antonio Dorado.

En cuanto al conflicto armado, desde este estudio se considera que ha sido representado de dos maneras. La primera es aquella que muestra hechos específicos, actores armados y/o sus acciones. La segunda, más presente en el cine del tercer milenio, especialmente en los últimos diez años, se centra en las víctimas y las consecuencias del conflicto.

Rivera-Betancur y Ruiz (2009) en su estudio sobre la narrativa del conflicto armado, a partir de una muestra de 14 largometrajes producidos entre 1964 y 2006, encuentran tres narrativas asociadas a este: las *narrativas de las causas*, que exponen los motivos del conflicto, incluyendo el abandono del Estado, las raíces ideológicas y la frágil identidad nacional; las *narrativas de las características*, que describen los rasgos del conflicto, tales como su carácter prolongado e irregular, los vínculos con la ilegalidad y el control territorial; y por último; las *narrativas de los actores*, que representan a la guerrilla, paramilitares, fuerzas del Estado y, en menor medida, a las víctimas (pp. 15-17).

Constituyen la muestra de estas narrativas estudiadas por Rivera-Betancur y Ruiz películas como *Golpe de estadio* (Sergio Cabrera, 1998), *La toma de la embajada* (Ciro Durán, 2000), *Bolívar soy yo* (Jorge Alí Triana, 2002), *La primera noche* (Luis Alberto Restrepo, 2003), *La sombra del caminante* (Ciro Guerra, 2004) y *Soñar no cuesta nada* (Rodrigo Triana, 2006).

En relación con el film *La primera noche*, que aborda el tema del desplazamiento forzado, Suárez (2010) hace una apreciación acerca del tratamiento que se da a este tema en la generalidad del cine colombiano, pues a pesar de ser un hecho ya antiguo dentro de la historia de violencia del país “en el panorama fílmico colombiano aparece como un tema secundario (generalmente como parte de la historia de vida de determinado personaje)” (p. 88).

En la misma línea de análisis sobre la violencia y el conflicto armado, Suárez (2010) estudia la película *Yo soy otro* (2008) de Óscar Campo y considera que marca una diferencia en la medida en que ubica el conflicto colombiano en un marco más amplio. Es una obra que, además de referirse a la guerra interna, también hace alusión a los ataques del 11 de septiembre de 2001 y apunta a la idea de la correspondencia entre lo público y lo privado, a través de la “guerra somatizada en el cuerpo y la idea de la constante vigilancia” (Suárez, 2010, p. 95).

Volviendo a las causas y características del conflicto encontradas por Rivera-Betancur y Ruiz (2009), cabe señalar que responden en parte a las definidas por aquellos que han estudiado el conflicto colombiano. Precisamente, Agudelo (2017) afirma que “cuando se ha pretendido ilustrar la crudeza del conflicto armado, tanto el cine de ficción como el documental han entregado piezas valiosas para dar un testimonio imprescindible en el deber de memorar” (p. 2).

Por otro lado, también se ha criticado la falta de profundidad o explicación del conflicto armado en el cine, como algo que “suele ser producto de la irreflexión y en esta medida suele parecerse a las ideas generalizadas que se tienen del conflicto pero que no lo explican” (García López, 2012, p. 4). En cualquier caso, aunque algunas obras asociadas al conflicto puedan carecer de rigurosidad en la explicación de esta realidad, en general constituyen un valioso documento histórico.

a menudo las obras cinematográficas de ficción producidas en Colombia son estigmatizadas por supuestamente concentrar sus temáticas o bien en la frivolidad o bien en la violencia derivada del narcotráfico y el conflicto social y armado. No obstante, lo que suele subyacer en esta opinión es una cierta superficialidad en el análisis de las relaciones entre los personajes y el devenir de los colombianos, inmerso, ciertamente en contextos cargados de violencias y frivolidades pero nada exento de los grandes problemas de la condición humana: el amor, el odio, el poder, la avaricia, la venganza, la muerte, entre otros. (Lozano-Botache, 2016, p. 260)

Zuluaga (2017) sostiene que muchas producciones de ficción se han centrado principalmente en La Violencia, dejando la confrontación entre guerrillas y paramilitares como un tema secundario o simplemente como telón de fondo, además no se identifica la filiación de los personajes armados. De acuerdo con Zuluaga parece querer evitarse representar como sujetos a los guerrilleros o paramilitares.

Rivera-Betancur y Ruiz (2009), cuya muestra de películas analizadas corresponde a un período inferior al 2006, encuentran que en las obras la población civil representada “siempre aparece como personaje pasivo, víctima del conflicto y sin posibilidades de acción y salvación” (p. 5). Sin embargo, la cinematografía colombiana ha experimentado un cambio significativo en la última década, centrándose en las víctimas y marcando una diferencia con el cine anterior.

Una filmografía más reciente se enmarca en los rasgos de un cine moderno y “autoconsciente que propone otro tipo de contrato con el espectador” (Zuluaga, 2013, p. 116). Asimismo, Zuluaga describe esta cinematografía como ensayística, etnográfica y rural, vuelve al campo en el caso colombiano. En este tipo de cine se observa “la proliferación de tiempos muertos, la utilización de actores no profesionales, el acento en particularidades lingüísticas, el retorno a la mitología y la oralidad, los finales no conclusivos” (Zuluaga, 2015, pp. 160-161). Además, son films dirigidos a públicos especializados y cuyo interés principal son los festivales de cine.

La mayoría de los rasgos del cine moderno descritos por Zuluaga (2015) se alinean con un cine que Bloch-Robin (2014) etiqueta como minimalista y que no es precisamente un cine de autor, sino que responde más bien a una “idea de género” cinematográfico (p. 183). En este cine minimalista predomina “la supuesta realidad del mundo diegético que aparece en la pantalla (y que incluye a menudo elementos propios del documental)” (Bloch-Robin, 2014, p. 185).

De acuerdo con Bloch-Robin (2014) las películas minimalistas se caracterizan por tener un conflicto principal y finalidad del personaje poco claros, ya sea por sutileza o por ausencia de estos, presentándose únicamente indicios de dichos aspectos. A su vez, el diálogo es escaso, prevaleciendo a veces el misterio sobre los personajes y también la tensión que “induce al espectador a imaginar, a partir de la imagen y del sonido, lo que no se le enseña directamente en la pantalla” (Bloch-Robin, 2014, p. 200).

La invitación a imaginar que produce este tipo de películas estaría asociada al *estilo empático* que Tobón (2020) halla en una serie de obras colombianas y que dan “peculiar atención a la presencia de los cuerpos, la construcción sonora y visual del paisaje, un espectro emocional restringido, una narración lenta y cargada de tiempos muertos, personajes relativamente 'cerrados' y silenciosos” (p. 150).

La investigación de Tobón (2020) resulta relevante para este estudio, ya que se centra en la empatía en la narración fílmica, aunque su enfoque principal es en el conjunto de emociones, actitudes morales y estados de ánimo que desafían y sitúan al espectador ante la comprensión de lo que es correcto e incorrecto.

La obra *La Sirga* (William Vega, 2012) y *Oscuro animal* (Felipe Guerrero, 2016) son dos ejemplos destacados por Tobón del estilo empático que describe. *La Sirga*, ópera prima de Vega, ha sido ampliamente analizada debido a que encarna los rasgos del nuevo cine colombiano que se enfoca en las víctimas y evita mostrar explícitamente la violencia del conflicto armado, a diferencia de lo que se exhibe en la televisión a través de noticieros y “narco-novelas” desde hace varios años (López, 2015, p. 246).

La sombra del caminante, ópera prima de Ciro Alfonso Guerra (2004), es una película que, en cierto modo, se adelanta en su tiempo al tópico de películas que hablan de las víctimas y las consecuencias del conflicto. Esta y *La sirga* son analizadas por López (2015) para referirse a lo que denomina “desplazamientos narrativos en el tiempo y en el espacio” (p. 241). Son films que omiten la representación explícita de los hechos pasados y, en el caso de los personajes víctimas, las causas de su situación actual, dando solo indicios y favoreciendo el misterio y la tensión. Por lo tanto, demandan un relativo conocimiento del contexto colombiano para su comprensión.

El cine colombiano contemporáneo encuentra en la tensión narrativa una manera mejor de representar el drama humano, e incluso los asuntos estructurales del conflicto social. Frente a los discursos efectistas que se imponen en los medios, incluida la web, el cine como narrativa explora en las emociones más profundas en busca de recuperar la sensibilidad frente a una situación que nos ha convertido en una sociedad indolente. (López, 2015, p. 246)

En definitiva, en Colombia durante el último decenio del presente siglo, una serie de realizadores cinematográficos han puesto el foco en las víctimas y en las consecuencias del conflicto social y armado. Esta nueva sensibilidad coincide también con una nueva generación de directores que prefiere excluir las representaciones del imaginario que los medios de comunicación han generado acerca de la guerra y se desmarcan igualmente del estilo narrativo clásico.

2.4 Personajes en la narrativa cinematográfica

2.4.1 Naturaleza humana y narrativa

El hecho de narrar no tiene únicamente una implicación dentro del ámbito del lenguaje y la comunicación, sino que se amplía a la experiencia existencial, a la condición de la especie humana que difiere de otras por “su capacidad de contar historias” (Igartua, 2007, p. 111). Esta capacidad humana de narrar “no es simplemente un registro que a veces se activa y a veces se desactiva, sino un filtro a través del cual percibimos *todos* los acontecimientos y *toda* conducta” (Breithaupt, 2011, p. 183).

A su vez, el ser humano tiende a conectar causalmente los eventos que están relacionados entre sí, lo que conduce a un tipo de pensamiento narrativo y, en esa medida, se puede considerar esta facultad como “una *forma* (involuntaria) de la conciencia humana” (Breithaupt, 2011, p. 184).

Por su parte, García García (2011) apunta a una idea similar al considerar que “los relatos son parte esencial de nuestra existencia. Los necesitamos para conocer, comprender, explicar, en última instancia, incluso, para intentar dar sentido, a las múltiples y cambiantes realidades humanas que, esquivas, inaprensibles, pretenden escapar inexorablemente al entendimiento” (p. 9).

Además de ser una forma de la conciencia humana (Breithaupt, 2011), la narrativa se constituye en una manera de comprender el mundo, es decir que, lo que no se consigue a través del conocimiento empírico, la narrativa logra cubrirlo por medio de las historias que nos son contadas (Igartua, 2007, p. 112).

Contamos historias porque, al fin y al cabo, las vidas humanas necesitan y merecen contarse. Esta observación adquiere toda su fuerza cuando evocamos la necesidad de salvar la historia de los vencidos y de los perdedores. Toda la historia del sufrimiento clama venganza y pide narración. (Ricoeur, 1995, p. 145)

Bajo una idea similar a la planteada por Ricoeur en la anterior cita, García García (2011) reflexiona sobre la ética narrativa en el audiovisual y sobre cómo el relato exhibe la naturaleza humana. Podría decirse que quien hace las veces de observador (el receptor) –esa especie de juez-, normalmente espera de esa representación un triunfo para el bien y una sanción para el mal.

Por lo que, si las historias humanas necesitan ser contadas, en ellas es posible encontrar lo que Ricoeur (2003) denomina *identidad narrativa*, idea derivada de la pregunta: “¿quién ha [o quiénes han] hecho esta acción?” (p. 997). La respuesta a la pregunta solo podría ser narrativa, según el autor, para quien además la historia – referida al acontecer histórico de la humanidad- y la ficción narrativa se cruzan en lo que identifica como *tiempo humano* (Ricoeur, 2003, 1995).

En dicho planteamiento, el tiempo humano es el encuentro entre “la representación del pasado mediante la historia y las variaciones imaginativas de la ficción” (Ricoeur 2003, p. 917). Es decir que, para que la historia pueda darse a conocer y ser contada requiere de constructos propios de la narrativa ficcional –de la trama-, por tanto, en ese sentido la remeda y, a su vez, la ficción también imita al relato histórico para conseguir un relato “como si hubiese acontecido” (Ricoeur, 2003, p. 913).

Según lo expuesto hasta ahora, la narrativa es causante de identidad, conocimiento, conciencia y comprensión del mundo. A esto se debe sumar que la ficción narrativa se posiciona igualmente como una forma de “ayudarnos a asumir las incertidumbres de la vida” (Parker, 2003, p. 13). Razón por la que Parker rechaza la repetida frase de “la realidad supera la ficción” porque para él esta idea le roba el sentido, especialmente al drama, que es un apoyo en la comprensión de la realidad.

Las narraciones ficcionales representan el mundo, lo que fue, o pudo haber sido, sin obligaciones de atenerse a la atadura de lo real, sino produciendo universos de lo real que están escondidos para la lógica de la realidad mostrenca, pero que no lo están para los imaginarios, a cuyos espacios ambivalentes, sólo se accede por la ficción. (García García, 2011, p. 32)

No cabe duda de la convergencia entre el acontecer humano y la narrativa, razón por la que Ricoeur (1995), en su análisis en *Tiempo y narración*, se expande más allá del texto narrativo²⁷ y encuentra una interpretación que conjuga la realidad práctica previa al texto, el texto en sí mismo (o relato) y el componente pragmático posterior a él.

A partir del concepto de *mímesis* desarrollado por Aristóteles en la *Poética*, que se comprende como imitación o representación de la realidad, Ricoeur (1995, 2003)

²⁷ Entiéndase texto como relato, independientemente del formato en que se presenta (film, texto literario, oral, etc.)

desarrolla las significaciones de *mímesis I*, *mímesis II* y *mímesis III*, que establecen una relación de circularidad entre sí.

Mímesis I, como primer estadio, conlleva a la pre-comprensión del actuar humano, es decir, su significado, la “realidad simbólica” –normas culturales- y su carácter temporal. A partir de mímesis I, que es del orden pragmático y pre-narrativo, se erige mímesis II, que es del orden sintagmático y narrativo que configura el texto. Por su parte, mímesis III “marca la intersección del mundo del texto y del mundo del oyente o del lector [o receptor]” (Ricoeur, 1995, p. 140).

Finalmente se establece una relación circular entre las tres mímesis:

Por un lado, los paradigmas recibidos estructuran las expectativas del lector y le ayudan a reconocer la regla formal, el género o el tipo de ejemplificados por la historia narrada. Proporcionan líneas directrices para el encuentro entre el texto y su lector. En una palabra: regulan la capacidad que posee la historia para dejarse seguir. Por otro lado, el acto de leer acompaña la configuración de la narración y actualiza su capacidad para ser seguida. Seguir la historia es actualizarla en lectura. (Ricoeur, 1995, p. 140)

El autor se refiere a la narrativa literaria, sin embargo, esto es aplicable a la cinematográfica, ya que apunta a los elementos básicos de la acción narrativa de cualquier relato.

2.4.2 Expresión (discurso) y contenido (historia) de la narrativa

Partiendo de la propuesta de mímesis (I, II y III) de Ricoeur (1995), se puede afirmar que la narrativa comporta aspectos que trascienden el texto. El relato mismo evidencia esta característica a través de su expresión. Esta revela los rasgos de una autoría que, en una situación previa y durante la obra, imprime su ideología y creatividad, entre otras cosas, por la forma en que dispone los elementos de una historia, configurando así una propuesta comunicativa dirigida a la recepción o lectura – construcción posterior al relato.

En este punto conviene aclarar que el concepto de relato tiene dos sentidos de acuerdo con Genette (1989):

En un primer sentido –que es hoy, en el uso común, el más evidente y central- *relato* designa el enunciado narrativo, el discurso oral o escrito que entraña la relación de un acontecimiento o de una serie de acontecimientos.... En un segundo sentido, menos difundido, pero hoy corriente

entre los analistas y teóricos del contenido narrativo, *relato* designa la sucesión de acontecimientos, reales o ficticios, que son objeto de dicho discurso y sus diversas relaciones de concatenación, oposición, repetición, etc. (p. 81)

Genette (1989) expone dos sentidos, sin embargo, hay que decir que estos no son opuestos (Metz, 2002), sino dos niveles desde los cuales se puede comprender un relato. Lo que resulta visible en el primer nivel expuesto por el autor es que contiene expresión y contenido, pues se refiere a que se trata de un enunciado narrativo (propio de la expresión) que contiene dentro sí los acontecimientos (propio del contenido).

Por su parte, Chatman comprende el enunciado como “el componente básico de la forma de expresión” (2013, p. 199). Precisamente este autor utiliza las nociones de historia y discurso para referirse al contenido y a la expresión de la narrativa, respectivamente. La historia (o contenido) es “la *historia propiamente dicha* (es decir, sencillamente 'lo que pasa' cuando se dispone el guión en orden cronológico)” (Chion, 2011, p. 127). Por otro lado, al discurso (o expresión) se le suele atribuir nombres como relato o narración y señala “*la manera en que se cuenta esta historia*” (Chion, 2011, p. 127).

Como describe Chion (2011) la noción de discurso, relato y narración son denominaciones que a veces se nombran como iguales. También sucede que, “a menudo las palabras narrativa o narración se emplean como sinónimos de historia, hasta tal extremo que muchos filmes son tildados de no narrativos, queriendo decir con ello que carecen de una historia” (Parker, 2003, p. 32).

Casetti y Di Chio (2014) definen narración como “una concatenación de situaciones, en la que tienen lugar acontecimientos y en la que operan personajes situados en ambientes específicos” (p. 154). Se trata de una definición más acorde al significado de historia, es decir, “el contenido o cadena de sucesos (acciones, acontecimientos), más lo que podríamos llamar 'los existentes' (personajes, detalles del escenario)” (Chatman, 2013, p. 25).

Ahora bien, si se quiere comprender la historia desde una perspectiva espectral, podría explicarse como “la construcción imaginaria que creamos, progresiva y retroactivamente” (Bordwell, 1996, p. 49), a partir de una serie de

“patrones que el público reconoce y que le permiten organizar toda la información” presentada en la historia (Parker, 2003, p. 35).

Por su parte el discurso, como plano de la expresión, implica una construcción comunicativa “de carácter persuasivo, [que] precisa al menos de un enunciado (el significante) transmitido a través de un canal desde un emisor a un receptor” (Gómez-Tarín, 2011, p. 85). La narrativa fílmica en el campo del discurso comporta cierta complejidad y difiere de la literaria, pues supone un doble relato o subrelato en la medida en que

el cine muestra a los personajes mientras éstos actúan, imitan a los humanos en sus diversas actividades cotidianas, y una de esas actividades... es la de hablar. Y, hablando, bastantes humanos suelen utilizar la función narrativa del lenguaje, relatar, relatarse. (Gaudreault y Jost, 1995, p. 57)

De otro lado, en lo que respecta al contenido hay una coincidencia mayor con la narratología literaria, al menos sobre los componentes básicos de la historia, a pesar de una relativa divergencia en cuanto a la funcionalidad de dichos elementos. Sobre esto último, desde las bases teóricas que sienta Aristóteles (2014) se da mayor peso a la función de la acción que a los personajes, sin embargo, desde las teorías del guion y la dramaturgia, los personajes suelen tener una mayor carga dramática y cumplir por tanto algo más que una función en el relato (Vanoye, 1996; Parker, 2003; Egri, 1947).

2.4.3 Acontecimientos y existentes de la historia

En lo que respecta al acontecer, la narrativa ficcional guarda similitud con el plano de la experiencia humana. Al igual que en el relato, en nuestra vida “los acontecimientos se constituyen mediante las acciones e interacciones de los sujetos, quienes a través de ellas presentan socialmente su identidad y entretienen tramas que le dan materialidad al tiempo humano” (Lozano Botache, 2018a, p. 67).

Según Chatman (2013), a la historia narrativa la integran los sucesos y los existentes, los primeros reúnen las acciones y los acontecimientos, y estos últimos operan de manera diferenciada con relación a los personajes (p. 59). A través de las acciones que realizan, los personajes son agentes activos en la historia. Por otro lado, los acontecimientos condicionan su papel como agentes pasivos, ya que deben recibir las acciones de otros personajes o de los sucesos del entorno y la naturaleza.

Algunos autores utilizan la noción de acontecimiento en lugar de suceso, que contendría a este último y a las acciones. Por ejemplo, Gordillo (2009) indica que “uno de los principales ejes del relato, junto con el actuar, es el suceder, que corresponde al de los acontecimientos que llevan a cabo o afectan a los personajes” (p. 69).

Una manera de comprender el suceder o el acontecer, según se quiera un término u otro, es a través de los siguientes componentes necesarios de la narración que sugieren Casetti y Di Chio (2014, p. 154):

1. *Sucede algo*: ocurren “acontecimientos” (intencionales o accidentales, personales o colectivos, ricos en consecuencias o muertos en sí mismos, de larga duración o momentáneos, etc.).

2. *Le sucede a alguien o alguien hace que suceda*: los acontecimientos se refieren a “personajes” (héroes o víctimas, definidos o anónimos, humanos o no humanos, etc.), los cuales, por su cuenta, se sitúan en un “ambiente” que los acompaña o de alguna manera los completa (esta unión simbiótica de personajes y ambientes da origen a la categoría narratológica de los “existentes”).

3. *El suceso cambia poco a poco la situación*: en el suceder de los acontecimientos y de las acciones se registra una “transformación”, que se manifiesta como serie de rupturas con respecto a un estado precedente, o bien como reintegración, siempre evolutiva, de un pasado renovado.

Lo planteado por Casetti y Di Chio permite señalar algunos aspectos propios del suceder en la narrativa. Los sucesos interactúan con los personajes, pero además ese suceder no es estático, sino que confluye en una serie de otros acontecimientos produciendo cambios o como los autores le denominan transformaciones, que mueven la historia y que finalmente son las responsables de producir un “programa narrativo” o “cambio de estado” (Greimas y Courtés 1990, p. 320).

En función de la propuesta de Greimas y Courtés (1990), Peña Timón (2006) explica el programa narrativo como “una unidad de base constituida básicamente por un estado inicial, una transformación y un estado final, donde los estados además de diferentes son sucesivos y reversibles” (p. 78). Esta idea recoge los estados elementales de un programa narrativo, que puede tener una forma simple (estado inicial, transformación, estado final) o complejizarse reuniendo otros programas (Greimas y Courtés 1990, p. 320).

Pero además “nada es un acontecimiento si no contribuye al avance de una historia”, es una afirmación que hace Ricoeur (2000) basado en la idea de trama, que explica como una conjunción organizada con la que los acontecimientos se convierten en una historia (p. 192). Ese principio organizativo la hace materia de la expresión, por eso Chatman la describe como la “historia según el discurso” (2013, p. 57).

No obstante, además de integrar los acontecimientos de una manera conveniente, Ricoeur (2000) agrega que la trama “compone, conjuntamente, factores tan *heterogéneos* como las circunstancias, los personajes con sus proyectos y motivos, interacciones que implican cooperación u hostilidad, ayuda o impedimento y, por último, casualidades” (p. 197).

En la trama, acontecimientos y personajes se afectan entre sí para contribuir al avance de la historia. Estos últimos integran lo que se indicó anteriormente como existentes, categoría que también incluye al escenario (Chatman, 2013, p. 25) o ambiente (Casetti y Di Chio, 2014, p. 154).

En la propuesta teórica de Casetti y Di Chio (2014) el ambiente alude a dos aspectos, por una parte, al “*entorno* en el que actúan los personajes”, donde desarrollan su accionar y, por otra, se trata de la “*situación* en la que operan, a las coordenadas espaciotemporales que caracterizan su presencia” (p. 158). El escenario, entendido como entorno, hace de fondo a los personajes, ofreciendo un tono a la narración, aportando significado, emoción o referencia y “existe de manera abstracta en el nivel narrativo profundo” (Chatman, 2013, pp. 189-195).

Vanoye (1996) señala que los escenarios pueden limitarse a una relación únicamente funcional con los personajes y sus acciones, pero generalmente comporta también otro tipo de relaciones. Estas pueden ser: expresivas, en las que el escenario comunica personalidad de los agentes, sus estados emocionales, el ánimo de una época o de un contexto; dramáticas, en las que el escenario se convierte en un agente más de la acción; poéticas y simbólicas, asociadas a la temática del film; y por último, las relaciones pragmáticas y funcionales, que son referenciales, es decir, tienen la finalidad de apoyar la caracterización, describir contexto y servir de fondo a la acción (pp. 66-67).

En cuanto a los personajes, su análisis puede ser abordado desde tres perspectivas distintas. La primera, desde su comprensión como persona, perteneciendo esta visión a un nivel fenomenológico; la segunda, como rol, correspondiente a un nivel formal; y la tercera, como actante, desde un nivel abstracto (Casetti y Di Chio, 2014, p. 186).

La perspectiva fenomenológica gira en torno al personaje, pues tanto las acciones como las transformaciones están en relación con estos y no al revés. En esta visión, las acciones son el comportamiento ejecutado por alguien, mientras que las transformaciones son cambios que ocurren en el personaje o que son causados directamente por este (Casetti y Di Chio, 2014, pp. 170-178).

La manera más simple y clásica de catalogar personajes en un nivel fenomenológico es refiriéndose a estos como personaje plano o, en contraste, a personaje redondo (Forster, 1983). Un personaje redondo, a diferencia del plano, estaría caracterizado por su “abundancia de matices, de rasgos de personalidad y de carácter” (Gordillo, 2018, p. 35).

En el nivel en que los personajes son analizados como rol, tienen la característica de estar supeditados al tipo de acciones que realizan, ya que se trata de personajes enmarcados dentro de roles típicos de una narrativa. Una clasificación básica de roles opuestos son el personaje protagonista y el personaje antagonista (Casetti y Di Chio, 2014, pp.160).

El nivel abstracto en que el personaje es estudiado como actante, como una pieza más dentro de la estructura y lógica de una narración, es la perspectiva característica de la propuesta de Greimas (1971), quien introduce el modelo actancial como una manera de comprender, no el carácter o rol del personaje, sino su funcionalidad dentro de un relato, es decir que, se trataría de un análisis de orden semántico. Para Casetti y Di Chio (2014) el término actante “remite a una categoría general, independientemente de quienes luego la saturen, trátense de humanos, animales, objetos o incluso conceptos, en la medida en que se convierten en núcleos efectivos de la historia” (p. 164).

El modelo de Greimas (1971) está determinado por las seis categorías o actantes, relacionados entre sí como contrarios (versus): Sujeto Vs Objeto, Destinatario Vs

Destinador, Ayudante Vs Oponente; y articulados en correspondencia a los ejes del deseo, comunicación y poder, respectivamente (pp. 270-275).

De esta manera, y subrayando que los actantes pueden cumplir distintas funciones dentro del relato, Cruz (2013) resume la relación entre los actantes y el eje que les articula:

un sujeto que desea un objeto (entre estos dos el eje del deseo), el sujeto está acompañado de un ayudante que lo favorece y un oponente que lo perjudica. El sujeto alcanza el objeto, que ha sido enviado por un destinador y se lo entrega a un destinatario (que puede ser el mismo sujeto). (p. 101)

Los teóricos del guion suelen centrar su análisis en un nivel fenomenológico. Hay un interés por los personajes en sus aspectos psicológicos y de carácter, sin embargo, no se desconoce su funcionalidad en la estructura, ya que a fin de cuentas “las acciones son realizadas por personajes, y éstos existen y se manifiestan al realizarlas” (Alonso de Santos, 1998, p. 193). En otras palabras, se hace frente a los objetivos, deseos e interacción de los personajes con las circunstancias y acciones de otros agentes.

2.4.4 Personaje como persona en el cine de ficción

La narrativa de ficción se apoya en buena medida en la teoría aristotélica de trama –o fábula- que, entendida como la “disposición de los hechos” (Ricoeur, 1995, p. 88), ha sido uno de los pilares de la teoría dramática y narrativa. Aunque ha originado también uno de los puntos de vista acerca del lugar que ocupan los personajes en la estructura dramática (Alonso de Santos, 1998, p. 101), ya que en la propuesta de Aristóteles (2014) “lo primero y esencial, la vida y el alma por así decir, de la tragedia es la fábula, y que los caracteres aparecen en segundo término” (p. 10).

El lugar que Aristóteles otorga a los personajes con relación a la trama, de acuerdo con Chatman (2013), es continuado por formalistas y por algunos estructuralistas, pero para este autor “una teoría viable del personaje debería conservarse abierta y tratar los personajes como seres autónomos y no como simples funciones de la trama” (p. 163).

Una postura similar sostiene Ricoeur (1995) al señalar que las funciones en la trama “remiten a verbos de acción, que requieren siempre un agente”, es decir que, los personajes, en términos de Ricoeur, mediatizan o regulan las acciones, por lo que no se puede prescindir de estos en la narrativa (p. 433).

La idea heredada de Aristóteles acerca de la primacía de la trama sobre el personaje es expresada por Alonso de Santos (1998) como “*actúo, luego existo*”, se trata de una de las cuatro tendencias generales sobre el lugar e importancia del personaje que este autor distingue desde la dramaturgia, siendo las otras tres: el personaje como la esencia del drama, estos mismos como las clases sociales y, por último, acción y personaje como complementarios.

El personaje como la esencia del drama es una visión que subordina la acción al carácter y que el autor lo interpreta como el “*pienso, luego existo*” cartesiano, que centró la atención en el ser humano. De esta manera, también, el pensamiento es comprendido como acción (Alonso de Santos, 1998, p. 194).

Los personajes reales como las clases sociales es una corriente influenciada por el marxismo, indica que la acción y pensamiento están determinados por la situación social y los personajes son solo representaciones “no encarnaciones individuales sino signos sociales acordados con el espectador, que debe hacer lectura histórica (y no individual) de los acontecimientos” (Alonso de Santos, 1998, p. 195).

La tendencia acción y personaje actor como complementarios, en base a la teoría actancial, reconoce “al actor en cuanto personaje-individuo, concreto y caracterizado por las acciones que le son propias; al actante, como fuerza general de la acción colectiva en escena; y al rol, como algo figurado, anónimo y social, dentro de la representación” (Alonso de Santos, 1998, p. 196).

Hay una perspectiva que ubica al personaje como carácter, que se define por su actuar, en el sentido de que este expresa una conducta, un sentir, un pensar, en definitiva, una personalidad (Canet y Prósper, 2009, p. 73). Este punto de vista que concede un lugar significativo al personaje en la narrativa es precisamente aquel que le ve con las características de una persona. Si se tiene en cuenta que “un personaje en el drama será una representación verosímil, siempre y cuando contenga ingredientes humanos” (Caminos, 2007, p. 25).

Además de la verosimilitud que pueden aportar por los rasgos de humanidad que reúnan, los personajes son mediadores de un “vínculo narrativo”, esto apunta a que generan el interés del público hacia el relato de la ficción (Parker, 2003, p. 35). Dado que, el espectador al ver “imágenes similares a unas personas, saben qué son, y de qué se trata su existencia” (Caminos, 2007, p. 21).

Las obras de ficción pueden llegar a ser muy poderosas y los personajes que aparecen en ellas tienen el poder de influir en nuestras vidas en numerosos niveles. Pueden inspirarnos, motivar nuestro comportamiento, ayudarnos a entendernos a nosotros mismos y a los demás, ampliar nuestra concepción de la naturaleza humana e incluso convertirse en modelos a imitar e inducirnos, por lo tanto, a tomar nuevas decisiones con respecto a nuestras vidas (Seeger, 2000, p. 169)

Lo anterior puede ser el motivo por el cual una tendencia de los manuales de guion es la de dirigir la creación, en primer término, a conocer los personajes, su situación, su contexto, etc. y, como consecuencia, terminar hallando una historia (Vanoye, 1996, p. 50). Así también lo comprende Egri (1947) desde el campo de la dramaturgia, para quien la trama surge a partir del carácter y no al contrario, éste además afirma que “toda gran obra literaria se desarrolló a partir del carácter, aun cuando el autor planeara la acción primero” (p. 117).

Siguiendo esta misma línea de conocimiento del personaje, Sánchez Escalonilla (2014) considera que este “descubre su interioridad mientras se comporta y que, al mismo tiempo, su comportamiento construye historia” (p. 292), entendido así, acción y personaje se conjugan a partir de su interacción.

Por otra parte, al revisar los modelos de construcción de personajes en el ámbito del cine que describe Vanoye (1996), se puede dilucidar cómo transita la identidad del personaje entre un aspecto exterior (importancia al cómo se ve y actúa), un aspecto interior (importancia de la psicología del personaje) o ambos.

El modelo clásico de personaje en el cine, de acuerdo con Vanoye (1996), se caracteriza por “un proceso de definición del personaje generalmente muy rápido, basado en el aspecto corporal (vestuario, gestos) y las informaciones proporcionadas por los rótulos y, seguidamente, en un comportamiento conforme con lo planteado, sin grandes evoluciones ni sorpresas” (p. 51). Dicha descripción hace referencia a

personajes del período del cine mudo, que, según el autor, tienen sus orígenes en corrientes como el naturalismo, el melodrama y el género burlesco.

Se trata de un tipo en la línea del modelo trágico en que el personaje está dentro de un parámetro de funcionalidad en la historia (Vanoye, 1996). Sin embargo, este modelo clásico, cuyo ejemplo más representativo es el cine clásico de Hollywood, fue determinando una serie de reglas que han matizado al personaje. Inicialmente, en el marco de dicho modelo se estableció que estos debían ser (Vanoye, 1996, p. 52):

- adaptados a la historia (regla de coherencia psicológica),
- distintos los unos de los otros,
- coherentes,
- susceptibles de oposiciones

Posteriormente, a esto se suman otra serie de condiciones que dimensionan al personaje hacia un modelo con mayor carácter (Vanoye, 1996, p. 52):

- se recomienda construir la historia alrededor de un personaje central, o a lo sumo de una pareja...;
- este personaje central debe tener un objetivo, unas motivaciones, en relación con la historia en la que está o va a estar integrado. Tiene que haber una estrecha relación entre lo que es, lo que hace y lo que le sucede;
- este personaje debe revelarse progresivamente al espectador a través de lo que parece, hace y dice...;
- este personaje evoluciona en un contexto (familiar, social, histórico, profesional), tiene unas necesidades, un punto de vista y unos comportamientos que son otras tantas premisas de los conflictos que el esperan (con otros y/o consigo mismo) y de su manera de reaccionar ante los obstáculos que va a encontrar.

En la cita mencionada, se pueden identificar diversos elementos que conforman la identidad del personaje en la ficción, los cuales guardan cierta similitud con los rasgos propios del ser humano. Estos elementos incluyen las motivaciones del personaje, su objetivo en la trama, el contexto o entorno social en el que se desenvuelve, sus comportamientos en situaciones específicas y su carácter, que llevado a la ficción se

dimensiona, se sintetiza y evoluciona de forma más rápida para el propósito de la narrativa cinematográfica.

El modelo clásico no solo hace referencia a un período del cine de Hollywood, sino que sus reglas continúan vigentes, en ese sentido, se ha categorizado como un modelo tradicional (Pérez-Rufí, 2017), que ha establecido unas convenciones (Zavala, 2015), y que además han dado resultado como fórmula de creación.

Por otro lado, existe un modelo moderno de construcción de personajes que surge del cine europeo de la década de 1950 y que Vanoye (1996, pp. 56-58) divide en tres tipos: personaje problemático, personaje opaco y no-personaje. La elección de estos términos en sus denominaciones sugiere una orientación más realista y cercana a la vida cotidiana, alejada de la heroicidad del modelo clásico.

El personaje problemático se comprende como un tipo de cierta pasividad que en vez de actuar reacciona, “sin objetivo ni motivación claros, está generalmente en crisis” (Vanoye, 1996, p. 56). En el caso del personaje opaco, como su propio nombre apunta, no ofrece claridad de su identidad sociológica y/o psicológica, siendo “un cuerpo, una voz incolora, un rostro inexpresivo y unos gestos inescrutables” (Vanoye, 1996, p. 57). Por último, como si se tratase de desvanecimiento gradual del personaje, está el no-personaje que se pierde en la “estructura del filme”, constituyéndose en algo meramente formal (Vanoye, 1996, p. 58).

Además del modelo clásico y el modelo moderno de construcción de personaje que resaltan en cierta medida por oposición, Vanoye (1996) señala dos más que, en general, se distinguen por un interés en resaltar el aspecto social: el modelo Brechtiano y el modelo colectivo. El primero, basado en la propuesta del dramaturgo Bertolt Brecht, se interesa más por la realidad social e histórica que por el personaje en sí, y el segundo, se preocupa por presentar personajes que integran un colectivo más que rasgos individuales (Vanoye, 1996, pp. 59-61).

De acuerdo con las características descritas del modelo clásico y del modelo moderno, es factible considerar que este último supuso una intención de ruptura a la propuesta clásica, pero a su vez, un cine posmoderno devino con la misma intención, la de constituirse en la ruptura de su precedente, el cine moderno. Esto no quiere decir que el cine hoy no circule por cualquiera de estos modelos.

Así describe Imbert (2019) el cine posmoderno:

Un cine del cuestionamiento y de la ruptura, de corte exploratorio, que se sitúa al margen de lo *mainstream* –aunque a veces pueda coincidir con él, como vemos en recientes producciones norteamericanas–, más radical en la medida en que hace caso omiso al pensamiento binario para hurgar en la complejidad humana, en la ambivalencia del sujeto actual... (p. 9)

De acuerdo con este autor, el cine posmoderno representa la crisis de valores que el mundo actual supone: una inestabilidad e incertidumbre laboral, de la estructura familiar, de las relaciones de pareja, un desenfreno hacia el consumo, etc. (Imbert, 2019, p. 12).²⁸ El sujeto representado del mundo posmoderno, arrastra consigo las particularidades de dicha inestabilidad y esto se traduce en lo que Imbert (2019) menciona como “neoexistencialismo”, un “*mal-estar* contemporáneo”, una existencia pasiva y de la inacción (p. 152).

Según la concepción de Imbert (2019) se trata de sujetos con nuevas maneras de existir y sentir. Es decir, con una identidad “inestable y desconstruida”; con un cuerpo que ya no es propio sino instrumental, sometido a la exploración sin límite; en una relación con los demás en la que la otredad es “más fuente de inquietud, desestabilización, cuestionamiento, que de realización”; una decadencia de los valores sociales, reflejado en pérdida de compromiso y una resistencia, más que rebelde, pasiva; prevaleciendo antivalores como “opacidad del poder, ambición, manipulación, dinero, fama, con la subsiguiente decadencia de la noción de héroe” (pp. 14-15).

Finalmente, es importante reflexionar sobre el hecho de que “la acción en sí misma no existe. Alguien debe actuar. Este alguien es un ser humano”, pero, por otro lado, “no es posible entender al ser humano a menos que actúe” (Vale, 1989, p. 76). Por lo tanto, independientemente de la mirada con que se aborde el tema del personaje, no se alejará de los rasgos humanos, del pensar y del sentir del contexto que conforma nuestros tiempos.

²⁸ La idea de posmodernidad está asociada con lo que Bauman (2015) denominó *modernidad líquida*, una metáfora que hace el autor sobre una época actual, que ve como fase de la modernidad y en la que el individuo y la sociedad en sí, se muestra leve, móvil e inconsistente.

2.4.4.1 Identidad del personaje: Dimensiones, pasado y carácter

La teoría del guion y la dramaturgia, que se han preocupado por dimensionar al personaje, parecen haber bebido de todas aquellas áreas del conocimiento que han abordado en su estudio la identidad del individuo. De acuerdo con Alonso de Santos (1998) “el concepto de personaje como individuo ‘vivo’ con rasgos psicológicos que responden a situaciones dramáticas de una forma orgánica y verdadera, ... se da paralelo al crecimiento de la psicología como ciencia autónoma” (p. 253). No obstante, lo fisiológico y sociológico también se encuentra descrito en el proyecto de personaje como individuo.

Una de las afirmaciones de Morin (2003) es que la “la humanidad emerge de una pluralidad y de un ajuste de trinidades”, que este autor agrupa en: individuo-sociedad-especie, cerebro-cultura-mente, razón-afectividad-pulsión (p. 57). En la primera trinidad se conjuga la realidad psicología (individuo), la realidad sociológica (sociedad) y la realidad biológica (especie) y cada una de ellas se contiene, se complementan y dialogan entre sí (Morin, 2003, p. 58). Una dialéctica que produce a su vez un antagonismo, pues

la sociedad reprime, inhibe al individuo y el individuo aspira a emanciparse del yugo social. La especie posee a los individuos constriñéndoles a servir a sus finalidades reproductoras y a dedicarse a su progenie, pero el individuo humano puede escapar a la reproducción al tiempo que satisface su pulsión sexual, y sacrificar su progenie a su egoísmo. (Morin, 2003, p. 58)

Esa misma trinidad se puede hallar igualmente en las descripciones que de la construcción del personaje realizan las teorías al respecto. Seger (2000) considera que la biografía de un personaje estaría integrada por una dimensión: fisiológica, con elementos como la “edad, sexo, postura, apariencia, defectos físicos y herencia genética”; sociológica, es decir, la “clase, profesión, educación, vida doméstica, religión, afiliaciones políticas, aficiones y pasatiempos” y, por último; psicológica, constituida por “vida sexual y valores morales, ambiciones, frustraciones, temperamento, actitud hacia la vida, complejos, aptitudes, cociente de inteligencia y personalidad (extrovertida o introvertida)” (p. 52).

Para Alonso de Santos (1998) bajo la perspectiva de mimesis aristotélica lo fundamental en la construcción del personaje es hacerle reconocible, que significa que

sea “igual a otros muchos a los que de alguna manera representa” y, al mismo tiempo, hacerle peculiar para darle autenticidad y diferencia (p. 232). Pero superada esta perspectiva de mimesis (más enmarcado en lo mítico), lo siguiente ha sido el “territorio de la identificación con personajes que asumen por un lado la complejidad de lo humano, y por otro, su condición de signos comunicativos” (Alonso de Santos, 1998, p. 234).

La consideración del personaje con la complejidad humana supone otorgar un “temperamento y variables diferenciales”, con ese propósito “se suele acudir a la genética (binomio herencia-medio), la psicología del aprendizaje, el psicoanálisis, o bien a explicaciones de carácter socio-cultural y antropológico” (Alonso de Santos, 1998, p. 233). Lo señalado por el autor mantiene semejanza con la trinidad de realidades humanas que expone Morin (2003).

Alonso de Santos (1998, p. 233) propone el siguiente esquema:

- HERENCIA GENÉTICA: ficha personal que marca al nacer límites, tendencias, etc.
- MEDIO: familia, aprendizaje, entorno social y cultural, etc.
- RELACIÓN SOCIAL CON LOS DEMÁS: situación, conductas, actitudes y aptitudes, etc.

Además, refiriéndose directamente a la creación de personajes indica unos aspectos básicos que debe contener el personaje como lo son la “edad, físico, relación con la sociedad, el pasado, influencias del aprendizaje, peculiar del carácter” y considera que goza igualmente de importancia el nombre, ya que este puede dar pistas de la pertenencia social, familiar, etc. (Alonso de Santos, 1998, p. 262).

A pesar de que en la anterior descripción se integran elementos aparentemente simples como podría ser el nombre o la edad, para muchos autores estos son rasgos de valor, porque “los nombres pueden también estar *motivados*, pueden contener alguna referencia a características del personaje” (Bal, 1990, p. 92). Una consideración similar tiene Caminos (2007) para quien el nombre es el primer paso hacia la identidad del personaje y la edad corresponden a una parte también de ello (p. 35).

En general, hay coincidencia entre teóricos que enfocan su perspectiva en el personaje como persona (Egri, 1947; Alonso de Santos, 1998; Seger, 2000; Parker,

2003), considerándolo como una conjunción de dimensiones individuales (su físico y su psicología) y sociales (relación con los demás y el contexto).

Asimismo, es similar la clasificación que realiza Egri (1947) como parte de la caracterización -desde la dramaturgia- y lo que determina Seger (2000) dentro del marco biográfico del personaje. Ambos hablan de fisiología, sociología y psicología, dando el mismo orden y de alguna manera señalando en grado de importancia o simpleza de menor a mayor. Por su parte, Parker (2003) se refiere a aquellos elementos fundamentales que conforman el perfil de un personaje de todo tipo de obra dramática y señala una “presencia externa”, una “presencia interna” y el “contexto” (p. 129).

En un ejercicio de integrar las consideraciones de los tres autores (Parker, 2003, pp. 130-132; Seger, 2000, p. 52; Egri, 1947, pp. 54-56), estas serían las dimensiones del personaje:

Tabla 2

Dimensiones del personaje como persona

Aspecto físico <i>(fisiología, presencia externa)</i>	Aspecto psicológico <i>(psicología, presencia interna)</i>	Aspecto social <i>(sociología, contexto)</i>
<i>Sexo, edad, rasgos físicos (deformidades, discapacidades, color de piel...), expresiones (verbales, gestuales, posturas, tensión y placer, sexualidad...), características hereditarias, apariencia (estilo, aspecto).</i>	<i>Cualidades (inteligencia, conocimiento, imaginación...), facultades, extroversión / introversión, ambivalencia, temperamento, gustos y disgustos, aspiraciones, temores, contradicciones, complejos, punto de vista, normas morales, vida sexual, premisa personal, ambición, actitud hacia la vida.</i>	<i>Relaciones (familiares, de amistad, laboral, rol social...), cultura (nacionalidad, etnia, religión tradiciones, clase social, filiación política ...), historia personal (pasado, ocupación, educación, pasatiempos), historia general (contexto histórico).</i>

El físico de un personaje no solo describe su apariencia, sino que también puede sugerir características de su personalidad. Según Seger (2000), al recibir una breve descripción de un personaje, el lector o espectador comienza a imaginar otros detalles y a asociar diferentes cualidades. De esta forma, la fisiología del personaje puede crear expectativas sobre su comportamiento y su carácter.

Para el ser humano el físico es un mediador en la “perspectiva de la vida. Nos influye constantemente, contribuyendo a hacernos tolerantes, desafiantes, humildes, o arrogantes. Afecta nuestro desarrollo mental, sirviendo como base para los complejos de inferioridad y superioridad” (Egri, 1947, p. 50). En la ficción sucede lo mismo. Los creadores de personajes deben considerar tanto las relaciones físicas como las psicológicas para lograr un diseño coherente. La visión del mundo y la actitud ante la vida de un personaje con un defecto físico notable, por ejemplo, serán diferentes a las de uno que goza de belleza.

Por su parte, el aspecto interno del personaje está constituido por los factores del intelecto y de las emociones que gobiernan su comportamiento (Parker, 2003, p. 130). La parte emocional del personaje se ha tenido presente, inclusive, desde

los conceptos aristotélicos de peripecia, error, reconocimiento, catarsis, etc., [que] nos remiten a un terreno afectivo. Y la mimesis entra de lleno en este territorio, pues son los sucesos emocionales de los seres humanos los que, por imitación, pasan a la tragedia. Cuando en la peripecia se nos habla del 'cambio de la acción en sentido contrario, y esto de una forma verosímil y necesaria', o de los efectos del error, o la catarsis purificadora en el espectador, etc., todo ellos nos sitúan en el ámbito de lo emocional. (Alonso de Santos, 1998, p. 270).

El receptor de una narrativa espera que los personajes sean coherentes y que su identidad se mantenga reconocible a lo largo del relato, permitiéndole prever su comportamiento en situaciones determinadas. No obstante, como sucede con las personas, las contradicciones y las incoherencias de un personaje pueden resultar atractivas y sorprendentes para el espectador (Seger, 2000, p. 40).

En la creación dramática las contradicciones en un personaje tienen una importancia destacada. En primer lugar, esto lo hace más cercano a lo que es un ser humano, que puede ser ambivalente tanto en su accionar como en sus sentimientos (Egri, 1947, p. 69). En segundo lugar, las paradojas en un personaje también integran el conflicto, ya que “aquellas cualidades que le resultan más exasperantes a cada uno de

los personajes son las cualidades que se derivan de su lado 'reprimido' (o incluso de su sombra)” (Seger, 2000, p. 94).

Según Alonso de Santos (1998), un personaje en la ficción no comienza en un estado emocional neutro antes del conflicto central, sino que ya tiene un “estado de ánimo concreto” que se ve alterado a medida que avanza la trama (p. 133). Este primer estado emocional es desafiado por un suceso dramático y el “personaje responde al desafío revelando otro aspecto de su personalidad que resulta catalizado por una emoción distinta a la que caracterizaba su estado inicial” (Parker, 2003, p. 133).

Igualmente, asociado al conflicto se encuentra el aspecto sociológico del personaje. Sus interacciones con otros agentes que le contrastan, con un entorno hostil, con una cultura que contradice sus intereses se puede traducir en antagonismo. En esa medida, las “relaciones conflictivas se instalan dentro de los fenómenos sociológicos y culturales en los que el personaje se inserta (y modela a partir de ellos)” (Alonso de Santos, 1998, p. 228). Además, las relaciones sociales pueden revelar información de la actitud o conductas que adoptan los personajes de acuerdo con el tipo de relación (Vale, 1989, p. 80). Por ejemplo, un asesino que actúa de forma brutal con sus víctimas, en su relación con un ser querido se podría comportar amoroso y cuidador.

Otro factor que también revela información y que supone un peso en determinadas ficciones es el lugar que ocupa el personaje, tanto en lo que tiene que ver con su profesión u oficio, como en lo que respecta a su posición en el mundo (Vale, 1989, p. 79).

Por último, en algunos casos resulta realmente sustancial el contexto (Parker, 2003), entorno o medio ambiente (Egri, 1947) en el que desarrolla su acción el personaje. Comprendido desde una dimensión más amplia, está en relación con el contexto histórico en que se desarrolla el conflicto, pero también se puede entender como el entorno cercano en que actúa el personaje. El énfasis en uno u otro dependerá de las intenciones dramáticas de la ficción, en cualquier caso, el contexto permea las dimensiones del personaje.

Como señala Egri (1947) “parece que el ser humano reacciona al medio ambiente exactamente de la misma manera que los primitivos seres monocelulares, cuando cambian su forma, color, y especie bajo la presión del medio ambiente” (p. 63).

Si se quiere seguir en la tarea de interpretar un personaje a un nivel fenomenológico, este entonces está sometido a la presión del entorno, algo que es claramente visible en variedad de ficciones cuyo ambiente hostil hace que un personaje pasivo se vea en la obligación de reaccionar y, por tanto, de actuar ante la adversidad del contexto, bien sea luchando, huyendo o transformando la situación.

En ese marco que constituye un personaje se encuentra su pasado que no necesariamente aparece en la historia narrada pero que sirve en el proceso de creación para determinar la manera de actuar del agente, partiendo de la idea de que “la situación actual es el resultado de las decisiones y los acontecimientos del pasado” (Seger, 2000, p. 54).

Sentimos curiosidad por el pasado porque sabemos que detrás de a cada decisión hay una historia interesante. Algunas historias pueden estar llenas de intriga (la obligaron a abandonar la ciudad), de romanticismo (se conocieron en lo alto de la Torre Eiffel, mientras estudiaban en Francia) ... (Seger, 2000, p. 51).

El denominado *backstory* o historia de fondo puede ser determinante en mayor o menor grado sobre las acciones del personaje (Pérez-Rufí, 2006). De hecho, cuando es necesario para la comprensión de la trama, la ficción narrativa se vale de recursos como el *flashback*, diálogos, etc. para hacer referencia al pasado o por el contrario utiliza el ocultamiento de este para crear curiosidad o misterio acerca de los personajes.

En el caso del ser humano, “la identidad personal y la relación del individuo con su entorno se vivencia así en la capacidad de relacionar el pasado con el presente” (Alonso de Santos, 1998, p. 53). Nada lejos están los personajes que pueden heredar del pasado traumas, mediar sus relaciones o fijar sus motivaciones a partir de su historia de fondo (Alonso de Santos, 1998).

Por último, en lo que respecta a la identidad, a lo largo de la vida, el ser humano tiene un amplio camino para desarrollar su personalidad. Sin embargo, existen algunos rasgos que suelen destacarse y que son recurrentes en una persona, lo que lleva a hablar de personalidad o carácter (Egri, 1947; Alonso de Santos, 1998). En el caso de una vida ficcionalizada, que carece de tiempo en comparación con los seres reales, el carácter cobra un peso mayor en la identidad del personaje.

En la creación dramática se llama “carácter a la forma de ser del personaje, es decir, al conjunto de sus rasgos de personalidad que le caracterizan y distinguen de los otros personajes” y que, además, se establecen como un “modelo dominante” (Alonso de Santos, 1998, pp. 136, 247).

En el plano de la narrativa y en la manera en que lo comprende Chatman (2013), el término carácter se refiere a “un adjetivo narrativo sacado del lenguaje ordinario que califica una cualidad personal de un personaje, cuando persiste durante parte o toda la historia”, por lo que el autor concibe al personaje como un “paradigma de rasgos” (pp. 170-72). Por su parte, Vale (1989) considera preciso tener una diferenciación entre caracterización, carácter y característica. La primera contiene al carácter porque este es solo uno de “todos los aspectos acerca de un ser humano” que componen la caracterización, por su parte “las características son los factores simples de que consiste el carácter” (p. 78).

Se advierte que, “el modo de pensar, y de ser, de los personajes no puede explicarlos el autor directamente, como hace una novela, si no que han de deducirse (transmitirse al espectador)” (Alonso de Santos, 1998, p. 226). Esto significa que el carácter en las ficciones de las artes escénicas y audiovisuales está supeditado a su forma de expresión por excelencia, la mostración a través de las acciones (Vale, 1989, p. 81).

Dicho esto, aunque la acción exhiba el carácter, después de que lo hace, de acuerdo con Vale (1998), es el carácter el que influye en el desarrollo de todos los eventos posteriores. “No hay duda que el conflicto proviene del carácter”, es lo que afirma Egri (1947), para quien además “la intensidad del conflicto estará determinada por la fuerza de voluntad del individuo tridimensional que es el protagonista” (p. 156).

2.4.4.2 La acción del personaje: motivación y finalidad

Desde la concepción que se tratará aquí sobre la motivación humana (Maslow, 1991) hasta aquellas que aluden a los seres de la ficción (Vale, 1989; Alonso de Santos, 1998), la motivación es inherente a una finalidad o necesidad. Es “propio de los seres humanos estar deseando algo, prácticamente siempre y a lo largo de toda su vida” (Maslow, 1991, p. 9). Se puede asegurar igualmente que el ser humano representado en

la ficción es fiel a esa característica, los motivos son motor de la acción, por tanto, indispensable en cualquier drama narrativo (Vale, 1989, p. 90).

En la teoría de la motivación de Maslow (1991) cobran protagonismo las necesidades, al igual que los fines y deseos. De hecho, su estudio de la motivación se basa en analizar una serie de necesidades jerarquizadas de acuerdo con su complejidad, partiendo de necesidades básicas como lo es el hecho de subsistir hasta finalizar en lo que compete a la realización personal. Este autor indica además que los deseos son, por lo general, “medios para alcanzar un fin más que fines” en sí, porque habitualmente “cuando un deseo consciente se analiza vemos que, tras él, podemos llegar, por así decirlo, a otros fines más fundamentales del individuo” (Maslow, 1991, p. 6).

Lo que observa este autor es que tras un hilo de deseos se llega a la satisfacción de una necesidad semejante a un fin propiamente dicho. Utilizando la misma lógica con la que el autor ejemplifica lo expuesto, se podría considerar que alguien desea estudiar para tener una profesión y quiere una profesión para mejorar su estatus social, porque finalmente tiene la necesidad de reconocimiento o realización personal.

Respecto a la motivación del personaje, dice Vale (1989) que del motivo deriva una intención de actuar y esta persigue a su vez un objetivo o fin, por tanto, cuando este se consigue o se frustra se cierra el ciclo y desaparece la motivación (pp. 90-92). Hasta aquí es una secuencia más o menos evidente, aunque para Vale, en ocasiones el motivo puede no ser patente, ya que puede encontrarse en el pasado del personaje o en su subconsciente.

Por su parte, Alonso de Santos (1998) expresa algo similar, añadiendo las preguntas que corresponden a estos motores de la acción:

Toda acción es un acto de voluntad consciente (por qué) tendente hacia un fin determinado (para qué). La causa (por qué) está siempre antes que la intención u objetivo (para qué); ninguna acción es posible sin una causa, y ningún personaje hará nada sin un objetivo. (p. 121)

Según Alonso de Santos (1998,) la jerarquía de necesidades básicas del ser humano consideradas por Maslow es aplicable a las motivaciones en la construcción dramática del personaje. Dichas necesidades de la más a la menos básica, según Maslow (1991) son:

- *Necesidades fisiológicas.* Asociadas a la sobrevivencia, a la necesidad del alimento para satisfacer el hambre y al homeostasis, que se refiere a “los esfuerzos automáticos del cuerpo por mantener un estado normal y constante de la corriente de sangre” (p. 21).
- *Necesidades de seguridad.* Aquí entran todos los aspectos que buscan mantenerse a salvo tanto interna como externamente: protección, estabilidad, orden, normativa, etc. Por otra parte, esta necesidad resulta “un movilizador activo y dominante de los recursos del organismo solo en casos reales de emergencia, tales como la guerra, la enfermedad, las catástrofes naturales, las oleadas de delitos, la desorganización de la sociedad, la neurosis...” (p. 27).
- *Necesidades de sentido de pertenencia y amor.* Tiene que ver con la recepción y emisión de afecto. Para satisfacer esta necesidad las personas buscan evitar o calmar la ausencia de relaciones de amistad, pareja, hijos, etc. “En nuestra sociedad, la frustración de estas necesidades es el foco más común en casos de inadaptación y patología serias” (pp. 28-30).
- *Necesidades de estima.* Se trata de satisfacer una estima propia y la generada por los demás a través de su reconocimiento. Por lo que se subdivide en dos: en primer término, “están el deseo de fuerza, logro, adecuación, maestría y competencia, confianza ante el mundo, independencia y libertad” y, en segundo término, se encuentran “el deseo de reputación o prestigio (definiéndolo como un respeto o estima de las otras personas), el estatus, la fama y la gloria, la dominación, el reconocimiento, la atención, la importancia, la dignidad o el aprecio” (pp. 30-31).
- *Necesidad de autorrealización.* Deseo de desarrollo potencial de la persona o sus capacidades. Cada ser humano tiene una concepción de lo que es la autorrealización, puede tener que ver a veces con su rol (padre, madre, por ejemplo), con un talento (artístico, deportivo) o con la profesión que ha elegido. “No obstante, la característica común de las necesidades de autorrealización consiste en que su aparición se debe a alguna satisfacción anterior de las necesidades fisiológicas y las de estima, amor y seguridad” (p. 32).

En su teoría de las necesidades humanas, Maslow (1991) también menciona dos necesidades de carácter cognitivo: los “deseos de saber y entender” y las “necesidades estéticas” (pp. 33-38). Los deseos de saber y entender pueden considerarse parte de la necesidad de autorrealización, ya que reflejan el interés del ser humano por el intelecto y la búsqueda del conocimiento. Además, es común que las personas sientan curiosidad por el mundo que les rodea y busquen explicaciones para lo que ven y experimentan. Por otro lado, las necesidades estéticas tienen que ver con la satisfacción que algunas personas experimentan al contemplar lo que consideran bello y el malestar que les produce lo que perciben como antiestético.

Es importante señalar algunos elementos en los que puntualiza Maslow (1991). En primer lugar, cada necesidad en la jerarquía se busca satisfacer una vez que se han cubierto las necesidades previas. Por ejemplo, una persona no buscará seguridad si antes no ha cubierto sus necesidades fisiológicas. Asimismo, es posible que estas necesidades se solapen, lo que significa que el deseo de amor y sentido de pertenencia puede esconder un deseo de seguridad.

Por otro lado, las formas en que se satisfacen estas necesidades fundamentales pueden variar según la cultura y el entorno. Por ejemplo, la forma en que satisface la necesidad de autorrealización una persona nacida en una comunidad rural indígena es muy probable que sea distinta a la de alguien criado en la cultura urbana occidental. Por último, así como la cultura representa una variación en la vía de satisfacción de la necesidad, el entorno también es mediador, es decir, “la motivación humana raramente se realiza en la conducta, si no es en relación con una situación y unas personas” (Maslow, 1991, p. 14).

En cuanto a las teorías del guion, Vanoye (1996) sostiene que la motivación del personaje en el modelo clásico se centra en lograr un objetivo y está determinada por su pasión. Según el autor, este enfoque también considera otros factores, como los acontecimientos que impulsan al personaje a reaccionar o defenderse; la biografía, necesidades y objetivos del personaje; así como factores de carácter sociológico, como el origen, contexto y entorno (p. 54).

Vale (1989) indica que los seres humanos actúan para conseguir lo que desean y evitar lo que no desean, lo cual se puede clasificar como *afinidad y repulsión*,

respectivamente (p. 91). Esta clasificación general se relaciona con las necesidades identificadas por Maslow (1991). Por ejemplo, una persona puede actuar huyendo de su hogar motivada por la búsqueda de protección (afinidad) y para alejarse de un familiar maltratador (repulsión). Esto finalmente se traduce en la necesidad de seguridad, que también puede implicar una necesidad de estima si el maltrato es psicológico.

Además, según Parker (2003), “la parte racional de nuestro cerebro exige que, para que un personaje resulte creíble, sus motivaciones operen cada vez que toma una decisión” (p. 195). Esto significa que la verosimilitud de las acciones del personaje dependerá de que el espectador comprenda las razones detrás de ellas (Parker, 2003).

Para terminar, con relación al para qué, que viene a ser el objetivo del personaje, de acuerdo con Parker (2003), dar a conocer esa finalidad es la única manera de lograr que se genere emoción en todo el relato. En el mismo sentido, Alonso de Santos (1998) se refiere a las metas de los personajes de una obra dramática, para quien estas responden a una causa específica, que es a su vez “apremiante, vital, muy difícil de conseguir, y, por ello dramático” (p. 119). Igualmente se trata de metas particulares para cada personaje –como sucede en la vida real las personas tienen propósitos variados y propios- y, además, la meta determina la trama hasta llegar al momento culminante en que se cumple o no la finalidad buscada y es ahí donde muere el interés del receptor, en definitiva, donde termina la emoción (Alonso de Santos, 1998; Parker, 2003).

2.4.4.3 La situación del personaje: Conflicto, circunstancias y perturbación

Cuando se habla de conflicto se hace referencia al problema central que el protagonista tiene que enfrentar. Por su carácter central en la historia “ese conflicto es, en la práctica, el que todos, desde el guionista hasta el más simple espectador, identifica de inmediato” (Caminos, 2007, p. 43). Se trata del “enfrentamiento entre fuerzas y personajes a través del cual la acción se organiza y se desarrolla hasta el final” (Comparato, 2016, p. 103).

El conflicto es considerado un elemento fundamental para estructurar y caracterizar la obra dramática (Alonso de Santos, 1998, p. 107). Este elemento da origen a la acción, ya que las circunstancias, dificultades y alteraciones en la vida del personaje lo llevan a revelarse, provocando su reacción y/o acción ante las vicisitudes que se le presentan (Egri, 1947; Chion, 2011; Alonso de Santos, 1998; Caminos, 2007).

Las fuerzas antagónicas que contradicen los intereses del personaje pueden clasificarse de manera general en tres: fuerzas humanas distintas al personaje, no humanas como puede ser la naturaleza o fuerzas sobrenaturales y, por último, puede tratarse de una pugna interior del personaje (Comparato, 2016, p. 104). En cualquier caso, los conflictos parecen mantener lo que Egri (1947) considera una base: el *ataque* y el *contraataque*, que es lo que permite el movimiento constante de la acción a lo largo de la historia (p. 155).

Hay una clara similitud en la clasificación sobre los tipos o fuentes de conflictos que encuentran en una ficción narrativa Alonso de Santos (1998) y Parker (2003). Para este último definir estas bases del conflicto es uno de los aspectos claves para una caracterización eficaz de personajes (Parker, 2003, pp. 133-134). Por su parte, Alonso de Santos (1998, pp. 110-113) determina los siguientes tipos de conflicto:

CONFLICTO INTERNO: tiene lugar cuando un personaje no está seguro de sí mismo, ni de sus actos, o no conoce las razones profundas de sus emociones o deseo.

CONFLICTO DE RELACIÓN: se origina cuando se enfrentan las metas, mutuamente excluyentes, del protagonista y el antagonista. Un conflicto de relación concreto puede ser la trama principal de toda una historia, pero también puede haberlos más reducidos, que sirven para dar fuerza a una escena, o vida a personajes secundarios.

CONFLICTO DE SITUACIÓN: los personajes luchan contra un presente heredado de su pasado, quieren dejar el lugar donde viven, su entorno, y aspiran a una situación económica, social y personal mejor; ansían que el momento dado pase, etc.

CONFLICTO SOCIAL: lucha del hombre contra su entorno, las leyes y costumbres de una comunidad, etc.

CONFLICTO SOBRENATURAL: tiene lugar entre un personaje y una fuerza no humana, como en Prometeo encadenado, de Esquilo.

Además de los tipos de conflictos mencionados anteriormente, Parker (2003) también incluye en su clasificación aquel que está relacionado con fuerzas de la naturaleza. Aunque este podría tener lugar en el conflicto de situación que determina Alonso de Santos (1998), es importante reconocerlo como una categoría independiente, especialmente porque es una fuerza notable en algunos films de aventura o de acción.

Asimismo, el conflicto abarca dentro de sí otros elementos con los que el drama se intensifica: las circunstancias (Alonso de Santos, 1998; Chion, 2011), las dificultades (Vale, 1989), alteraciones (Vale, 1989) y otra serie de conflictos menores dentro del principal (Egri, 1947) que potencian la tensión dramática (Alonso de Santos, 1998).

Llamamos 'tensión dramática' al estado en que se sitúa cada personaje al intentar conseguir su meta. Si en la obra no está en peligro algo importante (el amor, el poder, el futuro, el honor, la vida...), la trama no tendrá fuerza. (Alonso de Santos, 1998, p. 109)

De acuerdo con Alonso de Santos (1998) las circunstancias que se presentan en la narración forman la situación y, a su vez, actúan como variables auxiliares en el conflicto. Aunque el autor desglosa estas variables en cinco aspectos, concluye que estos podrían estar contenidos dentro de la situación, que encabeza el listado de las variables: “estados de ánimo, relaciones emocionales, las relaciones sociales, carácter de los personajes” (p. 129).

En ese sentido, la situación respondería a la preguntas de “cómo es y qué le sucede al personaje, en qué lugar y en qué condiciones se encuentra ‘antes’ del conflicto”. De hecho, un conflicto de situación es considerado como tal mientras las circunstancias predominantes se convierten en el conflicto central (Alonso de Santos, 1998, pp. 129-130).

Independientemente de cuánto predominen las circunstancias en un relato, desde la propuesta de Ricoeur (1995), estas hacen parte del esquema de la *red conceptual de la acción*²⁹. Por tal razón, como categoría, es imprescindible para que la red se mantenga y se desarrolle la acción en una narrativa. En el relato cinematográfico, “técnicamente, las circunstancias se revelan mediante escenas o interacciones de un agente con su entorno físico o con otros agentes; disciplinariamente también resultan importantes las particularidades del contexto social o natural, el ‘tipo’ y las singularidades de los personajes” (Lozano Botache, 2016, p. 268).

De acuerdo con las ideas expuestas, las circunstancias son atribuibles a la situación del personaje. Estas pueden ser tanto externas como internas y afectan la acción del agente debido a su relación con otros personajes (ya sea emocionalmente o

²⁹ Como se explica en el capítulo de la metodología, la red conceptual de la acción que propone Ricoeur (1995) es el engranaje de los diferentes elementos que constituyen la acción narrativa (fines, agentes, motivos, circunstancias).

por vínculos), el contexto (entorno social o natural), el estado físico o psíquico del personaje y su carácter.

Por su parte, las dificultades según Vale (1989), se enmarcan dentro de la lucha del personaje pues son obstáculos, complicaciones o intensiones enfrentadas que aparecen como fuerzas de oposición (pp. 96-102). Los obstáculos son dificultades de tipo circunstancial, por lo que puede tratarse, por ejemplo, de imposibilidades por falta de conocimiento, impedimento físico, etc.; las complicaciones son más de carácter accidental, es el caso, por ejemplo, de situaciones en que un evento natural desvía o impide algún fin; y la contra intención correspondería a un propósito humano de oposición a la intención del agente protagónico (Vale, 1989, p. 102).

Las dificultades se aprecian en la lucha —a la que se hará referencia posteriormente—, que es uno de los cuatro estadios que constituyen la alteración, según el planteamiento de Vale (1989). Uno de los estadios de la alteración es precisamente esta misma perturbación, que, como concepto, aparece en otros autores con denominaciones distintas, pero con la misma importancia para la acción, como el punto de ataque (Egri, 1947), el incidente desencadenante (Alonso de Santos, 1998) y el catalizador (Seeger, 1991).

En el transcurrir del relato surge un acontecimiento que detona la “causalidad del desarrollo de la historia..., rompe el equilibrio inicial y sumerge a los personajes en el conflicto” (Alonso de Santos, 1998, p. 139). Se trata de un incidente desencadenante (Alonso de Santos, 1998) o como se conoce más habitualmente —sobre todo en la teoría del guion— el detonante (Seeger, 1991; Field, 1995). Desde el punto de vista del personaje, este incidente “hace que el carácter comience una cadena de sucesos que pueden destruirle o ayudarle a tener éxito” (Egri, 1947, p. 244).

La alteración se compone de una situación previa (Alonso de Santos, 1998, p. 140), que sería el estadio inalterado (Vale, 1989, p. 96). En una narración clásica normalmente se presenta con posterioridad a la presentación, relaciones y situación de los personajes, en otras palabras “los antecedentes del conflicto, y el lugar y el tiempo en que ocurre la acción” (Alonso de Santos, 1998, p. 140).

El segundo estadio es la alteración o perturbación en sí (Vale, 1989, p. 97). Se trata del estadio en el que se desencadena la acción y puede ser causado propiamente

por el agente o puede tener una causa accidental o casual. Asimismo, puede presentarse como “detonante que pone en marcha la trama de forma súbita” o a manera de “un catalizador, es decir, como una acción que activa, acelera o transforma la situación inicial” (Alonso de Santos, 1998, p. 141).

Un tercer componente de la alteración es la lucha (Vale, 1989). La lucha es consecuencia de la alteración, por eso está encaminada a acabar con ella y “aparece como la transición desde el motivo a la intención y al objetivo y subyace a todas las reglas que encontramos para esta transición” (Vale, 1989, p. 101).

Según Vale (1989), el último estadio es el ajuste, en el cual se regresa a un estado sin alteración, aunque no necesariamente igual que el inicial (pp. 107-108). En una narrativa de ficción, es común que las experiencias que vive el personaje durante la historia propicien transformaciones en su carácter y/o en su situación, por lo que es poco probable que su estado sea igual que al principio, ya que además no sería lo esperado por el espectador.

Para finalizar, Alonso de Santos (1998) describe el último componente de la alteración como la incertidumbre, que se produce como resultado de la perturbación. Esta incertidumbre se manifiesta de diferentes formas, como la expectación (que genera curiosidad por lo que puede suceder), el suspense (en el que el espectador sospecha o se anticipa a lo que pueda ocurrirle al personaje), la intriga (generada por la falta de información que el espectador tiene sobre lo que pueda suceder), o ninguna incertidumbre (cuando el espectador y los personajes tienen la misma información sobre lo que pueda suceder) (pp. 145-154).

2.4.5 Empatía hacia los personajes de la ficción

En el ámbito cotidiano, la empatía se ha asociado a expresiones como “el lugar del otro”, “los zapatos del otro” o “la piel del otro”. Se considera que alguien es empático cuando logra ponerse en el lugar de otra persona y entender sus sentimientos y perspectivas. En este sentido, la empatía juega un papel importante en el reconocimiento de la alteridad. Pero ¿cómo se aplica esto en la ficción narrativa? Para responder a esta pregunta, es necesario entender primero qué es la empatía y luego analizar su relación con la narrativa de ficción.

Como señalan Eisenberg y Strayer (1992), no existe una definición unificada y establecida acerca de la empatía, por lo que aquí se traerá a referencia algunas tesis para encontrar los puntos en común. En primer lugar, podría decirse que la empatía corresponde a una

reacción afectiva vicaria [que] puede ocurrir como respuesta a unas claves perceptibles externas, indicadoras del estado afectivo de otro (p. ej., las expresiones faciales de una persona), o como resultado de la inferencia del estado emocional en base a claves indirectas (p. ej. la naturaleza de la situación del otro). (Eisenberg y Strayer, 1992, p. 15)

Staub (1992) por su parte indica diferentes tipos de empatía, entre las que menciona se encuentra la empatía cognitiva, que considera como condición previa para el restante de empatías, ya que supone un proceso de “comprensión y el conocimiento del estado o condición o conciencia del otro; o cómo otro puede sentirse afectado por algo que le está ocurriendo a él” (p. 115).

Otra clase de empatía, que especialmente interesa por ser el tipo más habitual, según Staub (1992), es la empatía participativa:

Una persona penetra en el mundo de otro, sintoniza con el otro, siente con el otro, participa en la experiencia en curso del otro pero generalmente sin emociones fuertes ni afectos intensos propios.... Por lo general la participación irá más allá del conocimiento o comprensión del otro y reproducirá sus pensamientos y sentimientos en sí mismos (empatía paralela). (p. 119)

En relación con la proximidad de la comprensión o conciencia de la afección del otro, cabe decir que la empatía es “la experiencia vicaria de una emoción que es congruente (aunque no necesariamente idéntica) con la emoción de otro individuo” (Barnett, 1992, p. 163). La aclaración de que esta experiencia no responde necesariamente a una emoción idéntica a la del otro, es similar a la propuesta de Breithaupt (2011), quien dice que

Cada persona tiene un repertorio de formas de percepción, asociaciones y experiencias de algún modo distinto, de manera que quizá sea imposible ver el mundo como otro lo ve, lo imagina y lo siente. La similitud real sólo puede suponerse...

En consecuencia, la empatía puede describirse en su forma más general como la *idea* de un observador de que entiende a otro en forma emocional o cognitiva. (pp. 29 - 30)

En conclusión, la empatía se presenta como una experiencia vicaria (Barnett, 1992) y es la respuesta afectiva (Hoffman, 1992) que tiene un observador al procesar información sobre el otro, incluyendo la diferenciación del otro como otro y la interpretación de su expresión y/o situación (Eisenberg y Strayer, 1992). A partir de estos procesos cognitivos, el observador crea una idea próxima a la emoción del otro (Breithaupt, 2011), lo que implica una participación de sus afectos.

2.4.5.1 La empatía a través de la ficción narrativa

La empatía en la realidad parece estar vinculada a un proceso de narrativización, según sostiene Breithaupt (2011). Aunque se refiere al ámbito real, su explicación es comparable a lo que teorías del cine exponen acerca de la vinculación afectiva (Parker, 2003; Cuesta-Cambra y Menéndez-Hevia, 2006) e identificación del espectador/lector con los personajes (Morin, 2001; Keen, 2006; Igartua, 2007; Chion, 2011).

Para Breithaupt (2011) existen dos operaciones que activan la empatía:

1) mecanismos de toma de partido en situaciones de conflicto, en tanto un observador que toma partido por alguien también suele adoptar su perspectiva; y 2) procedimientos narrativos que inducen a un observador a narrar la historia del otro como propia, de modo tal que ve el mundo con los ojos del otro. (p. 15)

Partiendo del planteamiento de Breithaupt, para posibilitar una reacción empática debe existir un observador que empatice y adopte la perspectiva de quien se encuentre en una situación de conflicto, es decir, un observado que lleve a quien observa a la toma de partido, en otras palabras, a elegirle para empatizar. Además, debe involucrar una narrativización que permita asumir la historia del otro (personaje observado).

Ahora bien, el concepto de toma de partido esconde otro actor, pues hacerlo implica tener posibilidades de elección para quien observa. Por esta razón, Breithaupt (2011) en su hipótesis propone que la empatía implica una escena de tres personas en lugar de dos, como suele asumirse comúnmente.

Por su parte, la narrativización surge como justificación del observador para la toma de partido y consiste en traducir del otro sus “hechos ‘internos’ (estados de ánimo, emociones, opiniones, conocimientos, tendencias) en una secuencia temporal. Como

comprendemos a los otros a través de sus acciones, también creamos o inventamos acciones que hacen comprensible al otro” (Breithaupt, 2011, p. 118).

De acuerdo con lo que dice el autor el observador que ha tomado partido “piensa narrativamente” la situación de conflicto e involucra los “hechos internos” en una prehistoria que alcanza el presente de la situación, por lo que estos “se convierten entonces simplemente en acontecimientos situacionales” (Breithaupt, 2011, p. 105). En esta idea, quien empatiza conjuga, como creando un relato, un pasado (prehistoria), con el presente y además se hace una idea de probabilidades futuras (anticipación) respecto a cómo acabará la situación del personaje (Breithaupt, 2011, p. 223).

La escena de tres que menciona Breithaupt (2011) es similar a lo que se encuentra a través de las ficciones: un espectador (observador), un protagonista y un antagonista sumergidos en una situación de conflicto. A su vez tiene en común la idea de narrativización, pues si bien la ficción pone a disposición de antemano una construcción narrativa, alguna información suele omitirse, ocultarse o mostrarse gradualmente para que el espectador pueda anticiparse (imaginar, predecir) acerca de lo que acontecerá (Vale, 1989; Canet y Prósper, 2009; Chion, 2011; Jarvie, 1974).

Por otro lado, la ficción puede remitir, omitir o simplemente dar indicios de una prehistoria del personaje, en ese sentido el espectador también se hará una idea de dicho pasado para comprender y justificar las acciones del personaje (Seeger, 2000; Parker, 2003).

En esa misma línea de ideas acerca de la identificación en el cine y particularmente acerca de la empatía desde lo cognitivo, Igartua (2007) explica que

alude también a la *capacidad de fantasear* o de *imaginación*, lo que permite que el espectador imagine cuáles son los pensamientos, sentimientos y estados mentales de los personajes de la narración e, incluso, ser capaz de anticipar las situaciones a las que se expondrán los personajes o inferir cuáles serán las consecuencias de las acciones de estos. (p. 43)

Breithaupt (2011) reconoce las emociones que puede suscitar el cine, sin embargo, también señala que con la perspectiva que se fija a través de la cámara “el espectador pierde de ese modo una parte de su decisión, el cine se revela como menos narrativo, ya que el espectador halla menos margen de acción (y se exime de tomar partido)” (p. 209). Aunque también indica que

la disposición a la empatía con los personajes de ficción es mayor que con los seres de carne y hueso, simplemente porque el peligro de perderse a sí mismo en el caso de un constructo ficcional es tendencialmente menor que en el caso de un ser vivo. (Breithaupt, 2011, p. 213)

Lo anterior tiene que ver con lo que el mismo autor menciona como “cuerpo de resonancia”, que viene siendo el “cuerpo y psiquis” del personaje, a través del cual el espectador vivencia los acontecimientos (Breithaupt, 2011, p. 219). De ahí que se adopte una perspectiva por medio de la cual se pueda participar “en un espacio de experiencia concreto con determinadas posibilidades de decisión” (Breithaupt, 2011, p. 210).

También Keen (2006) encuentra dicha cualidad protectora de las ficciones que libra al espectador de la necesidad de protegerse a sí mismo y en esa medida su respuesta empática es mayor.

My research suggests that readers’ perception of a text’s fictionality plays a role in subsequent empathetic response, by releasing readers from the obligations of self-protection through skepticism and suspicion. Thus they may respond with greater empathy to an unreal situation and characters because of the protective fictionality, but still internalize the experience of empathy with possible later real-world responsiveness to others’ needs. (Keen, 2006, p. 220)

Además de la protección que ofrecen las ficciones para quienes empatizan con los personajes (Morin, 2001; Keen, 2006; Breithaupt, 2011) y aunque, de antemano, invite a una perspectiva o punto de vista, ajustando en cierta forma la elección de quien observa (Breithaupt, 2011), también la ficción narrativa permite una participación “psíquica y afectiva” al espectador (Morin, 2001).

Bordwell (1996) es crítico con la sugerencia de que las películas colocan al espectador en una posición que no da margen a una recepción activa y argumenta que son los espectadores quienes, a partir de la representación que ofrece el film, llevan a cabo diversos procedimientos como la percepción de movimiento, la interpretación de imágenes, del sonido e historia, la comprensión del lenguaje, entre otros, para participar en la construcción del relato (pp. 29-30).

Según Igartua (2007), la participación emocional que las ficciones generan en el espectador está relacionada con la construcción de identificación con los personajes y lo explica como “un proceso de imaginación, en el que se produce una pérdida de

autoconciencia, se adopta la perspectiva de un personaje protagonista y se produce un estado de inmersión o absorción en el texto” (p. 45).

Para este mismo autor, la empatía integra una de las “dimensiones básicas de la identificación” (Igartua, 2007, p. 41). Algo similar señala Keen (2006) para quien solo se requiere unos aspectos básicos para dar apertura a la empatía a partir de la identificación con los personajes.

Character identification often invites empathy, even when the fictional carácter and reader differ from one another in all sorts of practical and obvious ways, but empathy for fictional characters appears to require only minimal elements of identity, situation, and feeling, not necessarily complex or realistic characterization. (Keen, 2006, p. 214)

La identificación con los personajes es una construcción con variadas dimensiones. Tal como señala Igartua (2007) se puede dar lugar a:

- Una *empatía emocional*, que consiste en la capacidad de participar de manera afectiva, sintiendo lo que el personaje siente -normalmente el protagonista- o preocupándose por su situación de conflicto (pp. 41-42).
- Una *empatía cognitiva*, más en relación con una participación de tipo cognitivo, es decir, el “entender, comprender o ponerse en el lugar de los protagonistas” (p. 43).
- *Volverse el personaje y pérdida de autoconciencia* es un tipo de identificación a través de la cual el espectador internaliza temporalmente del punto de vista del personaje y participa de la ficción como si el acontecimiento le estuviese sucediendo (pp. 43-44)
- *Atracción personal hacia los personajes* es una dimensión en la que se integran una “valoración positiva de los personajes, la percepción de similaridad con los mismos y el deseo de ser como uno de ellos” (pp. 44-45).

De acuerdo con lo estudiado anteriormente, la empatía emocional y la empatía cognitiva parecen ir de la mano y, en esa medida, podrían considerarse como una sola, o al menos así parece serlo fuera de la ficción, en la que la empatía implica cognición y emoción (Keen, 2006, p. 213). Es decir, la empatía resulta ser una respuesta afectiva, pero requiere de un proceso cognitivo –comprensión, imaginación- para que se presente (Strayer, 1992, p. 241).

Por último, ¿cómo se origina una respuesta empática por parte de un observador? Para abordar esta pregunta, se establecerá un diálogo entre la propuesta de Breithaupt (2011), que se enfoca principalmente en el ámbito de la realidad, y las ideas presentadas por la narrativa cinematográfica.

Haciendo una síntesis de la tesis de Breithaupt (2011), hay tres consideraciones generales en el origen de la empatía en un observador:

La situación

Se refiere a las condiciones requeridas para la respuesta empática. En primer lugar, la situación debe tener influencia sobre la persona observada y proporcionarle un margen de “posibilidades de acción, decisión o sensación”, además el observador debe poder interpretar que esas opciones existen (Breithaupt, 2011, p. 103). A su vez, la situación debe ser perceptible o comprensible para el observador, quien espera que la persona observada reaccione ante ella, y como espectador predecir la “reacción esperada” (Breithaupt, 2011, p. 104). Por último, los hechos internos del observado deben poder integrarse en el escenario específico mediante una narrativización, tal como se mencionó anteriormente (Breithaupt, 2011, p. 105).

En el contexto de la ficción, la situación del personaje está condicionada por alteraciones que permiten a los personajes reaccionar o entrar en acción (Vale, 1989, p. 97). Chion (2011) formula el interrogante “¿qué mueve a los personajes (y conmueve a los espectadores)?”, parte de su respuesta a esta pregunta está asociada a situaciones del personaje, tales como el cambio de fortuna, equivocación, malentendido, deuda, condición social, perturbación, dificultades, dilema y el reconocimiento (p. 218). Esta última, se refiere al concepto aristotélico de anagnórisis, es decir, “un cambio de la ignorancia al conocimiento” (Aristóteles, 2014, p. 16).

Dentro de los procedimientos narrativos utilizados en la ficción se encuentra el juego que se establece con la información. Esta se dosifica al espectador para que pueda imaginar, adivinar o predecir lo que sucederá con el personaje (Vale, 1989, p. 310). Cabe agregar que

cuando el espectador obtiene dos o varios fragmentos de información ‘contradictorios’ sobre un mismo personaje, tiende a realizar la asociación más fuerte, de tal manera que al combinar

informaciones, incluso contradictorias, se produce una inconsciente ponderación o equilibrio. (Cuesta-Cambra & Menéndez-Hevia, 2006, p. 60)

Respecto a lo que Breithaupt (2011) denomina hechos internos, en la ficción puede compararse con la presencia interna (Parker, 2003), con las motivaciones y finalidades del personaje (Vale, 1989; Alonso de Santos, 1998; Parker, 2003), y con el estado emocional que “se establece primeramente para ser posteriormente desafiado por un acontecimiento dramático” (Parker, 2003, p. 133).

Asimismo, Breithaupt (2011) señala que “sólo puede haber empatía si la situación exterior (es decir, la exigencia al observado) y la situación ‘interior’ del otro están determinadas y no son confusas ni desordenadamente contradictorias, en tanto se logre aunar ambas” (p. 107). Si se toma en consideración esta idea, la narrativa ficcional cumple con esa característica, ya que logra conjugar una dimensión interna del personaje con la situación externa en la trama (Ricoeur, 1995) y en tal sentido también cumpliría con esta condición para la empatía.

La toma de partido

Es uno de los mecanismos por los cuales se supera el bloqueo de la empatía, ya que para Breithaupt (2011) “no podemos sino coejecutar en nuestras cabezas determinadas acciones que observamos en otros, al mismo tiempo logramos que ese funcionamiento paralelo no necesariamente derive en identificación, simpatía o compasión y en cambio de perspectiva total” (p. 151). Razón por la cual se requiere como dispositivo estar del lado de alguien para permitirse adoptar una perspectiva.

El autor encuentra tres maneras en que el observador decide tomar partido. Una de ellas es estratégica, por ejemplo, en los casos en que se decide adoptar la perspectiva del posible ganador de un conflicto, como también puede elegirse la perspectiva del más débil, en definitiva, lo que se da es un juicio de interés propio (Breithaupt, 2011, p. 161). Otra de las formas es judicativa y es resultado de una comparativa sobre qué posición tiene la razón, para ello “se apela a sucesos que están más allá del conflicto inmediato observado y que adoptan formas narrativas” (Breithaupt, 2011, p. 162).

Por último, la decisión puede ser autorreflexiva, de esta forma el observador se aparta y evita interponerse, por lo que podría inferirse “que esa posición de pasividad predispone al observador a tomar partido justamente por los observados

tendencialmente más pasivos, las víctimas y los que padecen, los más débiles o, simplemente, los destinatarios de la acción” (Breithaupt, 2011, pp. 163-164).

La toma de partido que explica Breithaupt (2011) es comparable con el concepto de focalización de la narrativa ficcional (Genette, 1989), que se explicará en el siguiente subapartado. Tanto en la ficción como en la realidad se hace necesaria esta adopción de perspectiva para “registrar y sentir la significación de los acontecimientos” (Breithaupt, 2011, p. 212). La diferencia radica en que la toma de partido a favor de un personaje de ficción es motivada por procedimientos propios de la narrativa construidos previamente. Aunque, como se indica desde la teoría, hay varios tipos de focalización y dependiendo de ello hay una mayor o menor cercanía con el punto de vista de los personajes (Genette, 1989; Gaudreault y Jost 1995; Gordillo, 2018).

Para Prósper (1991) con la creación de “expectativas compartidas” entre espectador y personaje se logra la adopción del punto de vista de este último (p. 100). Para ello es necesario: “I) Informar de algún acontecimiento al mismo tiempo que al personaje. II) Mostrar los acontecimientos tal y como los entiende el personaje. III) Dar a la información el mismo sentido para el espectador y el personaje” (p. 98).

La narrativización

Es otro de los mecanismos que surge del observador e invita a dar paso a la empatía. Al narrar se logra la comprensión propia y de los otros, a quienes involucramos en “pequeños relatos mentales” para ese propósito, por lo que el funcionamiento de este mecanismo consiste en completar imaginariamente los sucesos temporales “de acciones y situaciones de otro” (Breithaupt, 2011, p. 17).

Quien narrativiza (es decir, relata, escucha narraciones y procesa sucesos como narraciones), recorta elementos del flujo de los acontecimientos, los enmarca, les otorga una perspectiva que brinda dirección, plausibilidad y coherencia al relato, y de esa manera decide qué tiene 'importancia', cómo y por qué la tiene. (Breithaupt, 2011, p. 173)

Las operaciones para narrativizar que señala el autor, son comparables con la construcción narrativa de la ficción. Sin embargo, a diferencia de la realidad, en la ficción se presenta una narrativa elaborada que, además, juega con la curiosidad del espectador (Chion, 2011), permitiéndole adivinar situaciones y/o acciones futuras (Vale,

1989) o combinar la información ofrecida por el relato (Cuesta-Cambra y Menéndez-Hevia, 2006).

2.4.5.2 El punto de vista de los personajes (focalización interna)

Desde una concepción del guion en la narrativa ficcional, el punto de vista es un procedimiento narrativo que determina la perspectiva (o varias) a través de la cual se cuenta la historia al espectador y que puede ser comprendida como punto de vista “visual, audiovisual, el narrativo o la mirada del autor”, además de ser determinante para los “ejes emocionales” y la “línea dramática” del relato (Chion, 2011, p. 296).

Punto de vista y focalización en el contexto de la ficción audiovisual apuntan al mismo significado, sin embargo, el uso de uno u otro término depende de la consideración de precisión o impresión que puedan tener los diferentes autores sobre estos conceptos. No obstante, la noción de punto de vista parece abarcar un sentido más amplio, en tanto que se entiende “desde ‘fuera de la narración’ como desde ‘dentro de la narración’” (Prósper, 1991, p. 10).

Por tanto, hay dos formas generales de entender el punto de vista, por una parte, el autoral -fuera de la narración- que construye la narración desde un “ángulo y visión” determinado (Prósper, 1991), para conseguir la “orientación global” del relato (Casetti y Di Chio, 2014). Por otra, el punto de vista particular -dentro de la narración- que se corresponde con la perspectiva a través de la cual se presentan los acontecimientos en la diégesis (Prósper, 1991).

Siguiendo un orden lógico, el punto de vista global de construcción del relato estaría en una instancia inicial, por eso para Ricoeur (1995) el punto de vista se encarna primero en “el plano *ideológico*, en el de las evaluaciones, en la medida en que una ideología es el sistema que regula la visión conceptual del mundo de la obra en todo o en parte” (p. 523). Pero además aclara que el punto de vista autoral no corresponde a un autor real sino a toda la organización que rige la obra.

Punto de vista parece ser la noción más usada en la narrativa para significar la perspectiva en la narración, la causa de esto puede deberse a la variedad de atribuciones que le han sido designadas:

Ha sido utilizado para significar una amplia variedad de funciones, desde el significado técnico de plano subjetivo (*point-of-view shot*), al sentido general de orientar el trabajo a través de la perspectiva de un cierto personaje, a la “actitud” del narrador, a la visión del mundo del autor, a la respuesta afectiva y el alcance epistémico del espectador. (Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis, 1999)

Atendiendo a la ambigüedad a la que estaba sujeta la noción de punto de vista al atribuírsele significados de diferentes niveles, de acuerdo con Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis (1999), de la teoría narrativa surgen propuestas como las de Gerard Genette en *figuras III* con el concepto de focalización, que ha servido para separar las funciones modo y voz, agrupadas tradicionalmente en el concepto de punto de vista (Prósper, 1991; Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis, 1999).

La manera sencilla en que Genette (1989) hace la diferenciación es a través de los siguientes cuestionamientos: “¿cuál es el personaje cuyo punto de vista orienta la perspectiva narrativa? y esta pregunta muy distinta: ¿quién es el narrador?, o, por decirlo más rápido, entre la pregunta: ¿quién ve? y la pregunta: ¿quién habla?” (p. 241).

Genette (1989) señala que el modo narrativo se organiza en las categorías distancia y perspectiva, siendo ambas formas de organizar la información en el relato. La distancia señala la manera más o menos directa en que habla el narrador (Genette, 1989, p. 220). Esta distancia puede ser menor mediante el *showing* (mímesis o mostración), es decir, el modo en que el narrador no relata de manera directa, sino que se vale de la acción de los personajes y, de otra parte, la distancia puede ser mayor mediante el *telling* (narración), en que el narrador habla directamente (Genette, 1989, pp. 220-221).

La categoría perspectiva -que el autor desarrolla bajo el concepto de focalización- es “el modo de regulación de la información que procede de la elección (o no) de un ‘punto de vista’ restrictivo” (Genette, 1989, p. 241). La focalización será de un tipo o de otro dependiendo del punto de vista en que el relato tiene la pretensión de situar al lector/espectador, de esta forma se tiene: focalización interna, focalización externa y focalización cero (Genette, 1989, pp. 244-245).

En el tipo de focalización interna los acontecimientos son filtrados y presentados desde la perspectiva de uno o varios de los personajes (Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis, 1999; Arocena, 2006), lo que supone una restricción al saber de los mismos

(Gaudreault y Jost, 1995). La focalización interna será fija si centra en la perspectiva de un personaje, podrá ser variable si se mueve entre personajes o múltiple si un solo hecho tiene varios focalizadores, es decir, la perspectiva de más un personaje (Gaudreault y Jost, 1995; Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis, 1999; Arocena, 2006).

El otro tipo de focalización que propone Genette es la focalización externa en la que el lector/espectador es situado como desde afuera, no tiene acceso a los pensamientos ni sentimientos de los personajes, es un observador (Arocena, 2006). En el cine, la focalización externa se utiliza a menudo para crear enigma y suspenso, y para plantear preguntas que el relato tratará de resolver (Gaudreault y Jost, 1995, p. 154).

Por último, la focalización cero, también conocida como focalización omnisciente, es representativa del relato clásico y su característica es la narración omnisciente (Genette, 1989, p. 244). Este tipo de focalización es propia de “relatos en los que ningún personaje o grupo de personajes resulta privilegiado en términos de perspectiva emocional, perceptual o cognitiva” (Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis, 1999, p. 113). Así pues, la “instancia enunciativa” tiene un lugar privilegiado respecto al saber y sitúa igualmente al espectador en ese lugar (Arocena, 2006, p. 31).

La complejidad del lenguaje cinematográfico ha llevado a que desde la teoría del cine se revise el concepto de focalización para matizar sobre su aplicación³⁰. Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis (1999) señalan cuáles son estas complejidades que obligan a dicha revisión. Por un lado, el relato cinematográfico no se puede considerar como una sola historia, esto a causa de su partición entre lo visual y lo que es verbal; también resulta problemático dilucidar quién cuenta (identificar el narrador); además, “el cine trabaja en dos registros: puede *mostrar* lo que un personaje *ve* y *decir* lo que piensa” (pp. 115-116).

Las películas dotan la narrativa de nuevas e interesantes posibilidades de manipulación del punto de vista, puesto que no tienen uno sino dos canales de información cotemporales: el visual y el auditivo (y en el auditivo, no solo voces, sino también música y ruidos). (Chatman, 2013, p. 216)

Gaudreault y Jost (1995), para diferenciar entre el aspecto puramente perceptivo y aquel que se refiere al saber en la focalización, incluyen el concepto de ocularización,

³⁰ Si bien el concepto de focalización de Genette parte de la narratología literaria, es y sigue siendo, independientemente del instrumento comunicativo que se use para narrar, una base para la comprensión del punto de vista en la narrativa, también en la audiovisual.

con el que se referirán al ver (a lo esencialmente visual), quedando para la focalización la referencia al saber (conocimiento). Así, “la ‘ocularización’ caracteriza la relación entre lo que la cámara *muestra* y lo que el personaje supuestamente *ve*” (Gaudreault y Jost, 1995, p. 140).

Esta ocularización recibe una subdivisión. Habría una ocularización interna si la mirada se corresponde con una “instancia interna a la diégesis” y, por otra parte, se presentaría una ocularización cero, en el caso en que no se corresponda con ninguna mirada dentro de la diégesis (Gaudreault y Jost, 1995, p. 141). La ocularización interna también se subdivide, por lo que podría tratarse de una ocularización interna primaria (por ej. plano subjetivo) o secundaria (por ej. a través de plano-contraplano) (Gaudreault y Jost, 1995, pp. 141-144). En cualquier caso, la ocularización interna siempre señalará o insinuará la mirada de una instancia dentro de la historia.

Al mismo tiempo, Gaudreault y Jost (1995) introducen además el concepto de auricularización que señala una focalización auditiva o, en otras palabras, la perspectiva situada por el sonido. La auricularización se clasifica en interna, en la que el punto de escucha es coincidente con el de una instancia en la diégesis o en cero, que corresponde a un foco auditivo neutro, “el sonido no está retransmitido por ninguna instancia intradiegética y remite al narrador implícito” (Gaudreault y Jost, 1995, pp. 146-147).

Casetti y Di Chio (2014), desde la narrativa audiovisual, puntualizan en las tres naturalezas que tiene el punto de vista. Así pues, definen que el punto de vista puede ser literal, que es específicamente óptico o la perspectiva relacionada con lo que se ve; figurado, un punto de vista desde lo cognitivo, correspondiente al saber; o metafórico, cuyo valor es epistémico y va de acuerdo con la ideología, intereses o creencia de quien se trate la perspectiva (Casetti y Di Chio, 2014, pp. 210-211). Para Casetti y Di Chio (2014) esta triple naturaleza llevada a términos de la focalización se traduciría en: focalización óptica, focalización cognitiva y focalización epistémica.

Por su parte, Chatman (2013, p. 206) clasifica el punto de vista en:

- a) Literal: a través de los ojos (percepción) de alguien;
- b) Figurativo: a través de la visión del mundo de alguien (ideología, sistema conceptual, ...);

c) Transferido: desde la posición de interés de alguien (caracterizando su interés general, provecho, bienestar, salud, etc.).

Finalmente, cabe mencionar que la focalización, sobre todo en la audiovisual, no es conveniente reducirla –al menos no para su análisis- a un aspecto puramente óptico (Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis, 1999, p. 112), porque su valor se amplía al tener las siguientes implicaciones:

Primero. La captación y construcción de la imagen depende de la perspectiva en que se decide situar al espectador (Casetti y Di Chio, 2014).

Segundo. La elección de cómo captar y construir la imagen para generar una perspectiva le atribuye una cualidad organizativa. Por eso “la categoría del punto de vista es uno de los medios más importantes de estructurar el discurso narrativo” (Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis, 1999, p. 107).

Tercero. Si el punto de vista tiene una implicación en la estructura del discurso narrativo, también entraña una intención comunicativa (Casetti y Di Chio, 2014) y de persuasión (Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis, 1999, p. 107).

quien muestra, de hecho, lo hace a partir de una perspectiva bien definida (“Por lo que puedo ver...”, o bien “por lo que sé te digo que...”), y paralelamente quien recibe debe, si no situarse en el mismo punto de observación que el destinador, por lo menos tener en cuenta esta parcialidad de su mirada. (Casetti y Di Chio, 2014, p. 207)

Cuarto. El punto de vista es una invitación a adoptar una perspectiva concreta, que si bien en la narrativa audiovisual lo usual es que varíe durante el relato de acuerdo con la intención comunicativa (Gaudreault y Jost, 1995, p. 153), esta puede centrarse en una focalización interna o tomar distancia y ofrecer una narración más objetiva.

Respecto a la focalización interna es importante señalar que no está limitada al uso de un plano que marca la perspectiva del personaje, sino que igualmente adquiere significado la presencia permanente del personaje durante el relato o “que diga cómo le han llegado las informaciones sobre lo que no ha vivido él mismo” (Gaudreault y Jost, 1995, p. 149).

Según Prósper (2011) hay dos mecanismos básicos para narrar un audiovisual desde el punto de vista interno de un personaje. Puede ser “a través de la imagen

subjetiva”, esto quiere decir mostrando los acontecimientos y situaciones según la percepción del personaje e implica la utilización o no de planos subjetivos o “a través de la imagen objetiva”, que hace coincidir entre espectador y personaje un “mismo sentido y expectativas” (p. 304).

En definitiva, la focalización interna permite al espectador un acompañamiento ante las situaciones del relato y descubrimiento simultáneo de los acontecimientos con los personajes (Gaudreault y Jost, 1995, p. 154). Además de un acercamiento a su mundo externo e interno, que da paso a la identificación del espectador con el protagonista (Gordillo, 2018, p. 40). Esto último se refiere a la identificación secundaria, es decir, aquella que “permite al espectador real situarse en el centro del relato y sufrir, sentir simpatía o adhesión por algún personaje concreto” (Gordillo, 2009, p. 60).

Para Gordillo (2018) estructurar un relato con el predominio de una focalización interna, por un lado, le concede protagonismo al personaje de la focalización e igualmente, como ya ha sido señalado, motiva la identificación del espectador con dicho personaje (pp. 37-40). En ese sentido, para llamar la atención sobre una otredad representada en un film no basta con simplemente incluirla en el relato, sino que demanda el uso de mecanismos narrativos como la focalización interna para suscitar procesos empáticos que refuercen la comprensión -o al menos una revisión- de la perspectiva de la otredad.

CAPÍTULO 3. METODOLOGÍA

3.1 Enfoque

La metodología del presente trabajo de investigación, según las particularidades que la conforman, se sitúa en el enfoque cualitativo. Para explicar este aspecto, se hace referencia a tres de los rasgos distintivos que señalan Taylor y Bogdan (1994): sus métodos son inductivos, de línea humanista y consideran a las personas y a los escenarios dentro de una totalidad.

El objeto formal de este estudio es una muestra de obras cinematográficas que presentan características específicas, a partir de las cuales se busca responder a un problema vinculado con la realidad. En un primer acercamiento a dicha realidad, se llevó a cabo una exploración teórica y documental que condujo a la reformulación del diseño inicial de la investigación. El enfoque inductivo elegido permitió la flexibilidad necesaria para ajustar los interrogantes planteados al principio.

Asimismo, se ha trabajado desde una perspectiva ética, social y humanista, buscando comprender los elementos asociados a la realidad que se aborda a través de las películas seleccionadas. Es importante tener en cuenta que el contexto histórico y social en el que se desarrolla la investigación no está separado del universo ficcional, ya que los personajes representan a los actores sociales y los escenarios están basados en situaciones de conflicto armado en Colombia. En consecuencia, esto supone una reflexión de la propia realidad.

Sandoval (2002) indica que el enfoque cualitativo implica “un esfuerzo por comprender la realidad social como fruto de un proceso histórico de construcción visto a partir de la lógica y el sentir de sus protagonistas, por ende, desde sus aspectos particulares y con una óptica interna” (p. 11). Además, esta realidad social se convierte en un “marco de referencia que contiene toda aquella información que el lector [investigador] de un texto puede conocer de antemano o inferir a partir del texto mismo para captar el contenido y el significado de todo lo que dice un texto” (Ruiz Olabuénaga, 2012, p. 309).

En este sentido, la investigación se apoya en un modelo hermenéutico que se centra en el entendimiento e interpretación (Ruiz Olabuénaga, 2012), en este caso del

texto audiovisual, considerando el contexto de la realidad que lo abarca. Así, se busca analizar “la relación entre lo representado y lo simbólico optando por un punto de vista acerca de la cultura previamente escogido para, a partir de él, interpretar la totalidad de la narración” (Lozano Botache, 2018a, p. 17).

En línea con lo mencionado anteriormente, el enfoque hermenéutico se aplica al modelo de análisis narrativo utilizado como técnica principal en este estudio. Además, se ha empleado una base teórico-conceptual fundamentada en los planteamientos de autores de la corriente estructuralista. Esta perspectiva, como indica Lozano Botache (2018a), se centra en la “explicación de los elementos que componen la estructura narrativa con la que, a su vez, se representan significados y finalmente abren la posibilidad de estudiar los significados mismos” (p. 17).

Aunque la corriente estructuralista centra su interés particularmente en los componentes formales o, como indica Ricoeur (1995), en las reglas internas de la obra, se puede extraer de su teoría las nociones fundamentales de la narrativa que permiten entender la obra que, de acuerdo con el mismo autor, es mediadora entre la experiencia práctica previa y posterior a ella.

Para Ricoeur (2000) la tarea de la hermenéutica es la de “reconstruir la dinámica interna del texto” y la de “restituir la capacidad de la obra para proyectarse al exterior mediante la representación de un mundo habitable” (p. 206). En los términos del autor la hermenéutica permite integrar los componentes formales de la obra con los elementos externos, como pueden ser los recursos simbólicos y caracteres temporales propios de la realidad, sin embargo, identificables en la ficción. Esto también se puede comprender igualmente en su propuesta de mimesis I, II y III, explicada en el apartado 2.4 Personajes en la narrativa cinematográfica. En definitiva, se trata de un enfoque que, para el caso particular de esta investigación, permite una comprensión más profunda de cómo los aspectos internos del film se relacionan con la realidad del conflicto.

Para concluir, conviene señalar que, con el propósito de dar relevancia a los personajes, se aborda su estudio desde una perspectiva fenomenológica (Casetti y Di Chio, 2014). En este sentido, se considera al personaje no únicamente como un elemento funcional del relato, sino como persona con sus propias motivaciones y características. En consecuencia, el análisis se enfoca en los aspectos externos

(fisiología, presencia) e internos (psicología, presencia interna) del personaje y del contexto que resulten relevantes para la acción.

3.2 Análisis narrativo

Sobre el análisis cinematográfico, Casetti y Di Chio (2014) señalan que implica un “conjunto de operaciones aplicadas sobre un objeto determinado y consistente en su descomposición y en su sucesiva recomposición” (p. 17). De acuerdo con esto, se estaría ante un proceso que comienza con la deconstrucción de la película para poder estudiar sus partes y, posteriormente, mediante su recomposición como etapa final, se lograría “un todo significativo” (Vanoye y Goliot-Lété, 2008, p. 12). Por su parte, Zavala (2014) explica el proceso de análisis cinematográfico como “la actividad que se realiza siguiendo un método sistemático de interpretación que parte de un proceso de fragmentación y que está apoyado en la teoría cinematográfica” (p. 6).

Desde cualquier perspectiva que se aborde el análisis fílmico, casi todos los planteamientos teóricos coinciden en que siempre habrá de darse una doble tarea: 1) descomponer el film en sus elementos constituyentes (deconstruir = describir) y 2) establecer relaciones entre tales elementos para comprender y explicar los mecanismos que les permiten constituir un 'todo significativo' (reconstruir = interpretar). (Marzal, 2007, p. 66)

Además, es importante considerar los tres principios que Aumont y Marie (2009) proponen para los métodos de análisis de un film:

- A. No existe un método universal para analizar films
- B. El análisis del film es interminable, porque siempre quedará, en diferentes grados de precisión y extensión, algo que analizar.
- C. Es necesario conocer la historia del cine y la historia de los discursos existentes sobre el film escogido, para no repetirlos, además de decidir en primer término el tipo de lectura que se desea practicar. (p. 46)

Siguiendo los principios que señalan Aumont y Marie y las necesidades marcadas por los objetivos, para la presente investigación se opta por el análisis narrativo como técnica para abordar el estudio, además bajo la idea que plantea Sulbarán (2000), quien considera que “la narración puede guiar también el análisis fílmico, porque en ella intervienen elementos (personajes, acciones y acontecimientos) que se constituyen como las partes vitales del film narrativo argumental” (p. 46).

3.2.1 Modelo de análisis

La presente investigación adopta la propuesta desarrollada por el profesor e investigador colombiano Jorge Prudencio Lozano Botache (2018a) denominada *hermenéutica de la acción narrada*. Este concepto se basa en los planteamientos de Paul Ricoeur (1988, 1995, 2000) sobre la acción y su red conceptual, que Ricoeur explica a través de la experiencia práctica y en relación con el texto literario. Lozano Botache ha analizado estos conceptos y los ha llevado al campo narrativo del cine, lo que resulta pertinente para los objetivos de esta investigación.

Para comprender la propuesta de hermenéutica de la acción narrada es importante tener en cuenta la noción de acción de Paul Ricoeur en su obra *Tiempo y narración*, en la que se conjuga la narración con la acción a partir de la idea de triple mimesis explicada en el capítulo anterior. En primer lugar, Ricoeur (1995) desvincula la acción de su acepción como movimiento físico. En segundo lugar, prefiere referirse a la red conceptual de la acción, en lugar de simplemente utilizar el término “acción”, con el fin de resaltar que este concepto, comprendido como “*lo que alguien hace*”, solo cobra sentido a partir de los otros elementos de la red, que son los motivos, los fines, las circunstancias y los agentes (personajes):

Las acciones implican *fines*, cuya anticipación no se confunde con algún resultado previsto o predicho, sino que compromete a aquel de quien depende la acción. Las acciones, además, remiten a *motivos*, que explican por qué alguien hace o ha hecho algo, de un modo que distinguimos claramente de aquel por el que un acontecimiento físico conduce a otro acontecimiento físico. Las acciones tienen también *agentes*, que hacen y pueden hacer cosas que se consideran como obra *suya*, como hecho; ... Sabemos también que estos agentes actúan y sufren en *circunstancias* que ellos no han producido y que, sin embargo, pertenecen al campo práctico. (Ricoeur, 1995, p. 116)

Tabla 3

Descripción de los componentes de la Red conceptual de la acción de Paul Ricoeur

Agentes	Son los personajes que representan a seres humanos (sus rasgos internos y externos) y que pueden ser de naturaleza individual o colectiva.
Motivaciones	Aspecto interno que sirve como motor, legitima y hace comprensible las acciones de los personajes.
Finalidades	Propósitos u objetivos de los agentes y concreción de sus motivaciones en su comportamiento.
Circunstancias	Situaciones de la interrelación con otros personajes, entorno y objetos presentes en la historia.

Los caracteres temporales y los recursos simbólicos son dos conceptos que también son estudiados por Ricoeur (1995) para la comprensión de la acción. En el modelo que propone, Lozano Botache (2018a) integra esos dos aspectos y explica que “las acciones adquieren sentido, por un lado, de acuerdo con los caracteres temporales, es decir según su relación con el pasado, el presente y el futuro, y por el otro, según los recursos simbólicos con que cuente la cultura” (p. 66). En la presente investigación, estos elementos asociados al contexto histórico temporal y al sentido y significados culturales tienen como finalidad identificar la expresión del conflicto social y armado representado en las obras.

La aplicación del modelo de análisis que unifica la red conceptual de la acción responde principalmente al objetivo de profundizar en el estudio de los personajes, ya que, como señala Ricoeur (1988), todos los demás conceptos de la red convergen en el agente:

- a) La acción es 'de mí', depende de mí; está en el poder del agente; b) por otra parte, la intención se comprende como intención de alguien; decidir es decidirse a...; c) por último el motivo remite también a la noción de agente: ¿qué es lo que ha llevado a A a hacer X? ¿Cuál es la razón de que yo? ¿Por qué yo he? (p. 59)

La propuesta para el análisis narrativo del modelo presentado se ha complementado con dos elementos adicionales. En primer lugar, se ofrece una

descripción de los sucesos principales de la historia, previa a la explicación de la red conceptual de la acción, con el objetivo de proporcionar una visión general de la obra a quien consulte este estudio y, a su vez, para que puedan ser comprensibles algunas referencias a las acciones que se exponen en la presentación de la red conceptual de la acción.

En segundo lugar, se complementa el análisis con el estudio del punto de vista, a partir de los tipos de focalización, con la finalidad de identificar y describir desde qué perspectiva se narra la historia en las películas. Tanto el análisis de los personajes como el de la focalización se consideran como una manera de evaluar si se reconoce la alteridad del conflicto social y armado colombiano representado en la muestra. Por un lado, a través de la historia (existentes y sucesos) y, por otro, mediante un elemento del discurso que, según la teoría expuesta, contribuye significativamente a generar empatía al situar al espectador en la perspectiva de quien padece, es decir, la víctima del conflicto, que suele ser el personaje principal en la mayoría de las películas analizadas.

A continuación, se relaciona el proceso llevado a cabo para el estudio:

1. Acercamiento inicial a las obras cinematográficas.
 - a. Consulta de la sinopsis y tráiler
 - b. Revisión documental de entrevistas realizadas a los directores y/o productores de los films de la muestra, con el fin de conocer previamente la intención autoral de abordar el tema del conflicto.
2. Aplicación del modelo de análisis Hermenéutica de la Acción Narrada para el estudio de las obras³¹.
 - a. Visionado de las películas de la muestra
 - b. Descripción de los sucesos principales.
 - c. Descripción de la Red Conceptual de la Acción de cada una de las obras (agentes, motivaciones, finalidades y circunstancias).

³¹ Los elementos básicos de la propuesta de Lozano Botache (2018a), en base a la conceptualización de la acción narrativa en Ricoeur, llevado a la práctica interpretativa de la narrativa audiovisual, integra la observación de los films; identificación de la red conceptual de la acción, de los caracteres temporales y de los recursos simbólicos. Para el caso de la presente tesis se incluye una descripción de los sucesos (acciones y acontecimientos) y la identificación de la focalización.

d. Descripción de los caracteres temporales y los recursos simbólicos presentes en cada obra.

3. Identificación del tipo de focalización.

3.2.2 Corpus para el análisis

Con el propósito de obtener una muestra representativa de películas para el análisis se establecieron los siguientes criterios:

1. El marco contextual del estudio.
2. Largometrajes de ficción del género dramático.
3. Películas dirigidas por director o directora colombiana.
4. Tratamiento del tema del conflicto armado o conflicto sociales asociados al mismo.

El primer criterio para la selección de la muestra corresponde al marco contextual del estudio. Dado que las negociaciones de paz en Colombia entre el gobierno colombiano y la organización guerrillera FARC-EP comenzaron en 2012 y finalmente se firmó el acuerdo de paz en La Habana, Cuba, en 2016, se eligieron películas exhibidas entre los años 2014 y 2018, es decir, dos años después de iniciadas las negociaciones y dos años posteriores al acuerdo de paz.

Un segundo criterio corresponde al género, en este caso largometrajes de ficción del género dramático. Una gran parte de las películas que se producen en Colombia corresponde a este género, sobre todo aquellas que tratan las problemáticas sociales del país. Durante el período escogido, si bien se incrementó la producción de películas de comedia, el género dramático siguió predominando.

Tabla 4*Películas de ficción estrenadas a nivel nacional entre 2014 al 2018*

Número de películas estrenadas			
Año	Drama	Comedia	Otro
2014	9	9	7
2015	18	5	5
2016	10	7	5
2017	17	16	6
2018	11	17	1
Total	65	54	24

Elaboración propia con información obtenida de Proimágenes Colombia

Estas cifras corresponden a la ficha de películas que Proimágenes Colombia recoge y actualiza en su portal con la información de cada producción cinematográfica y sus etapas. Algunas de estas obras están clasificadas en varios géneros, principalmente como drama y comedia, por lo que se verificó su clasificación en otros portales como Filmaffinity, IMDb o la página oficial de los films para confirmar el género predominante.

Como tercer criterio se seleccionaron aquellas películas cuya directora o director tuviera nacionalidad colombiana, independientemente de que se tratase de una coproducción. Esto con el propósito de buscar en la dirección de la obra una mirada más cercana a las problemáticas propias del escenario político y social del país.

El cuarto criterio se refiere a la temática, la cual debía estar relacionada con el conflicto armado colombiano o con problemas asociados al mismo, como el narcotráfico, la marginalidad, el sicariato y las estructuras criminales. Debido a la complejidad de evaluar la relación entre un problema social aparentemente ajeno al conflicto armado y la violencia en Colombia relacionada con éste, se llevó a cabo una

investigación de críticas, entrevistas y otras fuentes que permitieran tener una mayor claridad sobre el tema abordado en las películas.

En un principio, se identificaron 26 largometrajes relacionados con el conflicto armado o problemas vinculados al mismo. Posteriormente, se realizó un visionado de las películas para asegurar que el conflicto de la historia se centrara en alguna de sus vertientes. Como resultado, se seleccionaron un total de 10 películas para el análisis.

Tabla 5

Corpus para el análisis

Película	Año	Director/a	Temática
<i>Jardín de Amapolas</i>	2014	Juan Carlos Melo	Niños y niñas víctimas del conflicto. Desplazamiento forzoso. Narcotráfico.
<i>Mateo</i>	2014	María Gamboa Jaramillo	Jóvenes víctimas del reclutamiento por parte de grupos criminales. El arte como oportunidad y salida de la violencia.
<i>Alias María</i>	2015	José Luis Rugeles	Niños y niñas en la guerrilla, Mujer en la guerra.
<i>Violencia</i>	2015	Jorge Forero	Víctima del secuestro. Víctima de “falsos positivos”. Escuelas de paramilitarismo.
<i>Dos mujeres y una vaca</i>	2016	Efraín Bahamón	Mujer en la guerra. Desplazamiento forzoso. Violencia en lo privado y lo público.
<i>Oscuro animal</i>	2016	Felipe Guerrero	Mujer en la guerra. Desplazamiento forzoso. Desarraigo.
<i>Pasos de héroe</i>	2016	Henry Rincón	Víctima de minas antipersona. Diversidad funcional. Resiliencia.

<i>Siembra</i>	2016	Santiago Lozano, Ángela Osorio	Duelo en cultura afrodescendiente. Desplazamiento forzado. Desarraigo.
<i>La Sargento Matacho</i>	2017	William González	Primera mujer bandolera de Colombia. Período de La Violencia.
<i>Matar a Jesús</i>	2018	Laura Mora	Jóvenes víctimas del conflicto. El sicariato urbano. La no-violencia y el perdón como elección. La empatía.

CAPÍTULO 4. ANÁLISIS Y RESULTADOS

A continuación, se presenta el análisis de los films que han sido organizados y agrupados según los ítems predominantes o representativos de las diversidades encontradas, como el sexo, la edad, la etnia y la diversidad funcional. De esta manera, se ha determinado el ítem mujer en la categoría sexo, menores (niños, niñas y adolescentes) y jóvenes en la correspondiente a edad, la población afrodescendiente en etnia y la discapacidad física en diversidad funcional.

Para la clasificación de estas diversidades se ha tomado como referencia las variables establecidas por el Registro Único de Víctimas de la Unidad para la Atención y Reparación Integral a las Víctimas, descritas en el subapartado 2.2.4 Diversidad de violencia y diversidad de víctimas del conflicto del marco teórico.

Es importante indicar que cada una de estas diversidades constituyen un grupo poblacional de especial vulnerabilidad en el contexto de la guerra, por motivos diferenciados según su condición. En el conflicto social y armado colombiano, las mujeres víctimas suelen ser sometidas a hechos no mortales, como el desplazamiento forzoso y el abuso y discriminación por razón de sexo, en una cultura heteropatriarcal que se hace más visible en un escenario de guerra. En el caso de los menores y jóvenes, estos sufren la interrupción de su desarrollo normal y socialización, a su vez que están en riesgo de ser víctimas de reclutamiento por parte de grupos armados u organizaciones criminales que necesitan mantener sus filas. Por su parte, La población afrodescendiente es una otredad estigmatizada a causa del racismo y también se ven sometidos a un fuerte desarraigo cuando son víctimas del desplazamiento forzoso, como se observa en la obra que representa a esta población. Por último, la discapacidad supone una desventaja para las víctimas al enfrentar las dificultades durante y después del conflicto.

Se debe señalar igualmente que, aunque el film *Violencia* destaca a las víctimas según el tipo de victimización que han sufrido (como secuestro, falsos positivos o paramilitarismo), se incluirá en la categoría de edad debido a que uno de los protagonistas de las tres historias que conforman la película es un menor.

En algunos casos, los personajes en las películas presentan varias diversidades notables. Por ejemplo, *Alias María* trata sobre menores en el conflicto y, al mismo

tiempo, se enfoca en el papel de la mujer en la guerra, siendo esto último lo que soporta un mayor peso dramático. En *Pasos de héroe*, el personaje principal y varios de los secundarios son menores de edad, no obstante, el film centra su atención en la discapacidad que padece el agente central.

Finalmente, se destaca que todos los personajes protagónicos son víctimas, bien sea relacionadas directamente con el conflicto armado o con las problemáticas sociales vinculadas al mismo. Únicamente hay una excepción en la película *Violencia* donde uno de los personajes es un victimario. Pero, a pesar de ello, el filme muestra la cotidianidad de este personaje, quien se enamora y es amable con sus vecinos, dejando en duda las razones que lo han llevado a convertirse en un paramilitar y asesino.

A modo de resumen, en la Tabla 6 se define los rasgos que sobresalen con relación a las diversidades identificadas en las obras y que se mencionan en la descripción de los agentes que se verá en el análisis.

Tabla 6

Diversidad de las otredades representadas (personajes principales)

Película	Nombre	Diversidad
<i>Alias María</i>	María	Niña (13 años), guerrillera
	Yuldor	Niño (13 años), guerrillero
	Byron	Adolescente (17 años), hombre, afrodescendiente, guerrillero.
<i>Dos mujeres y una vaca</i>	Hermelinda	Mujer joven, campesina
	Rosana	Mujer mayor, campesina
<i>Oscuro animal</i>	Rocío	Mujer de mediana edad, campesina
	La Mona	Mujer adolescente, afrodescendiente
	Nelsa	Mujer de mediana edad, guerrillera
<i>La Sargento Matacho</i>	Rosalba	Mujer de mediana edad, campesina, bandolera
<i>Jardín de Amapolas</i>	Simón	Niño (10 años), campesino
	Luisa	Niña (alrededor de 10 años), campesina
	Emilio	Hombre de mediana edad, campesino
<i>Mateo</i>	Mateo	Adolescente (16 años), hombre, estudiante, cobrador de extorsiones
	Made	Mujer de mediana edad, madre cabeza de hogar
<i>Violencia</i>	Secuestrado	Hombre de mediana edad, policía
	Joven	Hombre joven, desempleado

	Paramilitar	Hombre de mediana edad, instructor escuela paramilitar
<i>Matar a</i>	Paula	Mujer (22 años), estudiante universitaria
<i>Jesús</i>	Jesús	Hombre joven, sicario
<i>Siembra</i>	Turco	Hombre mayor, afrodescendiente, campesino
	Celina	Mujer mayor, afrodescendiente, cantadora
	Yosner	Hombre adolescente, afrodescendiente, bailarín urbano
<i>Pasos de héroe</i>	Eduardo	Niño, situación de discapacidad física, usuario de hogar campesino.

4.1 Mujer: *Alias María*

Imagen 1. Cartel de la película *Alias María*



Fuente: Proimágenes Colombia

4.1.1 Sucesos principales

En un campamento guerrillero en medio de la selva, María (13 años, guerrillera) fisgonea el parto de Diana (guerrillera y mujer del comandante guerrillero). Durante el día se observa a hombres y mujeres (adultos y menores) realizando actividades cotidianas para el escuadrón. En la noche, Mauricio (28 años, guerrillero, pareja de María) entrega un obsequio a María y tiene relaciones sexuales con ella. Por la conversación previa y manera de actuar, se intuye que tienen una relación sentimental.

En el mismo campamento, al siguiente día, María y otras guerrilleras están en un control de natalidad con un médico colaborador de la guerrilla. Mientras este examina a una chica y posteriormente la envía con la enfermera para practicarle un aborto, María se muestra preocupada, pero finalmente se libra de pasar a revisión médica.

Debido a la presencia de sus rivales, el escuadrón se ve obligado a desmontar su campamento y trasladarse a otro lugar. Una vez allí, el Comandante confía una importante misión a Mauricio, María, Byron (de 17 años) y Yuldor (de 12 años): deben llevar a su hijo recién nacido a un sitio más seguro. Una de las guerrilleras realiza una serie de recomendaciones para el cuidado del bebé a María, quien se muestra distraída cuando la mujer habla.

Mauricio, María, Byron y Yuldor se adentran en la selva y encuentran un lugar para pasar la noche. Yuldor es el encargado de vigilar mientras los demás duermen, pero el cansancio lo vence y se queda dormido. De madrugada, son sorprendidos por un ataque militar y Yuldor resulta herido en una pierna por una bala. Deciden cambiar de rumbo para llevarlo al pueblo del médico y, antes avanzar, dejan al recién nacido en casa de unos ancianos en medio del campo.

En casa del médico, pueden comer y Yuldor es atendido. Durante su estancia allí, Mauricio confronta a María para descubrir la verdad sobre su embarazo. A pesar de que ella se niega a abortar, Mauricio insiste en obligarla. Mientras Byron y Mauricio están distraídos, María aprovecha la oportunidad para intentar escapar. Yuldor la descubre y le pide que lo lleve con ella, y se marchan juntos.

Durante su trayecto, María deja a Yuldor en un lugar seguro bajo un árbol para evitar que sea detectado por los helicópteros que patrullan la zona. Ella se dirige a un pueblo para buscar billetes de autobús y poder escapar. Al llegar, se encuentra con la presencia paramilitar en la zona. En una tienda, es acosada por un jefe paramilitar y otros miembros del grupo, sin embargo, María logra evadir el peligro ya que los paramilitares tienen que abandonar el lugar.

Alrededor de la medianoche, Mauricio encuentra a María y Yuldor mientras descansan en medio de la selva. De forma violenta, les obliga a seguirle y se dirigen al campamento. Durante el recorrido, Mauricio mata a Yuldor cuando se evidencia que su estado físico no les permite avanzar.

En el campamento, el comandante descubre que han dejado el bebé en otro lugar y asesina a Mauricio por dicho motivo. A María y a Byron los atan a un árbol. Durante la noche Diana libera a María y le ordena que la lleve a la casa de los ancianos, donde han dejado al bebé. Al llegar, descubren que la casa ha sido incendiada. Mientras Diana busca al bebé, María aprovecha para emprender su huida nuevamente.

4.1.2 Red conceptual de la acción

Agentes

Esta obra cuenta con la participación de actores naturales, seleccionados mediante un proceso que inició con entrevistas a 1.800 niños y talleres de teatro, según lo comentado por el director José Luis Rugeles en una entrevista con Camila Tovar para el portal web Pacifistas en 2015.

El personaje principal es María, cuya historia es el centro de la obra, y es acompañada en su trayecto físico y narrativo por Mauricio, Byron y Yuldor, personajes con un peso dramático en la obra. El personaje de Mauricio es quien asume el antagonismo, sin embargo, la violencia misma y sus dinámicas de instrumentalización de los más vulnerables se establece igualmente como un poder antagónico.



Imagen 2. María sostiene el bebé de Diana

María, con 13 años de edad es una guerrillera, está embarazada y teme que la obliguen a abortar, algo que sucede habitualmente en el grupo armado al que pertenece. Ella siempre va vestida con su uniforme de camuflaje y solo hasta el final de la película se viste de civil, lo que tiene un significado dramático ya que simboliza un cambio en su vida.

María es poco expresiva y su rostro evidencia principalmente cansancio. A pesar de su edad, se puede concluir que es fuerte, pues únicamente llora cuando ha agotado todas sus fuerzas físicas y mentales. No obstante, en una de las escenas muestra su lado infantil al expresar su felicidad cuando Mauricio le obsequia unas cuentas para un collar.

Se puede intuir que el carácter fuerte de la protagonista responde al contexto al que está sometida, por lo que cuando necesita defenderse o imponerse, lo hace, pero normalmente se muestra tranquila. Asimismo, el ambiente patriarcal que la rodea ha hecho que normalice el machismo, como se puede observar en el siguiente diálogo entre ella y Byron (00:39:36):

María: ¿Usted donde aprendió a colocar un pañal?

Byron: Hice un curso en el SENA.

María: (ríe) En serio.

Byron: No pues yo le ayudaba a mi mamá con mis cuatro hermanitos.

María: (en tono de burla) ósea ¿le tocaba de mujer?

La protagonista se debate entre ser mujer (adulta y madre) o ser niña. Hay varias acciones en diversas escenas en las que se evidencia su lucha emocional. En un descuido de los hombres del grupo, da el pecho al bebé de Diana y expresa incomodidad

no solo física; en otra escena, observa cuidadosamente y con aparente anhelo a unas niñas en un colegio; en otra más, curioseosa y repasa la habitación de la hija del médico; en esa misma localización, en el cuarto de baño, se pone un adorno para el pelo (de apariencia infantil) que encuentra en el lavabo, se mira al espejo y después se toca el vientre, su reacción es quitarse el broche con enojo y tristeza; en otro acto María se da golpes en el vientre, descargando toda la rabia contenida. No obstante, no desea abortar y a su vez se despierta en ella un instinto maternal que se aprecia en escenas en las que está con el bebé de Diana y teme por la vida del recién nacido. Esta preocupación podría considerarse motivada por el cumplimiento de la misión, pero el tratamiento que el film da a las acciones y reacciones de María apunta hacia un sentimiento maternal.



Imagen 3. Mauricio alerta ante un posible ataque (atrás María y Yuldor)

Mauricio es un guerrillero de mando medio, pareja sentimental de María y a la vez es su abusador, ya que ella es una menor de edad. Su fisiología no tiene relevancia a nivel dramático. Siempre lleva traje de camuflaje, la única ocasión que viste de civil lo hace para acercarse al pueblo del médico.

Este personaje y el comandante encarnan el imaginario de masculinidad de los actores armados. Es pragmático, abusador, cruel y violento; siendo el hombre del grupo (adulto, macho), en ocasiones asume un rol protector con María. Su actitud machista se evidencia en la relación que tiene con ella, la busca para la penetración sexual siempre que quiere, además de pretender obligarla a abortar considerando tener un mando sobre su cuerpo. Su machismo también se expone en el trato con Yuldor, del que no se compecede por el único hecho de que es un niño, es decir, del sexo masculino.

De igual manera, en los diálogos Mauricio manifiesta su mentalidad patriarcal, usando expresiones como (00:43:15): “deje de cargar tanto a ese chino [niño pequeño] que por eso es que se la pasa berreando [llorando]”. Lo dice dirigiéndose a María, quien

tiene al bebé en brazos. En sus palabras esta la idea de que no se puede demostrar ternura ni protección hacia el niño, ya que esto podría llevar a que tenga un comportamiento de niña, en otras palabras, femenino y equivocado. Otro ejemplo es cuando expresa (00:56:00): “Y esta malparida tiene la regla, entonces me la va calmando de una vez”. Se refiere a la pareja del médico y se dirige a él (y no a ella).



Imagen 4. Yuldor cansado después de uno de los recorridos por la selva

Yuldor es un niño enlistado en la guerrilla, víctima del reclutamiento de menores por parte de los actores armados, así como del maltrato en el entorno hostil que habita. Este personaje acaba siendo víctima de asesinato. Aunque tiene casi la misma edad de María, aparenta menos que ella: es bajo y de contextura física más delgada, siendo más evidente su condición de menor.

Su rostro revela cansancio y, posteriormente, dolor cuando es herido en un fuego cruzado; solo sonríe en una oportunidad en la que está interactuando con Byron, quien le enseña a manejar una brújula; en esa misma escena también tiene un comportamiento de curiosidad propio de un niño. Es evidente su posición de debilidad, no por falta de voluntad, sino por el simple hecho de ser un niño al que, además, explotan. En la escena en que son atacados por otro bando, él resulta herido porque se acurruca temeroso y es incapaz de disparar o moverse del lugar donde está expuesto a las balas.



Imagen 5. Byron cuidando de Yuldor

Byron es un joven afrocolombiano, guerrillero y amigo de Yuldor. Su aspecto físico es relevante por su color de piel, al representar una de las etnias con mayor grupo poblacional en el país. Este personaje manobra con dos tipos de comportamiento que podrían ser interpretados como opuestos. Por un lado, tiene las características de la masculinidad propia de los actores armados, es decir, que se mantiene fuerte ante cualquier situación, reprime cualquier demostración de cansancio o queja y utiliza voz de mando con los que considera sus inferiores (los hombres más jóvenes). Por otro lado, tiene la capacidad de realizar labores de cuidado, que de acuerdo con las lógicas de su entorno, son propias de las mujeres. Por ejemplo, sabe poner un pañal a un bebé y tratar a los niños más pequeños para enseñarles. Este personaje es astuto al mantener dicha ambivalencia sin levantar sospechas en el ambiente hipermasculinizado que le rodea, de tal manera que pasa completamente desapercibido.

Las características del cuidado que conserva Byron provienen de su historia familiar. En una conversación con María, manifiesta que de niño tuvo que ayudar a su madre con el cuidado de sus hermanos, aprendiendo de esta manera los quehaceres propios de la protección y el cuidado en el hogar. En algunas escenas, demuestra dicho rol: cuando ayuda a María y le explica con paciencia cómo debe poner el pañal al bebé; en otra escena, explica a Yuldor cómo utilizar la brújula y le habla precisamente como un hermano mayor o un padre; en otra más, da de comer a Yuldor, quien está en cama recuperándose y su trato es cariñoso y protector con él. La manera en que se relaciona con Yuldor y, asimismo, en una escena en la que interactúa con otro niño pequeño de forma amistosa, permite intuir que hay una identificación con los hermanos que no están a su lado en el hábitat actual.

Motivaciones, finalidades y circunstancias

La hostilidad del entorno en el que se desenvuelven los personajes apunta constantemente a la necesidad de sobrevivir. Sus acciones están enfocadas a preservar sus vidas y, por esta razón, hay una constante huida y ocultamiento. A nivel de grupo (María, Mauricio, Yuldor y Byron), tienen una finalidad dictada e impuesta por el comandante: llevar al bebé a un sitio seguro. Este designio permite el desarrollo de la acción durante la mayor parte del relato.

No obstante, la historia central de la película gira en torno a María, quien se esfuerza por ocultar su embarazo para no ser obligada a abortar. A menudo, disimula los síntomas físicos, además de alimentar al bebé en secreto y ocultar su pecho mojado por la leche materna. A pesar de que lucha con su dualidad entre ser una niña debido a su edad y convertirse en una mujer, sus acciones están encaminadas a conservar su estado de embarazo y a decidir sobre su cuerpo.

El propio ecosistema de la geografía que habitan ya de por sí marca las circunstancias generales. Están en zona selvática donde las condiciones climáticas y los riesgos de infección o enfermedades son altos. El film no muestra ninguna consecuencia con respecto a enfermedades o similares, sino que se ven las condiciones del clima en el físico de los personajes, como sudoración y cansancio en los recorridos. También es notable la amenaza del entorno por la presencia militar y paramilitar. Se observa, por ejemplo, cuando tienen que levantar el campamento porque se escucha un helicóptero que indica la presencia de fuerzas militares del Estado. Igualmente, en el pueblo al que llega María hay una clara presencia paramilitar que se ha tomado por completo el lugar. La frecuente amenaza de sus rivales en el conflicto significa una situación de huida que se repite, generando incluso una sensación de bucle.

En último lugar, es importante destacar las circunstancias que rodean a Yuldor (menor, guerrillero) y especialmente a María (menor, mujer, embarazada y guerrillera). Además de lo mencionado anteriormente, se suman las situaciones de vulnerabilidad de estos dos personajes. Byron también es menor, pero tiene una edad más cercana a la adultez y una historia de vida que lo ha hecho madurar de forma prematura. A este personaje no se le ve flaquear ni física ni mentalmente. Por el contrario, para los dos menores, la situación rebasa sus posibilidades físicas y psicológicas, siendo clara su

incapacidad de resistir la dinámica de los combatientes guerrilleros, es decir, la inestabilidad y traslado constante, la fuerza mental y corporal para responder a los ataques de otros actores armados.

En Yuldor se manifiesta con más evidencia la incapacidad física para desplazarse de un lugar a otro al paso de los adultos, se queda rezagado y le cuesta soportar el peso de la mochila y del arma. Por su parte, María se muestra físicamente más resistente, aunque al final sus fuerzas disminuyen. Para ella se añade su condición de mujer, lo que la hace más vulnerable a situaciones de peligro de abuso sexual y al hecho de que, principalmente los hombres, tomen decisiones sobre su cuerpo.

Además, ambos son guerrilleros, lo que los condena a la estigmatización y al miedo a ser juzgados o aniquilados. María, por ejemplo, cuando llega al pueblo, aunque está vestida de civil, siente temor de ser violentada por ser guerrillera y a la vez por ser mujer.

4.1.3 Caracteres temporales y recursos simbólicos

La obra narra el conflicto en su expresión contemporánea. Se representa a personajes de grupos armados como guerrilla, paramilitares y fuerzas armadas del Estado que integran la forma más reciente de la guerra. Los hechos tienen lugar en un escenario rural, principalmente en la selva, sin aludir a una región concreta. El uso de la atmósfera selvática introduce una invariabilidad del espacio, en el que los personajes se desplazan de un punto a otro como parte de su rutina de huida permanente. De esta manera, se simboliza una especie de bucle que acompaña la idea de cansancio y desgaste en los personajes. Todos los personajes, incluyendo a Mauricio, muestran rostros cansados debido a la monotonía de la guerra.

En la película, los menores y especialmente la mujer en el conflicto son los tópicos principales alrededor de los cuales se establecen significados. Lo primero que se evidencia es la infancia interrumpida de los personajes, quienes se ven obligados a asumir roles adultos a una temprana edad y a enfrentar la hostilidad tanto de quienes los reclutan como del entorno natural. Aunque tanto María como Byron son menores de edad, es el personaje de Yuldor quien mejor ejemplifica la fragilidad de un niño, mostrándose cansado y expuesto a los ataques, sin saber cómo esconderse o reaccionar,

lamentándose ante el dolor físico y sin tener la oportunidad de disfrutar de una niñez normal.

Por su parte, el personaje de María ilustra la interrupción de la infancia en el caso de las niñas, quienes no solo deben comportarse como guerrilleras adultas, sino también como mujeres. En una escena frente al espejo, María se pone un adorno de niña en el pelo, se toca el vientre y expresa con gestos su frustración, dejando claro el problema que representa para ella y para las mujeres en situaciones similares.

Igualmente, la ausencia de figuras parentales y la situación de los personajes simbolizan una orfandad. No hay referencias a la familia que permitan conocer un vínculo para los menores, a excepción de Byron que sí menciona a su madre y hermanos. Pero sobre todo son las circunstancias (María afrontando sola un gran secreto, Yuldor incapaz de sobrellevar la dinámica de la guerra) las que pueden significar la desprotección.

En la película se personifica el control y la regularización de los niños y niñas y su instrumentalización en propiedad de grupos armados. Se les arrebató su identidad como ciudadanos al imponerles un alias en lugar de su nombre real, tal como se indica en el título del filme y como suele suceder en la realidad. Además, los uniformes que deben usar son una forma de suprimir su individualidad, como como sucede con María que solo hasta el final puede usar ropa de calle y es precisamente cuando está en búsqueda de su libertad.

Los menores están sometidos a las rutinas y ordenes de otros que no son sus padres, cuestión que el filme reitera en el desarrollo de las acciones, especialmente en el trato que se da a Yuldor. Aunque no se muestre el entrenamiento para el combate, hay una escena en la Byron le dice al comandante que Yuldor está preparado para ir con ellos a la misión.

En la ficción, los menores y los adultos reciben un trato en igualdad de condiciones sin ser consideradas las diferencias en su capacidad física y su mentalidad. Esto también es algo que se ve reflejado en la realidad y es una práctica habitual de los grupos armados que reclutan menores para insertar en sus filas (Instituto de Ciencia Política Hernán Echavarría Olózaga [ICP], 2021, p. 53). En una escena en particular, Mauricio, quien da un trato diferenciado a María por considerarla de su propiedad, le

pide que le dé su mochila para aligerar su carga, pero en lugar de llevar la mochila él mismo, se la coloca a Yuldor, quien ya lleva la suya, y comenta (00:19:01): “a ver si se vuelve varón”. También es Mauricio quien acaba con la vida de Yuldor al juzgar al menor como instrumento y no como una vida humana.



Imagen 6. María se prueba un adorno para el pelo de la hija del médico

María es el personaje que representa con más claridad el abuso y control sobre el cuerpo, siendo Mauricio el abusador que la instrumentaliza como su objeto sexual, no usando la fuerza física sino ejerciendo un poder como el adulto-macho que ha conquistado a la niña y esta mentalidad de poder sobre su cuerpo se hace aún más visible cuando quiere obligarla a abortar.

Justamente se presenta el aborto como una de las formas en que la guerrilla regula a las mujeres guerrilleras, controlando sus cuerpos para sus intereses combativos. La película visibiliza esta práctica, especialmente en la escena en la que un grupo de guerrilleras está en cita de control con el médico para evitar sus embarazos e interrumpir el de aquellas que lo están. La obligatoriedad de esta práctica queda en evidencia no solo porque no se le pregunta a la mujer si quiere hacerlo, sino también porque es precisamente el motivo por el que María guarda en secreto su estado.

En lo que respecta a la generalidad de los personajes, la narrativa del film tiene como objetivo humanizarlos, lo que lleva a la conclusión de que, a pesar de ser guerrilleros -considerados enemigos en el contexto de la guerra-, también sufren y son víctimas igualmente. Esto se logra a través del enfoque en los rostros permanentemente agotados, la precariedad del ambiente que enfrentan, la vulnerabilidad de los personajes menores y la figura de Byron, quien aparentemente se ha adaptado a las dinámicas del combate, pero se preocupa por cuidar a sus compañeros más vulnerables. Además, el

enfoque en el punto de vista de María, una guerrillera y evidente víctima, también ayuda a humanizar a este tipo de personajes.

El director del film en una entrevista para el portal Pacifistas dice:

Deja uno de pensar que el conflicto es una cuestión binaria de buenos y malos y empieza a entender todo lo que rodea nuestra guerra. A darse cuenta de que, primero, todos son víctimas, desde el soldado hasta el guerrillero.

En la película teníamos colombianos de todos los bandos: una exguerrillera ayudándonos en arte, un ex 'para' ayudándonos en la parte militar y un exsoldado que manejaba todo el armamento. Encontramos en todos una pasión por las armas impresionante, pero ninguno tenía dónde caerse muerto. El ideal de su patrón, del que tanto hablaban, se había perdido. Me di cuenta de que lo que necesitamos es ser escuchados, respetados y amados. (Rugeles, 2015, párr. 10)



Imagen 7. Acciones de paramilitares

Por último, la obra utiliza una serie de elementos narrativos que señalan la particularidad de los actores armados y se convierten en símbolo de su presencia. El sonido de los helicópteros que se asocia a los soldados de las fuerzas armadas del estado; la manera de asesinar y marcar el territorio por parte de los paramilitares, específicamente en la escena en la que María llega a un pueblo y observa que enfrente de la iglesia hay una exposición de personas asesinadas (degolladas, ahorcadas, tendidas en el suelo), a su vez que varias frases en las paredes del recinto religioso con textos como “fuera guerrilla”, “esto les pasa a los sapos”, “AUC presente”; también en casa de los ancianos donde dejan el bebé, María ve dos cruces frente a la casa, lo que apunta a que miembros de la familia fueron asesinados.

4.1.4 Focalización

El film combina una focalización omnisciente y la focalización interna fija, privilegiando la perspectiva emocional y cognitiva de la protagonista. Desde la escena inicial se expone el propósito de presentar los acontecimientos a través del punto de vista de María. En ella se observa un ojo del personaje, quien fisgona por el orificio de una pared, inclusive en una de las tomas de esta misma escena se utiliza el punto de vista óptico de la protagonista. La escena de entrada da pista de su secreto, de lo que le preocupa y vendrá para el personaje. La protagonista comparte con el espectador información y sentir acerca de su estado de embarazo durante la mayor parte del relato. Igualmente, la planimetría de la película centra la atención en las expresiones del personaje y le acompaña en sus desplazamientos, huidas e intimidad.

4.2 Mujer: *Dos Mujeres y una vaca*

Imagen 8. Cartel de la película *Dos mujeres y una vaca*

LUISA HUERTAS ANA MARÍA ESTUPIÑÁN JUAN PABLO BARRAGÁN

TODOS TENEMOS ALGO QUE ESCONDER

DOS MUJERES Y UNA VACA

una película de a film by Efraín Bahamón P.

MEJOR PELÍCULA COLOMBIANA THE COLOMBIAN FILM FESTIVAL New York - 2015

FESTIVAL DE MÁLAGA CINE ESPAÑOL Selección Oficial Sección Contemporánea 19 de Mayo - 2014

NEW YORK INTERNATIONAL FILM FESTIVAL Official Selection 2016

SINGAPORE WORLD INTERNATIONAL FILM FESTIVAL Official Selection 2016

TORONTO WORLD INTERNATIONAL FILM FESTIVAL Official Selection 2016

Los Angeles WORLD INTERNATIONAL FILM FESTIVAL Official Selection 2016

DOBLE SENTIDO Presenta una Producción de José Antonio "Chepe" Calderón Gómez y María José Posada Venegas

con el apoyo de FONDO PARA EL DESARROLLO CINEMATográfico COLOMBIA - INDEPENDENT FILMMAKER PROYECT - EQUIPMENT AND FILM DESING - CINECOLOR DIGITAL

COOP with FRANCISCO "PACHITO" MARTÍNEZ - CÉSAR "COCO" BADILLO - RODRIGO RODRÍGUEZ - NÉSTOR ORTIZ - ROSA MARÍA CIFUENTES Productor ejecutivo Alberto Amaya Calderón

Director de Fotografía y cámara Francisco Gaviria Rueda Directora de Arte Claudia Mejía Valencia Productor de copista Mauricio Villa Escobar Asistente de Dirección Federico Rey Asistente de Dirección Néstor Vélez Ruiz Productor ejecutivo Tactical Army

Música original Andrés Martínez Ojeda Música de fondo Carlos Cordero Muñoz Productor de producción María José Posada Venegas Productor general José Antonio "Chepe" Calderón Gómez

escrita y dirigida por Efraín Bahamón P.

Premio especial del jurado, Concurso de Guion "Juan Rappoport", Festival Internacional de cine de Málaga, 2011 / Premio FDC "Modernidad Dramática" y producción de Largometraje, Bogotá, 2012 / Participante Independent Film Week - No Borders - Independent Filmmaker Project - IF - New York City, 2013 / JURY'S Special Award Script Contest, Málaga International Film Festival, 2011 / FDC prize in Festival Film Production, Bogotá, 2012 / Participante Independent Film Week - No Borders - Independent Filmmaker Project - IF - New York City, 2013

Con el apoyo de Proimágenes Colombia Fondo Cinematográfico

Doble Sentido

Independent filmmaker project

efd equipment & film design

cinecolor

CINEPLEX

dosmujeresyunavaca.com

Fuente: Proimágenes Colombia

4.2.1 Sucesos principales

La historia se contextualiza en una zona rural y apartada, en un paisaje de bosque seco, donde viven Hermelinda, mujer joven que tiene siete meses de embarazo y Rosana, su suegra. Son mujeres campesinas que tienen como compañía a Corina, la vaca de Rosana.

El relato se inicia con la llegada de Ramón, el cartero, montado en su burra, quien se acerca a casa de Hermelinda y Rosana con la intención de entregarles una carta. Al no encontrar a las destinatarias, decide dejar el sobre en un lugar visible. Al llegar a casa, Rosana se percata de la carta y Hermelinda puede adivinar que el remitente es Pastor, su marido e hijo de Rosana, ambas se alegran. Pero el entusiasmo dura poco porque ninguna de las dos sabe leer. Hermelinda convence a Rosana para que vayan al pueblo más cercano en búsqueda de alguien que lea la carta.

Amarran una carreta a Corina y emprenden su viaje por el monte. Durante el camino se encuentran con circunstancias distintas como una serpiente que pasa cerca; la huida de Corina a la que posteriormente recuperan sin la carreta; la visita a la tumba de María, la difunta hija de Rosana y, cerca en la misma área, la tumba de Faustino, marido de María y tío de Hermelinda. En la parada que realizan en las tumbas familiares, discuten por la percepción de cada una acerca de Faustino, ya que Hermelinda lo defiende ante la evidente rabia que Rosana tiene hacia su tío. En el transcurso del recorrido encuentran señales premonitorias sobre la situación que vendrá. Para ellas, como el sonido de helicópteros y las palabras misteriosas de Abel, un hombre ciego al que conocen y que deambula por el lugar.

Al llegar a un caserío, se encuentran con que se ha producido una masacre en la zona. Aparentemente no hay nadie con vida en el lugar, solo rastros de sangre, el cadáver de Berta (una conocida) y su hijo Manuel abrazado a ella. También encuentran a Ramón herido de bala y a punto de morir. En ese momento Hermelinda empieza a tener los dolores de parto y deben quedarse en el lugar para que nazca su bebé. Cuando ya Hermelinda tiene su niña en brazos, Rosana aprovecha para atender a los difuntos, les lleva unas velas y un trapo para limpiarles el rostro. Mientras está limpiando a Manuel, se da cuenta de que el niño está vivo.

Ellas y Manuel huyen al escuchar unos disparos, que resultan ser de paramilitares acercándose al caserío en búsqueda de un desertor. Logran esconderse del grupo armado y evitan ser localizados debido a la aparición de un militar del ejército, quien ordena a los paramilitares alejarse del lugar. En el monte, se encuentran a Joaquín, el desertor, que está herido en un brazo. Continúan el camino con Joaquín tras sus amenazas para que le ayuden con su herida. Cuando les pregunta quiénes son y porqué están allí, este descubre la carta y ellas se la entregan para que la lea. Joaquín se percata de que conoce a Pastor, ellas se muestran incrédulas al respecto. El contenido de la carta continúa sin conocerse.

Llegando a la carretera ellas, Manuel y Joaquín, se encuentran con un camión del ejército que transporta varios militares. Joaquín coge en brazos al bebé para ocultar la herida y hacerse pasar por un campesino, aun así, lo descubren. Seguido, un ataque de la guerrilla les permite huir. Continúan juntos bajo las amenazas de Joaquín, pero el ambiente se vuelve cada vez más tenso y dramático cuando éste delata a Rosana y hace que confiese su implicación en la muerte de Faustino, una historia que ha conocido a través de Pastor.

Al día siguiente, al despertar, la vaca, que estaba extraviada, aparece al lado de Rosana. Joaquín se da cuenta de que han llegado a un campo minado y, a pesar de la negativa de Rosana, utiliza al animal para encontrar una ruta segura. Él sigue las marcas que ha dejado Corina, pero da un paso equivocado, pisa una mina y muere. Las mujeres siguen la ruta marcada por la vaca y logran salir del campo minado, olvidando que Joaquín tenía la carta en su bolsillo. Deciden irse sin ella para evitar morir en el intento de cogerla.

Ya estando en otro espacio, Hermelinda y Rosana tienen una conversación y se reconcilian. Manuel y Hermelinda están sentados a orillas del río. Ella le pregunta a él si sabe leer y el niño le contesta afirmativamente. Luego, Manuel escribe el nombre de Hermelinda en el suelo arenoso y ella imita las formas para reescribir su nombre.

4.2.2 Red conceptual de la acción

Agentes

Hermelinda y Rosana comparten el protagonismo en la película con un rol de víctimas. El antagonismo no es tan preciso, no recae sobre un personaje concreto o aparece de manera parcial en la historia. Por tanto, ceden un valor antagónico al conflicto que se manifiesta a través de las circunstancias. Joaquín es un personaje víctima y victimario al mismo tiempo, que aparece ya avanzada la historia para complicar la situación de las protagonistas. Por otra parte, esporádicamente, hay presencia de grupos armados que agravan el peligro para ellas, es decir que, también hacen parte de las circunstancias.

A continuación, se describe a los agentes protagónicos y se incluye a Joaquín como una figura antagónica por el hecho de complicar la situación de las protagonistas en parte de la historia. Este personaje, como se ha mencionado, tiene la dualidad de ser víctima y victimario.

Las dos protagonistas son mujeres del campo con características socioculturales como la procedencia humilde, la creencia en supersticiones, la religiosidad católica y la comunicación a través del uso de refranes o dichos populares. El analfabetismo es una de las particularidades que sobresale en estos dos personajes femeninos y es precisamente la razón que las obliga a emprender el viaje.



Imagen 9. Hermelinda en la carreta que arrastra la vaca Corina

Hermelinda es una joven campesina con siete meses de embarazo, pareja de Pastor y nuera de Rosana. Durante la historia se convierte en víctima del desplazamiento forzoso, aunque su partida inicial de casa no sea un motivo forzado por la violencia. El aspecto más destacado de su físico es su rostro y gestualidad, que

transmiten inocencia en concordancia con su personalidad ingenua, soñadora, infantil y caprichosa. Estas características contrastan con las del otro personaje protagónico. La vestimenta del personaje demuestra su condición de pobreza y sencillez.

La relación entre ella y la suegra es conflictiva por el temperamento de ambas y principalmente porque Rosana manifiesta el desprecio que siente, aun después de muerto, por Faustino, marido de su hija fallecida y tío de Hermelinda.

Al principio de la historia, Hermelinda fantasea y muestra ilusión por lo que pueda decir Pastor en la carta. Tal es el caso que, mientras van por el camino, simula su lectura y expresa sus anhelos sobre las buenas noticias que pueda contener. Solo pierde la ilusión o desiste de que alguien lea la carta cuando recuperarla significa elegir entre la vida y la muerte. No obstante, deja de tener un comportamiento infantil cuando se encuentra el panorama de destrucción en el caserío, donde además nace su hija, lo que significa que tiene que cumplir un rol de madre. En ese sentido, tiene una evolución que se presenta de manera casi radical debido a la situación impactante y la necesidad de supervivencia y protección de la recién nacida.



Imagen 10. Rosana confiesa su secreto a Hermelinda

Rosana es una mujer mayor, campesina, madre de Pastor y suegra de Hermelinda, a quien le oculta un secreto familiar trágico. Al igual que su nuera, se convierte en víctima del conflicto cuando tienen que huir del caserío debido a los grupos armados. Del aspecto físico del personaje se pueden destacar los rasgos toscos de su rostro y una voz grave, que generan contraste con el personaje de Hermelinda. Su manera de vestir denota su condición de persona humilde. Es un personaje de carácter fuerte y, al ser madre, demuestra su rol de cuidadora con Hermelinda, la vaca y posteriormente con Manuel, el niño que encuentran en el caserío y que pasa a ser parte de la familia –en palabras de la misma Rosana.

El conflicto interno de Rosana surge a raíz del fantasma de Faustino, quien aparentemente maltrataba a su hija María. Esto llevó a Rosana a querer darle un escarmiento, pero en lugar de eso terminó provocando la muerte accidental del hombre. En una escena del film se muestra de manera gráfica cómo Rosana es perseguida por el fantasma del pasado. En ella, Hermelinda y Rosana están dentro del río y la nuera invita a su suegra a compartir sus fantasías, contándole sus juegos de niña en los que se sumergía en el agua para ver el hombre de sus sueños, así, cuando Herlinda lo hace ve a Pastor y cuando se sumerge Rosana ve a Faustino, causándole un enojo y terror inexplicable para su nuera.

En el caso de Rosana son más notables las características socioculturales mencionadas en la introducción, tales como la religiosidad católica, el uso de dichos populares y la superstición. Lo primero se evidencia en la habitación que comparte con Hermelinda, donde tiene imágenes de la virgen, un velón y camándula (también se le conoce como rosario y es un collar de cuentas que se utiliza en las oraciones). Además, realiza una oración en la tumba de su hija y en el lugar de la masacre se acerca a los cadáveres de Berta y Ramón para cubrirlos con una sábana y ponerles un velón encendido. Todas ellas referencias y acciones de su fe católica.

A lo largo de la historia Rosana utiliza diversas expresiones de creencias y dichos populares, en su mayoría dirigidos a María porque es quien permanece con ella durante el recorrido. Por ejemplo, utiliza expresiones como “no llame la mala suerte”, cuando Hermelinda contempla la idea de que le ha pasado algo a Pastor; “es mejor no provocar al maligno”, lo dice antes de emprender el viaje; y “ojalá llueva, hasta las almas necesitan agua”, lo comenta estando sobre la tumba de su hija.

Rosana tiene una relación conflictiva con Hermelinda, aunque sus roces se limitan a pequeñas discusiones sobre situaciones concretas, similar a una relación madre e hija. Rosana valora la importancia que Hermelinda tiene para su hijo Pastor, por lo que procura protegerla. Hermelinda y Corina, la vaca que pertenecía a María, son sus únicas compañías. La vaca es la forma en que Rosana mantiene viva la memoria de su hija, por lo que la trata con cercanía y afecto, hablándole y considerándola como un miembro más de la familia.



Imagen 11. Joaquín amenaza a Rosana para que permita que Corina pase por el campo minado

Joaquín es un joven paramilitar perseguido por ser desertor y haber asesinado a un militar de alto rango en el grupo armado al que pertenecía. Comienza siendo un victimario y al final del relato se convierte en víctima de una mina antipersonal. En cuanto a sus rasgos físicos, su corte de pelo y sus facciones contribuyen a su representación antagónica y sensación de peligrosidad.

De sus rasgos internos se sabe poco aparte de lo evidente y es el hecho de estar en una constante tensión al ser perseguido. Igualmente se puede deducir que no es un asesino a sangre fría como podría considerarse a un hombre que pertenece a un grupo armado, pues, a pesar de amenazar constantemente a las dos protagonistas y al niño, no se atreve a herir a ninguno. Además, de acuerdo con su relato, huyó porque no fue capaz de ejecutar a alguien del pueblo cuando su mando superior se lo ordenó, aunque sí mató al militar que lo estaba sometiendo. También se sabe que trabajó en el campo con Pastor y que ambos fueron reclutados, por lo que también es una víctima de este hecho.

Este personaje aparece a mitad de la historia para complicar sus vidas y desvelar el secreto de Rosana a través de la provocación de su confesión. Su presencia es parte de las circunstancias y genera un giro para el problema de fondo de la historia que es el secreto familiar guardado.

Motivaciones, finalidades y circunstancias

Hermelinda y Rosana tienen como motivación principal el amor por su ser querido, por eso deciden emprender el viaje para conocer lo que cuenta Pastor en la carta. A medida que se ven envueltas en situaciones cada vez más peligrosas hay un interés por sobrevivir, sin perder la intención de conocer el contenido de la carta.

Hermelinda a través de sus fantasías expresa anhelos de vida, aunque sencillos, como por ejemplo que Pastor le traiga un vestido y un juguete a su bebé. Por su parte, Rosana también está motivada por la protección de su familia (Pastor, Hermelinda, su nieta y Corina) y eso implica ocultar el secreto sobre Faustino con el fin de mantener los lazos familiares.

Del pasado de Joaquín se conoce únicamente su relación con Pastor, por lo que su situación actual determina sus motivaciones, que apuntan al hecho de mantenerse con vida. Para evitar su muerte, Joaquín se oculta, huye y amenaza por conseguir ayuda de Rosana y Hermelinda. Finalmente termina vencido por una de las trampas de la guerra, una mina antipersonal.



Imagen 12. Mirada de Rosana (militar del ejército y paramilitar conversan)

En lo que tiene que ver con las circunstancias, la guerra es el ambiente de fondo para todos los personajes y determina los escenarios de mayor peligrosidad. El film es una *road movie* y está construido a partir de situaciones que se complejizan de manera progresiva para las protagonistas. El encuentro con actores armados es el estadio final de riesgo. Todo empieza para ellas con el hecho de no saber leer, pasa por las escapadas y terquedades de Corina en el trayecto, se convierte posteriormente en trauma con el encuentro de una masacre, se complica además con el parto de Hermelinda y aumenta su peligrosidad con la presencia de Joaquín, militares, paramilitares y guerrilla (estos menos presentes). En paralelo están las circunstancias familiares, que llegan a su etapa de complejidad mayor con la confesión de Rosana, ya que esto implica el dolor profundo para ambas protagonistas.

Asimismo, existen aquellas circunstancias que tienen que ver con la realidad de los campesinos en Colombia, es decir, las situaciones de precariedad y pobreza para las zonas rurales más apartadas, el analfabetismo y el desamparo estatal. La presencia del

Estado únicamente es visible como actor armado y no como institución que vele por las necesidades de la población rural.

4.2.3 Caracteres temporales y recursos simbólicos

A través del canal oficial de YouTube de la película, su director, Efraín Bahamón (2015), expresa que el conflicto familiar de los personajes protagónicos conduce a una metáfora acerca de la necesidad de una revisión interna para encontrar los motivos del odio, de la violencia y del porqué no se consigue un proceso de pacificación. De esta manera, la historia de Hermelinda y Rosana se convierte en un reflejo de la realidad conflictiva nacional.

El conflicto social y armado interno en su fase contemporánea es el marco histórico que se revela a lo largo de la película. Esta inicia en un escenario rural -casi pintoresco- que se evidencia claramente apartado por los desplazamientos que implica tanto para el cartero como para sus protagonistas. Al principio, el mayor problema de las protagonistas es su analfabetismo, sin embargo, gradualmente se van dando pistas acerca de la realidad violenta en la que están atrapadas hasta que dicha realidad se hace evidente.

La película reúne una serie de elementos simbólicos que en su mayoría se asocian a la realidad conflictiva del país y otros pertenecen a la ficción narrativa. Dentro de esta última categoría, destaca el personaje del cartero como arquetipo del heraldo³², quien, mediante la carta, motiva a las protagonistas a emprender su viaje o búsqueda para conocer el mensaje en ella. Por otra parte, la carta en el relato, cuyo contenido nunca se revela, actúa como un *mcguffin* -término acuñado por Alfred Hitchcock-, en la medida en que se constituye en un elemento significativo para los personajes, que impulsa sus acciones y hace avanzar la historia, sin embargo, siendo finalmente un objeto insignificante para el trasfondo de esta.

En lo que respecta a los significados vinculados a la realidad, se pueden destacar cuestiones relacionadas con el abandono a la población rural como una otredad sumida en la marginalidad; la idiosincrasia de la gente del campo, caracterizada por la

³² El arquetipo del Heraldo de Vogler (2002) es una de las etapas descritas en el viaje del héroe, un patrón narrativo que el autor encuentra en los cuentos y mitos. Este arquetipo puede estar representado por un personaje o evento que anuncia el inicio de la aventura para el héroe.

religiosidad y supersticiones, que se mencionaron previamente; la cultura patriarcal, reflejada principalmente en el analfabetismo de los personajes femeninos; además, se presentan significados asociados a la guerra que se expresan a través de elementos visuales y sonoros.

A nivel general, en la película se aprecia la ausencia estatal. Aunque el ejército aparece, esta fuerza solo trae más conflicto para las protagonistas, mostrándose como un grupo armado más y, a su vez, aliado al paramilitarismo. Por otro lado, la escenografía y la caracterización de los personajes revelan el abandono. El film tiene un interés en mostrar la lejanía del lugar donde habitan las protagonistas, ya que tienen que caminar durante alrededor de un día para llegar al caserío más cercano. Además, las condiciones de pobreza son notables en el aspecto de la casa y a través de la falta de servicios de agua y energía eléctrica. No obstante, lo que hace más evidente y extrema esta condición de marginalidad es el analfabetismo de los personajes.

Se representa de manera hiperbólica la idiosincrasia de una cultura popular-rural, cuyo lenguaje cotidiano es rico en refranes, aforismos y creencias populares de contenido religioso y supersticioso. La principal portavoz de esta cultura es Rosana, quien, como se ilustró en la descripción de su personaje, utiliza constantemente expresiones alusivas a Dios y al demonio, al que denomina “el maligno”. Sobre este último concepto, merece la pena detenerse, ya que la forma en que el personaje se refiere a él encierra una idea acerca de los perpetradores o victimarios de la guerra. Antes de que Hermelinda la convenciera para emprender el viaje, Rosana le dice a su nuera (00:09:00): “El monte está plagado de gente peligrosa... mejor no provocar al maligno”. A medida que avanza la película, efectivamente aparece “el maligno”, es decir, la violencia perpetuada por los grupos armados.

Lo idiosincrásico de la población rural también se muestra en la relación con la naturaleza. Los animales tienen un nombre y no son peligrosos sino de ayuda, como la vaca Corina, que aunque causa problemas menores, arrastra la carreta en la que va Hermelinda y evita que pisen una mina antipersonal. Ramón se transporta y habla con su burra Florecita. Además, durante el camino, aparece una serpiente que no les hace daño a las protagonistas, según Rosana, porque estos animales no lastiman a las mujeres embarazadas. El río también tiene una carga simbólica, ya que aparece al principio y al final como un retorno a la calma después de los peligros del camino.

La situación de analfabetismo de Rosana y Hermelinda está relacionada con la cultura patriarcal porque son personajes que se han dedicado al hogar y les ha sido negada la oportunidad de recibir una educación formal. La película demuestra que son los hombres quienes saben leer y escribir. Las protagonistas necesitaban la presencia de Ramón para que les leyera la carta, los diálogos indican que es Pastor quien la escribió, posteriormente se dan cuenta de que Manuel también sabe leer y escribir, y más tarde, Joaquín también demuestra esta habilidad.

Igualmente, la obra visibiliza la mentalidad machista de las protagonistas por medio de un diálogo donde expresan (00:15:56):

Rosana: Además, los libros y las armas son cosas de machos.

Hermelinda: ¿Y las peleas de gallos?

Rosana: Y las peleas de gallos también.

Sin embargo, Hermelinda expresa a su bebé en el vientre –del que después se sabe que es una niña- que sí recibirá una educación.

A pesar de la cultura patriarcal en la que están inmersas las protagonistas, estas representan a las mujeres del conflicto armado, a quienes la guerra les arrebató a sus hijos, maridos y hermanos y, por tanto, se convierten en el sustento emocional y económico de la familia.



Imagen 13. Rosana escucha un helicóptero y presiente el peligro

Por último, entre las referencias a la guerra que se presentan en la película, destaca en primer lugar el sonido del helicóptero, el cual se usa en este y otros de los filmes analizados como señal de la presencia del ejército. En la película, este sonido se escucha de manera gradual. Al principio del recorrido de las protagonistas se oye más

lejano, pero a medida que avanzan, el sonido parece acercarse cada vez más. El personaje de Rosana es quien se percata de este anuncio.



Imagen 14. Hermelinda observa la destrucción del lugar (en el fondo el grafiti de un grupo armado)

En *Dos mujeres y una vaca*, al igual que en otras de las obras analizadas, se muestra el elemento gráfico de una pared con grafiti que anuncia la presencia de un grupo armado, en este caso paramilitar. Este hecho, como se ha explicado en el apartado 2.2 Conflicto social y armado en Colombia y la vulneración del otro, es la manera en que estos actores del conflicto marcan un territorio e infunden terror. Además, como se muestra en la Imagen 12, se hace explícita la relación de complicidad entre las Fuerzas Armadas y el paramilitarismo.



Imagen 15. Manuel abrazado al cadáver de su madre

Finalmente, es importante señalar los eventos de la realidad que, según el director de la película, han inspirado la creación de la historia. Por un lado, se encuentra la masacre de El Salado -departamento de Bolívar- perpetrada por un grupo paramilitar en el año 2000 y cuyas imágenes fueron ampliamente difundidas por los medios. Por otro lado, aunque sin proporcionar detalles del contexto, Bahamón también se refiere a otra masacre en la que se encontró a un niño en estado de shock abrazado al cadáver de su madre.

4.2.4 Focalización

El film tiene las características de una narración clásica en la que predomina la focalización cero u omnisciente, es decir, no se privilegia el punto de vista de ninguno de los personajes. Solo en escenas puntuales se introduce una focalización interna. Por ejemplo, cuando Hermelinda y Rosana están recreándose en el río y fantasean con lo que ven al sumergirse, como espectadores podemos observar la visión de Hermelinda (que ve a su amor Pastor) y después la visión de Rosana (que ve a Faustino, el fantasma de su pasado).

4.3 Mujer: *Oscuro animal*

Imagen 16. Cartel de la película *Oscuro animal*



Fuente: Proimágenes Colombia

4.3.1 Sucesos principales

El filme relata en paralelo las historias de tres mujeres que habitan en zona rural y que, a pesar de que no se conocen entre sí, comparten el mismo sexo, el contexto geográfico en el inician sus historias (campo) y en el que finalizan (ciudad), así como sus experiencias de huida y violencia en el marco del conflicto colombiano. Dentro de la trama no se revelan los nombres de las mujeres, en cambio, se conocen a través de los créditos como Rocío, La Mona y Nelsa.

La película inicia con la historia de Rocío, una mujer de mediana edad, quien al regresar a su casa encuentra todo destrozado y objetos tirados por el suelo. Al hallar un zapato que pertenece a un hombre adulto, ella parece adivinar lo que ha sucedido. Se dirige al pueblo y descubre que hay una destrucción generalizada en la zona. Allí, repasa con sus dedos el texto de unas siglas que ha pintado un grupo armado. Vuelve a su casa para empacar algunas prendas y un portarretratos antes de emprender su huida.

La Mona es una joven afrodescendiente que después de experimentar un intenso dolor en la cama, a causa de lo que podría tratarse de un aborto o dolor menstrual anormal, se levanta para lavar un paño ensangrentado. Pasado un rato, aun adolorida, tiene que cocinar para un hombre que llega a la casa y que viste uniforme de camuflaje. Ese mismo día, el hombre interrumpe el juego de La Mona con su muñeca Barbie y le ordena llevar comida a él y a sus amigos, otros hombres de un grupo armado que se están bañando en el río cerca de allí. Más tarde, mientras La Mona descansa en la hamaca, regresa el hombre, limpia su arma de fuego y la agrede sexualmente. Cuando su agresor se queda dormido, La Mona lo apuñala varias veces con un cuchillo.

De madrugada, un grupo de personas uniformadas, entre ellas Nelsa, llevan cuerpos envueltos en sábanas a una fosa común que está siendo cavada por un hombre vestido de civil. Esta persona conduce un coche y Nelsa va de copiloto. En su recorrido, llegan a una casa en el campo, casi en ruinas, que parece funcionar como hospital. Allí hay otras personas del grupo armado en condiciones de discapacidad física. En el lugar, Nelsa entra desnuda a la habitación de un hombre gordo, que se puede intuir se trata de un superior, se coloca en la cama, mientras este hombre la observa. Ante este acto, ella llora en silencio. Desde la habitación del baño, a través de un orificio en la pared, el

hombre de civil observa a Nelsa, quien está recostada en la cama, con expresión de tristeza.

Durante el día, Rocío logra subir a un autobús que varias personas intentan abordar de manera desesperada. Más adelante, el vehículo se detiene y algunos pasajeros deciden bajarse. Rocío y una niña (de aproximadamente 5 años) son de las pocas que permanecen dentro del autobús. Desde la ventana del vehículo, Rocío se percata de que se acercan unos hombres armados, se agacha y protege a la niña, mientras tanto se escuchan disparos. Se ha producido una masacre y todos los supervivientes lloran alrededor de las víctimas fatales. Luego arrastran los cuerpos hasta otro lugar y continúan su camino a través del bosque. Al ver que la niña se va quedando rezagada, Rocío la levanta y la carga en brazos.

La Mona huye a través del paisaje selvático, corre por largos períodos, descansa un poco, se esconde de unos hombres uniformados y se detiene ocasionalmente para lavar su paño ensangrentado. Finalmente, llega a un caserío y entra en una de las casas para robar comida. Al percatarse de que una niña la observa, decide regalarle la muñeca Barbie que llevaba en su bolso. Por la noche, intenta hacer autostop en una carretera.

Nelsa va de nuevo en el coche con el hombre de civil. Se detienen frente a la casa de un pueblo, él entra y mientras tanto ella busca unas tijeras en la guantera y se corta el pelo con evidente rabia. Al salir de la casa, él le trae una ropa para cambiarse. Juntos caminan por una zona montañosa, Nelsa ahora viste de civil, y no se conoce su destino.

Ya de noche, Rocío lleva a la niña en brazos y se encuentran con un retén del ejército en el camino. De madrugada, ambas llegan a una zona junto a la carretera donde otras tres mujeres, muy abrigadas, les ofrecen pan. Después, Rocío va en la parte de atrás de un camión, junto con otras personas y la niña en brazos, dormida. Observa el portarretratos donde está la foto de su esposo y sus dos hijos varones. Ese mismo día, La Mona llega a la plaza de mercado de la capital del país; se desplaza por en medio del gentío arrastrando el paso y se deja desvanecer cuando llega a un pasillo solitario.

Siendo de noche, Nelsa despierta en el coche del hombre de civil, está en un sitio que parece un parqueadero de camiones; observa como su acompañante le entrega a algo a otro hombre. Este último los lleva en su coche y en el recorrido va

amaneciendo. Desde la ventana se observa los grafitis de la ciudad. Nelsa ahora está en una habitación y a través de la ventana se observa un barrio urbano. Por su parte, Rocío parece estar en un sitio bajo techo en la ciudad. En el mismo día, una chica encuentra a La Mona y la auxilia.

Pasados los días, Rocío baja por un camino de un barrio marginal con la niña, quien está vestida con uniforme de preescolar. En un lugar bajo techo, Rocío escribe con dificultad en una pizarra (se lee “somos desplazadas”), mientras la niña observa. Paralelamente, La Mona pela una yuca en la plaza de mercado, junto a la joven que le ayudó. Al mismo tiempo, Nelsa friega el suelo de una casa, en la que parecen vivir más personas.

4.3.2 Red conceptual de la acción

Agentes

Rocío, La Mona y Nelsa son los personajes protagónicos y tienen el perfil de víctimas del conflicto social y armado. Rocío y La Mona son de clara procedencia humilde. Uno de los aspectos más significativos de las tres es su silencio, ya que sus voces no se escuchan en ningún momento de la historia, siendo sus rostros la única forma de comunicar su padecimiento. Pero, a pesar de la escasa interacción de las tres con otros personajes, que limita la comprensión de sus personalidades, la capacidad de supervivencia ante situaciones adversas y la búsqueda de una segunda oportunidad son indicios de su tenacidad y resiliencia.

Por otra parte, como sucede en otros de los films estudiados, el antagonismo encarnado en personas es solo circunstancial y se convierten, más bien, en la representación de una violencia como la verdadera antagonica, en este caso, a través de la figura masculina.



Imagen 17. Rocío después de recoger una prenda, presuntamente, de alguien de su familia

Rocío es una mujer de mediana edad que pierde a su familia –esposo e hijos varones- y se ve forzada al desplazamiento para su supervivencia. De su aspecto físico, destaca la expresión de su rostro que a través de gesticulaciones sutiles transmite dolor y resignación. Su vestimenta es sencilla y denota su procedencia humilde. Aunque el film no evidencia aspectos psicológicos del personaje, excepto su dolor por las circunstancias, Rocío demuestra su nobleza y empatía cuando decide adoptar a la niña que ha perdido a su familia en la masacre ocurrida fuera del autobús y del que ellas sobrevivieron. Es un personaje que se relaciona poco, solo lo hace de manera esporádica con la gente que se encuentra en su camino de huida. El único vínculo que establece es con la niña, para quien se convierte en su madre (se da por hecho al final del film).



Imagen 18. La Mona peina una de sus muñecas

La Mona es una mujer joven, que por su aspecto aparenta ser adolescente, es de etnia afrocolombiana y víctima de la violencia de género. De sus rasgos externos tiene relevancia su color de piel, que representa a su etnia; también es significativo que, tratándose de una mujer joven, la expresión de su rostro y cuerpo señalan tristeza, dolor y cansancio; además tiene un aspecto descuidado. Aparte de lo deducible a través de su

exterioridad, se conoce poco de su presencia interna, de la que solo se puede advertir su miedo, manifestado en el acto violento contra su abusador, y su infantilidad, que se expresa cuando peina a su muñeca. La única relación que se conoce de este personaje es la que tiene con su abusador, es decir, limitada a un vínculo de víctima – victimario.



Imagen 19. Nelsa es abusada sexualmente por un superior del grupo armado

Nelsa es una mujer joven perteneciente a un grupo armado del que no se revela la identidad, aunque se puede inferir que podría ser un grupo guerrillero, ya que este tipo de organizaciones suelen tener mujeres militantes. Además, Nelsa es tanto víctima como victimaria. En lo que respecta a su apariencia física, sus rasgos fuertes sobresalen y le otorgan carácter, precisamente esta característica contrasta con su expresión de tristeza en la escena en la que llora al ser abusada. A su carácter se suma la rabia, que se hace manifiesta en la escena en que se corta el pelo.

Al igual que las otras protagonistas, Nelsa tiene pocas interacciones y solo se relaciona con el hombre que la transporta en varios momentos. No está claro el tipo de vínculo que tienen, pero en una escena en la que él la observa, se puede intuir algún sentimiento. Por otro lado, cuando Nelsa llega a la habitación del superior que la abusa, sabe cómo comportarse, lo que sugiere que se trata de una rutina de la que está cansada.

Motivaciones, finalidades y circunstancias

La finalidad de las tres es huir de sus realidades actuales, motivadas por la supervivencia y en búsqueda de una segunda oportunidad para sus vidas. Como una constante del desplazamiento forzado en la realidad colombiana, los habitantes de zonas rurales en conflicto huyen del campo a la ciudad y este es el caso de las tres protagonistas que confluyen en la capital del país, Bogotá.

Las circunstancias de las protagonistas tienen que ver tanto con su sexo como con las condiciones que supone el desplazamiento forzado. La película pone a cada una de estas mujeres en relación con hechos victimizantes propios del conflicto colombiano. Rocío es víctima de desplazamiento forzado porque debe proteger su vida después haber perdido a sus familiares varones. Ella no estaba en el momento de la tragedia (que no vemos) pues estaba ejerciendo su rol de mujer tradicional (lavando la ropa), sin embargo, en caso de que hubiese estado presente en el lugar de los hechos, en conocimiento del contexto real, cabría la posibilidad de una victimización no letal. Como se señala en el apartado referido al conflicto, las víctimas letales suelen ser los hombres.

La Mona está en una situación de abuso sexual y esclavitud con un hombre violento. La película no explica cómo ha llegado ella a la relación con el abusador, es a partir de su actuación totalmente desgana y temerosa que se sospecha es una relación forzada. A esto se suma su sangrado y el padecimiento de dolores, que se intuye podría tratarse de un aborto.

En el caso de Nelsa, a través de una foto en la que ella aparece con su abusador en una actitud alegre, se da por hecho un pasado con el que estuvo de acuerdo. Ahora bien, su comportamiento actual en la historia, su gestualidad y su huida demuestran que se ha cansado de ser utilizada sexualmente por su superior. En ese sentido y asociando la circunstancia de este personaje con la realidad del conflicto, Nelsa es recluta y está atrapada en ese grupo armado, lo que le supone no solo una huida sino también un ocultamiento y cambio de identidad.

4.3.3 Caracteres temporales y recursos simbólicos

Este film cuenta el conflicto colombiano en su expresión más contemporánea, centrando su atención en los hechos victimizantes del desplazamiento forzoso y la violencia sexual contra las mujeres.

Los recursos simbólicos del film en su mayoría confluyen en el conflicto social y armado del país, aunque aquellos en relación con la violencia sexual se pueden abstraer y considerar desde la perspectiva de la cultura de la violencia machista. El título de la película es la primera declaración de un significado, quizás el más abstracto, en la medida en que puede tener múltiples interpretaciones, sin embargo, cualquier

definición apunta a una manifestación negativa como puede ser el miedo, el acoso o la violencia misma.

Hay decisiones estéticas y, por consiguiente, comunicativas, través de un uso particular del sonido, que aparece completamente negado o, por el contrario, exaltado. Lo primero se puede ver en las mujeres, de las que no se escucha su voz, sino que guardan un silencio verbal. Este silencio, asociado a la guerra, puede significar las secuelas manifiestas en la desgana o de la inutilidad de la palabra ante la obligación imperante de moverse, de huir, o simplemente la imposibilidad de verbalizar el padecimiento. También es un silencio que permite resaltar las emociones a través de la gestualidad de sus rostros y cuerpos. En esa medida, hay una conversación de estas mujeres con el entorno, por lo tanto, el diálogo no está del todo ausente.

Por otra parte, en el film se presenta una exaltación del sonido ambiente. Esto, más allá de generar una sensación de cercanía, señala el lugar en el que habitan estas tres mujeres, que al principio se encuentran en zona rural y posteriormente en la ciudad. Los escenarios geográficos que se contraponen, como campo/ciudad, han sido elementos recurrentes en el cine nacional (Osorio, 2016). En esta película, así como en la realidad, son dos escenarios con la misma precariedad, únicamente que para las protagonistas la llegada a la ciudad supone la culminación de la huida, aunque traiga consigo nuevos desafíos.

Asimismo, la obra introduce en la diégesis música a niveles altos y la asocia con dos de los hombres que aparecen con más frecuencia en la película. El primero de ellos es Reyes, el actor armado que esclaviza a La Mona, y que al llegar a la vivienda rompe el silencio con una canción del género champeta³³, cuya letra incita a la instrumentalización de la mujer. El segundo es Ernesto, quien acompaña a Nelsa durante su huida y pone música de la banda de punk La Pestilencia, de contenido anarquista. Aunque este hombre no es violento con ella y, de hecho, la ayuda a escapar, la obra enfatiza la presencia masculina a través de una música estridente.

³³ La champeta es un género musical y de baile originario de la Costa Caribe colombiana. Comenzó siendo un término despectivo con el que se nombraba a los habitantes de barrios marginales cartageneros, y después paso a ser un ritmo musical característico de la zona y con la influencia de ritmos africanos. <https://www.colombia.co/cultura-colombiana/musica/ritmo-de-champeta/>

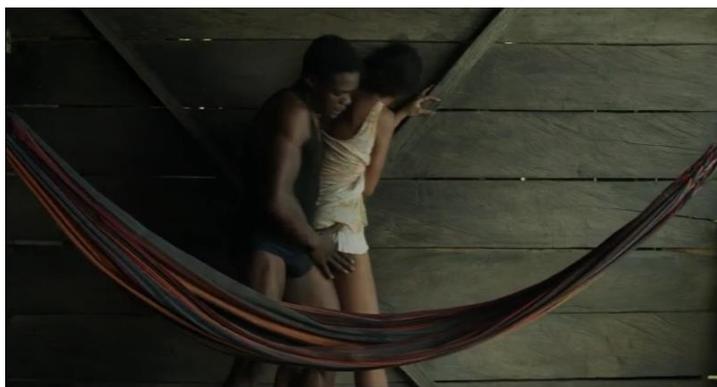


Imagen 20. La Mona es violentada por su abusador

Este film busca generar significado sobre la violencia en los cuerpos, lo que se hace evidente en las escenas en las que se muestra la violencia sexual hacia dos de las protagonistas. Este tipo de violencia no discrimina posiciones ni rangos, como en el caso de Nelsa, una mujer que porta arma y transmite fortaleza en su rostro y postura, pero que no es suficiente para evitar el sometimiento de un superior dentro de su propio grupo. En el caso de La Mona se remarca la violencia, pues, además de ser sexualmente violentada, padece un fuerte dolor y se desangra durante su huida.



Imagen 21. Rocío y la niña cerca a su destino: Bogotá

Ahora bien, de forma más simbólica, el desplazamiento forzado conlleva al traslado del cuerpo a un territorio que no le es propio, a un hábitat a la que no se tiene costumbre. Estas mujeres pasan de un contexto de clima tropical a la capital del país de clima frío. Esto únicamente en lo que respecta el aspecto físico, pero detrás del desplazamiento corpóreo está el desarraigo como consecuencia más grave. También el film, en la escena en que se insinúa una masacre, evidencia como en la guerra en ciertas circunstancias la necesidad de supervivencia somete a las víctimas no letales al despojo sin pudor de los cuerpos de los seres queridos, que deben abandonar a su suerte por la obligación de proteger sus vidas.



Imagen 22. Rocío se percata de los autores de los hechos

Se debe resaltar dos referencias al conflicto que se repiten en otros films del corpus. De un lado, los grafitis como el anuncio de la presencia de un grupo armado y del otro, el desdibujamiento de estos acores del conflicto. Al principio de *Oscuro animal*, en la historia de Rocío, se observa cómo ella comprende que la destrucción y desolación encontrada en su casa y posteriormente en el pueblo es a causa de un actor armado que ha dejado pintada una pared con sus siglas, es decir que, ha marcado el territorio. En el escenario de la ciudad, de nuevo, se introduce el elemento gráfico de paredes pintadas, pero esta vez con imágenes de homenaje a víctimas del conflicto.



Imagen 23. Nelsa observa el grafiti de Jaime Garzón (reconocido periodista, víctima del conflicto)

El film desdibuja a los actores armados restando protagonismo a los victimarios, pero, además, no hace diferenciaciones entre los grupos. Esto último lo logra utilizando el mismo uniforme de camuflaje para todos, por lo que es necesario conocer el contexto para sospechar a que grupo pertenecen en cada caso. También su tiempo en pantalla es escaso y aparecen mayormente como parte de las circunstancias que rodean a las protagonistas.

4.3.4 Focalización

En la película predomina una focalización externa y se utilizan elementos narrativos propios de la no ficción como el seguimiento al personaje con cámara en hombro -una especie de testigo- o tomas que evitan la puesta escena como, por ejemplo, aquella en la que La Mona está en la plaza de mercado de Bogotá (1:26:48), donde se evidencia que se ha filmado el lugar y a las personas del entorno sin escenificación, siendo la única actuación la realizada por la protagonista. También dan cuenta de este tipo de focalización la ausencia de diálogos, la falta de información acerca de los grupos armados y de lo que sucede a las protagonistas (más allá de lo evidente), y de la procedencia del sangrado de La Mona.

Por otro lado, los rostros y cuerpos de las protagonistas ocupando el encuadre con relativa frecuencia, sus expresiones, aunque sutiles, dan pista de un estado de ánimo y en esa medida también involucra una perspectiva de estos personajes o, al menos, hay una intención de hacerlo. El director de la película, Felipe Guerrero, en entrevista con Sara Kapkin, para el portal Pacifista, comenta que se trata de “una película muy sensorial y corporal, que propone una empatía con el espectador desde un punto de vista muy físico. Es una película que apuesta por abrir una ventana a ese universo femenino resistente” (2016, párr. 7).

4.4 Mujer: *La Sargento Matacho*

Imagen 24. Cartel de la película *La Sargento Matacho*



Fuente: Proimágenes Colombia

4.4.1 Sucesos principales

Este film está basado en la historia inédita escrita por Pedro Claver Tellez acerca de Rosalba Velásquez, una conocida bandolera en la historia del país.

Es el año 1948, en el Palomar, un lugar en medio del campo, donde Rosalba es testigo del brutal asesinato a un grupo de campesinos liberales, entre ellos su marido, quien es degollado por el Sargento Huelgos, un hombre del partido conservador. Aun conmocionada por el hecho, Rosalba llega a casa de su familia sosteniendo en brazos a su hija Olguita (de alrededor de 5 años de edad), allí la reciben su madre Tránsito, su joven hermano Antonio (quien es mudo) y su padrastro Roberto.

Esa noche, Rosalba, en estado de delirio, cree escuchar y ver a Huelgos en casa de su madre, razón por la que coge un machete y se dirige hacia el pueblo, donde incendia un racho en el que se encuentran varios de los policías que asesinaron a los liberales. Durante la escena, un niño es testigo de lo ocurrido.

Huelgos decide tomar represalias para encontrar al autor de la muerte de sus policías, y comienza a torturar a los hombres del pueblo. El niño que había presenciado la escena delata a Rosalba ante el párroco. A ella la capturan y su familia tiene que huir.

Después de una noche de festejo en el pueblo, en la madrugada, Huelgos regresa borracho a la habitación donde tiene encerrada a Rosalba. Allí intenta violarla, pero ella se resiste y logra quitarle el arma de filo para clavársela repetidas veces en el pecho y matarlo. Luego, se pone la chaqueta y el sombrero de Huelgos, y toma las armas del hombre antes de huir a caballo. El párroco ve a Rosalba escapar y toca las campanas.

A partir de su huida, Rosalba comienza a deambular por el monte y se convierte en una bandolera. Roba comida y asesina sin discriminar por filiación política, aunque su violencia está dirigida principalmente hacia la fuerza policial.

En 1950, en el Monte del Desespero, mientras dispara a unas aves carroñeras y grita desesperadamente, Rosalba es encontrada y capturada por los hombres de Feliciano Pachón, líder del grupo armado liberal de la zona. Pachón confronta a Rosalba porque le están atribuyendo a sus hombres los asesinatos que ella comete, y le ofrece la opción de unirse a la militancia o ser fusilada. Rosalba se une al grupo.

Pasados unos meses, la situación se pone difícil para el grupo armado liberal. Rosalba está embarazada y Pachón le ordena que se marche a casa de su madre; ella muestra su descontento, pero obedece. En casa de Tránsito, Rosalba escucha en la radio que ha regresado el General Rojas Pinilla, motivo por el cual se altera y busca desesperadamente su escopeta, sale de casa vigilante e histérica hasta que su hermano logra controlarla. Al mismo tiempo que Rosalba entra en trabajo de parto, Pachón y sus hombres se enfrentan armados a sus enemigos.

Pachón conversa con el comandante Richard sobre el abandono en que los tienen los jefes del partido. En ese momento, Rosalba regresa. Feliciano renuncia e indica a sus hombres que quien quiera seguir, quedará bajo el liderazgo de Richard. Este invita a Rosalba a unirse.

Es 1953, en la Laguna de la Iguana, Rosalba intenta cruzar la laguna a través de dos cuerdas, mientras los demás del grupo vigilan que no haya enemigos en la zona. Rosalba cae al agua y, al salir, se burlan de ella. Debido a su aspecto después del incidente, en ese lugar la bautizan como Sargento Matacho. Por la noche celebran que han recibido municiones por parte de sus dirigentes y en ese mismo contexto, Richard y Rosalba tienen sexo. Ella queda en embarazo.

Richard y su grupo llegan a una finca propiedad de un policía conservador, lo capturan y el comandante le dice que están allí para dejar un mensaje al gobierno. Mientras abraza a dos niños, una mujer mayor que está junto al policía exclama desconsolada y nerviosa que no los vayan a matar; Rosalba, que está en estado de embarazo, los observa constantemente. Luego, llega uno de los hombres de Richard con un comunicado indicando que Juan de la Cruz Varela, líder del Partido Comunista Colombiano, se ha entregado y le otorgarán la amnistía; Richard grita “¡amnistía general!” y todos celebran; sin embargo, enseguida Rosalba dispara al policía, la mujer y los niños, lo que genera descontento entre sus compañeros.

En la zona de militancia de Richard, están él, sus hombres y Rosalba haciendo cola para el acto de entrega de armas de la amnistía. Cuando llega el turno de Rosalba, el Capitán Roque de la policía, quien había estado buscándola por años, se percata de su identidad y ordena que la capturen; pero el grito de Avenegra, uno de los militantes del grupo, diciendo “¡que viva la amnistía!, provoca un desorden que les permite escapar.

Después de aproximadamente un año, Avenegra comenta que el gobierno no ha cumplido lo prometido y le advierte a Richard que debe estar atento porque los están buscando. Mientras tanto, en casa de Tránsito, Rosalba limpia su escopeta y Antonio la increpa al ver a Olguita cuidando a su hermano y al bebé más pequeño en el suelo. Ella reacciona de manera agresiva ante el reclamo de Antonio. Entre tanto Richard se acerca galopando rápidamente en su caballo para avisar que la policía se acerca. Al llegar, Antonio le dispara con la escopeta y la policía captura a Rosalba. En el juicio, esta conoce a Desquite, bandolero liberal de la época que también ha sido capturado.

En 1958, el presidente Alberto Lleras Camargo declara amnistía general y Rosalba es liberada de la cárcel. Ella asiste al entierro de su madre. Una noche, estando en casa con sus hijos, es atacada con disparos por Desquite, quien no tiene intención de hacerle daño, pero sí de que se una a él. Rosalba lo hace y toma las armas nuevamente.

En 1960, en Chaparral, Rosalba se encuentra embarazada y descansa bajo un árbol mientras su hija la peina. Desquite la llama porque han capturado a unos policías, él ordena que Olguita se vaya de allí con alias Cartucho y se dirigen a otro lugar para asesinar a los policías, excepto a uno que envían como emisario para anunciar el liderazgo de Desquite en la zona. Ese mismo día son emboscados por las autoridades, Inocencio, uno de los militantes, y Olguita quedan atrapados en el lugar del ataque; Desquite le dice a Rosalba que huyan, pero ella decide quedarse para enfrentar a los policías. Junto con Inocencio, disparan hasta que son asesinados. Rosalba recibe varios disparos antes de caer muerta.

4.4.2 Red conceptual de la acción

Agentes

Rosalba, alias Sargento Matacho, es la protagonista del film. Su nombre y alias, junto con el de otros agentes, forman parte de la historia del conflicto colombiano fuera de la ficción. Este hecho da importancia a personajes como el comandante Richard, Desquite, Feliciano Pachón y Avenegra, quienes tienen una posición de liderazgo y los tres primeros interactúan en mayor medida con la protagonista. A continuación, se describe al personaje de Rosalba y se presenta una exposición general de los hombres que tienen algún vínculo con ella, incluyendo al Sargento Huelgos, quien dura poco en

el relato, pero mantiene un antagonismo al ser el autor de la muerte de Hernando (marido de Rosalba) y el causante del trastorno de la protagonista.



Imagen 25. Rosalba se mira a un espejo (se reconoce distinta)

Rosalba es una campesina y joven madre que ama a su marido, también campesino, militante del partido liberal, quien es asesinado por la policía conservadora, convirtiéndola en viuda y víctima, y más tarde en victimaria debido al trauma y el deseo de venganza. Es relevante mencionar su transformación física, ya que al principio de la película tiene una apariencia de campesina humilde, pero después de su cambio psicológico y emocional, adopta un aspecto masculinizado según los cánones (pantalón, camiseta, gorra y armas). Tras presenciar la muerte de su esposo, se vuelve una mujer silenciosa y su mirada se ve perdida; sus expresiones están limitadas por su desequilibrio mental, y sufre episodios de histeria y paranoia debido al miedo. Por ejemplo, cuando está en la casa de su madre y escucha en la radio acerca del regreso del General Rojas Pinilla, reacciona enloquecida en búsqueda de su arma.

Es una mujer de carácter fuerte, aguerrida y terca. Asesina a su captor, huye y sobrevive en el monte en solitario, en un contexto de claro peligro en aquella época. También se gana un lugar en un mundo convencionalmente de hombres, empuña el arma, se enfrenta y dispara igual que sus compañeros, con la particularidad de que en algunas ocasiones ella realiza estas acciones en un avanzado estado de embarazo. No obstante, estas características no ocultan su fragilidad ante el terror y el trauma, que aflora a través de acciones impulsivas, como el disparar a una familia (mujer, niños y policía) en un momento de felicidad para sus compañeros liberales por una posible amnistía.

Antes de sufrir el trauma, Rosalba demuestra interés por su hija cuando se apresura en atenderla ante su enfermedad, pero posterior al suceso que marca su

transformación, se muestra desinteresada por su hija e hijos siguientes. En los dos partos que se muestran en la película, una vez da a luz, se incorpora de inmediato al grupo para seguir en el monte con las armas, sin tener además una razón ideológica o política para sus acciones. En la escena en que llega a casa de la madre con su primer embarazo después de Olga, da un paso hacia su hija, la niña se aparta y Rosalba no hace ningún esfuerzo por conseguir su simpatía, solo le dice (00:48:25): “ahí le traigo un hermanito”.

A excepción de las contadas veces en que Rosalba visita a su familia, su tiempo transcurre en un ambiente predominantemente masculino, lo que implica que sus relaciones se establecen principalmente con hombres. Estos vínculos suelen ser de naturaleza pasional o estar basados en el respeto a la jerarquía. En la primera escena del film, por ejemplo, se muestra a Rosalba en un encuentro sexual apasionado con su marido; en el caso de su relación con Richard, se destaca también la pasión; sin embargo, no se aprecia un vínculo afectivo o sentimental con ninguno de los hombres del grupo. Rosalba manifiesta un interés especial por los hombres que ostentan cargos de liderazgo o jerarquía, y aunque no pierde su carácter fuerte y mantiene un comportamiento masculinizado la mayor parte del tiempo, también se muestra más sumisa ante este tipo de hombres, como ocurre en su relación con Richard y Desquite.

Pachón y **Richard** son presentados como líderes, educados, merecedores del respeto de sus subalternos y con verdaderos ideales políticos. De manera intencional o no por la autoría del film, el personaje de Richard muestra detalles machistas hacia Rosalba, primero por la manera en que la observa con simpatía como si fuera una criatura salvaje que le enterece y, por otro lado, durante el acto sexual, su expresión es (1:04:30): “la voy a preñar Sargento Matacho”. Por su parte, Pachón es veterano, su aspecto físico y manera de expresarse transmiten mayor sabiduría y su trato hacia Rosalba y los demás es respetuoso.



Imagen 26. Huelgos torturando a un hombre de la zona

El **Sargento Huelgos** es una autoridad oficial, miembro de una policía politizada (partidaria del conservadurismo) y victimario de un grupo de campesinos militantes liberales. Sus características fisiológicas son de poca relevancia. Entre el grupo de policías que lo acompañan durante sus acciones sobresale principalmente por su vestimenta, pues viste su uniforme de manera más organizada –los otros llevan la camisa por fuera, desabrochada-; lleva un tipo de gorra que distingue su jerarquía y, además de un arma de fuego, carga un arma de filo tipo espada. También su actitud más pausada y cruel le permite diferenciarse de los otros policías.

En una escena en la que se encuentra con el alcalde del pueblo y personas cercanas a él, se evidencia el poder de Huelgos, ya que todos le rodean y saludan como a un personaje importante, dando a entender su superioridad incluso frente a la mayor autoridad política del lugar. Igualmente, la iglesia es cercana a este policía y a la ideología conservadora, pues el cura del pueblo es testigo de las torturas a hombres y a la misma Rosalba, asumiendo con normalidad los actos de crueldad.

Huelgos es el personaje que desencadena la locura de Rosalba, ya que fue el responsable de degollar a su marido. La alucinación de Rosalba comienza cuando cree ver y escuchar a Huelgos en la casa de su madre y finalmente su delirio se manifiesta en los primeros asesinatos que comete. Por lo tanto, Huelgos es el origen de la locura y violencia que experimenta Rosalba.

Motivaciones, finalidades y circunstancias

En el caso de Rosalba, su motivación se confunde entre la venganza y la locura, aunque su forma de actuar impulsiva y perturbada parece señalar más hacia esto último. Por otro lado, cuando asesina a Huelgos, se somete a una huida constante, al desplazamiento, al ocultamiento, a la búsqueda de sustento diario, al ataque y defensa, es decir, a una supervivencia en el nivel más básico. Ahora bien, esta lucha en el día a día viene acompañada de su perturbación, que se manifiesta en propósitos violentos como el asesinato. Un ejemplo de ello se da en la escena en que Rosalba ingresa a robar a la casa de una familia de campesinos y golpea repetidas veces a un hombre, en presencia de su mujer e hija. La manera en que ella lo agrede es con sevicia.

Cuando Rosalba es capturada por los bandoleros liberales -término que se usaba para denominar a estos grupos-, no cambia sus intenciones, solo encuentra un enfoque

que el grupo le proporciona y es la guerra contra los conservadores igualmente armados. El resto de los personajes en el film relacionados con la lucha armada tienen una clara motivación ideológica, por lo que su finalidad podría reducirse a la lucha política. Aunque la obra refleja unas circunstancias de supervivencia para los liberales debido a la desventaja ante un poder político predominantemente conservador.

A pesar de que este film tiene un contexto político anterior a los otros del corpus, las condiciones de los personajes son similares. El desplazamiento forzado y la supervivencia siguen siendo una constante característica circunstancial para los personajes que representan a las víctimas del conflicto colombiano. En el caso de Rosalba, se suma su condición de mujer, quien además en repetidas ocasiones se encuentra en estado de gestación, pero a pesar de ello, continúa con sus acciones en el grupo armado, adoptando roles tradicionalmente atribuidos a los hombres y defendiéndose ante las amenazas. Ahora bien, esto no la aleja de un contexto claramente patriarcal del que se hará referencia en el siguiente apartado.

4.4.3 Caracteres temporales y recursos simbólicos

En *La Sargento Matacho* la historia está situada temporalmente entre 1948 y 1960, un período que se enmarca dentro de una de las fases de expresión del conflicto conocida como la Violencia. De todos los films de la muestra, este es el único que representa una época anterior a la forma contemporánea del conflicto. Aunque en la generalidad del cine del país, son varias las obras que tratan dicha fase, marcada por una violencia exacerbada, motivada en gran medida por el discurso de los dirigentes políticos, que animaban a construir el imaginario del enemigo y la idea de una oposición irreconciliable (Uribe, 1990, p. 44-47). De acuerdo con la historiografía, este período se agudiza –para algunas fuentes empieza– en 1948, cuando es asesinado el líder político liberal Jorge Eliecer Gaitán y este es precisamente el año en que comienza la historia del personaje en la obra.

Los recursos simbólicos identificados en la película se dividen en dos cuestiones. Por un lado, aquellos asociados al escenario de conflicto y la violencia de la época, como el imaginario del enemigo, las formas de nombrar al opositor, los nombres reconocidos en el contexto de la realidad y los eventos propios del conflicto. Por otro lado, directamente relacionado con el personaje principal, están los significados en

torno a la mujer en la guerra. Es importante precisar que la película se centra en la historia de Rosalba y los demás aspectos están planteados de manera general, ya que abarca una temporalidad de 12 años y se enfoca en las acciones y sucesos puntuales que recaen sobre el personaje.



Imagen 27. Marido de Rosalba y otros campesinos liberales hablan acerca de la situación de peligro

El contexto político y social en la película se identifica principalmente por una enemistad ideológica traducida en guerra armada entre partidarios de los dos grupos políticos tradicionales: liberales y conservadores. En el film se marcan unos rasgos sociológicos de uno y otro bando. Los liberales tienen un perfil de campesinos, como Hernando y otros hombres del pueblo que son asesinados al principio de la película. A través de su conversación y vestimenta, queda claro que se trata de la población campesina. Similar es la vestimenta del grupo armado liderado por Pachón, solo que este personaje tiene una forma de hablar y acento más ciudadano. Del lado de los conservadores, los personajes son policías, claramente distinguibles por sus uniformes; también el cura que representa la fe católica y, por último, el gobierno que, aunque siendo autoridad oficial, es una fuerza antagónica.

En esta misma línea de perfil sociológico, la obra pone en contraste las maneras y formas de actuar de los bandos. Los campesinos liberales son expuestos como grupos que tienen una lucha armada de carácter político; sus maneras resultan más amables, no se les muestra asesinar brutalmente, únicamente disparar (no se exhiben sus muertos) y cuando encuentran a Rosalba le dan la opción de aliarse a ellos; Pachón le ofrece agua y le deja dormir en su hamaca, es decir, los dirigentes del bando liberal son mostrados como personas que infunden respeto y se comportan de manera simpática con sus subalternos.

Asimismo, Rosalba y su familia representan la población rural, razón por la que son caracterizados como portadores de imaginarios culturales que simbolizan su pertenencia a este grupo social. En una de las escenas iniciales, en la que Rosalba se dirige al pueblo con su niña enferma y tiene que atravesar el monte, se encuentra en el camino una serpiente, su reacción denota el mal augurio que representa este encuentro (00:05:10): “padre Jesús mío, Dios la creo, yo la vi”, seguido se echa la bendición y escupe hacia el animal. Un siguiente ejemplo es la creencia de que la sangre, en palabras de Tránsito, “quita las malas visiones” (01:12:40). En esta escena Antonio ha escurrido en un cuenco la sangre de un pollo degollado para dársela a su hermana mientras está pariendo.

En contraposición a los campesinos liberales, según lo observado en la película, los conservadores son retratados como agresivos y cobardes, pertenecientes a la oficialidad y capaces de disparar indiscriminadamente a civiles. El sargento Huelgos es la figura emblemática del conservadurismo cruel que la película busca destacar.



Imagen 28. Sargento Huelgos y policías “chulavitas” matando campesinos

En la realidad colombiana la violencia fue utilizada por ambos bandos, además, en ese mismo marco de caos social y político, había a su vez cuadrillas actuantes de filiación política desconocida (Uribe, 1990). Ahora bien, como indica Villamizar (2017, p. 25), el surgimiento de las autodefensas campesinas, primero de línea liberal y luego en parte comunista, se debió a la defensa de la tierra y la resistencia contra la dictadura y, posteriormente, la exclusión del Frente Nacional (véase 2.2.3 Persistencia del conflicto y narrativas del enemigo).

Rosalba es un punto de equilibrio que no se adhiere a ninguna ideología política en particular. Se une a los liberales por una cuestión de circunstancia, pero, al igual que sucede con los personajes conservadores, el film da cuenta explícita de sus asesinatos. Esto quiere decir que Rosalba es una excepción justificada por la obra debido a que ha

sufrido un desequilibrio mental causado por el otro bando. Ella es una especie de paradoja concebida por la guerra, ya que es víctima y verdugo al mismo tiempo. Si bien el detonante de su locura tiene un autor material, en una lectura general, la guerra en sí misma es la que produce y reproduce estos actores violentos.

Como se ha visto en el apartado referido a la alteridad, el imaginario del enemigo conlleva formas específicas de nombrarlo y durante el período de la Violencia en Colombia se usaron diversas maneras de referirse a los contrarios. Algunos de estos términos se utilizan en la obra, del lado liberal se nombra a los conservadores como chulavitas, pájaros, chulos y godos; del lado conservador se denomina a los liberales como cachiporros. Según Uribe (1990), los chulavitas eran “caciques locales” aliados con la policía politizada para hostigar a los liberales, mientras que los pájaros eran asesinos a sueldo contratados por los terratenientes (pp. 53-69).

Al llevarse a cabo una indagación de los nombres de los personajes que aparecen en la película, se logra identificar a varios de ellos en la historia del conflicto, aunque sus escenarios de acción e historias difieren en la ficción. Por ejemplo, el nombre de Feliciano Pachón aparece en una publicación del periódico *Voz Proletaria* del 1 de febrero de 1979, donde se anuncia un “Duelo popular en Florencia” por su muerte y se le menciona como un edil comunista. En el documento histórico de Uribe (1990) sobre la Violencia en el departamento del Tolima, se menciona a alias Avenegra y alias Richard (J.A. Castañeda) como guerrilleros al mando en el sur de dicha región, y a alias Desquite (W. Angel Aranguren) como el hombre al mando de una cuadrilla liberal a finales de los años cincuenta. En la película algunos personajes solo son nombrados, como es el caso de Juan de La Cruz Varela, de quien se da a entender su liderazgo, un personaje que en la realidad comandó en la región de Sumapaz, y alias Cabo Yate, de la cuadrilla conservadora en municipios del Tolima.

En la obra, la radio acompaña la caracterización de la época y principalmente cumple una función detonante de reacciones en los personajes y en el conflicto. En una de las escenas, Pachón escucha una noticia a través de la radio, en la que se declara (00:43:56):

Ayer, en horas de la tarde, a la altura de Barranco Grande, por la carretera que conduce a la ciudad de Ibagué, una patrulla de la policía hizo contacto con la banda de Rosalba Velasco, los bandidos se movilizaban en un vehículo de servicio público, al ser

requeridos por las fuerzas del orden, los bandoleros, tres en total, abrieron fuego indiscriminado y dieron muerte al resto de los pasajeros, los valerosos efectivos de la policía respondieron certeramente...

En la escena anterior a la de Pachón escuchando la radio, se conoce la verdad del hecho en el que el vehículo de servicio público es atacado por policías que abren fuego de manera indiscriminada, asesinando a todos los civiles, quitándoles la ropa -se intuye que para cambiársela- para hacerlos pasar como bandoleros muertos en combate. Esta referencia al llamado falso positivo sugiere la existencia de este tipo de hechos durante períodos del conflicto distintos a su expresión contemporánea, que es cuando se dio a conocer el tema de este tipo de victimización.



Imagen 29. Policías quitan las prendas a civiles para efectuar un “falso positivo”

En el período al que se hace alusión en la película, la radio era el medio de comunicación por excelencia, llegando incluso a las veredas más apartadas del país. Se convirtió en la réplica de las voces incendiarias de ambos bandos. Uribe (1990) reseña que “en Ibagué, la capital departamental, los partidarios de Gaitán son azuzados por las consignas incendiarias de las emisoras bogotanas, provisionalmente en manos de grupos insurrectos y una de las cuales culpa directamente del asesinato del líder a un policía” (p. 51).

Los temas tratados anteriormente corresponden a aspectos simbólico-culturales del período de la Violencia que destacan en la película. Pero en lo que respecta al personaje principal, se va más allá del escenario político y se aborda la variable mujer en el contexto de la guerra. Rosalba es una persona con un comportamiento condenable: roba y asesina indiscriminadamente, y además abandona a sus hijos. Por otro lado, al observar su papel como mujer en un mundo de hombres, es un personaje que logra ocupar un espacio que tradicionalmente se considera inaccesible para las mujeres, como la lucha armada. El personaje de Pachón en su primer encuentro con Rosalba le dice

(00:40:35): “no nos siga enredando la pita Rosalba, sus muertos me los están indilgando a mí y a mis hombres”. Del mismo modo, cuando Huelgos busca al responsable de la muerte de sus hombres, tortura únicamente a personas del sexo masculino. En ese sentido, se sugiere que la sociedad juzga ciertas acciones en función de los estereotipos de género.

A pesar de las acciones viles del personaje real y ficticio, en la realidad se trató de una figura que desafió estereotipos y que la historia apenas nombra. En la película se indica que este personaje es el resultado de un hecho traumático y se encuentra en una situación en la que es tanto víctima como victimaria. Esto desafía el tradicional dualismo amigo/enemigo tan común en la guerra y que es perjudicial para entender la alteridad. Cuando Rosalba sale de la cárcel y se reencuentra con sus hijos, su actitud se vuelve más tranquila. Su comportamiento sugiere que ha superado su trastorno, lo que demuestra que es un personaje con gran potencial, pero que debido a su trauma tomó un rumbo equivocado.

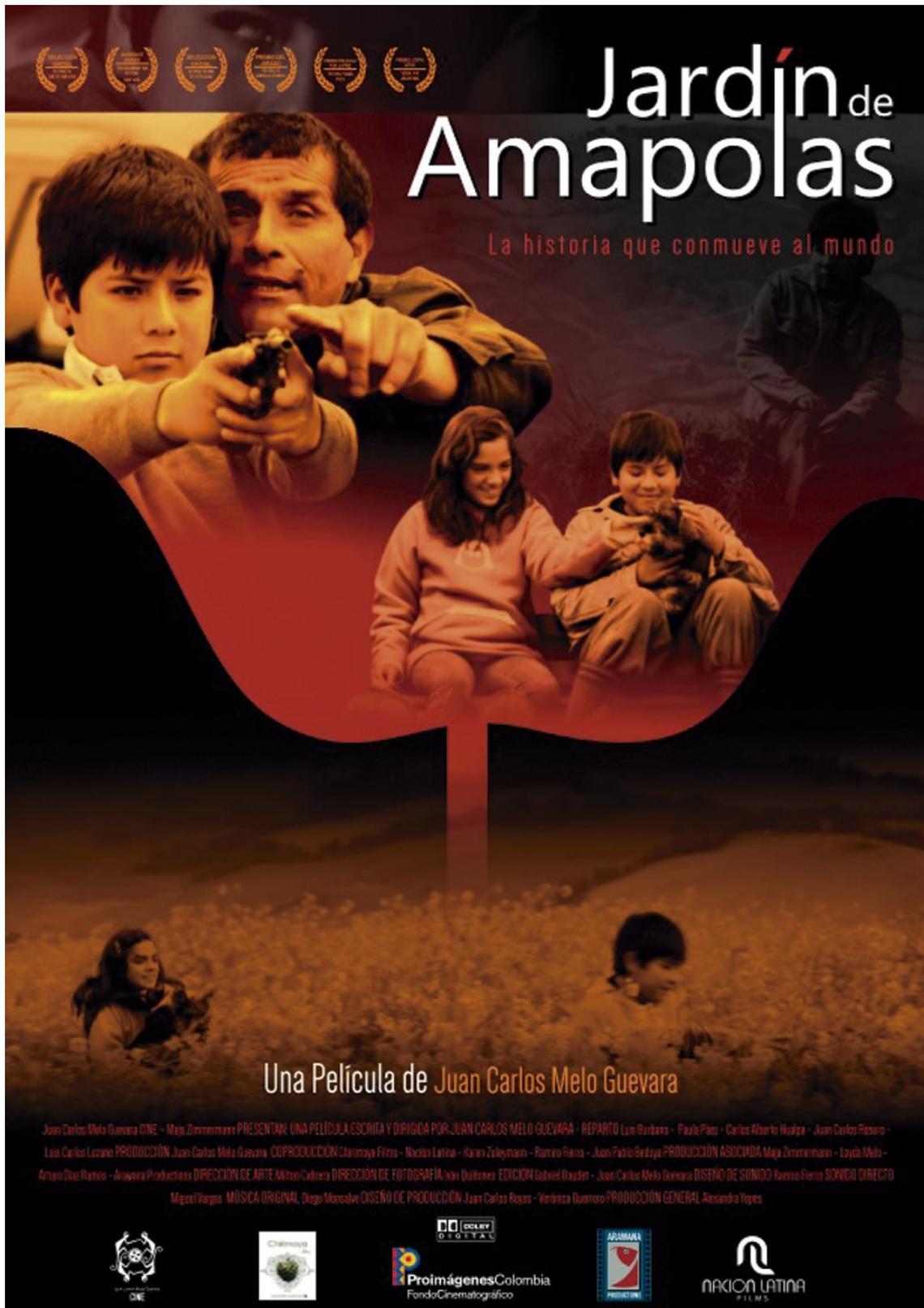
En el informe *Mujeres y guerra. Víctimas y resistentes en el Caribe colombiano* (CNMH, 2011), se documenta los roles de la mujer, principalmente en las guerrillas, que van desde labores logísticas, políticas y militares; dando una mirada que contradice la separación de roles entre hombres y mujeres en el escenario de la guerra.

4.4.4 Focalización

La obra presenta un estilo narrativo clásico en el que el narrador ofrece toda la información de los acontecimientos, tratándose de un tipo de focalización omnisciente. La empatía hacia el personaje se logra mediante la exposición de todos los hechos violentos a los que la protagonista es sometida. La historia comienza con la presentación del personaje antes de convertirse en bandolera y asesina, lo que permite conocer su pasado como una persona humilde que ama a su marido y a su hija. Asimismo, a través de la acción dramática del personaje, sus gestos y movimientos, se hace evidente que se trata de un personaje que delira, sufre y se perturba, esto significa que tiene un profundo trauma.

4.5 Menores y jóvenes: *Jardín de Amapolas*

Imagen 30. Cartel de la película *Jardín de Amapolas*



Fuente: Proimágenes Colombia

4.5.1 Sucesos principales

Emilio y su hijo Simón, de 9 años de edad, huyen dejando su casa y enseres. Seguidamente, un grupo guerrillero llega a la vivienda de ambos en su búsqueda. Padre e hijo se desplazan por varios paisajes hasta llegar al pueblo donde vive Wilson, el primo de Emilio. Este los acoge y convence a Emilio para que trabaje con él en unos cultivos de amapola (planta insumo para la producción de drogas ilícitas) que son propiedad de Ramiro, narcotraficante de la zona.

En paralelo a la historia de Emilio y Wilson en los cultivos y en el laboratorio (o cocina) del negocio ilícito, se desarrolla la historia de Simón, quien entabla una amistad con Luisa, una niña del pueblo que aparenta su misma edad. Ambos realizan la travesura de raptar diariamente a Rufino, el perro de su vecina Genoveva, al que devuelven todos los días antes de que su dueña llegue a casa.

A pesar de que Emilio intenta proteger a su hijo, en una ocasión, Simón lo sigue hasta el trabajo y conoce aquel contexto peligroso en el que se ve rodeado de hombres armados y el oscuro negocio del narcotráfico. En ese lugar, Ramiro conoce a Simón y simpatiza con él, a tal punto que pretende enseñarle a manejar un arma.

La situación en la zona se agrava con la presencia de paramilitares y guerrilla que se disputan el control del territorio. En dicho escenario, Luisa y su familia se convierten en víctimas de una masacre. Seguidamente, Simón, que ha sido persuadido por Wilson, saca un paquete de cocaína del laboratorio y es descubierto por uno de los hombres de Ramiro, quien al darse de cuenta intenta matar al niño, sin embargo, un incendio en el laboratorio lo libra de ser asesinado, quedando únicamente herido. Emilio, Wilson y Simón huyen. Padre e hijo se ven sometidos nuevamente al desplazamiento forzado.

4.5.2 Red conceptual de la acción

Agentes

Gran parte del elenco de la película son actores naturales, personas que habitan la región de Nariño, escenario de la obra. Por esta razón, los acentos y las características físicas son fieles a los rasgos del pueblo nariñense que se quiere representar.

Por la importancia que se da a su punto de vista y frecuencia con que aparece en la historia, Simón es el protagonista. También tienen un grado de protagonismo Luisa, Emilio y Wilson, cada uno por razones distintas. Estos cuatro personajes son víctimas del conflicto, principalmente del desplazamiento forzoso. Por su parte Ramiro, tiene una carga en el desarrollo de la acción y un rol antagónico en la historia, además de representar a un victimario.

En la obra todos los personajes víctimas tienen un carácter sosegado. Esta característica aparentemente no es una visión romántica ni tiene la intención de señalar que la gente que representa el bien es tranquila, sino que es un rasgo propio de las personas del altiplano nariñense y está relacionado con la humildad de las gentes rurales de la zona.



Imagen 31. Simón cuenta a Ramiro su trágica historia familiar

Simón es un menor de edad, víctima del desplazamiento forzado y del asesinato de su madre y hermanos a manos de un grupo armado. Del aspecto externo del personaje destaca sus características físicas y acento que son típicos del pueblo nariñense. De sus rasgos internos predomina su curiosidad, inocencia y obediencia hacia su padre.

El vínculo principal que establece Simón es con Luisa, quien se convierte en su amiga y compañera de aventuras. Este vínculo y las acciones que se desarrollan entre ambos crean un escenario de inocencia, felicidad y relativa tranquilidad, que contrasta con el mundo de los adultos donde se presenta la violencia e ilegalidad. Simón también mantiene una buena relación con el padre y con Wilson, aunque este último, no siendo propiamente un enemigo, manipula al niño para sus fines.

Avanzado el film, Simón se relaciona con Ramiro, quien lo acoge porque le recuerda a un hijo que ha perdido. Este encuentro se convierte en un punto de tensión en

la película por la peligrosidad que supone para el protagonista, un niño que, a pesar de la violencia que ha marcado su vida, se muestra inocente y ajeno a ella.

A pesar de verse sometido al peligro del contexto del narcotráfico y la guerra, este personaje no sufre ninguna transformación. En cambio, su situación va variando a lo largo de la historia. Al principio, logra salvarse de un peligro, luego experimenta un largo período de felicidad y relativa tranquilidad al convivir con Luisa, para finalmente regresar a su situación inicial de amenaza e incertidumbre.



Imagen 32. Luisa observa el cultivo de amapolas

Luisa es una niña que habita en zona rural y, junto con su familia, resulta víctima de una masacre perpetrada por un grupo paramilitar. De su presencia externa resaltan sus expresiones que suelen ser alegres y tiernas, aportando simpatía y aumentando la carga dramática de su victimización. De sus rasgos internos sobresale su extroversión que genera cierto contraste con relación a su compañero de aventuras Simón; ella también es alegre y algo caprichosa. Tiene una buena relación con sus padres, a pesar de que les miente y desobedece por su deseo de tener con ella a Rufino, el perro de su vecina. Luisa mantiene a Simón alejado del contexto de violencia y peligro en el que se encuentran los adultos.



Imagen 33. Emilio observa el trabajo en el cultivo de amapolas

Emilio es una víctima del desplazamiento forzado y de la pérdida de su esposa y dos de sus hijos, quienes fueron asesinados por un grupo armado. De su presencia física son importantes sus facciones, pues son características de la población que representa. De sus rasgos internos resalta su pasividad, rectitud y el temor frente a lo indebido. Es buen padre e intenta proteger la inocencia de su hijo. A pesar de su integridad y el miedo a lo ilícito, se ve arrastrado por la precariedad económica y es tentado por su primo Wilson para trabajar en el negocio ilegal del cultivo de amapolas.

A través de una conversación entre Simón y Ramiro, se revela la trágica historia familiar de Emilio y su hijo, quienes han sido víctimas de una situación dolorosa. Sin embargo, a pesar del hecho dramático, padre e hijo se muestran resilientes. Esto sugiere que han logrado encontrar la forma de lidiar con su dolor, quizás a través de un proceso previo de duelo. Además, dado que sus vidas están sometidas constantemente al peligro, es posible que su enfoque principal sea simplemente la supervivencia.



Imagen 34. Wilson explica a Emilio el contenido de la flor de amapola

Wilson es el primo de Emilio y trabaja en un cultivo ilegal de amapolas por la necesidad económica. Al final de la película, se convierte en víctima de desplazamiento forzoso. Su apariencia física no resulta relevante y de su presencia interna es notable su personalidad tranquila y calculadora. Vive solo porque su familia cercana se encuentra en Ecuador. Para enviarlos al vecino país y mantenerlos en un lugar más seguro, Wilson adquirió una deuda con un hombre del pueblo que ahora lo presiona para que le pague y lo instiga a sacar un paquete de la mercancía del laboratorio.

La actitud de Wilson es moralmente más cuestionable y menos temerosa que la de su primo Emilio con respecto a las acciones indebidas. Es un personaje que desea obtener dinero de forma fácil y rápida para saldar la deuda y poder estar con su familia lo antes posible.

Ramiro representa un actor del conflicto armado colombiano en su expresión actual, en el que el negocio del narcotráfico ha agravado la guerra. Tiene rasgos característicos de un patrón del negocio de la droga: es agresivo, machista y altanero. Es capaz de asesinar sin remordimiento, así lo hace en una de las escenas en que asesina a un empleado que descubre robando su mercancía. En una conversación entre Wilson y Emilio se revela que Ramiro también esconde una tragedia familiar, este tuvo un hijo que fue asesinado.

Motivaciones, finalidades y circunstancias

Simón y Emilio, al principio de la película, se ven obligados a priorizar su supervivencia por encima de todo debido a la situación peligrosa en la que se encuentran. Una vez establecidos en el nuevo pueblo, Simón se hace amigo de Luisa y mantener esa amistad se convierte en su principal motivación. El niño quiere hacerla feliz y accede a su deseo de tener a Rufino con ellos, por lo que todos los días sube la pared del patio de Genoveva para recoger al perro y pasar el día los tres. Luisa, por su parte, quiere ser dueña de Rufino y se une a Simón para secuestrar al perro a diario. Además, ella comparte su conocimiento y visión de la zona con Simón, demostrando interés en la amistad de ambos.

Emilio y Wilson están motivados por la necesidad de asegurar su sustento y ahorrar para poder ir a un lugar más tranquilo. Wilson tiene la idea de viajar a Ecuador para reunirse con su familia. Además de sus propios deseos, Emilio también quiere mantener seguro a Simón, por lo que trata de alejarlo de temas y lugares relacionados con la ilegalidad y la violencia.

En el caso de Ramiro, su único propósito es producir la mercancía para cumplir con un encargo. Para lograrlo, debe sortear diferentes situaciones y necesidades, como evitar robos, proteger las plantas de la fumigación (con glifosato por parte del Estado) y asegurarse de tener los insumos necesarios.

Para Emilio y Simón la circunstancia de desplazamiento forzoso es su constante. Empiezan huyendo de un actor armado (guerrilla) y, posteriormente, otros actores de la guerra (narcotráfico, paramilitares) los obligan a migrar. Esto conlleva a su precariedad económica, a la zozobra y a la imposibilidad de establecerse. Al poco tiempo de haber llegado al pueblo de Wilson, la situación se torna para ellos en un peligro constante por

la guerra territorial que se libra en la zona y la presencia del narcotráfico. Este último supone también un riesgo ambiental y de salud pública por el uso de aspersión de glifosato en los cultivos de amapola como la forma de persecución estatal a este negocio ilícito.

4.5.3 Caracteres temporales y recursos simbólicos

La película retrata el conflicto en su forma contemporánea, es decir que, reúne el accionar de las guerrillas, paramilitares, narcotraficantes y fuerzas del Estado. La narrativa se vale de diálogos entre personajes e imágenes de grafitis y logos de los grupos en la indumentaria para señalar que actores armados específicos de la realidad (FARC, AUC) están presentes en la ficción.

En su recorrido de desplazamiento Emilio y Simón observan unos textos-grafitis en una de las paredes de una casa abandonada. Uno de ellos con un mensaje que dice: “libertad para el pueblo” (00:05:35) y otro más que pone: “fuera sapos” (00:05:50). De acuerdo con la expresión en cada texto, el primero se podría atribuir a la guerrilla y el segundo a los paramilitares. Esta es la razón por la que Emilio al momento de ver ambos grafitis, a través de su expresión hace saber que es un motivo de alarma. Como señala el CNMH (2013), los grafitis son uno de los *modos operandi* de los actores armados, con lo que buscan intimidar, marcar el territorio o anunciar su llegada.



Imagen 35. Grafiti: “libertad para el pueblo”



Imagen 36. Grafiti: “fuera sapos”

Los diálogos entre personajes permiten conocer qué actor armado tiene el control del territorio y cuándo se esperan ataques y contraataques de uno u otro grupo, lo que revela las lógicas por la lucha territorial de estos actores armados. En todos los casos de ataque, se observa la victimización de la población civil. Además, a través de los diálogos se obtiene información acerca del lucrativo negocio de la droga y del proceso de producción que implica el uso de la amapola.



Imagen 37. Logo FARC-EP



Imagen 38. Logo AUC

Una de las escenas más dramáticas de la película guarda similitud y se intuye es una referencia a la masacre de El Salado, que fue uno de los hechos con mayor repercusión mediática e histórica del conflicto. Se trató de una acción de violencia perpetrada por un grupo paramilitar en febrero del año 2000, en el corregimiento de Villa del Rosario -El Salado-, Bolívar. La película alude a la masacre en su representación de los cuerpos tendidos en la cancha del pueblo.

Según el CNMH (2013), el lugar donde se presentan las masacres es determinante frente a las consecuencias para las víctimas porque se trata de lugares que simbolizan aspectos culturales que, a partir de los hechos violentos, cambian radicalmente su significado.



Imagen 39. Masacre en la cancha del pueblo

En la segunda escena de la película la guerrilla de las FARC-EP entra a la casa de Emilio y Simón en su búsqueda, mueven los objetos del lugar y se expresan de forma violenta (00:01:52). Posteriormente, en una de las escenas del final, los paramilitares ingresan en la casa de Luisa, en este caso no se muestra lo que hacen, pero el audio permite adivinar su agresividad y que han capturado a los padres de la niña que está escondida en un armario (1:00:35). Las escenas mencionadas anteriormente son similares en su significado. Por un lado, expresan lo cíclico de la guerra y, por otro, al equiparar el comportamiento violento de ambos grupos, ponen en igualdad a estos actores armados señalados habitualmente como opuestos.

Asimismo, tal y como se menciona en el apartado sobre el cine colombiano en el que se abordan los rasgos de un cine de la realidad, el paisaje es una constante en las películas colombianas y es utilizado como una forma de identidad nacional (Osorio, 2018). En el caso de esta obra, la Laguna Verde del Volcán Azufral, ubicada en los andes colombianos, es uno de estos paisajes que se utiliza como recurso simbólico en la historia y, además, se aprovecha como elemento promocional de la región de Nariño debido a su gran belleza natural. En la ficción, Simón y Luisa temen acceder a la zona que rodea al lago porque se supone hay minas antipersonal, pero al mismo tiempo, comparten el anhelo de llegar hasta allí.



Imagen 40. Simón y Luisa en la Laguna Verde (imaginación o recuerdo del niño)

Por último, el título de la película y una de las escenas sugieren una ambivalencia. En dicha escena, Luisa está en medio del paisaje montañoso y, desde lo lejos, observa cómo una avioneta fumiga los cultivos de amapola (00:18:08). Cuando el químico cae sobre las plantas, visualmente parece como si estuviera nevando, creando un contraste entre el color del producto y el colorido de las flores de amapola. Fuera del contexto de la película, esta imagen podría evocar belleza y paz, sin advertir el peligro que representa para la salud y la realidad que oculta.

4.5.4 Focalización

La focalización predominante en la película es omnisciente, pero en algunas escenas se utiliza la focalización interna fija, principalmente con Simón. En una de ellas, se expresan los miedos de Simón a través de una pesadilla, en la que teme perder a Rufino en una zona en la que hay minas antipersonal. También en una de las escenas más dramáticas, la película, a través del sonido y la imagen de Simón en cámara lenta, invita al espectador a compartir el estado de conmoción del niño que observa y escucha los lamentos de personas que lloran a sus familiares. Esta escena finaliza con la insinuación del cuerpo tendido de Luisa y en ese mismo plano se puede observar a

Simón percatándose de que ella es una de las víctimas. Al final de la película, igualmente se introduce al espectador en lo que parece ser un recuerdo o una fantasía de Simón, en la que están Luisa y él corriendo alrededor de la Laguna Verde.

En general, la obra busca que el espectador se identifique con el personaje de Simón, creando una complicidad en su aventura de raptar al perro, pues, los adultos conocen esta acción solo después de avanzado el relato. Simón es un niño que genera simpatía por su buen comportamiento, inocencia, obediencia hacia su padre y compañerismo con su amiga. Estas características, sumadas a la situación de peligro que lo rodea y de la cual su padre quiere alejarlo, son estrategias narrativas que la película utiliza para generar empatía hacia este personaje.

4.6 Menores y jóvenes: *Mateo*

Imagen 41. Cartel de la película *Mateo*

The poster for the movie 'Mateo' features a central image of a young man with his arms outstretched, being held up by several hands from below. The background is dark, and the overall mood is one of hope and achievement.

díafragma en coproducción con **CINÉ-SUD PROMOTION** y **HANGAR FILMS**

PRESENTAN

MATEO

UNA PELÍCULA DE MARÍA GAMBOA

CUANDO SE ABRE LA PUERTA A LA ESPERANZA, TODO ES POSIBLE.

31 MIAMI
MEJOR GUION
MEJOR CINEA PRIMA

FICCI 54
PREMIO OGLACC
PREMIO ESPECIAL DEL JURADO

ITTHONELASAMERICAS
AUSTIN - TEXAS
MEJOR PELÍCULA
PREMIO DE LA AUDIENCIA

DÍA FRAGMA FÁBRICA DE PELÍCULAS EN CO-PRODUCCIÓN CON CINÉ-SUD PROMOTION • HANGAR FILMS PRESENTAN A CARLOS HERNÁNDEZ • FELIPE BOTERO • SAMUEL LAZCANO • MIRIAM PESCA GUTIÉRREZ • LEIDY NIÑO
MÚSICA ORIGINAL: MARC HURI MÚSICA ADICIONAL: CAMILO SANABRIA DIRECCIÓN DE EDUCACIÓN Y CÁMARA: DIEGO JIMÉNEZ DIRECCIÓN DE ARTE: CAMILO BARRETO DISEÑO DE VESTUARIO: CATHERINE RODRIGUEZ SONIDO: CESAR SALAZAR
MÉDICA JEFA: JEAN GUY VÉRAN DISEÑO SONORO: SONICA MONTAJE: GUSTAVO VASCO / JACQUES COMETS ASISTENTE DE DIRECCIÓN: JOAN GÓMEZ JEFE DE PRODUCCIÓN: CÉSAR RODRIGUEZ AGENCIA DE COMUNICACIONES: LABORATORIOS BLACK VELVET
DISEÑO GRÁFICO: SANTIAGO MENDOZA PRODUCTORES EJECUTIVOS: MARÍA FERNANDA BARRIENTOS / DANIEL GARCÍA / THIERRY LENOUVEL / JAIME ARAGÓN PRODUCTORES ASOCIADOS: MAURICIO ARISTIZABAL
PRODUCTORES: DANIEL GARCÍA / MARÍA FERNANDA BARRIENTOS GUION: CARLOS TAGUIA MEDINA GUIÓN: ADRIANA ARJONA / MARÍA GAMBOA DIRECCIÓN: MARÍA GAMBOA

con el apoyo de

Proimágenes Colombia
CNC
INSTITUT FRANÇAIS
ecofETROL
RESPIRA2
Rodríguez
movicity
CINEPLEX

Fuente: Proimágenes Colombia

4.6.1 Sucesos principales

Al principio del relato, la película presenta las actividades diarias de Mateo, un joven de 16 años. Junto con un par de amigos, Mateo extorsiona a varios comerciantes de Barrancabermeja, una ciudad ubicada a orillas del río Magdalena en Colombia. Además, juega al fútbol y tiene un altercado con Carlos, un joven que más adelante es amenazado por Walter, el tío de Mateo y jefe criminal de la zona que acusa de robo a Carlos y posteriormente, se sospecha, lo asesina. Al final del día, Mateo lleva el dinero recaudado por las extorsiones a la oficina de Walter.

Al día siguiente, Mateo le entrega un billete de alto valor a su madre Made, quien lo recibe con notable duda. Debido a su mala conducta en el instituto, Mateo es obligado a asistir a un grupo de teatro dirigido por David, el párroco local. En su primer día, se muestra incómodo y llega a insultar a todos sus compañeros de grupo, motivado por su inseguridad durante uno de los ejercicios.

Posteriormente Mateo se ve en la necesidad de regresar a los ensayos de teatro para no ser expulsado del instituto, para evitar los reclamos de la madre, pero principalmente porque Walter le ofrece dinero para que espíe a los miembros del grupo.

Poco a poco Mateo adquiere confianza con sus compañeros de teatro y con David. También allí conoce a Ana, la chica que le atrae. Después de lograr sentirse a gusto con todos, la relativa tranquilidad de Mateo se ve amenazada por Walter, quien presiona para que le entregue información sobre sus amigos. Mateo termina delatando a Augusto, uno de los líderes del grupo, a quien había visto llevar marihuana a una tertulia realizada anteriormente. Debido a esto, Augusto es amenazado y declarado objetivo militar por la estructura criminal de Walter, razón por la que se ve forzado a marcharse y dejar atrás a su familia y amigos.

Durante una actividad del grupo de teatro en la que se lleva a cabo un acto simbólico sobre la situación vivida por Augusto, Mateo confiesa que es el culpable de lo sucedido y se aleja de sus compañeros por un tiempo. En una siguiente ocasión, mientras Mateo está ayudando con el riego de las plantas en el vivero donde trabaja Made y otras mujeres de la comunidad, aparece Walter con sus escoltas para reclamarle por su ausencia en el negocio de las extorsiones. Su tío pretende llevárselo contra su voluntad, pero las mujeres del lugar y otros miembros de la comunidad, incluyendo a

David y jóvenes del grupo de teatro, en un acto de unión colectiva, rodean a Walter y logran intimidarlo para que se marche y deje a Mateo.

4.6.2 Red conceptual de la acción

Agentes

Una parte importante del reparto de la película está conformado por actores naturales, es decir, personas de la comunidad que, además, conocen el conflicto social en su entorno geográfico. Por esta razón, su caracterización, tanto en aspecto como en forma de hablar y expresiones, es propia de la zona.

El personaje protagónico en la película es Mateo, un joven que al principio del relato forma parte del bando victimario sin darse cuenta de que en realidad es una víctima. El antagonista es Walter, tío de Mateo, quien involucra a su sobrino en su negocio ilegal y extorsivo que representa una amenaza para la comunidad. Aunque no son personajes principales, Made, la madre de Mateo, y David, el párroco de la comuna, son importantes en la trama porque representan figuras relevantes en la vida del protagonista.

Además, la comunidad en su conjunto se convierte en una figura de apoyo para el personaje principal. Los jóvenes del grupo de teatro, con la orientación de David, ayudan a Mateo a ganar confianza y a superar sus prejuicios. Las mujeres de la comunidad, incluyendo a Made, colaboran mutuamente para proveer un sustento a sus familias, sirviendo como modelos de dignidad por la forma en que se ganan la vida. Al final de la película, estas mujeres asumen un papel protector hacia Mateo, lo que demuestra el fuerte sentido de comunidad y solidaridad en la zona.

También aparecen en la trama algunos personajes que tienen un papel secundario, pero que aportan detalles importantes sobre la situación de peligro que representa la presencia de figuras criminales como Walter, quien victimiza a los jóvenes de la zona, ya sea utilizándolos para sus propios fines o estigmatizándolos.

Carlos y Augusto son dos de estos personajes secundarios. Carlos es víctima de un asesinato y, aunque el acto en sí no se muestra en la película, la angustia de sus padres por la posible represalia de Walter pone de manifiesto su autoría en la muerte del joven. Este hecho también genera dudas en Mateo acerca de su tío, ya que Carlos era un

rival en el juego deportivo y el protagonista extraña su presencia. Por su parte, Augusto es víctima del desplazamiento forzoso debido a la estigmatización que sufre por haber consumido marihuana en una ocasión puntual, por su liderazgo y por integrar un grupo de teatro. La historia de estos personajes secundarios ayuda a contextualizar la situación de peligro y violencia en la que se encuentra la comunidad.

A continuación, se describen los rasgos internos y externos de los personajes que tienen una importancia dramática en el film. Entre ellos se encuentran el protagonista, Mateo, el antagonista, Walter, y las figuras de ayuda para Mateo, Made y David.



Imagen 42. Mateo en una tertulia con sus compañeros de teatro

Mateo es un joven de 16 años que se convierte en víctima del reclutamiento por parte de su tío Walter, quien lidera un negocio de extorsión. Su apariencia física y vitalidad representan a la de un adolescente típico de su entorno geográfico y social. A lo largo de la historia, la psicología y sociología del personaje experimentan una transformación significativa. Al principio, Mateo tiene el comportamiento de un patrón, que en el imaginario colombiano es la forma de llamar a los jefes en el ámbito popular. Esta actitud se refleja en su relación con los comerciantes a quienes les cobra cuotas extorsivas y a los que trata con cierta superioridad. Mateo ha normalizado la extorsión y es ignorante respecto a la inmoralidad de su trabajo y la peligrosidad del negocio de su tío Walter, con quien inicialmente tiene una relación cercana y familiar.

Además, Mateo muestra una conducta rebelde y grosera, especialmente con su madre, pues ella le exige buen comportamiento en el instituto para evitar su expulsión. Esta situación es motivo de discusión constante entre ambos. A través de los diálogos con Made se conoce su conducta desfavorable en el instituto, lo que lo lleva a asistir al grupo de teatro, donde siente inicialmente rechazo por las actividades que realizan, la

forma en que se expresan libremente y se acercan unos a otros sin prejuicios. Mateo tiene conductas machistas y homófobas que se hacen evidentes en su primer día con el grupo, cuando rechaza y actúa agresivamente por el acercamiento de Leonel, uno de los chicos de teatro que presenta comportamiento afeminado.

Por otro lado, Mateo tiene una relación cercana con el entorno del río. Es el lugar donde puede reflexionar y tener momentos de felicidad. Pero, también es a donde su tío lo lleva para hablar de los asuntos que tiene con él.

A medida que avanza la historia, se fortalece la relación de Mateo con sus compañeros de teatro, estos, junto con la guía de David, lo ayudan a madurar y transformarse. Participar en el grupo le permite descubrir un arte en el que se siente capaz, establecer relaciones de confianza con sus compañeros y liberarse de los prejuicios que tenía hacia ellos al principio. Además, su relación con la madre cambia y comienza a ayudarla en las labores de emprendimiento que ella y otras mujeres de la comunidad realizan. Durante esta transformación, David se convierte en una figura de autoridad respetuosa y comprensiva que lo aconseja y escucha. Ana, una de sus compañeras de teatro, es la chica que le gusta y le brinda apoyo, además de un vínculo romántico. A medida que la trama se desarrolla, Mateo se da cuenta del peligro que representa Walter y, en consecuencia, empieza a sentir temor hacia su tío en lugar de confianza.



Imagen 43. Walter amenaza para llevarse a Mateo

Walter es un victimario que busca el dinero fácil a través de extorsiones y pretende que su sobrino herede su oficio criminal. Su aspecto físico resulta irrelevante a nivel dramático. Se diferencia del resto de personajes por los escenarios en los que se mueve, como su oficina donde recibe el dinero de las extorsiones o el billar, así como

por el uso de expresiones agresivas y machistas, el porte de armas y el hecho de tener guardaespaldas.

Walter es un tipo de victimario enraizado en zonas urbanas, que se aprovecha de los comerciantes mediante la intimidación y las amenazas para obtener dinero. Él personifica una figura patriarcal que controla, estigmatiza y siembra el miedo en la comunidad. Además, utiliza a los jóvenes para involucrarlos en sus actividades delictivas, actuando como una especie de escuela del delito. Su cultura del dinero fácil y la criminalidad le impiden ser empático ante el dolor ajeno e incluso es incapaz de aceptar los reclamos de su hermana para que deje a Mateo seguir su propio camino.



Imagen 44. Made (a la derecha) conversa con su compañera en el vivero

Made es la representación de una madre cabeza de hogar que lucha por proporcionar educación y alimento a su hijo en una situación de vulnerabilidad económica. De su presencia externa destaca su piel morena, cuerpo voluminoso, su apariencia de origen humilde y su forma de vestir típica de la región cálida donde reside. Su apariencia física además refleja su carácter fuerte. Es una mujer trabajadora, digna, aguerrida y luchadora, al igual que las otras mujeres con las que trabaja.

Se pueden identificar tres vínculos que establece este personaje con otros del relato. El más importante es con su hijo Mateo, con quien al principio de la historia mantiene cierta distancia debido al enojo que le provoca su mal comportamiento. Made se debate entre la dignidad y la necesidad económica, ya que su hijo aporta dinero al hogar, pero obtenido de forma deshonesta. La otra relación es con su hermano Walter, a quien evita en la medida de lo posible y solo se acerca a él cuando necesita reclamarle que deje tranquilo a su hijo. Por último, Made tiene una relación de solidaridad y ayuda

mutua con otras mujeres de la zona, con quienes se organiza para crear un emprendimiento y salir adelante juntas.



Imagen 45. David dirige uno de los ensayos de teatro

David es un personaje que tiene la función de ayudar a la comunidad, principalmente a los jóvenes con los que trabaja en el grupo de teatro. Es el párroco del pueblo que se aleja de los estereotipos de un sacerdote convencional, siendo cercano al público joven y actuando más allá de las paredes de la iglesia. Para la comunidad representa la cordura y es una figura de autoridad amable, que infunde respeto y confianza, debido a esto, es visto como una amenaza por las estructuras criminales.

Motivaciones, finalidades y circunstancias

La motivación inicial de Mateo es obtener dinero fácil, por lo que mantiene sus labores con Walter y vuelve al colectivo de teatro como espía, según las órdenes de su tío. Aunque, la primera vez que asiste al ensayo del grupo es motivado por las quejas de su madre, quien le insiste en que será expulsado del instituto si no acude a los ensayos. Posteriormente, el acercamiento a Ana, la interacción con sus compañeros de teatro y el hecho de sentirse poco a poco más cómodo con las actividades artísticas hace que su interés cambie a la permanencia en el colectivo, por eso empieza a dilatar su labor de espionaje para Walter. Finalmente, su propósito es alejarse de su tío, motivado por todas las consecuencias que su relación con él ha traído a su nueva vida, en la que se siente más pleno.

Walter, a lo largo de toda la película, tiene como principal interés conseguir dinero, sin importar las prácticas cuestionables que deba aplicar para lograrlo. Tras ese

fin quiere formar a Mateo, por lo que se comporta con él como si fuera un mal padre, enseñándole sus conocimientos criminales y motivándolo con recompensas monetarias.

Para Made, el principal motor es procurar el sustento y el bienestar de su familia, sin tener que depender del dinero de procedencia dudosa que su hijo trae a casa. Esta finalidad representa una trama secundaria en la película, en la que Made y otras mujeres deciden emprender la creación de un vivero que les permita tener una entrada económica relativamente estable para todas.

Otro personaje que influye positivamente en Mateo es David. Acompaña a los padres de Carlos -el joven desaparecido y que resulta asesinado- en el proceso de búsqueda de su hijo, media entre los compañeros de Mateo y él para procurar su perdón por delatar a Augusto, y a través del arte ofrece una vía de escape para la juventud de la comuna. La motivación de David es completamente altruista y es un artífice de oportunidades distintas para la juventud, por tal razón sus intenciones conllevan peligrosidad en un contexto en el que las estructuras criminales estigmatizan a los jóvenes que no se someten a sus fines. En la película no se muestra explícitamente a David en peligro, pero se intuye porque el jefe criminal encomienda a Mateo que lo espíe y traiga información sobre él.

En lo referente a las circunstancias, aunque la película no muestra hechos violentos, sí destaca la peligrosidad de la estructura criminal liderada por Walter. Esto se ilustra a través de las consecuencias que afectan a personajes como Carlos y Augusto, mencionados anteriormente. Uno es asesinado -aunque no se muestra de forma explícita- y el otro se ve obligado a huir de la zona. Estos eventos no afectan directamente a Mateo, sin embargo, son ejemplos de lo que podría pasarle a él y a sus compañeros.

La pobreza es otro elemento circunstancial que inicialmente motiva a Mateo a trabajar con su tío, con el fin de poder llevar dinero a casa e intentar silenciar los reclamos de su madre. Pero, son también estas circunstancias las que llevan a la transformación de Mateo. Al estar a punto de ser expulsado del instituto, se ve obligado a acercarse al grupo de teatro donde descubre un mundo diferente y una posibilidad de vida distinta para él.

Por el contrario, para Walter, las circunstancias del contexto resultan favorables ya que la notable ausencia de autoridad le permite llevar a cabo sus prácticas criminales. No obstante, los esfuerzos colectivos suponen una amenaza para el tío de Mateo, pues las mujeres de la comunidad intentan sacar a flote sus emprendimientos convirtiéndose en un ejemplo a seguir para sus hijos jóvenes, asegurándoles un futuro económico. Por otro lado, el grupo de teatro representa un espacio en el que estas personas encuentran un oficio que les permite estar al margen de las actividades delictivas.

4.6.3 Caracteres temporales y recursos simbólicos

Los hechos representados en la película están basados en la realidad social y conflictiva de la región. La trama se desarrolla en la Comuna 7 de Barrancabermeja, una ciudad intermedia situada a orillas del río Magdalena, que es rica en recursos naturales y es el principal puerto petrolero de la región.

Como ocurre con otras zonas del país, su ubicación estratégica la ha convertido en un territorio disputado por organizaciones criminales. Además, históricamente allí se han presentado movimientos de lucha social y sindical motivados por el abandono del estado y las desigualdades. La región también fue un escenario con un marcado accionar guerrillero, principalmente en las décadas de los ochenta y noventa, y posteriormente se instauran fuerzas paramilitares con fines de control territorial (CNMH, 2014).

En el apartado 2.2 El conflicto social y armado colombiano y la vulneración del otro, se señala que los conflictos sociales aparentemente ajenos a la guerra se entrelazan con aquellos directamente relacionados con la misma. Los eventos en la película son un ejemplo de esto, ya que no se muestra la guerra entre los actores armados típicamente asociados al conflicto, sino que se aborda tres temas vinculados con este: las extorsiones -el principal negocio de Walter en la película-, el control y la intimidación de la población y el reclutamiento de jóvenes para actividades delictivas. Se trata de estructuras que a veces dependen de otras más grandes, principalmente vinculadas al fenómeno paramilitar y/o a los carteles de la droga. Estas problemáticas están vigentes, por lo que esta obra también responde a una representación del conflicto en su expresión contemporánea.

La forma de resistencia de las mujeres en el hecho ficcional también se basa en la realidad de la ciudad de Barrancabermeja. Al comienzo de la película, Made y otras

mujeres de la comunidad están haciendo trabajo doméstico y hablando sobre la posibilidad de tener su propio negocio, contribuyendo con su dinero. En otras escenas, los diálogos y algunas acciones muestran su relación solidaria y de ayuda mutua. En el escenario de la realidad, desde 1972 existe en Barrancabermeja la Organización Femenina Popular (OFP), que en 1996 conforma el Movimiento Social de Mujeres contra la Guerra y por la Paz, como una de sus formas de resistencia contra el conflicto (Peace Insight, 2015). Se hace referencia a OFP para mostrar el nivel de organización que han alcanzado las mujeres de la región. Por lo que el caso representado en la ficción es solo una muestra de las formas de resistencia que generan las mujeres de la comunidad contra la violencia.



Imagen 46. Mateo y David conversan en un restaurante frente al río Magdalena

Por otra parte, el río Magdalena es un entorno que se reitera en escenas donde se ve al protagonista en actitud reflexiva o en acciones con implicación en su transformación. Puede tratarse de una decisión exclusivamente estética por la belleza del paisaje, sin embargo, se deduce que señala un aspecto simbólico.

El río Magdalena es de vital importancia para la economía del país, comunica el centro con la costa caribeña y con el comercio internacional y es fuente de sustento, tradición y entorno cultural para los pobladores de las regiones asentadas en sus orillas. A su vez, este afluente ha sido utilizado como cementerio por los violentos en el marco del conflicto, quienes con la intención de desaparecer los cuerpos los arrojaban al agua. En este sentido, se constituye en un elemento simbólico tanto en la ficción como en la realidad del país. Como lo menciona el protagonista del film en una conversación con el párroco (00:43:05): “usted no se alcanza a imaginar todo lo que hay ahí metido, en ese río Magdalena hay de todo, hasta muertos”.



Imagen 47. Ensayo del grupo de teatro



Imagen 48. Mateo sostenido por sus compañeros

Por último, en la película, David dirige una serie de ejercicios con el grupo de teatro y, de manera simbólica, a través la expresión corporal y frases, busca reflexionar con los jóvenes sobre la otredad. Esto quiere decir que, al mismo tiempo que la obra en su totalidad alude al trabajo colectivo como forma de resistencia, también, dentro de la diégesis, estos personajes tratan el tema de la alteridad por medio del arte dramático.

Las actividades que propone David en el film están dirigidas al reconocimiento del otro, la ayuda mutua y la confianza en el colectivo. Con Mateo lleva a cabo un ejercicio individual para trabajar sus prejuicios machistas. Además, cuando Augusto es desplazado por la violencia, todos se reúnen para combatir el dolor a través de una representación simbólica de la situación, parafraseando las posibles palabras y sentimientos de su familia y de Augusto. En una actividad final, todos actúan como si estuvieran teniendo su última caída antes de morir, cada uno lo hace a su manera, pero muriendo al unísono.

Hay otro ejercicio que tiene un peso dramático en la historia, el cual busca motivar la confianza en el grupo. Los chicos se van rotando para dejarse llevar por sus compañeros, quienes los levantan, les dan giros, etc. Cuando llega el turno de Mateo, se siente incapaz y teme que no puedan sostenerlo. Sin embargo, en el momento en que percibe que sus compañeros pueden mantenerlo arriba y sin lastimarlo, Mateo cambia su semblante, se libera y es feliz.

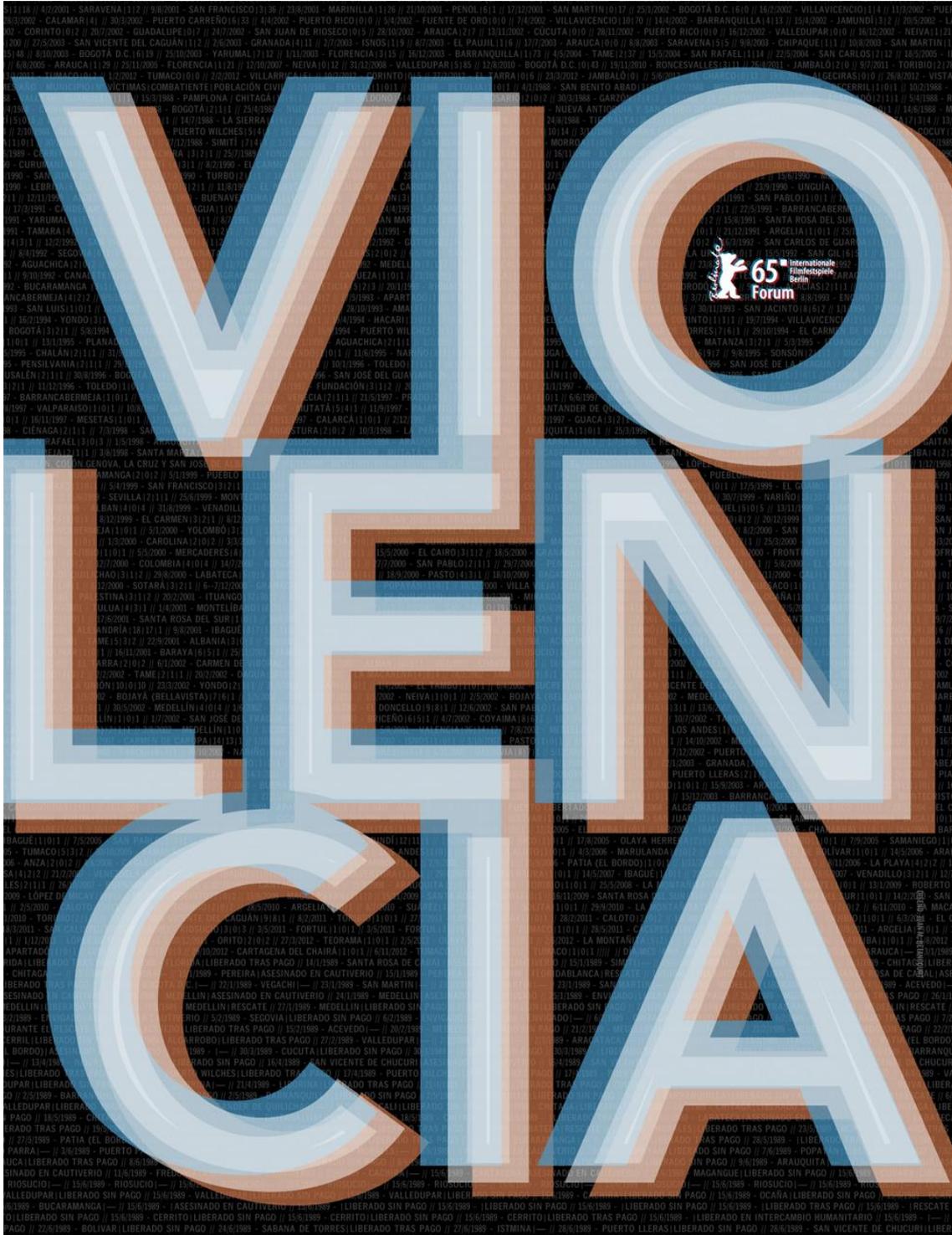
4.6.4 Focalización

La narrativa del film utiliza una focalización omnisciente para contar la historia y, a medida que esta avanza, acerca al espectador a las reacciones del protagonista ante sus circunstancias. De manera que, a través de los cambios de ánimo y actitud de Mateo, es posible percibir el sentimiento de culpa que tiene por ser un infiltrado en el grupo de

teatro y perjudicar a uno de sus compañeros. Esta estrategia busca generar empatía hacia él por parte del espectador.

4.7 Menores y jóvenes: *Violencia*

Imagen 49. Cartel de la película *Violencia*



Fuente: Proimágenes Colombia

4.7.1 Sucesos principales

La obra se compone de tres historias que comparten la temática del conflicto social y armado en Colombia. Cada una de ellas retrata la cotidianidad de sus personajes anónimos. Aquí se hará referencia a ellos como el secuestrado (primera historia), el joven (segunda historia) y el paramilitar (tercera historia).

En la primera historia, en medio de la selva y mientras amanece, un hombre de alrededor de 40 años, que está secuestrado, duerme en el suelo en posición fetal. Tiene una cadena atada al cuello y llagas en la piel.

Siendo ya de día, el secuestrado lleva a cabo varias actividades cotidianas y sencillas. Con desgana, come algo semejante a una papilla; ejercita su cuello para reducir tensión; lava una prenda y tararea una canción, durante esta actividad suena un helicóptero y de repente la mano de uno de sus captores le tapa la boca y lo tira al suelo hasta que el ruido del aparato se aleja. Luego, camina entre las ramas con sus captores detrás. Una vez asentados en un lugar, el hombre organiza su lecho (una hamaca y un plástico como cubierta). Después, es llevado por un captor frente al río, donde el secuestrado se da un baño.

Ya es de noche y el secuestrado está en la hamaca cuando su cuerpo comienza a temblar. Con dificultad, se baja para defecar. Uno de los secuestradores se acerca y lo ayuda a subir de nuevo a la hamaca y, seguido, le aplica una inyección. Más tarde, todavía de noche, el hombre enciende una radio a la que llega la señal con dificultad; escucha la entrevista a una mujer llamada Miriam, que se puede advertir es su madre, ella comenta que se está gestionando su liberación, habla sobre la familia y su futuro nieta. En un momento dado se corta definitivamente la señal, él intenta en vano arreglar la radio y en medio de la oscuridad se escucha su llanto.

En la segunda historia, un joven se marcha por la ventana de la habitación de su novia y regresa en bicicleta a su casa, que está ubicada en un barrio obrero. Al llegar, se encuentra con la madre quien va de salida, por el diálogo entre ambos se puede intuir que la mujer se dirige al trabajo. Él se encarga de servir el desayuno a la hermana menor antes de que se marche a la escuela.

Más adelante, el joven viaja en un autobús sosteniendo una carpeta blanca en la mano (un tipo de fólter común en Colombia para llevar el currículum) y a su lado se encuentra un hombre que se levanta para bajarse del vehículo y no se percata de que ha dejado su teléfono móvil. El joven ve el teléfono y en lugar de avisar al hombre, lo coge una vez que éste baja del autobús. Después, recorre varias calles y pasajes del centro de Bogotá hasta llegar a un edificio. Allí parece intentar persuadir a los porteros (no se escucha, se entiende por sus gestos) de que lo dejen entrar para entregar su currículum, pero no le permiten el acceso, así que deja el documento en la portería.

Ya de regreso, el joven se encuentra con su novia a la salida del colegio. Luego, pasa por la tienda del barrio donde abona dinero a la deuda que, al parecer, tiene con el tendero y compra algunos productos. En el parque del barrio, donde hay pista de skate, se encuentra con sus amigos, uno de ellos le comenta de un trabajo para el que no es necesario presentar un currículum y que se haría en otra región.

Al día siguiente, el joven se encuentra con su amigo y ambos son recogidos por un hombre que los lleva en su coche. Por la noche, en una carretera destapada, el vehículo se detiene y todos bajan. Son recibidos por unos militares y el comandante militar habla con el conductor del coche, le reclama porque han faltado dos personas. Luego, el militar da la orden para que los jóvenes sean asesinados.

En la tercera historia, un hombre de alrededor de 40 años de edad se ducha y sale a la habitación. Allí, una chica que está presente se despide para marcharse y él le pregunta si pueden verse en la noche. Seguido, se muestran una serie de actividades cotidianas en las que el hombre interactúa de manera cordial con personas que lo atienden. En una ferretería compra una serie de productos que parecen ser de utilidad en el campo, uno de ellos es un cuchillo. Finalmente, llega a una finca donde hay hombres armados y vestidos de camuflaje. El hombre llama a uno de ellos por el nombre de “García” y le da la orden de recoger las cosas. Se puede inferir que se trata de un paramilitar.

El hombre, en adelante el paramilitar, se acerca a un corral donde hay varios animales y elige una cabra para sacrificar. Luego, varios hombres que visten pantalones militares y camisetas negras se reúnen para almorzar, incluyendo al protagonista. En otro espacio, mientras juega a las cartas con otros uniformados, el paramilitar recibe una

llamada de un superior y deben marcharse inmediatamente para hacer una supuesta prueba.

El paramilitar parece estar eligiendo a alguien en una habitación (tiene una actitud similar a la escena con la cabra). En otro lugar de la finca, el grupo de hombres se encuentra reunido en formación y una mujer, aparentemente sedada, está amarrada a un árbol. El paramilitar llama a dos de los presentes, Negro y Care'lápiz, y le ordena a Negro que abra a la mujer, pero este no se atreve. Entonces, el paramilitar le da la orden a García para que se encargue de hacerlo.

En la noche el paramilitar, ya vestido de civil, está comiendo en el pueblo con la chica de la primera escena.

4.7.2 Red conceptual de la acción

Agentes

Cada una de las historias que conforman la película tiene un personaje central único y anónimo. A través de detalles y pequeñas acciones se pueden inferir algunas características de estos personajes. Los protagonistas de los dos primeros relatos son la representación de dos tipos de víctimas del conflicto, se trata de un secuestrado y una víctima de los falsos positivos; por otro lado, en la última historia, el agente principal es un victimario (paramilitar), aunque la película también expone aspectos de su vida cotidiana, de persona corriente.

En los dos primeros relatos, los personajes que podrían ser considerados antagonistas son aún más anónimos que los propios protagonistas. En el primer caso, los captores del secuestrado apenas se sugieren, aparecen en segundo plano y desenfocados o a través de planos donde se omiten sus rostros. En el segundo relato, no se muestra en ningún momento al hombre que se lleva a las víctimas para falsos positivos, solo se escucha su voz en un diálogo breve. De los militares, que aparecen en esta misma historia, solo se ven las siluetas y se escuchan en pocos diálogos.

El conocimiento del contexto del conflicto permite determinar que, en la primera historia, los captores son guerrilleros y, en la segunda, debido a que se trata de una realidad bastante conocida en el país, se entiende que son las fuerzas del ejército nacional quienes están detrás de los hechos.



Imagen 50. El secuestrado lavando su ropa

El secuestrado es la figura de uno de los hechos victimizantes en el conflicto colombiano, característico del accionar de todos los actores armados, especialmente de la guerrilla de las FARC-EP.

Este personaje es un hombre de contextura delgada, cuyo aspecto físico refleja el cansancio y la deshidratación. En su rostro y cuerpo se evidencian las consecuencias de las picaduras de insectos o enfermedades de quien habita la selva.

La ausencia de rasgos psicológicos se convierte en su caracterización. Es un hombre inexpresivo y su vida está limitada a sus rutinas diarias como secuestrado. Su estado actual de cautiverio ha vetado la manifestación de sus emociones o cualquier tipo de expresión. No hay muestra de rabia, locura, tristeza o alguna interacción que le permita mostrar su personalidad. La única relación que mantiene es con el entorno en el que tiene una rutina impuesta por las circunstancias y en el que su actuar es pausado. Solo hasta el final de la historia es posible escuchar su llanto. Además, a través de lo que expresa la madre en la radio, se sugiere que es un policía.

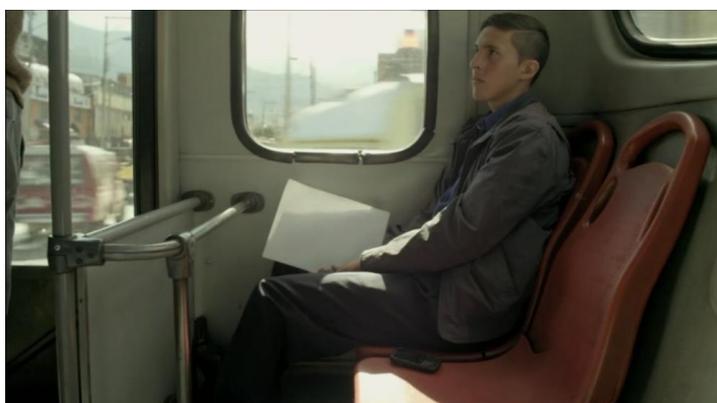


Imagen 51. El joven en un autobús atento para coger el móvil que ha olvidado un pasajero

El joven de la segunda parte del film es la representación de miles de víctimas civiles que fueron asesinadas para presentar como bajas en combate por parte de las fuerzas militares en Colombia.

Los rasgos físicos del personaje son comunes e irrelevantes en términos dramáticos. En cambio, su vestimenta tiene un significado porque comunica su situación y gustos. Por ejemplo, cuando va en camino a entregar su currículum para un empleo, se viste de manera formal, lo que significa que para él es importante causar una buena impresión y que realmente está interesado en encontrar un trabajo. Por otro lado, cuando está con sus amigos, lleva ropa de estilo urbano, lo cual es característico de los jóvenes en su zona, y acorde con su afición por el skate y la bicicleta.

El personaje no muestra rasgos psicológicos notables, únicamente revela preocupación debido a su situación de desempleo. En una de las escenas realiza un acto cuestionable desde el punto de vista moral y social, pues se queda con el móvil de un hombre que no se ha dado cuenta de que se le ha caído, para después venderlo y conseguir dinero. Sin embargo, en otra escena, sirve el desayuno y comparte el pan con la hermana menor, además de mostrarse respetuoso y obediente con la madre. Su acción en el autobús puede atribuirse a la precariedad económica en la que se encuentra, lo que le da un mayor realismo al personaje. Pero también es una acción que cuestiona la idea de que una víctima suele ser una persona buena y sin comportamientos moralmente cuestionables.

Respecto a la sociología del personaje, este tiene una serie de relaciones básicas como novia, familia y amigos. En su familia hay una ausencia del padre, que se puede inferir por el hecho de que la madre sea la encargada del sustento y el protagonista esté en búsqueda de empleo. Él pertenece a una clase social baja, vive en un barrio marginado de Bogotá y, aunque esto último no se menciona en la película, es fácilmente reconocible para el espectador del país. El hábitat del personaje es representativo de la realidad porque varios de los casos que se conocieron de los denominados falsos positivos fueron de jóvenes habitantes del municipio de Soacha y la localidad de Ciudad Bolívar, al sur de Bogotá, una zona marginal de la ciudad.



Imagen 52. El paramilitar obligando a su subalterno a cometer una práctica contra una víctima

El paramilitar es la figura representativa de uno de los actores armados del conflicto, autores de la formación de escuelas para enseñar técnicas de asesinato y tortura.

Los rasgos físicos del personaje no resultan relevantes a nivel dramático. De su apariencia externa se podría destacar su vestimenta porque hace parte de la caracterización, permitiendo ocultar o descubrir la doble vida del protagonista. En su vida cotidiana, fuera del ámbito paramilitar, se muestra cordial, amable y educado con las personas de su entorno. Mantiene un bajo perfil y la impresión que causa, previo a demostrar su faceta de actor armado, es la de un hombre tranquilo y corriente de pueblo. Además, se muestra enamorado o al menos atraído por una chica con la que tiene un vínculo amoroso.

Cuando adopta su rol de paramilitar, viste un pantalón de camuflaje y una camiseta negra, al igual que los demás en el sitio. En el grupo, siempre tiene una posición central, lo que evidencia su rol de mando en el lugar. A pesar de su papel, mantiene un estado de calma y cordialidad con ciertas personas, como con la mujer que les sirve la comida. Se dirige a ella agradecido, con una sonrisa, y en una siguiente escena, le pide un café en la cocina. Al terminar, él mismo lava el vaso que usó, acto que resulta significativo debido a que muestra un contraste en el personaje, porque, por un lado, puede tener consideración con la mujer que ya tiene arreglada la cocina y no le deja el vaso sucio; por otro lado, es capaz de mandar a sus subalternos a cometer actos violentos, como rajar el vientre de un ser humano.

Motivaciones, finalidades y circunstancias

El secuestrado tiene la necesidad de sobrevivir y presenta un comportamiento rutinario y casi automático, impulsado por las circunstancias. No obstante, el intento de sintonizar la radio para escuchar a su madre es un signo de motivación, lo que demuestra que su familia es su motor para llevar a cabo diariamente la rutina que, en gran medida, le permite mantenerse con vida. Este tipo de comportamiento es fácilmente previsible en una situación como esta en la vida real.

En el caso del personaje de la segunda historia, tiene como finalidad conseguir un empleo para hacer frente a sus necesidades económicas, que se demuestran a través de los diálogos, el contexto en el que vive y su deuda con el tendero. Es por esta razón que decide acompañar a su amigo a un trabajo en el que no se requiere un currículum, sin pensarlo demasiado o sospechar, ni hacer muchas preguntas para saber de qué se trata.

De la tercera historia, la escena inicial y final en las que el paramilitar interactúa con la chica que le gusta son los únicos momentos en los que se aprecia cierta motivación en el personaje, ya que esta mujer es objeto de su deseo. En sus acciones como paramilitar, no se observa que actúe con pasión, sino más bien como parte de una rutina, incluso cuando recibe la llamada de un superior que le ordena avanzar con la prueba a los reclutas se puede inferir que el personaje cumple con sus funciones como parte de su trabajo. Sin embargo, no deja de ser un personaje cruel y violento, pues solo alguien con este perfil podría trabajar en una escuela que enseña a matar a otras personas.

En la obra, las circunstancias afectan la vida cotidiana de los dos primeros personajes, siendo el secuestrado quien vive la situación más extrema y degradante. En la primera historia, el personaje está privado de su libertad, amarrado y vigilado por sus captores, alejado de su familia y en un ambiente hostil y peligroso que lo expone a enfermedades e infecciones, además, de que su alimentación es mínima.

El joven de la segunda historia se encuentra en una situación menos crítica que la del secuestrado, pero a la par precaria. Es un desempleado, es decir que, no solo carece de medios para el sustento, sino que, de acuerdo con el orden social que impone la modernidad se inscribe en la categoría de ser “residual” (Bauman, 2005), que implica

convertirse en un individuo inútil en una sociedad que demanda productividad. La película muestra la dificultad del joven en un sencillo acto: la escena en la que llega a la entrada de un edificio para entregar su currículum, pero no le permiten el acceso a pesar de insistir y, finalmente, debe dejarlo con los porteros. Esto puede significar que nunca llegará a su destinatario, convirtiéndose su pequeño periplo en una pérdida de tiempo.

La necesidad económica que obliga al personaje del joven a la búsqueda de empleo también le resta tiempo para disfrutar de sus hobbies. Esto es notable en la escena en la que sus amigos están en el parque con sus bicicletas y ropa que refleja sus gustos, mientras que el joven llega vestido de manera formal, como adulto, preocupado por conseguir trabajo. Aunque pueda parecer una situación sencilla, tiene una carga significativa en cuanto al tiempo y las oportunidades perdidas para la juventud cuando deben asumir roles de adultos.

Por último, el personaje paramilitar vive solo y se encuentra en una situación de desatención por parte de la mujer que le gusta, hecho que se percibe en el trato distante que ella tiene hacia él. Este detalle es relevante ya que genera un contraste con la faceta paramilitar del personaje, es decir, se muestra débil ante una situación sentimental pero agresivo y fuerte frente a sus subalternos en la escuela de paramilitares.

4.7.3 Caracteres temporales y recursos simbólicos

El contexto de las historias es el del conflicto social y armado en su manifestación contemporánea. Los personajes principales en cada historia permanecen en el anonimato y en las dos primeras historias, los victimarios se sugieren de manera desdibujada a través de decisiones estilísticas y narrativas como el desenfoco, el contraluz y planos que omiten el rostro.



Imagen 53. Un captor tras el árbol



Imagen 54. Militares del ejército en plena noche

La narrativa de la primera historia se apoya en recursos audiovisuales para generar significados acerca del tiempo que transcurre y del espacio físico que habita el personaje, ambos asociados a su estado y condición de secuestrado.

En cuanto al tiempo, la narración de esta historia es pausada, presenta un uso de planos fijos y de planos secuenciales a través de los cuales se da espera a que el personaje complete sus acciones. Por ejemplo, en la escena en que el secuestrado está organizando su refugio para dormir o cuando está enfermo en la noche, se muestra el comienzo y el final de la actividad o la situación respectivamente. Este recurso es congruente con los movimientos pausados del personaje y subraya el lento transcurrir del tiempo para alguien privado de la libertad, cuyas posibilidades de acción están limitadas.

En lo que respecta al espacio, en la primera historia, se utilizan recursos visuales para representar la oscuridad de la noche en la selva. La imagen en pantalla es completamente oscura y va aclarando de manera gradual, conforme amanece, mientras el sonido de la selva (lluvia, ruido de animales) predomina. En la escena final de esta misma historia, de nuevo se oscurece por completo cuando se apaga la luz que emite el transistor, la única iluminación que dejaba entrever el rostro del secuestrado. En la escena del río, al sumergirse el personaje y hundir su cabeza en el agua, se representa el sonido e imagen de esta inmersión, que por momentos se hace larga. De esta manera, se transmite la sensación del secuestrado.



Imagen 55. El secuestrado escuchando a su madre por radio

La escena final del relato muestra al secuestrado encendiendo la radio y, a través de ella, escuchando a su madre dirigiéndose directamente a él. Este dispositivo tiene un valor simbólico en la historia del conflicto colombiano, ya que los secuestrados solían usarlo como una forma de distracción en su larga espera y para mantenerse en contacto con la realidad de la que habían sido separados. Además, la radio simbolizaba la esperanza de recibir noticias sobre sus seres queridos o de ser liberados.

En la segunda historia, se puede observar cómo el conflicto social y el conflicto armado se entrelazan. La situación del joven en la película representa un conflicto social que afecta a la juventud en condiciones de marginalidad, que en algunos casos se ve obligada a buscar formas de ganarse la vida para ayudar a sus familias y que no tiene acceso a oportunidades laborales. El desempleo puede parecer un problema ajeno al conflicto armado, pero en la realidad colombiana, las Fuerzas Armadas han utilizado la promesa de empleo como una de las dieciséis formas de reclutamiento para convencer a víctimas que posteriormente serían asesinadas y presentadas como bajas en combate (Rojas Bolaños et al., 2020).

En la tercera historia, la película tiene como propósito humanizar al victimario, creando una ambivalencia en el personaje. En ese sentido, el film presenta una versión menos estereotipada de lo que significa ser el villano de la historia. Este personaje lleva una doble vida, por una parte, es una persona corriente, por otra, cruel y violento. La humanización del victimario es la forma en que la película deforma la idea binaria del malo y el bueno, tan común en contextos de conflicto. Como se ha visto en el apartado teórico dedicado a la alteridad, la idea radical de opuestos es una de las causas de los fenómenos que rodean la otredad, tales como estigmatizaciones, rechazos, exclusión y

odios. Esta idea imposibilita las vías pacíficas y de reconciliación necesarias en un conflicto.

En este mismo relato, hay un elemento que se repite como en otras de las películas estudiadas y es el uso de los logos o emblemas de los grupos armados. En este caso, se muestra claramente en el brazo de uno de ellos las siglas: AUC, correspondientes al grupo paramilitar Autodefensas Unidas de Colombia. Además, se presenta una analogía entre la manera en que el personaje, aún vestido de civil, elige una cabra para ser degollada y posteriormente, ya con su personificación de paramilitar, elige a una persona para que también sufra una matanza semejante a la del animal. Cabe destacar que la película no muestra directamente las acciones violentas hacia humanos.

Por último, en las tres historias que integran la obra, hay una significación acerca de la imposición en los cuerpos. En el primer relato, el secuestrado tiene unas cadenas impuestas alrededor de su cuello, su cuerpo está marcado por las circunstancias a las que lo han llevado sus captores (picaduras, magulladuras, deshidratación) y su falta de libertad limita sus movimientos e independencia. En el caso del joven, su pérdida del cuerpo es radical: la muerte. El film alude a los falsos positivos y esto, llevado al contexto de la realidad, supondría también la manipulación del cuerpo para la creación de una falsa identidad para la víctima -la de guerrillero. En la tercera historia, el personaje instrumentaliza y crea marcas letales en los cuerpos de otros para enseñar técnicas violentas e imponerse sobre las víctimas.

4.7.4 Focalización

Esta obra guarda similitud con el film *Oscuro animal* en cuanto al uso de una narrativa cercana a la no ficción, donde la cámara actúa como testigo siguiendo a los personajes.

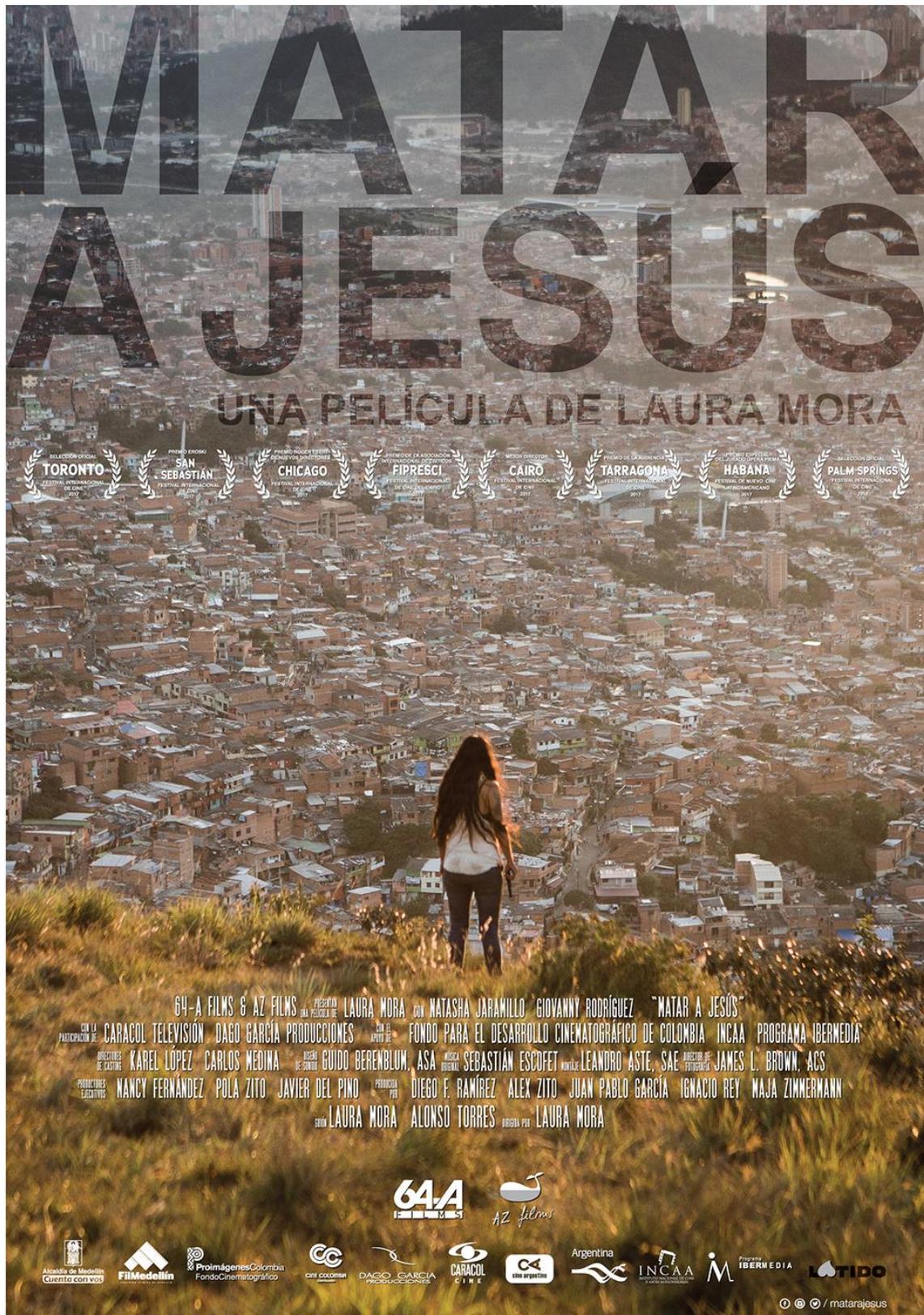
En el relato del secuestrado, la cámara sitúa al espectador como un testigo en una posición cercana al protagonista, permitiendo un acercamiento visual a su cuerpo, sus acciones cotidianas y sus sensaciones físicas. Los encuadres se centran exclusivamente en el personaje principal, excluyendo a los demás agentes. Cuando los otros personajes aparecen en pantalla, sus rostros no son mostrados, están desenfocados o escondidos. Del mismo modo, se utiliza un punto de vista óptico del personaje para mostrar su visión del amanecer y el anochecer. Además, se utiliza una auricularización

interna para representar los sonidos de la selva en la oscuridad y el sonido bajo el agua cuando el agente se sumerge en el río.

En las otras dos historias, la cámara también sigue a los personajes, pero mantiene una mayor distancia y permite conocer otras acciones e información fuera de la perspectiva de los protagonistas. En estos casos, se combina una focalización externa y la focalización omnisciente.

4.8 Menores y jóvenes: *Matar a Jesús*

Imagen 56. Cartel de la película *Matar a Jesús*



Fuente: Proimágenes Colombia

4.8.1 Sucesos principales

La primera escena de la película es un *flashforward* correspondiente a la escena final. En ella, Paula, una joven de 22 años, se acerca a la pendiente de un mirador que ofrece vistas a la ciudad de Medellín. Sostiene un arma en la mano y su blusa está sucia. Se acurruca y observa la ciudad desde allí.

En la universidad, Paula y sus compañeros discuten acerca de los cambios que necesitan y hacen propuestas al respecto. Paula se muestra participativa y propone un bloqueo de la facultad para exigir sus derechos. En otro momento, aún en el campus, mientras ella conversa con su amigo Sánchez, también compra marihuana a un traficante de drogas local apodado Gato. Luego, se dirige a un aula y observa con admiración a su padre dictar una clase.

El padre conduce hacia su casa mientras Paula le cuenta una anécdota. Se evidencia una relación de confianza entre ambos. Ella saca su cámara para hacer una foto, pero su padre insiste en que la guarde para evitar peligros. Cuando llegan a la casa, él sale del coche para abrir el garaje y de repente se escuchan disparos; ella se agacha para protegerse y, luego, al levantarse, ve de perfil al joven que ha disparado. Paula sale del coche para ver a su padre, quien ha sido asesinado.

En un despacho de la fiscalía, Paula comparece como testigo del asesinato de su padre, y su hermano Santiago la acompaña. El fiscal le realiza una serie de interrogantes, enfocándose en la posibilidad de un robo. Paula confiesa haber visto el rostro del sicario y proporciona descripciones generales. Le muestran un libro con fotos de delincuentes, pero no logra identificar al asesino. El fiscal les recomienda que abandonen la ciudad y mantengan un bajo perfil.

Encerrada en su habitación, Paula llora a su padre mientras su familia está en el salón reunida con más personas. En la noche, en una conversación familiar entre la madre, el hermano y ella, se da a conocer que el padre habría recibido amenazas en varias ocasiones por su pensamiento y discurso. Esa misma noche Paula revisa las cosas del padre en su oficina, encuentra su agenda y una foto en la que están ambos.

Tres semanas después, Paula regresa a la fiscalía y busca al fiscal encargado de su caso. Durante su encuentro, lo confronta y le pide más información, este pierde la

paciencia ante la insistencia de ella, agregando que tiene muchos casos que atender. Paula se altera, revuelve los objetos del lugar e insulta al personal. Más tarde, Santiago la recoge en la fiscalía porque había sido detenida.

En el comedor de la universidad, los compañeros de Paula conversan, ríen y deciden salir en la noche. Paula se muestra triste en contraste con la actitud de sus amigos. Deciden ir a una discoteca, beben y bailan, incluyendo Paula, hasta que ve a Jesús, el joven que mató a su padre. Ella se dirige al baño ansiosa y vomita. Al salir, en lugar de regresar a casa con sus amigas, va a otra discoteca donde vuelve a encontrarse con Jesús. Se conocen y, seguido, ella decide irse con él hasta su barrio y en su moto.

En el barrio de Jesús, en una casa en la que hay una fiesta, Paula y Jesús conversan, alguien se acerca a él para hablarle en el oído y este se pone nervioso, debe marcharse enseguida. Antes de que se vaya, ella logra pedirle su número de teléfono móvil. Al llegar a su casa, su madre, su hermano y su amigo Sánchez la están esperando, preocupados. Se presenta una discusión familiar.

En una siguiente escena, Paula busca a Gato para que le venda un arma, el costo de esta es alto, así que ella intenta gestionar el dinero de varias formas.

Más adelante, tras varios intentos de Paula por comunicarse con Jesús, finalmente él le devuelve la llamada. Ella finge tener un motivo para quedar con él en un mirador del que él había hablado. Paula prepara una improvisada arma con piedras y trozos de cristal que envuelve en un trapo y guarda en su mochila. En el mirador, conversan y durante un incidente con un perro en el lugar, ella se da cuenta de que Jesús tiene un arma. Ella no se atreve a atacar a Jesús. De regreso al barrio, al ver a la policía, Jesús le pasa el arma a ella y la recupera después de la requisa.

En otro encuentro, Paula y Jesús están en el río y él le toca las piernas a ella, lo que causa una discusión entre ambos. Este sale del agua y se aleja con sus amigos, quienes están cerca haciendo disparos por diversión. Luego, Paula se acerca a Jesús para pedirle que le enseñe a disparar, pero ella al hacerlo solo consigue ponerse nerviosa. Por la noche, continúan juntos y van a la casa de la madre de Jesús donde están realizando la novena navideña. Paula observa cómo Jesús se relaciona con su familia.

De día, Paula se encuentra con un contacto recomendado por Gato, una mujer que la lleva a un lugar apartado donde esta y un hombre la roban y golpean. Buscando recuperar sus pertenencias, Paula busca a Jesús, quien la lleva en su moto a la zona, pero no logran encontrar a los ladrones. Luego la lleva a su casa -diferente a la de su madre- y le ayuda a curar su herida en la cara. Jesús habla de su hermano y otros temas personales, le ofrece algo de beber y le permite descansar en su cama. Después, Paula se despierta por el ruido de la música, la gente y los fuegos artificiales en la calle, donde están celebrando el triunfo de un equipo de fútbol.

En la calle, Jesús se acerca a Paula para bailar, ella lo permite y se presenta un momento de ensoñación en el que están únicamente los dos en el entorno. El momento de ensueño finaliza cuando Jesús tiene que marcharse porque sus enemigos están en la zona. Para protegerla, él le indica a Paula que regrese a la habitación; al llegar allí, encuentra todo revuelto y comienza a organizar las cosas hasta encontrar un recorte del periódico donde aparece su padre. Esto hace que aflore su odio nuevamente.

Paula continúa con Jesús, quien está herido, y se dirigen a casa de la madre de él. Una vez allí, Paula ve la oportunidad de coger el arma y confrontarlo. Le confiesa que sabe que él mató a su padre y le pide que revele quiénes son los verdaderos culpables. Jesús no sabe nada y le hace saber que prefiere que sea ella quien lo mate en lugar de las personas que lo están persiguiendo. Paula decide no matarlo y se marcha. Finalmente, se acerca al mirador y arroja el arma por la pendiente.

4.8.2 Red conceptual de la acción

Agentes

Paula y Jesús son los personajes principales. Ella es la protagonista y él tiene un relativo antagonismo en la medida que ella lo ve como el enemigo. No obstante, las acciones de Jesús no van dirigidas intencionalmente a hacer daño o evitar los fines de Paula, por eso, tal y como sucede en otros de los filmes, el antagonismo lo tiene la violencia en sí misma.

A continuación, se describe los principales rasgos físicos, psicológicos y sociológicos de los personajes para su análisis desde el nivel fenomenológico.



Imagen 57. Paula tomando decisiones políticas con sus compañeros de la universidad

Paula es una chica de 22 años a quien su familia y amigos llaman Lita; estudia artes plásticas en una universidad pública de Medellín, Colombia, y le gusta la fotografía. Tiene una relación cercana con su padre, un docente de ciencias políticas de la misma universidad, quien es asesinado por causas desconocidas -se intuye que ideológicas-, hecho que convierte a Paula en una víctima.

En relación con sus rasgos externos, es significativo destacar su larga cabellera y su forma de vestir que reflejan un estilo juvenil y descomplicado, su cultura urbana y su actuar libre. De sus rasgos internos es relevante su sentido de la justicia y el activismo, que exhibe en el espacio universitario y en el policial cuando encuentra que la muerte de su padre sigue impune.

La película logra presentar en pocos minutos las virtudes del padre de la protagonista en sus roles de docente y papá. Lo retrata como un humanista que inspira confianza tanto en sus alumnos como en su hija. Por esta razón, Lita se siente cómoda revelando asuntos personales en la conversación con su padre en el coche, cosas que normalmente no se comparten en una relación padre-hija, como el hecho de que fuma marihuana o que ha hecho alguna travesura.

Los aspectos psicológicos y sociológicos de Paula sufren una transformación significativa después de la muerte del padre. Su estado de ánimo cambia de la alegría a la tristeza y el enojo, acompañados de episodios de rabia. Además, surge en ella un interés por la venganza al no encontrar respuestas a través de la justicia ordinaria. Por otra parte, sus escenarios de vida y relaciones también se ven afectados. Se aleja del espacio universitario y familiar, donde podría considerarse que tiene una relativa

protección, para habitar principalmente en sitios exteriores, como los barrios marginales donde vive Jesús, acercándose a ambientes más peligrosos. Asimismo, este nuevo entorno la introduce en otras relaciones, con Jesús, su familia, vecinos y amigos. Sin embargo, solo con él tiene una interacción de amistad, aunque fingida por parte de ella.

Al principio, la cobardía, el miedo o la incapacidad de cometer un acto como el asesinato impide que Paula lleve a cabo la acción de matar a Jesús. Ese tiempo en que no concreta el hecho de asesinarlo, es el mismo que permite que ella pueda conocer la humanidad de Jesús en su relación familiar, intereses, tristezas y pensamiento. Por lo tanto, cuando la ira de Paula finalmente estalla e intenta matarlo, ya ha conseguido reconocer la condición de víctimas que los une.

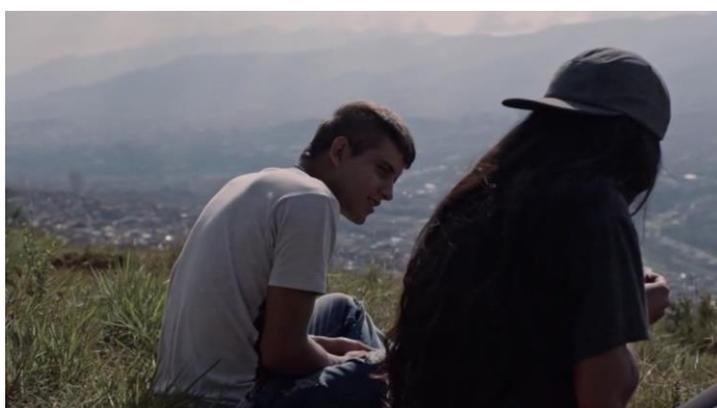


Imagen 58. Jesús observa como Paula lía un porro (cigarro con cannabis)

Jesús es un joven de alrededor de 22 años, habitante de un barrio marginal en la ladera de Medellín y es el sicario que dispara al padre de Paula. Este hecho lo convierte en victimario, a pesar de que sea solo un peón de las estructuras criminales que actúan en la ciudad. Al mismo tiempo, es víctima de un sistema excluyente y una sociedad desigual.

Jesús se muestra la mayor parte del tiempo como un chico pasivo que expresa sus sentimientos familiares ante Paula, pero se sabe que es un sicario y, en contadas ocasiones, tiene episodios de agresividad que permiten intuir que lleva dentro de sí una rabia. Esto se evidencia en la escena en la que Jesús está enseñando a Paula a disparar un arma (1:05:50) y le insiste en que debe hacerlo con odio para que funcione: “¿usted ha tenido rabia o no? ¡duro! le apunta a esa gonorra en la cabeza, con odio...”. Jesús no conocía al padre de Paula, por lo que se deduce que su actuar violento está motivado por un odio permanente y no está dirigido a personas específicas.

A partir de la historia de vida de Jesús y algunas expresiones que utiliza, se puede elucidar otro aspecto interno de su personaje: está cansado de vivir. Al igual que a Paula, la violencia le arrebató un ser querido (su hermano), tiene una cicatriz en su frente por una fuerte agresión recibida en el pasado y manifiesta que ha cometido actos indebidos que lo tienen acorralado.

Por otro lado, el aspecto físico de este personaje revela su procedencia social. Jesús es un joven de barrio popular identificable en su acento, manera de vestir, corte de pelo, forma de caminar y postura corporal. Y es precisamente su origen lo que influye en varios de sus rasgos sociológicos, ya que este personaje habita un espacio marginal y periférico, un mundo aparte donde confluye la amistad, la vecindad y el festejo, a la par que el peligro. Jesús está en constante huida, bien sea porque ha ganado enemigos o simplemente porque, en ese ambiente, no es fácil para un hombre joven evitarlos.

Paula y Jesús saben enfocar hacia un objetivo y disparar. Ella lo hace con una cámara y él con un arma. El contexto en el que cada uno se desenvuelve ha creado esa diferenciación entre ellos. A pesar de esto, encuentran lugares físicos y vivenciales en común, lo que da lugar a una relación de igualdad. De hecho, el primer encuentro entre estos personajes se produce en una discoteca céntrica de la ciudad, a la que acuden tanto jóvenes universitarios (como Lita y sus compañeros) como chicos de barrios periféricos, quienes se mezclan entre bailes de una misma música alegre.

La familia es también un punto de encuentro entre los dos personajes principales. Cada uno tienen una unión familiar, aunque esta se encuentre debilitada por las circunstancias. Ambos han perdido a un ser querido, ella a su padre y él a su hermano (tiene una foto en su habitación y le cuenta su historia a Paula). En una de las escenas, Paula entra a la casa de la madre de Jesús y conoce su ambiente familiar en temporada navideña, además observa cómo él se relaciona de manera cariñosa con sus parientes. Esto despierta en ella celos, ya que, al llegar a casa, organiza los adornos de Navidad, aunque de mala manera. En ese instante, su hogar se ve sombrío, pero ese sentimiento sugiere que en alguna ocasión ella también experimentó un ambiente familiar similar al que presenció en la casa de Jesús.

Motivaciones, finalidades y circunstancias

La motivación y finalidad de la protagonista son claros tras la pérdida de su ser querido. La muerte de su padre y la ineficacia de la justicia despiertan en ella la necesidad de venganza, por lo que se propone matar a Jesús, a quien ha identificado como el autor material del homicidio. Sin embargo, al final no cumple su propósito porque su necesidad se agota en el encuentro con Jesús, donde conoce al ser humano detrás del sicario y además comprende que él no es el verdadero responsable del hecho.

A Jesús le sucede lo mismo que a otros personajes previamente analizados en esta muestra: su necesidad se limita a la supervivencia. No demuestra ninguna aspiración o propósito concreto y se encuentra en constante fuga para mantenerse con vida. Por otra parte, se suma a sus motivaciones la protección de su familia, que manifiesta a través de diálogos y por el hecho de evitar vivir en casa de su madre, a pesar de que comenta con nostalgia que ese es el barrio en el que creció.

El contexto que habitan los personajes determina sus circunstancias individuales. Paula es una joven de clase media alta que, antes de la muerte del padre, disfrutaba de cierta estabilidad económica, buenas relaciones familiares, una vida alegre en un ambiente universitario y la oportunidad de estudiar. Después del suceso que cambia su vida, comienza a frecuentar ambientes peligrosos, al menos eso es lo que sugiere constantemente la película, generando una sensación de que algo podría ocurrirle en su contacto con Jesús y en los sitios a donde se aventura a adentrarse. Esto sucede cuando confía en el personaje conocido como Gato, quien la lleva a una zona peligrosa donde es estafada y golpeada.

La situación de Paula después de la experiencia traumática refleja lo que ocurre con las familias cuando uno de sus miembros -como pilar económico y/o emocional- es asesinado, desaparecido, secuestrado o cualquier circunstancia que cause su ausencia. En la película, tras la muerte del padre, el ambiente en la casa se vuelve sombrío (reforzado por la iluminación), los miembros de la familia se distancian físicamente, no hay interacción entre ellos y Paula se ausenta. Además de que la necesidad económica comienza a ser un tema de conversación en la familia.

En el caso de Jesús, sus circunstancias permanecen iguales a lo largo de la película. Él se desenvuelve en ambientes de constante acecho, donde habita por

momentos, goza de ciertos instantes de felicidad, pero donde también experimenta miedo. En una escena en la que tiene que huir repentinamente, su voz se quiebra por el temor cuando informa a Paula que tiene que marcharse. En otra escena, su habitación es intervenida por sus enemigos, aunque los autores de la hostilidad son invisibles porque Jesús, como él mismo manifiesta, sabe que hay varias personas que quieren verlo muerto.

Ahora bien, a pesar de las diferencias en sus circunstancias individuales, la ciudad crea una situación común para ambos personajes. La Medellín que refleja el film, es alegre y hostil al mismo tiempo, donde las discotecas, los barrios, la universidad y las carreteras son espacios para el disfrute, pero también para actividades peligrosas. Así, por ejemplo, las discotecas, como se ha mencionado, reúnen una variedad de personas, entre ellas Jesús, quien siempre carga un arma consigo. En los barrios, la violencia está presente sin excepción, ya sea en el marginal donde vive Jesús, en la zona central donde atacan a Paula, o incluso en el barrio de clase media-alta donde asesinan al padre. La carretera también es un espacio peligroso, que la película utiliza como tránsito hacia las periferias de la ciudad, y en la que los amigos de Jesús, con actitud desafiante, demuestran habilidades peligrosas en sus motocicletas, produciendo una sensación de peligro -aunque sea una expresión de libertad de los personajes-, similar a la del restante de espacios de la ciudad.

4.8.3 Caracteres temporales y recursos simbólicos

A través de la manera de vestir de los personajes y los escenarios que se muestran se puede intuir que el contexto temporal de la historia oscila en los años del presente siglo. Se trata de una expresión del conflicto en su forma contemporánea, alejada de la guerra armada rural y alusivo a la violencia urbana, manifestada en la exclusión, el asesinato por razones ideológicas, el narcotráfico, la corrupción y el colapso del sistema judicial.

De la temporalidad, la Navidad se presenta como un elemento contextual que agudiza el drama. En primer lugar, porque es una temporada de unión familiar, una circunstancia de la que Paula no puede disfrutar debido a la ruptura radical de su familia. En segundo lugar, hay festejos en los barrios populares que incluyen pirotecnia, música, baile en las calles y licor; se trata de un ambiente alegre, pero también peligroso

porque hay una exaltación de ánimos que veces desembocan en violencia. Estos aspectos se pueden intuir en la película, aunque están más claramente presentes en el imaginario de aquellos que conocen los escenarios urbanos de las principales ciudades colombianas.

También en referencia a la época festiva de diciembre, la película utiliza la imagen de las luces navideñas para significar la melancolía de este período del año en relación con el personaje de Paula. Una escena en concreto utiliza la subjetiva de la protagonista desde la moto de Jesús, en representación de su mirada la cámara, en un plano contrapicado, muestra un desfile de luces de colores pasando por encima de ellos.

En cuanto a la relación de esta obra fílmica con la realidad, es importante mencionar una entrevista realizada por la Comisión de la Verdad en el marco del espacio *Nombrar lo innombrable: conversaciones sobre arte y verdad*. En dicha entrevista, la directora Laura Mora explica que la película nace a partir de un sueño que tuvo años atrás, en el que ella se ve con veintidós años de edad, en un mirador y conversando con un chico de su misma edad. Durante la conversación, este le dice: “Yo me llamo Jesús y yo maté a su papá” (Comisión de la Verdad, 2020, 00:45:45).

Al igual que la protagonista de su obra, Laura Mora perdió a su padre siendo muy joven debido a la violencia, y la película es en sí misma un acto catártico para la directora. Esta historia, basada en su realidad privada e íntima, se hace pública en la medida en que representa un conflicto social conocido. Como ella misma menciona, hay muchos “Jesuses”, es decir, jóvenes que son víctimas de un sistema excluyente y de una cultura de la muerte que se ha normalizado

Los aspectos simbólicos de la película se relacionan con la violencia y el encuentro con la alteridad. En cuanto a la violencia, ésta se manifiesta tanto de manera explícita (a través del asesinato) como mediante estructuras criminales anónimas, la corrupción, el sicariato y la falta de justicia. Por otro lado, la inacción de Paula ante su objetivo de matar a Jesús es significativa en la medida en que representa un reconocimiento de la otredad que interpela a la protagonista y, por ende, una contravención del ciclo de la violencia.

Del primer aspecto, varias escenas de la película dan cuenta de significados alrededor de la violencia. La más evidente es el asesinato del padre de Paula frente a su

propia casa. En la película, se presenta al padre como una persona recta, intelectual y dedicada a la educación; en una escena, Paula lo observa mientras da una clase y cita una frase de Michel Foucault (00:04:46): “A los individuos nos corresponde indignarnos, a los gobiernos reflexionar y actuar”. Como se da a entender en la película, el padre es asesinado por su discurso, por tanto, el caso de este personaje sugiere la existencia de una falta de libertad para la expresión y el pensamiento crítico.

En orden secuencial de cómo se expone la violencia, se presenta el personaje del sicario, quien expone su rostro, pero no se lleva nada de la víctima, es decir, no comete un delito con la intención de robar. A lo largo de la obra, se aclara que Jesús es solo el último eslabón del crimen, es el peón que desconoce quién dio la orden y los motivos, pero que, sin embargo, es la cara visible que se expone y realiza el trabajo sucio de disparar. Varias escenas sugieren esta circunstancia, como aquella en la que Paula le apunta con el arma, y él le dice (1:32:26): “Ni usted ni yo nunca, ¡nunca! ¡nunca! vamos a saber quién me mandó a matar a su papá”. Esta frase sugiere la existencia de un autor intelectual sin rostro.

Después del asesinato, se muestra el sometimiento de Paula a los interrogatorios de las autoridades de justicia, donde se expresa una violencia implícita a través de la manera deshumanizada en que se trata a la víctima. Tanto la estética como los diálogos tienen dicha significación en la obra. En el primer encuentro con las autoridades, la iluminación y la escenografía de un lugar cerrado e incómodo crean una atmósfera de frialdad para Paula; se encuentra frente a un fiscal que le hace una serie de preguntas ininterrumpidas, apuntando a encontrar motivos en un robo o en enemigos concretos y, mientras recibe el interrogatorio, al fondo se escucha una persona exasperada por la espera. En otra escena, Paula confronta al fiscal y este le responde que su caso no es el único, insinuando que el sistema está colapsado. En este momento, Paula entiende que allí no encontrará una solución.



Imagen 59. Paula en interrogación con un fiscal

La corrupción es otro elemento distintivo de una autoridad ineficaz y que no genera confianza en las víctimas. Una escena en particular evidencia este hecho. Mientras Jesús y Paula bajan del barrio, hay una patrulla de la policía, motivo por el cual él le pide que guarde el arma. Cuando uno de los policías requisita a Jesús y pide su documentación para revisar su pasado judicial, otro de ellos lo saluda con confianza e interactúan amistosamente a través del diálogo, y luego el policía le devuelve el documento de identidad. Esta escena muestra la relación entre un delincuente y un policía corrupto que lo encubre.

Hay otras formas de violencia que se representan en la película y que están relacionadas con las dinámicas de la ciudad, como el tráfico de estupefacientes y los espacios de exclusión. El personaje apodado Gato es un ejemplo de la primera, ya que habita no solo el centro, sino que también logra infiltrarse en un recinto educativo universitario. La segunda forma de violencia se manifiesta en los barrios de la periferia, que se destacan por la manera en que la película señala los desplazamientos por la carretera, que es un espacio fronterizo. Cuando se sube por la carretera, se va hacia los barrios periféricos, hacia la lejanía y la exclusión; cuando se baja, se vuelve a Medellín, es decir, a la ciudad en su totalidad.



Imagen 60. Paula baila con Jesús (escena de ensoñación)

Finalmente, toda la obra aborda el tema de la otredad. Paula representa la mismidad que es interpelada por Jesús. Hay una escena simbólica que ilustra este encuentro (1:21:22), en esta, mientras la gente del barrio festeja el triunfo de su equipo de fútbol, Paula y Jesús bailan en la calle y, de repente, ella entra en una especie de ensueño en el que están solos, bailando lentamente y abrazados. Es una escena lejana al romance y cercana a la ternura, en la que la obra los pone en una condición de igualdad. En este punto, Paula ya tiene una referencia del pasado, vida y relaciones familiares de Jesús; además, ha recibido un trato amable por su parte. También se señala en la película una posible situación de peligro con Jesús, lo que hace que el espectador piense que podría atacar a Paula (golpearla, violarla, etc.), pero eso nunca sucede.

El odio de Paula se desencadena cuando encuentra un recorte de periódico con el rostro de su padre en la habitación de Jesús. Sin embargo, en un acto de resistencia, se deja interpelar por el rostro del sicario que la observa desde el suelo mientras ella apunta con el arma. Luego, al acercarse al mirador y arrojar el arma al vacío, rompe el ciclo de la violencia.



Imagen 61. Paula después de decidir no matar a Jesús

4.8.4 Focalización

La obra está narrada desde una focalización omnisciente y una focalización interna fija a través del personaje principal. La perspectiva de la protagonista aparece en mayor medida a partir de la muerte del padre, hecho que marca un antes y un después en su vida.

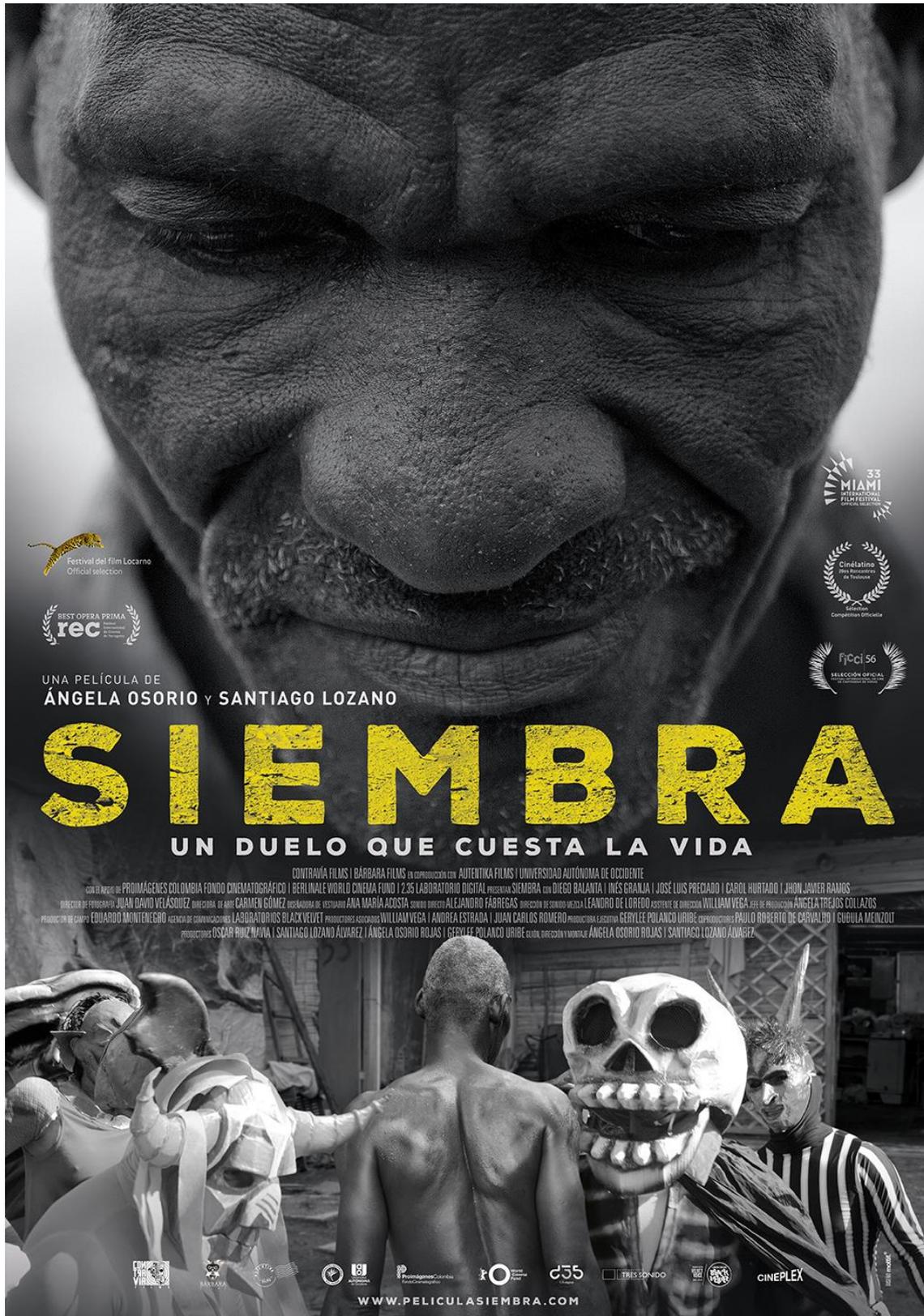
Para referirse al punto de vista de Paula, la película utiliza recursos como la auricularización interna y el punto de vista óptico. El recurso del sonido para generar la perspectiva de la protagonista tiene un gran peso dramático, alejando al personaje de la realidad que la rodea y situando al espectador en su estado interno de aturdimiento, que puede ser por tristeza o por miedo. Por ejemplo, días después de la muerte del padre de Paula, en un par de escenas en las que está con sus amigos, además de ser notable su tristeza en la expresión del rostro y en su silencio, el sonido de las voces de sus compañeros se percibe lejano o incluso ausente a ratos, y hay una música incidental que acompaña la sensación de tristeza.

La escena en la que Paula se encuentra con Jesús en el mirador, que es un lugar apartado y solitario, también utiliza el recurso del sonido para crear una sensación, en este caso, referida al temor de Paula. En la escena, el sonido deja de ser objetivo y se enfoca en la perspectiva subjetiva de Paula, lo que aumenta la tensión. Además, la puesta en escena en sí misma es sugerente, ya que Paula va detrás de Jesús con la intención de atacarlo con un arma improvisada. El sonido ambiente y la voz de Jesús se mantienen en segundo plano, lo que contribuye a la sensación de aturdimiento que acompaña a Paula.

Asimismo, la escena que representa más claramente el reconocimiento de la alteridad, el encuentro con el otro que interpela es precisamente una que se narra a través de la focalización interna. En esta escena, se presenta una ensoñación de Paula, un momento mágico entre tanta realidad, en el que después de estar rodeados de muchas personas del barrio, algarabía, música y baile, de repente están solos, bailando lento y abrazados.

4.9 Población afrodescendiente: *Siembra*

Imagen 62. Cartel de la película *Siembra*



Fuente: Proimágenes Colombia

4.9.1 Sucesos principales

La película comienza presentando a los personajes y el barrio de invasión donde residen. En la primera escena, se observa a Yosner, un adolescente afrodescendiente e hijo de Turco, bailando *breakdance*. Después, se muestra a Turco en su hamaca y, junto a él, Celina, ambas personas mayores y afrodescendientes. Están en una actitud pensativa.

Un grupo de personas, incluyendo a Turco, revisan la lista del plan de retorno para los desplazados (en Colombia, gestionado por el Sistema Nacional de Atención y Reparación Integral a las Víctimas). Una vez de regreso en casa, Turco le pide a su hijo el teléfono móvil para comunicarse con la gente del pueblo y averiguar qué puede hacer para volver a su tierra. Esta petición suscita una discusión entre padre e hijo, ya que este último no tiene interés en regresar.

Yosner es asesinado mientras baila en la calle, rodeado de otros jóvenes. Desde ese momento, el padre debe gestionar el entierro de su hijo. Lo primero que intenta hacer es llamar a alguien que le debe dinero, pero solo consigue la evasión de la deuda. Mientras tanto, Celina cose telas blancas y otras mujeres elaboran adornos para el funeral. Turco quita una de las paredes de su rancho de madera para adecuar el espacio al velatorio, y con la ayuda de otros hombres, lleva el cuerpo en una camilla improvisada. Seguido, empieza a elaborar el féretro en madera él mismo.

Durante la noche, se lleva a cabo una procesión con el cuerpo de Yosner. Cuatro hombres, entre ellos Turco y Jota, amigo y vecino, llevan el ataúd, mientras que varias cantadoras (mujeres afrocolombianas interpretes vocales de cantos populares de su cultura) entonan una canción sobre la muerte. Finalmente, llevan el cuerpo hasta el lugar de velatorio en la casa.

Al día siguiente, Turco visita el cementerio y se encuentra con el comercial que le da un listado de precios por el servicio de entierro. A pesar de pedir un descuento, el precio sigue siendo alto para Turco. Le enseña los documentos que demuestran que es desplazado, pero el hombre le menciona una serie de trámites burocráticos que debería seguir. Finalmente, el comercial le ofrece reservar el servicio y le da un precio con o sin misa. Turco se resigna a tener el servicio sin misa.

En una conversación con Lizeth, la vecina, quien ha acompañado el proceso de velación de Yosner, Turco le comenta que él y Celina extrañan su lugar de origen. Durante el velatorio, las cantadoras entonan una canción de contenido religioso y, como parte de su tradición, reparten aguardiente a los asistentes.

En una llamada a su pueblo, Turco se entera de que Yosner ha vendido su tierra. Durante la conversación, se revela la razón por la cual ellos abandonaron su pueblo para vivir en la ciudad. Turco discute esta situación con Celina, ella le hace ver que las tierras ya eran inservibles.

Por la noche, Turco se dirige a una zona del barrio donde jóvenes realizan bailes urbanos. Tras observar, se acerca a un grupo de muchachos para confrontarles por la muerte de su hijo, ellos responden ofreciéndole aguardiente de forma amistosa. Entre tanto Celina entona una canción de despedida a Yosner mientras quita los adornos del funeral. Turco continúa su recorrido y acaba en un bar bailando.

Al siguiente día, Turco se encuentra junto al ataúd de su hijo, sumido en sus pensamientos. El sonido de las moscas es audible en el ambiente. Después, emprende un nuevo recorrido hacia la zona rural de la ciudad y desde lo alto puede observarla en su totalidad. En este lugar, mantiene una breve conversación con un hombre y luego lo ayuda a matar un cerdo. De nuevo en la ciudad, Turco visita una iglesia donde observa las heridas de la figura de Jesús llevando la cruz. Al salir del templo, es recibido por “los diablos”, un grupo de personas que, por tradición, se disfrazan de monstruos y demonios y, a ritmo de percusión, bailan y recogen dinero. Mientras tanto, Lizeth pasa incienso y arroja aguardiente y café en polvo al cuerpo de Yosner como parte de una tradición.

Es el día de las velitas, una festividad tradicional en Colombia que se celebra el 7 de diciembre. Durante la noche, Turco recorre un lugar concurrido de la ciudad y observa a las personas reunidas en familia, la comida callejera y las luces de Navidad, las cuales lo hacen sonreír. En el barrio, la gente también festeja con juegos pirotécnicos. Seguido, Turco se encuentra en la estación de autobuses de la ciudad y se detiene frente a la figura de un Divino Niño (imagen religiosa popular católica en Colombia) para orar. Más adelante, se queda dormido en la estación. A su vez, en casa, Celina se aferra a la hamaca debido a una lluvia torrencial; las gotas se filtran por el

techo y caen sobre el ataúd de Yosner. En lo que parece ser un sueño, Celina está en el río y por su lado pasan velas encendidas que son arrastradas por la corriente.

Pasada la noche de lluvia y siendo ya de día, varios hombres llevan en hombros el féretro para el entierro de Yosner. En el cementerio, cuando introducen en el hoyo el cuerpo, Turco entona una canción (1:14:09): “el romero estaba seco, de seco se enverdeció, Jesucristo estaba muerto, de muerto, resucito...”. Al finalizar, Turco se seca las lágrimas que ha derramado y levanta su mirada.

En paralelo a la historia de Turco, se desarrolla una trama secundaria con Lizeth y Jota, vecinos de la zona. Ella es madre cabeza de hogar con una hija y el hombre es un trabajador que intenta conquistarla y conformar una familia. Ambos acompañan el proceso del funeral de Yosner y el duelo de Turco.

4.9.2 Red conceptual de la acción

Agentes

En esta obra, al igual que en otras de la muestra, los actores principales son personas naturales. Esto se evidencia en ciertos diálogos en los que la forma de expresarse es auténtica y no parece seguir un guion; también se nota cuando deben seguir un discurso y el diálogo no se dramatiza correctamente. Sin embargo, a pesar de estos aspectos, es posible establecer una identificación y un pacto ficcional con la película.

La interpretación de Turco corre a cargo de Diego Balanta, un músico de sonidos tradicionales y también víctima del conflicto armado en la realidad. Por otro lado, el personaje de Celina es representado por Inés Granja Herrera, una compositora originaria del Pacífico colombiano.

En esta descripción, se presentan a Turco, Yosner y Celina como personajes principales. El protagonista es Turco, quien debe enfrentar un proceso de duelo en dos niveles y afrontar la gestión del entierro de su hijo a lo largo del relato. Aunque Yosner está muerto durante la mayor parte de la película, su cuerpo inerte representa un conflicto para el personaje principal, además, en vida, Yosner se oponía al deseo de Turco de regresar a su tierra natal. Por su parte, Celina es la compañera sentimental de Turco en el nuevo contexto y comparte el sentimiento de desarraigo. Aunque enferma

por ello, parece tener mayor resiliencia, convirtiéndose en un impulso para el protagonista.

Yosner es la figura antagónica de un conflicto generacional entre padre e hijo. Sin embargo, existe otro antagonismo más abstracto que no está representado por una figura humana, sino por el hecho violento del desplazamiento forzoso y sus consecuencias, tales como el desarraigo y la revictimización.



Imagen 63. Turco en el servicio funerario

Turco es un hombre mayor de origen afrodescendiente, natural de la Costa Pacífica colombiana y víctima del desplazamiento forzado, lo que le ha causado un profundo sentimiento de desarraigo.

De su presencia externa, destaca su gran estatura y su fuerza física, siendo este último rasgo particular de su etnia. Su rostro presenta surcos nasogenianos marcados y una mirada triste que caracterizan su expresión y reflejan algunos de sus aspectos internos como la pasividad y relativa timidez. Por otro lado, su cuerpo fuerte se corresponde con su resistencia ante la vida y su oficio como tallador de madera.

El comportamiento pasivo del personaje se acentúa en situaciones que le resultan distantes, como se evidencia en su interacción con el empleado del cementerio. Por otra parte, Turco es terco en lo que respecta al deseo de regresar a su tierra, ya que extraña su antigua forma de vida, su entorno y sus aspiraciones en el lugar donde estableció raíces. Su interés por retornar también origina la relación de conflicto con su hijo, quien, por el contrario, ha encontrado motivación en el entorno actual donde vive.

El arraigo del protagonista a su tierra se demuestra en sus acciones cotidianas, donde no para de tallar madera, y en las conversaciones que mantiene con su vecina Lizeth, la camarera del bar y Celina, con quienes expresa las actividades y sueños en su tierra natal.

El protagonista emprende un viaje interno para afrontar un doble duelo, uno, por el fallecimiento de su hijo y, el otro, por la pérdida de sus raíces. Aunque su transformación es interna, se manifiesta a través de su recorrido físico. Turco se acerca al lugar donde los jóvenes del barrio se reúnen para bailar, tal como hacía su hijo; pasa por un bar de la ciudad donde se escucha y baila música tradicional de su nuevo hábitat; entra a una iglesia; recorre las calles de un sitio donde se celebra la Navidad e incluso se dirige a la estación de autobuses, en una tentativa de regresar a su tierra natal.

En ese tránsito por la ciudad y su gente, Turco participa en las tradiciones locales: baila salsa, prueba la comida callejera y admira las luces de Navidad. Aunque está en duelo, no está solo en su proceso, ya que cuenta con la ayuda de personas que lo acompañan, todas ellas mujeres. A través de conversaciones con Celina, su compañera afectiva; con Lizeth, su vecina; con la camarera del bar; el canto de las cantadoras, Turco encuentra apoyo y resiliencia.

Desde el principio hasta el final, Turco aparenta mantener sus rasgos psicológicos, por lo que su proceso de cambio se hace más claro en recorrido físico y en su interacción con la ciudad, que al caer la noche, logra sacarle una sonrisa. El punto culminante de su duelo se representa a través de elementos simbólicos, como la lluvia y el sueño en el que Celina aparece en el río. Después de la tormenta y en un nuevo día, Turco decide enterrar a Yosner, lo que demuestra su aceptación de las pérdidas sufridas, tanto la de su tierra como la de su hijo.

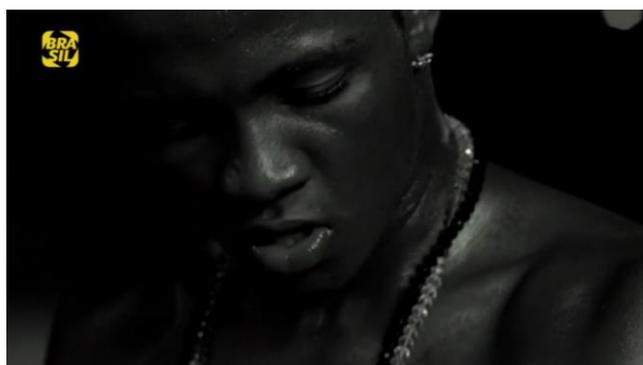


Imagen 64. Yosner al final de uno de sus bailes

Yosner es el hijo adolescente de Turco, afrodescendiente, nacido en la Costa Pacífica colombiana. Es un talentoso bailarín de danza callejera y víctima desplazamiento forzoso y de asesinato por la violencia urbana. De su apariencia física es relevante su vestimenta adaptada al estilo de los jóvenes del barrio popular que habita, lo que sugiere que se ha adaptado a su entorno actual. Aunque no se profundiza mucho en su personalidad, se puede apreciar su entusiasmo por la música cuando interactúa con sus amigos y su actitud rebelde hacia su padre. Antes de su muerte, se menciona que le apasionaba la danza callejera, trabajaba, aunque prefería el baile, había construido una vida en el barrio y sentía atracción por su vecina Lizeth.

Yosner es motivo de enojo y tristeza para Turco. Este dejó su finca y se desplazó con la intención de proteger a su hijo de la muerte, pero cuando intentó regresar, el hijo se negó a volver y además vendió la finca sin decirle nada. Yosner se convierte en la figura que impide a Turco cumplir el deseo de regresar a su tierra, su relación refleja un conflicto generacional que no es ajeno a los hechos reales del conflicto social en Colombia.



Imagen 65. Celina escuchando a Turco en su conversación

Celina es la pareja sentimental de Turco, una mujer afrodescendiente, cantadora y víctima del desplazamiento forzado. La expresión melancólica de su rostro es un rasgo significativo. Este personaje encarna la sabiduría y la tradición ancestral, y es la voz de la razón y la calma para el protagonista, a quien acompaña en su doble duelo. En una escena, mientras Turco escribe en una libreta, ella recita (00:09:53): “Dejé mi tierra, dejé mi gente, dejé mi río, dejé mis hijos, mi mujer y mi bohío...”.

En parte del relato, Celina se muestra enferma, sin embargo, sigue adelante, levantándose y saliendo a trabajar. Según las palabras de Turco, su estado de salud se debe a la tristeza por la tierra que extraña. A pesar de ello, en sus diálogos con él, demuestra que está en un camino hacia su resiliencia.

Motivaciones, finalidades y circunstancias

Las circunstancias determinan la necesidad del protagonista y, por tanto, su motivación y finalidad. El desplazamiento forzado, que no se muestra explícitamente en la película, pero se comprende, ha provocado en Turco un sentimiento de desarraigo, traducido en un anhelo por volver a sus raíces para recuperar su propiedad, trabajar su tierra y cumplir sus sueños. La muerte de su hijo añade un nuevo motivo, el de afrontar el duelo de su pérdida, cuestión que lo confronta también con la posibilidad de abandonar su objetivo original y asumir así un doble duelo.

Por su parte, Yosner muestra entusiasmo por la danza urbana y en su breve tiempo en la historia, sus diálogos y escenas se centran en este interés, de hecho, muere realizando uno de sus bailes. En el caso de Celina, aunque no expresa una motivación clara, se podría deducir que está motivada por afrontar su desarraigo, dado que está en un proceso notable al respecto. Asimismo, su finalidad es ayudar a Turco en su duelo personal, impulsada por su afecto hacia él.

Los tres personajes son víctimas de desplazamiento forzado y la trama del film refleja este hecho en sus consecuencias. Esta situación se asemeja a la realidad de los desplazados en Colombia, ya que pasan de vivir en una zona rural afectada por el conflicto armado a una zona urbana afectada por un conflicto social, sin dejar de experimentar la marginalidad en ambos escenarios. El film representa la problemática social que enfrentan estas personas, que incluye la pobreza, la precariedad y el peligro en zonas especialmente golpeadas por la violencia.

Son víctimas que por su edad tienen vulnerabilidades distintas. Tanto Turco como Celina son personas mayores y campesinos en una ciudad con hostilidades propias de lo urbano. Esta situación desfavorable se refleja en una escena en la que Turco se acerca a la oficina del servicio funerario y se ve perdido ante el complejo proceso burocrático que debe seguir para recibir una ayuda por su situación de desplazado. De esta manera, se hace visible su revictimización.

La situación de vulnerabilidad de Yosner se manifiesta en el peligro de las calles y la imposibilidad de desarrollar su talento como bailarín. La película sugiere que tiene que equilibrar su tiempo entre el trabajo y su pasión por la danza urbana. Respecto a este personaje hay una situación bastante pesimista, ya que su padre lo libra de una muerte, que después encuentra en otro escenario.

A pesar del panorama, la película muestra a través de la historia paralela de Lizeth y Jota, así como con las imágenes de la convivencia en comunidad, el festejo de la gente y el baile, un escenario de personas pacíficas y una esperanza de vida para el protagonista.

4.9.3 Caracteres temporales y recursos simbólicos

Siembra tiene sus orígenes en un proyecto de investigación de pregrado sobre el desplazamiento forzoso, realizado algunos años atrás por sus directores Ángela Osorio y Santiago Lozano. Esta información resulta apreciable porque la obra plantea cuestiones reales relacionadas con el problema y la cultura en la que se desarrolla, todo ello expuesto en una narrativa de ficción que incluye algunas características documentales, como el uso de actores naturales y la introducción de imágenes no escenificadas.

De acuerdo con el escenario representativo que plantea la película, en el que se interrelaciona la guerra armada con una problemática social, se concluye que el film refleja el conflicto en su expresión contemporánea.

Como se expone en el apartado 2.2.4 Diversidad de violencia y diversidad de víctimas del conflicto, el desplazamiento forzado es un hecho victimizante que ha contribuido significativamente a las cifras del conflicto en Colombia. La película plantea las consecuencias del desplazamiento en las víctimas, en particular el desarraigo, una afectación que es difícilmente perceptible a nivel social y que, como se menciona en el marco teórico referente al conflicto, recae con mayor violencia en los adultos mayores (CNMH, 2015b). Los detalles que permiten conocer la afectación del desarraigo en el protagonista se presentan a través de acciones como el tallado constante de madera (talla un tambor y una canoa), Turco se aferra al oficio incluso después de enterarse de la muerte de su hijo. Además, se evidencia en la manera en que adecuó su casa, hecha en madera y guadua, donde para dormir tiene una hamaca, y en el diálogo, a

través del cual el personaje recuerda insistentemente lo que hacía y lo que anhelaba, como el hecho de querer morir en su tierra.

Los recursos simbólicos derivados de la realidad que se presentan en la película se localizan en los rasgos de la tradición cultural de la población afrodescendiente de la Costa Pacífica colombiana, en particular en torno al tema de la muerte, así como en la expresión de la cultura popular de la ciudad de Cali, que converge y se fusiona con la primera. Son dos culturas que dialogan y de cierta forma ayudan a hacer frente al sentimiento de desarraigo y el duelo que sobrelleva el protagonista del film.



Imagen 66. Ritual fúnebre en honor a Yosner

El cuerpo sin vida de Yosner dentro del ataúd está presente en casi toda la película y por ello en diversas escenas se aprecian aspectos de los ritos fúnebres de la región del Pacífico colombiano. En semejanza con el ritual católico, hay un uso de imágenes de figuras religiosas, se adorna el lugar y hay una reunión entorno al difunto, sin embargo, la manera en que se asume el rito fúnebre en la tradición de la región pacífica colombiana se asemeja más a un acto catártico, en el que se realiza una ceremonia acompañada de cantos. La película muestra varios detalles de la tradición, como la costumbre de cubrir las paredes y el techo con sábanas blancas en el espacio de la ceremonia, adornar con flores y figuras de la religión cristiana, repartir licor entre los asistentes -posiblemente aguardiente o viche, una bebida propia de la región- y recorrer con sahumerio el cuerpo del difunto.



Imagen 67. Alabados al difunto Yosner

En la escena en la que Yosner es asesinado, no se muestra ninguna imagen violenta, ni se ve una herida o sangre. El plano solo muestra los gestos y movimientos de brazos del personaje mientras danza. El indicio de su muerte lo ofrece la música extradiegética, que es un alabado, un canto de lamento utilizado en los ritos mortuorios y que es precisamente el elemento principal de la cultura que se expone en la película. A través de los alabados con los que acompañan y despiden al difunto, se narra la emoción y el dolor que experimentan los personajes. Al desmontar el decorado del espacio ceremonial, Celina despide a Yosner en privado mientras canta (00:44:27): “yo ya me voy al puerto donde se halla la barca de oro que debe conducirme, yo ya me voy, vengo a despedirme, Yosner adiós, adiós para siempre adiós...”. De esta manera, la música se convierte en una voz que habla por Turco, un personaje silencioso, y por Yosner, un personaje que ha sido callado.

El tránsito del personaje principal por la ciudad permite a la película hacer una exploración por aspectos culturales de Cali, uno de los principales municipios del país, receptora de población desplazada y donde confluye diversidad cultural. En la obra hay un diálogo entre los alabados y la música urbana de la ciudad, como la salsa, salsa choque y hip hop. Además, se presentan tradiciones propias de la vida nocturna, como la comida callejera, el baile en los bares nocturnos y el paseo por el bulevar del río. Adicionalmente, en relación con el contexto de la Navidad, la película contrasta la celebración de la vida con la ceremonia de la muerte. Turco es testigo, pero también participa (bailando, comiendo, observando), de la felicidad de una comunidad que festeja el período navideño.



Imagen 68. Niñas se bañan con el agua del lavadero comunitario

Por otro lado, la ciudad alberga una serie de barrios de acuerdo con el nivel social, cada uno con sus propias particularidades. El barrio donde habitan los personajes es un asentamiento informal, un espacio marginal donde la comunidad vive en vecindad. Esta situación se refleja en algunas escenas, por ejemplo, donde se muestra a unas niñas bañándose en lo que parece ser un patio, que a su vez también es la calle, utilizando un lavadero que todos comparten; o a los vecinos ayudando en el rito fúnebre y dando su acompañamiento sin ser miembros de la familia del fallecido.

Finalmente, la elección artística de la película de utilizar blanco y negro, junto con los planos cercanos al cuerpo y rostro de los personajes, acentúa sus expresiones. Con Yosner, se resalta la fuerza de su cuerpo y la dinámica de su danza; mientras que con Turco, la película enfatiza su rostro, mostrando los pliegues y texturas propias de un hombre mayor que ha vivido, lo que lo convierte en un rostro interpelante.

4.9.4 Focalización

La película utiliza recursos propios del documental, como la filmación de secuencias no escenificadas, por ejemplo, para mostrar el contexto del barrio y la ciudad. Además, se percibe en algunas escenas que los personajes dialogan sin libreto.

La generalidad del relato combina una focalización omnisciente, externa y la perspectiva de Turco. El punto de vista de Turco se expresa a través de acercamientos a su rostro, lo que permite al espectador leer sus sentimientos en diferentes situaciones, es decir que, se pueden percibir sus incomodidades y tristeza, a pesar de que sus expresiones son sutiles. Hay una escena simbólica en la que el film utiliza el punto de vista óptico de Turco, esto sucede cuando “los diablos” (personas disfrazadas con figuras alusivas a la muerte y al demonio) tocan los tambores a su alrededor. En ese

momento, el personaje está en su fase de duelo y acaba de salir de la iglesia, donde también se muestra una especie de diálogo sin habla entre la figura de Jesús crucificado y Turco a través de un plano y contraplano.

4.10 Persona en situación de discapacidad física: *Pasos de héroe*

Imagen 69. Cartel de la película *Pasos de héroe*



Fuente: Proimágenes Colombia

4.10.1 Sucesos principales

Eduardo, un niño de 10 años de edad con una prótesis en su pierna derecha, está en compañía de sus padres, quienes son campesinos. Juntos, van por la montaña y se dirigen hacia el hogar campesino, un lugar de acogida para niños de zonas rurales. Al llegar, son atendidos por el director y su asistente, Josefina, quien siempre está a su lado. El director explica el objetivo del hogar campesino y sus dinámicas.

En el comedor del hogar, Eduardo conoce a Chucho, un niño asmático que aparenta tener su misma edad. Chucho le comparte a Eduardo una lectura sobre su animal favorito, la mariposa. Mientras Chucho lee, Eduardo observa con agrado a Valentina, otra niña del hogar. En ese momento, son interrumpidos por Pulgarín, el niño estrella del equipo de fútbol del hogar, y sus amigos, quienes se acercan con la intención de acosar a Eduardo y Chucho. Pero Eduardo no se deja intimidar y se enfrenta a ellos, lo que provoca una riña que es detenida por la asistente Josefina.

Como castigo por su pelea, Eduardo es asignado a limpiar el comedor. Mientras tanto, en la clase de música con el profesor Carlos, los demás niños cantan a toda voz su canción favorita.

El equipo de fútbol del hogar campesino está en entrenamiento. Al mismo tiempo, Eduardo se acerca al “cuarto secreto” del lugar, donde permanece Valentina. Allí, ella le cuenta una historia y bromea un poco, asustándolo. Después, lo invita a ir al pueblo y Eduardo, emocionado, decide dejar su prótesis en un rincón de una cancha en el hogar para esconderla y poder ir en bicicleta con Valentina.

Juntos se detienen en un campo frente a un lago donde, durante la conversación, Eduardo revela que perdió su pierna por pisar una mina antipersonal. Durante el regreso, el niño ve un cartel anunciando el torneo intermunicipal “Mundialito”. En la noche, Eduardo propone a Chucho que participen en el torneo, pero este último advierte de su asma y se ofrece a ser el arquero del equipo.

Los niños están formados en la cancha del hogar campesino mientras el director, en su silla de ruedas, pasa frente a ellos con actitud militar. Al ver a Eduardo con muletas, le pregunta por su prótesis y lo regaña por abandonar lo que ahora es su pierna.

Además, castiga a Pulgarín después de ser descubierto por él y Josefina como el culpable de lo sucedido con la prótesis.

Más tarde, en la clase de música, uno de los niños, quien no tiene brazos, toca la guitarra con los pies siguiendo las indicaciones del profesor, quien ese mismo día conoce a Eduardo y se muestra una relación de simpatía entre ambos.

En el “cuarto secreto”, Eduardo, Valentina y Chucho observan un partido de fútbol en la televisión y allí empiezan a planear la formación de un equipo de fútbol. Definen los perfiles y seleccionan a los posibles jugadores que captan en diferentes áreas del hogar campesino. Con el equipo convocado, planean y juegan con un calcetín al que le han dado forma de balón. En ese instante, Pulgarín y sus amigos pasan por el lugar, demostrando una actitud desafiante.

En la clase de música de Carlos hay algunos estudiantes ausentes, por lo que él deja a cargo a una niña para buscarlos. El equipo de fútbol de Eduardo está en la cancha practicando y Carlos los encuentra. En lugar de regañarlos, les da indicaciones sobre cómo deben jugar y se convierte en su cómplice. Durante la práctica, Eduardo les menciona que necesitan pagar la inscripción para el torneo y deciden recoger material reciclable para vender y conseguir el dinero necesario.

Lucio y Josefina irrumpen en la clase de música para advertir que ya hay un equipo conformado y que quieren que el hogar gane el trofeo sin la existencia de otro equipo. Decomisan el balón de Eduardo y lo reprenden, mientras el profesor intenta defenderlos. Carlos habla con Eduardo para que no se desilusione, pero el niño se marcha triste. Al día siguiente, en la clase de música, el profesor nota que no está Eduardo y sale a buscarlo con la complicidad de Marielita, otra profesora del hogar. Eduardo se dirige de vuelta a su pueblo, pero el profesor lo alcanza en el camino y el niño le expresa lo difícil de su condición. A pesar de eso, Carlos lo convence de seguir con su sueño de jugar al fútbol.

Con la complicidad del profesor, Eduardo ingresa a la oficina del director para recuperar el balón. En el lugar encuentran un recorte de prensa de una noticia que anuncia el accidente sufrido por Lucio, quien era un reconocido jugador de fútbol.

Valentina, Eduardo y otro niño venden la chatarra recogida y luego se dirigen a la oficina de deportes donde la funcionaria los recibe de mala gana y discrimina a Eduardo. Valentina miente para que finalmente les entregue una planilla para apuntarse al torneo. Más adelante, todos los jugadores del equipo ponen su nombre en la planilla durante el examen de matemáticas.

Mientras están en la clase de música, el director anuncia que se necesita voluntarios para limpiar la granja el día del partido. Los miembros del equipo de Eduardo aprovechan la oportunidad para ofrecerse y poder escapar para el torneo.

Eduardo y sus compañeros entrenan con dedicación. Ese mismo día Marielita encuentra a Chucho desmayado y es llevado al hospital. En una visita a su amigo, quien se está recuperando, Eduardo se queda a solas con él y le pide perdón por haberlo hecho esforzarse tanto físicamente. Además, le lee un texto sobre mariposas.

El día del torneo, los niños escapan de la granja y Carlos los acompaña, animándolos durante el desplazamiento a pie por el campo hacia el pueblo donde se llevará a cabo el torneo. Al mismo tiempo, el equipo conformado por Lucio es transportado en un vehículo. En el lugar del partido, el equipo de Eduardo llega tarde y el director intenta impedir que participen, pero gracias a la intervención de otras personas, finalmente los dejan jugar.

En el transcurso del juego deportivo, el equipo conformado por el director toma la delantera. Luego, el equipo de Eduardo logra empatar y finalmente, gracias a un penalti cobrado por Pulgarín, el equipo de Lucio se consagra como ganador. Después de recibir palabras de aliento y celebraciones por parte de otros, Eduardo y Pulgarín, como líderes del equipo, se dan la mano en la cancha.

4.10.2 Red conceptual de la acción

Agentes

Para el elenco de la película, se contó con actores naturales para interpretar a los niños, mientras que los adultos son representados por actores con formación profesional. El protagonista del film es Eduardo, y a su alrededor hay una serie de personajes que lo ayudan en su deseo de formar un equipo de fútbol y participar en el torneo que se realiza en el pueblo. Estos son Chucho y Valentina, amigos de Eduardo en

el hogar, y Carlos, el profesor de música. Por su parte, Lucio, el director del hogar campesino, y Santiago Pulgarín, un niño miembro del equipo de fútbol designado por el director, tienen un rol antagónico. A continuación, se describirán los rasgos más relevantes de estos personajes.



Imagen 70. Eduardo en el “cuarto secreto”

Eduardo es un niño de población rural, víctima de una mina antipersonal en el marco del conflicto armado y nuevo alumno en el hogar campesino de un pueblo cercano. De su aspecto físico es significativa su diversidad funcional a causa de la falta de una de sus piernas o, dicho de otra manera, el hecho de tener una prótesis como una de ellas. Esta condición física también define su personalidad, su cotidianidad y su actitud frente a la vida.

Eduardo es amistoso, tranquilo y obediente, pero de vez en cuando se salta las reglas en aras de cumplir su sueño y jugar al fútbol, que es lo que más le gusta. Eduardo es un personaje que demuestra resiliencia ante su condición y consigue la complicidad de sus compañeros y de Carlos no por lástima sino por su carisma y determinación para alcanzar su sueño de tener un equipo de fútbol. Durante la película, Eduardo no experimenta una transformación significativa, aunque sí tiene un momento de flaqueza cuando Lucio les prohíbe seguir con el equipo de fútbol y decomisa el balón.

Este personaje se relaciona bien con todos los niños del hogar, sin recibir juicios de valor por la falta de una de sus extremidades. Solo en una de las escenas finales de la película, Pulgarín, quien pertenece al equipo contrario, hace alusión a la posible debilidad de sus oponentes indicando que juegan con “medio equipo”.

Chucho y Valentina se convierten en los mejores amigos de Eduardo. El primero, cuando ve a Eduardo por primera vez, le llama la atención diciéndole

(00:05:22): “hey, ¡cojito!, usted ¡morenito!” En el contexto de la escena, la forma en que Chucho llama la atención de Eduardo no tiene un tono despectivo ni pretende ser ofensivo.

Eduardo establece una relación de amistad con Valentina, basada en el mutuo gusto que se tienen. La niña se relaciona con Eduardo en completa normalidad, sin menospreciarlo ni otorgarle ventajas por considerarlo débil. Sin embargo, ella siente curiosidad y le pregunta cómo perdió su pierna. Los adultos tampoco se muestran condescendientes con los niños que tienen diversidad funcional. Solo Carlos tiene un trato más delicado con Eduardo, no por su condición física en sí misma, sino con el objetivo de evitar la frustración del niño.

Son varios los personajes que ayudan al protagonista con su deseo, pero, se destacan tres de ellos: Chucho, Valentina y, la representación adulta, Carlos.

Chucho es el primero en convertirse en cómplice de Eduardo, aun sabiendo que padece asma y que, como él mismo indica, no puede correr. Aunque la película no profundiza mucho en su personalidad, su forma natural de actuar y hablar lo convierten en un personaje carismático que logra generar simpatía. Chucho también es el compañero fiel de Eduardo durante todo el film.



Imagen 71. Chucho, Eduardo y Valentina viendo un partido de fútbol

Valentina es una niña extrovertida, con un estilo de vestir llamativo y una gran imaginación creativa. Esto se refleja en el cuarto secreto, sitio que le gusta frecuentar y que ella misma, se intuye, ha decorado. Su personaje aporta energía y ánimo a Eduardo, y aunque en algunas de sus actuaciones se comporta como una mujer adulta estereotipada (mostrando celos o haciendo reclamos a Eduardo), también rompe con algunos prejuicios ya que interactúa con los niños y participa activamente en la

conformación del equipo de fútbol, es decir que, no es representada en una posición de debilidad.

Carlos, el profesor de música, a pesar de ser adulto, tiene la capacidad de conectar con los niños. Se convierte en su cómplice, juega con ellos y es un personaje empático. Actúa como *coach*, principalmente con Eduardo, cuando necesita motivación. Además, es creativo, ya que tiene alumnos con diversidad funcional y debe responder con imaginación para aprovechar las posibilidades físicas particulares de cada uno. Por ejemplo, enseña a un niño sin brazos a tocar la guitarra con los pies y orienta a Eduardo para que pueda tocar solo con los dedos de la mano que tiene completos.



Imagen 72. Lucio, el director, reprende al grupo por conformar otro equipo de fútbol

Lucio, el director, es un hombre conservador y de mal carácter. En su actitud, demuestra una amargura que podría estar relacionada con su frustración como jugador de fútbol, debido a la invalidez de sus piernas que le impide practicar este deporte. Se puede intuir que Lucio se ve reflejado en Eduardo, lo que podría ser el motivo por el cual intenta impedir que el niño forme parte del equipo de fútbol y juegue. Constantemente, en su discurso, indica que los sueños no siempre se cumplen.

El otro antagonista es Santiago, a quien suelen llamar por su apellido, Pulguarín. Es un niño alto que no presenta discapacidades aparentes y es el mejor jugador del equipo conformado por el director del hogar. Sin embargo, a veces se comporta de manera inapropiada al burlarse de los demás, aunque no se refiere a sus condiciones físicas.

Motivaciones, finalidades y circunstancias

El personaje protagonista tiene el claro deseo de concursar en el torneo de fútbol del pueblo motivado por su afición a este deporte. Desde que se entera del evento,

convoca a sus amigos, escapa de una clase para practicar y piensa en ello incluso durante la clase de matemáticas.

Chucho, Valentina y Carlos tienen el propósito de ayudar a Eduardo a cumplir su deseo de participar en el Mundialito. Los dos primeros están motivados por el afecto de la amistad, y el profesor, además de empatizar particularmente con Eduardo, también está ejerciendo su función de orientador y es motivado por su vocación.

En cuanto a los personajes antagónicos, se puede observar en Lucio una clara proyección de su propio deseo de continuar en el ámbito futbolístico, que fue frustrado por el accidente que lo dejó en situación de inmovilidad en sus piernas. En su diálogo, se expresa su deseo de conseguir un trofeo para el centro, por lo que se esfuerza en tener un equipo con los mejores jugadores del hogar campesino y evitar la participación de otro equipo que no tenga controlado, como es el de Eduardo.

En el film se evita presentar la discapacidad del protagonista como una limitación y se muestran diversas formas de afrontar los obstáculos por su parte, normalizando su condición. Sin embargo, una de las escenas, en la que se da una interacción con un personaje adulto e institucional, se muestra una situación de discriminación que Valentina resuelve de manera ingeniosa para superarla.

4.10.3 Caracteres temporales y recursos simbólicos

Pasos de héroe es la ópera prima de su director Henry Rincón, quien se inspiró en su experiencia personal, porque su padre está en situación de discapacidad desde que él era niño, tal como lo expresó en una entrevista para el portal de Radio Nacional de Colombia (RTVC, 2017). Además, para conseguir a los niños que actúan en la película, Rincón llevó a cabo un proceso de intervención que incluyó talleres de iniciación cinematográfica con niños y jóvenes de poblaciones rurales y urbanas que habitan en escenarios conflictivos (RTVC, 2017).

La historia de la película se relaciona con el conflicto social y armado solo a través del pasado del personaje principal, que se da a conocer exclusivamente mediante diálogos. No obstante, la película comparte la intención de otros filmes de evitar la representación explícita de la violencia y centrarse en el protagonismo de las víctimas.

En este caso, se presta atención a la resiliencia de los personajes y a su capacidad de continuar con sus vidas y perseguir sus sueños.

Hay tres elementos que señalan el pasado violento que llevó al personaje principal a su situación de discapacidad. En primer lugar, durante la bienvenida del director al hogar campesino, se hace alusión al servicio que prestan a los usuarios del lugar que han sido víctimas del conflicto armado interno. En segundo lugar, a través del sonido que recrea una escena en la que se escucha un helicóptero, gritos y remoción de tierra en una explosión mientras se observa a Eduardo teniendo una pesadilla. Por último, cuando este mismo personaje le cuenta a Valentina cómo terminó pisando una mina antipersonal.

Los aspectos culturales que se exponen en el film son los relacionados con la idiosincrasia rural y el fútbol, ambos tópicos recurrentes en el cine nacional (Osorio, 2018). Además, en una de las escenas se aborda el tema de la discriminación hacia personas con diversidad funcional y se presenta la heroicidad desde el punto de vista de la superación personal.

Respecto a lo rural, se exponen tópicos como el paisaje montañoso, la vestimenta (el padre con sombrero, un trapo en el hombro, un saco de Yute y botas) y comportamiento de los padres de Eduardo (tranquilos y sumisos), y la granja en el hogar campesino, aunque estos elementos cumplen únicamente una función decorativa. Por otro lado, el fútbol, uno de los deportes de mayor aceptación en el país, está presente a lo largo de toda la película. Se muestra desde el punto de vista de Eduardo, quien anhela jugar y forma parte de la cotidianidad previa al torneo, un evento esperado tanto por los niños del hogar campesino como por el pueblo en general. También se alude al imaginario colombiano de rivalidad con Argentina en este deporte, como se puede apreciar en el equipo rival de Eduardo en el Mundialito que representa a este país.

La película centra la atención en las vivencias de los niños y evita mostrar manifestaciones de prejuicios entre ellos. En este sentido, solo una escena se destaca como representativa de la discriminación. En esta, Valentina, Eduardo y otro compañero se dirigen a la Oficina de Deportes del pueblo para apuntarse en el torneo y la funcionaria los trata mal al ver la prótesis de Eduardo, restando credibilidad a su capacidad para participar.



Imagen 73. El profesor Carlos enseñando la canción *Pasos de héroes*

El propio título de la película tiene como propósito destacar y calificar como héroes a las personas en situación de discapacidad que superan los obstáculos con su diversidad funcional y que no se ven limitados para soñar. La idea de la heroicidad se transmite a través de los diálogos de personajes como Valentina y el profesor de música, quienes utilizan un lenguaje positivo para animar al protagonista. No obstante, es la música la principal herramienta para transmitir esta idea de heroísmo en la película. La creación de una canción, que se convierte en un símbolo de lucha, es preparada por los niños junto con su profesor Carlos y cantada en coro: “Héroes, héroes, todos somos héroes...”. La canción completa suena en los créditos finales y está interpretada por el grupo musical La Toma, aquí una estrofa:

...Héroes, sin traje, sin maquillaje
Los que no les alcanzó pal' blindaje
Héroes, que nadie sabe quién son
Héroes que son mi razón
Héroes que dejan su huella clavada en el follaje, ¡Cuidado, Alerta, el mensaje!
No hacen falta las parábolas.
Vivir, no se da por sentado, aquí cada noche es un día ganado.
El pan, no está asegurado
Aquí el tetero es improvisado, panela con leche, sopa de pescado, colada de trigo, pa' andar alentado
Acá los héroes son de verdad...

4.10.4 Focalización

La película utiliza predominantemente la focalización omnisciente al no favorecer el punto de vista de ningún personaje en particular. Por otro lado, en algunas escenas se introduce la focalización interna del personaje principal. Un ejemplo concreto es la escena en la que Eduardo tiene una pesadilla, donde se permite al

espectador escuchar el sonido de los helicópteros que el niño se entiende está viendo en su sueño.

En la generalidad del relato, se pueden observar elementos narrativos que buscan establecer una conexión emocional y una simpatía hacia los menores. Por ejemplo, la cámara se sitúa a la altura de ellos y su presencia es predominante a lo largo de la historia. Además, son personajes con carácter definido, como Eduardo y Chucho; demuestran habilidades de liderazgo, como Valentina; también con capacidad de resiliencia a pesar de su corta edad, como es el caso de Eduardo y el niño que carece de brazos.

CAPÍTULO 5. CONCLUSIONES

A continuación se exponen las conclusiones globales del estudio que parte del objetivo principal de analizar de qué manera la cinematografía colombiana reconoce a la otredad del conflicto social y armado interno del país, un propósito que ha llevado a una revisión teórica alrededor de tres grandes categorías (el lugar del otro, conflicto social y armado interno y, narrativa cinematográfica), además del análisis de 10 obras cinematográficas colombianas del género dramático, estrenadas en el marco histórico del Acuerdo de Paz de la Habana.

5.1 Expresiones del conflicto social y armado en la narrativa de ficción colombiana

La primera cuestión enmarcada en los propósitos particulares del estudio ha consistido en identificar la expresión del conflicto representada en las obras. Para ello, se ha tomado como referencia principal los apartados del marco teórico 2.2. Conflicto social y armado en Colombia y la vulneración del otro, así como el 2.3. Rasgos de un cine de la realidad. Estos han servido tanto para conocer el contexto de la realidad, como para tener un antecedente acerca de los aspectos de dicha realidad que se han plasmado en la cinematografía del país. Finalmente, mediante la identificación de los caracteres temporales y recursos simbólicos presentes en las obras, se han identificado los aspectos del conflicto que se expresan en ellas.

En la generalidad de las películas el contexto de las historias se enmarca en la expresión contemporánea del conflicto, en la cual se desarrolla la guerra entre guerrillas, paramilitares y Fuerzas Armadas del Estado, además de la implicación del narcotráfico u otras estructuras criminales que lo agudizan. Únicamente el film *La Sargento Matacho* sitúa su historia en una fase previa a la manifestación contemporánea del conflicto, el relato se ubica entre 1948 a 1960, es decir, que abarca gran parte del período denominado en la historia del país como Violencia. Etapa en el que las disputas se daban principalmente entre los dos partidos políticos tradicionales.

En las películas donde se manifiesta el conflicto en su forma más actual, varía entre uno de tipo social y otro referido a la guerra armada. De este último, se encuentran los casos de *Jardín de amapolas*, *Alias María*, *Dos mujeres y una vaca*, *Oscuro animal*, *Pasos de héroe* y *Violencia*; por otro lado, *Mateo*, *Matar a Jesús* y *Siembra* aluden a problemas sociales vinculados.

Las obras excluyen parcialmente los actos de violencia explícita, con excepción de *La Sargento Matacho* que, en comparación con las otras, tiene un mayor número de escenas en las que se observan directamente los hechos violentos, perpetrados por la policía (masacre a civiles, enfrentamiento con la protagonista) y por la protagonista (asesinato a policías y civiles).

Se presenta asesinato o enfrentamiento de manera explícita, pero en menor medida, en *Alias María, Dos mujeres y una vaca* y *Jardín de amapolas*. En algunos de los casos, los actos de mayor violencia -asesinato, por ejemplo- dentro de la acción se insinúan a través de los diálogos (asesinato de Carlos en *Mateo*), el fuera de campo (asesinato de Yosner en *Siembra*) y contraluz (asesinato de jóvenes a manos del ejército en *Violencia*).

En las obras hay un interés por mostrar las consecuencias del conflicto, bien sea durante el mismo (*Jardín de amapolas, Mateo, Alias María, Violencia, Matar a Jesús, Dos mujeres y una vaca, Oscuro animal, La Sargento Matacho*) o en etapa posterior (*Pasos de héroe, Siembra*).

Los hechos victimizantes encontrados en las obras son:

Desplazamiento forzado. Dentro del marco temporal del relato en *Jardín de amapolas, Dos mujeres y una vaca, Oscuro animal* y *La Sargento Matacho*. En *Siembra* se deduce que previo a la situación del protagonista, se dio un desplazamiento forzoso.

Reclutamiento de menores y jóvenes. Dentro del marco temporal del relato, pero referido al reclutamiento para la guerra armada en *Alias María* y fuera de la guerra armada para una organización criminal en *Mateo*. También, aunque de forma menos clara y fuera de la temporalidad de la historia, en *Matar a Jesús* se intuye que el personaje de Jesús, siendo un sicario, trabaja para organizaciones criminales.

Asesinato y desaparición forzada. Dentro del tiempo del relato en *Mateo, Alias María, Oscuro animal* (falsos positivos) *Siembra* y *Matar a Jesús*. Fuera y dentro de la temporalidad de del relato en *Jardín de amapolas*.

Masacre. Dentro de la temporalidad del relato, pero no necesariamente con implicación en el personaje principal, en *Jardín de amapolas, Alias María, Dos mujeres y una vaca* y *La Sargento Matacho, y Oscuro animal*.

Violencia sexual. En la temporalidad del relato en *Oscuro animal* y en *La Sargento Matacho*.

Secuestro. La primera historia de *Violencia* es la de un secuestrado en su cautiverio.

Amenaza. La amenaza está presente a través de las marcas en el territorio que los grupos armados realizan. Esto precisamente tiene relación con la simbología hallada en las obras.

Por último, se destacan algunos aspectos por su reiteración en las obras y como recurso simbólico relacionado con el conflicto. Estos son el uso del sonido de los helicópteros como presagio del acercamiento de un actor armado, que se deduce es el ejército nacional (*Alias María, Violencia, Dos mujeres y una vaca*) o como referencia a la guerra (*Pasos de héroe*); los grafitis como anuncio de la presencia de un grupo armado en el territorio (*Jardín de amapolas, Alias María, Dos mujeres y una vaca, Oscuro animal*); la radio, aunque solo aparece en dos películas, se considera importante por su alusión a un medio de comunicación y también porque une dos períodos distintos del conflicto. En *La Sargento Matacho*, la radio es utilizada por los conservadores, grupo político dominante y oficial del período histórico retratado en la obra, con el propósito de generar un discurso conveniente a su ideología. Por su parte, en la película *Violencia*, el secuestrado usa este medio como único vínculo con la realidad fuera de su cautiverio.

5.2 La otredad en la en la narrativa de ficción

A continuación, se aborda la segunda cuestión planteada en los objetivos específicos de este estudio, que tiene como finalidad profundizar en el análisis de los personajes. Después de aplicar el modelo de análisis planteado, a través del cual se ha hecho una revisión de los agentes a un nivel fenomenológico, sus motivaciones, finalidades y circunstancias se puede concluir que:

Representan a la alteridad en el conflicto

Según la conceptualización propuesta acerca de la alteridad, las víctimas son una categoría que, en el caso particular del conflicto colombiano, hacen parte de una otredad

en el contexto de una guerra. En todas las obras analizadas, los personajes protagónicos son víctimas del conflicto, ya sean civiles o miembros de grupos que suelen ser considerados victimarios, como guerrilleros, paramilitares o estructuras criminales, pero que en algunos casos también tienen un rol de víctimas, como, por ejemplo, María en *Alias María*, Mateo en *Mateo*, Rosalba en *La Sargento Matacho*, Jesús en *Matar a Jesús* y Nelsa en *Oscuro animal*. De esta manera, se puede concluir que las obras estudiadas representan la alteridad del conflicto en Colombia.

No son buenos ni malos, solo personas en lugares equivocados

En las obras cuyos personajes principales pertenecen a una figura normalmente comprendida como victimario, se rompe con la idea binaria de buenos y malos, reforzada por la narrativa del enemigo interno en el país; que, como se ha visto en el marco teórico referido a la alteridad, también es parte de un imaginario alrededor de la configuración de otredades. En estas películas se evidencian alteridades de las que no se conocen los motivos por los que han llegado a ocupar el lugar de los victimarios, como María en *Alias María* o Nelsa en *Oscuro animal*, pero que son expuestas como seres sufrientes, agotados y que desean huir de esa situación. Por lo tanto, su sufrimiento genera la idea de que merecen la oportunidad de escapar de un contexto al que no pertenecen.

En otras de las obras, más que exponer el sufrimiento de los agentes, se muestra su humanidad a través de la acción dramática, con estrategias como revelar el arrepentimiento y la evolución interna del personaje, como en el caso de Mateo en *Mateo*; dar a conocer las circunstancias difíciles y el universo afectivo (familiar y amoroso) del personaje, como Jesús (sicario) en *Matar a Jesús*; mostrar las circunstancias y motivos (su prehistoria) por los que el agente se comporta de manera equívoca, como Rosalba en *La Sargento Matacho*.

El conflicto social y armado se plantea como antagónico y motor

En varias de las obras el antagonismo se presenta poco definido, anónimo, no representado en un personaje concreto o su aparición es corta y circunstancial. En las películas *Violencia* y *Oscuro animal*, por ejemplo, las figuras que podrían señalarse como antagónicas por su participación en la victimización del personaje principal, son anónimas, es decir, no se tiene un nombre, ni una presentación de su carácter,

únicamente aparecen de forma circunstancial y en algunos casos desdibujados, como sucede en la película *Violencia*, en la que, a través de recursos como el contraluz o el ocultamiento del rostro, se elimina la identidad de estos agentes.

La falta de claridad en el antagonismo también se observa en las películas *Matar a Jesús* y *Alias María*, en las cuales los personajes de Jesús en la primera y de Mauricio en la segunda, solo hasta cierta medida representan un papel de victimario y perjudican a las protagonistas. Esto es así porque las obras plantean a estos agentes como eslabones de una fuerza mayor y los presentan en una cierta condición de igualdad y convivencia con las protagonistas.

En *Matar a Jesús*, Jesús asesina al padre de Paula, pero no lo hace con intención de afectar a la protagonista, ya que en el momento del hecho él no la conoce, y posteriormente convive con ella durante toda la historia, considerándola una amiga. En *Alias María*, aunque Mauricio se cree con poder sobre María y tiene una relación sentimental no lícita con ella al tratarse de una menor, es su compañero en el grupo guerrillero y conviven durante gran parte de la película. En consecuencia, el antagonismo resulta ambiguo y puede ser atribuido igualmente a fuerzas invisibles, como la violencia y la guerra, o a colectivos, como las estructuras criminales y la guerrilla.

De manera similar, ocurre en *Siembra*, donde los obstáculos que se presentan para el protagonista no son ocasionados por una figura antagónica personificada y concreta. La lucha del personaje es interna; tiene un conflicto generacional con su hijo Yosner, pero este no es su enemigo; su sufrimiento actual ha sido consecuencia de la guerra que lo llevó al desplazamiento forzado y a sufrir un profundo desarraigo.

En *Dos mujeres y una vaca* y *La Sargento Matacho* hay personajes con un perfil antagónico con identidad definida, pero su presencia es parcial y limitada a una parte del relato. En *La Sargento Matacho*, Huelgos es la fuerza que desencadena la transformación en la protagonista, pero su aparición en el film está limitada a la primera parte de la película. Del mismo modo, en *Dos mujeres y una vaca*, Joaquín provoca el conflicto familiar y complica las circunstancias, sin embargo, su participación ocurre a mitad de la historia.

Esto puede interpretarse como un intento de asignar el antagonismo directamente al conflicto, ya que este tiene una mayor implicación en la acción de los personajes. También puede existir una intención de omitir la representación de los victimarios, para centrar el interés en narrar las reacciones de los personajes ante los acontecimientos.

En estas películas, las situaciones tienen el poder de detonar la acción de los personajes. En *Dos mujeres y una vaca*, el analfabetismo de las protagonistas genera la necesidad de buscar a alguien que les lea la carta y, así, deciden emprender un viaje; en *Mateo*, el personaje asiste al grupo de teatro para no ser expulsado del colegio; en *Siembra*, Turco inicia su duelo ante la necesidad de superar la pérdida de su tierra y su hijo; en *Jardín de amapolas*, Simón y Emilio se desplazan hacia otro territorio ante la urgencia de un cambio de situación; las tres mujeres de *Oscuro animal* huyen en búsqueda de otra circunstancia de vida; en *Violencia*, la necesidad de empleo hace que el joven acepte el trabajo en el que resulta víctima, y el secuestrado en su condición y circunstancia de cautiverio no tiene más remedio que sobrevivir; en *Alias María*, la protagonista actúa inicialmente ante la situación que se va presentando; en *La Sargento Matacho*, Rosalba después de cometer sus primeros asesinatos se ve obligada a huir constantemente; en *Matar a Jesús*, Paula ante la falta de justicia decide asumirla por su cuenta. Por su parte, la película *Pasos de héroe* se diferencia en gran medida del resto porque el contexto del protagonista ha llegado a una situación de mayor normalidad, corresponde a una etapa posterior al conflicto e intenta cumplir su sueño de jugar al fútbol.

Hay pérdida de vínculos y desplazamientos

La pérdida de vínculos, especialmente los familiares, no solo por muerte, es un tema recurrente en las obras de la muestra. En algunas, esta pérdida hace parte de la prehistoria de los personajes y está fuera de los acontecimientos mostrados (los padres de los menores en *Alias María*, esposo Hermelinda e hijo de Rosana en *Dos mujeres y una vaca*, esposo e hijos de Rocío en *Oscuro animal*, madre y hermanos de Simón en *Jardín de amapolas*, el padre del personaje en *Mateo*, el padre del joven y la familia del secuestrado en *Violencia*, esposa y otros hijos de Turco en *Siembra*). En otros casos, la pérdida es parte de los acontecimientos que se muestran (esposo de Rosalba en *La Sargento Matacho*, padre de Paula en *Matar a Jesús*, hijo de Turco en *Siembra*).

Otra característica que se repite en las obras es el desplazamiento constante, que puede ser por motivos forzados, como es el caso de los protagonistas de *Jardín de amapolas*, *Oscuro animal*, *Alias María*, el secuestrado en *Violencia*, *Dos mujeres y una vaca* y *La Sargento Matacho*; como también por un motivo que se impone el propio personaje como Turco en *Siembra*, que necesita transitar la ciudad para asumir un nuevo arraigo y hacer el duelo de sus pérdidas; o como Paula en *Matar a Jesús*, quien, después de la pérdida de su padre, habita con más frecuencia la calle que su casa.

5.3 Diversidad y perspectiva narrativa

En relación con el tercer objetivo específico planteado, se indica a continuación las diversidades y puntos de vista narrativo presentes en las obras analizadas.

Diversidad de las otredades representadas

La presencia interna de los personajes está en relación con el tipo de diversidad a la que pertenece. A nivel general, en cuanto a los rasgos externos, en apariencia tienen en común el aspecto de su procedencia humilde, teniendo en cuenta que, casi en su totalidad, son personajes de las periferias rurales u urbanas. Su fisiología resulta diversa, siendo impreciso dar características generales.

En cinco de las películas, el papel protagonista está desempeñado por mujeres. Esto es significativo, ya que representa la mitad de la muestra y contrasta con la participación protagónica mayoritariamente masculina del cine nacional de décadas anteriores. Además, es importante considerar los personajes secundarios como Luisa en *Jardín de Amapolas*, Valentina en *Pasos de héroe*, Made en *Mateo* y Celina en *Siembra*, todas ellas caracterizadas con aspectos positivos, como puede ser la amistad y valentía de los dos menores (Luisa y Valentina) y la fortaleza ante las circunstancias difíciles de las dos mayores (Made y Celina). Cabe destacar que en la película *Siembra*, las cantadoras, que representan una tradición de la región del Pacífico colombiano, proporcionan un contexto simbólico cultural importante y agregan profundidad a la trama, acompañando con sus canciones el proceso de duelo del personaje principal.

Las mujeres protagonistas de las obras estudiadas, aunque algunas aparentan cierta pasividad, como en *Oscuro animal* y *Dos mujeres y una vaca*, son personajes con capacidad de resistir. En todas las obras estudiadas, están sorteando constantemente el

peligro y, a pesar del cansancio, continúan en el empeño de salir de su situación. Algunas rompen estereotipos, como Nelsa, María y Rosalba, que forman parte de un grupo armado al que habitualmente pertenecen hombres.

Al igual que con la diversidad de mujeres, la variable de menores y jóvenes también tiene una representación significativa en estas películas. Hay cinco protagonistas menores y una joven. Los niños y niñas, adolescentes y jóvenes en estas películas mantienen algunos comportamientos propios de sus edades, como la infantilidad y el grado de inocencia en los menores, y la vitalidad y cierta rebeldía en adolescentes y jóvenes. Sin embargo, debido a las circunstancias, también deben asumir roles de adultos, como lo hacen Byron, Yuldor y María, portando armas y viviendo en zonas de combate, o Yosner y el joven de Violencia que deben combinar sus hobbies con una vida laboral (o la búsqueda de ella).

Por su parte, la población afrodescendiente está mayormente representada en la película *Siembra*, donde los tres actores principales son de la cultura afrocolombiana de la Costa Pacífica. Como se expone en el análisis, la obra reúne los rasgos de su tradición en relación con los rituales fúnebres. En *Alias María*, únicamente está presente la figura de Byron, un personaje particular porque es guerrillero a la vez que desempeña un rol de cuidador, sin embargo, esto no está relacionado con su origen étnico. En *Oscuro animal*, se conoce poco del personaje principal y no hay una muestra de su cultura, solo un indicio a través de su esclavizador, pero sin relevancia para el tema de la diversidad étnica en este caso.

En cuanto a la diversidad funcional, es relevante que de toda la muestra de cine de ficción que se ha analizado aquí, haya al menos un caso, ya que la inclusión de esta diversidad en el género de ficción suele ser poco común. Se trata de la película *Pasos de héroe* en la que, como se destaca en el análisis, hay una caracterización del protagonista como un niño que se vale por sí mismo y que sueña con jugar al fútbol sin sentir complejo por su discapacidad.

Perspectiva de la otredad, rostros y cuerpos sufrientes

En todos los films se identificó el uso de un tipo de focalización omnisciente, que en algunos predomina y se combina con un tipo de focalización interna fija de los personajes principales en escenas puntuales de importancia dramática, especialmente

relacionadas con el sentir interno del personaje (miedos y anhelos), como en el caso de *Dos Mujeres y una Vaca*, *Jardín de Amapolas*, *Pasos de héroes*, *Mateo* y *La Sargento Matacho*.

En otras de las obras sobresale la focalización interna a lo largo de la historia, como en *Alias María* y *Matar a Jesús*. En ellas el espectador comparte la información y acompaña los temores y frustraciones de las protagonistas. Por otro lado, tres de las películas destacan por incluir también una focalización externa, a través de la cual la cámara actúa como testigo, proporcionando un estilo narrativo cercano a la no ficción, es el caso de las películas *Violencia*, *Oscuro animal* y *Siembra*.

Asimismo, se presenta otra serie de estrategias narrativas para crear un tipo de identificación secundaria como la empatía o la simpatía hacia los personajes. Algunos de ellos tienen rasgos en su carácter que pueden lograr la simpatía del espectador por su carisma (Luisa en *Jardín de amapolas*, Valentina *Pasos de héroe*, Mateo en *Mateo*), su inocencia (Hermelinda en *Dos mujeres y una vaca*, Simón en *Jardín de amapolas*) y ternura (Eduardo y Chucho en *Pasos de héroe*).

Con relación a la empatía, además del punto de vista en escenas de importancia para conocer el sentir de los agentes, los films se valen de otras estrategias para generar este tipo de identificación hacia los personajes principales:

Se puede observar en las películas *Alias María*, *Oscuro animal*, *Violencia* y *Siembra* un acercamiento a los rostros y cuerpos que sufren con la intención de compartir su sensación física y emociones. Es preciso señalar la relación de este aspecto hallado en las obras analizadas con el planteamiento acerca de la interpelación de la otredad, que desde las posturas filosóficas se ha expuesto en el marco teórico. En ellas se indica que el rostro (en Lévinas) y el cuerpo sufriente (en Dussel) son la manera en que la alteridad interpela a la mismidad hacia la responsabilidad ética. En esa medida, la estrategia de las películas de acercarnos a los rostros y cuerpos de las víctimas se convierte en un llamado de atención para el espectador.

La situación de perturbación o de dificultad. Todas las obras del corpus cuentan la historia de una víctima, por lo tanto, su situación tenderá a ser complicada. La diferencia es que en algunas de las películas hay un énfasis en esa dificultad, asociada a la estrategia anteriormente mencionada. Como es el caso de Rocío (pérdida, huida,

tristeza) y La Mona (receptora de violencia, huida, cansancio evidente) en *Oscuro animal*, del secuestrado (soledad, enfermedad) en *Violencia*, María (desplazamiento, embarazo oculto, cansancio, enfrentamientos armados) y Yuldor (desplazamiento, enfrentamientos armados, maltrato, cansancio, dolor, muerte) en *Alias María* y Jesús (pérdida, marginalidad, peligro y huida constante) en *Matar a Jesús*. La perturbación se observa en el accionar de Rosalba (delirio, paranoia, agresividad) en *La Sargento Matacho*, en María (por su estado de embarazo cuando está en intimidad) en *Alias María*.

Finalmente, aunque se menciona en los análisis específicos de cada una, las obras *Matar a Jesús* y *Mateo* introducen la reflexión sobre la alteridad y el encuentro cara a cara con el otro dentro de la propia historia. En *Mateo*, la reflexión se presenta de manera más directa en las escenas en que el grupo de teatro se reúne y se incorpora una reflexión al respecto dentro del discurso del párroco. En *Matar a Jesús*, la reflexión se aborda de manera más simbólica a través de la obra entera, especialmente en dos escenas donde Paula está frente a Jesús, una de ellas bailando con él, en lo que podría considerarse un acto de perdón, y otra donde está a punto de asesinarlo, pero ve su vulnerabilidad y decide perdonar su vida.

REFERENCIAS

Referencias bibliográficas

- Aertsen, V. (2017). La simpatía hacia los personajes de ficción: un examen de los factores implicados desde la psicología social y la teoría fílmica cognitiva. *Doxa Comunicación. Revista Interdisciplinar de Estudios de Comunicación y Ciencias Sociales*, (25), 107–128.
- Agencia EFE. (30 de septiembre, 2016). *Oscuro Animal, la película que busca hacer memoria histórica en Colombia* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=hkX7oC0ewb0>
- Agencia para la Reincorporación y la Normalización (s.f.). <https://www.reincorporacion.gov.co/es/reincorporacion/Paginas/La-Reincorporacion-en-cifras.aspx>
- Agudelo Ramírez, M. (2017). Reflexiones sobre el conflicto armado en Colombia a partir del cine. *Trayectorias Humanas Trascontinentales*, (1). <https://doi.org/10.25965/trahs.391>
- Aguirre García, J. (2019). Sufrimiento, verdad y justicia. *ALPHA: Revista de Artes, Letras y Filosofía*, 1(30), 169-180. doi:<http://dx.doi.org/10.32735/S0718-2201201000030%x>
- Alarcon, L. y Gómez, I. (2005). Sociología y Alteridad. Un Conocer por Relación. *A Parte Rei*, (42). <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/alarcon42.pdf>
- Alba, G. (2003). Ficción de la realidad y realidad de la ficción en el cine colombiano. *Signo y Pensamiento*, 22(42), 95-111.
- Alba, G. (2006) La narración en el largometraje colombiano de ficción 1950-2000. *Revista Razón y Palabra*, (49). <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n49/bienal/Mesa%2011/GabrielAlbaColombia.pdf>

Alianza por la Niñez Colombiana (2018). *Niñez, víctima en un conflicto armado que aún persiste*. <https://alianzaporlaninez.org.co/ninez-victima-en-un-conflicto-armado-que-aun-persiste/>

Alonso de Santos, J. L. (1998). *La escritura dramática*. Castalia.

Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos (2017). *Informe anual del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos sobre la situación de los derechos humanos en Colombia durante el año 2016*. <https://www.ohchr.org/es/documents/reports/ahrc343add3-annual-report-united-nations-high-commissioner-human-rights-situation>

Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos (2018). *Informe anual del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos sobre la situación de los derechos humanos en Colombia durante el año 2017*. <https://www.ohchr.org/es/documents/country-reports/ahrc373add3-annual-report-united-nations-high-commissioner-human-rights>

Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos (2019). *Informe anual del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos sobre la situación de los derechos humanos en Colombia durante el año 2018*. <https://www.ohchr.org/es/documents/country-reports/ahrc403add3-situation-human-rights-colombia-report-united-nations-high>

Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos (2020). *Informe anual del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos sobre la situación de los derechos humanos en Colombia durante el año 2019*. <https://www.ohchr.org/es/documents/country-reports/ahrc433add3-situation-human-rights-colombia-report-united-nations-high>

Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos (2021). *Informe anual del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos sobre la situación de los derechos humanos en Colombia durante el año 2020*. <https://www.ohchr.org/es/documents/country-reports/ahrc4676-situation-human-rights-colombia-report-united-nations-high>

- Alvarán López, S. M., García Renedo, M., Gil Beltrán, J. M., Flores Buils, R. y Caballer Miedes, A. (2015). Conflictos armados prolongados y deshumanización. Análisis del contexto colombiano desde una perspectiva psicosocial. *Àgora de salut*, (2), 139-148. <https://doi.org/10.6035/agorasalut.2015.2.14>
- Andrade Salazar, J. A., Alvis Barranco, L., Jiménez Ruiz, L. K., Redondo Marín, M. P., y Rodríguez González, L. (2017). La vulnerabilidad de la mujer en la guerra y su papel en el posconflicto. *El Àgora USB*, 17(1), 290–308. <https://doi.org/10.21500/16578031.2827>
- Apodaka, E. y Villareal, m. (2015). Psicología social e identidad colectiva. Demonización o salvaguarda crítica. *Papeles de CEIC*, (2), 1-28
- Arboleda-Ariza, J. C. (2014). Memoria e imaginarios sociales del conflicto colombiano: desmemorias y acontecimientos, de cómo olvidar recordando [Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona]. TDX (Tesis Doctorals en Xarxa). <http://hdl.handle.net/10803/129114>
- Argüeso, A. I. y Beaskoetxea, I. Z. (2015). La cuestión del otro: forasteros, extranjeros, extraños y monstruos. *Papers*, 100(1), 105-129. <http://dx.doi.org/10.5565/rev/papers.649>
- Arias, L., Hurtado, J. y Santana, J. (2021). Matar a Jesús: una autora entre lo privado, lo público y lo político. *Nexus*, (29). <https://doi.org/10.25100/nc.v0i29.11624>
- Arias-Trujillo, R. (2017). *Historia de Colombia contemporánea (1920-2010)*. Ministerio de Cultura: Biblioteca Nacional de Colombia.
- Aristóteles (2014). *Poética*. Fondo Blanco Editorial.
- Arocena, C. (2006). Ver, oír y saber: la transmisión de la información en el relato audiovisual. En F. García García, *Narrativa audiovisual: televisiva, fílmica, radiofónica, hipermedia y publicitaria* (pp. 27-47). Laberinto.

- Asociación Española de Investigación para la Paz (2021). *El papel de los defensores y defensoras de los derechos humanos en la implementación de los acuerdos de paz y la construcción de la paz en Colombia*. aiPAZ.
- Augé, M. (1996). *El sentido de los otros: actualidad de la antropología*. Paidós.
- Aumont, J. (1998). *El rostro en el cine*. Paidós.
- Aumont, J. y Marie, M. (2009). *Análisis del film*. Paidós.
- Bal, M. (1990). *Teoría de la narrativa: (una introducción a la narratología)* (3a ed.). Cátedra.
- Barnett, M. A. (1992). Empatía y respuestas afines en los niños. En N. Eisenberg, J. Strayer (Eds.), *La empatía y su desarrollo* (pp. 163-180). Desclée de Brouwe.
- Barreto Gama, J. (1998). *Las mujeres de Barrancabermeja en busca de la Paz*. Universidad Nacional de Colombia, Escuela de Estudios de Género, Grupo Mujer y Sociedad, Corporación Casa de la Mujer de Bogotá.
- Barthes, R. (1982). *Análisis estructural del relato*. Ediciones Buenos Aires
- Basset, Y. (2018). Claves del rechazo del plebiscito para la paz en Colombia. *Estudios Políticos (Universidad de Antioquia)*, (52), 241-265. <https://doi.org/10.17533/udea.espo.n52a12>
- Batson, C. D., Fultz, J. y Schoenrade, P. (1992). Las reacciones emocionales de los adultos al malestar de otros. En N. Eisenberg y J. Strayer (Eds.), *La empatía y su desarrollo* (pp. 181-203). Desclée de Brouwer.
- Bauman, Z. (2005). *Vidas desperdiciadas: la modernidad y sus parias*. Paidós.
- Bauman, Z. (2015). *Modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica.
- Bedoya González, Y. (2019). Estrategias de resistencia de las mujeres para afrontar las violencias en Medellín y Barrancabermeja, 2000-2005. *HiSTOReLo. Revista de Historia Regional y Local*, 11(22), 301-339. <https://doi.org/10.15446/historelo.v11n22.73222>

- Benavides T., J. (2018). Los nombres de nuestra guerra. balance del informe de la comisión histórica del conflicto y sus víctimas en Colombia. *Análisis Político*, 31(93), 115–132. <https://doi.org/10.15446/anpol.v31n93.75620>
- Blair, E. (1995). La imagen del enemigo: ¿un nuevo imaginario social? *Estudios Políticos*, (6), 47-71.
- Blair, E. (2013). El poder del lugar y su potencial político en la legitimación de la(s) memoria(s) del conflicto político armado. *Cuadernos de Filosofía Latinoamericana*, 34(108), 65-78. <https://doi.org/10.15332/s0120-8462.2013.0108.07>
- Bloch-Robin, M. (2014). El nuevo minimalismo hispánico o cómo un antigénero se podría convertir en nuevo género. En N. Berthier, *Cine Iberoamericano Contemporáneo y Géneros Cinematográficos* (pp. 159-176). Tirant lo Blanch.
- Boivin, M., Rosato, A. y Arribas, V. (2004). *Constructores de otredad: Una introducción a la Antropología Social y Cultural* (4a ed.). Antropofagia.
- Bordwell, D. (1995). *El significado del filme: inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Paidós.
- Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Paidós.
- Botero, S. (2017). El plebiscito y los desafíos políticos de consolidar la paz negociada en Colombia. *Revista de ciencia política (Santiago)*, 37(2), 369-388. <https://dx.doi.org/10.4067/s0718-090x2017000200369>
- Breithaupt, F. (2011). *Culturas de la empatía*. Katz.
- Cadavid, M. (2014). Mujer: blanco del conflicto armado en Colombia. *Analecta política*, 4(7), 301-318.
- Cajigas-Rotundo, J. (2007). Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. En S. Castro-Gómez y R. Grosfoguel, *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (pp. 169-194). Siglo del Hombre Editores / IESCO-UC / Pontificia Universidad Javeriana.

- Caminos, A. (2007). La construcción de personajes: perspectiva general. En P. Sangro Colón y M. A. Huerta Floriano, *El personaje en el cine: del papel a la pantalla* (pp. 21-49). Calamar.
- Canet, F. y Prósper, J. (2009). *Narrativa audiovisual estrategias y recursos*. Síntesis.
- Cañón Ortega, E. C. (2022). *La representación de la violencia en Colombia por medio de los personajes protagonistas de los largometrajes de ficción colombianos. Estudio de caso del período 2003 a 2016* [Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla]. idUS. <https://hdl.handle.net/11441/134646>
- Capital. (16 de mayo, 2016). *Entrevista con Claudia Palacios - Efraín Bahamón, director Dos mujeres y una vaca* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=GW90lhMKTDC>
- Cárdenas, J. D. (2013). Opinión pública y proceso de paz: actitudes e imaginarios de los bogotanos frente al proceso de paz de La Habana entre el gobierno colombiano y la guerrilla de las FARC. *Ciudad Paz-ando*, 6(1), 41–58. <https://doi.org/10.14483/udistrital.jour.cpaz.2013.1.a03>
- Cardozo, O. y Pachón, X. (2021). Mujer, madre y conflicto: el caso de la “Sargento Matacho” (1933-1964). *Revista Controversia*, (217), 337-381. <https://doi.org/10.54118/controver.vi217.1242>
- Carretero, R. (2009). Tribulación y desamparo. En O. Sabido y E. León. *Los rostros del otro: reconocimiento, invención y borramiento de la alteridad* (pp. 99-128). Anthropos
- Casetti, F. (1996). *El film y su espectador* (2a ed.). Cátedra.
- Casetti, F. y Di Chio, F. (2014). *Cómo analizar un film* (8a. impr.). Paidós.
- Castro-Gómez, S. (2007). Decolonizar la universidad. La hybris del punto cero y el diálogo de saberes. En S. Castro-Gómez y R. Grosfoguel, *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (pp. 79-92). Siglo del Hombre Editores / IESCO-UC / Pontificia Universidad Javeriana.

- Castro-Gómez, S. y Grosfoguel, R. (2007). Prólogo. Giro decolonial, teoría crítica y pensamiento heterárquico. En S. Castro-Gómez y R. Grosfoguel, *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (pp. 9-24). Siglo del Hombre Editores / IESCO-UC / Pontificia Universidad Javeriana.
- Centro Nacional de Memoria Histórica (2011). Mujeres y guerra Víctimas y resistentes en el Caribe colombiano. CNMH.
- Centro Nacional de Memoria Histórica (2013). *¡BASTA YA! Colombia: Memorias de guerra y dignidad. Bogotá: Imprenta Nacional.* CNMH
- Centro Nacional de Memoria Histórica (2014). *Nororiente y Magdalena Medio, Llanos Orientales, Suroccidente y Bogotá DC. NUEVOS ESCENARIOS DE CONFLICTO ARMADO Y VIOLENCIA, Panorama posacuerdos con AUC.* CNMH.
- Centro Nacional de Memoria Histórica (2015a). *Desmovilización y reintegración paramilitar. Panorama posacuerdos con las AUC.* CNMH.
- Centro Nacional de Memoria Histórica (2015b). *Una nación desplazada. Informe nacional del desplazamiento forzado en Colombia.* CNMH.
- Centro Nacional de Memoria Histórica (2017). *Una guerra sin edad. Informe nacional de reclutamiento y utilización de niños, niñas y adolescentes en el conflicto armado colombiano.* CNMH.
- Centro Nacional de Memoria Histórica (2018). *DAÑOS: análisis de los impactos del conflicto armado colombiano.* CNMH.
- Centro Nacional de Memoria Histórica (2021). *El Tigre no es como lo pintan. Estigmatización y conflicto armado en el bajo Putumayo. Una historia ilustrada.* CNMH.
- Centro Nacional de Memoria Histórica (17 de noviembre, 2021). *Cine Foro: Presentación película "Jardín de amapolas"* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=q1RfHtA3g-8>

- Chamberlin, M. W. (2008). El problema del otro y la ética. La antropología, los derechos humanos y la política. *Revista Pueblos y Fronteras Digital*, 3(5), 1–16. <https://doi.org/10.22201/cimsur.18704115e.2008.5.209>
- Chatman. (2013). *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine*. RBA.
- Chion, M. (2011). *Cómo se escribe un guión* (2a. Ed.). Cátedra.
- Chomsky, N., Miranda Cortes, B., y Martínez Becerra, C. (2000). Plan Colombia. *Innovar*, 1(16), 9-26. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/innovar/article/view/24370>
- Cinefilos Colombia. (23 de mayo, 2015). *Alias María – José Luis Rugeles – Entrevista* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=7JpCQBzcUYs>
- Cinescuela. (s.f.). *Siembra, acompañamiento pedagógico*. <https://www.cinescuela.org/pedagogicos/es/cultura-y-sociedad/siembra-221464>
- CNC Noticias Ipiales. (23 de abril, 2015). *Película Jardín de amapolas como herramienta de paz* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=iaq4xKJd6sg>
- Colombo Americano Medellín (11 de septiembre, 2014). *Kinetoscopio habla sobre Mateo, película colombiana* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=poXjdYfQnPs>
- Comisión de la Verdad. (24 de julio, 2020). *Laura Mora en "Nombrar lo innombrable: conversaciones sobre arte y verdad"*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=SwhMZpyIXK4>
- Comisión Histórica del Conflicto y sus Víctimas (2015). *Contribución al entendimiento del conflicto armado en Colombia*. CHCV.
- Comparato, D. (2016). *De la creación al guión – Arte y técnica de escribir para cine y televisión*. Sofar Editores.

- Congreso de Colombia. (2016). *Ley 1448 de 2011. Por la cual se dictan medidas de atención, asistencia y reparación integral a las víctimas del conflicto armado interno y se dictan otras disposiciones.*
- Córdoba, M. E. y Vélez-De La Calle, C. (2016). La alteridad desde la perspectiva de la transmodernidad de Enrique Dussel. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 14 (2), pp. 1001-1015.
- Corduneanu, V. I. (2019). Las jugadas semánticas de la otredad: estudio de caso sobre la discriminación sutil a través de la construcción del prejuicio. *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, 25(49), 89-108.
- Cortés Ibáñez, E. A., (2014). Feminización y subalternización del otro enemigo. Construcción y destrucción de corporalidades en contextos de conflicto armado y violencia extrema. *Colombia Internacional*, (80), 57-82.
- Cortina Orts, A. (2017). *Aporofobia, el rechazo al pobre: un desafío para la democracia*. Paidós.
- Cuadrado, A. (2011). Recursos expresivos para la construcción del personaje. En F. García García y M. Rajas (coord.), *Narrativas audiovisuales: El relato* (pp. 311-324). ICONO14.
- Cuesta-Cambra, U. y Menéndez-Hevia, T. (2006). La percepción del personaje y su construcción psicológica. En F. García García, *Narrativa audiovisual: televisiva, fílmica, radiofónica, hipermedia y publicitaria* (pp. 49-68). Laberinto.
- David Cruz, J. (2013). Modelo actancial. *Los resortes narratológicos de la obra de Greimas*. *Escribanía*, 11(2).
<https://revistasum.umanizales.edu.co/ojs/index.php/escribania/article/view/885>
- De Marchis, G (2011). Una tipología del espacio. En F. García García y M. Rajas (coord.), *Narrativas audiovisuales: El relato* (pp. 335-348). ICONO14.
- De Marchis, G. y García Guardia, M. L. (2006). El espacio físico y psicológico de las narraciones. En F. García García, *Narrativa audiovisual: televisiva, fílmica, radiofónica, hipermedia y publicitaria* (pp. 83-107). Laberinto.

- Defensoría del Pueblo Colombia (15 de enero, 2020). *Al menos 555 líderes sociales han sido asesinados entre 2016 y 2019: Defensoría del Pueblo*. <https://www.defensoria.gov.co/-/al-menos-555-1%C3%ADderes-sociales-han-sido-asesinados-entre-2016-y-2019-defensor%C3%ADa-del-pueblo>
- Delfino, A. (2012). La noción de marginalidad en la teoría social latinoamericana: surgimiento y actualidad. *Universitas humanística*, (74), 17-34. <https://www.defensoria.gov.co/-/al-menos-555-1%C3%ADderes-sociales-han-sido-asesinados-entre-2016-y-2019-defensor%C3%ADa-del-pueblo>
- Delgado, M. (2009). Comunión y responsabilidad. En O. Sabido y E. León. *Los rostros del otro: reconocimiento, invención y borramiento de la alteridad* (pp. 99-128). Anthropos.
- Departamento Administrativo Nacional de Estadística de la República de Colombia (2018). *Censo nacional de población y vivienda 2018*. <https://www.dane.gov.co/index.php/estadisticas-por-tema/demografia-y-poblacion/censo-nacional-de-poblacion-y-vivenda-2018>
- Departamento de Seguridad Nacional de España (2016). *El Acuerdo de Paz entre el Gobierno de Colombia y las FARC no es respaldado por la sociedad colombiana*. <https://www.dsn.gob.es/es/actualidad/sala-prensa/acuerdo-paz-entre-gobierno-colombia-farc-no-es-respaldado-por-sociedad>
- Díaz Ardila, M. M. (2018). *El movimiento social de mujeres y su aporte a la construcción del enfoque de género en los Acuerdos de Paz con las FARC en Colombia: un cambio en el paradigma*. [Tesis máster, Universidad de Sevilla]. idUS. <https://hdl.handle.net/11441/78870>
- Dillon, A. (2016). Representaciones de la otredad en el cine argentino contemporáneo. *Question/Cuestión*, 1(49), 49-64. <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/2966>
- Dos mujeres y una vaca. (14 de diciembre, 2015). *La metáfora de Dos Mujeres y una Vaca* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=gmb2vOVBP9w>

- Durán, M. J. H. (2018). La otredad tiene rostro de mujer. *Cuadernos de teología-Universidad Católica del Norte*, 10(2), 224-249.
- Dussel, E. (1974). *Metodología para una Filosofía de la Liberación*. Sígueme.
- Dussel, E. (1991). La razón del Otro. La interpelación como acto-de-habla. *Anthropos* (22), 5-4.
- Dussel, E. (1994). Ética de la Liberación (hacia el punto de partida como ejercicio de la razón ética originaria). *Signos*, (8), 241-274.
- Dussel, E. (1996). *Filosofía de la liberación* (4ta. ed.). Nueva América.
- Dussel, E. (1998). *Ética de la Liberación en la Edad de la Globalización y de la Exclusión*. Editorial Trotta.
- Dussel, E. (2003). Lo político en Levinas (Hacia una filosofía política crítica). *Signos Filosóficos*, (9), 111-132.
- Dussel, E. (2005). *Deconstrucción del concepto de "tolerancia" (de la intolerancia a la solidaridad)*. UAM.
- Dussel, E. (2007). El "deseo metafísico" en Levinas como solidaridad. *Anatélesei se levanta*, (18), 39-48.
https://enriquedussel.com/txt/Textos_Articulos/387.2006_espa.pdf
- Dussel, E. (2016). *14 Tesis de ética. Hacia la esencia del pensamiento crítico*. Editorial Trotta.
- Egri, L. (1947). *Cómo escribir un drama*. Editorial Bell.
- Eisenberg, N. y Strayer, J. (1992). Cuestiones fundamentales en el estudio de la empatía. En N. Eisenberg, J. Strayer (Eds.), *La empatía y su desarrollo* (pp. 13-23). Desclée de Brouwe.
- El Espectador (19 de febrero, 2021). *Entre 2016 y 2020 han asesinado 753 líderes: Defensoría a Fiscalía*. <https://www.elespectador.com/judicial/entre-2016-y-2020-han-asesinado-753-lideres-defensoria-a-fiscalia-article/>

- Enríquez, P. G. (2007). De la marginalidad a la exclusión social: un mapa para recorrer sus conceptos y núcleos problemáticos. *Fundamentos en humanidades*, 8(15), 57-88.
- Espinosa, M. (2007). Ese indiscreto asunto de la violencia. Modernidad, colonialidad y genocidio en Colombia. En S. Castro-Gómez y R. Grosfoguel, *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (pp. 267-288). Siglo del Hombre Editores, IESCO-UC, Pontificia Universidad Javeriana.
- Estrada, J. (2015). Acumulación capitalista, dominación de clase y rebelión armada elementos para una interpretación histórica del conflicto social armado. *Espacio crítico*. <https://biblioteca.corteidh.or.cr/documento/68328>
- Facultad de Artes – UN. (3 de julio, 2020). *Otras Sensibilidades Posibles: Violencia de Jorge Forero* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=8Ctn6Aa7YWI>
- Fajardo, D. (2015). Estudio sobre los orígenes del conflicto social armado, razones de su persistencia y sus efectos más profundos en la sociedad colombiana. *Espacio crítico*. <https://www.corteidh.or.cr/tablas/r33442.pdf>
- Falcón, M. I. (2008). Anotaciones sobre Identidad y “Otridad”. *Revista Electrónica de Psicología Política*, 6 (16), 1-9.
- Fernández Guerrero, O. (2015). Levinas y la alteridad: cinco planos. Brocar. *Cuadernos de Investigación Histórica*, 0(39), 423-443. doi:<https://doi.org/10.18172/brocar.2902>
- Fernández-Pinto, I., López-Pérez, B., y Márquez, M. (2008). Empatía: medidas, teorías y aplicaciones en revisión. *Anales de Psicología / Annals of Psychology*, 24(2), 284–298. <https://revistas.um.es/analesps/article/view/42831>
- Ferrer Santos, U. (2002). *¿Qué significa ser persona?* Palabra.
- Field, S. (1995). *El manual del guionista: ejercicios e instrucciones para escribir un buen guión paso a paso*. Plot.

- Fisas Armengol, V. (2004). *Procesos de paz y negociación en conflictos armados*. Paidós.
- Fisas Armengol, V. (2010). El proceso de paz en Colombia. *Quaderns de Construcció de Pau*, (17), 1-18.
https://escolapau.uab.cat/img/qcp/procesos_paz_colombia.pdf
- Fisas Armengol, V. y Mayor Zaragoza, F. (2004). *Cultura de paz y gestión de conflictos* (1a ed., 4a reimp). Icaria.
- Forster, E. M. (1983). *Aspectos de la novela*. Debate.
- Fundación Ideas para la Paz (21 de octubre, 2016). *Radiografía del plebiscito y el posplebiscito*. <https://www.ideaspaz.org/especiales/posplebiscito/>
- Fundación Paz y Reconciliación (2018). *Cómo va la paz*. <https://pares.com.co/wp-content/uploads/2018/11/informe-como-va-la-paz.pdf>
- Gallegos Krause, E. (2019). Telenovelas, identidad y alteridad: imaginarios sociales sobre mujeres migrantes en telenovelas chilenas. *RevCom*, (8), 1-17.
- García Calvo, C. (7 de mayo, 2015). *José Luis Rugeles, director de "Alias María"*. LatAm Cinema. <https://www.latamcinema.com/entrevistas/jose-luis-rugeles-director-de-alias-maria/>
- García Cívico, J. (2019). El ocaso del otro como episodio cultural: el curso antropológico de la alteridad. *Ius fugit: Revista interdisciplinar de estudios histórico-jurídicos*, (22), 51-81.
- García Contto, J. D. (2011). *Manual de semiótica. Semiótica greimasiana narrativa, con aplicaciones y ejemplos en medios masivos de comunicación*. Instituto de Investigación Científica, Universidad de Lima.
- García García, F. (2006). Tiempos de la narración audiovisual. En F. García García, *Narrativa audiovisual: televisiva, filmica, radiofónica, hipermedia y publicitaria* (pp. 109-120). Laberinto.

- García García, F. (2011). Ética y narración audiovisual. En F. García García y M. Rajas (coord.), *Narrativas audiovisuales: El relato* (pp. 13-34). ICONO14.
- García Jiménez, J. (1995). *La imagen narrativa*. Paraninfo.
- García, S. J. (2012). De la imagen al imaginario en el cine colombiano. *Razón y palabra*, 79. http://www.razonypalabra.org.mx/N/N79/V79/36_Garcia_V79.pdf
- García, S. J. (2013). Los tres ojos del cíclope. *Poliantea*, 9(17), 173-198. <https://doi.org/10.15765/plnt.v9i17.469>
- Gaudreault, A. y Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico: cine y narratología*. Paidós.
- Genette, G. y Manzano de Frutos, C. (1989). *Figuras III*. Lumen.
- Genovese, G. A. (1999). Pensar los márgenes desde los márgenes. *Dispositio*, 24(51), 81-86.
- Giménez, A. (2011). Emmanuel Levinas: Humanismo Del Rostro. *Escritos 19* (43), 337-49.
- Gispert Pellicer, E. (2009). *Cine, ficción y educación*. Laertes.
- Goffman, E. (1993). *Estigma: la identidad deteriorada* (1a ed., 5a reimp.). Amorrortu.
- Gómez Nadal, P. (2017). *Indios, negros y otros indeseables. Capitalismo, racismo y exclusión en América Latina y El Caribe*. Abya-Yala.
- Gómez-Tarín, F. J. (2011). *Elementos de narrativa audiovisual: expresión y narración*. Shangrila.
- González Silva, F. (2009). Alteridad y su itinerario desde las perspectivas multidisciplinares. *Reflexiones*, 88(1), 119-135. <https://www.redalyc.org/comocitar.ou?id=72912559009>
- González, M. F. (2017). La “posverdad” en el plebiscito por la paz en Colombia. *Revista Nueva Sociedad*, (269), 114-126. <https://biblat.unam.mx/es/revista/nueva-sociedad/articulo/la-posverdad-en-el-plebiscito-por-la-paz-en-colombia>

- Gordillo Álvarez, I. (2009). *Manual de narrativa televisiva*. Síntesis.
- Gordillo Álvarez, I. (2011). Historias mínimas e historias rotas en el cine de ficción postmoderno. En M. Almagro Jiménez (Ed.), *Representaciones de la postmodernidad: Una perspectiva interdisciplinar* (pp. 201-223). ArCibel Editores.
- Gordillo Álvarez, I. (2018) La construcción de la alteridad. Cine e inmigración en la era socialista, en Área Abierta. *Revista de comunicación audiovisual y publicitaria* 19(1), 29-41. <http://dx.doi.org/10.5209/ARAB.60731>
- Granados-García, A. (2017). Lo político en el pensamiento de Emmanuel Lévinas: una lectura de totalidad e infinito. *Prometeica - Revista de Filosofía y Ciencias*, (14), 5-15. <https://doi.org/10.24316/prometeica.v0i14.169>
- Greimas, A. J. (1971). *Semántica estructural: investigación metodológica*. Gredos.
- Greimas, A. J. y Courtés, J. (1990). *Semiótica: diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Gredos.
- Grosfoguel, R. (2006). La descolonización de la economía política y los estudios postcoloniales: transmodernidad, pensamiento fronterizo y colonialidad global. *Tabula Rasa*, (4), 17-46.
- Grosfoguel, R. (2007). Descolonizando los universalismos occidentales: el pluriversalismo transmoderno decolonial desde Aimé Césaire hasta los Zapatistas. En S. Castro-Gómez y R. Grosfoguel, *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (pp. 63-78). Bogotá: Siglo del Hombre Editores / IESCO-UC / Pontificia Universidad Javeriana.
- Grossocordón Cortecero, C. (2019). Propuesta metodológica sobre análisis de personajes en el relato cinematográfico. *Comunicación y Métodos*, 1(1), 9-28. <https://doi.org/10.35951/v1i1.18>

- Guarinos, V. (2006). La enunciación y la focalización. En F. García García, *Narrativa audiovisual: televisiva, fílmica, radiofónica, hipermedia y publicitaria* (pp. 13-26). Laberinto.
- Guerrero Arias, P. (2002). *La cultura: estrategias conceptuales para entender la identidad, la diversidad, la alteridad y la diferencia*. Ediciones Abya-Yala.
- Guindo, M. (2013). Insurgencia y Contrainsurgencia. En J., Jordán (coord.), *Manual de Estudios Estratégicos y de Seguridad Internacional* (pp. 289-306), Editorial Plaza y Valdés.
- Hall, S. (2003). ¿Quién necesita identidad? En S. Hall y P. Du Gay, *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 13-39). Amorrortu.
- Heredia Amido, M. (2021). *Rostros de la otredad: construcción de los personajes en las adaptaciones literarias del cine argentino en democracia* [Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla]. idUS. <https://hdl.handle.net/11441/116636>
- Hernández Castellanos, D. A. (2011). Formas de la alteridad: un reto epistemológico y político. *Andamios*, 8(16), 11-31. <https://doi.org/10.29092/uacm.v8i16.461>
- Herrera Durán, M. J. (2018). La otredad tiene rostro de mujer. *Cuadernos de teología - Universidad Católica del Norte*, 10(2), 224-249. <https://doi.org/10.22199/S07198175.2018.0002.00002>
- Hoffman, M. L. (1992). La aportación de la empatía a la justicia y al juicio moral. En N. Eisenberg, J. Strayer (Eds.), *La empatía y su desarrollo* (pp. 59-93). Desclée de Brouwe.
- Igartua Perosanz, J. J. (2007). *Persuasión narrativa: el papel de la identificación con los personajes a través de las culturas*. Club universitario.
- Igartua Perosanz, J. J. y Múniz, C. (2008). Identificación con los personajes y disfrute ante largometrajes de ficción. Una investigación empírica. *Comunicación y sociedad*, 21(1), p.25-52. <https://doi.org/10.15581/003.21.36288>
- Igartua Perosanz, J. J., Acosta, T. y Frutos, F. J. (2009). Recepción e impacto del drama cinematográfico: el papel de la identificación con los personajes y la empatía.

- Igartua Perosanz, J. J. (2011). Comunicación mediática, persuasión narrativa y educación para la paz. En D. Páez, C. Martín Beristain, J. L. González, N. Basabe y J. de Rivera (Eds.), *Superando la violencia colectiva y construyendo cultura de paz* (pp. 631-668). Editorial Fundamentos Colección Ciencia.
- Imbert, G. (2010). *Cine e imaginarios sociales: el cine posmoderno como experiencia de los límites (1990-2010)*. Cátedra.
- Imbert, G. (2019). *Crisis de valores en el cine posmoderno (más allá de los límites)*. Cátedra.
- Instituto de Ciencia Política Hernán Echavarría Olózaga (2021). *Infancia Reclutada - Estudio sobre el reclutamiento y utilización de niños, niñas y adolescentes (NNA) en Colombia por parte de las Farc – EP*. ICP.
- Instituto de Estudios para el Desarrollo y la Paz (2013). *Proceso de paz con las Autodefensas Unidas de Colombia –AUC*. http://www.indepaz.org.co/wp-content/uploads/2013/04/Proceso_de_paz_con_las_Autodefensas.pdf
- Instituto de Estudios para el Desarrollo y la Paz (2021). *Los focos del conflicto en Colombia. Informe sobre presencia de grupos armados*. <https://indepaz.org.co/los-focos-del-conflicto-en-colombia/>
- Jarvie, I. C. (1974). *Sociología del cine: ensayo comparativo sobre la estructura y funcionamiento de una de las principales industrias del entretenimiento*. Guadarrama.
- Jaume, F. G. (1989). El concepto de marginalidad. *Cuadernos de Antropología social*, (3), 25-42.
- Jess Blandón Giraldo. (23 de mayo, 2016). *Expresión Visual - Dir. Efraín Bahamón - Dos Mujeres y Una Vaca (Película)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=GyEthnX7lak>

- Jimenez Londoño, A. (2018). *Forma e ideología en el cine colombiano. Violencia, narcotráfico, éxodo e identidad, 2003-2013* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. E-Prints Complutense. <https://eprints.ucm.es/47795/1/T39964.pdf>
- Jimeno, M. (2019). *Cultura y violencia: hacia una ética social del reconocimiento*. Universidad Nacional de Colombia.
- Jordán, J. (2008). Las nuevas insurgencias. Análisis de un fenómeno estratégico emergente. *Anuario de Derecho Internacional*, (24), 271-298. <https://doi.org/10.15581/010.24.28346>
- Jurado, D. (2018). Pilas de cadáveres. Un motivo del horror en el cine latinoamericano sobre la violencia de Estado. *Fuera de Campo*, 2(2), 11-30. <http://www.uartes.edu.ec/fueradecampo/?p=317>
- Kantaris, G. (2008). El cine urbano y la tercera Violencia colombiana. *Revista Iberoamericana*, 74(223), 455-470. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2008.5278>
- Kapkin, S. (30 de agosto, 2016). *Oscuro animal: una película para mirar el conflicto a los ojos*. Pacifista. <https://pacifista.tv/notas/oscuero-animal-una-pelicula-para-mirar-el-conflicto-a-los-ojos/>
- Kapkin, S. (12 de octubre, 2016). *¿Cómo sería Alias María si ya se hubiera acabado la guerra? Se lo preguntamos a sus creadores*. Pacifista. <https://pacifista.tv/notas/como-seria-alias-maria-si-ya-se-hubiera-acabado-la-guerra-se-lo-preguntamos-a-sus-creadores/>
- Keen, S. (2006). A Theory of Narrative Empathy. *Narrative* 14(3), 207-236. doi:10.1353/nar.2006.0015.
- Krotz, E. (1987). Utopía, asombro, alteridad: consideraciones metateóricas acerca de la investigación antropológica. *Estudios Sociológicos del Colegio de México*, 5(14), 283-301. <https://doi.org/10.24201/es.1987v5n14.1271>

- Krotz, E. (1994). Alteridad y pregunta antropológica. *Alteridades*, 4(8), 5-11.
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=74711353001>
- Krotz, E. (2002). *La otredad cultural entre utopía y ciencia: un estudio sobre el origen, el desarrollo y la reorientación de la antropología*. Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa.
- Lamas, M. (1996). Usos, dificultades y posibilidades de la categoría "género". En M. Lamas (Comp.), *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual* (pp. 327-366). PUEG.
- Leal-Rivas, N. (2019). Análisis Semiótico discursivo de la identidad: el principio de la alteridad en límites y fronteras de Said el Kadaoui. En M. Cruz Morente y I. Gisbert López. *Formas de la alteridad en la cultura contemporánea: la ruptura de límites y fronteras* (pp. 33-49). Peter Lang.
- LeGrand, C. (1988). *Colonización y protesta campesina en Colombia (1850-1950)*. Universidad Nacional de Colombia.
- León, E. (2009). Turbación y deformidad. En O. Sabido y E. León. *Los rostros del otro: reconocimiento, invención y borramiento de la alteridad* (pp. 61-96). Anthropos.
- Lévinas, E. (1987). *De otro modo que ser o más allá de la esencia*. Sígueme.
- Lévinas, E. (2009). *Humanismo del otro hombre*. Siglo XXI.
- Lévinas, E. (2015). *Ética e infinito*. Antonio Machado Libros.
- Lévinas, E. (2020). *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*. (4ª ed.). Sígueme.
- Lima Soto, R. E. (2009). De la diversidad y los derechos de otredad. *Revista Regional de Derechos Humanos*, (1),139-172.
<http://biblioteca.corteidh.or.cr/tablas/r26055.pdf>
- López, A. M. (2015). Desplazamientos narrativos: En el Cine Colombiano Contemporáneo Sobre el Conflicto. *Nuevo Texto Crítico* 28, 233-248.
 doi:10.1353/ntc.2015.0009.

- López-Díaz, N. M. (2006). *Miradas esquivas a una Nación Fragmentada*. Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Bogotá.
- López-Díaz, N. M. (2019). Miradas esquivas a una nación fragmentada: reflexiones en torno al cine silente de los años veinte y la puesta en escena de la colombianidad. *Meid in casa*, 4(5), 26–37. <https://revistas.uptc.edu.co/index.php/meid/article/view/10313>
- Losada Sierra, M. (2013). El origen de la violencia según E. Lévinas. *Cuestiones de Filosofía*, (7), 81–90. https://revistas.uptc.edu.co/index.php/cuestiones_filosofia/article/view/2142
- Lozano Botache, J. P. (2011). La narración cinematográfica como estrategia pedagógica a partir de una noción filosófica sobre la acción. *Revista de educación y pensamiento*, (18), 34-45. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3884441>
- Lozano Botache, J. P. (2016). La acción en las obras cinematográficas colombianas de ficción, antes de los diálogos de paz (1960-2011). *Correspondencias y Análisis*, (6), 259-288. <https://doi.org/10.24265/cian.2016.n6.14>
- Lozano Botache, J. P. (2018a). Narración cinematográfica: Potencialidades pedagógicas y en investigación cualitativa. Editorial Universidad del Cauca.
- Lozano Botache, J. P. (2018b). Acciones nobles, lo dionisiaco y el pesimismo en el cine colombiano de largometraje. *Revista Culturales*, 6, 1-33. <https://doi.org/10.22234/recu.20180601.e325>
- Lozano Botache, J. P. (2018c). La acción en las obras cinematográficas colombianas de ficción, antes de los diálogos de paz (1960-2011). *Correspondencias y análisis*, (6), 259–288. <https://doi.org/10.24265/cian.2016.n6.14>
- Lozano Botache, J. P. (2021). Investigación cualitativa y hermenéutica de la acción: Transformaciones en el cine latinoamericano. En L. D. Espitia Hernández (Ed.), *Metodologías de investigación aplicadas a la comunicación* (pp. 189-215). Ediciones Unibagué. <https://doi.org/10.35707/978958754358209>

- Lugones, M. (2012). Subjetividad esclava, colonialidad de género, marginalidad y opresiones múltiples. En P. Montes (Comp.), *Pensando los feminismos en Bolivia* (pp. 129-140). Conexión Fondos de Emancipación.
- Machado, A. (2009). *El sujeto en la pantalla: la aventura del espectador, del deseo a la acción*. Gedisa.
- Maldonado-Torres, N. (2007). Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. En S. Castro-Gómez y R. Grosfoguel, *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (pp. 127-168). Siglo del Hombre Editores / IESCO-UC / Pontificia Universidad Javeriana.
- Marcia, J. (1992). Empatía y psicoterapia. En N. Eisenberg y J. Strayer (Eds.), *La empatía y su desarrollo* (pp. 95-116). Desclée de Brouwer.
- Martín-Baró, I., Punamäki, R. L., Rozitchner, L., et al (1990). *Psicología social de la guerra: trauma y terapia*. UCA Editores.
- Martínez Portugal, T. (2020). Haciendo frente a las epistemologías heteropatriarcales: elementos teórico-metodológicos para un análisis feminista de la violencia contra las mujeres, en *Revista de Investigaciones Feministas* 11(2), 333-342.
- Marzal, J. (2007). El análisis fílmico en la era de las multipantallas. *Comunicar*, 15(29), 63-68. <https://doi.org/10.3916/C29-2007-09>
- Maslow, A. H. (1991). *Motivación y personalidad*. Díaz de Santos.
- Matarín Rodríguez-Peral, E. M. (2020). Inmigración y COVID-19. Análisis de los informativos de televisión durante la pandemia. *Methaodos*, 8(2), 288-304.
- Medina Gallego, C. (2016). Colombia: conflicto armado, derechos humanos y medios de comunicación. *Hachetetepe. Revista científica de Educación y Comunicación*, (13), 13-26. <https://revistas.uca.es/index.php/hachetetepe/article/view/6118>
- Metz, C. (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine. Volumen 2, 1968-1972*. Paidós.

- Mignolo, W. (1998). *Colonialidad: la cara oculta de la modernidad*. Cultural Studies.
- Mignolo, W. (2007). El pensamiento decolonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto. En S. Castro-Gómez y R. Grosfoguel, *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (pp. 25-46). Bogotá: Siglo del Hombre Editores / IESCO-UC / Pontificia Universidad Javeriana.
- Ministerio de Cultura (2010). *Compendio de Políticas Culturales*. Ministerio de Cultura.
- Ministerio de Relaciones Exteriores de Colombia (12 de noviembre, 2016). *Acuerdo Final para la Terminación del Conflicto y la Construcción de una Paz Estable y Duradera*.
https://www.cancilleria.gov.co/sites/default/files/Fotos2016/12.11_1.2016nuevoacuerdofinal.pdf
- Miranda-Rodríguez, R. A. y Saldaña-Alfaro, V. (2021). Valores ejercidos durante la pandemia del COVID-19. Evidencias en México. *Enseñanzas e investigación de la psicología*, 3(1), 126-138.
- Molano, A. (2015). Fragmentos de la historia del conflicto armado (1920-2010). En Comisión Histórica del Conflicto y sus Víctimas, *Contribución al entendimiento del conflicto armado en Colombia*. CHCV.
- Moncayo Cruz, V.M. (2015). Hacia la verdad del conflicto: insurgencia guerrillera y orden social vigente. En Comisión Histórica del Conflicto y sus Víctimas, *Contribución al entendimiento del conflicto armado en Colombia*. CHCV.
- Morin, E. (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Paidós.
- Morin, E. y Sánchez, A. (2003). *El método V. La humanidad de la humanidad: la identidad humana*. Catedra.
- Muñoz Muñoz, F.A. (2004). *Paz imperfecta*. En M. López Martínez (dir.), *Enciclopedia de Paz y Conflictos: L-Z. Edición especial. Tomo II* (pp. 898-900). Editorial Universidad de Granada, Colección Eirene.

- Muñoz Zapata, A. P., y Chaves Castaño, L. (2013). La empatía: ¿un concepto unívoco?. *Katharsis*, (16), 123–146. <https://doi.org/10.25057/25005731.467>
- Naciones Unidas (2006). *Resolución 60/147 aprobada por la Asamblea General el 16 de diciembre de 2005. Por la cual aprueba los Principios y directrices básicos sobre el derecho de las víctimas de violaciones manifiestas de las normas internacionales de derechos humanos y de violaciones graves del derecho internacional humanitario a interponer recursos y obtener reparaciones.*
- Nasi, C., y Rettberg, A. (2005). Los estudios sobre conflicto armado y paz: un campo en evolución permanente. *Colombia internacional*, (62), 64-85. <https://doi.org/10.7440/colombiaint62.2005.04>
- Núñez Domínguez, T. y Pinazo-Hernandis, S. (2019). Al cine ¿le gustan las mujeres mayores? Reflexión sobre identidades a través de un estudio de casos. En M. Cruz Morente y I. Gisbert López. *Formas de la alteridad en la cultura contemporánea: la ruptura de límites y fronteras* (pp. 159-177). Peter Lang.
- Núñez Domínguez, T., y Vera Balanza, M. (2020). Directoras de cine argentinas y españolas. Una década re-creando imaginarios. *Cuadernos.Info*, 0(46), 96-128. doi:10.7764/cdi.46.1459
- Onofre Vilchis, C. (2018). El concepto del otro en la ética y la política de la liberación dusseliana. *Revista FAIA*, 7(30), 28-52.
- Organización Internacional para las Migraciones. (31 de mayo, 2017). *Cine foro de la película 'Pasos de Héroe' con niños, niñas y adolescentes de Envigado.* <https://colombia.iom.int/es/news/cine-foro-de-la-pelicula-pasos-de-heroe-con-ninos-ninas-y-adolescentes-de-envigado>
- Osorio, O. (2010). *Realidad y cine colombiano 1990 – 2009*. Editorial Universidad de Antioquia.
- Osorio, O. (17 de abril, 2016). *Un canto triste*. Cinefagos. <https://www.cinefagos.net/index.php/cine-colombiano/criticas-de-cine-colombiano/1256-siembra-de-angela-osorio-y-santiago-lozano.html>

- Osorio, O. (26 de mayo, 2016). *La guerra de los hombres*. Cinefagos. <https://www.cinefagos.net/index.php/cine-colombiano/criticas-de-cine-colombiano/1261-dos-mujeres-y-una-vaca-de-efrain-bahamon.html>
- Osorio, O. (2018). *Las muertes del cine colombiano*. Editorial Universidad de Antioquia.
- Ospina-Valencia, J. (11 de enero, 2009). *Clara Rojas: "La radio es alimento para un secuestrado"*. DW. <https://www.dw.com/es/clara-rojas-la-radio-es-alimento-para-un-secuestrado/a-4845290>
- Ovejero, A. (2015). Psicología social e identidad. *Papeles de CEIC*, (2), 1-17.
- Parales, C. J. (2004). El conflicto interno colombiano. Identidad, solidaridad y conflicto social. *Revista Internacional de Sociología*, 62(38), 191–214. <https://doi.org/10.3989/ris.2004.i38.259>
- Pardo, A. (2001). El cine como medio de comunicación social y la responsabilidad social del cineasta. En M. Codina (ed.), *La ética desprotegida: ensayos sobre deontología de la comunicación* (pp. 117-141). Eunsa.
- Parker, P. (2003). *Arte y ciencia del guión. Una completa guía de iniciación y perfeccionamiento para el escritor*. Ma Non Troppo.
- Pécaut, D. (2015). Un conflicto armado al servicio del status quo social y político. En Comisión Histórica del Conflicto y sus Víctimas, *Contribución al entendimiento del conflicto armado en Colombia*. CHCV.
- Peidro Pérez, D. (2019). "Algo otro mueve" Contra el dominio: Hölderlin y la alteridad del poema. En M. Cruz Morente y I. Gisbert López. *Formas de la alteridad en la cultura contemporánea: la ruptura de límites y fronteras* (pp. 87-101). Peter Lang.
- Peña Timón, V. (2006). Acción narrativa. En F. García García, *Narrativa audiovisual: televisiva, fílmica, radiofónica, hipermedia y publicitaria* (pp. 69-82). Laberinto.
- Peña Timón, V. (2011). Movimiento y acción narrativa. En F. García García y M. Rajas (coord.), *Narrativas audiovisuales: El relato* (pp. 325-334). ICONO14.

- Pérez-Rufí, J. P. (2006). Backstory: caracterización del personaje a partir de la vida pasada en la obra de Kubrick. *Área Abierta*, (15), 2-10.
- Pérez-Rufí, J. P. (2008). El análisis actancial del personaje: una visión crítica. *Espéculo*, (38). <http://www.ucm.es/info/especulo/numero38/modactan.html>
- Pérez-Rufí, J. P. (2016). Metodología de análisis del personaje cinematográfico: Una propuesta desde la narrativa fílmica. *Razón y Palabra*, 20(95), 534-552. <https://www.revistarazonypalabra.org/index.php/ryp/article/view/685/pdf>
- Pérez-Rufí, J. P. (2017). El género cinematográfico como elemento condicionante de la dimensionalidad del personaje del cine clásico de Hollywood: características de los personajes cinematográficos redondos y planos. *Admira*, (5), 1-33.
- Perna, R. y Moreno Fuentes, F. J. (2020). Inmigración y atención sanitaria en un contexto de pandemia. Vulnerabilidades y (escasas) respuestas en Europa y en España. *Anuario CIDOB de inmigración*, 115-128.
- Pizarro Leongómez, E. (2002). Colombia: ¿guerra civil, guerra contra la sociedad, guerra antiterrorista o guerra ambigua? *Análisis Político*, (46), 164-180. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/anpol/article/view/80269>
- Pizarro Leongómez, E. (2015). Una lectura múltiple y pluralista de la historia. En Comisión Histórica del Conflicto y sus Víctimas, *Contribución al entendimiento del conflicto armado en Colombia*. CHCV.
- Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (2003). *El conflicto, callejón con salida. Informe Nacional de Desarrollo Humano para Colombia – 2003*. <https://www.acnur.org/fileadmin/Documentos/Publicaciones/2007/5626.pdf>
- Proimágenes Colombia (s.f.). *Cine colombiano, películas, largometrajes*. https://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/resultados_peliculas.php?nt=1
- Prósper, J. (1991). *El punto de vista en la narrativa cinematográfica*. Fundación Universitaria San Pablo, C.E.U.

- Prósper, J. (2011). La perspectiva del personaje en el relato audiovisual. En F. García García y M. Rajas (coord.), *Narrativas audiovisuales: El relato* (pp. 291-310). ICONO14.
- Puleo, A. H. (2000). Ecofeminismo: hacia una redefinición filosófico-política de “naturaleza” y “ser humano”. En C. Amorós (ed.), *Feminismo y Filosofía* (165-190). Síntesis.
- Puleo, A. H. y Alario Trigueros, M. T. (2015). *Ecología y género en diálogo interdisciplinar*. Plaza y Valdés.
- Quijano, A. (1972). La constitución del “mundo” de la marginalidad urbana. *Revista EURE-Revista de Estudios Urbano Regionales*, 2(5).
- Quijano, A. (2007). Colonialidad del poder y clasificación social. En S. Castro-Gómez y R. Grosfoguel, *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (pp. 93-126). Bogotá: Siglo del Hombre Editores / IESCO-UC / Pontificia Universidad Javeriana.
- Quintero Benavides, A, Cely Gómez, L, Idrobo Aragón, N, Ramírez Cardona, C y Chaparro Moreno, L. (2009). *Mujeres en conflicto: violencia sexual y paramilitarismo*. Corporación Sisma Mujer.
- Quiñonez, N. (22 de octubre, 2015). *Jorge Forero, director de “Violencia”*. LatAm. <https://www.latamcinema.com/entrevistas/jorge-forero-director-de-violencia/>
- Radio Nacional de Colombia. (25 de enero, 2017). *Llega ‘Pasos de héroe’, la ópera prima de Henry Rincón*. <https://www.radionacional.co/cultura/llega-pasos-de-heroe-la-opera-prima-de-henry-rincon>
- Rajas, M. (2011). Tiempo de la historia, tiempo del discurso. En F. García García y M. Rajas (coord.), *Narrativas audiovisuales: El relato* (pp. 349-381). ICONO14.
- Ramonet, I. (2021). La pandemia y el sistema-mundo. Errancia. *Revista de psicoanálisis, teoría crítica y cultura*, (22).
- Ramos Musler, E. A. (2015). *Paz transformadora (y participativa): teoría y método de la paz y el conflicto desde la perspectiva sociopráctica*. Instituto Universitario en

Democracia Paz y Seguridad (IUDPAS), Universidad Nacional Autónoma de Honduras (UNAH). <https://iudpas.unah.edu.hn/dmsdocument/2738-paz-transformadora-y-participativa>

Rangel Suárez, A., (1998). Nuestra guerra y otras guerras. *Revista de Estudios Sociales*, (2), 117-132. <https://doi.org/10.7440/res2.1998.25>

Rettberg, A. (2010). *Conflicto armado, seguridad y construcción de paz en Colombia*. Universidad de los Andes.

Rettberg, A. (2013). La construcción de paz bajo la lupa: una revisión de la actividad y de la literatura académica internacional. *Estudios Políticos, Instituto de Estudios Políticos, Universidad de Antioquia*, (42), 13-36.

Ricoeur, P. (1988). *El discurso de la acción* (2a ed.). Cátedra.

Ricoeur, P. (1995). *Tiempo y narración*. Siglo Veintiuno.

Ricoeur, P. (2000). Narratividad, fenomenología y hermenéutica. *Anàlisi: quaderns de comunicació i cultura*, (25), p. 189-207. <https://raco.cat/index.php/Analisi/article/view/15057>.

Ricoeur, P. (2003). *Tiempo y narración* (3a ed.). Siglo Veintiuno.

Ríos, S. M. (28 agosto, 2014). *Entrevista a Maria Gamboa, directora de Mateo*. Cinevistablog. <https://www.cinevistablog.com/entrevista-maria-gamboa-directora-de-mateo/>

Rivera-Betancur, J. y Ruiz Moreno, S. (2009). *Informe Final de Investigación. Narrativas Cinematográficas del Conflicto Armado Colombiano*. (Informe de investigación inédito). Universidad de La Sabana.

Rivera-Betancur, J., (2014). ¿Va el cine colombiano hacia su madurez? Análisis de 10 años de ley de cine en Colombia. *Anagramas Rumbos y Sentidos de la Comunicación*, 13(25), 127-144.

- Rivera-Betancur, J. (2018). *El viaje del protagonista en el cine colombiano: contexto, gobierno e industria en una narrativa antiheroica* [Tesis de doctorado, Universidad de Navarra]. DADUN. <https://hdl.handle.net/10171/58488>
- Rocca, A. V. (2008). Zygmunt Bauman: modernidad líquida y fragilidad humana. *Nómadas*, (19), 309-316.
- Rodríguez Barreira, O. (2013). *El Franquismo desde los márgenes: campesinos, mujeres, delatores, menores*. Edicions de la Universitat de Lleida Espai/Temps.
- Rojas Bolaños, O, Insuasty Rodríguez, A, Mesa Duque, N, Valencia Grajales, J y Zuluaga Cometa, H. (2020). *Teoría social del falso positivo: manipulación y guerra*. Ediciones UNAULA.
- Rojas Cordero, W., (2011). El Alterius como principio para la ética de la alteridad. *Revista Guillermo de Ockham*, 9(2), 53-59. <https://doi.org/10.21500/22563202.580>
- Rojas Romero, D. (2009). *Indagación diagnóstica sobre la investigación del cine colombiano: Informe de consultoría*. Ministerio de Cultura, República de Colombia.
- Rojas, A. (s.f.). *Oscuro animal de Felipe Guerrero*. AMREC. <https://amrec.com.co/oscurο-animal-felipe-guerrero/>
- Romero García, D. (2012). Una mirada a “Totalidad e infinito” de Emmanuel Levinas. *Teoría y Praxis*, (21), 57-70. <https://doi.org/10.5377/typ.v0i21.3145>
- Romero Ospina, F.A. (2016). Reflexiones sobre el posconflicto. Aprendizaje de la historia. *Ensayos pedagógicos*, 11(1), 41-55. <https://doi.org/10.15359/rep.11-1.2>
- Rueda, A., Bouchet, O., Osorio, A., Lozano, S. (2017). Entrevista Con Ángela Osorio y Santiago Lozano, realizadores de Siembra. Desplazados, *Cinemas d'Amérique latine*, (25), 56-69.
- Ruiz Olabuénaga, J. I. (2012). *Metodología de la investigación cualitativa* (5a ed.). Universidad de Deusto.

- Sabido, O. (2009). Sorpresa y repugnancia. En O. Sabido y E. León. *Los rostros del otro: reconocimiento, invención y borramiento de la alteridad* (pp. 25-57). Anthropos.
- Salazar, G. S. (2016). El conflicto armado y su incidencia en la configuración territorial: Reflexiones desde la ciencia geográfica para la consolidación de un periodo de posnegociación del conflicto armado en Colombia. *Bitácora Urbano Territorial*, 26(2), 45-57. <https://doi.org/10.15446/bitacora.v26n2.57605>
- Salvia, A. (2007). Consideraciones sobre la transición a la modernidad, la exclusión social y la marginalidad económica. Un campo abierto a la investigación social y al debate político. En A. Salvia y E. Chavez Molina, *Sombras de una marginalidad fragmentada. Aproximaciones a la metamorfosis de los sectores populares de la Argentina* (pp. 25-65). Miño y Davila.
- Sánchez Escalonilla, A. (2014). *Estrategias de guión cinematográfico: el proceso de creación de una historia*. Ariel.
- Sánchez Gómez, G. (1990). Guerra y política en la sociedad colombiana. *Análisis Político*, (11), 7-27. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/anpol/article/view/74324>
- Sánchez Navarro, J. y Lapaz Castillo, L. (2015). *¿Cómo analizar una película desde el punto de vista narrativo?* Editorial UOC.
- Sánchez, E. G. (2021). La Alteridad en el Pensamiento Descolonial de Enrique Dussel. *ANDULI*, (20), 59-76. <http://10.12795/anduli.2021.i20.04>
- Sandoval, C. (2002). *Investigación Cualitativa*. ARFO.
- Saniz Balderrama, L. (2008). El esquema actancial explicado. *Punto Cero. Universidad Católica Boliviana*, 13(16), 91-97. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=421839608011>
- Sartora, J. y Moseguí, C. (14 de marzo, 2017). *Dos críticas de "Oscuro animal", de Felipe Guerrero*. Elías Querejeta Zine Eskola. <https://www.otroscines.com/nota?idnota=11943>

- Schroeder Rodríguez, y Suárez, J. (2020). *Una historia comparada del cine latinoamericano*. Editorial Iberoamericana.
- Scott, J.W. (1996). El género: Una categoría útil para el análisis histórico. En M. Lamas (Comp.), *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual* (pp. 265-302). PUEG.
- Seger, L. (1991). *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente*. Rialp.
- Seger, L. (2000). *Cómo crear personajes inolvidables: guía práctica para el desarrollo de personajes en cine, televisión, publicidad, novelas y narraciones cortas*. Paidós.
- Silva Rodríguez, M. (2017). Esbozo sobre el conflicto armado en el cine colombiano, *Cinémas d'Amérique latine*, (25), 78-99. <https://doi.org/10.4000/cinelatino.3928>
- Sistema Único de Información Normativa (8 de septiembre, 1942). *Ley 9 de 1942*. <https://www.suin-juriscol.gov.co/viewDocument.asp?ruta=Leyes/1564366>
- Somos Defensores (2016). *Contra las cuerdas. Informe Anual 2016 Sistema de Información Sobre Agresiones Contra Defensores de DDHH en Colombia SIADDHH*. <https://somosdefensores.org/informe-anual-2016-contras-las-cuerdas/>
- Somos Defensores (2017). *Piedra en el zapato. Informe Anual 2017 Sistema de Información Sobre Agresiones Contra Defensores de DDHH en Colombia SIADDHH*. <https://somosdefensores.org/informe-anual-2017-sistema-de-informacion-sobre-agresiones-contras-personas-defensoras-de-dd-hh-en-colombia-siaddhh/>
- Somos Defensores (2018). *La Naranja mecánica. Informe Anual 2018 Sistema de Información Sobre Agresiones Contra Defensores de DDHH en Colombia SIADDHH*. <https://somosdefensores.org/informe-anual-2018-sistema-de-informacion-sobre-agresiones-contras-personas-defensoras-de-dd-hh-en-colombia-siaddhh/>
- Somos Defensores (2019). *La cieguera. Informe Anual 2019 Sistema de Información Sobre Agresiones Contra Defensores de DDHH en Colombia SIADDHH*.

<https://somosdefensores.org/informe-anual-2019-sistema-de-informacion-sobre-agresiones-contrapersonas-defensoras-de-dd-hh-en-colombia-siaddhh/>

Somos Defensores (2020). *La mala hora. Informe Anual 2020 Sistema de Información Sobre Agresiones Contra Defensores de DDHH en Colombia SIADDHH*.

<https://somosdefensores.org/informe-anual-2020-sistema-de-informacion-sobre-agresiones-contrapersonas-defensoras-de-dd-hh-en-colombia-siaddhh/>

Sontang, S. (2010). *Ante el dolor de los demás*. DEBOLSILLO.

Stam, R. Burgoyne, R. y Flitterman-Lewis, S. (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Paidós.

Staub, E. (1992). Comentario sobre la primera parte. En N. Eisenberg, J. Strayer (Eds.), *La empatía y su desarrollo* (pp. 117-130). Desclée de Brouwe.

Strayer, J. (1992). Perspectivas afectivas y cognitivas sobre la empatía. En N. Eisenberg, J. Strayer (Eds.), *La empatía y su desarrollo* (pp. 117-130). Desclée de Brouwe.

Suárez, J. (2010). *Sitios de contienda: Producción cultural colombiana y el discurso de la violencia*. Iberoamericana Vervuert. <https://doi.org/10.31819/9783865278272>

Suárez, C. y Gómez, M. (2018). La paz en el municipio de Barrancabermeja y el reto paramilitar. *Revista Ciudad Paz-ando*, 11(1), pp. 74-82. doi: <https://doi.org/10.14483/2422278X.12219>

Sulbarán, E. (2000). El análisis del film: entre la semiótica del relato y la narrativa fílmica. *Opción*, (31), 44-71.

Tapia Jáuregui, T. (7 de septiembre, 2017). *La Sargento Matacho: la primera mujer a la que la guerra volvió bandolera*. Pacifistas. <https://pacifista.tv/notas/la-sargento-matacho-la-primera-mujer-a-la-que-la-guerra-volvio-bandolera/>

Taylor, S. J. y Bogdan, R. C. (1994). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación: la búsqueda de significados* (1a ed., 2a reimp.). Paidós.

- Thompson, R. A. (1992). Empatía y comprensión emocional: el desarrollo temprano de la empatía. En N. Eisenberg, J. Strayer (Eds.), *La empatía y su desarrollo* (pp. 133-161). Desclée de Brouwe.
- Tirado Mejía, A. (2011). La economía y lo social en la reforma constitucional de 1936. *Lecturas de Economía*, 21(21), 81-98. <https://doi.org/10.17533/udea.le.n21a7952>
- Tobón, D. J. (2020). *Experiencias del mal. Afectos morales en el cine colombiano contemporáneo*. Lasirén Editora.
- Torres Rodríguez, J. F. (2021). *Análisis de la comunicación para la resolución de conflictos armados. Estudio de caso: negociación entre el Gobierno de Juan Manuel Santos y las FARC EP para una paz estable y duradera en Colombia* [Tesis doctoral, Universidad de Sevilla]. idUS. <https://hdl.handle.net/11441/109954>
- Unidad para la Atención y Reparación Integral a las Víctimas (31 de diciembre, 2022). *Registro Único de Víctimas*. <https://www.unidadvictimas.gov.co/es/registro-unico-de-victimas-ruv/37394>
- UniversoCentro. (10 de marzo, 2018). *En La Poceta con Laura Mora* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=QtGtcNgPFmY>
- Uribe de Hincapié, M. T. (1991). Las guerras por la nación en Colombia durante el siglo XIX. *Estudios Políticos*, (18), 9-27. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/estudiospoliticos/article/view/17426>
- Uribe, M. V. (1990). Matar, rematar y contramatar: Las Masacres de la Violencia en el Tolima 1948-1946. *Revista Controversia*, (159-60), 27-203. <https://doi.org/10.54118/controver.v0i159-60.1143>
- Vale, E. (1989). *Técnicas del guión para cine y televisión* (3a reimp.). Gedisa.
- Vanegas, E. Á. y Vergara, J. C. G. (2016). *Votando por la paz: Entendiendo la ventaja del "No"*. Fundación ideas para la paz.

- Vanoye, F. (1996). *Guiones modelo y modelos de guión: argumentos clásicos y modernos en el cine*. Paidós.
- Vanoye, F., Goliot Lété, A., Perriaux, M., y Carmona, V. (2008). *Principios de análisis cinematográfico*. Abada.
- Vázquez Fernández, A. (2013). Tres conceptos de alteridad: una lectura actitudinal. *Daimon Revista Internacional de Filosofía*, (61), 75-91. <https://doi.org/10.6018/daimon/132141>
- Vega, R. (2015). Injerencia de los Estados Unidos, contrainsurgencia y terrorismo de Estado. En Comisión Histórica del Conflicto y sus Víctimas, *Contribución al entendimiento del conflicto armado en Colombia*. CHCV.
- Villa Gómez, J. D. (2016). Perdón y reconciliación: una perspectiva psicosocial desde la noviolencia, *Polis*, (43). <http://journals.openedition.org/polis/11553>
- Villamizar, D. (2017). *Las guerrillas en Colombia: una historia desde los orígenes hasta los confines* (1a ed., 3a reimp.). Debate.
- Vogler y Conde, J. (2002). *El viaje del escritor*. Robinbook.
- Wacquant, L. (2006). Castigar a los parias urbanos. *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, (2), 59-66.
- Waldman, G. (2009). El rostro en la frontera. En O. Sabido y E. León. *Los rostros del otro: reconocimiento, invención y borramiento de la alteridad* (pp. 9-21). Anthropos.
- Walsh, C. (2007). Interculturalidad y colonialidad del poder. Un pensamiento y posicionamiento “otro” desde la diferencia colonial. En S. Castro-Gómez y R. Grosfoguel, *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (pp. 47-62). Bogotá: Siglo del Hombre Editores / IESCO-UC / Pontificia Universidad Javeriana.
- Wills, M. E. (2015). Los tres nudos de la guerra colombiana. En Comisión Histórica del Conflicto y sus Víctimas, *Contribución al entendimiento del conflicto armado en Colombia*. CHCV.

- Zavala, L. (2005). Cine Clásico, Moderno y Posmoderno. *Razón y Palabra*, (46).
- Zavala, L. (2012). Tradiciones metodológicas en el análisis cinematográfico. *La Colmena*, (74), 9-16. <https://lacolmena.uaemex.mx/article/view/5605>
- Zavala, L. (2014). *Teoría y práctica del análisis cinematográfico: la seducción luminosa*. Editorial Trillas.
- Zavala, L. (2015). *Narratología y Lenguaje Audiovisual*. Universidad Nacional de Cuyo. <https://www.researchgate.net/publication/261760662>
- Zuluaga, P. A. (2008). *¡Acción! Cine en Colombia*. Museo Nacional de Colombia.
- Zuluaga, P. A. (2013). *Cine colombiano: cánones y discursos dominantes*. Cinemateca Distrital, Gerencia de Artes Audiovisuales del Instituto Distrital de las Artes Idartes; Alcaldía Mayor de Bogotá D.C.
- Zuluaga, P. A. (3 de julio, 2017). La guerrilla en el cine colombiano: una tradición ausente. *Razón Pública*. <https://razonpublica.com/la-guerrilla-en-el-cine-colombiano-una-tradicion-ausente/>
- Zuluaga, P. A. (17 de diciembre, 2018). Cine colombiano contemporáneo: El espejo astillado de un país. *Revista Icónica*. <http://revistaiconica.com/cine-colombiano-contemporaneo-el-espejo-astillado-de-un-pais/>
- Zuluaga, P. A. (2020). La mirada del otro. En J. Álvarez, P. Zuluaga, P. Ariza. *Respeto* (pp. 27-42). Comisión de la Verdad / Rey Naranjo Editores.
- Zuluaga, P. A. (2015). "Yo no soy su negro" o "este sitio ya no es como antes". En G. Copertari y C. Sitnisky, (Eds.). *El estado de las cosas: cine latinoamericano en el nuevo milenio* (pp. 159-180). Iberoamericana Vervuert. <https://doi.org/10.31819/9783954872480>
- Zumalde-Arregui, I. (2011), La emoción fílmica. Un análisis comparativo de las teorías cinematográficas. *Revista Latina de Comunicación Social*, (66), 326 - 349.

Referencias filmográficas

- Acevedo, A. (Director). (1925). *Bajo el cielo antioqueño* [Película]. Compañía Filmadora de Medellín.
- Arzuaga, J. M. (Director). (1963). *Raíces de piedra* [Película]. Cinematográfica Julpeña.
- Arzuaga, J. M. (Director). (1966). *Pasado el meridiano* [Película]. Arpa Films.
- Bahamón, E. (Director). (2016). *Dos mujeres y una vaca* [Película]. Doble Sentido.
- Cabrera, S. (Director). (1993). *La estrategia del caracol* [Película]. Caracol Televisión, Crear Cine y Video, Fotograma, Emme SRL, Ministere Francais de la Culture et de la Francophonie, Inistere Francais des Affaires Etrangeres.
- Cabrera, S. (Director). (1998). *Golpe de estadio* [Película]. Sesamo Ltda, Tornasol Films, Emme, Caracol Televisión.
- Campo, O. (Director). (2008). *Yo soy otro* [Película]. Enic Producciones, EFE-X Cine.
- Cepeda Samudio, A. (Director); García Marquez, G. (Director); Grau Araújo, E. (Director); Vicens, L. (Director). (1954). *La langosta azul* [Película]. Nueve-Seis-Tres.
- Canal Ramírez, G. (Director). (1959). *Esta fue mi vereda* [Película]. Antares films.
- Dorado, A. (Director). (2004). *El Rey* [Película]. Fundación Imagen Latina, Eurocine, C.T.P.
- Durán, C. (Director). (2000). *La toma de la embajada* [Película]. Producciones Cinematográficas Uno, Cineproducciones Internacionales, Cinemateam, Xenon Films, Bella Ventura.
- Forero, J. (Director). (2015). *Violencia* [Película]. Blond Indian Films, Congo Films, Interior XII I, Postbros.
- Gaitán Gómez, J. (Director). (1982). *Ayer me echaron del pueblo* [Película]. Acemar División Cinematográfica.
- Gamboa, M. (Directora). (2014). *Mateo* [Película]. Día Fragma Fábrica de Películas.

- García, D. y Vásquez, C. (Director). (2006). *Cartas del gordo* [Película]. Caracol Televisión, Dago García Producciones.
- Gaviria, V. (Director). (1990). *Rodrigo D. No futuro* [Película]. Compañía de Fomento Cinematográfico, Producciones Tiempos Modernos Ltda., Fotoclub 76.
- Gaviria, V. (Director). (1998). *La vendedora de rosas* [Película]. Producciones Filmamento.
- Gaviria, V. (Director). (2005). *Sumas y restas* [Película]. Burn Pictures, Latin Cinema Group, La Ducha Fría Producciones.
- González, W. (Director). (2017). *La Sargento Matacho* [Película]. Enic Producciones, Alpha Acosta, Teyso Media Ficción, Galloping Films.
- Guerra, C. (Director). (2004). *La sombra del caminante* [Película]. Ciudad Lunar Producciones, Proyecto Tucán.
- Guerrero, F. (Director). (2016). *Oscuro animal* [Película]. Viking Film, Sutor Kolonko, Gema Films, Mutokino.
- Guerrero, P. (Director). (1980). *El lado oscuro del nevado* [Película]. Tacueyó Films.
- Jambrina, P. P. (Director). (1926). *Garras de oro* [Película]. Cali Films.
- Kuzmanich, D. (Director). (1981). *Canaguaro* [Película]. Producciones Alberto Jiménez, Corporación Financiera Popular Fonade.
- López, M. (Director). (1962). *El hermano Caín* [Película]. Producciones Nemqueteba.
- Luzardo, J. (Director). (1965). *El río de las tumbas* [Película]. Cine TV Films.
- Maillé, E. (Director). (2005). *Rosario tijeras* [Película]. Río Negro, United Angels, Dulce Compañía, Moonshot, La Femme Endormie, Tafay S.L., Maestranza Films.
- Marston, J. (Director). (2004). *María llena eres de gracia* [Película]. HBO, Santa Fe Productions.

- Mayolo, C. (Director). (1983). *Carne de tu carne* [Película]. Producciones Visuales, Compañía de Fomento Cinematográfico.
- Melo, J. C. (Director). (2014). *Jardín de amapolas*. [Película]. Chirimoya Films, Machines Producciones.
- Mora, L. (Directora). (2018). *Matar a Jesús* [Película]. 64-A Films, AZ Films.
- Moreno, C. (Director). (2012). *El cartel de los sapos* [Película]. 11:11 Films, Onceonce Films.
- Norden, F. (Director). (1984). *Cóndores no entierran todos los días* [Película]. Productora Cinemat del Norte.
- Osorio, A. y Lozano, S. (Director). (2016). *Siembra* [Película]. Auténtika Films, Contravía Films, Bárbara Films.
- Osorio, J. (Director). (1990). *Confesión a Laura* [Película]. Compañía de Fomento Cinematográfico, Méliès Producciones Cinematográficas, Televisión, Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográfica, Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano.
- Ospina, L. (Director). (1982). *Pura sangre* [Película]. Producciones Luis Ospina, Rodrigo Castaño, Compañía de Fomento cinematográfico.
- Pinzón, L. (Director). (1985). *Pisingaña* [Película]. Compañía del Fomento Cinematográfico.
- Restrepo, L. A. (Director). (2003). *La primera noche* [Película]. Congo Films.
- Rincón, H. (Director). (2016). *Pasos de héroe* [Película]. Héroe Films.
- Rodríguez, F. J. (Director). (1926). *Alma provinciana* [Película]. Félixmark Film.
- Rodríguez, M. y Jorge, S. (Director). (1972). *Chircales* [Película]. Fundación Cine Documental.
- Rugeles, J. L. (Director). (2015). *Alias María* [Película]. Rhayuela.

- Salamanca, L. F. y García, D. (Director). (2001). *La pena máxima* [Película]. Alibi Films.
- Triana, J. A. (Director). (2002). *Bolívar soy yo* [Película]. CMO Producciones.
- Triana, R. (Director). (2006). *Soñar no cuesta nada* [Película]. Barakacine, Hangar Films.
- Trompetero, H. (Director). (2013). *De rolling por Colombia 1* [Película]. Trompetero Producciones.
- Trompetero, H. (Director). (2014). *De rolling por Colombia 2* [Película]. Trompetero Producciones.
- Vallejo, F. (Director). (1977). *Crónica roja* [Película]. Conacite 2.
- Vallejo, F. (Director). (1979). *En la tormenta* [Película]. Conacite 2.
- Vega, W. (Director). (2012). *La Sirga* [Película]. Contravía Films.

ANEXOS (Fichas técnicas de la muestra)

Título	<i>Jardín de Amapolas</i>
Año	2014
Género	Drama
Duración	88 minutos
País	Colombia
Dirección	Juan Carlos Melo
Guion	Juan Carlos Melo
Producción	Alexandra Yepes, Juan Carlos Melo, Maja Zimmermann
Fotografía	Iván Quiñones
Música	Diego Monsalve Folleco
Reparto	Luis Burgos (Simón), Paula Páez (Luisa), Carlos Hualpa (Emilio), Luis Lozano (Ramiro), Juan Carlos Rosero (Wilson).
Productora	Chirimoya Films, Machines Producciones
Premios	<ul style="list-style-type: none"> - Ganador, Festival de Cine de Oriente, Colombia. - Premio Copia 0, Primer Corte, Ventana Sur, Argentina, 2011. - Premio especial del jurado, Special Young Jury Prize at the 15th Latin American Film Encounters, Marsella Francia, 2013. - Premio del público, Festival de cine colombiano de Nueva York, Estados Unidos, 2014. - Premio a la película, con la designación filme por la paz, Ginebra, Suiza.

Título	<i>Mateo</i>
Año	2014
Género	Drama
Duración	86 minutos
País	Colombia, Francia
Dirección	María Gamboa Jaramillo
Guion	María Gamboa Jaramillo, Adriana Arjona
Producción	Daniel García Díaz, César Rodríguez, María Fernanda Barrientos
Fotografía	Diego Jiménez
Música	Marc Huri
Reparto	Carlos Hernández (Mateo), Felipe Botero (David), Samuel Lazcano (Walter), Miriam Gutiérrez (Made).
Productora	Día Fragma Fábrica de Películas, Thierry Lenouvel (Ciné-Sud Promotion), Ciné-Sud Promotion, Hangar Films

Premios	<ul style="list-style-type: none"> - Mejor director, Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias (FICCI), 2014. - Premio Organización Católica Latinoamericana y del Caribe de Comunicación (OCLACC), Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias (FICCI), 2014. - Premio Especial del Jurado, Competencia Oficial Cine Colombiano Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias (FICCI), 2014. - Premio Especial del Jurado, Festival Internacional de Cine de Santander (FICS), 2014. - Mejor guion de ficción, Premio Jordan Alexander Ressler, Festival Internacional de Cine de Miami, Estados Unidos, 2014. - Mejor ópera prima, Premio Lexus Ibero-american- Festival Internacional de Cine de Miami, Estados Unidos, 2014. - Mejor Actor, Festival de Cine de Santo Domingo, República Dominicana, 2013. - Premio Especial Crystal Gryphon - Campania Banca, GENERATOR +16 Giffoni Film Festival, Italia, 2014. - Mejor Película, Cine Las Américas, 2014, Austin, Estados Unidos. - Premio de la audiencia-Narrative Feature- Cine Las Américas, Austin, Estados Unidos, 2014.
---------	---

Título	<i>Alias María</i>
Año	2015
Género	Drama
Duración	92 minutos
País	Colombia, Argentina y Francia
Dirección	José Luis Rugeles
Guion	Diego Vivanco
Producción	Federico Durán, Ignacio Rey, Gaston Rothschild, Gilles Duffaut
Fotografía	Sergio Iván Castaño
Música	Camilo Sanabria
Reparto	Karen Torres (María), Carlos Clavijo (Mauricio), Erik Ruiz (Yuldor), Anderson Gómez (Byron).
Productora	Rhayuela, Sudeasta Cine (Argentina), Axxon Films (Francia)
Premios	<ul style="list-style-type: none"> - Mejor Película, Festival Internacional de Cine de Haifa, Israel, 2015. - Mejor Largometraje, Festival Regional e Internacional de Cine de Guadeloupe, Francia, 2016. - Premio Ecuménico del Jurado, 30 Festival de Cine de Friburgo, Suiza, 2016.

Título	<i>Violencia</i>
Año	2015

Género	Drama
Duración	79 minutos
País	Colombia
Dirección	Jorge Forero
Guion	Jorge Forero
Producción	Diana Bustamante, Paola Pérez Nieto
Fotografía	David Gallego
Sonido	La Tina Sonido (diseño de sonido)
Reparto	Nelson Camayo (paramilitar), Rodrigo Vélez (secuestrado), David Aldana (joven)
Productora	Burning Blue, Congo Films, Postbros, Interior XII I, Blond Indian Films
Premios	Participación en festivales: - Selección Oficial, Sección Forum, 65 del Festival de Cine de Berlín, Alemania, 2015. - Selección Oficial, Competencia Oficial de Largometraje del Festival Internacional de Cine de Curitiba (Olhar de Cinema), Brasil, 2015. - Selección Oficial, Sección Mined Zone, 34 del Festival de Cine de Estambul, Turquía, 2015. - Selección Oficial, 4 Riviera Maya Film Festival, México, 2015. - Selección Oficial Colombia Viva, 1 Bogotá International Film Festival (BIFF), Colombia, 2015.

Título	<i>Dos Mujeres y una vaca</i>
Año	2016
Género	Drama
Duración	97 minutos
País	Colombia
Dirección	Efraín Bahamón
Guion	Efraín Bahamón
Producción	José Antonio Calderón, Alberto Amaya
Fotografía	Francisco Gaviria Rueda
Música	Andrés Martínez Ojeda
Productora	Doble Sentido
Reparto	Luisa Huertas (Rosana), Ana María Estupiñán (Hermelinda), Juan Pablo Barragán (Joaquín).
Premios	- Estímulo de escritura de largometraje, Fondo para el Desarrollo Cinematográfico (FDC), 2009. - Estímulo de producción de largometraje, Fondo para el Desarrollo Cinematográfico (FDC), 2012. - Premio especial del jurado, Concurso SGAE de guion Julio Alejandro, Festival de Málaga Cine Español, España, 2011. - Mejor Película, The Colombian Film Festival New York, Estados

	Unidos, 2015.
--	---------------

Título	<i>Oscuro animal</i>
Año	2016
Género	Drama
Duración	107 minutos
País	Colombia, Argentina, Holanda, Alemania, Grecia
Dirección	Felipe Guerrero
Guion	Felipe Guerrero
Producción	Felipe Guerrero, Gema Juárez Allen, Marleen Slot, Ingmar Trost, Vicky Miha
Fotografía	Fernando Lockett
Sonido	Roberta Ainstein (diseño de sonido)
Productora	Viking Film, Sutor Kolonko, Gema Films, Mutokino
Reparto	Marleyda Soto (Rocío), Jocelyn Meneses (La mona), Luisa Vides (Nelsa)
Premios	<ul style="list-style-type: none"> - Estímulo de escritura de largometraje, Fondo para el Desarrollo Cinematográfico (FDC), 2012. - Estímulo de producción de largometraje, Fondo para el Desarrollo Cinematográfico (FDC), 2013. - Premio de la Cooperación Española AECID, 64º Festival de San Sebastián, España, 2016. - Mejor Película Iberoamericana, Festival Internacional de Cine en Guadalajara, México, 2016. - Mejor director, Festival Internacional de Cine en Guadalajara, México, 2016. - Mejor Fotografía, Festival Internacional de Cine en Guadalajara, México, 2016. - Mejor Interpretación Femenina, Festival Internacional de Cine en Guadalajara, México, 2016. - Premio del Jurado a Mejor Película y Premio de la Crítica Internacional, Festival de Cine de Lima, Perú, 2016. - Grand Prix International Competition, Tarkovsky Fest, Rusia, 2016. - Grand Prix, Split International Film Festival, Croacia, 2016. - Premio FIPRESCI, Nowe Horyzonty Wrocław, Polonia, 2016. - Hubert Bals Fund Plus, International Film Festival Rotterdam y Netherlands Film Fund, Holanda, 2014. - Production Funding, World Cinema Fund, Alemania, 2015. - Film- und Medienstiftung NRW, Alemania, 2015.

Título	<i>Pasos de héroe</i>
Año	2016

Género	Drama
Duración	92 minutos
País	Colombia
Dirección	Henry Rincón
Guion	Henry Rincón
Producción	Henry Rincón, Natalia Correa, Mónica Giraldo
Fotografía	Camilo Monsalve
Música	Camilo Posada
Productora	Héroe Films
Reparto	Federico López (Eduardo), Héctor García (Carlos), Valentina Cifuentes (Valentina), Arbey Quintero (Chucho).
Premios	<ul style="list-style-type: none"> - Mención Especial, 8 Festival Internacional de Cine de Santander, 2016. - Becas a la Creación Artística y Cultural, Alcaldía de Medellín, 2011. - Mejor Actor, 24 Festival Internacional de Cine 'Listapad', Bielorrusia, 2017. -Teacher's Award, 35 ALE KINO International Young Audience Film Festival, Polonia, 2017. -The Football Goats Award, 35 ALE KINO International Young Audience Film Festival, Polonia, 2017.

Título	<i>Siembra</i>
Año	2016
Género	Drama
Duración	82 minutos
País	Colombia
Dirección	Angela Osorio, Santiago Lozano
Guion	Angela Osorio, Santiago Lozano
Producción	Oscar Ruiz Navia, Gerylee Polanco, Angela Osorio, Santiago Lozano
Fotografía	Juan David Velásquez
Sonico	Leandro de Loredó (Diseño De Sonido)
Productora	Bárbara Films, Contravía Films, Autentika Films (Alemania)
Reparto	Diego Balanta (Turco), Inés Granja (Celina), José Luis Preciado (Yosner)
Premios	<ul style="list-style-type: none"> - Estímulo de escritura de largometraje, Fondo para el Desarrollo Cinematográfico (FDC), 2009. - Estímulo de producción de largometraje (FDC), Fondo para el Desarrollo Cinematográfico, 2012. - Premio Especial del Jurado, Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias (FICCI), 2016. - Production Award, World Cinema Fund, 2014. - Premio Boccacino de Oro, Festival de Cine de Locarno, Suiza, 2015.

	<ul style="list-style-type: none"> - Mejor Opera Prima, REC Festival Internacional de Cine de Tarragona, España, 2015. - Premio del jurado, Cinélatino - Festival de Cine Latinoamericano de Toulouse, Francia, 2016.
--	---

Título	<i>La Sargento Matacho</i>
Año	2017
Género	Drama
Duración	93 minutos
País	Colombia, México
Dirección	William González
Guion	Marco Antonio López Salamanca, y versión final: William González, Marco Antonio López Salamanca, Matilde Rodríguez
Producción	Alina Hleap
Fotografía	Martín Boegé
Música	Orquesta Sinfónica Nacional De Colombia (interpretación), Magdalena Eichmeyer (solista)
Productora	Fundación ENIC Producciones, Galloping Illussions, HD Cinema, Alpha Acosta, Hangar Films
Reparto	Fabiana Medina (La Sargento Matacho), Damián Alcázar (Feliciano Pachón), Marlon Moreno (Comandante Richard), Juan Pablo Barragán (Capitán Desquite), Juan Pablo Franco (Sargento Huelgos)
Premios	<ul style="list-style-type: none"> - Círculo Precolombino de Bronce a Mejor Película, XXXII Festival de Cine de Bogotá, 2015. - Mejor Largometraje Nacional, I Festival de Cine Al Carrete, 2015. - Mención Especial del Jurado, Festival Internacional de Cine de Santander, 2015. - Mención de Honor Director de Fotografía, VI Salón Internacional de La Luz, 2015. - Aporte para coproducción, Programa IBERMEDIA, Colombia, 2009. - Producción de Largometraje, Fondo para el Desarrollo Cinematográfico, Colombia, 2009. - Desarrollo de Guion, Fondo para el Desarrollo Cinematográfico, Colombia, 2008. - Mejor Actriz y Mejor Película, Frostbite International Film Festival, EE.UU., 2018. - Mejor director, I Festival Internacional de Cine del Valle de Guadalquivir, Meraki International Film Fest, España, 2016. - Mejor Actriz, II Festival de Cine Internacional de Guayaquil, Ecuador, 2016. - Mejor Largometraje y Mejor Actriz, VIII Festival Internacional de Cine Bajo La Luna, España, 2015. - Guadalajara Construye, Festival Internacional de Cine en

	Guadalajara, México, 2011. - Script Doctor, Embajada de Francia, Canal ARTE, Francia, 2010.
--	--

Título	<i>Matar a Jesús</i>
Año	2018
Género	Drama
Duración	99 minutos
País	Colombia
Dirección	Laura Mora
Guion	Laura Mora, Alonso Torres Arana
Producción	Nancy Fernández, Diego F. Ramírez, Alex Zito, Ignacio Rey, Maja Zimmermann
Fotografía	James Brown
Música	Sebastián Escofet
Productora	64-A Films, AZ Films (Argentina)
Reparto	Natasha Jaramillo (Paula), Giovanni Rodríguez (Jesús), Camilo Escobar (José María), Carmenza Cossio (Alicia), Juan Pablo Trujillo (Santiago)
Premios	<ul style="list-style-type: none"> - Premio del Público EGEDA, Competencia Oficial Cine Colombiano, 58 Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias (FICCI), 2018. - Premio Especial del Jurado a la Mejor Ópera Prima, Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, Cuba, 2017. - Premio Casa de Las Américas, Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, Cuba, 2017. - Premio Glauber Rocha Prensa Latina, Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, Cuba, 2017. - Roger Ebert Award, New Directors Competition, 53 Festival Internacional de Cine de Chicago, EE.UU., 2017. - Premio Eroski de la Juventud, Festival de San Sebastián, España, 2017. - Premio especial 60 años del jurado SIGNIS, Festival de San Sebastián, España, 2017. - Mención especial Kutxabank - Nuevos Directores, Festival de San Sebastián, España, 2017. - Mención Especial Premio Fedora, Festival de San Sebastián, España, 2017. - Premio WOFEST a mejor realizadora, Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, España, 2017. - Pirámide de Plata, Festival Internacional de Cine de El Cairo, Egipto, 2017. - Premio FIPRESCI, Festival Internacional de Cine de El Cairo,

	<p>Egipto, 2017.</p> <ul style="list-style-type: none">- Premio de la Audiencia, REC Festival Internacional de Cinema de Tarragona, España, 2017.- Premio Mejor Película Categoría Largometraje de Ficción, Festival de Internacional de Cine de Guadalajara, FICG, México, 2018.- Premio Mayahuel a Mejor Actor para Giovanni Rodríguez, Festival de Internacional de Cine de Guadalajara, FICG, México, 2018.
--	---