

**MEDELLÍN EN EL CINE: CONSTRUCCIÓN DE IMAGINARIOS
URBANOS EN EL CINE SOBRE MEDELLÍN DE 1990 A 2012**

Por:

YENNIFER URIBE ALZATE

Maestría en Comunicación

Asesor: Carlos Alfonso López Lizarazo

Medellín, septiembre de 2014

**UNIVERSIDAD DE MEDELLÍN
2014**

Introducción.....	4
1. MARCO HISTÓRICO.....	7
1.1 Colombia siglo XX (1903-1999).....	9
1.2 Colombia siglo XXI (2000-2012).....	15
1.3 La incompetencia política de una era que labró la crisis urbana de una ciudad	16
1.4 Territorio industrial: desbordamiento social	24
1.5 Caos urbano: violencia y crimen	29
2. MARCO SITUACIONAL	39
2.1 Antes.....	39
2.2 Durante	42
2.3 Después.....	45
3. MARCO TEÓRICO	48
3.1 Aproximación a la noción de imaginarios.....	48
3.2 De las representaciones e imaginarios sociales a los urbanos.....	54
3.3 La comunicación y los imaginarios	57
3.4 Narrativa cotidiana e imaginarios urbanos	62
3.5 El cine y sus posibilidades de narrar los imaginarios urbanos.....	66
4. MARCO CONCEPTUAL.....	75
4.1 Entre la ciudad y el cine.....	75
4.1.1 Intersticio: la ciudad, lo urbano.....	81
4.1.2 Sistema categorial (perspectiva de Armando Silva).....	83
4.2 Forma fílmica	91
4.2.1 Principios de construcción de la forma narrativa.....	93
4.2.2 Sistema estilístico.....	100
4.2.3 Movimientos y corrientes.....	121
5. DISEÑO METODOLÓGICO.....	130
5.1 Una amalgama procedimental.....	130
5.2 El corpus	141
6. ANÁLISIS Y RESULTADOS	143
6.1 Código estético.....	143
6.1.1 Rodrigo D. No futuro (1990) La vendedora de rosas (1998) Sumas y restas (2005)	143
6.1.2 La virgen de los sicarios (2000).....	158
6.1.3 Rosario Tijeras (2005).....	166
6.1.4 Apocalípsur (2007)	169
6.1.5 En coma (2001).....	173
6.1.6 La tendencia realista.....	175
6.2 Imaginarios urbanos	180
6.2.1 La ciudad narrada: Medellín en el cine de 1990 a 2012.....	180
6.2.2 Formas de vida urbana representadas en las películas: la calle y el barrio	182

6.3 Puntos de vista ciudadanos	186
6.4 La ciudad	191
6.4.1 Cualidades	192
6.4.2 Calificaciones	199
6.4.3 Escenarios	203
6.5 Croquis urbanos	209
6.6 Los ciudadanos	214
6.6.1 Temporalidades.....	215
6.6.2 Marcas.....	222
6.6.3 Rutinas	236
6.7 Otredades	242
6.7.1 <i>Paraíso Travel: la ciudad anhelada</i>	245
7. CONCLUSIONES	248
8. BIBLIOGRAFÍA	259
9. ANEXOS	264

Introducción

El cine sobre Medellín es un archivo ciudadano que se consolida como una fuente de reflexión irrefutable para el estudio de la ciudad, al ser más que un constructo visual y sonoro, un documento social que logra acercarse a contextos y ambientes urbanos que la han caracterizado, y que de alguna manera influyen el comportamiento de sus habitantes.

Los ciudadanos crean su realidad con base en lo que piensan, en lo que sienten, en lo que escuchan y en lo que ven, así elaboran la imagen de su ciudad y así la viven; las percepciones se transforman en representaciones y éstas, por un proceso simbólico se constituyen en imaginarios. Los imaginarios urbanos en el cine componen una forma de comprender lo que un director quiere decir sobre la realidad de una ciudad pues son los mecanismos cognitivos mediante los cuales las personas viven, asumen, construyen su realidad en la ciudad, están dados por las imágenes que producen sus vivencias, sus creencias, sus ideologías y sus representaciones sociales en un contexto urbano con un espacio y un tiempo determinados.

En este estudio se entiende el cine como la transfiguración constructiva de la realidad, esto es la posibilidad que tiene el cine de descomponer y seleccionar fragmentos para elaborar sentidos, de ahí que esta investigación responda a la pregunta ¿cómo se construye la ciudad de Medellín en el cine a partir de imaginarios urbanos configurados en los largometrajes de ficción colombianos que se desarrollan en la ciudad de Medellín, cuya fecha de estreno se encuentra entre los años 1990 y 2012?

Se selecciona este periodo de tiempo para el estudio debido a la sobresaliente concentración de producción cinematográfica local en contraste con otros momentos de la historia del cine de la región, se analizaron ocho largometrajes de ficción:

Rodrigo D. No futuro (Víctor Gaviria, 1990)

La vendedora de rosas (Víctor Gaviria, 1998)

La virgen de los sicarios (Barbet Schroeder, 2000)

Sumas y restas (Víctor Gaviria, 2005)

Rosario Tijeras (Emilio Maillé, 2005)

Apocalípsur (Javier Mejía, 2007)

Paraíso Travel (Simón Brand, 2008)

En coma (Juan David Restrepo, Henry Rivero, 2011)

El objetivo general consiste en analizar la construcción de la ciudad de Medellín en el cine a través imaginarios urbanos configurados en los largometrajes de ficción colombianos que se desarrollan en la ciudad de Medellín, cuya fecha de estreno se encuentra entre los años 1990 y 2012. Para tal propósito se siguen los siguientes objetivos específicos:

1. Describir el proceso de construcción del código estético de los largometrajes de ficción seleccionados en función de la ciudad.
2. Identificar los imaginarios urbanos, mediante la triada *ciudad, ciudadanos y otredades*, que reflejan los largometrajes de ficción seleccionados.
3. Caracterizar el tipo de ciudad que crean los largometrajes de ficción seleccionados a través de los imaginarios urbanos reconocidos.

La metodología empleada toma como base el Método Semiótico que permite trabajar con categorías culturales de indagación para descomponer en signos las marcas activas de la ciudad representadas en el filme; el Hermenéutico para interpretar esos signos; y el Sociológico que considera las películas como portadoras de un contenido social visibilizado en imaginarios urbanos y narrado a través del lenguaje audiovisual, por lo que se apela a algunas consideraciones del Análisis Fílmico para comprender cómo se proyectan esos imaginarios.

Este trabajo investigativo produce nuevo conocimiento en cuanto al estudio de la ciudad y su relación con los procesos de creación cinematográfica, entendida como la integración deliberada de una narración de ficción sobre la experiencia urbana y las dinámicas de una ciudad real desde la cual un director construye sus códigos estéticos y la visión del mundo que quiere plasmar. Expone un aporte teórico y plantea nuevas preguntas alrededor de un enfoque que permite entender las posibles estrategias de narración de la vida urbana en el cine. De igual manera procura un aporte al cine nacional al brindar elementos para la comprensión de la forma como los creadores asumen la relación con sus propias ciudades. Genera una contribución al desarrollo teórico de los imaginarios urbanos desde la relación cine y ciudad en el caso Medellín y visibiliza el debate alrededor de la ciudad que se vive en la cotidianidad y la que proyecta los medios de comunicación.

Esta investigación permite una lectura de lo que el cine colombiano ha dicho sobre Medellín, lleva a conocer la imagen que de esta ciudad se ha proyectado en la gran pantalla, dando cuenta de momentos históricos y sociales coyunturales que la han caracterizado, y que de alguna manera la definen y marcan el comportamiento de sus habitantes, además de reconocer al archivo cinematográfico como la preservación de una memoria y un contenedor de identidades colectivas alrededor de la ciudad de Medellín.

Será útil como estrategia pedagógica y material académico en facultades y programas de comunicación audiovisual y áreas afines en universidades e instituciones de educación de la ciudad gracias a que expone una metodología que puede adaptarse a otros estudios que relacionen una cinematografía determinada con imaginarios urbanos. También resulta atractivo para el público lector en general que quiera profundizar y entender de una manera analítica lo que el cine dice sobre el sentido de lo urbano en Medellín.

1. MARCO HISTÓRICO

Si bien este trabajo no realiza un estudio comparado entre la historia de Medellín y el cine hecho en esta ciudad, resulta necesario establecer una relación entre los relatos de ficción y los contextos que éstos narran. De entrada se distingue el tiempo histórico en el que ocurren los hechos que narra la película; en el corpus analizado, seis de ocho cintas ubican el espacio ficcional entre finales de la década del ochenta y mediados de los años noventa, presentan al inicio del relato un texto indicativo del espacio (Medellín) y el tiempo representado con el fin de decirle al espectador que eso que va a ver ocurre en ese tiempo, en ese espacio y en ese contexto, aunque la película haya sido estrenada en otro año como indica el siguiente cuadro:

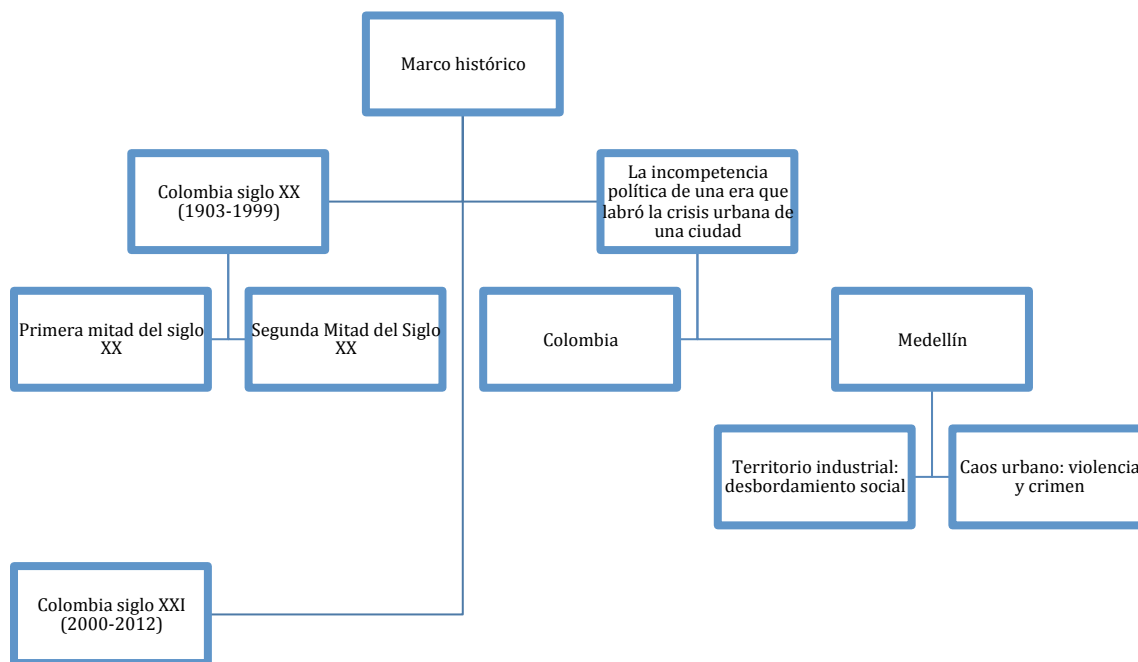
Película	Tiempo histórico narrado	Fecha de estreno ¹
<i>Rodrigo D. No futuro</i>	Medellín, 1988 Texto indicativo	43° Festival International du Film (Cannes - Francia) 1990. 14 de noviembre de 1990 Teatros: Calle Real, Palermo, Avenida Chile, Iris (Bogotá)
<i>La vendedora de rosas</i>	Mediados de los años noventa por referencia directa a la muerte de Pablo Escobar	21 de agosto de 1998 (Estreno nacional)
<i>La virgen de los sicarios</i>	Entre 1994 y 1995 por referencia directa a la muerte de Pablo Escobar	24 de noviembre de 2000 (Estreno nacional)

¹ Información tomada de Proimágenes Colombia: <http://www.proimagenescolombia.com/>

	(1993) y el paso de la presidencia de César Gaviria a la de Ernesto Samper	
<i>Rosario Tijeras</i>	Medellín, Colombia 1989 Texto indicativo	12 de agosto de 2005 (Estreno nacional)
<i>Sumas y restas</i>	Medellín, 1984 Texto indicativo	23 de septiembre de 2004, Festival de Cine de San Sebastián (España)
<i>Apocalípsur</i>	Medellín-Colombia 1992 Texto indicativo	14 de septiembre de 2007
<i>Paraíso travel</i>	Medellín, Colombia Texto indicativo	18 de enero de 2008
<i>En coma</i>	Medellín, 7 de diciembre de 2006 Texto indicativo	6 de mayo de 2011

A continuación se dará una mirada general a la Colombia de los siglos XX y XXI con el fin de plantear un contexto social, político y cultural que permite la comprensión de ciertos procesos dados en décadas anteriores a los años narrados en las películas que se vivieron con gran intensidad y en definitiva marcaron el devenir de las décadas siguientes. Luego se pondrá atención a algunos asuntos concretos del país en la década del ochenta para dar paso de manera concisa a la Medellín de ese decenio hasta mediados del siguiente (noventa) primordialmente en los aspectos social y urbano por ser el periodo histórico más representado y referido en las películas analizadas.

A continuación se presenta un esquema del contenido de este capítulo:



1.1 Colombia siglo XX (1903-1999)

Primera mitad del siglo XX

La guerra de los tres años, o mejor, la Guerra de los mil días tuvo lugar desde el 17 de octubre de 1899 hasta el primero de junio de 1903, en la cual se enfrentaron conservadores y liberales abalados por el gobierno de Manuel Antonio Sanclemente y que, sin duda, agudizó la crisis nacional; desangrando el país en una guerra absurda e ideológica conservadores y liberales libraron batallas a muerte que obstaculizaron el progreso del país y donde lo único que consiguieron fue enraizar aún más las posiciones radicales. Posterior a esto, el siglo XX comienza con una pérdida incalculable en 1903, la separación de Panamá bajo el gobierno de José Manuel Marroquín. El tratado de Hay-Herrán que Colombia estableció con EE-UU para arrendar una franja de Panamá, terminó convirtiéndose en una sublevación del pueblo panameño acompañado de las

fuerzas militares de los EE-UU y devino en la separación total de Panamá de Colombia. Esta separación constituyó una derrota más para el partido liberal.

El fenómeno del bipartidismo tenía a Colombia en una guerra sin tregua por el poder entre conservadores y liberales, las constantes matanzas entre unos y otros por el color del partido (ideología) habían generado malas costumbres políticas que eran difíciles de desterrar. Durante su gobierno, Rafael Reyes invita a consolidar la paz mediante la colaboración de los dos partidos buscando la seguridad y la tranquilidad e incitándolos a entregar las armas al gobierno.

En 1918 Marco Fidel Suárez toma el gobierno del país, en él la aviación tiene grandes desarrollos al igual que el telégrafo inalámbrico. Se alejó del cargo en 1921 por las acusaciones que hizo Laureano Gómez contra su honra y dignidad. Durante el gobierno de Pedro Nel Ospina el ámbito educativo fue tomado en cuenta a través de una reforma conducida por pedagogos alemanes y se procuró mejorar la salud para todos. Alfonso López Pumarejo se opuso fuertemente al conservadurismo y realizó una reforma constitucional en 1945 que fue sancionada por Alberto Lleras Camargo en calidad de designado presidencial. Mariano Ospina Pérez buscó solucionar la crisis económica que provocó la Segunda Guerra Mundial.

En 1948 el asesinato del poeta y dirigente político Jorge Eliecer Gaitán fue el detonante de años de guerra silenciosa y desató múltiples conflictos que aun hoy, en el siglo XXI, siguen fustigando al país. El surgimiento de las guerrillas colombianas es, sin duda, un acontecimiento producto del bogotazo. Con la muerte de Gaitán el país se hunde en una desesperanza completa que volcó todo en un motín incontrolable.

Laureano Gómez inicia su periodo en un momento en el que el país se encuentra sumido en una violencia que provocaba los más fuertes estragos sociales y políticos. A lo largo de su gobierno se unificaron los programas de bachillerato, se creó la Universidad Nacional y se fortaleció la educación normalista y campesina. Creó la Empresa Colombiana de Petróleos (Ecopetrol). En 1953 sucede la guerra con el Perú. Gustavo Rojas Pinilla, a pesar de la situación del país, logró construir el Hospital Militar, la refinería de Barrancabermeja, trajo la televisión al país, la

construcción del Observatorio astronómico, el club militar, el aeropuerto El Dorado y el Centro Administrativo Nacional (CAN).

De este periodo se distinguen los gobiernos liberales y conservadores:

Gobiernos Conservadores:

- 1904-1909 Rafael Reyes (Titular-Renuncia)
- 1909-1910 Ramón González Valencia (Encargado)
- 1910-1914 Carlos E. Restrepo (Titular)
- 1914-1918 José Vicente Concha (Titular)
- 1918-1921 Marco Fidel Suárez (Titular-Renuncia)
- 1921-1922 Jorge Holguín (Encargado)
- 1922-1926 Pedro Nel Ospina (Titular)
- 1936-1930 Miguel Abadía Méndez (Titular)

Gobiernos Liberales:

- 1930-1934 Enrique Olaya Herrera (Titular)
- 1934-1938 Alfonso López Pumarejo (Titular)
- 1938-1942 Eduardo Santos (Titular)
- 1942-1945 Alfonso López Pumarejo (Titular-Renuncia)
- 1943-1944 Darío Echandía (Encargado)
- 1945-1946 Alberto Lleras Camargo (Encargado)

Gobiernos Conservadores

- 1946-1950 Mariano Ospina Pérez (Titular)
- 1950-1953 Laureano Gómez Castro (Titular-Derrocado)
- 1953-1954 Gustavo Rojas Pinilla (Golpe de Estado)
- 1954-1957 Gustavo Rojas Pinilla (Titular)
- 1957-1958 Junta militar de gobierno

Hasta aquí se plantea cómo se define políticamente el país a partir de la reseña de algunos presidentes cuyas decisiones más tarde se convierten en puntos de

referencia para comprender el comportamiento social de los colombianos, por ejemplo la figura del caudillo nace desde los primeros gobernantes y se mantiene hasta nuestros días como una expresión de liderazgo en la vida social.

Segunda Mitad del Siglo XX

En 1957 tras una historia de luchas partidistas que no dejaron sino sangre en la historia del país, se llegó a una especie de madurez política en la que acordaron que el periodo de gobierno se alternaría entre liberales y conservadores, Frente Nacional, que el 10% del Presupuesto Nacional se destinaría a la educación y que se restablecería la carrera administrativa. Los presidentes del Frente Nacional fueron: Alberto Lleras Camargo, Guillermo León Valencia, Carlos Lleras Restrepo y Misael Pastrana Borrero.

En 1958 surgió un movimiento que marcó la historia del país, pues, su enérgico rechazo al dogma religioso de la iglesia, a la literatura colombiana como símbolo de un sociedad conservadora y burguesa, fueron sus principales blancos de ataque, al igual que el bipartidismo y las masas totalitarias y alienadas. Fue así como el nadaísmo y personajes como Andrés Caicedo y Gonzalo Arango lograron revolucionar las mentes de los jóvenes colombianos.

Durante el gobierno del Frente Nacional las obras públicas incrementaron inyectándose una suma considerable de capital a la vivienda, se inauguró el Ferrocarril del Atlántico, se creó el INCORA (Instituto Nacional de Reforma Agraria), hubo un fuerte interés por acabar con la violencia del país, pero se presentó una baja considerable en los precios del café, lo que deterioró la economía del país. A favor de la salud se desarrolló el programa de drogas genéricas para así lograr que la población accediera más fácilmente a las medicinas. Algunas de las conquistas del Frente Nacional fueron la creación del Instituto de Bienestar Familiar, el Fondo de Promoción de Exportaciones (Proexport), el Instituto Colombiano de Ciencias (Colciencias), el Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura), el Instituto Colombiano de Construcciones

Escolares (ICCE), el Instituto Colombiano para la Fomento de la Educación Superior (ICFES) y el Instituto Colombiano de Deportes (Coldeportes). Dentro de las últimas obras del Frente Nacional se encuentra la creación del Instituto Nacional de Turismo y el Instituto de los Seguros Sociales. El Frente Nacional inició la reconstrucción del país y logró hacer en la medida de lo posible lo que la crisis histórica permitió.

Desde los años 60 el país comenzó a ser fuertemente afectado por el fenómeno de las guerrillas. La ideología comunista se había difundido en gran parte del país, fenómenos como el hippismo, el narcotráfico y la corrupción empezaron a hacer presencia en el territorio nacional. Las FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia), el ELN (Ejército de Liberación Nacional) y algunas otras organizaciones subversivas lograron desestabilizar el país.

Durante el gobierno de Belisario Betancur (1982) se creó el partido de la Unión Patriótica, cuyos dirigentes fueron asesinados. El M-19, el 6 de noviembre de 1985 tras interrumpir acuerdos con el gobierno, se toma El Palacio de Justicia; los insurgentes fueron asesinados y las personas que salieron con vida del palacio desaparecieron sin que se pudiera dar cuenta de ello. Ocho días después de la toma al Palacio, el Nevado del Ruiz hace erupción sepultando por completo bajo nieve y pantano la ciudad de Armero. Cerca de 25 mil personas perdieron la vida y 20.611 quedaron damnificadas.

El narcotráfico había ya invadido y contaminado todas las esferas sociales del país, logrando incrementar de manera incalculable la venta de droga. El cartel de Medellín, encabezado por Pablo Escobar, era el mayor traficante de droga del país. Escobar logró hacer nexos con guerrilleros, políticos y con las nacientes fuerzas al margen, el paramilitarismo. Tras la aprobación de la ley de extradición, Escobar inicia una serie de asesinatos a dirigentes políticos a manera de venganza, para tratar de revertir la ley.

En julio de 1986 el papa Juan Pablo II visita a Colombia para pedir por la paz en el país y por las víctimas de Armero. Tres meses después, la Madre Teresa de Calcuta regresa a Colombia (segunda visita) para hacer oración en Armero por las víctimas. Es Virgilio Barco (1986) el presidente que tendrá que restablecer las fallidas negociaciones con las FARC y enfrentarse al problema del narcotráfico. Pablo Escobar, para entorpecer la democracia, el 18 de agosto de 1989 durante campañas electorales ordena matar al candidato Luis Carlos Galán, pues al parecer la propuesta de Galán era dura contra el narcotráfico y no favorecía los intereses de éstos.

En 1990 César Gaviria fue elegido presidente, durante su mandato el país inició la apertura económica (neoliberalismo) con la que la economía se vio gravemente afectada principalmente en el sector agrícola. Gaviria trajo el último cambio total de constitución en 1991, una constitución de corte liberal, en el que las libertades individuales son fundamentales y los derechos humanos son teorías esenciales. Desafortunadamente el problema del narcotráfico y la guerrilla seguía incólume. El siguiente presidente, Ernesto Samper fue poco lo que pudo hacer por el país, pues tras descubrirse posibles nexos con el narcotráfico para financiar su campaña, se le inició un proceso llamado el proceso 8.000. Sin embargo, logró crear el Sisbén e incrementar el sueldo a los maestros. Andrés Pastrana, inicia su gobierno (1998) con un discurso conciliador, es quizá uno de los presidentes que más cerca ha estado de lograr un acuerdo con las FARC sino hubiese sido por el acontecimiento de “la silla vacía²” el 7 de enero de 1999. Pastrana logró internacionalizar el conflicto y hacer que el exterior conociera el problema colombiano. Algunos consideran que el mayor error de su gobierno fue haberle concedido a las FARC parte del territorio Colombiano mientras se concretaban las mesas de negociación.

² En la Plaza Los Fundadores de San Vicente del Caguán, el desaparecido jefe guerrillero Manuel Marulanda Vélez incumplió la cita que tenía con Pastrana, para dar inicio al proceso de diálogo y negociación con las Farc.

1.2 Colombia siglo XXI (2000-2012)

El 7 de agosto de 2002 Álvaro Uribe Vélez se posesiona como presidente, ese día durante la ceremonia, las FARC asesinan a 18 personas en Bogotá y atacan con morteros La Casa de Nariño. La popularidad que Uribe Vélez alcanzó nunca antes se había visto en la historia del país, de esta manera convoca a un referendo reeleccionista que lo pone como el candidato más opcionado y logra conseguir su segundo mandato en 2006. Su política de seguridad democrática, verdad, justicia y reparación, ha logrado desmovilizar paramilitares y hacer que en el exterior se formen la figura de una nación más democrática y menos corrupta. Durante su gobierno aparecen nuevas figuras como la para-política, farc-política, yidis-política, falsos positivos, entre otros.

El 1 de marzo de 2008 se llevó a cabo un operativo militar en territorio ecuatoriano en el que murieron 17 guerrilleros, 4 estudiantes mexicanos y entre ellos el comandante guerrillero Raúl Reyes, este hecho agudizó la crisis diplomática con Ecuador, además de la constante crisis diplomática con Venezuela. El 26 de marzo de 2008 muere de un infarto el fundador y máximo dirigente de las FARC, Manuel Marulanda Vélez. El 2 de julio de 2008 a causa de una operación militar (Operación Jaque) son rescatados 15 secuestrados entre ellos la ex-candidata presidencial Ingrid Betancourt.

En agosto de 2010 Juan Manuel Santos llega a la presidencia, a lo largo de su mandato el optimismo general que había despertado su posesión se ha ido deteriorando, y variados sectores demuestran a viva voz su inconformidad con el mandatario. En lo militar, en 2011 dio de baja a Alfonso Cano, ideólogo de las FARC en la *Operación Odiseo*. Entre Santos y Álvaro Uribe parecía existir un grado de afinidad política pero durante el mandato del bogotano ha evidenciado rupturas y devenido en una relación ambigua y dudosa. Otro aspecto a mencionar es su intento por negociar con las FARC y establecer los diálogos de paz en La Habana, Cuba; además de firmar las leyes de implementación del TLC con Estados Unidos. Juan Manuel Santos fue reelegido como presidente en junio de 2014.

El anterior recorrido historiográfico se realiza a partir de la vertiente política y especialmente a través de la figura presidencial porque permite anclar hechos

sociales que se relacionan con los imaginarios urbanos rastreados en las películas, por ejemplo, el rechazo de los ciudadanos a sus dirigentes y entes de poder. Algunos de los presidentes reseñados anteriormente aparecen referenciados en las películas analizadas, tal es el caso de César Gaviria Trujillo y Ernesto Samper Pizano.

1.3 La incompetencia política de una era que labró la crisis urbana de una ciudad

Colombia

En los últimos treinta años Colombia ha padecido una serie de contradicciones en los modelos de desarrollo social y político, atribuidas por algunos estudiosos e historiadores a los efectos del Frente Nacional, pese a los avances que en materia de obras públicas e institutos entregó al país como se señaló más arriba, esas contradicciones no desaparecieron en los años inmediatamente siguientes si no que se hicieron más severas. “El notorio aumento de la violencia política se vio complementado por la violencia resultante de un masivo tráfico de drogas” (Bushnell, 1999, p. 341). En la década del ochenta Colombia no fue ajena a la crisis económica generada por el deterioro de las relaciones económicas con el exterior y por diferentes grados de mala administración interna que marcó a la mayoría de países latinoamericanos. Era evidente que el llamado *tejido social* se estaba desarticulando y el país demostró cierta capacidad para adaptarse a niveles de violencia desconcertantes a todas luces (Bushnell, 1999). Pese al complejo momento social y político que vivía Colombia, poseía una economía consistente en relación con los otros países de la región.

El liberal Julio Cesar Turbay Ayala fue el presidente electo en 1978, quien por su manera de gobernar fue tachado de anacrónico. Su imagen fue cayendo a favor de otro liberal, Luis Carlos Galán Sarmiento pero quien se llevó las elecciones de 1982 fue el conservador Belisario Betancur quien se mostró como un antioqueño práctico y trabajador.

A principio de los años ochenta la inseguridad empezaba a expandirse, referida no sólo a actos criminales sino a la violencia política que resurgía. Para mediados de ese decenio, las estadísticas señalaban el aumento del homicidio, ubicando a Colombia de puntera a nivel mundial.

En 1986 el homicidio fue la principal causa de mortalidad, mientras en 1973 había ocupado el séptimo lugar. La tasa de homicidios se había incrementado por factores políticos y por el florecimiento del tráfico ilegal de drogas; pero también había habido un aumento de casi todas las formas de actividad criminal, lo cual reflejaba, entre otras cosas, la rápida expansión de las ciudades y la creciente complejidad y frustración de la vida moderna, para no mencionar la incapacidad del Estado colombiano de hacer algo al respecto (Bushnell, 1999, p. 345).

Sumado a lo anterior, el desempleo urbano acrecentó y agravó los problemas sociales y económicos existentes frente a los cuales el Gobierno resultaba incompetente y el pueblo empezaba a notarlo.

Un hecho que contribuyó a motivar el terrorismo urbano fue la operación del grupo insurgente M-19 que había consolidado tanto su organización como sus tácticas, en la acción urbana (Bushnell, 1999). Contrario a las FARC cuyas plazas principales se ubicaron en el Magdalena y los Llanos orientales ofreciendo justicia y protección a campesinos.

(...) A pesar de la carencia de un proyecto coherente para presentar al país, la izquierda revolucionaria logró ganar grandes simpatías, no sólo entre desencantados intelectuales de clase media, sino también entre los pobres urbanos, los campesinos sin tierra y los habitantes de muchas poblaciones que habían quedado olvidadas en la expansión de los servicios básicos (carreteras, agua potable, etc...). (Bushnell, 1999, p. 350).

En la administración de Virgilio Barco Vargas (1986-1990), sucesor de Belisario Betancur, la negociación con el M-19 fue el único logro importante en cuanto a la violencia urbana emergente, sin embargo en su gobierno el orden público se desbordó y el conflicto urbano se posicionó, en gran medida debido al incipiente negocio ilegal de la droga.

El fenómeno dio origen a numerosos informes exagerados sobre la importancia de la droga para la economía colombiana y sus ramificaciones políticas y sociales. En todas partes se oía o se leía que la cocaína había desplazado al café como primer rubro de exportación y que los narcotraficantes “controlaban” todo el país. El sentido común bien podría haber indicado que los narcotraficantes no estaban interesados en “controlar” el país (¿por qué habrían de preocuparse por presupuestos escolares o por el salario mínimo?), sino en hacer dinero y mantenerse fuera de las cárceles; pero a menudo en las discusiones el sentido común fue el gran ausente (Bushnell, 1999, p. 345).

Realmente el impacto del narcotráfico trascendía las fronteras económicas, generó una serie de efectos secundarios difíciles de medir a nivel estético, social y cultural ligados a la impronta de la ilegalidad. Menciona Bushnell (1999) que “la dificultad para analizar la bonanza de la droga y controlar por lo menos sus consecuencias negativas se vio aumentada por el simple hecho de que en sus etapas iniciales la mayoría de los colombianos no le dio mayor importancia al narcotráfico” (p. 355).

La marihuana fue la sustancia ilegal que encabezó las exportaciones y Santa Marta la ciudad que lideró esta nueva industria; el lucro se concentró en la región de la costa Atlántica hasta inicios de la década de 1980. Pero el imperio de la marihuana no duró mucho, asesorado por Estados Unidos, Turbay Ayala, en su momento, se dedicó a promover la erradicación de ese cultivo en las principales zonas de producción. Los agricultores regresaron a los cultivos de antes, pero los oficios derivados, como los guardaespaldas que vivían del negocio ilegal no tenían otro trabajo que retomar, entonces aquellas ciudades de la costa sufrieron graves consecuencias de orden público: se llenaron de ladrones y estafadores. Paulatinamente el epicentro de la exportación ilegal de droga se fue desplazando a Medellín, a la vez que la marihuana era sustituida por la cocaína como la principal sustancia para comercializar. El narcotráfico encontró asiento en Medellín, en parte, por la ubicación geográfica del departamento de Antioquia: su aislamiento respecto al centro del país y sus caminos al mar vía a Urabá, desde los tiempos de la colonia lo había hecho una región fértil para el contrabando.

Muchas familias de la aristocracia tradicional hicieron sus fortunas en el comercio ilegal (Jaramillo y Salazar, 1992).

La cocaína no llamó mucho la atención en sus comienzos, pero creció con tal fuerza que ya a mediados de 1980 se comentaba que el polvo blanco representaba más en la economía colombiana que el café, pero esa afirmación no fue acertada del todo pues los especialistas señalan que la industria del café generaba más empleos tanto en la fase de producción como en la distribución, además gran parte de la producción cafetera estaba destinada para el consumo interno, mientras que la droga tenía como destinatarios principales a consumidores extranjeros.

El negocio ilegal puso al dólar en el mercado negro a valores menores que los establecidos para transacciones bancarias legales; y la disponibilidad de dólares ilegales ayudó a amortiguar la tasa oficial ante las crisis que producían drásticas devaluaciones monetarias ejecutadas en los años ochenta en casi todos los países de América Latina (Bushnell, 1999).

Pero sin duda, una de las consecuencias sociales más significativas fue la eclosión de un grupo de traficantes *nuevos ricos* agrupados bajo el nombre del Cartel de Medellín, pese a que no todos eran oriundos de esta ciudad. La mayoría de ellos, incluido Escobar, pertenecía a una clase social media y por tal razón eran un ejemplo a seguir, pues eran reconocidos como una clase social emergente conformada por sujetos que escalaban de manera rápida sin reparar en la procedencia de su solvencia económica. Escobar se supo ganar el corazón de la gente más pobre de su ciudad, precisamente por su generosidad y obras de caridad desmedidas que incluían, entre otras cosas, la construcción de un barrio entero. Este hombre se llenó de lujos y propiedades desorbitantes como fue el caso de la Hacienda Nápoles, un zoológico con animales importados desde África, además de introducir otras formas de ostentación que resultaban extravagantes, por ejemplo compró una cantidad de obras de arte genuinas para “decorar” sus residencias y apoyar la pintura colombiana.

Si bien los artistas colombianos no tenían quejas contra el cartel de Medellín, no se podía afirmar lo mismo de jueces, oficiales de la Policía y otras personas comprometidas con el cumplimiento de la ley, a menos, desde luego, que estuvieran entre los muchos empleados medios y bajos que aceptaban gustosamente los sobornos para hacer la vista gorda ante las actividades ilegales que se llevaban a cabo. Mientras las autoridades de alto rango no se preocuparon por el problema, el crecimiento de la industria de la droga estuvo acompañado de una extendida corrupción, aunque sin mucha violencia abierta (Bushnell, 1999, p. 358).

Políticos como Luis Carlos Galán y Rodrigo Lara Bonilla denunciaron abiertamente su inconformidad con este negocio y en numerosas ocasiones señalaron acciones e implicados, hacia 1984 endurecieron la política oficial contra el narcotráfico y presionaron la industria hasta el punto de dismantelar el más grande laboratorio de procesamiento de coca conocido hasta ese momento. Tanto Galán como Lara fueron asesinados por orden del cartel de Medellín. En medio de *la guerra de la droga*, se llevaron a cabo actos despreciables como el caso del avión de Avianca que destrozaron en pleno vuelo de Bogotá a Cali con el objetivo de eliminar informantes de la policía que viajaban allí, en el hecho murieron más de cien personas y quedó demostrado el alcance bélico de los narcotraficantes. Por ese momento algunos narcos cayeron como es el caso de Gonzalo Rodríguez Gacha conocido como “El mexicano” quien fue abatido por la Policía.

Otra de las causas de la extrema violencia generada por el narcotráfico fue la rivalidad declarada entre el cartel de Medellín y el cartel de Cali, pues eran competencia en el mercado. El cartel de Cali fue más discreto y se abstuvo de alzarse violentamente contra la fuerza pública y el Gobierno, preferían el soborno y las influencias políticas.

En 1990 del presidente electo, César Gaviria Trujillo, se esperaba emprendería acciones más duras y contundentes contra el narcotráfico. Gaviria propuso a los narcotraficantes entregarse a la justicia y declararse culpables para no ser extraditados a los Estados Unidos sino condenados en Colombia, muchos lo hicieron y en 1991 Pablo Escobar se entregó. Éste puso condiciones y él mismo

construyó su propia prisión llamada La Catedral. Los medios de comunicación, la ciudadanía y el mismo Gobierno, pensaron que con Escobar encerrado, la guerra se acabaría y el negocio de la droga quedaría anulado, pero lejos estaban de esa realidad, pues el capo delinquía desde su cárcel-finca. En 1992 él y sus sicarios se escaparon de la suntuosa prisión y la lucha del Gobierno en contra de sus acciones ilícitas y violentas se avivó. Para ese entonces el grupo privado conocido como los Pepes (Perseguidos por Pablo Escobar) se unieron a los esfuerzos y operaciones de la Policía para encontrar al narcotraficante, meta que lograron en 1993. Pero lo cierto es que el narcotráfico no se acabó ni con la muerte del *patrón*, como era conocido Escobar.

En Medellín y en otros lugares, los laboratorios clandestinos continuaron operando y resultó cada vez más evidente que los traficantes colombianos comenzaban a incursionar también en el negocio de la heroína. No obstante, la violencia relacionada con los estupefacientes se redujo drásticamente y se limitó más que todo a conflictos entre los dueños de la industria; cesaron los asesinatos de funcionarios del gobierno y personas inocentes (Bushnell, 1999, p. 364).

Sin duda la violencia ocasionada por la industria de la droga golpeó la economía colombiana, pues se redujeron las inversiones tanto internas como externas y muchos recursos fueron desviados precisamente para combatirla; la mayoría de colombianos no vivía de las ganancias de sus inversiones sino de salarios y honorarios, pero paradójicamente, comenta Bushnell que “aunque la tasa de crecimiento económico no resultó espectacular, Colombia fue el único país latinoamericano que no padeció tasas negativas en ningún momento de los años 80, periodo nefasto para la economía latinoamericana en general” (1999, p. 364-365). Sin embargo en esos años el desempleo alcanzó en las principales ciudades el 15%, fue una etapa compleja para los empleados urbanos pues en general se presentaba una distribución de ingresos desigual e inequitativa.

En otros campos la población estaba cambiando, y no siempre esos cambios fueron reportados por análisis políticos y económicos; el país presentaba progreso en el ámbito educativo, pues no sólo se alfabetizaba con la formación básica,

adicionalmente una considerable parte de la población en edad universitaria estaba matriculada en instituciones de educación superior. En el campo religioso también los colombianos habían cambiado, los sacerdotes se quejaban de que en ese momento casi nadie se confesaba mientras que en años anteriores las filas eran largas durante la Semana Santa, pero irónicamente la devoción aumentó y la iglesia recibía más apoyo que otras instituciones como el Estado y la fuerza pública.

En cuanto al deporte, el fútbol se consolidó en las preferencias de los nacionales.

Para muchos colombianos, el evento más importante del año de 1989 no había sido el asesinato de Luis Carlos Galán ni la guerra total que emprendió el gobierno de Virgilio Barco contra el narcotráfico, sino la clasificación de la Selección Colombia para el campeonato mundial de 1990. La prensa internacional, por el contrario, a duras penas prestó atención a cualquier suceso que no estuviera relacionado con la violencia política o el narcotráfico, que naturalmente también preocupaba a los colombianos (Bushnell, 1999, p. 381-382).

Medellín

Cuando se tenga esa perspectiva en el tiempo, quizás la historia calificará el decenio que vivió Medellín durante los años 80 como su hora más gloriosa y la llegada al siglo XXI como una asombrosa victoria. Rocío Vélez de Piedrahita³

Naturalmente lo que pasaba en Colombia era trasladado a Medellín como a otras ciudades capitales. La violencia de la década de 1950 arrojó a esta ciudad gente del campo que vendía sus propiedades y buscaba amparo en la ciudad “llegaban con algún dinero, valores morales, capacidad de trabajo. A pesar de su cantidad y desolación, la ciudad logró absorberlos” (Piedrahita, 1995, p.19). Esa primera generación de migrantes llegó a Medellín atraída por la prosperidad de la ciudad, eran mineros, comerciantes y propietarios de tierra que querían un mejor futuro para sus negocios, otros eran jóvenes hijos de familias pudientes que aspiraban

³ Escritora antioqueña nacida en 1926.

entrar a la universidad y campesinos que llegaron con el interés de ocuparse en almacenes, casas de familias ricas o en fábricas (Jaramillo y Salazar, 1992).

Pero la situación de los años sesenta fue diferente, los inmigrantes que iban llegando de los pueblos provocados por la guerra y la apatía frente a lo rural, se fueron instalando en zonas periféricas de alto riesgo y empezaron a delimitar su territorio de manera simbólica; así fueron llenando las montañas de Medellín no sólo con sus casitas a medio construir, sino con sus necesidades y zozobras. Esa población migrante provenía de todo el departamento de Antioquia, en especial de aquellas zonas más golpeadas por el conflicto armado. Muchos se agruparon en la ciudad según sus lugares de procedencia y se convirtieron en los fundadores de numerosos barrios construidos por ellos mismos mediante la compra de pequeños lotes a urbanizadores piratas o la invasión, únicas opciones que les quedaron al llegar a la ciudad a comienzos de los años 60 (Jaramillo y Salazar, 1992).

El nivel de educación había descendido, los valores morales se desfiguraban y los lazos culturales provincianos se esfumaban (Piedrahita, 1995).

Jaramillo y Salazar (1992) mencionan que el inesperado aumento de la población y expansión urbanística (principalmente hacia el norte) se dio aparejado con la ejecución del ambicioso "plan ordenador" encargado a los expertos norteamericanos Wiener y Sert y aprobado por las autoridades municipales en 1951. Lo que estos expertos urbanistas recomendaron para reorientar el crecimiento de la ciudad, sin tener en cuenta ni su historia ni su problemática social, fue una nueva zonificación de acuerdo a diferentes usos del suelo, una expansión hacia la parte sur y una remodelación de Guayaquil para convertirlo en un moderno centro administrativo conocido como La Alpujarra.

Pero al culminar la primera etapa del tal plan la administración municipal corroboró con angustia que esa optimista iniciativa reguladora del territorio urbano era desbordada por la multiplicación de barrios piratas y daba como resultado la escisión de la ciudad en dos territorios paralelos que más tarde gracias a los problemas del conflicto urbano, sería mucho más contundente.

La situación era compleja pues en ese momento, el desempleo era un problema social que muchos han adjetivado de inmanejable y frente a ese panorama y al advenimiento del masivo consumo de droga en países occidentales desarrollados, el terreno era propicio para difundir la idea del dinero en abundancia y, en teoría, de fácil adquisición; idea que impactó a muchas generaciones y que aún hoy sigue vigente. Esa lucha vana por vedar la demanda nerviosa de narcóticos ensangrentó a Colombia y tuvo por centro de combate a Medellín (Piedrahita, 1995).

1.4 Territorio industrial: desbordamiento social

En lo que respecta a la industrialización y al crecimiento urbano, hay que mencionar que son procesos ligados a la tradición minera de Antioquia del siglo XVI y a la particular dinámica empresarial que define el denominado *espíritu paisa*. “La minería forjó al empresario que durante la época colonial y en los primeros años de la República inició el proceso industrial de Antioquia en las postrimerías del siglo XIX y primera mitad del siglo XX” (Gutiérrez, 1995, p. 31). Esa sangre minera tipificó el crecimiento industrial de Antioquia. El riguroso brío minero, la arraigada tendencia al ahorro, la acumulación de capital y el talante imperiosamente austero que identificó la vida en las minas determinó la fuerza industrial antioqueña.

“La prosperidad de las industrias de bienes de consumo, (...) como eje de la actividad económica, consagró a Medellín como la capital industrial del país hasta los años 60” (Jaramillo y Salazar, 1922, p. 22). Los autores sostienen que ese desarrollo industrial fue el proceso que en gran medida llevó a la modernización de la ciudad.

Sin embargo, el tipo de estructura industrial que ha prevalecido en Medellín y su área circundante ha determinado una forma de crecimiento muy inestable. Este buen comportamiento explica el peso dominante de la industria en la economía de Medellín y de Antioquia; y las fluctuaciones que han caracterizado a este sector

explican el mayor grado de variabilidad de la economía antioqueña (Valencia, 1996, p. 475).

Hasta finales de la década del setenta, la industria de este departamento estuvo marcada por la especialización y la concentración de la producción de bienes de consumo corriente y durable: textiles, bebidas, alimentos, tabaco y aparatos electrodomésticos; en menor medida: vestuario, calzado, madera, muebles y editoriales e imprenta (Valencia, 1996).

Sin duda la textilera fue el motor de la actividad económica de Medellín y su área circundante y mantuvo el liderazgo por décadas, en 1989 el valor agregado de este sector superaba en más de tres veces al correspondiente a las bebidas, segundo sector industrial que mayores ganancias dejaba.

Medellín creció como centro urbano, al impulso de la industrialización de Antioquia. Se conformó como el producto natural de ese espíritu minero, frugal, empresarial y al fin de cuentas reflejó en su proceso urbano los vicios y virtudes de este origen: dureza, ansiedad, insensibilidad, cierta dosis de egoísmo, organización y fuerza competitiva (Gutiérrez, 1995, p. 31).

Pese a los esfuerzos de empresarios de la región para mantener y elevar la productividad del sector industrial, las políticas económicas de presidentes como Pastrana Borrero y López Michelsen beneficiaron el auge de capital financiero en menoscabo de las inversiones productivas.

Hacia 1979 Fabricato y otras 30 empresas del Valle de Aburrá se declararon en concordato, en un hecho sin precedentes en el país. (...) Ante esta situación, los más beneficiados con la crisis de industriales y financistas fueron los narcotraficantes, quienes ya para comienzos de los años 80 habían logrado "coronar" exitosamente importantes negocios y contaban con el apoyo de sectores de clase alta, media y popular que vieron en ellos una alternativa de enriquecimiento rápido y cuantioso (Jaramillo y Salazar, 1992, p. 30).

Historiadores coinciden en señalar que Medellín tuvo un crecimiento desordenado, anárquico y sin pretensiones ni buen gusto de una malla urbana que incluso en la actualidad presenta inmensos problemas para hacerla una verdadera metrópoli de

condiciones amables para el ciudadano, para la familia y para la sociedad (Gutiérrez, 1995).

Gerard Martin (2012) afirma que para ese momento era evidente que Medellín estaba involucrado, como las demás grandes ciudades del país y de la región, en un proceso de expansión, de dispersión y de suburbanización de enormes proporciones y dinámicas diversas.

La capacidad que tenían (y tienen) los antioqueños para crear empresa y el talante duro no es ley para generar comunidades ordenadas. El primer urbanizador moderno de Medellín Don Modesto Molina no fue un probo de la planificación, en 1874 inició la parcelación de sus terrenos en el barrio Buenos Aires de una manera desordenada e imprecisa. El posterior crecimiento de la ciudad siguió por varios años su guía, sin cuidado ni disciplina, sin planes reguladores ni sentido comunitario. El desarrollo urbano de Medellín acumuló las secuelas agrídulces de la nutrida expansión industrial del departamento.

Las grandes barriadas que se han formado en los últimos 30 años han desbordado la tradicional estructura de barrio y sus mecanismos seculares de control social. Este desbordamiento ha creado en el centro de la ciudad fenómenos inverosímiles de hacinamiento, corrupción y desorden. La deficiente provisión de facilidades de expansión, recreación y esparcimiento han dejado incubar situaciones aterradoras de criminalidad (Gutiérrez, 1995, p. 34).

Esa Medellín que se iba construyendo a sí misma, casi al tanteo, era el resultado de un proceso deficiente y excluyente de gestión urbana. “Toda esta improvisación se intercalaba ocasionalmente con acciones de desalojo igual de arbitrarias y ejecutadas, además, por una fuerza pública mal preparada, de manera que incurrieron en violaciones de derechos humanos y otras brutalidades” (Martin, 2012, p.48).

Los urbanizadores privados, legales o ilegales, entregaban al mercado lotes que, en cualquier caso, provenían de la parcelación de grandes fincas, las viviendas aparentemente cumplían las normas vigentes y se producían por autoconstrucción

y/o por encargo. Entre los urbanizadores “piratas”, calificados así porque no daban acabado a las vías y no suministraban redes de servicios, se destacaron los miembros de la familia Cock que vendieron los terrenos de los barrios Castilla, La esperanza, La unión y El diamante (Coupé, 1996). “Un primer estudio sobre asentamientos subnormales daba cuenta de la existencia de unos 26 núcleos de barrios piratas en la parte nororiental, y otros 28 núcleos en el sector occidental” (Jaramillo y Salazar, 1992, p.30).

Cuando se detuvo la implementación de barrios piratas muchas familias invadieron espacios como cañadas y laderas que generaron verdaderos cinturones de hacinamiento y pobreza.

El proceso de consolidación de cada barrio es largo, y entre el momento de la toma de los lotes y la dotación de servicios públicos que acompaña el reconocimiento por el municipio pasan entre cinco y quince años, durante los cuales la edificación de las viviendas se frena ante el temor de una expulsión masiva, y la adecuación se dificulta por la misma forma ilegal e irregular de ocupación del terreno (Coupé, 1996, p. 568).

Es consecuente que las condiciones de la vivienda se deterioren con el paso del tiempo y que sus habitantes acarreen efectos perjudiciales en detrimento de su calidad de vida. Esta situación lleva a que los ocupantes urbanos se identifiquen y se arraiguen a su territorio como resultado de la lucha por un espacio donde asentarse y un hogar para vivir; su proceso de invasión-adaptación se llena de significaciones colectivas que generan una cierta fuerza comunitaria; a la vez que reivindicando su procedencia, sobrellevan un proceso segregativo cada vez más excluyente que en 1990 llevó a hablar de “dos ciudades”, una construida hacia el norte que los gobernantes descuidaron y que la otra ciudad, la vieja, desconocía y que sólo por la violencia empezaron a reconocerse. “Entre tanto las élites seguían soñando con la sociedad ideal, con otro proyecto de ciudad que no tenía en cuenta a la ciudad informal que crecía hacia el norte⁴”. Pero esto fue en cierta medida mucho más radical, de acuerdo con Martin (2012)

⁴ Fabio Zambrano en la presentación del libro *Medellín, Las subculturas del narcotráfico* de Alonso Salazar y Ana María Jaramillo

No hubo ciudad, sino ciudades: la del norte y la del sur; la del valle y la de las laderas. No pocos compartían la convicción de que en aquellos barrios marginados, periféricos y pobres, la gente experimentaba la violencia de otra manera, es decir, más acostumbrada y adaptada que en el resto de la ciudad (p. 244).

Por tanto fue la violencia el factor que promovió la aparición de la ciudad olvidada en los medios de comunicación y en las representaciones sociales de Medellín. Con esto se hizo visible la inequidad socioeconómica, y se nombró el drama de los más pobres. Además fue una alerta para que el Estado, que durante años asumió los barrios como un asunto de policía, se interrogara por su legitimidad y su manera de relacionarse con los pobladores (Jaramillo y Salazar, 1992).

Ahora bien, el destino de los planes reguladores y directrices no fue diferente en Bogotá, Cali y otras ciudades de la región, donde también fueron formulados y después desbordados por la bonanza demográfica y el desorden institucional, en aquellas otras ciudades también la sostenibilidad de un desarrollo urbano racionalmente planeado estuvo limitada por un conjunto de procesos, en particular los desbordes poblacionales e institucionales, que terminaron por producir las típicas ciudades del sur, con sus graves problemas de pobreza, inequidad, segregación, exclusión y una enorme deuda social. Así que factores citados con alguna frecuencia como causales de la extrema intensidad de la violencia en Medellín en las décadas de los ochenta y noventa- la escasa planificación urbana, la proliferación de barrios piratas y de invasión, la concentración de pobreza, inequidad, la informalidad, el abandono del estado en determinados sectores- no eran exclusivos de la ciudad, sino compartidos por las otras grandes urbes del país y de la región (Martin, 2012, p. 51).

Vale mencionar que la distribución del territorio urbano de Medellín se realizó por medio de la delimitación de zonas en comunas que al parecer no fueron encomendadas a gestores territoriales, mientras que en Bogotá cada una de sus localidades estuvieron (están) a cargo de alcaldes menores o locales, que en algún sentido contribuyen a sugerir cierto orden social y a potenciar la participación administrativa y política de la comunidad. En Medellín no hubo significativos replanteamientos sobre en qué asuntos sociales poner la atención,

la planificación urbana estaba basada en un enfoque poco participativo y orientado a brindar paliativos de corto plazo a la crisis.

En otros ámbitos, se resalta la pérdida de influencia de la Iglesia en el desarrollo urbano; pese a su sobresaliente presencia física en los barrios fue cediendo su liderazgo espiritual, en contrasentido se propagaron ciertas prácticas que más que religiosas o de renovación eclesial eran rituales sociales influenciados por el fenómeno cultural del narcotráfico tal como el pago de promesas a divinidades y la peregrinación a iglesias de municipios cercanos.

En lo cultural, la rebeldía del hippismo logró permear a la juventud. No por casualidad fue Medellín el lugar desde el cual se promovió la realización del Festival de Ancón, versión criolla del festival de Woodstock. Igualmente, desde estas tierras fueron los nadaístas los más osados con sus actuaciones provocadoras contra el clero y en abierta reivindicación de la marihuana, el homosexualismo y la libertad sexual (Jaramillo y Salazar, 1992, p. 29).

Por paradójico que resulte, en aquellos años la ciudad generó una suerte de defensa que se evidenciaba en la infraestructura urbana y equipamientos culturales, en 1984 se construyó el Planetario y en 1987 se inauguró el Teatro Metropolitano.

A partir de 1984 se proyecta el “plan de desarrollo cultural de Medellín” aprobado por el Concejo Municipal en 1990. Este documento trascendental de la historia contemporánea de la ciudad es un acto de fe, optimismo y decisión sin precedentes si se tiene en cuenta el momento en el cual se concibió. Representa el reconocimiento de las posibilidades humanas de esa población, y reúne en una sola visión, con proyección y método, la ciudad vieja y la nueva (Piedrahita, 1995, p. 22).

1.5 Caos urbano: violencia y crimen

Como se ha indicado, hasta mediados del siglo XX Medellín era reconocida como una de las más importantes ciudades industriales del país y como un ejemplo de sociedad conservadora. Empresarios y políticos trataron de mantener esta imagen

durante mucho tiempo y procuraron cierto control del orden público a pesar del homicidio de Jorge Eliécer Gaitán que motivó la rebelión de sectores populares.

Desde fines de 1949, el habitual ambiente de tertulia y de jolgorio propio de cafés, bares y prostíbulos de Guayaquil y de las zonas de tolerancia frecuentados por bohemios, malevos, hampones, trabajadores, empleados y personas recién llegadas a la ciudad, empezó a alterarse por la presencia de los aplanchadores que irrumpían en la búsqueda de liberales "nueveabrileros" y de comunistas (Jaramillo, 1996, p. 551).

Empezaron los denuncios de carros "fantasmas" que deambulaban en altas horas de la noche por los barrios y de cuerpos sin vida que tiraban al río Medellín. Se supo de conservadores que promovían expulsiones de médicos liberales y de otros que se reunían en la Plaza de Cisneros para molestar a viajeros que venían de zonas violentas y que serían los nuevos pobladores de las laderas de la ciudad.

Con la caída de Rojas Pinilla en 1957 y el comienzo del Frente Nacional en 1958 se esperaba que la intranquilidad del pueblo colombiano desapareciera, pero en esa década emergieron otros conflictos: hubo persecución a líderes sindicales y a estudiantes tildados de comunistas, se desdeñaba a los inmigrantes menos favorecidos que arribaban a la ciudad, se ordenó aprisionar a mendigos y tugurianos que deambulaban por el centro de la ciudad para evitar escándalos y espectáculos callejeros de mal gusto.

Ni la emergencia del narcotráfico ni su coincidencia con la crisis de economías tradicionales fue un fenómeno aislado. El mismo proceso se presentó en la costa Atlántica (crisis del algodón), en el Valle (crisis de los precios del azúcar), en la zona central (crisis de las esmeraldas) y en la zona oriental (crisis del Bolívar). Pero en Medellín, a diferencia de otras ciudades, el narcotráfico entroncó con una tradición comercial y contrabandista y un cierto modo de ser del paisa, proclive a formar parte de empresas riesgosas, con amplias posibilidades de ascenso social y enriquecimiento personal (Jaramillo y Salazar, 1992, p. 31).

Al parecer, a nivel social y económico, la ciudad de Medellín era terreno abonado para sembrar la semilla del narcotráfico, los autores citados coinciden en

mencionar que los conflictos urbanos del momento propiciaron el establecimiento del mencionado negocio en la capital antioqueña. Conflictos como el descontrolado crecimiento urbano frente a un desarrollo urbano planificado; el desacreditado espíritu y valores cívicos que definían a las élites durante gran parte del siglo XX que se iban sustituyendo con la cultura del dinero fácil y el arribismo; la marcada estratificación territorial referida como un *cuasi apartheid* entre el norte y el sur; el desempleo y la consecuente alza del subempleo y el empleo informal; la particular geografía del Valle del Aburrá; la corrupción de la Policía, entre otros.

Las ganancias del tráfico de cocaína eran bienvenidas en una ciudad cuya economía, al comienzo de 1980, estaba fuertemente afectada por la crisis de su industria textilera y la crisis financiera, en general. No pocos sectores comerciales, grupos políticos y personas individuales, entre pobres y ricos, encontraron y aprovecharon "por necesidad" oportunidades en uno u otro eslabón del narcotráfico. Esto explica la rapidísima penetración de los dineros calientes en tantas venas de la ciudad (Martin, 2012, p. 239).

Se evidenciaba la crisis del llamado modelo de la *antioqueñidad* que no encontraba los soportes tradicionales para su reproducción en una ciudad donde se reconocía la emergencia de nuevos actores sociales, otro tipo de expresiones culturales y una conflictividad social que se resistía a ser interpretada con los moldes tradicionales, de ahí que ese proceso de descomposición estuviera acompañado por otro de recomposición: surgía una sociedad híbrida, que mezclaba valores tradicionales con valores nuevos, no oficiales. Es en ese panorama que surge el narcotráfico. Por ello lo que era común a otras ciudades colombianas se volvió particular en Medellín (Jaramillo y Salazar, 1992). Este choque cultural y la ausencia del Estado complicó el conflicto urbano que se estaba cocinando y explotó en la aparición de nuevos contrapoderes.

La presencia del narcotráfico cobró mayor notoriedad en Medellín tanto por las acciones violentas protagonizadas por sicarios y bandas a su servicio, como por la

labor asistencialista promovida por algunos capos, con Pablo Escobar a la cabeza, y por la no menos ostensible presencia de traquetos y mulas, quienes se convirtieron en los herederos de una tradición de contrabandistas audaces y hábiles con las armas (Jaramillo, 1996, p. 554).

Los homicidios con revólveres y pistolas, atracos y robos, extorsiones, secuestros y otros, fueron enfrentados con estrategias tradicionales de coerción y con la incorporación de nuevas medidas como el toque de queda que limitaba la vida nocturna; aparentemente la represión de la policía y los organismos de control seguían vigentes y eran respetados. Pero los problemas de inseguridad social no pararon y por el contrario empeoraron, la impunidad se hizo evidente cada vez más y fue el acicate para que la misma comunidad adoptara la idea de la autodefensa. Ana María Jaramillo señala que tal idea se implementó bajo dos modalidades: “oficial, mediante la promoción y reglamentación de los comités de autoprotección ciudadana, y la más generalizada, la de hecho, es decir, la de grupos que se conformaron al margen de la legalidad por pobladores de los barrios más desprotegidos y afectados por acciones de pillaje y asesinato, ejecutados por delincuentes y bandas” (1996, p. 554).

Paralelo a la creación de autodefensas se conformaron los “escuadrones de la muerte” cuyo objetivo consistía en eliminar delincuentes comunes, iniciativa que avivó, de manera general entre los ciudadanos, un sentimiento de inseguridad e impotencia frente a la violencia urbana.

Al culminar el decenio de 1970, en Medellín se produjeron importantes transformaciones en el panorama de la criminalidad, por la presencia de los actores de violencia anteriormente mencionados, por el acelerado incremento de las cifras de homicidios cometidos con arma de fuego, porque se hicieron celebres los “asesinos de moto” y porque emergieron nuevas formas delincuenciales que, como el secuestro, el robo de vehículos y la piratería terrestre, prosperaron al amparo de la impunidad. Pese al incremento de los hechos de violencia, no se logró generar una reacción social frente a los mismos. Lo predominante fue una actitud de tolerancia e indiferencia que parecía responder a la valoración de éstos como

asuntos ajenos a lo público, y a una creencia fatalista en la violencia como un fenómeno inevitable e incontrolable (Jaramillo, 1996, p. 555).

La situación se complejizó en los ochentas: la apelación a la violencia se consolidó como el *modus operandi* del cartel de Medellín y del narcotráfico, cuyas acciones criminales superaron el “simple” ajuste de cuentas y arremetieron una cruenta guerra contra el Estado, particularmente contra aquellos funcionarios, policías, investigadores y políticos que trataban de denunciar y dismantelar su negocio. El tráfico de drogas fue el motor de otras formas de violencia y criminalidad; en Medellín, hacer justicia por sus propios medios fue una tendencia practicada para solucionar rencillas y conflictos personales y sociales. “De ahí, pues, el montaje de una moderna industria de la muerte conformada por *empresarios* que se dedican a contratar los servicios de *facilitadores* (encargados de conseguir los recursos logísticos necesarios) y de sicarios que, no obstante su notoriedad, han sido apenas el eslabón más visible de redes criminales bien organizadas” (Jaramillo, 1996, p. 555). Volvieron las torturas para matar y rematar a las víctimas que antes se habían usado en la guerra entre liberales y conservadores. Por otro lado, empezó a sobresalir la delincuencia juvenil debido a la conformación de bandas de pelaos en barrios marginales, esas bandas o combos se convirtieron en nuevas alternativas de socialización para generaciones que nacieron y crecieron en la Medellín de esa década. Este fenómeno coincidió con la configuración de bandas criminales de oficina que servían al narcotráfico, por lo que no hubo mayores distinciones entre unas y otras, esto hizo que jóvenes de comunas populares fueran estigmatizados como sicarios.

Martin distingue las siguientes denominaciones para las agrupaciones populares y formas de socialización juveniles que emergieron en esa época:

(...) La gallada (sin carácter delincencial), la pandilla (con delincuencia callejera ocasional), y el combo (que tiene de los dos), comenzaron a ser desplazadas por bandas más serias o evolucionaron hacia ella. No se demoraron en asumir nuevas prácticas de apropiación territorial de la esquina, la cuadra, la calle y el barrio. El tipo de música, el estilo de vestir y la calidad de las motos en la entrada de su sitio

preferido de reunión, representaron igual número de huellas, reconocidas como tal por los vecinos (Martin, 2012, p. 139).

Adicionalmente se hicieron más visibles actores sociales como prostitutas, homosexuales, mendigos, drogadictos contra quienes los escuadrones de la muerte y los grupos de limpieza emprendieron “labores” de exterminio, justificados en su “amor por Medellín”. A la vez que aumentaban las denuncias de corrupción y violación de derechos por parte de la fuerza pública, crecía el escepticismo y la desconfianza en la honestidad y eficacia de este ente. Frente a este panorama la tendencia de la autodefensa se fortaleció. Las clases más pudientes se refugiaron en urbanizaciones y conjuntos residenciales, recurrieron a sistemas de seguridad privada con la contratación de vigilantes y celadores para la protección de sus vidas y sus propiedades; en los sectores marginales apelaron a la autodefensa. Era común encontrar en estos barrios delincuentes con un alto sentido de pertenencia por su territorio y sus vecinos que apuntaban a ejecutar pillos que invadieran el espacio controlado por ellos, así empezaron los conflictos y enfrentamientos entre combos y bandas de diferentes barrios que dieron origen a las milicias populares.

Estos hechos y actores sociales generaron consecuencias y efectos violentos evidenciados en el comportamiento de los ciudadanos: altos niveles de intolerancia en la cotidianidad, formas de violencia simbólica que se expresa en el lenguaje, en la forma de llamar las cosas y de relacionarse con el otro, en el gesto agreste que demuestra la desfiguración de códigos y valores culturales.

La delincuencia en el grupo de jóvenes comprendidos entre los 12 y los 18 años se masificó, en el Valle de Aburrá, a lo largo de la década de los 80. Para que esto sucediera se debieron dar múltiples procesos. Las instituciones tradicionales responsables de insertar al individuo en el orden cultural y social perdieron eficacia, mientras que nuevos actores empezaron a cumplir un papel dinámico como generadores de estilos y prácticas de vida (Jaramillo y Salazar, 1992, p. 129).

Entre 1989 y 1993 Medellín vivió tal vez su más intensa coyuntura de violencias, en parte debido al proceder terrorista de Pablo Escobar, por el enfrentamiento entre combos, bandas y la policía y por los operativos militares del bloque de búsqueda creado oficialmente para capturar a los miembros del cartel de Medellín. Con la caída de Escobar sin duda se dio fin a un periodo de violencia severa pero de ninguna manera el narcotráfico desapareció. Y frente a ese aparente cese de la violencia el Estado y los medios poco a poco empezaron a cambiar su foco, y apartaron la vista de una realidad golpeada que se iba transformando al mismo tiempo que complejizando, pues lo que ahora padecía, eran las consecuencias de conflictos profundos no resueltos, tan solo menguados.

Durante la administración de Samper, aun cuando las tasas de homicidio seguían siendo extremas, el nuevo presidente quizá consideraba, como muchos otros, que la situación iba por buen camino y ya no requería de curas intensivas. Además, el arduo proceso de rescate y recuperación en Medellín ya no era noticia. La atención pública se había volcado sobre la posible infiltración corrupta por parte de los narcos de Cali en la campaña del presidente Samper (el Proceso 8.000) y sobre la persecución del Cartel de Cali (Martin, 2012, p. 320).

Durante y después de la mencionada crisis urbana de entre los años ochenta y noventa que padeció Medellín y por extensión el país no se generó una reflexión seria que condujera a una estrategia crítica y sensata para enfrentarla, según los libros de historia consultados, hizo falta una respuesta institucional y política certera.

Paradójicamente, el período más violento en la historia de la ciudad ha sido uno de los más ricos en la expresión de diversas subculturas, estilos de vida, lenguajes, y nuevas valoraciones sobre el trabajo, la vida, la muerte, la familia y la religión. La problemática de los jóvenes en Medellín ha puesto en evidencia el quiebre del modelo tradicional de familia y de escuela y el mayor peso de otros espacios de socialización: la calle, la gallada, la banda, los grupos culturales y deportivos (Jaramillo y Salazar, 1992, p. 33).

Para Jaramillo (1996) algunas causas de la criminalidad y el conflicto urbano del Medellín de finales del siglo XX, no tiene que ver simplemente con una relación causa-efecto sino más bien con el desciframiento crítico de una serie de relaciones referidas a la vida social, la moral, la ética, la estructura gubernamental, entre otras. Su análisis se orienta hacia el reconocimiento de, por ejemplo:

La privatización de lo público: La creciente privatización de lo público es un problema que no sólo atañe al Estado o a los actores de violencia. Estos últimos han podido prosperar por el arraigo de una mentalidad resistente a lo público en la sociedad civil: se recurre a la justicia privada porque no hay credibilidad en la justicia estatal, en la leyes y en la policía, y porque tampoco se han logrado construir unos referentes comunes que hagan de la convivencia un valor apropiado y respetado por todos pese a las diferencias sociales, raciales y políticas, entre otras.

El vacío ético: La injerencia de la iglesia en la esfera pública y sus posturas en contra de la modernidad impidieron que por parte del Estado y de otras instituciones de la sociedad civil se forjara un discurso laico sobre lo ético. Hasta mediados del siglo XX, la iglesia aseguró una influencia en la regulación de la normas de comportamiento. Sin embargo, el avance de un proceso secularizador, particularmente intenso en el medio urbano, ocurrió en detrimento del poder hegemónico de esta institución. Los principios inspirados en el catolicismo no fueron remplazados por otros referentes éticos. De esta manera se dio lugar a un vacío ético: ausencia de unos referentes acatados por todos, que puedan dar cabida a la pluralidad y a la convivencia.

Crisis del modelo tradicional de control social: La crisis del modelo de la industrialización en Medellín fue simultánea con el auge de procesos de modernización y de modernidad, que introdujeron cambios en las mentalidades y formas de vida de diversos sectores sociales. En barrios populares y de clase media surgieron nuevas generaciones urbanas más secularizadas, entre las que se acrecentaron las expectativas de ascenso social. Todo ello abonó el terreno para la rápida generalización de nuevas opciones de enriquecimiento ilícito, y del recurso a la violencia como medio eficaz para obtener lo que por otras vías ya no parecía posible. Prosperaron otras formas de ganarse la vida que enaltecían la audacia del pícaro y sus habilidades para burlar la ley y hacer fortuna sin tener que dedicarse al trabajo y al ahorro.

La ciudad y las violencias: Hasta los inicios del Frente Nacional, la violencia fue considerada como un problema rural, pero a partir de este las ciudades empezaron a convertirse en escenarios propicios para la misma. Esta situación no puede ser entendida como un efecto mecánico de la llegada de campesinos a la ciudad ni del crecimiento urbanístico, más parece estar en correspondencia con el anudamiento de variados factores de índole social, económica, política y cultural. Lo acontecido en Medellín resulta particularmente útil para entender la importancia de factores reclinados no sólo con el desempleo o la migración, sino con problemas de segregación y exclusión, de la búsqueda de identidad de las nuevas generaciones urbanas y de la crisis de los actores que antes hegemonizaron los destinos de la ciudad. Este auge de las violencias en el medio urbano ha puesto en evidencia el vacío de un proyecto de ciudad que hubiera podido servir de referente para el adecuado tratamiento de los problemas de criminalidad y de violencias. En contraste con otras culturas y sociedades, aquí ha logrado arraigarse una noción catastrófica sobre la ciudad, que ha limitado las posibilidades de diseño y ejecución de estrategias y políticas preventivas de corto y largo plazo.

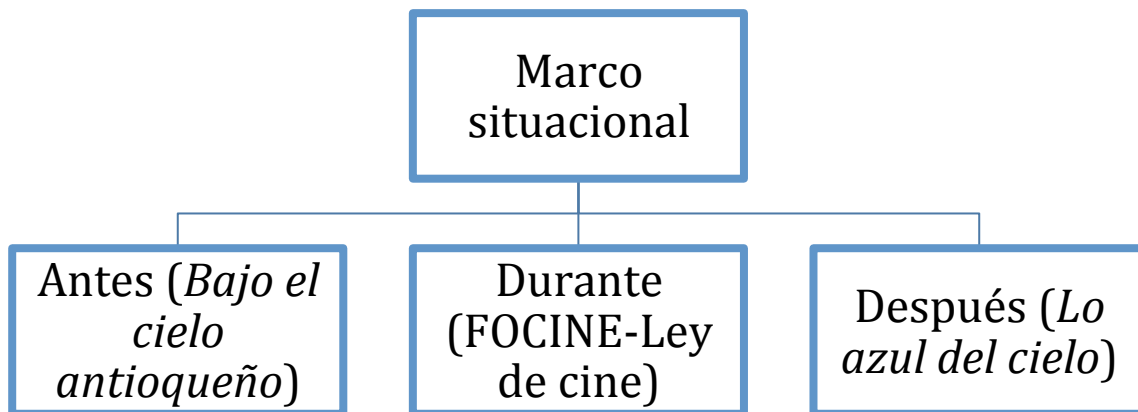
Hacia la reconstrucción de lo público: Pese a los estragos causados al país y a la ciudad de Medellín y sus habitantes, la presencia de diversos actores y formas de violencia ha contribuido a revelar la existencia de otra ciudad construida al margen de la legalidad, y de una sociedad más compleja, atravesada por múltiples conflictos que solo de manera reciente se han empezado a reconocer y a debatir; por ejemplo: la crisis de la familia, la problemática de los jóvenes, el consumo de drogas y la estigmatización de ciertos grupos sociales.

Con este panorama histórico se constata la importancia de hechos sociales, políticos, culturales, económicos en la base de mitos e imaginarios urbanos susceptibles de ser narrados a través del lenguaje social y las manifestaciones artísticas. Independientemente de su carácter documental o no, las películas de este estudio están ancladas a la realidad urbana de la Medellín de las décadas de 1980 y 1990. La ficción en las películas analizadas reflexiona esa ciudad desde diferentes generaciones y puntos de vista: “pistolocos” de comunas marginales que apenas se empiezan a agrupar en bandas y a relacionar con el narcotráfico pero que practican la delincuencia común (*Rodrigo D. No futuro*); barrios piratas y/o de invasión que delatan la cotidianidad de sus habitantes, así como la

apelación al trabajo informal y callejero (*La vendedora de rosas*); la interacción de las dos ciudades, la sur y la norte, la invisible y la visible a través de la violencia y el descubrimiento del otro (*La virgen de los sicarios*); los actores sociales derivados del narcotráfico sicarios y prostitutas, el conflicto desde un punto de vista femenino y la conjunción de las ya nombradas dos ciudades (*Rosario Tijeras*); la perspectiva de la clase alta y su vinculación con el negocio de la droga (*Sumas y restas*); el sentimiento ambivalente de la ciudad de en medio, de los testigos y de los que sin querer padecían el conflicto de la ciudad por el solo hecho de ser habitante de Medellín (*Apocalípsur*). Las secuelas del narcotráfico que décadas más tarde siguen influenciando las prácticas urbanas y confirmando la presencia de sus actores sociales (*En coma*).

2. MARCO SITUACIONAL

A continuación se presenta de manera breve un repaso por el contexto cinematográfico colombiano en el que se producen y se estrenan las películas analizadas.



2.1 Antes

Muchos años previos a *Rodrigo D. No futuro*, el largometraje de ficción colombiano que desarrolla su diégesis completamente en Medellín, es el afamado film *Bajo el cielo antioqueño* de 1925 dirigido por Arturo Acevedo. Afamado por ser una de las películas pioneras del cine colombiano y una muestra de nuestro cine silente.

En esta cinta es evidente el afán por retratar la modernización de Medellín a través de una historia de amor entre Lina y Álvaro, en principio una relación prohibida por la procedencia de cada uno pero con un final feliz.

En *Bajo el cielo antioqueño* el tema del amor aparece contaminado por el flujo del capital y el intercambio de negocios. En realidad, la historia de amor y el dilema moral de Lina, una joven de la alta sociedad de Medellín, son una excusa para documentar el vector progresista y la rúbrica industrial de Antioquia. El tema de la película se relaciona también con los géneros más populares del cine silente: el melodrama y la historia de criminales y detectives (Suárez, 2009, p. 33).

El productor de la película, Gonzalo Mejía, era un hombre de negocios, impulsador del transporte en el país, fue uno de los patrocinadores de la construcción de la autopista Medellín- Bogotá. Y era socio inversionista de notables empresas como Coltejer y Avianca.

Luego de relacionarse con proyectos de distribución y exhibición de películas provenientes del extranjero, Mejía decidió invertir en la producción de *Bajo el cielo antioqueño*, con la condición de que él y su esposa Alicia Arango tuvieran los papeles protagónicos. “La inversión económica y personal de Gonzalo Mejía en este proyecto hace del largometraje un trabajo por encargo cuyo fin era darle forma dramática a la visión del mundo de la clase dirigente antioqueña” (Suárez, 2009, p. 33).

En esta película, son frecuentes las referencias a la vigorosa industria cafetera y tabacalera del departamento de Antioquia y se instala en la dicotomía entre lo urbano y lo rural. Aparecen sobre la pantalla emblemas urbanos de la Medellín de los años veinte como el tranvía municipal, los agasajos, reuniones y tertulias en salones de clubes y hoteles elegantes. Así como las visitas a fincas de recreo y haciendas hermosas.

Detalles como el consumo de bebidas industriales como la freskola (referencia obvia al inicio de la fábrica de refrescos Posada Tobón –Postobón-), constituyen alusiones no menos sutiles a la conformación de grandes compañías, para marcar el llamado “ritmo paisa” y afirmar la grandeza económica de una región del país que se resistía a identificarse con el proceso modernizador tardío y traumático del resto de Colombia (Suárez, 2009, p. 33).

El progreso urbano de Medellín y ese espíritu antioqueño del que se habló en el capítulo anterior definido por el empuje y el emprendimiento de sus hombres es ilustrado en esta película. *Bajo el cielo antioqueño* posee ciertas relaciones con las películas del corpus del presente estudio como la representación de la marginalidad en un personaje, un niño negro que es atropellado por el protagonista, aunque aquí ese retrato atiende más a una caricatura al ser

interpretado por un niño blanco que pinta su rostro de negro debido a que los actores sólo podían ser hijos de familias prestantes de la ciudad.

La estrategia es apelar a la exageración en sus malos modales y su apetito insaciable; lo grotesco y lo carnavalesco de la mano- como la advierte Bakhtin- para invertir la norma social. De ser dominado pasa a comportarse como dominador. La narrativa fílmica (aunque el personaje aparezca más tarde “incorporado” al momento de comunión familiar cerca al cierre de la película) insiste en la imposibilidad de “borrar” su pasado, de separarlo de ese origen marginal tangencialmente retratado (Suárez, 2009, p. 35).

Otras representaciones sociales vistas en esta película que tienen relación con las cintas que conforman el corpus son el bandidaje y la delincuencia; las marcadas diferencias entre clases sociales y las relaciones complejas entre unos y otros; con esto queda latente la escisión de la ciudad entre ricos y pobres, o como se indicó en el marco histórico, lo que varios estudiosos han llamado la ciudad visible y la invisible.

Pese a la gran diferencia en años que hay entre el estreno de *Bajo el cielo antioqueño* (1925) y *Rodrigo D. No futuro* (1990) en ese primer largometraje de la región se logra comprender cierta conexión temática con el cine más reciente sobre la ciudad y vislumbrar la fuerte presencia de la pregunta por la esencia urbana de Medellín y su afán por retratar la ciudad desde sus conflictos sociales. Entonces es coherente asumir a *Bajo el cielo antioqueño* como un antecedente coherente del corpus de este estudio, en algún sentido la cinta de 1925 es una película anticipatoria de una forma de representar a Medellín en el cine colombiano.

2.2 Durante

La película *Rodrigo D. No futuro* de Víctor Gaviria marca un punto de transición en el cine colombiano, pues su estreno en 1990, “es un apropiado referente como punto de partida de lo que a continuación se propondrá como el fin de una era y el principio de otra en el cine nacional” (Osorio, 2010, p. 80).

Esa vieja era a la que se refiere Osorio (2010) es la de FOCINE, entidad creada en 1978 para administrar el Fondo de Fomento Cinematográfico fundado previamente. Esta compañía estaba adscrita al Ministerio de Comunicaciones a través de la cual se presentó un aumento considerable de realizaciones audiovisuales, sobre todo largometrajes y cortometrajes. Muchos directores fueron beneficiados por esta entidad estatal para producir su película. Pero los cineastas no contaban con libertad y respaldo para exhibir sus trabajos en un circuito comercial. De acuerdo con Osorio la era de FOCINE estuvo marcada por la corrupción y el clientelismo, se desaprovecharon recursos económicos, técnicos y talento humano en películas que nunca fueron vistas por el público debido a la negligencia en el proceso de distribución y exhibición y por la censura de la propia entidad. El período en que funcionó FOCINE, paradójicamente, fue también el periodo donde surgió una prometedora generación de realizadores que no pudieron explorar o proponer tratamientos estéticos innovadores debido a que se privilegiaron películas con temas ligeros que lograban grandes ingresos en taquilla.

Así que a pesar del aparente apoyo del Estado a través de FOCINE, no resultó de este periodo un avance importante en cuanto a la estética y las propuestas de un cine con identidad, pues su funcionamiento estaba más cercano al sistema de producción de Hollywood, que le apuntaba a una industria cinematográfica masificada y alienada que reforzaba la idiotización cotidiana de la que ya se había encargado la televisión, según Osorio. Sin embargo, como se dijo arriba, de este periodo surgió una generación de cineastas comprometidos con el avance del cine nacional y con narrar nuestra identidad, es el caso de cintas como *Cóndores no entierran todos los días* (1984), *María Cano* (1990), *Confesión a Laura* (1990), *Canaguaro* (Censurada) (1981), entre otras.

Rodrigo D. No futuro fue una de las últimas películas que recibió el apoyo de esta entidad y constituye una escisión en el cine colombiano precisamente porque aunque auspiciada por FOCINE, su narrativa, el tema que aborda, su estética y en general la forma fílmica de la película contrariaba todas esas producciones que el Estado había financiado. Debido a las dificultades administrativas FOCINE fue liquidada en 1993.

La desaparición de FOCINE es una de las marcas en el cambio de perspectiva del cine colombiano, así como el notorio viraje de un cine rural a un cine urbano, además, en palabras de Osorio (2010) del estreno de una sucesión de películas que se convirtieron en hitos cinematográficos en un país que no estaba acostumbrado a tenerlos (*Rodrigo D, Confesión a Laura, La estrategia del caracol* y *La gente de La Universal*). Y por supuesto el advenimiento del video como un soporte para crear productos de buena factura al cual muchos realizadores, tanto jóvenes como veteranos podían acceder.

Suárez (2009) menciona que en los años posteriores a FOCINE, el cine colombiano avanzó a marchas forzadas, luchando contra la falta de auspicio nacional e internacional y las dificultades financieras internas. Tanto así que pasan ocho años aproximadamente desde *Rodrigo D. No futuro* para que vuelva a verse a la ciudad de Medellín en la gran pantalla como protagonista de una cinta de ficción, y es justamente Víctor Gaviria quien pone en escena, nuevamente, los conflictos urbanos de esta ciudad en *La vendedora de rosas* estrenada en 1998.

Pese al desolador panorama de la producción de cine en los noventa, Osorio señala cuatro aciertos que avivan la esperanza en el sector:

La participación de la cinta de Gaviria en la selección oficial del Festival de Cannes y la revelación de una forma de hacer cine que ha hecho escuela en el país; *Confesión a Laura* (Jaime Osorio, 1990), por su parte, da cuenta de una madurez cinematográfica inédita en Colombia; *La estrategia del caracol* (Sergio Cabrera,

1993), se convierte en un fenómeno popular que consiguió un record de asistencia aún no superado y gracias al cual los productores e inversionistas se interesaron de nuevo en la industria de cine; y por último, *La gente de La Universal* (Felipe Aljure, 1994), también recibida generosamente por la taquilla, pero sobre todo, que supuso una propuesta estética que asumía unos riesgos nunca antes vistos en nuestra cinematografía (Osorio, 2010, p. 80-81).

Así que la mayoría de trabajos realizados en la mencionada década, de acuerdo con Suárez (2009), fue el resultado de la tenacidad de varios directores y de su apuesta por el patrocinio internacional, aun en contra de la adversidad y de la poca motivación de los productores extranjeros para invertir en el cine colombiano.

Con la idea de suplir los vacíos de FOCINE, en 1997 se crea la Dirección de Cinematografía, vinculada al Ministerio de Cultura, y Proimágenes en Movimiento en el marco de la Nueva Constitución de 1991 y la Ley General de Cultura 397. Pasan casi diez años para que el Estado vuelva a intervenir con una legislación y con políticas en pro del desarrollo de la industria del cine en Colombia. Se trata de la ley 814, llamada Ley de cine, aprobada en 2003 y puesta en ejecución un año después.

La ley ideó unos incentivos de inversión y generó unos mecanismos que tienen como fin desarrollar integralmente el sector y promover toda la cadena de producción cinematográfica colombiana: desde los productores, distribuidores y exhibidores, hasta la preservación del patrimonio audiovisual, la formación y el desarrollo tecnológico, entre otros (Dirección de cinematografía).

En esta década (2000) el cine colombiano se ve beneficiado por tres coproducciones, dos de ellas cintas analizadas en este estudio: *La Virgen de los sicarios* (Barbet Schroeder, 2000), *María llena eres de gracia* (Joshua Marston, 2004) y *Rosario tijeras* (Emilio Maillé, 2005), y dirigidas todas por extranjeros “por lo que obtuvieron gran publicidad en el exterior y popularidad en Colombia, sobre todo por sus temáticas relacionadas con los conflictos y la violencia del país, lo

cual empezó a causar cierto malestar entre un sector del público” (Osorio, 2010, p. 82). El argumento de las tres películas tiene que ver con momentos históricos y sociales que marcaron al país y sobre los cuales el cine puso la mirada con el fin de reflejarlos y reflexionarlos como lo hicieron otras cintas con solidez y seriedad, esto último en palabras de Osorio: *El rey* (Antonio Dorado, 2004), *Sumas y restas* (Víctor Gaviria, 2005), *La sombra del caminante* (Ciro Guerra, 2004), *Satanás* (Andrés Baiz, 2007), *Apocalípsur* (Javier Mejía, 2007), *Yo soy otro* (Óscar Campo, 2008), *PVC-1* (Spiros Stathoulopoulos, 2008), *La pasión de Gabriel* (Luis Alberto Restrepo, 2009).

Críticos, investigadores y realizadores han llegado a considerar esta etapa como el renacimiento del cine colombiano y, si se sabe administrar y aprovechar, como la más evidente posibilidad de consolidar una industria cinematográfica, pues ha sido sobresaliente el incremento de la realización de películas bajo los estímulos económicos que brinda esta ley, administrada por el Fondo de Desarrollo Cinematográfico (FDC).

2.3 Después

Para cerrar este marco situacional es preciso reseñar la cinta *Lo azul del cielo* dirigida por Juan Alfredo Uribe y estrenada en enero de 2013. Cuyo argumento presenta a Camilo, un joven de 23 años de clase media, quien al regresar de prestar servicio militar no encuentra qué hacer, su familia lo presiona constantemente para que entre a la universidad o consiga un trabajo, pero Camilo sólo piensa en jugar microfútbol con sus amigos. El joven se relaciona con el entrenador de su equipo quien le ofrece el trabajo de cuidar a un antropólogo español secuestrado a manos de una banda criminal. En principio Camilo se resiste, pero finalmente accede. Más tarde el joven conoce a Sol, la hija del antropólogo y se enamora de ella, para acercarse a la chica, Camilo juega con su identidad y se debate en una doble vida; cuando comienza una relación con Sol, la culpa que siente Camilo al esconderle el paradero de su padre, complica la relación y hace que una de esas vidas se esfume.

La ciudad de Medellín es el escenario donde se desarrolla el relato, pero lo interesante en relación con el objetivo planteado en esta investigación, es que muestra una de las dos ciudades en las que se divide Medellín: la visible. Aquí la ciudad marginal no aparece ni es referida, excepto por algunos personajes y situaciones que remiten a la estética atribuida a esta zona sin enfatizar en sus conflictos, en cambio la “ciudad innovadora” es protagonista. Se da entonces una contraposición de imaginarios, pues según la historia de la ciudad, esa urbe de la élite y de la gente emprendedora ha sido denominada la ciudad visible, pero la pregunta es ¿visible para quién? Porque según el corpus de este estudio, esa ciudad pujante y enaltecida ha sido todo lo contrario, invisibilizada en la ficción y opacada en el cine por la otra, a la que han denominado invisible, la marginal.

Respecto a esta idea, Osorio (2013) plantea en un texto crítico sobre la película:

Llama la atención la ciudad que muestra esta película, la cual nada tiene que ver con la Medellín a la que el cine nos tiene acostumbrados, una ciudad por lo general marginal, intolerante y violenta. Pero esta cinta se va al otro extremo, esto es, a esa ciudad que las últimas administraciones municipales han querido vender como “transformada”, idea apuntalada en unas obras modernas y hasta suntuosas en las que han invertido. Es cierto que Medellín puede ser las dos cosas, pero en *Lo azul del cielo* la ciudad marginal, salvo por dos personajes que siempre están fuera de su contexto habitual, nunca aparece (2013).

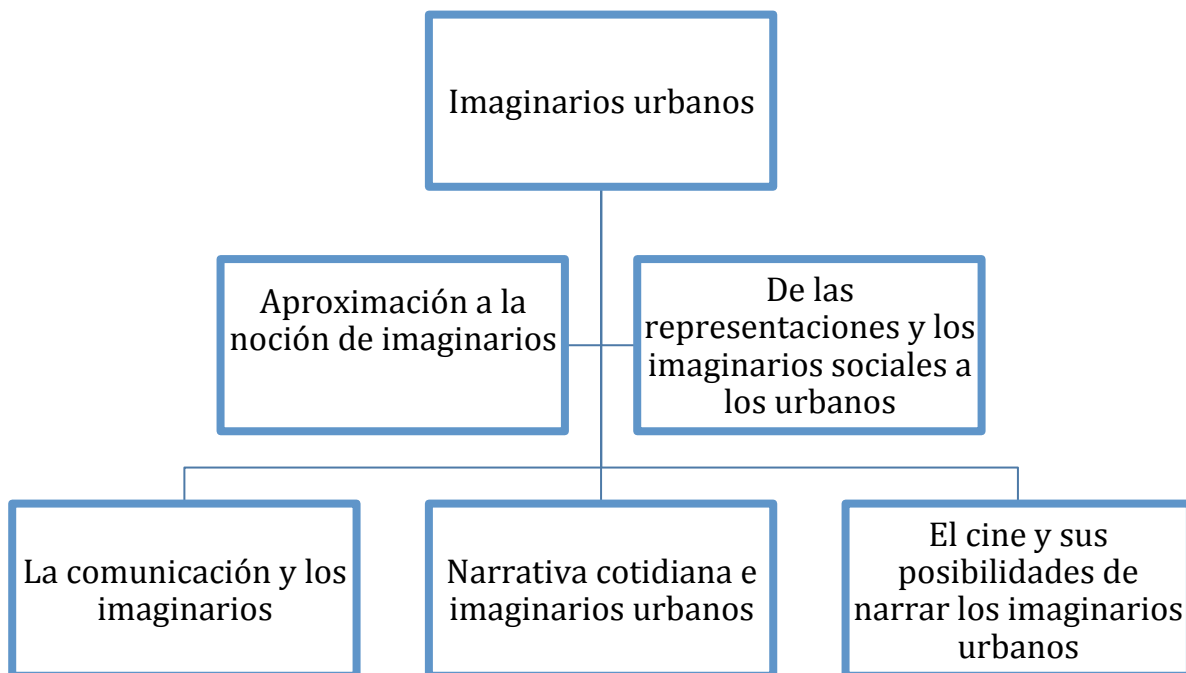
Se podría decir, que paradójicamente la ciudad desdeñada por la sociedad ha sido la visible en el cine y esa de la que la oficialidad se enorgullece al tildar de innovadora poca presencia ha tenido en las producciones audiovisuales locales, pero con *Lo azul del cielo*, la más reciente película situada en Medellín, se plantea el interrogante de un posible cambio de perspectiva temática.

Para cerrar este contexto vale la pena mencionar que entre 1990 y 2012 se estrenaron en Colombia alrededor de 156 largometrajes de ficción, de los cuales en sólo ocho tiene presencia la ciudad de Medellín. Esas ocho películas son analizadas en esta investigación. Tales datos se constatan según la información suministrada por Proimágenes Colombia y permite reflexionar sobre la limitada

actividad cinematográfica de la región en cuanto a la producción de largometrajes y respecto a la cantidad de películas producidas en Bogotá.

3. MARCO TEÓRICO

El siguiente capítulo tiene el objetivo de presentar la principal teoría que orienta esta investigación: la teoría de los imaginarios urbanos. Despliega un sucinto recorrido por el origen del concepto y expone su relación con otros ámbitos fundamentales de este estudio: la comunicación, la narrativa y el cine, tal como se ilustra en el siguiente esquema.



3.1 Aproximación a la noción de imaginarios

Aunque no exista un consenso respecto a un asunto básico como ¿a qué se denomina imaginarios urbanos?, un rastreo sobre la aparición del término en el ámbito de las ciencias sociales y humanas permite la comprensión de su alcance en estudios e investigaciones que intentan explicar y describir ciertos fenómenos sociales. “Como lo señala tan atinadamente Valentina Grassi, es frecuente que la expresión imaginario sea usada como una suerte de gran recipiente, que permite a todas las disciplinas asirse del mismo para cierto tipo de reflexiones” (Hiernaux, 2007, p 20). Esta noción ha realizado un considerable recorrido desde disciplinas

como la historia, la psicología, la antropología, la sociología y ahora desde la comunicación. En primera instancia se advierten problemas gramaticales como el paso del singular al plural (el-lo imaginario a los imaginarios), la concepción del término como un adjetivo y luego como un sustantivo acompañado de diversos adjetivos como aparece en los estudios actuales (imaginarios sociales, imaginarios urbanos, imaginarios colectivos, etc.). “Para que lo imaginario sea verdaderamente objeto de historia y se convierta en tema de investigación para las ciencias históricas, fue necesario agregarle siempre un adjetivo y utilizar un artículo determinado: el imaginario político, el imaginario del porvenir, el imaginario estético, el imaginario urbano y rural, etc.” (Escobar, 2000, p. 29).

Por otro lado, y tal vez, el asunto más complicado que enfrenta el término es la confrontación con la noción de realidad; de lo real frente a lo imaginario, a lo inventivo, a la fantasía:

Lo imaginario tuvo que luchar por consiguiente contra lo real. En esa lucha se constituyó un espacio de interés y se dio un estatuto que lo llevó a convertirse en un campo de investigación. ¡Fue necesario así eliminar el carácter imaginario de lo imaginario y otorgarle su calidad de real! Eso significó, en otras palabras, la necesidad de construir la realidad de lo imaginario. Para ello fue necesario realizar cambios gramaticales importantes en su uso (Escobar, 2000, p. 36).

Su concepción fue controversial entre los más ortodoxos positivistas que defendían una explicación objetiva de la realidad, fue necesario dar el paso de la noción de mentalidad, extensamente abordada por los historiadores y entendida como el conjunto de representaciones colectivas, para llegar a la de imaginarios, cuyos trabajos, como ya se mencionó, provienen de diversas disciplinas. Se puede señalar entonces que

la palabra ‘imaginario’ ha sufrido una transformación sustancial, una transformación cuya base está constituida por cambios gramaticales importantes. Se puede citar como ejemplo su paso de adjetivo siempre peyorativo a sustantivo como objeto de estudio científico. Este paso constituye un segundo aspecto para relevar: la *palabra se convierte en una noción*, una noción

operatoria, un concepto que hace pensar y comprender las sociedades más allá del espejismo positivista de los hechos reales (Escobar, 2000. p.18).

Escobar (2000) propone que “la investigación sobre lo imaginario debe hacerse *en el contexto de las ciencias sociales*, en el contexto de las diferentes vertientes de lo imaginario” (p.21). Por tanto los estudios teóricos sobre lo imaginario provienen de ciencias como la antropología, donde sobresalen los trabajos de Gilbert Durand⁵ quien sustenta que:

La conciencia dispone de dos maneras de representarse el mundo. Una *directa*, en la cual la cosa misma parece presentarse ante el espíritu, como en la percepción o la simple sensación. Otra, *indirecta*, cuando, por una u otra razón, la cosa no puede presentarse en “carne y hueso” a la sensibilidad, como, por ejemplo, al recordar nuestra infancia, al imaginar los paisajes del planeta Marte, al comprender cómo giran los electrones en derredor del núcleo atómico o al representarse un más allá de la muerte. En todos estos casos de conciencia indirecta, el objeto ausente se *re-pre-senta* ante ella mediante una *imagen*, en el sentido más amplio del término (Durand, 2007, p. 9-10).

Se deduce de aquí un acercamiento a la forma de operar de los imaginarios en relación con la realidad. En *Las estructuras antropológicas del imaginario*, (1969) citado por Escobar (2000), Durand plantea que

Lo imaginario se define como lo ilimitado de la representación, la facultad de simbolización de donde los miedos y todas las esperanzas y sus frutos culturales brotan continuamente desde hace un millón y medio de años cuando el *homo erectus* se irguió sobre la tierra (Durand citado por Escobar 2000, p. 42)

Daniel Hiernaux plantea que Gilbert Durand “desarrolla los argumentos necesarios como para que ya no sea posible negar la fuerza de los imaginarios, así como para avanzar en su reconocimiento como elemento central –aunque no único- para comprender el comportamiento humano” (Hiernaux, 2007, p. 20). Durand propone la idea de arquetipos de lo imaginario, definidos como “instancias

⁵ *La imaginación simbólica*, 1964, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, 1969

originarias y universales del imaginario, que se manifiestan en el nivel cultural, en los símbolos” (Grassi citada por Hiernaux, 2007, p.21). Durand retoma los tres conceptos básicos del psicoanálisis de Freud (ello, yo, súper yo) que se corresponden con las divisiones internas de lo imaginario, y el inconsciente colectivo de Jung : “en lo más profundo figura un ‘ello’ antropológico, lugar al que Jung llama el ‘inconsciente colectivo’, pero que nosotros preferimos llamar ‘inconsciente específico’, unido a la estructura psico-fisiológica del animal social que es el Sapiens-sapiens” (Durand citado por Escobar 2000, p. 62).

En conclusión, esta vertiente antropológica intenta encontrar ciertas raíces innatas de las representaciones sociales, una verdadera matriz arquetípica, un depósito semántico capaz de dilucidar la diversidad de imágenes mentales, de sueños, de mitos, etc. que los hombres han tenido a través de la historia puesto que *‘todo imaginario humano está articulado por estructuras irreductiblemente plurales, pero limitadas a tres clases que gravitan alrededor de esquemas matriciales del separar (heroico), del incluir (místico), y del dramatizar- desplegar en el tiempo las imágenes de una narración (diseminatorio)’* (Escobar, 2000, p. 62).

De la sociología en cabeza de Émile Durkheim, se reconoce la noción de “representaciones colectivas”⁶. Gracias a los trabajos del sociólogo francés “la noción de representación se convirtió en una herramienta imprescindible para toda investigación social, puesto que lo que conocemos de las sociedades no es la realidad sino las representaciones de las realidades” (Escobar, 2000, p. 64). Así, mediante esta noción, los sociólogos incorporan y acogen la de imaginario.

Esta noción de representación, circunscrita, en el comienzo del pensamiento sociológico, al mundo de las religiones y, en particular, a las creencias de las sociedades llamadas primitivas, se extendió a toda la producción del saber sociológico. Hasta el punto actual en el que las conclusiones de las investigaciones en ciencias sociales son igualmente representaciones de las

⁶ Tal noción apareció por primera vez en *Las reglas del método sociológico*, (1895).

sociedades estudiadas y, por ello, podrían sufrir constantemente el asalto de lo imaginario (Escobar, 2000, p.64).

Desde el enfoque sociológico, lo imaginario desempeña una función fundadora y creadora de sociedades, donde las condiciones materiales de vida ya no son sus cimientos sino las representaciones que las personas forman de ellas. En este orden de ideas, lo imaginario resulta ser constructor y destructor de la vida social. “Y por esta forma de actuar se constituye en algo más concreto y preciso, se torna en fuerzas diversas que ahora es posible distinguir en plural: los imaginarios sociales, aun si una cierta confrontación se conserva con lo que se denomina lo real” (Escobar, 2000, p. 66).

El mismo Escobar se apoya en Castoriadis para señalar que

...hablamos de imaginario cuando queremos hablar de algo “inventado”-ya se trate de una invención “absoluta” (una historia imaginada completamente), o de un deslizamiento, de un desplazamiento de sentido, donde símbolos ya disponibles están dotados de otras significaciones diferentes a sus significaciones “normales” o canónicas (“qué es lo que vas a imaginar” le dice la mujer al hombre que le recrimina por una sonrisa intercambiada por ella con un tercero). En los dos casos consideramos que lo imaginario se separa de lo real, que pretende ponerse en su lugar (una mentira) o que no lo pretende (una novela) (Castoriadis citado por Escobar, 2000, p. 66).

Desde este punto de vista, los imaginarios resultan ser una serie de imágenes compuestas por ideas que suplen y remplazan otras formas ideológicas instauradas en la sociedad tales como los mitos institucionales sobre el poder, la política, la religión, la familia, la educación el trabajo, entre otros.

...a todo lo largo de la historia, las sociedades se entregan a un trabajo permanente de invención de sus representaciones globales, como las ideas-imágenes a través de las cuales las sociedades se dan una identidad, perciben sus divisiones, legitiman su poder, elaboran modelos formadores para miembros, como por ejemplo el ‘guerrero valiente’, el ‘buen ciudadano’, el ‘militante sacrificado’, etc. Representaciones de la realidad social y no simples

reflejos de ésta. Inventados y elaborados con materiales sacados del fondo simbólico, tienen una realidad específica que reside en su misma existencia, en su impacto variable sobre las mentalidades y los comportamientos colectivos, en las múltiples funciones que ejercen en la vida social (*Les imaginaires sociaux*, de Bronislaw Baczko, citado por Escobar, 2000, p.67).

La perspectiva sociológica le ha aportado a los estudios de imaginarios reseñas y referencias precisas de las sociedades, contextos, entornos, ambientes, medios y épocas en los que se construyen (los imaginarios).

El estudio de lo imaginario, o bien, de los imaginarios es por tanto multidisciplinario, de allí que cada investigación según su enfoque y alcance pueda recurrir a una u otra ciencia social. En la “confrontación entre lo real y lo imaginario, este último obtuvo un reconocimiento como parte de las realidades sociales y por ello se hizo posible pensar ya no simplemente en una palabra extraña a los investigadores de lo social, sino en un campo temático que se ha construido a lo largo del siglo XX” (Escobar, 2000, p. 37).

Sobre la aparición de lo imaginario en las ciencias sociales como objeto de estudio, se puede constatar que

La palabra existía anteriormente pero estaba reducida a calificar, en tanto que adjetivo, a sustantivos que definían, en principio, a la realidad. Había seres imaginarios, narraciones imaginarias, sensaciones imaginarias, números imaginarios. Por lo tanto, imaginario hacía parte del léxico corriente como adjetivo (Escobar, 2000, p. 45).

Pasa a ser sustantivo en los terrenos de ciencias como la antropología y la sociología sólo hasta el siglo XX.

Lo imaginario funge de sustrato cultural y social y, como tal, se le puede reconocer en todo lo creado e instituido, basculando entre lo sincrónico y lo diacrónico, retroalimentando tanto las representaciones arquetípicas como las acciones concretas. En lo imaginario concurren desde las instituciones sociales y sus leyes

hasta los mitos y fantasmas. Nada escapa a lo imaginario: ni el arte, ni la literatura, ni las ideologías, ni las opciones religiosas, ni las interpretaciones históricas, ni las neurosis, ni los sistemas filosóficos o científicos (De Vivanco, 2009, p. 219).

Otras disciplinas de las ciencias sociales y humanas han realizado contribuciones fundamentales, tal es el caso de la psicología, concretamente del psicoanálisis, gracias a los trabajos de Jacques Lacan, Carl Jung y Christian Metz con su teoría cinematográfica donde recoge elementos del psicoanálisis, de la semiótica y de la lingüística. También aparecen aportes de la historia, de la historia del arte, de la literatura y de la filosofía.

3.2 De las representaciones e imaginarios sociales a los urbanos

Las aproximaciones iniciales al concepto de imaginarios sociales permiten advertir que se trata de “aquellos esquemas (mecanismos o dispositivos), construidos socialmente, que nos permiten percibir/aceptar algo como real, explicarlo e intervenir operativamente en lo que cada sistema social se considere como realidad” (Gómez, 2001, p. 5). La noción de imaginarios sociales, gracias a los estudios de procesos culturales situados en la ciudad, da paso al concepto de imaginarios urbanos,

Por lo menos, es posible identificar dos orientaciones en este florecimiento: como un primer conjunto, pueden reconocerse aquellos trabajos que se interrogan sobre la esencia de la ciudad, su persistencia misma en un mundo donde la extensión inconmensurable del fenómeno que llamamos urbanización deja planear dudas sobre el carácter urbano de las morfologías materiales y los géneros de vida resultantes. Por la otra, emerge una reflexión trascendental sobre la cara oscura de la ciudad (parafraseando a Pink Floyd): la dimensión subjetiva de la producción y la apropiación de la ciudad por sus habitantes. Cara mucho tiempo disimulada por la reflexión intensa y avasalladora que las décadas anteriores se hizo sobre la materialidad de la misma, las dimensiones subjetivas se ven ahora declinadas en todas las tonalidades discursivas y disciplinarias (Hiernaux, 2007, p.18).

En este orden de ideas, a la luz de la teoría de los imaginarios, se hace necesario comprender qué se entiende por representaciones sociales y en qué se diferencian de la noción de imaginarios. Jean Claude Abric, plantea que “la representación funciona como un sistema de interpretación de la realidad que rige las relaciones de los individuos con su entorno físico y social, ya que determinará sus comportamientos o sus prácticas” (Abric, 2001, p.13). Por su parte, Daniel Hiernaux menciona que el imaginario funciona sobre la base de representaciones que son una forma de traducir en una imagen mental, una realidad material o bien una concepción. “En otros términos, en la formación del imaginario se ubica nuestra percepción transformada en representaciones a través de la imaginación, proceso por el cual la representación sufre una transformación simbólica” (Hiernaux, 2007, p. 20).

Según Hiernaux, los imaginarios se presentan sobre las representaciones como un complemento de sentido para que no sólo sean guías de análisis sino guías de acción, y esa es tal vez una de las principales diferencias entre ambas ideas: la acción guiada por un proceso mental. Los imaginarios trascienden las representaciones sociales al presentarse más que como parámetros de interpretación de realidades, como creadores de la realidad misma. “Con lo imaginario los individuos desbordan la realidad factual e introducen nuevos ámbitos de realidad en interacción con los contextos históricos y culturales, de modo tal que el ser humano da sentido a su praxis y la hace más comprensible” (De Vivanco, 2009, p. 220).

Los ciudadanos crean su realidad con base en lo que piensan, en lo que sienten, en lo que escuchan y en lo que ven, así elaboran la imagen de su ciudad y así la viven, por tanto las sociedades construyen sus propios mundos, sus propias identidades, las cuales responden a las interpretaciones de las realidades que sus habitantes componen.

Como ya se ha mencionado, las percepciones se transforman en representaciones y éstas, por un proceso simbólico se constituyen en imaginarios. La trascendencia

de los imaginarios se da en su facultad creadora, en su soberanía y su autonomía para ensanchar el mundo social y construirlo desde sus elementos fantasmagóricos, desde los sueños de los habitantes de la ciudad, desde sus ficciones literarias y sus significaciones simbólicas e imaginarias (De Vivanco, 2009). Los imaginarios urbanos son creados por los mismos ciudadanos a través de ideas y creencias sobre su ciudad, determinados por las interacciones que tienen con ésta y por la forma en que practican su condición urbana.

Al pensar la ciudad desde la semiótica, se entiende ésta como un texto que favorece la formación de imaginarios, pues posibilita lecturas, relecturas, interpretaciones, narraciones, performances e intervenciones ciudadanas. Esos ciudadanos aceptan o no los contratos narrativos que le propone el texto-ciudad: lúdicos, míticos, cognitivos, pragmáticos, significantes, estereotipados, políticos, éticos, estéticos (Mangieri, 2006)

Las ciudades, los espacios considerados como lugares urbanos, pueden ser abordados como un texto o un conjunto de textos espacio-temporales dotados de sentido, de efectos de sentido que se expresan a través de las formas de vida urbana, de los estilos urbanos, o por la aparición constante y cambiante de una red heterogénea de funciones o usos (estereotipados o significantes): tomar un taxi, encontrar un amigo, ir al cine, regresar a la casa, ir al trabajo, realizar una manifestación pública, subir una escalera, asomarse a la ventana para ver lo que ocurre, pasear por una avenida, ir de compras, etc. (Mangieri, 2006, p. 119).

Si se considera a la ciudad como un texto, la semiótica sugiere explorar los imaginarios urbanos presentes en las artes y prácticas significantes que resemantizan lo urbano, tal como lo plantea Mangieri. Si bien los imaginarios urbanos pueden rastrearse en las palabras y acciones de los habitantes de la ciudad, pese al estado inmaterial que poseen, también pueden inquirirse y además construirse en otras expresiones del lenguaje social como en las manifestaciones artísticas y narrativas, entre ellas el cine, gracias a que “los imaginarios urbanos son verdaderos campos isotópicos narrativos que funcionan a nivel de una lógica simbólica de la ciudad. Pero estas lógicas urbanas actualmente no se pueden

reconducir a esquemas únicos y estables” (Mangieri, 2006, p.130), pues el texto-ciudad permite una variedad de lecturas y lenguajes al presentarse como un sistema pluricódigo y pluri-isotópico. La ciudad no es un texto estático, posee diversos y varios itinerarios de lectura posibles que el lector (ciudadano) puede aceptar o no, seguir o no sus tramas. Los imaginarios, más que referencias, son lecturas de ciudad que se superponen, se confrontan, chocan, y se reinventan. Leer y releer la ciudad y al mismo tiempo escribirla y rescribirla es, en cierto modo, un acto de apropiación o re-apropiación, de re-descubrimiento del sentido de vivir en esa ciudad, en ese lugar (Mangieri, 2006).

Por otra parte, las ciudades actuales (y desde hace ya varios siglos), es decir, lo que denominamos territorios urbanos, son textos regidos por escrituras diversas, heterogéneas, anónimas, cambiantes. Toda tentativa de reducir radicalmente y a través de códigos institucionales la significación urbana no ha logrado sus resultados en ninguna parte del mundo (...) Las ciudades son lugares textuales y discursivos de fuertes desfases y contrastes socio históricos. En este contexto la noción de *autor modelo* es útil por cuanto no se identifica como un único entre productor del discurso, sino con un *conjunto heterogéneo de estrategias generales* y “tácticas” menores que disponen la posible generación del sentido de lo urbano: esto que llamamos comúnmente como “vivir” la ciudad, usarla o recorrerla, *pensarla e imaginarla*, transformarla (Mangieri, 2006, p. 124).

Pero ¿Quién enuncia la ciudad-texto? ¿Quiénes son los interlocutores que orienta?

3.3 La comunicación y los imaginarios

Juan- Luis Pintos plantea, al hablar de los sentidos y certezas que debe enfrentar la actual comunicación tal como opera en nuestras sociedades, que se debe ampliar inevitablemente la cuestión de la realidad.

Desde una perspectiva teórica se está transitando de una posición “ontológica” (la realidad está ahí, tiene entidad propia, independiente de nuestro conocimiento de la misma y es única y la misma para cualquier tipo de observador) a otra “constructivista” (la realidad está ahí pero cada observador desde perspectivas

diferenciadas la define de diferentes modos produciéndose así “diferentes realidades”) (Pintos, 2006 p. 24).

Esta última idea sobre la realidad se relaciona directamente con la noción de imaginarios, pues éstos, aunque son colectivos y contruidos socialmente, están anclados a las experiencias individuales, gracias a ello no existe una única realidad, ni es la misma para todos. El tema de la subjetividad aparece relevante porque recubre la noción de imaginarios aunque ninguno de los dos se agota en el otro, al contrario, se contienen y se complementan, los imaginarios atraviesan todas las esferas de la vida, por tanto la subjetividad no está exenta de ellos. “Sin embargo, no todos los estudios sobre la subjetividad hacen referencia directa a los imaginarios. Es en ese sentido, que los imaginarios en sí forman parte de la subjetividad individual y colectiva, pero también asumimos que solo reflejan una parte de la misma” (Hiernaux, 2007 p. 18).

Sabemos que no hay una realidad que se nos imponga como la única y auténtica, sino que nos tenemos que mover en un amplio ámbito de ambigüedades, percepciones, juicios y valoraciones que no nos van a permitir establecer de modo claro y concluyente lo que sea la realidad, sino que tendremos que arrostrar la incertidumbre que nos producen los diferentes, distantes, paradójicos y contradictorios procesos por los que se están construyendo “realidades” para que nosotros las creamos, las tengamos por tales (Pintos, 2006, p. 28).

Puede que una determinada calle de una ciudad sea construida bajo el imaginario de peligro o inseguridad en la mente de los transeúntes, pero no todos habrán vivenciado una situación de robo o muerte en ese lugar para pensar eso, hay quienes sin que les haya ocurrido algo allí transiten el sector pese a considerarlo peligroso, siempre y cuando guarden ciertas precauciones como andar acompañado, caminar por el borde de la acera, no hacerlo de noche; hay quienes que sin haber experimentado no lo transiten y se guíen por lo que escuchan acerca del lugar; los que han sido víctimas del “peligro” del sector puede que definitivamente no vuelvan a recorrerlo, o que pese a la mala experiencia allí, se atrevan a transitarlo nuevamente. Así, una cosa real de la ciudad, una calle, es vivida de diferentes maneras aun cuando impere un imaginario colectivo negativo

sobre ella; la mera decisión de transitar o no una determinada calle de una ciudad condiciona la construcción de realidad que realiza cada sujeto en su cotidianidad.

En este punto resulta pertinente considerar la distinción entre memoria episódica y memoria semántica que establece Van Dijk, la primera responde a una memoria personal o subjetiva y la segunda a una memoria social o intersubjetiva.

La memoria personal consiste en la totalidad de nuestras creencias personales (conocimiento y opiniones). Es ampliamente autobiográfica y ha sido acumulada durante nuestra vida a través de nuestras experiencias, incluyendo los acontecimientos comunicativos en los que hemos participado. Además del conocimiento personal sobre nosotros mismos, sobre otras gentes, objetos o lugares, la memoria personal también presenta creencias sobre hechos específicos en los que hemos participado o sobre los que hemos leído, incluyendo las opiniones personales que tenemos sobre ellos (Van Dijk, 1999, p. 29).

Por su parte la memoria social, también llamada memoria semántica, tiene que ver con las creencias que poseemos en común con otros miembros de la misma cultura, grupo o sociedad. Plantea además algunas contraposiciones interesantes entre conocimiento social y opiniones sociales: “podemos estar en desacuerdo sobre si el aborto, la energía nuclear o la inmigración son buenos o malos, pero todos nosotros sabemos más o menos lo que son” (Van Dijk, 1999, p.30).

Las creencias sociales son patrimonio de la mayoría de los individuos que conforman sociedades o habitan ciudades, por eso éstas influyen sus creencias personales sobre los acontecimientos, hechos o situaciones. Para comprender esos acontecimientos es necesario disponer de un conocimiento social, referido por Van Dijk (1999), abstracto y general, a la vez que se consigue el conocimiento social general por abstracción de las vivencias personales, mediante el aprendizaje de nuestras lecturas de textos específicos, y comparando y normalizando tales creencias generales con las de otros miembros de nuestro grupo o cultura. La conjunción entre las creencias sociales y las creencias personales contribuye a la creación de imaginarios a la vez que condiciona las

decisiones y actuaciones de los sujetos en un determinado contexto. Los imaginarios resultan de la amalgama inevitable entre la experiencia individual y la colectiva; las experiencias o creencias de cada quien contribuyen a la construcción colectiva de la realidad.

Al retomar la posición constructivista de la realidad, Pintos propone que los medios no manipulan la realidad ni transmiten “lo que hay” sino que ellos mismos fabrican, elaboran, producen: construyen realidad, o bien, realidades. Incluso plantea que la manipulación no es posible cuando se accede a las diversas versiones que informan, reconstruyen o narran un suceso; de acuerdo con Pintos no hay manipulación cuando los espectadores pueden conocer las desiguales perspectivas de construcción de la realidad de un hecho. “El espectador no es manipulado por el medio, sino que interpreta *desde su propia perspectiva* los diferentes puntos de vista que nos proporcionan la pluralidad de cámaras y la moviola” (Pintos, 2006, p. 26-27).

Lo anterior tiene que ver con las diferentes narrativas que pueden crearse sobre un mismo tema o asunto, cada una en soportes y formatos según su naturaleza y alcances: una obra literaria adaptada a una serie de televisión y luego a un largometraje de ficción; el orden de adaptación o creación es flexible y puede afectar o no las percepciones de los espectadores según las intenciones de quien adapta. Entonces la manipulación no es posible si se trata de diferentes versiones en diversas narrativas cada una creada a partir de los códigos y elementos propios de su lenguaje (aunque se trate de un producto audiovisual y en esencia la imagen en movimiento sea la base, hay diferencias sustanciales entre el lenguaje y la narrativa televisiva y la cinematográfica, así mismo entre una novela, un cuento y una crónica, por mencionar un ejemplo). Pero vale la pena preguntarse por el caso contrario, cuando se trata de la misma intención dramática del acontecimiento expresada en diferentes formatos, donde podría hallarse casi la misma versión del suceso.

Paralelo a las posturas constructivista y ontológica de la realidad que debe considerar la comunicación actual, emergen los modelos bidireccionales y unidireccionales que permiten entender la forma en que funcionan los medios. Ángel Enrique Carretero propone que la vida cotidiana no es meramente un lugar de recepción ideológica (paradigma o modelo unidireccional) sino que lo cotidiano también actúa sobre la ideología, la vida diaria interviene los medios (paradigma o modelo bidireccional) “El modelo bidireccional propone que aun existiendo una evidente influencia de los medios sobre lo social, este último también solicita a los medios que le suministren algo” (Carretero, 2006, p. 112).

La pregunta es: ¿qué es aquello que lo social exige a los medios y para qué? ¿qué pueden hacer los ciudadanos con lo que a diario reciben de éstos y cómo sus producciones-narraciones cotidianas influyen las de los medios? Frente a esto, Carretero ofrece una pista: “La imagen mediática, difundida por todo el cuerpo social posibilitaría la interacción social y, en consecuencia, la cristalización de un vínculo comunitario” (Carretero, 2006, p.124). Sea éste positivo o negativo. Un ejemplo lo constituyen las telenovelas o los *realities shows* cuyos valores no son necesariamente los mejores formadores de ciudadanías pero “dan de qué hablar” en el colegio, en la oficina, en la universidad, en el bus, en el supermercado y otros lugares compartidos socialmente; permiten la interacción y el intercambio de ideas y sentidos, aun estos no fortalezcan el tejido social.

También plantea que el universo mediático, en todas sus variantes: cine, televisión, publicidad, fotografía, ofrece un diverso repertorio de imágenes, secuencias, programas, textos, a través de las cuales “se sacia perfectamente la demanda arquetípica de unirse a otros que, en este caso, comparten un similar consumo mediático” (Carretero, 2006, p. 124). Así que la imagen mediática le ofrece a los consumidores la posibilidad de una conexión social; abastece de imaginarios a los espectadores, desde allí se configuran las representaciones e imágenes hechas narrativas, que más tarde guiarán la acción de esos espectadores en contextos específicos como la cotidianidad y lugares concretos como la ciudad.

3.4 Narrativa cotidiana e imaginarios urbanos

A diario cada ciudadano crea sus propias narraciones, construye narrativas desde los sentidos: la anestesia y la hiperestesia hacen parte de su experiencia diaria, y determinan su visión sobre la realidad (hechos, sucesos, acontecimientos trascendentales y/o banales o la sola sensación de estar vivos y realizar unas actividades rutinarias), sea esta circunstancial o no. En cualquier caso, el ciudadano en su cotidianidad narra una versión de la vida tan válida como la de las manifestaciones artísticas y mediáticas. “La creatividad visual y narrativa no la poseen solamente los artistas o los creadores, también la poseen los ciudadanos en sus ejercicios colectivos de percepción y categorización del mundo” (Silva, 2006 a p. 68).

Esto tiene validez si entendemos la narrativa como la construcción de un relato, sea este verbal, no verbal o ambos a la vez, que intensifica y refuerza la experiencia; así a través de la vida cotidiana se hallan significados reordenados en estructuras que articulan sucesos en secuencias y episodios que permiten categorizar e interpretar la realidad. A esa creación narrativa cotidiana se le suma la imaginación que se presenta como una tendencia natural y casi instintiva, ineludible:

El hombre, sostiene Durand, posee una predisposición universal y arquetípica destinada a edificar *mundo imaginarios*; es un ser potencialmente creador que genera espontáneamente ficciones para amplificar y trascender su realidad. A través de la imaginación se manifiesta una insubordinación, en suma, ante los dictados de la realidad (Carretero, 2006, p.114).

De Vivanco, refiere a Durand y a Castoriadis para decir que “la imaginación creadora es la facultad antropológica con la cual es posible instalar imaginarios en el mundo y construir mundos a partir de imaginarios” (2009, p. 221).

Junto a la imaginación, surge el punto de vista como un eje fundamental desde el que se construyen las narrativas cotidianas en la ciudad, Armando Silva lo define como “una serie de estrategias discursivas por medio de las cuales los ciudadanos

narran las historias de su ciudad, aun cuando tales relatos puedan, igualmente, ser representados en imágenes visuales” (Silva, 2006 b, p. 45).

Así, la sumatoria infinita de los puntos de vista de los habitantes de una ciudad, da lugar a la lectura simbólica que se hace de ésta. Conciérne a su representación y a las dispares estrategias narrativas sobre lo que allí ocurre.

Podríamos ya inferir como hipótesis inicial que nuestras ciudades actuales, en “crisis” desde hace varios siglos como totalidad, *diseminadas, dispersas, fragmentadas, no delimitadas como territorios únicos, atravesadas continuamente por lenguajes diversos desde su propia fundación* motivan a una continua revisión del dispositivo teórico de la semiótica, de campos análogos del saber, y sobre todo, de aquellas semióticas que parten de una imagen del texto como unidad acotada, dotada de coherencia, de marcas explícitas de intencionalidad comunicativa (Mangieri, 2006, p. 125).

Al retomar la idea de la ciudad como un texto, desde lo imaginario el ciudadano puede realizar previsiones sobre la imagen global de la ciudad, sobre el desarrollo y conclusión de un itinerario, previsiones sobre lo que no es visible pero sí legible. El lector puede anticipar y verse luego traicionado o confirmado en el desarrollo de la narración urbana (Mangieri, 2006).

La ciudad es el lugar donde se realiza y se actualiza lo cotidiano, es un escenario de lenguajes, de recuerdos, de ilusiones, de imágenes, de variadas escrituras y lecturas; la narrativa de la ciudad es entendida como el uso de la ciudad desde la mente de los ciudadanos (Silva, 2006). Aquí la narrativa resulta ser una estrategia de representación, una metáfora colectiva construida y reordenada a partir de puntos de vista ciudadanos y no un simple registro.

Los imaginarios permiten la construcción de narrativas cotidianas y urbanas conforme actúe y se movilice un transeúnte en la ciudad; determinan la cognición de éste (el transeúnte) sobre ésta (la ciudad), sin que se trate solamente de desplazamientos físicos sino también mentales:

Hay ciudades y espacios urbanos donde estos movimientos cooperativos se reducen o se anulan pues crean un fuerte efecto de cooperación bajo reglas o estrategias de seducción-manipulación: itinerarios que tientan, intimidan, seducen, obligan a través del saber o del poder. La ciudad –texto impone o dispone. Prescribe, señala, obliga, seduce, intimida, invita, a veces sencillamente prohíbe determinados recorridos (físicos y cognitivos). A menudo combina varios de estos programas (Mangieri, 2006, p. 126).

Como se mencionó más arriba, los imaginarios guían a la acción, no son meras formas de vivir físicamente la ciudad sino también de vivirla mentalmente, por eso no es suficiente con analizar los acontecimientos, es necesario estudiar cómo esas acciones son narradas por quienes las viven y desde qué ámbito de la cotidianidad se narran como lo indica Armando Silva, la ciudad también se narra a través de lo que se llama la narración urbana, es la misma ciudad la que va contando los acontecimientos, por ejemplo mediante los rumores, los corrillos, las historias de personas, los chismes, los grafitis, todo eso son formas de narración urbana (Silva, 1996).

Los desplazamientos de los ciudadanos en la urbe son los que hacen posible la reconstrucción de la ciudad como texto, como narración. Esos desplazamientos permiten la creación de croquis ciudadanos, definidos por Armando Silva como percepciones territoriales, sin que exista necesariamente un espacio geográfico concreto, pero sí una expresión del lugar figurativo y narrativo donde se revelan circunstancias de la vida social. También surgen nuevas cartografías que se oponen a las instauradas por los lenguajes y las administraciones oficiales de la ciudad. Se da entonces la diferencia entre los imaginarios urbanos y las logotécnicas⁷ o bien *mundos contruidos* y *mundos nombrados*, respectivamente. Las logotécnicas tienen que ver con los lenguajes formales, con sistemas de señales concebidos institucionalmente para superponerse a los lenguajes urbanos, “para *cancelarlos* o modificarlos sustancialmente (...). Imaginarios,

⁷ Término referido por Rocco Mangieri para denominar los lenguajes y marcas oficiales o gubernamentales sobre la ciudad

logotécnicas e ideologías de lo urbano, se oponen en un juego de confrontaciones y remisiones” (Mangieri, 2006, p.132).

En efecto, los mundos posibles de las logotécnicas son remisibles a mundos nombrados, apuntados, señalados pero no construidos socio semióticamente. Estable no significa permanente o inmanente sino registrado en una enciclopedia de lo urbano: calles, plazas, espacios públicos o privados, esquinas, edificios, autopistas, avenidas, son nombradas, etiquetadas pero no construyen suficientemente la lógica de un mundo posible (Mangieri, 2006, p. 139).

Los mundos posibles son los mundos imaginados, deseados, esperados, soñados por los ciudadanos que recorren la ciudad y que ella misma les prevé. Son mundos urbanos posibles socialmente, culturalmente y narrativamente pero no ontológicamente, pues la imaginación es en gran medida la base del mundo que cotidianamente construimos, son los ciudadanos los que crean las versiones de mundos. En la configuración de los imaginarios se construyen mundos que alcanzan un alto grado de verosimilitud y credibilidad social, la ciudad y los espacios son narrados, marcados, incorporados al lenguaje y a la lectura de sujetos colectivos que resemantizan. “Así por ejemplo, el nombramiento de una calle o esquina más que etiqueta es bautizo o estigma, simbolización más que señalización” (Mangieri, 2006, p.140). Los nombres y denominaciones oficiales se enfrentan a las empíricas que configura el ciudadano en su experiencia urbana, gracias a un proceso simbólico, de abstracción, de imaginación, de inventiva, de signos, cultural, social, estético e incluso político que a su vez, se mezcla con los imaginarios configurados por las telenovelas, por la radio, por el cine. Schaeffer plantea que el mundo en el que vivimos, el que podemos ver y experimentar se constituye en el fundamento y el punto de referencia de toda creación artística (Schaeffer citado por De Vivanco, 2009, p. 226). Así se da un intercambio de influencias entre diferentes tipos de mundos posibles donde el cine tiene la capacidad de incidir con la aportación de mundos re-construidos a partir de mundos ya existentes.

3.5 El cine y sus posibilidades de narrar los imaginarios urbanos

Juan Camilo Escobar señala que “un cuadro, una sinfonía, un poema, una película son productos de lo imaginario, y en la medida que ellos desbordan los simples materiales que los constituyen, son los imaginarios de una sociedad concreta” (Escobar, 2007 p. 53). En esta vertiente lo imaginario provoca redes identitarias que ponen en cuestión la identidad de los espectadores con ellos mismos, como espectadores que miran y con su realidad.

En el caso del cine, Marc Ferro asegura que “...el historiador tiene verdaderamente el sentimiento de descubrir un mundo nuevo cuando a través del discurso explícito del cine, llega a una realidad más profunda, escondida, que participa tanto de lo implícito como del imaginario de una sociedad” (Ferro citado por Escobar, 2007, p. 34).

Ferro sustenta que el cine contribuye a la creación de una contra-historia no oficial, “alejada de esos archivos escritos que muchas veces no son más que la memoria conservada de nuestras instituciones. Al interpretar un papel activo contrapuesto a la historia oficial, el cine se convierte de este modo en un agente de la historia y puede motivar una toma de conciencia” (Ferro, 2000, p.17). Menciona además que una película no es solamente un documento, muchas veces crea el mismo acontecimiento que actúa sobre los espectadores, traducido en imaginarios que inciden en las prácticas sociales de los ciudadanos.

Al ser el cine una forma de expresión y un mecanismo indirecto de producción social, se constituye en un núcleo cultural histórico; es una de las formas de cultura y de arte que le permite al ciudadano interpretar y entender su entorno.

No basta con comprobar que el cine fascina o inquieta: los poderes públicos y privados intuyen que puede tener un efecto corrosivo; se dan cuenta de que, incluso bajo-vigilancia, un film es un testimonio. Documental o ficción, la realidad cuya imagen ofrece el cine resulta terriblemente auténtica, y se nota que no forzosamente corresponde a las afirmaciones de los dirigentes, los esquemas de los teóricos o las críticas de la oposición; en lugar de ilustrar sus ideas puede poner de relieve sus

insuficiencias (Ferro, 2000, p.37).

Uno de los retos del cine es plasmar un espacio estético dentro de la esfera de la ficción para hacer el tránsito de lo real a lo posible. “El film se observa no como obra de arte, sino como un producto, una imagen objeto cuya significación va más allá de lo puramente cinematográfico; no cuenta sólo por aquello que atestigua, sino por el acercamiento socio- histórico que permite” (Ferro, 2000, p. 39). Así, si con hechos imaginarios los cineastas pueden reconstruir lo verdadero, logran hacer inteligible la historia, de acuerdo con Ferro, se nos plantea la cuestión de si la ficción, lo imaginario, pueden servir como técnicas científicas de investigación histórica (2000).

Dentro de sus posibilidades expresivas y narrativas, el cine puede originar otras formas de realidad y para ello reinstala lo real, lo interpreta, lo descompone y lo reorganiza, con eso crea, construye. La ficción cinematográfica permite situar

aquello que de alguna forma u otra perturba la experiencia vital; es el espacio para escenificar lo oculto, lo frustrante, lo inmanejable, lo inexplicable (...) En relación a lo cognitivo, ficcionalizar estos elementos perturbadores e inexplicables proporciona un mayor grado de conocimiento sobre ellos y, por ende, sobre uno mismo y sobre el mundo. (...) Los efectos de este tipo de conocimiento no sólo permiten tener un mejor manejo de los elementos perturbadores, sino también trascender, corregir, reinventar la realidad que los origina (De Vivanco, 2009, p. 229-230).

Como si de la misma realidad se tratara, los asuntos urbanos no son preexistentes ni están dados ontológicamente, son los ciudadanos quienes en su vivencia dan forma a su realidad en la ciudad tal como lo hace el cine en el proceso creativo.

Las dinámicas urbanas moldean las dinámicas cotidianas, crean condiciones de vida y modos de ser; en la comprensión de esos modos, no sólo importa la ciudad física, sino esa que se erige según la mirada de un artista, en este caso del director de cine que emerge simultánea a la ciudad de los habitantes. “La ciudad

aparece como una densa red simbólica en permanente construcción y expansión. La ciudad, cada ciudad, se parece a sus creadores, y éstos son hechos por la ciudad” (Silva, 2006 b, p. 28-29).

Armando Silva plantea que la ciudad de los ciudadanos se eleva, por principio constructivo, vecina a la de los artistas.

La ciudad de los creadores, escritores, cineastas, guionistas, fotógrafos, diseñadores, puede estar muy cerca de la mediática y, aún más, de esa otra que pasa de uno a otro ciudadano construyendo imaginarios urbanos. Esa tal ciudad creada por los artistas llega muchas veces a sobreponerse de tal forma a la real que hace identificar una ciudad sólo imaginada con la de afuera, de olores y de paseos reales. ¿Cómo separar a Víctor Hugo de París o a Charles Dickens de Londres? O a ¿García Márquez de las ciudades del Caribe o a Jorge Luis Borges de Buenos Aires? (Silva, 2006 c, p. 83).

La narración filmica es reflejo del mundo urbano y en este sentido se convierte en espejo de la ciudad. Osorio (2005), indica que la relación del cine nacional con la ciudad se da en un doble sentido, en primera instancia la dinámica urbana sustenta historias e imágenes y en segunda medida en la manera en que los espectadores, que son esencialmente urbanos, se identifican con lo que pasa en las películas y al verse reflejados incorporan una actitud particular al ver sus espacios recreados en la pantalla.

Osorio complementa esta idea al reflexionar que esas dinámicas urbanas representadas en el cine pueden considerarse de dos maneras:

Una, la simple presencia de la ciudad en la imagen cinematográfica, en la que el paisaje urbano es sólo eso, un telón de fondo donde suceden unas historias y se pasean unos personajes, independientemente de la ciudad que sea y del lugar de ésta donde se ubique la acción. Por otra parte, se percibe la experiencia urbana como tema. En este sentido, la relación entre cine y ciudad se hace mucho más rica y compleja, pues esta última cobra un protagonismo importante en la atmósfera de la historia y en la acción misma, pero sobre todo, condiciona la naturaleza de los personajes y de las situaciones que ellos protagonizan (Osorio, 2005, p. 10).

Una ciudad subjetiva, imaginada, y en algunos casos, soñada que se evidencia en la construcción de los personajes, de los conflictos y situaciones que éstos experimentan. Una película está dotada de sentidos e interpretaciones que contienen la visión que un director de cine tiene sobre la realidad o una porción de ésta (punto de vista). La ciudad de los creadores hace eco en los habitantes de una ciudad, en las evocaciones y reconstrucciones que ellos hacen de la misma.

El cine de ficción tiene la posibilidad de dar cuenta de un entorno urbano a través del cual el director como miembro de una colectividad artística, reflexiona y hace reflexionar sobre lo que percibe de una ciudad. El cine configura una ciudad propia, determina y/o selecciona unos momentos íntimos y sociales de la cotidianidad de unos personajes contruidos con las lógicas del lenguaje audiovisual, que ubica en un espacio urbano donde resalta procesos y dinámicas según su intención. No en vano al cine se le ha atribuido la idea de ser el “arte de síntesis, propuesta por el pionero de la teoría cinematográfica, Ricciotto Canudo, la cual se refiere a la posibilidad que tiene el séptimo arte de contener todas las demás artes, quedando así confirmada su enorme capacidad expresiva y de representar el mundo” (Osorio, 2010, p.10). Esa capacidad de representar el mundo puede explicarse desde las teorías realistas del séptimo arte. Existen dos direcciones para entender el realismo en el cine: una tiene que ver con los medios técnicos que posee para crear la ilusión de realidad. La otra tiene que ver con los mundos imaginarios. El director realiza una selección de la realidad con el fin de conferir un sentido determinado a la misma.

Esa ciudad cinematográfica es entonces decididamente ficcionada aunque se ancle en la realidad (o realidades) que experimentan los ciudadanos de una ciudad real, no por eso es más o menos verdadera o más o menos ciudad. ¿Cómo se representa el significado global, último y acabado de esa ciudad que se habita? No existe un único ni generalizado significado de la ciudad, hay multiplicidad de colores, de formas, de sonidos, de imágenes, de historias que pueden hablar de la misma ciudad en sentido físico o nominal. Hay tantas miradas, lecturas,

representaciones y/o reconstrucciones de una ciudad como habitantes de la misma. Y cada reconstrucción es tan válida como las que realiza el cine; la gran pantalla proyecta ciudades distópicas, utópicas, ideales, caóticas, esperanzadas, sombrías, violentas, pobres, trabajadoras, desamparadas, alegres, optimistas, verticales, horizontales, estables, inestables, incluso llega a proyectar ciudades amarillas, azules o verdes, según el *look* y la apuesta estética del director. Se trata de una ciudad compuesta “por conflictos entre lenguajes regionales y lenguajes unificadores, sin límites precisos y fragmentada, permeada y soportada intensamente por metatextos y representaciones que la narran desde ángulos diversos” (Mangieri, 2006, p. 136).

El ciudadano acude a recursos narrativos y cognitivos oficiales y no oficiales para *imaginar y transitar* su ciudad, uno de esos recursos cargado de imaginarios es el cine, es una de las narrativas a las que un ciudadano como espectador puede acceder, pero él decide aceptar, aprobar, complementar o no esos recursos, ahí radica la posibilidad de actualización y renovación que poseen los imaginarios. “Es, en definitiva, el sistema cultural el que fija inicialmente el funcionamiento de un mundo posible y la alternativa de transformabilidad y accesibilidad entre mundos” (Mangieri, 2006, p.138). En la formación de los imaginarios urbanos, el habitante transita cognitivamente

...entre los signos de dislocaciones, saltos, acumulaciones, anticipaciones, indicadas en la trama urbana. Se mueve en el laberinto del discurso urbano reconociendo e inventando cada vez el texto urbano. Se trata de verdaderos movimientos cooperativos sintéticos que pueden dar origen a la aprehensión de una figura global de la urbe, a un mapa del territorio, una macroproposición narrativa (Mangieri, 2006, p. 137).

Así el cine cumple un papel crucial en la configuración de imaginarios urbanos, pues no sólo los narra y los construye mediante formas dramáticas de ficción y de la adecuada disposición de los elementos propios del lenguaje cinematográfico en su dimensión visual y sonora, sino que tiene la capacidad de incidir y generar

reacciones en los ciudadanos- espectadores, afectando su manera de vivir y asumir su ciudad.

La ciudad de hoy no sólo se ve en edificios, calles, parques, plazas sino también, y de manera muy significativa, en los medios, e incluso se piensa en una ciudad que no se observa, o sea invisible, literalmente hablando ¿A cuál ciudad se refiere el ciudadano cuando afirma que su ciudad es muy peligrosa? ¿A la de los medios, a la literaria, a la que indican las estadísticas de policía? (Silva, 2006 c, p. 82).

La ciudad es un referente estético que en la historia del cine ha nutrido movimientos cinematográficos como el Neorrealismo Italiano, La Nueva Ola Francesa o el cine Latinoamericano caracterizado por su tratamiento realista, dando lugar a teorías como el Cinema Novo brasileño y la Estética del hambre cuyo artífice fue Glauber Rocha; el Tercer Cine teorizado por los argentinos Fernando Solanas y Octavio Getino; o El cine imperfecto, reflexión propuesta por el cubano Julio García Espinoza; movimientos artísticos donde sin duda los procesos de las ciudades, sus temas, personajes, conflictos y situaciones han sido aspectos ineludibles para la concepción de la expresión cinematográfica. La relación entre el cine (narrativa) y las dinámicas sociales se presenta en doble sentido, pues, la realidad urbana sustenta la obra cinematográfica, ésta, a su vez, configura imaginarios urbanos que modelan esa realidad urbana, que vuelve y orienta, una vez más, la creación cinematográfica.

“La vida imita al arte mucho más de lo que el arte imita a la vida. Lo cual proviene no sólo del instinto imitativo de la vida, sino del hecho de que el fin consciente de la vida es hallar su expresión, y el arte le ofrece ciertas formas de belleza para la realización de esa energía” plantea Óscar Wilde en su ensayo titulado *La decadencia de la mentira*, y lleva a considerar que el cine crea una realidad en la que la vida y la ficción están internamente vinculadas, así el espectador que ve una película sobre su ciudad, contrasta su vida con lo que ve en la pantalla y a partir de ahí reflexiona y encuentra elementos para reinterpretar su realidad, y posiblemente encontrar una nueva mirada sobre su vida, sin que necesariamente se le imponga un modo de pensar; se trata de cuestionar el proceso de cada uno

dentro de su cotidianidad, no en vano, las ficciones están relacionadas con lo que vivimos a diario y complementan la comprensión de la realidad. “La identificación con el semejante, como la identificación con el extraño, están excitadas por el filme. (...) los malditos se desquitan en la pantalla; o más bien nuestra parte maldita. El cine, como el sueño, como lo imaginario, despierta y revela identificaciones vergonzosas, secretas...” (Morin, 2001, p. 98).

Edgar Morin introduce la noción de *participación afectiva* para referir el proceso de proyección- identificación que vive el espectador cuando se encuentra en la sala de cine frente a la pantalla y asegura que ese proceso al estar en el corazón del cine, se halla inevitablemente en el corazón de la vida (Morin, 2001).

El cinematógrafo dispone del *encanto de la imagen*, es decir, renueva o exalta la visión de las cosas triviales y cotidianas. La cualidad implícita del doble, los poderes de la sombra, una cierta sensibilidad en la cualidad fantasmal de las cosas, unen sus prestigios milenarios en el seno de la excesiva valoración fotogénica y con frecuencia suscitan las proyecciones-identificaciones imaginarias mejor que lo haría la vida práctica (Morin, 2001, p. 88).

La *participación afectiva* que plantea Morin permite entender que se trata de un fenómeno de interiorización, donde, en sus propias palabras, se realizan verdaderas transferencias entre el alma del espectador y el espectáculo de la pantalla (2001).

Lo esencial es que cuando el espectador percibe algo (imágenes y sonidos), no se restringe al objeto que produce esas imágenes, sino que recurre a una referencia temporal, espacial y conceptual que origina una comparación constante entre lo que ve en la pantalla y lo que ha vivido. Entender esto es clave porque señala que el cine no produce una copia literal de la realidad sino una simbólica y de esta manera, se supone, actúa en el espectador.

La función del fingimiento lúdico es crear un universo imaginario y empujar al receptor a sumergirse en ese universo, no inducirle a creer que ese universo imaginario es un universo real. El acuerdo pragmático que la ficción exige supone,

entonces, un marco de conciencia racional como condición necesaria para la inmersión ficcional (De Vivanco, 2009, p. 224).

Es así como el cine puede construir una realidad, tan creíble, tan verosímil que llega a superar y a alterar la “real”, esa que viven los espectadores cuando salen de la sala de cine y vuelven a su vida diaria, en ese sentido el papel del arte es justamente llenar de vida a una desencantada cotidianidad. “El cine, como fábrica de sueños, genera irrealidades que acaban siendo finalmente reales, entremezclándose y confundiéndose con la realidad cotidiana” (Carretero, 2006, p. 116).

Se comprende así que el traspaso emocional sea un medio propicio para la construcción de imaginarios y que sólo pueda ser conseguido cuando desaparecen los efectos de extrañamiento y el flujo de las imágenes no delata la participación - como ente enunciador- de un sujeto exterior ajeno al espectador. Lo imaginario estético, como todo lo imaginario, es el reino de las necesidades y aspiraciones del hombre, encarnadas y puestas en situación en el marco de una ficción. Se nutre en las fuentes más profundas e intensas de la participación afectiva (Morin, 2001, p. 92)

Carretero hace referencia a lo que propone Edgar Morin en su libro *El cine o el hombre imaginario* donde “permite revelar el entrejuego constante y la amalgama que se da entre lo imaginario y lo real en toda la sociedad. Ocurre que, en la cultura mediática, esta dialéctica de lo imaginario y lo real se vehiculiza en torno a imágenes y modelos suscitados por aquella” (Carretero, 2006, p. 117).

Cuando el espectador se identifica con un personaje acepta la construcción imaginaria de éste en función de modelos estéticos, de ficción y de vida que hacen parte del quehacer cinematográfico. “La fuerza de participación en el cine puede entrañar la identificación incluso con los desconocidos, despreciados u odiados en la vida cotidiana: prostitutas, negros con respecto a los blancos, blancos con respecto a los negros, etc.” (Morin, 2001, p. 98). Esa identificación hace que los espectadores proyecten sus experiencias personales hacia la ficción. “Todas las técnicas del cine concurren a sumir al espectador tanto en el ambiente como en la

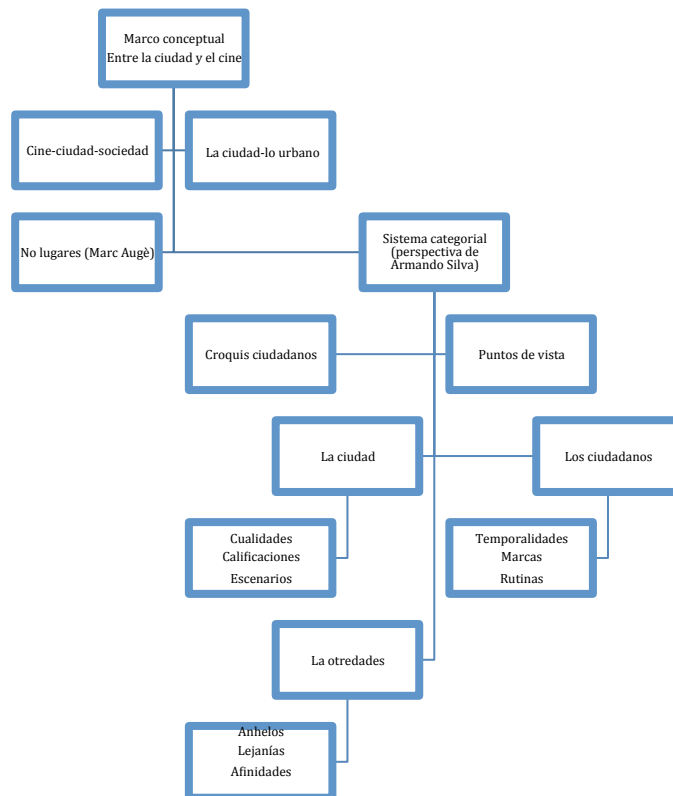
acción de la película. La transformación del tiempo y del espacio, los movimientos de cámara, los cambios incesantes de los puntos de vista tienden a arrastrar los objetos al circuito afectivo” (Morin, 2001, p. 98).

De regreso a las posibilidades del cine para narrar la ciudad a través de imaginarios, es preciso concluir diciendo que: “La ciudad-texto se transforma en un espacio narrativo ficcional del mismo modo que en el filme o en la literatura” (Mangieri, 2006, p.140). Crea formas discursivas para cuestionar y comprender una ciudad: hablar de ella, con ella, interrogarla, conocerla; abandona la ciudad para retornar a ella, realiza recorridos físicos y cognitivos, recibe señales urbanas e inventa o bien imagina otras posibles dentro de su relación recíproca con la ciudad. Se trata entonces de una ciudad prefigurada mentalmente a través del cine. Calles, barrios, sectores, lugares, personajes, estereotipos, rutinas, oficios, sonidos, ruidos, conflictos transitan por los fotogramas de una película.

4. MARCO CONCEPTUAL

4.1 Entre la ciudad y el cine

A continuación se presentan los conceptos más relevantes con los que trabaja esta investigación y la manera como son entendidos: la relación entre cine, ciudad y sociedad; la correspondencia entre la ciudad y lo urbano y cómo son tomados en cuenta desde la perspectiva antropológica de Delgado (1999). Luego se profundiza en las categorías conceptuales que propone Armando Silva (2006): *Ciudad, Ciudadanos, Otreddades* con sus respectivas variables y otros conceptos como el de *No lugar* acuñado por Augè (2004).



El cine y lo urbano están hechos, al fin y al cabo de lo mismo: una estimulación sensorial ininterrumpida, hecha de secuencias de acción, excitaciones imprevistas, impresiones inesperadas... en la calle, como en las películas, siempre pasan cosas.

Manuel Delgado

El cine es expresión, es movimiento, es acción, el cine es imagen y sonido. El cine narra, relata, cuenta. El cine muestra, construye, proyecta. El cine logra acceder a la vida cotidiana de una manera que supera los alcances de otras artes como el teatro, la pintura, la música, básicamente porque el cine las contiene a todas, de ahí que sea considerado el arte de síntesis, al reafirmar su capacidad de representar el mundo, en primera instancia gracias a los elementos técnicos básicos de los que dispone: el color y el sonido que ensalzan el realismo cinematográfico, además de los elementos narrativos como el tiempo y el espacio. Así el cine observa y permite observar aquello desapercibido de la realidad “todo lo que, estando ahí, se le oculta al ojo humano” (Delgado, 1999, p. 59).

Fue Siegfried Kracauer, el teórico del cine alemán, asociado a la Escuela de Frankfurt quien mejor habló de la relación entre cine y sociedad en su destacado libro *De Caligari a Hitler* publicado en 1947. Kracauer realiza un análisis de las películas alemanas del final de la Primera Guerra Mundial y el ascenso de Hitler. El autor plantea que el cine es un reflejo justo (preciso) de las contrariedades de una sociedad, un testimonio perfecto.

Según Kracauer, las películas de una nación reflejan su mentalidad de un modo más directo que cualquier otro medio artístico por dos razones. En primer lugar, las películas son una empresa colectiva más que individual. Como tales tienden a ser inmunes a la manipulación arbitraria del material y a las peculiaridades individuales. En segundo lugar, puesto que las películas se hacen para un público en general, los temas de las películas populares pueden considerarse como deseos de las masas. En otras palabras, los efectos partidistas de la producción

cinematográfica quedan anulados por la naturaleza colectiva de la cinematografía, mientras que la respuesta del público y el supuesto de que los productores comerciales siempre intentan atraer a un número de público lo más elevado posible aseguran el fiel reflejo del clima mental de una sociedad (Allen y Gomery, 1995, p.207).

Para el teórico alemán no todas las películas expresan en el mismo nivel la vida interna de una sociedad. Las cintas más populares de un periodo determinado pueden ser las más evocadoras de los deseos de las masas, pero el éxito en taquilla no garantiza el mejor y el más verosímil acercamiento a los asuntos sociales que definen y hablan de un país, una sociedad o un fragmento de población. Además el criterio basado en el buen rendimiento en salas de cine puede dejar por fuera otras producciones con menor éxito entre el público pero que develan temas olvidados y/o relegados por los medios periodísticos oficiales, entes gubernamentales, e incluso la misma sociedad. Las películas, tal vez las menos populares, son las que hablan de lo que nadie quiere hablar, de lo que callan y lo que prefieren olvidar; precisamente el cine es el medio apropiado para poner sobre la mesa (y en la boca del espectador) lo que otros guardan en el cajón. Las películas son representaciones de cosas perdidas y cosas deseadas.

Lo que cuenta no es tanto la popularidad medible desde un punto de vista estadístico de las películas sino de la popularidad de sus motivos narrativos y pictóricos. La reiteración persistente de estos motivos los señala como proyecciones hacia el exterior de deseos internos (...) Los motivos en las películas reflejan la disposición mental no sólo de grupos de espectadores concretos sino de toda la sociedad, como indican términos del tipo vida interna, disposición psicológica, y mentalidad colectiva (Kracauer citado por Allen y Gomery, 1995, p.207-208).

La ciudad ha sido un motivo básico de las narraciones fílmicas, no sólo como escenario o como lugar geográfico, físico o arquitectónico sino y tal vez y más significativo, la ciudad como esencia. Se han conocido las expresiones, los movimientos, las acciones, los tiempos, los espacios, los personajes, las

imágenes, los sonidos de diversas ciudades del mundo, incluso se han conocido distintas versiones de la misma ciudad según la mirada de quien narra.

En la ciudad está lo urbano y hablar de lo urbano no necesariamente remite a la totalidad de la ciudad, sería quimérico porque la ciudad se fragmenta no sólo por los sectores y espacios delimitados oficialmente por los gobiernos, también por los recorridos y los croquis urbanos que los ciudadanos construyen en su transitar y habitar la ciudad: calles que se caminan, puentes por los que se cruza, parques, bares, bibliotecas, hoteles, moteles, centros comerciales, restaurantes que se visitan, etc. También está fragmentada por los puntos de vista ciudadanos y por los puntos de vista determinantes: existe la ciudad de los jóvenes y de los adultos, de las mujeres y de los hombres, de los que viven en el centro y los que viven en el occidente, en el oriente, en el norte y en el sur; de los que viven en la calle, en una casa o en un apartamento.

A pesar de ello, de que todas las películas desdeñan las estructuras en favor de las situaciones, los sucesos y las interacciones efímeras entre desconocidos, podríamos tipificar como urbanas aquellas no que suceden en la ciudad - como suele ser habitual -, sino que les conceden un papel protagonista a los encuentros en espacios públicos o semipúblicos: calles, trenes, metro, bares, aviones, fiestas... (Delgado, 1999, p. 72)

De acuerdo con Manuel Delgado toda película es un relato que habla de relaciones sociales urbanas, ya que se basa en acciones humanas secuenciadas cuyo contexto es la propia situación que crean, sea cual sea la época o el lugar en que transcurra.

Un director de cine preocupado por las dinámicas sociales que lo rodean escoge un fragmento de ciudad o bien de experiencia urbana para trabajar cinematográficamente: la rutina y el ritmo de una jornada urbana cualquiera, el transcurrir del tiempo, tiempos muertos, tiempos vertiginosos, tiempos libres encuentros entre familiares, amigos y desconocidos, las actividades en pareja, los sonidos de la calle, el azar, los accidentes, los oficios y empleos de los habitantes, en otras palabras, procesos y acciones susceptibles de ser observadas y que dan

forma a la cotidianidad de y en una ciudad. El director escribe una historia, construye personajes, selecciona locaciones, define momentos y sobre todo da consistencia a una intención dramática y narrativa que le permite acercarse, cuestionar, indagar, comprender, analizar, exponer, reflexionar y hacer reflexionar a los espectadores sobre algún asunto de la vida humana. Las películas resultan ser un medio ideal para rastrear valores y creencias de una sociedad, para inquirir la psique nacional. Señala Marc Ferro que Eisenstein ya había observado que todas las sociedades acogen las imágenes en función de su propia cultura.

El cine produce este efecto de desorganizar todo aquello que muchas generaciones de hombres de Estado y pensadores habían conseguido ordenar equilibradamente; el cine destruye la imagen reflejada que cada institución, cada individuo, se había formado ante la sociedad. La cámara revela su funcionamiento real, dice más sobre esas instituciones y personas de lo que ellas querrían mostrar; desvela sus secretos, muestra la cara oculta de una sociedad, sus fallos; ataca, en suma, sus mismas estructuras. Es más que suficiente para que tras el momento del desprecio venga el de la sospecha y el temor (Ferro, 2000, p. 38).

Es por eso que “en las películas de ficción, a los personajes se les asignan actitudes, gestos, sentimientos, motivaciones y aspectos que están, al menos en parte, basados en roles sociales y en nociones generales acerca de cómo se supone que actúa un policía, un obrero, una adolescente, una madre o un marido” (Allen y Gomery, 1995, p. 205). Así que directa o indirectamente las películas situadas (ambientadas) en la ciudad trabajan sobre imaginarios urbanos colectivos e individuales.

El texto de ficción hace una selección de entre una variedad de situaciones, valores, opiniones y normas que pueden encontrarse en una cultura determinada y después combina estos aspectos escogidos de la estructura social de modo que parecen estar interrelacionados. Al hacerlo, no obstante, el texto arranca estos valores y convenciones de sus contextos ordinarios y los despoja de sus aplicaciones. El lenguaje de ficción, dice Iser, “despragmatiza las convenciones que ha escogido”, y en este proceso hace que nos fijemos en esas convenciones que damos por sentadas (...) Las películas son, claro está, documentos culturales

pero lo que documentan es la compleja relación entre el lector, el texto de ficción y la cultura (Allen y Gomery, 1995, p. 215-216).

Delgado plantea que si el cine puede ser usado para explicar la vida de una sociedad dada, se concluiría que todas las películas que se exhiben en las salas comerciales, así como las producciones realizadas por estudiantes en universidades, centros de estudio, o aficionados serían dignas de ser consideradas películas etnográficas o sociológicas; de algún modo en todas esas películas se están proyectando las aspiraciones, miedos, preocupaciones, satisfacciones, sueños, comportamientos, conductas de personajes que habitan algún lugar del mundo, expresiones indirectas de la sociedad de la que hacen parte. Toda película informa de una manera u otra sobre la condición humana. A esta idea se suman Allen y Gomery quienes plantean que “todos los estudios de la imagen de grupos sociales concretos suscitan la pregunta más general de qué dicen las películas sobre la sociedad. En otras palabras, ¿en qué medida se puede decir que las películas son artefactos culturales?” (1995, p. 207).

Juana Suárez argumenta que “como documento artístico visual, el cine contiene una serie de posturas ideológicas que funcionan como un espejo donde se ve el reflejo de lo que se considera *identidad nacional* y *construcción del otro* como un resultado cabal o distorsionado” (Suárez, 2009, p.22).

Movimientos y corrientes de creación cinematográfica como el Neorrealismo Italiano, el Tercer Cine, el Free Cinema Inglés, entre otros, se basan en esa voluntad de acercamiento a la realidad y hace que las películas que se inscriben bajo sus preceptos, en variados sentidos, sean asimilados como filmes sociológicos. Pero aclara Ferro que hay que partir de las imágenes, no esperar que simplemente ilustren, confirmen o desmientan la información que nos llega de otras fuentes, tal como lo propone el presente estudio, en el que se centra el análisis en los largometrajes colombianos que narran a la ciudad de Medellín y se relaciona su contenido con la teoría de imaginarios urbanos para comprender cómo es la ciudad que narra el cine:

Considerar las imágenes en sí mismas, pero sin que ello impida recurrir a otras disciplinas cuando necesitemos comprenderlas mejor. (...) Sólo queda por estudiar el cine, relacionarlo con la sociedad que lo produce. ¿La hipótesis?: que el film, imagen o no de la realidad, documento o ficción, intriga naturalista o pura fantasía, es historia. ¿El postulado?: que aquello que no ha sucedido (y también, por qué no, lo que sí ha sucedido), las creencias, las intenciones, la imaginación del hombre, son tan historia como la historia (Ferro, 2000, p. 38).

Los realizadores audiovisuales no se resignan a pasar de largo y “obtienen de este modo la posibilidad que la vida ordinaria le niega al público urbano de mirar directamente a los ojos de los desconocidos, de no apartar la mirada, de clavarla en los cuerpos, de escuchar conversaciones ajenas, de vulnerar el derecho de los seres urbanos a la intimidad y a la distancia” (Delgado, 1999, p. 83).

4.1.1 Intersticio: la ciudad, lo urbano

La ciudad no es lo urbano, lo urbano se construye en la ciudad, no se trata de un escenario rígido y acabado, sino de una experiencia, un estilo de vida, una esencia que no preexiste, no es ontológica, es dada por la vivencia (preocupaciones, deseos, temores), por el habitar, usar, pensar, imaginar, transformar y transitar un espacio con ciertas características (anonimato y libertad), posibilitadas por la ciudad.

Desde la semiótica, los territorios urbanos, son textos regidos por escrituras diversas, heterogéneas, anónimas, cambiantes. La ciudad tiene habitantes, lo urbano no, lo urbano no es un espacio que pueda ser morado, en muchos sentidos lo urbano se desarrolla en espacios deshabitados e incluso inhabitables.

La ciudad es una materialidad que alberga desfases y contrastes socio históricos, lo urbano es la vida que tiene lugar en su interior. La urbanidad emerge como forma de vida: de disoluciones y simultaneidades, de negociaciones minimalistas y frías, de vínculos débiles y precarios conectados entre sí hasta el infinito, pero en los que los cortocircuitos no dejan de ser frecuentes (Delgado, 1999).

La ciudad es una composición espacial definida por la alta densidad poblacional y el asentamiento de un amplio conjunto de construcciones estables, una colonia

humana densa y heterogénea conformada esencialmente por extraños entre sí. La ciudad, en este sentido, se opone al campo o a lo rural, ámbitos en que tales rasgos no se dan. Lo urbano, en cambio, es otra cosa: un estilo de vida marcado por la proliferación de urdimbres relacionales deslocalizadas y precarias (Delgado, 1999, p. 23).

Lo urbano está dominado por emergencias dramáticas, segmentación de los papeles e identidades, por enunciaciones secretas, astucias, conductas sutiles, gestos en apariencia insignificantes, malentendidos, sobrentendidos (Delgado, 1999) donde el tiempo y el espacio cumplen una función crucial justamente por la propensión a la improvisación, a la versatilidad e inestabilidad que sufren los componentes de lo urbano a fuerza de ser articulados.

Las relaciones urbanas son, en efecto, estructuras estructurantes, puesto que proveen de un principio de vertebración, pero no aparecen estructuradas- esto es concluidas, rematadas-, sino estructurándose, en el sentido de estar elaborando y reelaborando constantemente sus definiciones y sus propiedades, a partir de los avatares de la negociación ininterrumpida a que se entregan unos componentes humanos que raras veces se repiten (Delgado, 1999, p. 25).

En cada ciudad, pese a que pueda recurrirse a un modelo canónico de orden topológico, coexisten en correspondencias y contradicciones, múltiples lenguajes y sistemas simbólicos o semisimbólicos, puntos de vista narrativos e itinerarios adversos o concurrentes, variadas ideologías de lo urbano (Mangieri, 2006). La ciudad es un espacio vacío que debe ser llenado con la experiencia y actividades de sus habitantes. Hay ciudades y espacios urbanos donde éstas se reducen o se anulan

Pues crean un fuerte efecto de cooperación bajo reglas o estrategias de seducción-manipulación: itinerarios que tientan, intimidan, seducen, obligan a través del saber o del poder. La ciudad –texto impone o dispone (...) prescribe, señala, obliga, seduce, intimida, invita, a veces sencillamente prohíbe determinados recorridos (físicos y cognitivos) (Mangieri, 2006, p. 126).

Respecto a lo anterior Manuel Delgado propone que el habitante del espacio urbano es en su mayoría de veces un transeúnte, alguien que está de paso. “¿Cuáles serían, en ese concepto, las fronteras simbólicas de lo urbano? ¿Qué fija los límites y las vulneraciones, sino miradas fugaces que se cruzan en un solo instante por millares, el ronroneo inmenso e imparable de todas las voces que recorren la ciudad?” (1999, p. 35).

4.1.2 Sistema categorial (perspectiva de Armando Silva)

El desplazamiento de los ciudadanos en la ciudad posibilita el reconocimiento de unidades espaciales físicas y simbólicas que fundamentan lo urbano; por un lado la noción de territorio resulta preponderante para el análisis de imaginarios urbanos en la categoría ciudad, reconocida como la *primeridad* en la división trial de los imaginarios urbanos que propone Armando Silva basado en los trabajos de Pierce y Mary Luz Restrepo.

Primero está *la ciudad* como una cualidad donde los habitantes tienen la posibilidad de ser: ciudadanos (Silva, 2006). Es una cualidad, “el ser de cualidad recae totalmente en sí mismo. Se sitúan en los hechos, pero no son los hechos, es lo primero, el presente, es original, es espontáneo, libre” (Silva, 2006, p.24). La ciudad es analizada desde tres variables:

- Las cualidades de la ciudad
- Las calificaciones sobre la ciudad
- Los escenarios donde los ciudadanos viven su cotidianidad y experimentan la vida urbana

Las cualidades se refieren a los signos sensibles que según los personajes y el estilo de la película representan la ciudad, la bosquejan, la dibujan, la hacen imagen. En este aspecto se consideran indicadores como colores, clima, tiempo, arquitectura característica, sentimientos que identifican a la ciudad, personajes representativos, entre otros. Se trata de íconos referidos a su objeto en virtud de

sus propias características, independientemente de que el objeto exista o no, por tanto la cualidad representativa del ícono es la primeridad (Silva, 2006).

Las calificaciones tienen que ver con las marcas de la ciudad que realizan los personajes. Éstos la califican, la objetivizan en su percepción. Se trata de índices, referidos al objeto en virtud de ser realmente afectado por éste, existe una conexión real con el objeto (Silva, 2006). Comprende apreciaciones y necesidades en relación con diferentes aspectos de la ciudad y sus instituciones, se trata de valoraciones indicativas. Se califica el lugar de trabajo, la calidad de vida, la seguridad, la vida en la ciudad, los entes de poder, se habla de las necesidades básicas que cada ciudadano cree que tiene su ciudad, así como lo que más le gusta y lo que menos le gusta de ella. También tiene lugar en las calificaciones el desempeño de los dirigentes de la ciudad, y la percepción de corrupción, entre otras.

Por *escenarios urbanos* se toman aquellos sitios donde los ciudadanos actúan. Son espacios de experiencia urbana en los que se vive el amor, la diversión, el peligro, el miedo, etc. Lugares cargados de significados sociales donde se expresan los imaginarios de los habitantes y permiten la elaboración de croquis ciudadanos. Dentro de los indicadores de esta variable se consideran el lugar de preferencia para ponerse una cita: centro comercial, bar, iglesia, restaurante, casa, parque, etc. Se rastrean los lugares que hay para la diversión, para estar en pareja, cómo es la vivienda, el lugar de trabajo, los más frecuentados, la calle o el sector más peligroso, con el mejor olor, con el más desagradable, con más movimiento, el más pasivo, el lugar más transitado por mujeres, cuál por hombres, por niños, por jóvenes, por ancianos, cuál es el sector más triste de la ciudad, el más alegre, cuál con más ventas callejeras, cuál calle es más limpia, cuál la más sucia, entre otros.

En las películas con ambientes urbanos, el espacio es escenario y al mismo tiempo protagonista dramático. En la configuración de los imaginarios se construyen mundos que alcanzan un alto grado de verosimilitud y credibilidad social, la ciudad y los espacios son narrados, marcados, incorporados al lenguaje

y a la lectura de sujetos colectivos que resemantizan, esto tiene que ver con la interacción de los sujetos en esos espacios que hace que el uso o función para los que fueron creados se modifique según las prácticas sociales de los ciudadanos. La señalización urbana anticipa mundos posibles: los nombres informales de las calles, de los edificios, de las avenidas, de los parques, plazas, mercados, que provienen de imaginarios urbanos no oficiales pero que permiten el acceso a un mundo posible más o menos organizado. Las etiquetas de la ciudad y sus espacios pueden variar con el paso de cada gobernante; con cada administración se realiza un cambio en la señalización de la ciudad: se cambian los nombres de parques, plazas o monumentos, se modifican colores que marcan o indican espacios o zonas públicas y privadas, se intervienen fachadas de establecimientos, se re-inaugura un mismo edificio como sede de nuevos usos gubernamentales, etc. Son procedimientos que atañen a la noción de mundos nombrados y apuntados más que contruidos por un sujeto colectivo (Mangieri, 2006).

Las calles tienen marcas, pero los ciudadanos así como los personajes de las películas, las disuelven para generar con sus pasos un espacio incierto, enigmático, lleno de significados, sean explícitos, implícitos o sintomáticos, abiertos a la interpretación (sobre todo el implícito y el sintomático) pero que dependen de las relaciones entre los elementos de la narración y el estilo de la cinta.

En relación con lo anterior Marc Augè define el concepto de lugar antropológico

(...) construcción concreta y simbólica del espacio que no podría por sí sola dar cuenta de las vicisitudes y de las contradicciones de la vida social, pero a la cual se refieren todos aquellos a quienes ella les asigna un lugar, por modesto o humilde que sea (Augè, 2004, p. 57 - 58).

Agrega también que en el lugar antropológico se incluyen “los recorridos que en él se efectúan, los discursos que allí se sostienen, y el lenguaje que lo caracteriza” (Augè, 2004, p. 87). Para el autor el mismo espacio expresa la identidad del grupo

aunque sus orígenes sean diversos, es la identidad del lugar la que lo funda, lo reúne y lo une. Frente a lo anterior, Augè contrapone la noción de *no lugar* refiriéndose a los baños de aeropuertos, bares, restaurantes, a los cajeros automáticos, a las habitaciones de los hoteles, a los transportes públicos como los buses y taxis y otros tantos escenarios urbanos sin memoria o mejor, con memorias infinitas donde tienen lugar los puntos de tránsito, de encuentro y las ocupaciones provisionales.

De acuerdo con Augè, en la realidad del mundo actual los lugares y los no lugares se entrelazan, se interpenetran, pues, la posibilidad del *no lugar* no está nunca ajena de cualquier lugar.

(...) un no lugar existe igual que un lugar: no existe nunca bajo una forma pura; allí los lugares se recomponen, las relaciones se reconstituyen (...) El lugar y el no lugar son más bien polaridades falsas: el primero no queda nunca completamente borrado, y el segundo no se cumple totalmente: son palimpsestos donde se reinscribe sin cesar el juego intrincado de la identidad y de la relación (Augé, 2004, p. 84).

Respecto a este concepto Delgado da su aporte al mencionar que el *no lugar* se opone a lo que pudiera ser un sitio con identidad, relacional, con historia y tradición: el barrio, las fronteras de los pueblos, las plazas públicas con su comercio, con su iglesia, un santuario o monumento histórico “enclaves asociados todos a un conjunto de potencialidades, de normativas y de interdicciones sociales o políticas, que buscan en común la domesticación del espacio” (Delgado, 1999, p. 40). Por el contrario el *no lugar* es el espacio del viajero diario, aquel que dice el espacio y, haciéndolo, produce paisajes y cartografías móviles. Ese hablador que hace el espacio no es otro que el transeúnte, el pasajero del metro, del bus, de un taxi, los usuarios de un cajero automático, los clientes de un hotel, los vendedores ambulantes, el manifestante, el turista. El *no lugar* es justo lo contrario de la utopía, pero no sólo porque existe, sino sobre todo porque no postula, antes bien niega, la posibilidad y la deseabilidad de una sociedad orgánica y tranquila, tal como lo comenta Delgado.

La territorialización está determinada por los pactos directos o indirectos que las personas, transeúntes, habitantes, ciudadanos establecen a propósito de cuál es su territorio, cuáles los límites de ese territorio, los tipos de recorridos y de encuentros en función de un buscado equilibrio entre aproximación y evitación (Delgado, 1999), entran a escena las delimitaciones de lo público y lo privado, del interior y el exterior.

En este orden de ideas, surge la categoría de *croquis urbanos* referida por Silva como apreciaciones espaciales que pueden no tener una referencia geográfica concreta, pero que emergen como expresiones simbólicas de un lugar donde interactúan los ciudadanos y exteriorizan ciertos atributos y condiciones de la vida urbana. Los croquis imaginarios de los ciudadanos se refieren al “reconocer las formas de la ciudad que habitan las mentes de los ciudadanos por segmentación e interiorización de sus espacios vividos y de su proyección grupal, según distintos puntos de vista urbanos” (Silva, 2006, p. 26). Se trata de otra visión del territorio fundamentado en el tiempo (de los ciudadanos) más que en el lugar (real de la ciudad) y por tanto han de desprenderse nuevas territorialidades. Los croquis crean una nueva medida territorial basada en reagrupaciones ciudadanas con fines específicos. Si el mapa marcaba unas fronteras determinadas de propiedades políticas y geográficas los croquis desmarcan los mapas y los hacen vivir su revés: no lo que se impone (como frontera) cuanto lo que me impongo (como deseo). Los mapas son de las ciudades. Los croquis pertenecen a los ciudadanos (Silva, 2006). Según Silva el destino del croquis consiste en representar límites evocativos o metafóricos, de un territorio que no admite puntos precisos de corte por su expresión de sentimientos colectivos o de profunda subjetividad social. El territorio entonces no es mapa sino croquis. El croquis vive la contingencia de su propia historia social.

El croquis es construido en la mente de los ciudadanos, gracias al tiempo que comparten con otros y sobre los afectos y lazos que allí afloran. No necesariamente se dan en un espacio geográfico definido, al contrario, es más resultado de la imaginación y del proceso simbólico que experimentan. Sobra decir

que esos lazos, relaciones y afectos son producto de las mismas dinámicas que caracterizan lo urbano: la espontaneidad, lo inopinado, el azar, el anonimato, la libertad, entre otros.

La *segundidad*, a diferencia de la *primeridad*, que es pura posibilidad, se refiere a lo real, a lo que efectivamente es y que sólo lo conocemos cuando ya pasó. Lo predominante de la *segundidad* es lo pasado, lo que ha sido hecho, como una foto cuando ya es tomada (Silva, 2006). En este estudio, la *segundidad* se potencia en los *ciudadanos* de las películas (personajes). La ciudad se hace real porque hay ciudadanos que la habitan, la realizan, la actualizan. Aquí ya no se sigue a la ciudad sino a quienes la habitan en sus modos de construir sus realidades urbanas. En esta instancia interesa caracterizar la actividad ciudadana como constructora de cultura urbana, en relación con las siguientes variables:

- Temporalidades
- Marcas urbanas que median sus acciones para describir
- Las rutinas de los actores urbanos

Con las *temporalidades* se rastrean los aspectos que condicionan el quehacer diario de los ciudadanos (Silva, 2006). Si en la ciudad se concluye con el asunto del espacio y los escenarios urbanos, la instancia del ciudadano se inicia con el asunto del tiempo: cuándo se hacen o se practican ciertas actividades: ¿cuándo se recorre la ciudad?, ¿a qué hora se camina la calle? Se inquiriere por el tiempo que los ciudadanos le dedican a su trabajo y si lo hacen de día o de noche, cuánto tiempo pasan en familia, con los amigos, con la pareja, ¿qué hacen en el tiempo libre? ¿cuál es el tiempo de consumo? etc.

Las *marcas urbanas* tienen que ver con objetos, elementos, grupos, lugares que señalan al ciudadano como sujeto de experiencia urbana (Silva, 2006). Así como los personajes marcan la ciudad con sus calificaciones, lo urbano también los marca a ellos, los señalan como ciudadanos de una ciudad específica. Se indica

cuál es la religión que siguen los ciudadanos, cómo se movilizan los habitantes de la ciudad ¿en transporte público? ¿caminando? ¿en moto? ¿en vehículos privados? ¿cuál es la música que más suena? ¿Se consume drogas, alcohol? ¿dónde, cuándo, quiénes? ¿cuáles son las formas de violencia que hay en la ciudad y cómo marca el comportamiento de los ciudadanos-personajes? ¿cuál es el rasgo que predomina en el carácter de los ciudadanos latente en la construcción del personaje? ¿cuál es la moda imperante? Y el deporte que más se practica. ¿existen grupos sociales? ¿cuáles hechos sociales, políticos, culturales marcan la vida urbana del ciudadano en esa ciudad concreta?.

Las *rutinas ciudadanas* son aquellas acciones que se repiten continuamente de tal forma que se pueden sistematizar para caracterizar la forma de actuar de los ciudadanos. Esas rutinas tienen lugar en los escenarios urbanos. “Son las rutinas las que constituyen escenarios y, a su vez, son estos los que configuran las rutinas” (Silva, 2006, p. 52). Se pregunta por las rutinas de la vida en pareja, por la frecuencia con que se asiste al teatro, a cine, a la iglesia, a reuniones y fiestas, a restaurantes. Por los recorridos en la ciudad, por rituales. Las rutinas ciudadanas permiten conocer la vida cotidiana y la experiencia urbana de los personajes de las películas. La instancia de la *segundidad*, referida a los ciudadanos, tiene correspondencia con la construcción de los personajes que desde el guion de la película se plantea.

El tercer componente de la lógica trial es la denominada *terceridad*, un término referido a los otros dos. Un tercero es siempre un enlace, un medio, un puente que conecta lo primero con lo último, es mediación como paso intermedio (Silva, 2006). La terceridad en los imaginarios urbanos es la misma percepción de los sujetos hacia lo que los rodea, incluyendo a otros ciudadanos, por eso se proyecta en las *otredades* que se rastrean en las variables sobre:

- Afinidades
- Lejanías
- Anhelos

Cabe advertir que los indicadores son guías pero no son unidades estáticas y/o cerradas, gracias al estilo de cada director no se presentan de la misma manera, con la misma precisión o importancia en todas las películas.

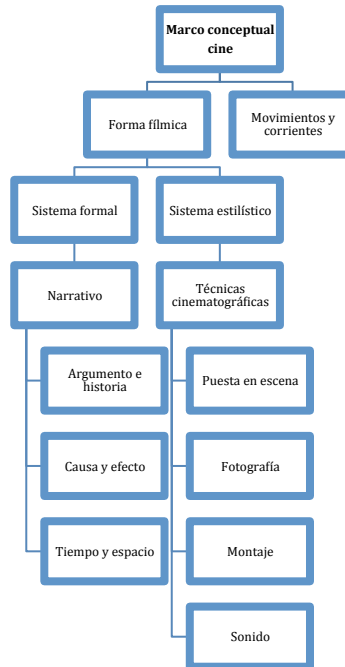
Tanto la creación de *croquis ciudadanos*, de *no lugares* y la exploración de la cotidianidad y la experiencia urbana están marcadas, en gran medida, por *los puntos de vista ciudadanos*. El punto de vista urbano determina los filtros sociales desde donde se vive y se interpreta la ciudad, comprende el lugar de vivienda, el tipo y el lugar de trabajo o actividad, el nivel socioeconómico, las escalas de edades, el sexo o género, el origen o generación urbana y las personas con quien se comparte la vivienda (Silva, 2006).

A su vez, de acuerdo con Silva, *los puntos de vista determinantes* emergen cuando se cruza la información por uno de los tres puntos de vista fundamentales en la vida urbana: clase social (alta, media, baja), género (masculino y femenino) y escalas de edades (13 a 24 años, 25 a 40, 41 a 65, más de 65). “Determinantes significa que afectan de modo privilegiado el uso y evocación de la ciudad según se examine por uno de ellos, y da lugar a la ciudad de las mujeres o los hombres, la ciudad de los jóvenes, adultos o mayores y la ciudad popular de los sectores medios o de los ricos” (Silva, 2006, p.27).

La instancia de la ciudad (cualidades, calificaciones, escenarios urbanos), como la de los ciudadanos (marcas, rutinas, temporalidades) y las otredades (afinidades, lejanías, anhelos) son construidas y evidenciadas en la narrativa y en la estética de la película. La manera y el medio para mostrarlas tienen que ver con la forma fílmica y las particularidades creativas de cada director.

4.2 Forma fílmica

El siguiente texto presenta los conceptos que se abordan en la descripción del código estético de las películas que integran el corpus. Se basa en los neoformalistas David Bordwell y Kristin Thompson⁸, también presenta algunos apuntes de Robert Stam⁹, de André Bazin¹⁰, además conceptos de la teoría narratológica.



Bordwell y Thompson (1993) sostienen que una poética del film está basada en la función de los elementos formales. “El análisis de los films, para el neoformalismo, no puede hacerse según un método general y universal, sino más bien caso por caso, inventando un método adaptado a cada objeto analizado (...) Analizar un film será buscar su dominante estilística” (Aumont, 2006, p. 157). Por tanto en cada película del corpus se pondrá especial atención a los aspectos estilísticos y/o narrativos más sobresalientes para narrar la ciudad, pues la búsqueda de significados implícitos no debe dejar de lado las características particulares y concretas de una película; esos elementos que se repiten reciben el nombre de motivos.

⁸ La referencia principal es su libro *El arte cinematográfico* (1993)

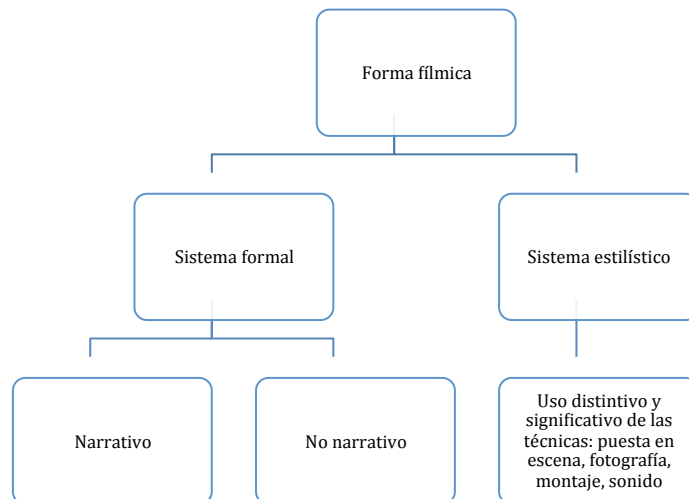
⁹ Las ideas que sirven de guía para este apartado son tomadas del libro *Teorías del cine* (1999)

¹⁰ *¿Qué es el cine?* (2006)

Llamaremos motivo a todo elemento importante que se repite en una película. Un motivo puede ser un objeto, un color, un lugar, una persona, un sonido, o incluso un rasgo de carácter. Podemos llamar motivo a un modelo de iluminación o a una posición de cámara que se repite a lo largo de toda la película (Bordwell y Thompson, 1993, p. 57).

Los neoformalistas proponen no distinguir entre forma y contenido sino más bien entender la película como una unidad; tanto contenido como elementos formales hacen parte de la forma fílmica.

Una película no es simplemente un grupo fortuito de elementos. Como toda obra artística, una película tiene forma. Entendemos por forma fílmica, en el sentido más amplio, el sistema total que percibe el espectador de una película. La forma es el sistema global de relaciones que podemos percibir entre los elementos de la totalidad de un filme (Bordwell y Thompson, 1993, p. 42).



En las películas existen de forma visible un grupo de elementos narrativos: el argumento, la relación causa - efecto, el uso y concepción del espacio, el manejo del tiempo, etc., que conforman la historia de la película. También se advierte un conjunto de elementos estilísticos: el manejo de la cámara, el diseño del color, de la imagen y del sonido, el uso de la música, la puesta en escena, la ambientación de las locaciones y otros recursos. No se trata de mezclar o combinar recursos estilísticos y elementos narrativos al azar sino de relacionarlos entre sí en favor de

la intención y tono global de la película; hay sonidos o melodías que describen y caracterizan personajes, hay movimientos de cámara que enfatizan sensaciones y acciones de los personajes, por tanto son los dos subsistemas, el narrativo y el estilístico, los que configuran la forma de una película y dan la sensación de unidad fílmica a la vez que, como se dijo, aportan elementos para el reconocimiento de signos culturales y sociales que dan forma a los imaginarios urbanos.

4.2.1 Principios de construcción de la forma narrativa

Argumento e historia- Causa y efecto- Tiempo- Espacio

Bordwell y Thompson (1993) plantean que la narración es la forma en que el argumento distribuye la información de la historia con el fin de conseguir efectos concretos. La narración es el proceso concreto que guía al espectador para que construya la historia a partir del argumento. En los principios de construcción narrativa se debe tener en cuenta el argumento y la historia. “Una narración es una cadena de acontecimientos con relaciones causa-efecto que transcurre en el tiempo y el espacio” (1993, p. 65). Según Bordwell y Thompson todos los componentes de esa definición son importantes en todas las narraciones, pero la causalidad y el tiempo son fundamentales, sin negar que existan otras posibilidades formales en narraciones de ficción, tales como el paralelismo que propone una similitud entre elementos diferentes: personajes, decorados, situaciones, momentos del día o cualquier otro elemento.

Aunque la causa y el efecto no sean las únicas unidades narrativas sí son en gran medida las más usuales en la historia del cine argumental o bien, de ficción.

- ***Argumento e historia, causa y efecto***

La historia es el conjunto de los hechos de una narración, tanto los que se presentan de forma explícita como aquellos que deduce el espectador (Bordwell y Thompson, 1993). El mundo global de la acción de la historia se denomina comúnmente la diégesis de la película. Diégesis es una palabra griega que

designa la historia contada, es decir, lo que existe en el mundo que describe la película.

En la *Poética* Aristóteles utiliza *diégesis* para referirse a un modo de representación que implica más el «contar» que el «mostrar» (...) esa idea fue elaborada por Gérard Genette en el análisis literario, antes de que Metz la importara al interior de la teoría filmica. Diégesis se refiere a los hechos contados y a los personajes de una narración, es decir, el significado del contenido narrativo, los personajes y las acciones tomados como si estuvieran «en sí mismos», sin referencia a la mediación discursiva. (...) En el cine, la palabra diégesis se refiere a la instancia de la película representada, la suma de la denotación de la película, es decir, la narración en sí misma, más el espacio ficcional, las dimensiones temporales implicadas en y por la narración (personajes, paisajes, sucesos, etc.) e incluso la historia tal y como es recibida y sentida por el espectador (Stam, 1999, p. 58).

Por su parte, el término argumento se utiliza para describir todo lo que es visible y audiblemente presente en la película que ve el espectador. “El argumento incluye en primer lugar, todos los hechos de la historia que están descritos de forma directa” (Bordwell y Thompson, 1993, p. 67). El argumento de la película puede contener material ajeno al mundo de la historia, es decir, puede incluir material extradiegético. Elementos que los personajes de la historia no pueden oír ni ver pero que hacen parte de la totalidad de la película. “El argumento va más allá del mundo de la historia al presentar imágenes y sonidos no diegéticos que pueden afectar nuestra comprensión de la historia” (Bordwell y Thompson, 1993 p. 67).

En conclusión, el argumento expresa explícitamente hechos de la historia, por lo que esos hechos son comunes a ambas instancias, pero la historia trasciende el argumento al sugerir acciones que el espectador no presencia de forma explícita.

Al volver sobre la idea de la causa y el efecto, es importante señalar que los agentes de éstos, son los personajes, son quienes realizan las acciones, viven los hechos y reaccionan ante ellos. “En una película narrativa los personajes tienen ciertas características: normalmente tienen cuerpo (aunque a veces un personaje no es más que una voz fantasmal) y a menudo poseen rasgos de carácter”

(Bordwell y Thompson, 1993, p. 68). Los rasgos de un personaje, comúnmente, cumplen un papel causal en la narración, éstos dan cuenta de actitudes, gustos, habilidades, características psicológicas, sociales, ideológicas, aspectos de vestuario, etc. Pese a esto, no todas las causas narrativas provienen de los personajes, según el género o las intenciones dramáticas del director, pueden derivarse de fuerzas supranaturales o naturales. “Por lo general, el espectador intenta activamente conectar los hechos mediante la causa y el efecto. Dado un incidente, tendemos a establecer hipótesis sobre qué puede haberlo causado o sobre lo que, a su vez, podría causar. Es decir, buscamos motivaciones causales” (Bordwell y Thompson, 1993, p. 69).

Las causas y efectos son elementales en una narración y tienen lugar en el tiempo, otra unidad narrativa.

- **Tiempo**

Respecto al tiempo, Gaudreault y Jost, plantean que “el filme como objeto estaría en pasado por la mera razón de que ha filmado una acción que *ha sido*; la imagen fílmica estaría en presente porque nos daría la sensación de que, con todo, sigue la acción en directo” (Gaudreault y Jost, 1995, p. 110). Por tanto el tiempo del cine es siempre presente, pues actualiza lo que muestra, de ahí que el espectador reciba las acciones como actuales.

Al nivel de la historia, los hechos son concebidos como si ocurrieran en una secuencia cronológica estricta, en un orden simple y lineal. Al nivel del discurso, sin embargo, los hechos pueden ser presentados en un orden que se desvía de la pura cronología, en el cual los mecanismos del *flashback*, los paralelismos, el *flashforward*, complican la progresión del relato. Además, los simples hechos de la historia pueden ser presentados de un modo complejo que implique repetición, elipsis y la aceleración o la congelación del tiempo (Stam, 1999, p. 142).

Desde los trabajos de la narratología literaria de Genette, se trasladan al cine tres niveles que permiten comprender el manejo del tiempo en una película: *orden*, *frecuencia* y *duración*. El *orden* tiene que ver con la relación entre la secuencia en

la que los hechos suceden en la historia y el orden en el que son contados (Stam, 1999). Por sí la cronología es una forma de orden, pero los hechos presentados sin seguir el orden de la historia reciben el nombre de *anacronía*. El *flashback* o analepsis (del presente al pasado), el *flashforward* o prolepsis (del presente al futuro) son tipos de anacronías. A partir del orden del argumento, puede deducirse el orden de la historia.

El segundo nivel que permite estudiar la forma de operar el tiempo en una cinta es la *frecuencia* que compara el número de veces que un acontecimiento ocurre en la historia y el número de veces que es presentado en el relato. De esta manera, puede hallarse relatos *iterativos* que describen una vez lo que ocurre múltiples veces; relatos *singulativos* que describen una vez lo que ocurre una vez o n veces lo que ocurre n veces, esta es la forma más común y estándar en los relatos cinematográficos. Relatos repetitivos son aquellos que narran n veces lo que ocurre una vez.

El último nivel del tiempo tiene que ver con la *duración*, es decir, con el tiempo que los acontecimientos duran en la diégesis y el tiempo en que tardan en narrarlos. La duración se refiere a las variaciones de la velocidad o el ritmo constantes de la historia y el ritmo y los tiempos variables del discurso (Stam, 1999). Según Genette existen cuatro ritmos narrativos principales: *pausa*, *escena*, *elipsis* y *sumario*.

En la pausa la historia se detiene para que el relato avance en descripciones, en este caso el tiempo de la historia es menor que el tiempo del relato, esto se evidencia en planos descriptivos o de ubicación donde la acción no avanza pero se describe el contexto en el que ésta ocurre. En la escena se presenta isocronía donde la duración diegética es igual a la duración narrativa, es decir el acontecimiento que se narra dura el tiempo necesario para narrarlo, por tanto el tiempo del relato es igual al tiempo de la historia. En la escena, el hecho es registrado sin manipulación temporal. Los ejemplos más claros de escenas en el cine son los planos secuencia en los cuales el hecho gana poder dramático a través del énfasis en su duración (Stam, 1999). Por su parte la elipsis “corresponde a un silencio textual (y por lo tanto narrativo) acerca de ciertos

acontecimientos que, según la diégesis, han tenido lugar” (Gaudreault y Jost, 1995, p.128).

Aquí, el tiempo pasa en la historia mientras que no transcurre tiempo en el discurso. Las elipsis permiten a los realizadores cinematográficos eliminar por montaje hechos que carecen de importancia, para seccionar dramáticamente relaciones causa y efecto, y para cubrir de forma económica amplios períodos de tiempo de la historia. Mientras que la elipsis es típicamente utilizada para desempeñar funciones de compresión narrativa, algunos realizadores cinematográficos utilizan la elipsis de un modo altamente expresivo y simbólico, entre ellos Roberto Rosellini y Bernardo Bertolucci, en cuyas películas la discontinuidad temporal es utilizada para articular un argumento lógico (Stam, 1999, p.144).

La cuarta categoría de la duración es el resumen o sumario donde un considerable periodo de tiempo de la historia es abreviado en un conciso fragmento del relato. Se emplea para condensar información. Aquí el tiempo del relato es más corto que el tiempo de la historia. El detenimiento es un recurso temporal que se opone al resumen al alargar el tiempo en el que transcurre un acontecimiento.

- **Espacio**

Los hechos se producen en lugares concretos que no se libran de la manipulación del argumento y de la historia. “Normalmente, el lugar de la acción de la historia es también el del argumento, pero a veces el argumento nos lleva a deducir otros lugares como parte de la historia (...) Así, la narración puede exigirnos imaginar espacios y acciones que nunca se muestran” (Bordwell y Thompson, 1993, p. 72).

Es difícil concebir una serie de acontecimientos filmicos que no estén, por su propia naturaleza, inscritos en un espacio singular. La imagen, la unidad base del relato cinematográfico, es un significante eminentemente espacial, el cine presenta siempre, a la vez, las acciones que constituyen el relato y el contexto en el que ocurren. Mencionan Gaudreault y Jost (1995) que el carácter icónico del significante fílmico llega a imponer al espacio cierta primacía sobre el tiempo, pues

el espacio figura en el fotograma, el tiempo no. La temporalidad en el cine debe apoyarse en el espacio para llegar a inscribirse en el seno del relato.

El espacio fílmico recibe el calificativo de indefectible. Utilizando el canal de la lengua oral, no se puede decir todo a la vez. La concurrencia espacial, la sincronía, la simultaneidad, son un ideal imposible de alcanzar para el narrador escritural. Cuando dos acontecimientos han tenido lugar simultáneamente en el mismo espacio, éste se ve obligado necesariamente a dejar de lado uno de ellos, por más que sea de modo provisional. En un relato fílmico, el espacio está casi continuamente presente, continuamente representado.

El cine es un fenómeno que implica constantemente una multiplicidad de informaciones topográficas, incluso cuando la acción transcurre en primeros planos. Cualquier objeto que se presente puede descomponerse en partes más pequeñas que se instalan necesariamente en un espacio dado y que establecen entre ellas algún tipo de relación espacial. Hasta el plano general constituye un buen ejemplo de la capacidad que posee el cine para entregar una cantidad infinita de informaciones (entre las cuales se cuentan las informaciones de tipo espacial). A esto se le conoce como *polifonía informacional* del medio cinematográfico.

Si partimos del principio de que encuadrar es, a la vez, admitir en el campo y descartar en el afuera de campo no es sorprendente que, históricamente, el fuera de campo diegético haya tenido que cumplir con tanta rapidez una función crucial. Campo y fuera de campo, espacio presente y espacio ausente. Más aún: espacio representado y espacio no mostrado. Por una parte, un espacio relativamente simple, constituido por todo lo que el ojo ve en la pantalla; por otra un espacio que suscita una serie de cuestiones por su misma ausencia (Gaudreault y Jost 1995, p. 93).

Todo lo que ingresa al campo se convierte en un elemento *profílmico* y, es recuperable en el plano diegético: se supone que lo que sucede realmente ante la cámara pertenece al universo del relato que la película está mostrando (Gaudreault y Jost, 1995).

Existe un espacio fuera de campo que es difícilmente localizable que proviene del sonido, en forma de música o comentario de la voz en *off*, y que permanece como relativamente paradójico, ya que desvela a la vez el enunciado mediante las informaciones específicas que vehicula y la enunciación en la medida en que estas informaciones emanan de un lugar que no es el de la propia diégesis. El fuera de campo como lugar de lo potencial, de lo virtual, aunque también de la desaparición y del desvanecimiento: lugar del futuro y del pasado, mucho antes de ser el del presente (Gaudreault y Jost, 1995).

En aras de su exhaustividad, el estudio del doble relato debe tener en cuenta las informaciones sonoras. Efectivamente, los ruidos también son indicios en la construcción del espacio: cuando forman una continuidad se da la impresión de que se trata de una articulación de planos por contigüidad, se vea su origen o no.

En la categoría narrativa del espacio puede inquirirse por aspectos que definen el lugar en el que transcurre la acción y que le aportan a la comprensión de esa ciudad que construye el cine, tales como interiores, exteriores, lugares públicos, privados y sus características físicas.

Otros elementos de la narrativa de una película tienen que ver con principios, finales y modelos de desarrollo: argumentos basados en el acceso al conocimiento, argumentos orientados hacia la consecución de metas, en los que un personaje sigue un camino para llegar a un objetivo o a unas metas deseadas; argumentos basados en búsquedas, en investigaciones, etc.

El tiempo o el espacio también crean modelos argumentales. Una situación enmarcada en el presente puede dar lugar a una serie de *flashbacks* que muestren el modo en que los hechos llevaron a la situación presente (Bordwell y Thompson, 1993). El espacio también puede convertirse en la base de un modelo argumental, esto ocurre cuando la acción está limitada a un único lugar o películas construidas en torno a un viaje que implica un horario y un itinerario.

4.2.2 Sistema estilístico

Puesta en escena-fotografía-montaje-sonido

Según la propuesta de Bordwell y Thompson el uso que hace una película de las técnicas (estilo de la película) no se puede estudiar de manera aislada de la utilización de la forma narrativa de esa película, el sistema estilístico interactúa con el sistema formal.

- ***Puesta en escena***

La puesta en escena, viene del término francés *mise-en-scene* que quiere decir “poner en escena una acción”, en un principio era restringida a la práctica de la dirección teatral. Al extender el término a la dirección cinematográfica, se designa el control del director sobre lo que aparece en la imagen fílmica (Bordwell y Thompson, 1993). Según sus antecedentes en el teatro, en el cine tiene que ver con los decorados, la iluminación, el vestuario y el accionar de los personajes. Cuando un director controla la puesta en escena, escenifica el hecho para la cámara.

Los escenarios en el cine pueden llegar a tener mayor fuerza dramática que un actor en escena, pues no son solamente receptáculos de acontecimientos humanos, sino que pueden entrar a formar parte de la acción narrativa de forma dinámica (Bordwell y Thompson, 1993). Un director de cine puede seleccionar una locación existente y montar en ella la acción siguiendo a los pioneros hermanos Lumière, o bien, puede construir el espacio, tal como lo hacía Mèliès, quien consideraba que podía ejercer un mayor control si él mismo acondicionaba su escenario en un estudio.

Los colores presentes en el escenario, ya sea en el espacio o en el vestuario de los personajes pueden llevar a la creación de motivos dramáticos y narrativos, de igual forma pueden funcionar ciertos elementos de la indumentaria de los personajes.

En cuanto a la iluminación vale decir que en cine es mucho más que la luz que permite ver la acción. La iluminación da forma a los objetos creando reflejos y sombras, así mismo conforma la composición global de un plano, afecta la sensación de la forma y la textura de los objetos descritos.

Se consideran cuatro características principales de la iluminación cinematográfica: cualidad, dirección, fuente y color (Bordwell y Thompson, 1993, p.153).

La cualidad hace referencia a la intensidad relativa de la iluminación. La iluminación dura crea sombras claramente definidas, mientras que la iluminación suave crea una luz difusa.

La dirección tiene que ver con el recorrido de la luz desde su fuente o fuentes hasta el objeto iluminado. Se puede distinguir luz frontal, luz lateral, contraluz, luz contrapicada, luz cenital.

La iluminación en una obra audiovisual también puede caracterizarse por su fuente. Hay películas que son rodadas con luz natural, es decir, el director aprovecha las fuentes de luz existentes en el espacio real, como el sol. Sin embargo, comúnmente, en las cintas de ficción el equipo de fotografía hace uso de fuentes artificiales de luz con el fin de lograr un mayor control sobre el aspecto visual de cada plano, empleando luces específicas para el quehacer cinematográfico.

Como otras técnicas del lenguaje audiovisual, la iluminación puede convertirse en un motivo narrativo.

En la puesta en escena, las figuras cumplen un papel fundamental. El término figuras comprende variadas posibilidades, desde personas, animales y objetos. “La puesta en escena permite que estas figuras expresen sentimientos y pensamientos; también puede dotarlas de movimientos para crear diferentes modelos cinéticos” (Bordwell y Thompson, 1993, p. 158).

Aunque las formas abstractas y las figuras animadas pueden llegar a ser muy importantes en la puesta en escena, los ejemplos más familiares de movimiento y expresión de las figuras son los actores interpretando papeles. Al igual que otros

aspectos de la puesta en escena, la interpretación se crea para ser filmada. La interpretación de un actor consta de elementos visuales (apariencias, gestos, expresiones faciales) y sonoros (voz, efectos). A veces, desde luego, un actor puede aportar sólo los elementos visuales, como en el periodo mudo de la historia del cine. Igualmente, la interpretación de un actor, en ocasiones, puede existir sólo en la banda sonora de la película (Bordwell y Thompson, 1993, p. 158).

Por lo general, desde la crítica y el análisis cinematográfico la interpretación de los actores se aprecia en términos de realismo, sin embargo no siempre resulta ideal cuestionar el trabajo de los actores, sean profesionales o no profesionales, en función de lo que pasa en el mundo fuera de la sala de cine, pues a lo largo de la historia del cine, las consideraciones sobre la interpretación realista han variado en virtud de las vanguardias artísticas imperantes en tal o cual momento histórico, como ocurrió con el Neorrealismo italiano, cuyas interpretaciones “fueron aclamadas cuando aparecieron como descripciones casi documentales de la vida italiana y que, sin embargo, ahora parecen contener, en su mayor parte, pulidas interpretaciones apropiadas para las películas de Hollywood” (Bordwell y Thompson, 1993, p.159).

Los cambiantes criterios del realismo no son la única razón para desconfiar de este concepto a la hora de analizar una interpretación. A menudo, cuando la gente dice que una interpretación es poco realista, la están valorando como mala. Sin embargo, no todas las películas pretenden ser realistas. Puesto que la interpretación que crea un actor es parte de la puesta en escena global, las películas contienen una gran variedad de estilos interpretativos. En vez de dar por sentado que la interpretación tiene que ser realista, deberíamos intentar comprender qué clase de estilo interpretativo pretende conseguir la película (Bordwell y Thompson, 1993, p. 159).

Según los autores, la interpretación realista será siempre sólo una opción dentro de la interpretación cinematográfica. Para determinar las funciones de la interpretación, se requiere determinar otros factores formales, como la causalidad de la narración y las convenciones del género. Sugieren que si lo que se busca es valorar las interpretaciones de los actores, se puede recurrir a este criterio: si el

actor se parece y se comporta de forma apropiada a la función de su personaje en el contexto de la película, el actor habrá ofrecido una buena interpretación, se parezca y se comporte o no como un personaje real, es decir, resulta más conveniente hablar en términos de verosimilitud en relación con el código estético que propone la película. Con frecuencia se considera una buena interpretación a la que genera papeles enormemente individualizados, pero muchas tradiciones cinematográficas han dado prioridad a la creación de tipos más amplios y más anónimos.

La narrativa clásica de Hollywood se construyó a partir de personajes estereotipados desde el punto de vista ideológico: el policía irlandés, el criado negro, el judío prestamista, la camarera o corista chocarrera. Mediante el encasillamiento, los actores se seleccionaban y dirigían para que se ajustaran a un tipo. No obstante, los actores con talento a menudo dotaban a esas convenciones de frescura e intensidad (Bordwell y Thompson, 1993, p.160).

Otro caso es el del cine soviético de los años veinte, en este periodo, varios directores utilizaron un principio similar al que se denominó *tipificación* donde se esperaba que el actor retratara a un representante típico de una clase social o movimiento histórico determinado.

En este orden de ideas, los estilos interpretativos inicialmente pueden reflexionarse en dos dimensiones: más o menos individualizada y más o menos estilizada. “A menudo tenemos ambas en mente cuando pensamos en una interpretación realista: creará un personaje único y no parecerá demasiado exagerada o contenida. Sin embargo, las interpretaciones menos individualizadas y más realistas también pueden adecuarse al contexto de la puesta en escena de una película concreta” (Bordwell y Thompson, 1993, p. 160).

Aunque una interpretación sea valorada como individualizada, en cierto grado, ésta también puede situarse en un *continuum* de estilización. Sin duda la tradición de interpretación en el cine ha estado orientada a lograr una fidelidad con lo que se asume como comportamiento realista motivado por el interés en los estados psicológicos de los personajes, de ahí que la interpretación exagerada sea

estilizada, de igual forma la contenida, como es el caso del trabajo de los actores de las películas de Robert Bresson, que se salen de los niveles convencionales.

La disposición de la puesta en escena crea la composición del espacio en pantalla. Esta composición bidimensional consiste en la organización de las formas, texturas y patrones de luz y oscuridad (Bordwell y Thompson, 1993). Por eso los colores de una película son otro elemento preponderante de la puesta en escena. “En el cine, nuestra visión se adapta a cambios de varios tipos: movimiento, diferencias de color, equilibrio de los diferentes componentes y variaciones de tamaño. Nuestra sensibilidad a esos cambios permite que el cineasta dirija nuestra atención por el espacio bidimensional de la imagen” (Bordwell y Thompson, 1993, p. 164). Es así como el director de cine, como cualquier artista explota las propiedades del contraste de color para orientar la percepción del espacio en la pantalla. “Los colores cálidos de la gama del rojo, naranja y amarillo tienden a atraer la atención, mientras que los colores fríos, como el morado y el verde, se destacan menos” (Bordwell y Thompson, 1993, p. 164).

Al uso extremo del principio de paleta limitada se denomina diseño del color *monocromático*. En ese caso el cineasta concede importancia a un único color o tonalidad que varía solamente en pureza o luminosidad.

El director es quien determina la duración de un plano en pantalla, con esto, en parte, controla el ritmo del relato, el movimiento dentro de la puesta en escena también afecta el ritmo. “El ritmo de la película centra la atención en las pequeñas variaciones de sus costumbres” (Bordwell y Thompson, 1993, p. 171).

El movimiento que vemos en la pantalla puede tener un compás visual característico, como el destello de un anuncio de neón o el balanceo continuo de un barco. El movimiento también puede tener un *tempo* marcado, como la aceleración de un coche en una escena de persecución, y el movimiento visual puede crear instantes distintivos y acentuados (Bordwell y Thompson, 1993, p. 170).

La intención que se busca expresar con un plano es afectada por la presencia de movimiento. Una composición estática intenta mantener la atención del espectador en un único elemento, mientras una que composición que resalta movimientos está más vinculada al tiempo porque dirige la mirada de un punto a otro usando diferentes velocidades, direcciones, y ritmos, así la puesta en escena puede controlar lo que ve el espectador, cuándo lo ve y cómo lo ve.

Como grupo de técnicas, la puesta en escena ayuda a componer el plano cinematográfico en el espacio y en el tiempo. El decorado, la iluminación y el comportamiento de las figuras interactúan para crear esquemas de color y profundidad, luz y oscuridad y movimientos, estos patrones definen y crean el espacio del mundo de la historia y subrayan la información importante de la historia. El uso que hace el director de la puesta en escena crea sistemas que no solo guían nuestra percepción paso a paso, sino que también ayudan a crear la forma global de la película (Bordwell y Thompson, 1993, p. 173).

Los autores sugieren que para comprender la información de la historia que presenta una película narrativa, se debe llevar a cabo un ejercicio de comparación de los lugares, identificar a los personajes por su aspecto y advertir los gestos destacados a medida que lo presenta la puesta en escena. “Muchos motivos que reaparecen a lo largo de la exposición del argumento son elementos visuales de la puesta en escena, y estos motivos pueden ser de gran utilidad para los principios formales fundamentales de la organización total de la película: su unidad y sus modelos de similitud, diferencia y desarrollo” (Bordwell y Thompson, 1993, p. 173).

La puesta en escena es un elemento estilístico que no funciona en momentos aislados, sino en relación con el sistema narrativo de toda la película (Bordwell y Thompson, 1993). Interviene en la acción del argumento porque a través de ella se presentan los acontecimientos, también aporta información sobre la historia aunque puede, igualmente, presentar una narración de una forma más o menos restringida.

- **Fotografía: propiedades cinematográficas**

Literalmente la cinematografía es escritura en movimiento, por tanto depende en gran medida de la fotografía.

El plano no existe hasta que se inscriben en una tira de película, unos patrones de luz y oscuridad. El cineasta también controla lo que llamaremos propiedades cinematográficas del plano, no sólo lo que se filma, sino también cómo se filma. Las cualidades cinematográficas incluyen tres factores: 1. Los aspectos fotográficos del plano, 2. El encuadre del plano, 3. La duración del plano (Bordwell y Thompson, 1993, p. 185).

El director de cine puede seleccionar la gama de tonalidades, manipular la velocidad del movimiento y transformar la perspectiva.

El contraste tiene que ver con el grado de diferencia entre la zona más clara y la más oscura de la imagen. “Una imagen de alto contraste o contrastada, presenta reflejos blancos luminosos, zonas de negro puro y una reducida gama de grises en medio. Una imagen de bajo contraste posee una amplia gama de grises sin ninguna zona de negro o blancos puros” (Bordwell y Thompson, 1993, p.186).

Por medio del contraste los cineastas pueden dirigir la atención del espectador hacia las partes importantes del plano. Una imagen subexpuesta se caracteriza por ser demasiado oscura, con muy poca luz admitida a través del objetivo, y una sobreexpuesta es demasiado clara, con mucha luz admitida a través del lente.

Respecto a la velocidad del movimiento, se puede precisar que suponiendo una velocidad de proyección constante, a menos fotogramas por segundo durante el rodaje, mayor aceleración de la acción en la pantalla. Por otra parte, cuantos más fotogramas por segundo se rueden, más lenta parecerá la acción en la pantalla.

En el cine el encuadre es importante porque define y limita la imagen. El control del encuadre sobre la escala del hecho controla la comprensión del propio hecho. El encuadre puede afectar enormemente a la imagen mediante:

1. El tamaño y la forma de la imagen. 2. La forma en que el encuadre define el espacio en campo y fuera de campo. 3. La forma en que el encuadre controla la distancia, el ángulo y la altura de un lugar ventajoso sobre la imagen y 4. La forma en que el encuadre puede moverse en relación con la puesta en escena (Bordwell y Thompson, 1993, p. 202).

El espacio en campo y el espacio fuera de campo

La imagen cinematográfica es limitada y restringida, de un mundo implícitamente continuo, el cuadro selecciona una porción para mostrarla al espectador.

Los siguientes términos se refieren a lo que se ve en la pantalla:

Ángulo: La imagen implica un ángulo de encuadre con respecto a lo que se muestra. El número de ángulos es infinito, puesto que hay un número infinito de puntos en el espacio que pueden ocupar la cámara. Pero en la práctica generalmente se distinguen tres tipos de ángulos: recto o frontal, alto o picado (mirando hacia abajo), bajo o contrapicado (mirando hacia arriba) (Bordwell y Thompson, 1993).

Nivel: el nivel alude a la sensación de gravedad que gobierna el material filmado y la imagen.

Altura: el encuadre crea la sensación de estar ubicados en determinada altura. El ángulo de cámara está relacionado con la altura, por ejemplo, encuadrar desde un ángulo contrapicado presupone estar en una posición más elevada que el material de la imagen (Bordwell y Thompson, 1993).

Distancia: el encuadre también puede generar la sensación de estar lejos o cerca de la puesta en escena del plano. La medida estándar es la escala del cuerpo humano, pero puede servir cualquier objeto filmado para considerar la cercanía o lejanía de la cámara. Plano de conjunto o panorámico ofrece el encuadre para los paisajes; el plano general abarca la figura completa de un ser humano, es decir, desde la cabeza hasta los pies y el lugar donde se encuentra; el plano americano

propio de los westerns encuadra la figura humana desde las rodillas hasta la cabeza. El plano medio largo ofrece la vista del cuerpo humano desde la cintura hacia arriba; el plano medio desde el pecho hasta la cabeza, el plano medio corto encuadra el cuerpo desde el cuello hacia arriba y el primer plano muestra sólo la cabeza, las manos, los pies o un objeto pequeño, pone de manifiesto expresiones faciales, detalles de gestos u objetos significativos. El primerísimo primer plano destaca una porción del rostro, aísla un detalle y agranda lo pequeño (Bordwell y Thompson, 1993).

A pesar de que son interesantes las analogías verbales en relación con las características de los encuadres, en el análisis del cine las cualidades técnicas no poseen significados automáticos y estrictos, pues las películas perderían su valor único y su riqueza semántica y semiótica. Los encuadres, según Bordwell y Thompson, no tienen significados absolutos o generales.

Basarse en fórmulas es olvidar que el significado y el efecto siempre son resultado de la película entera, de su funcionamiento como sistema. El contexto de la película determinará la función de los encuadres, al igual que determina la función de la puesta en escena, las cualidades fotográficas y demás técnicas (Bordwell y Thompson, 1993, p. 214).

Además de las características del encuadre mencionadas anteriormente, comunes a todas las imágenes encuadradas en pinturas, fotografías, cómics, entre otras, debe considerarse el modo de encuadrar propio del cine y el video. En la imagen en movimiento es posible que el encuadre se mueva respecto al material encuadrado.

El encuadre móvil

Esto significa que dentro de los confines de la imagen que ve el espectador, el encuadre del objeto cambia. El encuadre móvil produce cambios en la altura, la distancia, el ángulo o el nivel de la cámara dentro del plano (Bordwell y Thompson, 1993).

Casi siempre se relaciona el movimiento del encuadre con el movimiento de cámara. La movilidad del encuadre se consigue mediante el movimiento físico de la cámara durante la filmación. Hay varios tipos de movimientos de cámara y cada uno produce efectos concretos en la pantalla.

Dentro de los tipos de movimientos de cámara sobresalen las panorámicas, movimientos que realiza la cámara sin desplazarse del eje. Se distinguen circulares, paneos derechos e izquierdos, tilt up (hacia arriba) y tilt down (hacia abajo). Los travellings son movimientos que realiza la cámara desplazándose de su eje. (trípode con ruedas: dolly, vertical: grúa) circular, dolly in (hacia delante) y out (hacia atrás), tracking, laterales. En la cámara en mano o al hombro el operador no fija la cámara en un trípode o dolly sino que usa su cuerpo como soporte. La cámara subjetiva se usa por lo regular para obtener imágenes desiguales y muy movidas. Es motivada por la narración con el fin de representar el punto de vista, literalmente, de uno de los personajes o figuras en movimiento. El zoom es el desplazamiento óptico técnico de la cámara: in (acerca el personaje) y out (aleja el personaje).

Una de las funciones más comunes del movimiento de cámara es reencuadrar. Si un personaje se mueve en relación con otro personaje, usualmente se panoramizará levemente la imagen para modificar el movimiento y seguir al personaje. Los reencuadres tienden a pasar inadvertidos pues están motivados por el movimiento de las figuras dentro del cuadro. El reencuadre es solo una de las formas en que puede usarse el encuadre móvil. La cámara también puede seguir la continuidad de un movimiento.

Puede decirse entonces que un movimiento de cámara tiene el potencial para crear efectos significativos por sí mismo, así como la velocidad del encuadre móvil en una película narrativa, que puede estar motivada por necesidades narrativas. “Cuando la cámara se mueve por su cuenta, somos conscientes de que interpreta de forma activa la acción, creando suspense o proporcionándonos información de aquello que ignoran los personajes” (Bordwell y Thompson, 1993, p. 228).

Otra de las funciones del movimiento de cámara independiente del movimiento de las figuras es vincular a los personajes entre sí.

La duración de la imagen: la toma larga

La duración de un hecho en la pantalla se puede manipular mediante ajustes en el mecanismo motriz de la cámara. También es posible manipular la duración en la pantalla dentro de un único plano. “No hace falta que haya una correspondencia exacta entre la duración en pantalla del plano y la duración de los hechos de la historia que se representan” (Bordwell y Thompson, 1993, p. 234).

La toma larga se considera como una alternativa a la sucesión de planos, el director puede decidirse por presentar una escena en una o varias tomas largas en lugar de hacerlo a través de varios planos más cortos. Cuando toda una escena se presenta mediante un único plano, la toma larga recibe el nombre de *plano secuencia*. El uso de la toma larga se realiza de manera selectiva según la narrativa y la intención estética y/o dramática de la película, es así como unas escenas se basan más en el montaje y otras en tomas largas, en definitiva, esto permite al director asociar determinados aspectos de una forma narrativa o no narrativa con las diferentes opciones estilísticas. La toma larga es un recurso que se asocia al encuadre móvil. “La toma larga puede utilizar la panorámica, el travelling, planos de grúa o zoom para presentar continuamente puntos de vista cambiantes que son comparables en ciertos aspectos a los cambios de imagen que proporciona el montaje” (Bordwell y Thompson, 1993, p. 235).

○ ***La relación entre plano y plano: el montaje***

Dentro del sistema estilístico de toda película el montaje cumple un papel significativo, puede que no sea la técnica cinematográfica más importante pero en gran medida contribuye a la organización del relato audiovisual y al efecto que éste causará en los espectadores.

Se puede considerar al montaje como la coordinación de un plano con el siguiente. Es necesario distinguir el modo en que se efectúa el montaje en el proceso de

producción de la manera en que aparece el montaje en la pantalla para los espectadores (...) en la producción cinematográfica un plano es uno, o más fotogramas expuestos en serie en una tira de película continua. El montador elimina el material que no se quiere utilizar y une los planos elegidos, el final de uno con el comienzo de otro (Bordwell y Thompson, 1993, p. 247).

Las uniones de los planos pueden ser de diferentes tipos. Un fundido a negro oscurece progresivamente el final de un plano hasta el negro, y un fundido de apertura ilumina un plano desde el negro. Un encadenado sobrepone brevemente el final del plano A al principio del plano B. En una cortinilla, el plano B reemplaza al plano A mediante una línea divisoria que se mueve a través de la pantalla. Ambas imágenes están brevemente en la pantalla al mismo tiempo, pero no se mezclan como en un encadenado. En el proceso de producción, los fundidos encadenados y cortinillas son efectos ópticos y el montajista los señala como tales. El modo más común de unir dos planos es el corte (1993).

Los espectadores perciben un plano como un segmento ininterrumpido de tiempo, espacio o configuraciones gráficas en la pantalla. “Los fundidos, los encadenados y los cortinillas interrumpen gradualmente un plano y lo reemplazan por otro. Los cortes se perciben como cambios instantáneos de un plano a otro” (Bordwell y Thompson, 1993, p. 248).

Dimensiones del montaje cinematográfico

Según Bordwell y Thompson el montaje ofrece al director cuatro áreas básicas de elección y control:

Relaciones gráficas entre el plano A y el plano B

Montar dos planos cualesquiera permite la interacción, mediante la similitud y la diferencia, de las cualidades puramente pictóricas de esos dos planos. Los cuatro aspectos de la puesta en escena (iluminación, decorados, vestuario y la acción de los personajes en el espacio y el tiempo). Y la mayoría de las cualidades cinematográficas (fotografía, encuadre, movilidad de la cámara) proporcionan posibles elementos gráficos. De este modo, todo plano proporciona la posibilidad

de un montaje puramente gráfico y todo corte crea algún tipo de relación gráfica entre dos planos (Bordwell y Thompson, 1993).

Los elementos gráficos se montan para lograr una continuidad uniforme o un contraste repentino. El montajista puede relacionar planos por sus similitudes gráficas, generando lo que se denomina un emparejamiento gráfico. Las formas, los colores, la composición global o el movimiento en el plano A se pueden retomar en la composición del plano B.

Relaciones rítmicas entre el plano A y el plano B

La longitud física del plano corresponde a una duración mensurable en la pantalla. Como se sabe, a la velocidad del sonoro, 24 fotogramas duran un segundo en proyección. Un plano puede ser tan breve como un único fotograma o puede tener cientos de fotogramas de duración, durando varios minutos mientras se proyecta. El montaje también permite al cineasta determinar la duración de cada plano. Cuando el director modifica la duración de los planos en relación unos con otros, está controlando el potencial rítmico del montaje (1993).

El ritmo en el cine tiene que ver con varios factores: esencialmente con el acento, el compás y el tempo. Es preciso señalar que el ritmo cinematográfico como un todo depende no sólo del montaje, sino también de otras técnicas cinematográficas, por ejemplo puede derivar del movimiento de la puesta en escena, de la posición y el movimiento de la cámara, del sonido y del contexto general. Sin embargo, la duración de los planos en la pantalla es la que contribuye considerablemente a lo que intuitivamente se reconoce como ritmo de una película.

Con el control del ritmo del montaje, el director regula la cantidad de tiempo que tiene el espectador para comprender y reflexionar sobre lo que ve. Una serie de planes rápidos, por ejemplo, deja poco tiempo para pensar acerca de lo que está pasando en la pantalla.

Relaciones espaciales entre el plano A y el plano B

El montaje no sólo sirve para intervenir los elementos gráficos y el ritmo, también para construir un espacio fílmico. “El montaje permite que una esfera de conocimiento omnisciente se vuelva visible como omnipresencia, la capacidad para trasladarse de un lugar a cualquier otro. El montaje permite al cineasta relacionar dos puntos cualesquiera en el espacio mediante la similitud, la diferencia o el desarrollo” (Bordwell y Thompson, 1993, p. 257). Por ejemplo, se puede iniciar con un plano que establezca un todo espacial y a continuación una parte de ese espacio. También se puede construir un espacio global a partir de las partes que lo componen. Las posibilidades de las manipulaciones espaciales fueron exploradas por el cineasta soviético Lev Kulechov, de quien se dice propuso una serie de experimentos para crear relaciones espaciales eliminando los planos de situación. Los estudiosos de la teoría cinematográfica y concretamente del montaje audiovisual denominan efecto Kulechov a cualquier serie de planos que, en ausencia de un plano de situación, lleve al espectador a deducir un todo espacial a partir de la visión de solamente porciones de ese espacio.

Relaciones temporales entre el plano A y el plano B

El montaje además puede regular el tiempo de la acción que sugiere el relato. En una película narrativa el montaje, por lo general, representa una ayuda en la manipulación que hace el argumento del tiempo de la historia. El director puede controlar la sucesión temporal mediante el montaje. La manipulación temporal de los hechos da lugar a cambios en las relaciones entre la historia y el argumento. Tal vez el espectador está más familiarizado con estas manipulaciones en los flashbacks, que presentan uno o más planos fuera de su presunto orden en la historia y en el flashforward que también rompe el presunto orden de los hechos de la historia yuxtaponiendo un plano del presente con un plano de un hecho futuro antes de volver al presente. “Podemos suponer, entonces, que si una serie de planos sigue un orden 1-2-3 al presentar los hechos de la historia, es porque el

“...el cineasta a elegido hacerlo así, no porque sea obligatorio seguir este orden” (Bordwell y Thompson, 1993, 259).

El montajista puede alterar la duración natural de los hechos de la historia tal y como se presenta el argumento de la película. El montaje elíptico presenta una acción de forma que consume menos tiempo en la pantalla de lo que consume en la historia. El director puede crear una elipsis principalmente de tres formas: puntuación convencional, encuadres vacíos y plano de acción complementaria (1993).

El montaje continuo

Es un estilo de montaje dominante a lo largo de toda la historia del cine occidental pero no es la única forma.

Normalmente el ritmo del montaje se define con base en la distancia de la cámara del plano. Los planos generales se mantienen en pantalla más tiempo que los planos medios, y los planos medios más que los primeros planos. Se supone que el espectador necesita más tiempo para abarcar los planos que contienen más detalles. Puesto que el estilo continuo pretende presentar una acción narrativa, es principalmente mediante el manejo del espacio y el tiempo que el montaje fomenta la continuidad narrativa.

Continuidad espacial: La regla de los 180°

Bordwell y Thompson precisan que en el estilo continuo, el espacio de una escena se elabora de acuerdo con lo que se denomina eje de acción, línea central o línea de 180°. El eje de acción determina un semicírculo, o un área de 180°, donde se puede emplazar la cámara para presentar la acción. Este sistema:

- Asegura un espacio común de un plano a otro.
- Asegura una dirección constante en la pantalla.
- Asegura la dirección lógica de un plano en la pantalla.

Gracias a la regla de los 180° el espectador sabrá siempre donde están los personajes en relación con otros y con el decorado, además comprenderá donde se encuentra él con respecto a la acción de la historia.

Dos de los recursos comunes dentro del sistema de los 180° son el plano/contraplano: una vez que se ha establecido una línea de 180°, el director puede mostrar primero un extremo de la línea y luego el otro. Un contraplano no es literalmente el reverso del primer encuadre. Es simplemente un plano del extremo opuesto del eje de acción, normalmente tomado en un ángulo oblicuo al sujeto (Bordwell y Thompson, 1993).

El otro recurso es el emparejamiento del eje de miradas. Es decir, el plano A presenta a alguien mirando algo fuera de cuadro; el plano B nos muestra lo que está mirando. En ningún plano están tanto el que mira, como el objeto presente (1993).

Para evitar saltos en la imagen, la continuidad clásica realiza un uso generoso del plano/contraplano y la regla de los 30° que aconseja que toda posición de cámara debe variar al menos en 30° respecto a la anterior.

De acuerdo con Bordwell y Thompson el montaje también puede crear omnisciencia, es decir, ese conocimiento casi divino que intentan evidenciar algunas películas. El recurso técnico más destacado es el montaje paralelo que estudió bastante por primera vez D. W. Griffith. Esta técnica proporciona al espectador un conocimiento ilimitado de la información causal, temporal o espacial al alternar planos de una línea de acción que transcurre en un lugar con planos de otros hechos en otros lugares. De este modo, el montaje paralelo crea cierta discontinuidad espacial, pero vincula la acción al crear una sensación de causa-efecto y simultaneidad temporal.

Continuidad temporal: orden, frecuencia, duración

En el sistema de continuidad clásico, tanto el tiempo, como el espacio, se organizan de acuerdo con el desarrollo de la narración.

Los flashbacks son la violación más común en el orden así como la forma más común de motivar la repetición de una escena ya presenciada.

La ausencia de elipsis en la acción de la historia, el sonido diegético prolongándose después del corte y el corte en movimiento son tres indicadores fundamentales de que la duración de la escena es continua.

- ***El sonido en el cine***

La banda sonora de una película puede ser manipulada independientemente de las imágenes, esto hace del sonido un elemento tan flexible y de tan grande alcance como las demás técnicas cinematográficas. En el cine, los sonidos y los esquemas que forman son muchas veces imperceptibles. “En este carácter escurridizo radica una parte de la fuerza de esta técnica: el sonido puede conseguir efectos muy fuertes y aún así pasar bastante inadvertido” (Bordwell y Thompson, 1993, p. 292).

El sonido es una técnica de gran impacto, entre otras razones porque crea un modo de percibir diferente. La atención visual puede ir acompañada de la atención auditiva. El sonido puede condicionar e incidir de forma activa el modo en que el espectador percibe e interpreta la imagen, pues puede encausar la atención de manera específica indicando qué cosas mirar. “Esta posibilidad resulta aún más fecunda cuando se considera que la pista sonora de algún elemento visual puede anticipar ese elemento y dirigir nuestra atención hacia él. De este modo, la banda sonora puede aclarar hechos de la imagen, contradecirlos o hacerlos ambiguos” (Bordwell y Thompson, 1993, p. 293).

Otro aspecto a resaltar es que el sonido trae consigo un nuevo significado del valor del silencio. Sólo con el color como fuente disponible, plantean los autores, se puede considerar el uso de la fotografía en blanco y negro como el resultado una decisión artística consiente. Sólo en el cine sonoro el director puede utilizar el

silencio para conseguir un efecto dramático. Es así como dentro de la esfera del sonido, el silencio puede adoptar una nueva función expresiva.

Fundamentos del sonido cinematógrafo

Características acústicas

Nivel. El sonido cinematográfico manipula constantemente el volumen sonoro. Por ejemplo, en muchas películas, un plano general de una calle ajetreada va acompañado de un estrepitoso ruido de tráfico, pero cuando dos personas se encuentran y comienzan a hablar, el nivel del ruido disminuye. O bien un diálogo entre un personaje de voz suave y otro de voz atronadora, que se caracterizará tanto por la diferencia de volumen como por la sustancia de conversación (Bordwell y Thompson, 1993).

El nivel también tiene que ver con la distancia percibida: cuanto más fuertes es el sonido, más cerca se cree que está.

Tono: la frecuencia de las vibraciones sonoras rige el tono o la altura o bajeza percibidas del sonido. Ciertos instrumentos, como el diapasón, pueden producir tonos puros, pero la mayoría de los sonidos, tanto en la vida como en el cine, son tonos complejos, series de diferentes frecuencias. No obstante, el tono desempeña un papel útil a la hora de resaltar los diferentes sonidos de la banda sonora de una película. Nos ayuda a diferenciar la música y los diálogos de otros sonidos. El tono también sirve para diferenciar objetos.

Timbre: puede ayudar a articular porciones de la banda sonora, como cuando se diferencian a los instrumentos musicales entre sí. El timbre también pasa a primer término en determinadas ocasiones, como en el estereotipado uso de las notas de saxo en las escenas de seducción.

Como componentes fundamentales del sonido cinematográfico, estas tres características acústicas (el nivel, el tono y el timbre) interactúan para definir toda la textura sonora de una película. En el nivel más elemental, estos tres factores acústicos permiten distinguir los diferentes sonidos de una película. Por ejemplo

estas cualidades hacen que el espectador reconozca las voces de los diferentes personajes (Bordwell y Thompson, 1993).

Selección, alteración y combinación

El sonido en el cine es de tres tipos: diálogos, música y efectos sonoros. En ocasiones un sonido puede traspasar las categorías: ¿un crédito es un diálogo o un efecto sonoro? ¿es la música electrónica también un efecto sonoro? En *Psicosis*, cuando una mujer grita, se espera oír una voz humana y en vez de eso se oyen violines gritando (Bordwell y Thompson, 1993).

La creación de la banda sonora se parece a la composición del montaje de las imágenes. Así como el director elige la mejor imagen entre varios planos, también puede escoger el fragmento sonoro más útil. Del mismo modo que puede mezclar material de fuentes diferentes en una única banda visual, también se pueden añadir libremente sonidos que no sean grabados durante el rodaje. Y al igual que puede unir o sobreimpresionar imágenes, también puede unir dos sonidos cualesquiera juntando los dos extremos o colocar uno sobre otro. Aunque normalmente el espectador no es tan consciente de las manipulaciones de la banda sonora ésta requiere tanto control y elección como la imagen.

Como en todas las técnicas cinematográficas el objetivo es guiar la atención del espectador. El diálogo, el transmisor de la información de la historia, se graba y reproduce por lo general con el fin de que tenga la máxima claridad. Las frases importantes no tendrán que competir con la música o con el ruido de fondo. “Los efectos sonoros son normalmente menos importantes. Proporcionan la sensación global de un entorno realista y apenas se advierten, sin embargo, si se omitieran el silencio sería molesto” (Bordwell y Thompson, 1993, p. 298).

En ocasiones, el director seleccionará piezas musicales ya existentes como acompañamiento de la película, en otros casos se compondrá expresamente la música para la película, y en este caso el cineasta y el compositor decidirán el ritmo, la melodía, la armonía y la instrumentación; aspectos que pueden influir en la respuesta emocional del espectador. Además, una melodía o frase musical puede estar asociada con personajes, decorados, situaciones o ideas concretas.

Dimensiones del sonido cinematográfico

Ritmo: El diálogo también tiene un ritmo. Las personas se pueden identificar por señales vocales que muestran no sólo las frecuencias y amplitudes características, sino también diferentes modelos de ritmo y énfasis silábico. En las películas de ficción, el ritmo del diálogo es algo que controla el actor, el montador de sonido también puede manipularlo en la fase de doblaje (1993).

Cualquier consideración de los usos rítmicos del sonido es complicada debido a que los movimientos en el interior de las propias imágenes también tienen un ritmo, que se distingue por los mismos principios de compás, velocidad y acento. Además, el montaje tiene un ritmo: una sucesión de planos breves ayuda a crear un tempo rápido, mientras que los planos que se mantienen más tiempo tienden a ralentizar el ritmo (Bordwell y Thompson, 1993, p. 304).

Casi siempre el ritmo del montaje, del movimiento en el interior de las imágenes y el ritmo del sonido cooperan entre sí. Tal vez la tendencia más común es que se acompañen los ritmos visuales y sonoros unos con otros, pero el director también puede crear una disparidad entre estos ritmos como cuando monta escenas dialogadas de manera que vayan en contra de los ritmos de una conversación natural. El cambio de ritmo puede modificar las expectativas del espectador.

Fidelidad: Por fidelidad no se debe entender la calidad de la grabación. Aquí la fidelidad se refiere al grado en que el sonido es fiel a la fuente que remite. Si una película muestra a un perro ladrando y se oye el sonido de un ladrido, ese sonido es fiel a su fuente; el sonido mantiene una fidelidad. “Pero si la imagen de un perro ladrando esta acompañada por el sonido de un gato maullando, se produce una disparidad entre la imagen y el sonido, una falta de fidelidad” (Bordwell y Thompson, 1993, p. 306). Si el espectador considera que el sonido procede su fuente en el mundo diegético de la película, entonces es fiel, al margen de cuál sea su fuente real en la producción.

Espacio: El sonido tiene una dimensión espacial ya que procede de una fuente. Si la fuente de un sonido es un personaje o un objeto perteneciente al espacio de la

historia de la película se denomina sonido diegético. Las voces de los personajes, los sonidos que crean los objetos de la historia, o la música interpretada por instrumentos que aparecen en el espacio de la historia, son todos ellos diegéticos.

Por otro lado, el sonido no diegético es aquel que procede de una fuente externa al espacio de la historia, por ejemplo la música que se añade en la posproducción para realzar la acción o el drama de una escena.

Como sucede con la fidelidad, la distinción entre sonido diegético y no diegético no depende de la fuente real del sonido en el proceso de producción. Más bien depende de la comprensión de las convenciones de la visión cinematográfica.

Sabemos que el espacio de la acción de la narración no se limita a lo que podemos ver en la pantalla en un momento determinado. Si ya sabemos que están presentes varias personas en una habitación, podemos ver un plano que muestre sólo a una persona sin suponer que el resto de la gente se ha marchado. Y si habla una de estas personas fuera de campo, todavía suponemos que el sonido procede de parte del espacio de la historia. Así, el sonido diegético puede ser en pantalla o en *off*, dependiendo de si la fuente está dentro o fuera de campo (Bordwell y Thompson, p. 308).

El sonido en *off* puede sugerir un espacio que se extiende más allá de la acción visible, éste puede controlar las expectativas sobre el espacio en campo.

Hay otras posibilidades de sonido diegético. El cineasta puede utilizar el sonido para representar lo que un personaje está pensando. Se oye la voz del personaje que pronuncia sus pensamientos aunque sus labios no se muevan, presumiblemente los otros personajes no pueden oír esos pensamientos. En este caso la narración utiliza el sonido para conseguir un matiz de subjetividad, proporcionando información sobre el estado mental del personaje. Esos pensamientos hablados son comparables a las imágenes mentales en la banda de imagen. Un personaje también puede recordar palabras, fragmentos musicales o acontecimientos como representados por efectos sonoros. En este caso, la técnica es semejante al *flashback* visual (Bordwell y Thompson, 1993).

El uso del sonido para penetrar en la mente de un personaje es tan común que se necesita distinguir entre sonido diegético interno y externo. El externo es el que los espectadores consideran que tiene una fuente física en la escena. El interno es el que proviene de dentro de la mente de un personaje, por tanto es subjetivo. “Los sonidos no diegéticos y diegético interno se denominan sonidos *over* porque no proceden del espacio real de la escena” (Bordwell y Thompson, 1993, p. 310).

Según lo anterior el sonido puede ser diegético dentro del espacio de la historia o no diegético fuera del espacio de la historia. Si es diegético puede estar en pantalla o en off y puede ser interno subjetivo o externo objetivo.

Tiempo: El sonido también permite al director representar el tiempo de diferentes modos. Esto se debe a que el tiempo que representa la banda sonora puede ser o no el mismo que el que representa la imagen. El proceso se hace evidente con la sincronización entre sonido e imagen. El emparejamiento del sonido con la imagen durante la proyección crea el sonido sincrónico. Cuando un sonido está sincronizado con la imagen, se oye al mismo tiempo que se ve la fuente sonora que lo produce. “El diálogo entre los personajes normalmente está sincronizado para que los labios de los actores se muevan al mismo tiempo que oímos las palabras” (Bordwell y Thompson, 1993, p. 313).

Desde finales de los años sesenta, se ha vuelto bastante común que el sonido de la escena siguiente comience mientras las imágenes de la anterior todavía están en pantalla. Este recurso de transición se denomina *solapado de sonido*.

4.2.3 Movimientos y corrientes

Hasta este momento se han reseñado los elementos y técnicas del lenguaje cinematográfico de los que dispone el director para dar forma fílmica a su idea y establecer el código estético de su película, esto se relaciona con el artículo *La politique des auteurs* escrito en 1957 por el teórico y crítico de cine André Bazin en el que menciona que la elección estilística y narrativa en la creación artística imprime el factor personal del director como un criterio de referencia para postular

después su permanencia e incluso su progreso de una obra a la siguiente (Stam, 2001). Así es como el autor cinematográfico se esmera por lograr la autenticidad ante la mirada alienante de los sistemas estilísticos convencionales. “La teoría del autor fue, en cierto sentido, un palimpsesto de influencias que combinaba las concepciones expresivas románticas del artista, las modernas nociones formalistas de discontinuidad y fragmentación estilística, y un interés protomoderno por las artes y los géneros inferiores” (Stam, 2001, p. 109).

Andrew Sarris el crítico de cine estadounidense que impulsó la teoría del autor en su país, propuso tres criterios para reconocer a un autor: 1. La competencia técnica; 2. Una personalidad reconocible; y 3. Un significado interno surgido de la tensión entre la personalidad y el material (Stam, 2001).

Robert Stam (2001) señala que la teoría del autor sostiene que los directores intrínsecamente fuertes exhiben con el paso de los años una personalidad estilística y temática reconocible, incluso en el marco de los estudios de Hollywood. Es decir, que el verdadero talento siempre sale a la luz sin importar las circunstancias. Por tanto la política o teoría del autor consiste en hallar una continuidad temática y estilística en las películas de un mismo director, quien como un escritor literario estampa su estilo personal y su cosmovisión en cada una de sus películas.

Puede ser que el estilo de un director, o bien el código estético de un filme, se inscriba dentro de las características de un movimiento o corriente cinematográfica más amplia. Es común que los filmes que se interesan en la experiencia urbana, en los espacios y atmósferas que se crean en una ciudad basen su forma filmica en una narrativa y una estética, generalmente, ligadas al realismo; para entender esto es justo señalar lo siguiente:

Apunta Robert Stam que Jean- Paul Fargier, un videoartista francés, consideraba la impresión de realidad como uno de los constituyentes de la ideología producida por el aparato cinematográfico: “la pantalla se abre como una ventana, transparente. Esta ilusión es la materia de la que está hecha la ideología específica segregada por el cine”(Fargier, citado por Stam, 2001, p. 169).

Lo que registra la cámara es, de hecho, el mundo vago, no formulado, no teorizado e irreflexivo de la ideología dominante... reproduciendo las cosas no como realmente son sino como se muestran refractadas a través de la ideología. Éste fenómeno incluye todas las etapas del proceso de producción: el tema, los estilos, las formas, los significados, las tradiciones narrativas, todos ellos subrayan el discurso ideológico general (Comolli y Narboni citados por Stam, 2001, p. 170).

Debe diferenciarse la realidad en el cine, del realismo en el cine y los realismos en el cine. La realidad en el cine tiene que ver con la representación de escenarios, conflictos y personajes referidos a la realidad real, aquí lo *real* se refiere a lo que existe por sí mismo y lo que es relativo a las cosas, y la realidad en cambio, corresponde a la experiencia vivida que hace un sujeto de lo real. “El realismo reivindica la construcción de un mundo imaginario que produce un fuerte efecto de real, pero también busca, contradictoriamente, recuperar cierta capacidad de idealidad para decir algo sobre lo real y no solamente sobre una realidad momentánea” (Aumont y Marie, 2006, p. 187).

Como desafío teórico al formativismo surgió el realismo en la vertiente de André Bazin, quien en su libro *¿Qué es el cine?* plantea que es posible clasificar los estilos cinematográficos en función del nivel que representan. La realidad no debe ser entendida de una forma cuantitativa. El mismo suceso, el mismo objeto es propenso a ser representado de variadas maneras. Cada representación elige, rechaza o explora ciertas cualidades o técnicas, introduce con fines didácticos o estéticos abstracciones que hacen que el espectador reconozca el objeto en la pantalla de una manera diferente en cada caso. Al final de esto, la realidad inicial es sustituida por una ilusión de realidad construida por una serie de abstracciones (el blanco y negro, la superficie plana), de convenciones (las leyes del montaje) y de realismo auténtico. “Es una ilusión necesaria, pero que trae consigo rápidamente la pérdida de conciencia de la misma realidad, identificada en el espíritu del espectador con su representación cinematográfica” (Bazin, 2006, p. 299).

Uno de los aportes fundamentales de Bazin es reconocer que no hay realismo en arte que no sea ya en su comienzo profundamente estético.

El mito que dirige la invención del cine viene a ser la realización de la idea que domina confusamente todas las técnicas de reproducción de la realidad que vieron la luz en el siglo XIX, desde la fotografía al fonógrafo. Es el mito del realismo integral, de una recreación del mundo a su imagen, una imagen sobre la que no pesaría la hipoteca de la libertad de interpretación del artista ni la irreversibilidad del tiempo. Si el cine al nacer no tuvo todos los atributos del cine total del mañana fue en contra de su propia voluntad y solamente porque sus hadas madrinas eran técnicamente incapaces de dárselos a pesar de sus deseos (Bazin, 2006, p. 37).

Según Bazin si los orígenes de cualquier arte dejan vislumbrar algo de su esencia, es natural considerar el cine mudo y sonoro como etapas de un desarrollo técnico que realiza poco a poco el mito original del cine.

Con esta perspectiva resulta absurdo mantener el cine mudo como una especie de perfección primitiva de la que se alejaría cada vez más el realismo del sonido y el color. La primacía de la imagen es accidental histórica y técnicamente; y la nostalgia que mantienen todavía algunos por el mutismo de la pantalla no se remonta demasiado lejos en la infancia el séptimo arte, ya que las verdaderas primicias del cine - que no han llegado existir más que la imaginación de algunas decenas de hombres del siglo XIX - buscan la imitación total de la naturaleza. Todas las perfecciones que se añadan al cine sólo pueden, paradójicamente, retraerlo a sus orígenes (Bazin, 2006, p. 38).

Reflexiona el teórico francés que si la paradójica estética del cine radica en la dialéctica de lo concreto y lo abstracto, los espectadores están dispuestos a admitir que la pantalla se puede abrir sobre un universo artificial, con tal de que exista un común denominador entre la imagen cinematográfica y el mundo en que viven. Bazin insiste en que el arte cinematográfico depende del aprovechamiento de la intrínseca conexión entre la imagen fílmica y lo que ésta representa, no en la negación de dicha relación. Apunta que el realismo en arte no puede proceder más que del artificio. “Toda estética escoge forzosamente entre lo que merece ser salvado, como lo hace el cine, crear la ilusión de realidad, esta elección constituye

su contradicción fundamental, a la vez inaceptable y necesaria” (Bazin, 2006, p. 298). Necesaria porque el arte no existe sin esta elección. Sin ella, aun suponiendo que el cine total fuera en la actualidad técnicamente posible, volveríamos pura y simplemente a la realidad. E inaceptable ya que, en definitiva, se hace a expensas de esa realidad que el cine se propone restituir íntegramente.

Bazin plantea que es inútil oponerse a los avances técnicos que tengan por objeto aumentar el realismo cinematográfico: sonido, color, movimiento; es más realista una película muda y en blanco y negro que una fotografía o una pintura figurativa. “Llamaremos, por tanto, realista a todo sistema de expresión, a todo procedimiento de relato, que tiende a hacer aparecer un mayor grado de realidad sobre la pantalla” (Bazin, 2006, p. 299).

Por tanto es posible clasificar los estilos cinematográficos en función del nivel que representan. De ahí que no exista un único realismo sino muchos y de acuerdo con el que cada director elija para abordar la realidad, se podrá ver lo que quiere decir de ésta.

Realismos

Al hablar de los rasgos que caracterizan a los movimientos realistas, Bazin señala la tendencia del uso de actores naturales o no profesionales como una práctica anterior al surgimiento del Neorrealismo italiano, una de las corrientes del realismo más importante en la historia del cine, que ha sido constante en casi todas las formas realistas del cine, considerada como una ley cinematográfica que la corriente italiana solo confirma y permite formular con seguridad. “Ya en otra época se admiró en el cine ruso su postura decidida de recurrir a actores no profesionales, que representaban en la pantalla el papel de su vida cotidiana” (Bazin, 2006, p. 294).

Bazin precisa que no es la ausencia de actores profesionales lo que puede caracterizar históricamente el realismo social en el cine, es más bien y de manera muy directa la negación del principio de la *star* y la utilización indiferente de profesionales o de actores eventuales. Lo que importa es no colocar al profesional

en su utilización habitual: las relaciones que mantiene con su personaje no deben estar lastradas para el público por ninguna idea *a priori*.

Por lo general los actores no profesionales son elegidos por su adecuación con el papel que debe representar: conformidad física y biográfica. Cuando la amalgama se da, en parte gracias a que se cumplen ciertas condiciones de correspondencia moral con el guión, se obtiene una considerable sensación de verdad. “Da la impresión de que la adhesión de todos los actores a un guión, que sienten profundamente, y que les exige un mínimo de mentira dramática, es el origen de una especie de ósmosis entre los interpretes (...) La ingenuidad técnica de unos se beneficia con la experiencia de los otros, mientras que éstos se aprovechan de la autenticidad general” (Bazin, 2006, p. 295).

Otro rasgo estilístico del realismo tiene que ver con el montaje. Stam señala que los denominados cineastas de la imagen, principalmente los expresionistas alemanes y los cineastas soviéticos del montaje, diseccionaban la integridad del *continuum* espacio-temporal del mundo, seccionándolo en fragmentos. Los directores realistas, en cambio, usaban la duración del plano secuencia en conjunción con una puesta en escena en profundidad para crear la sensación de planos múltiples de una realidad en relieve. “Para Bazin, las nuevas actitudes respecto al montaje y la puesta en escena, especialmente el uso de planos secuencia y de la profundidad de campo, permitían al cineasta respetar la integridad espacio-temporal del mundo profílmico” (Stam, 2001, p. 97).

En el realismo la puesta en escena es fundamental pues más que la adecuación mimética exacta entre la representación fílmica y el mundo real es imprescindible la honestidad testimonial de la puesta en escena en todos sus componentes. Por eso mismo el trabajo con los actores debe estar encaminado a lograr una fuerte cohesión con el decorado y la interpretación de los otros personajes.

El arte cinematográfico utiliza al máximo las posibilidades de abstracción y de simbolismo que le ofrecen los límites temporales de la pantalla. Esas convenciones pueden emplearse al servicio del realismo o a sus expensas; puede

aumentar o neutralizar la eficacia de los elementos de realidad capturados por la cámara (Bazin, 2006).

Cuando el director obtiene esa cierta complicidad inconsciente con el espectador puede tender a descuidar la realidad, tal vez él mismo no sabe claramente donde empiezan y dónde terminan sus mentiras pero dice Bazin que “no se le podría reprochar la mentira, pues ésta es la que constituye, de alguna manera, su arte, pero sí el no dominarla, el ser su propia víctima e impedir así toda nueva conquista en el campo de la realidad” (Bazin, 2006, p. 299, 300).

El film se presenta como una sucesión de fragmentos de realidad dados por la imagen, sobre un plano rectangular de dimensiones fijas, de tal manera que el orden y la duración de lo que ve el espectador determinan su sentido. No es más que la colocación en el tiempo de fragmentos de realidad (2006).

Volviendo a la idea del cine de autor, el código estético es crucial porque el estilo se convierte en la dinámica interna del relato, resulta ser la energía respecto a la materia, o bien, como señala Bazin, como la física específica de la obra. El director dispone una realidad fragmentada sobre el espectro estético de la narración, con la determinación del código estético de su película concentra los fragmentos de los hechos sin modificar su composición química. “Lo que cuenta es el movimiento creador, la génesis particular de las situaciones. La necesidad de la narración es más biológica que dramática. Bulle y empuja con la verosimilitud y la libertad de la vida” (Bazin, 2006, p. 305).

Por eso es importante reconocer con plena conciencia que el artificio y todas las posibilidades técnicas del cine son necesarias para construir una imagen realista, en ese sentido el realismo tiene algo de formalista por cuanto su interés radica menos en el contenido específico que en el estilo de la puesta en escena.

Precisa Stam que las reflexiones y cuestiones sobre el realismo en el cine han estado siempre presentes ya sea en forma de propuesta de un ideal estético o bien como objeto de oprobio. Los nombres de los movimientos artísticos en su versión cinematográfica que se alinean con el realismo introducen las posturas y/o

cambios en su consideración: el surrealismo (Buñuel y Dalí); el realismo poético (Carné y Prevert); el neorrealismo italiano (Rossellini y De Sica); el realismo subjetivo (Antonioni). De ahí, como se ha dicho, que no exista un solo realismo en el cine en toda su historia, sino distintas tendencias. “Las definiciones más convencionales del realismo se centran en temas de verosimilitud, de la supuesta adecuación de una ficción a la facticidad del mundo. El fundamento de estas definiciones es que el realismo no sólo es posible (y empíricamente verificable), sino también deseable” (Stam, 2001, p. 171).

Otras tesis sobre el realismo acentúan las ambiciones diferenciales, por parte de un autor o de una escuela, de forjar una representación supuestamente más fiel, honesta y correctiva a la relativa falsedad o tergiversación de los estilos cinematográficos o tendencias de representación anteriores. Como lo señala Stam (2001) este correctivo puede ser estilístico como en el asalto perpetrado por la Nouvelle Vague francesa al preciosismo de la tradición de la *qualité*, o social en el caso del Neorealismo italiano, que pretendía mostrarle a Italia de posguerra su auténtico rostro, o ambos a la vez, como el caso del Cinema Novo brasileño, que revolucionaba la temática social y los protocolos cinematográficos del cine brasileño anterior.

Según Stam existen otras aproximaciones al realismo que reconocen su carácter convencional “entendiéndolo como el grado de conformidad de un texto respecto a modelos culturales vigentes a gran escala de credibilidad de las historias y coherencia de los personajes. La plausibilidad también guarda relación con los códigos genéricos” (Stam, 2001, p. 171).

Finalmente, una definición estrictamente formalista del realismo subraya el atributo convencional de todas las ficciones, reivindicando al realismo escuetamente como un conjunto de convenciones estilísticas que alcanzan, en un momento dado de la historia de un arte y a través de una ajustada técnica estilística, concretar una eficaz impresión de autenticidad y verosimilitud.

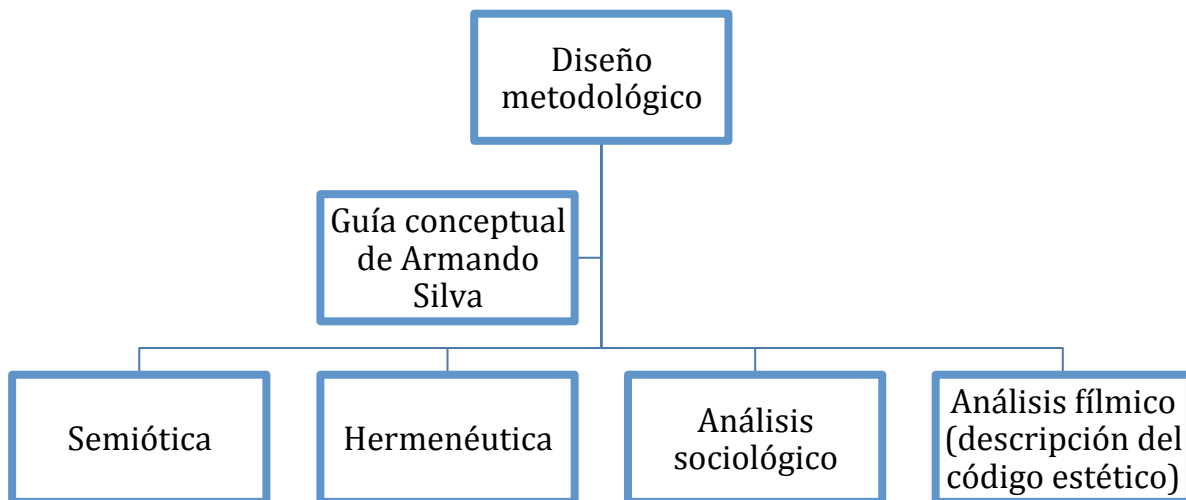
Recogiendo lo dicho, el realismo en un primer sentido, se refiere a los medios técnicos que posee el cine para dar la ilusión de realidad. Primeramente, con la reproducción exacta (aunque bidimensional) de la imagen, y con la reproducción del movimiento, es decir, ya no sólo imita a la realidad en el espacio con la imagen, sino también en el tiempo con el movimiento, luego con el color y el sonido para perfeccionar los recursos con los que cuenta el cine para ser cada vez más parecido a la vida.

Desde otro punto de vista, el conjunto de las tesis de Kracauer tienen el mérito de llevar la cuestión del realismo a otro plano: “la consideración de que las películas representan alegóricamente no la historia literal sino las obsesiones profundas, turbias e inconscientes del deseo y la paranoia nacional” (Stam, 2001, p. 99). Para Kracauer, el cine tenía la exclusiva de registrar la realidad material, la realidad visible, la realidad física. En América Latina el reflejo de la realidad social tuvo su iniciativa en la década del setenta bajo una mirada revolucionaria y militante, desde aquellos años el continente ha forjado una tradición realista en el cine por cuenta de sus temas y el tratamiento narrativo y estético de éstos con gran incidencia de corrientes cinematográficas europeas sobre todo del Neorrealismo italiano; por supuesto Colombia no ha sido ajena a estas influencias, prueba de ello es el corpus de esta investigación cuyos tópicos están anclados a la realidad urbana y social de Medellín y han sido desarrollados desde una perspectiva realista en su apuesta estética.

5. DISEÑO METODOLÓGICO

5.1 Una amalgama procedimental

El propósito de este capítulo es exponer y relacionar el diseño metodológico que guió el desarrollo de esta investigación. Inicialmente se plantea el aporte de los trabajos del investigador Armando Silva en su búsqueda de las ciudades imaginadas y su afinidad con el objetivo y naturaleza de este estudio. Luego se establece cómo los métodos semiótico, hermenéutico, sociológico y fílmico interactúan en función de los objetivos trazados y se compaginan con los planteamientos de Silva.



La referencia metodológica que proporciona el trabajo del investigador Armando Silva respecto a las ciudades imaginadas, se constituye en la base procedimental para la identificación de imaginarios urbanos en este estudio. Es una guía teórica que brinda las herramientas necesarias para acercarse a la comprensión de fenómenos urbanos contemporáneos gracias al aterrizaje conceptual que propone con la división categorial en la triada *ciudad*, *ciudadanos* y *otredades*. El aporte de Silva es trascendental al tener como objetivo captar la ciudad subjetiva que evidencian los ciudadanos en sus modos de vida y en la manera que se relacionan en y con el ambiente urbano; además su metodología permite rastrear memorias

colectivas sobre acontecimientos locales, personajes, rutinas, lugares, sonidos, prácticas, mitos, escala de olores y colores, etc. que marcan y definen a cada ciudad.

Una de las fases fundamentales de su proceso investigativo es la recopilación de imágenes sobre los ciudadanos practicando su condición de urbanos. Imágenes contenidas en los variados medios de comunicación y creaciones artísticas que exploran las dinámicas de una ciudad concreta para originar marcos de referencia sobre ella misma. El objeto de estudio de esta investigación es justamente el cine de ficción colombiano que toma por eje de creación a la ciudad de Medellín, de ahí que el modelo de Silva resulte compatible con la naturaleza de este proyecto, pues busca interpretar la representación de Medellín en las imágenes en movimiento a través de imaginarios urbanos. Aquí los imaginarios urbanos son los mecanismos conceptuales (y cognitivos) que permiten interrogar por el uso de la ciudad en el cine.

Es por eso que mucho más que en el escenario físico, el foco de análisis recae en la vida que tiene lugar en ese espacio y las relaciones que se establecen entre quienes lo habitan; en este caso los habitantes de la ciudad no son otros que los personajes de la película.

Siguiendo a Francesco Casetti y a Federico Di Chio (1996) y a Jack Aumont y M. Marie (1993) se asumen las películas como textos de ficción, documentos sociales y culturales susceptibles de descomponerse en signos que orientan a la comprensión y a la explicación.

Los métodos privilegiados en este estudio son el semiótico porque trabaja con categorías culturales de indagación que descomponen en signos las marcas activas de la ciudad representadas en el filme; el hermenéutico porque interpreta esos signos; y el sociológico porque más que un análisis cinematográfico se trata de un estudio del contenido social de las películas visibilizado en imaginarios urbanos y narrado a través del lenguaje audiovisual, por lo que se apela a algunas consideraciones del análisis filmico para comprender cómo se proyectan esos

imaginarios. Es importante advertir que el interés se centra en las significaciones y valores que aporta la película en sí misma independientemente de la manera como llegó a ser.

Como se indicó este no es un trabajo de apreciación cinematográfica pero es preciso la descripción del código estético de las películas en función de la representación de la ciudad, con el fin de localizar patrones estéticos que evidencien cómo cada película narra lo urbano, determinar la estructura narrativa de las películas, y proponer funciones para las técnicas destacadas y las estructuras narrativas identificadas en relación con la idea de ciudad. Para esto se sigue la propuesta del neoformalista David Bordwell y algunas referencias categóricas de la teoría narratológica.

En esta investigación el código estético se refiere al uso unificado, desarrollado y significativo de las elecciones técnicas cinematográficas concretas que marcan el estilo de cada director; todas las películas desarrollan técnicas concretas de modo distinto (Bordwell y Thompson, 1993), al examinar cada película puede observarse cómo cada director crea un sistema estilístico característico. Las técnicas cinematográficas apoyan y realzan la forma narrativa dando lugar al código estético de cada película.

Según Aumont y Marie un film determinado pone en el primer plano algunos rasgos estilísticos, respecto de un segundo plano que es el de la norma estilística. “Esta norma a su vez, no puede ser definida sino a través del estudio metódico de una gran cantidad de obras, que por ejemplo permitan definir un estilo clásico hollywoodense o un estilo internacional europeo del mundo” (Aumont, 2006, p. 157). Es decir, en este análisis se pone especial atención a determinados elementos estilísticos y narrativos imperantes en cada película para interpretar cómo se alinean con la idea de ciudad.

La guía metodológica de Armando Silva aporta las categorías culturales con las cuales se realiza el trabajo semiótico (identificación y descripción de signos), para proceder con el oficio hermenéutico (interpretación y comprensión de los signos hallados). Se adoptan las técnicas para el reconocimiento de imaginarios

urbanos con el fin de diseñar unidades de análisis y categorías de indagación compatibles con los elementos del lenguaje cinematográfico. El sistema categorial empleado está definido por las tres grandes categorías mencionadas anteriormente: *la ciudad*, *los ciudadanos* y *las otredades*. A su vez, cada categoría está compuesta por variables: calificaciones, cualidades, escenarios; temporalidades, marcas y rutinas ciudadanas; afinidades, lejanías y anhelos, respectivamente. Las variables se descomponen en indicadores que permiten la identificación y el reconocimiento de signos sensibles que orientan a la comprensión de los imaginarios urbanos.

Categorías	Variables	Indicadores	Elemento narrativo y/o estilístico que lo evidencia
Ciudad	Cualidades	Clima Tiempo Arquitectura característica Sensación generalizada sobre el futuro de la ciudad	
	Calificaciones	Vida en la ciudad Tipo de trabajo Entes de poder	
	Escenarios	Vivienda	

		Lugar de trabajo Croquis urbanos No lugares	
Ciudadanos	Temporalidades	Dedicación al trabajo o estudio Familia Amigos Tiempo libre Tiempo de consumo	
	Marcas	Hechos sociales, políticos, culturales Carácter de ciudadanos Moda Música Deporte Drogas Alcohol	
	Rutinas	Vida en pareja Recorridos por la ciudad Rituales	
Otredades	Referencias a otros universos	Afinidades Lejanías Anhelos	

Ficha del sistema categorial. Elaborada a partir de los planteamientos de Armando Silva.

En la etapa de interpretación se caracterizó el tipo de ciudad que se construye en cada largometraje con el complemento de las aseveraciones que alrededor de la vida urbana propone el antropólogo Manuel Delgado y el registro de los imaginarios que se repiten con mayor frecuencia; se realiza un proceso de inducción donde se transita de lo particular de cada cinta a lo general sobre el cine que narra a la ciudad de Medellín. Para finalizar se determinan las relaciones entre los imaginarios urbanos identificados y el código estético de las películas.

A continuación se realiza una descripción más detallada de los métodos enunciados anteriormente y cómo se constituyen en la base del diseño metodológico de esta investigación:

De un lado la semiótica, definida por Fernando Vásquez Rodríguez como “la ciencia o disciplina que identifica, describe y señala las relaciones de los signos en la cultura” (Vásquez, 2002, p. 30). Permite indicar que el signo bajo esta concepción es como un mediador sensorialmente perceptible, entre lo que es previamente conocido acerca de algo y las posibilidades que ese algo tiene de transformarse en un conocimiento diferente. Después de “reconocer los signos en la vida social, la semiótica mira cómo son, los describe” (Vásquez, 2002, p. 30). Describir no es otra cosa que pormenorizar y detallar las características de los signos.

Una vez identificados y descritos los signos es necesario establecer y/o descubrir las relaciones entre ellos, es decir, realizar un proceso intrasigné ¿cómo se implican, cómo se afectan o complementan? Si el signo es aquello que puede interpretarse, en las películas son reconocibles como objetos, marcas, colores, canciones, elementos del vestuario, diálogos, consumos, prácticas, personajes, sus percepciones, deseos, miedos, preocupaciones y otras expresiones directas o indirectas de la sociedad que el cine refleja y que en primera instancia, en el presente ejercicio, se interpretan (y se relacionan) dentro de la forma de cada una de las películas para develar sus particularidades, posteriormente esa tarea

intrasígnica se realiza con los signos que aportan todas las películas del corpus para responder la pregunta orientadora: ¿cómo se construye la ciudad de Medellín en el cine partir de imaginarios urbanos configurados en los largometrajes de ficción colombianos que se desarrollen en la ciudad de Medellín, cuya fecha de estreno se encuentre entre los años 1990 y 2012?

El sistema categorial se aplica a cada cinta para inquirir por los imaginarios proyectados en cada una de manera independiente, luego se sistematiza la información recogida en las siete fichas (una por película) de tal manera que el mismo sistema categorial agrupa los datos ya no por filme sino por cinematografía, es decir, por los largometrajes en conjunto.

Al finalizar este momento emerge una necesidad semántica y se presenta la hermenéutica como una semiótica de segundo nivel que pone en escena a los signos. Este proceso de interpretación se evidencia cuando la investigadora, con base en las categorías conceptuales de Silva, empieza a asociar el significado de los signos para reconocer y nombrar imaginarios sobre la ciudad. Por ejemplo: en la categoría *Ciudad*, en su variable *Cualidades*, en relación con el indicador *Arquitectura característica*, reconstruye el imaginario denominado *Viviendas inacabadas y barrios laberínticos*. En la categoría *Ciudadanos*, en su variable *Temporalidades*, respecto al indicador *Tiempo de dedicación al trabajo o al estudio*, nombra el imaginario *Tiempo de trabajo, tiempo de consumo*.

Con la hermenéutica damos un salto del sistema al discurso, del código al mensaje, de las referencias internas a las referencias externas, del finito repertorio a la infinita producción de nuevas combinaciones; con la hermenéutica pasamos de lo estático y cerrado a lo dinámico y abierto de los signos (Vásquez, 2002, p. 31).

La hermenéutica es el proceso de interpretación de los signos que implica una interacción del investigador con éstos,

Es, por lo tanto, un trabajo que consiste en captar con exactitud el sentido del texto, aunque sea yendo más allá de su apariencia, empeñándose en una reconstrucción personal, pero sin dejar de serle fiel, en esta labor subjetiva, el observador se pone

en primer plano, exhibiendo con prepotencia su relación con el objeto (Casetti y Di Chio, 1996, p. 23).

Según Vásquez sin lo semiótico no habría explicación y sin lo hermenéutico, faltaría la comprensión. Lo semiótico deconstruye, lo hermenéutico reconstruye (2002).

Por tanto, cada signo identificado y descrito a partir de las películas (datos recolectados) es interpretado a la luz de la teoría de los imaginarios urbanos según las categorías previamente definidas, así al hablar de la ciudad no se trata de la ciudad en este o aquel film sino la ciudad que se proyecta con la sumatoria de signos culturales hallados en la totalidad de películas y que aportan la idea de una ciudad narrada en el cine, por lo tanto, presumiblemente, una Medellín imaginada, gracias a que como se indicó arriba, se da un proceso inductivo.

Respecto al método sociológico, Allen y Gomery (1995), ponen de relieve la metodología que Siegfried Kracauer empleaba para una análisis sociológico de las películas alemanas de entre 1922 y 1934.

En su libro Kracauer sigue un orden cronológico, extrayendo importantes motivos recurrentes- la elección entre tiranía y caos, la inutilidad de la rebelión, la inmadurez e impotencia del hombre de clase media-expresados en los patrones narrativos, la puesta en escena, las caracterizaciones y la composición de las películas que analiza (Allen y Gomery, 1995, p. 208).

Al trasponer su método al presente estudio se hallan patrones recurrentes en los largometrajes hechos en Medellín entre 1990 y 2012, tal es el caso de la reiterada ubicación de la diégesis en la ciudad de mediados de los años ochenta y mediados de los noventa; la constante puesta en escena de sicarios como actores sociales representativos de esa época; la presencia de la música tropical en la cotidianidad de la ciudad; la noche como el momento más largo en la vida de los personajes; el uso privilegiado de exteriores por encima de locaciones interiores; la devoción por santos y figuras religiosas católicas, entre otros. Sin duda esos

rasgos revelados a partir de la identificación de signos comunes reflejan una cierta disposición mental colectiva de sectores de la sociedad medellinense del periodo histórico narrado, al indicar formas de vida urbana y disposiciones psicológicas que orientan la acción de los personajes (ciudadanos) habitantes de la película (ciudad narrada). “Para Kracauer y para la teoría crítica, el arte constituía un código de lenguaje para los procesos que tienen lugar en la sociedad que debe ser descifrado por el analista pero no se puede reducir a una serie de estadísticas” (Allen y Gomery, 1995, p. 212). Por tanto no se trata de un simple conteo para aportar cifras sino de entender lo que apuntan las cifras, basándose en éstas para transitar hacia la interpretación y la comprensión; se parte de ellas pero no se concluye en ellas.

Al momento de entrar en los terrenos del análisis fílmico para la descripción del código estético cabe apuntar que

No existe, a pesar de lo que se ha dicho en muchas ocasiones, un método universal de análisis de films. Ciertamente existen métodos, relativamente numerosos, y de alcance más o menos general, pero por lo menos hasta hoy, son relativamente independientes unos de otros (Aumont y Marie, 1993, p.23).

Así que existen posibilidades y maneras de analizar más que un método general único y acabado de análisis de filmes, esta relativa libertad analítica permite un diseño metodológico basado en la conjunción de métodos compatibles según la naturaleza del estudio, tal es el caso del presente trabajo que se vale

(...) de los instrumentos de la semiótica, considerando el film como texto, es decir, un conjunto ordenado de signos dedicado a construir “otro mundo”, y a la vez establecer una interactuación entre destinador y destinatario (...) de los instrumentos de la sociología, afrontando el film como una representación más o menos completa del mundo en el que operamos, como un espejo y a la vez como un modelo (para algunos se tratará más de un espejo y para otros más de un modelo) de lo social (Casetti y Di Chio, 1996, p. 28-29).

Como adición a la metodología planteada se adopta la idea de “distancia óptima” propuesta por Francesco Casetti y Federico Di Chio para entender que “el film se

desarrolla externamente a mí, sin ninguna intervención posible por mi parte” (1996, p.19). El desarrollo hermenéutico (interpretación) se vale de datos concretos que las mismas películas le proporcionan a la investigadora: no se puede forzar un relato a decir aquello que no puede (o no quiere) decir. Allen y Gomery apuntan que en un estudio con estas características el investigador debe preocuparse por la película en sí como sea que llegó a ser sin justificaciones externas que amplíen o sustenten su comprensión. A este respecto J. Aumont y M. Marie instan a considerar cada película

Como una obra artística autónoma, susceptible de engendrar un *texto* (análisis textual) que fundamente sus significaciones sobre estructuras narrativas (análisis narratológico) y sobre bases visuales y sonoras (análisis icónico), produciendo así un efecto particular sobre el espectador (análisis psicoanalítico) (1993, p.18).

Para analizar los modos de representación urbana en el cine será preciso determinar la forma cómo se configuran éstos en la pantalla. Lo que difiere de una película a otra es la ordenación individual de elementos y no el sistema de elementos en sí. Todas las películas trabajan con más o menos los mismos elementos del lenguaje cinematográfico: planos, luz, montaje, sonido, puesta en escena; esos elementos generativos de formas y sistemas cuando entran en funcionamiento y en disposición producen películas diferentes gracias a la intención y/o estilo de cada realizador. “El estilo cinematográfico puede definirse como el uso sistemático de técnicas cinematográficas específicas que caracterizan una película determinada o un grupo de películas” (Allen y Gomery, 1995, p. 114). Esta idea tiene que ver con la llamada *Teoría del autor* que Robert Stam recoge en su libro *Teorías del cine* en los capítulos *Culto al auteur* y *La americanización de la teoría del autor* donde precisa que desde la primera publicación de *Cahiers Du cinèma* en 1951 bajo el liderazgo de André Bazin se propagó la idea de que “el director de cine era el responsable último de la estética y la puesta en escena del filme” (Stam, 2001, p. 107). Es decir, que la forma como un filme se presenta y progresa debe estar relacionada con la manera como el director piensa y siente. “Sarris sostiene que un estilo coherente une el qué y el como en una proclama

personal en la que el director se arriesga y lucha contra la estandarización” (Stam, 2001, p.111).

Los elementos de la forma fílmica son relevantes porque en el camino que lleva al análisis se transita por el del reconocimiento de ellos para llegar a la comprensión de los imaginarios a los que dan forma:

El reconocimiento está relacionado con la capacidad de identificar todo cuanto aparece en la pantalla: se trata, por lo tanto de una acción puntual, desarrollada sobre elementos simples, y presta para captar esencialmente la identidad (qué es esta figura, este ruido, esta luz, etc). La comprensión por el contrario, está relacionada con la capacidad de insertar todo cuanto aparece en la pantalla en un conjunto más amplio: los elementos concretos identificados en interés del texto, el mundo representado con las razones de su representación, lo que se llega a comprender en el marco del propio conocimiento, etc. (Casetti y Di Chio, 1996, p. 21- 22).

Con la breve presentación de estos métodos queda establecido el diseño metodológico que orienta el desarrollo de la investigación. Se expone cómo la semiótica, la hermenéutica, el análisis sociológico y el fílmico se complementan y cada uno brinda aportes para dar origen a una amalgama procedimental: para trabajar desde la semiótica la investigadora se basa en la propuesta conceptual de Armando Silva, según sus categorías interpreta los datos recogidos. Realiza un análisis sociológico porque a partir de signos culturales reconstruye y nombra imaginarios urbanos que rastrea en la disposición de los elementos cinematográficos evidenciados en la forma fílmica de cada película.

5.2 El corpus

Los criterios de selección diseñados inicialmente para delimitar el corpus de películas tienen en cuenta el espacio donde se desarrollan las acciones de los personajes y el año de estreno, ese parámetro arrojó como resultado ocho largometrajes de ficción¹¹. Sin embargo a medida que se avanza en el estudio se halla que uno de los largometrajes no debe ponderarse de la misma manera que los demás, pues en un 85% se desarrolla en una ciudad fuera de Colombia. Las otras siete películas tienen por escenario absoluto a la ciudad de Medellín donde se aplica con total cobertura el sistema categorial.

Para la definición de dicho criterio se tuvo en cuenta las posibilidades de narrar la ciudad en el cine; como se indicó en el marco teórico, por un lado aparece la ciudad como estampa o telón de fondo sin importar de qué ciudad se trate como es el caso de *Paraíso Travel* (2008), donde la palabra Medellín aparece al inicio de la película para indicar la ciudad de procedencia de esos personajes que a toda costa viajan a tierras estadounidenses persiguiendo el sueño americano, pero cuya trama se desarrolla en Nueva York y sólo en limitados flashbacks se regresa a Medellín. En segunda medida se aprecia la experiencia urbana como eje de creación, como tema y motivo de representación donde la ciudad condiciona la acción de los personajes y de las situaciones que ellos viven, tal como ocurre en *Rodrigo D. No futuro* (1990), *La vendedora de rosas* (1998), *La virgen de los sicarios* (2000), *Rosario Tijeras* (2005), *Sumas y restas* (2005), *Apocalípsur* (2007) y *En coma* (2011) cuyas historias y personajes están condicionados por las marcas sociales, políticas, culturales y urbanas de la ciudad. Estas últimas siete películas se desarrollan completamente en la ciudad de Medellín, es decir, su escenario a lo largo del relato son las calles, sectores, barrios, parques, iglesias de esta ciudad, no aparecen referencias visuales a otras ciudades y los personajes no viajan a otras regiones de Colombia o el mundo para confrontar experiencias como sí ocurre en *Paraíso Travel* (2008) que se desarrolla en mayor proporción fuera de Colombia, no sólo aparece la ciudad de Nueva York, también hay escenas en ciudades de Guatemala y México. La restringida presencia de

¹¹ Ver anexo fichas técnicas

Medellín en esta cinta imposibilita una lectura amplia sobre los imaginarios urbanos construidos alrededor de ésta ciudad pues las escenas allí se circunscriben a acciones concretas de los personajes en su afán de viajar que no profundizan en el habitar urbano de la capital antioqueña, Medellín es sólo una referencia pues el progreso dramático de la historia y la vida cotidiana del personaje se vive en Nueva York.

Sin embargo, *Paraíso Travel* no sale del estudio completamente debido a que aporta una gran riqueza en cuanto a los imaginarios referidos a las otredades: ciudades afines, lejanas y anheladas. Los protagonistas, toman la ciudad de Nueva York como el gran punto de referencia para comparar y calificar a Medellín, es por eso que da lugar a una ciudad nombrada en oposición a una ciudad vivida y practicada como es el caso del resto de obras que componen el corpus, en este punto se concentra su análisis.

6. ANÁLISIS Y RESULTADOS

6.1 Código estético

Este apartado tiene el propósito de describir el código estético de cada una de las películas que conforman el corpus. Se identifican los elementos formales y estilísticos que le dan a la cinta un carácter particular y permiten reconocer el sello del director, además de comprender cómo ese sello narra los imaginarios urbanos expresados a través de su código estético. De acuerdo con el diseño metodológico de este proyecto, se sigue un proceso inductivo donde las características de cada película permiten señalar tendencias estéticas en la manera de narrar la ciudad en los largometrajes de ficción colombianos que tienen como protagonista a Medellín.

6.1.1 Rodrigo D. No futuro (1990) La vendedora de rosas (1998) Sumas y restas (2005)

Víctor Gaviria

De los directores de las películas que conforman este corpus es Víctor Gaviria el cineasta que posee toda una obra artística, entre literatura, cortometrajes, documentales y largometrajes, que permite ser considerado y estudiado como un autor. Tres de las cintas analizadas en este estudio son de su autoría, por lo que la referencia a su código estético se circunscribe a los tres largometrajes en general, pues lo que interesa es la manera como él dispone los elementos del lenguaje cinematográfico para consolidar un estilo definido, único, propio y una personalidad y/o postura contundente frente al arte y la realidad de su país. En sus tres largometrajes demuestra una gran sensibilidad hacia los personajes y las situaciones que habitan los ambientes urbanos de Medellín, tanto que muchos han señalado estas películas como el tríptico o trilogía de Gaviria sobre esta ciudad, pues los tres filmes ubican su diégesis en momentos históricos diferentes pero continuos sin importar su año de estreno, es decir, la última película exhibida comercialmente en 2005 presenta un relato situado en 1984, se trata de *Sumas y restas* que narra cómo las tretas del narcotráfico empezaron a inmiscuirse en las clases medias-altas de la sociedad medellinense hasta hacer parte de su

cotidianidad ensuciando las prácticas honestas y legales de muchos sectores sociales que poco o nada tenían que ver con el insurgente negocio que parecía no conocer límites ni obstáculos para su posicionamiento y súbito desarrollo.

El segundo componente de la trilogía, por tiempo histórico de la diégesis, es *Rodrigo D. No futuro*, porque referencia explícitamente a una Medellín de 1988 y cuyo estreno fue en 1990. Aquí Gaviria se acerca a la vida cotidiana de los jóvenes en los barrios marginales, muchos de ellos organizados en combos dedicados a la delincuencia y al servicio del narcotráfico que para ese entonces ya se había consolidado como un ejercicio que entre otras cosas requería el refuerzo de jóvenes aguerridos que ejecutaran los ajustes de cuentas, las venganzas, distribuyeran las drogas en los barrios y que estaban dispuestos a hacer cualquier cosa para conseguir dinero. Estos jóvenes no tenían prospectos de un proyecto de vida ni muchas ganas de una existencia prolongada debido a la falta de oportunidades educativas y laborales legales y estables. Era la época en que Pablo Escobar era el patrón de la ciudad y su ejército (en su mayoría jóvenes) se encargaba de custodiarlo y asistirlo recurriendo a los subterfugios de la violencia.

El tríptico se cierra con *La vendedora de rosas* estrenada en 1998 y cuya diégesis corresponde a esa fecha pues apela a marcas de la ciudad póstumas a la muerte de Pablo Escobar¹², como la proliferación de oficios informales y ambulantes, la venta y consumo de droga; y aunque estos no sean los temas centrales de la película sí son pistas contundentes sobre lo que pasó con la vida urbana de Medellín luego de la desaparición del capo, por supuesto el narcotráfico no se acabó, al contrario, evolucionó y se manifestó en las lesiones que le ocasionó a la sociedad colombiana en general.

Por tanto en la obra cinematográfica de Víctor Gaviria no sólo se aprecia una persistencia estética sino una continuidad (y búsqueda) temática vinculante con su visión de mundo, estas razones lo definen como un autor en consonancia con todo lo que esto representa en la práctica del arte cinematográfico.

¹² En la misma película se menciona directamente, en forma de sátira, la muerte de Escobar.

De acuerdo con el teórico y crítico de cine André Bazin, tal como se menciona en el marco conceptual, la elección estilística y narrativa en la creación artística imprime el factor personal del director como un criterio de referencia para postular después su permanencia y su progreso de una obra a las siguientes. Y es así, como se ha dicho que precisamente Víctor Gaviria llega a ser considerado un autor cinematográfico al esmerarse por lograr cierta autenticidad ante la mirada alienante de los sistemas estilísticos convencionales.

Jorge Ruffinelli (2004) expone los aspectos más relevantes que reúnen el programa estético, estilístico e ideológico de la concepción del cine que tiene Gaviria; en este especie de tríptico sobre Medellín se advierten constantes estilísticas que contienen en sí mismas la manera de observar, ver, escuchar, leer y representar a Medellín

- La necesidad de hacer un cine en provincia, fuera de Bogotá, esto es, hacer cine en otras regiones y ciudades de Colombia.
- La necesidad de emplear actores naturales antes que profesionales con el fin de encarnar con mayor verosimilitud las contradicciones de las personas reales.
- La necesidad de mantener y defender el habla regional y coloquial.
- La necesidad de usar el espacio natural sin que este se convierta en hermosos planos paisajísticos, por el contrario, los escenarios reales determinan el estilo, el ritmo narrativo y la estética.

Los anteriores son postulados evidentes en cada uno de sus filmes y que ya habían sido esbozados en el ensayo titulado *Las latas en el fondo del río* que escribió Gaviria junto al crítico de cine Luis Alberto Álvarez en 1982.

Si se revisan los criterios que propuso Sarris para reconocer a un autor: 1. La competencia técnica; 2. Una personalidad reconocible; y 3. Un significado interno surgido de la tensión entre la personalidad y el material; además de la indudable continuidad temática y estilística en sus películas, en las que estampa su

cosmovisión, los espectadores y/o estudiosos de la obra de Gaviria estarán de acuerdo con la denominación de autor para este director.

Como ya se mencionó en capítulos anteriores el estilo de un director, o bien el código estético de un filme, se inscribe dentro de las características de un movimiento o corriente cinematográfica más amplia. Es por eso que estas películas de Víctor Gaviria se adscriben al realismo, teniendo en cuenta que, en general, los principales elementos que definen a este movimiento cinematográfico y los cuales acoge su obra son:

- Renunciar a los excesos del expresionismo.
- Renunciar a los efectos del montaje.
- Recuperar el valor de ambigüedad de lo real.
- Trabajar con tramas descarnadas y sin exorbitantes acontecimientos.
- Los personajes viven una motivación confusa.
- Mostrar el espesor de los ritmos cotidianos.

No en vano varios críticos han considerado que el realismo es la base para el desarrollo de la teoría de autor.

Respecto a los principios de construcción de la forma narrativa en *Rodrigo D. No futuro*, *La vendedora de rosas* y *Sumas y restas* se debe señalar que se salen de los cánones clásicos en los que la dramaturgia se basa en la relación narrativa entre la causa y el efecto de las acciones de los personajes para determinar el progreso dramático y el desenlace del relato. Por el contrario, son películas que dan prelación al azar de la vida cotidiana para dar lugar a un cine que el mismo Gaviria ha catalogado como situacionista en el que la acción se monta sobre la situación y el argumento es la parte visible del universo. Esa idea de situación puede relacionarse con la de *momento* que plantea Henri Lefebvre: instante único, pasajero, irreplicable, fugitivo, azaroso, sometido a constantes metamorfosis, intensificación o aceleramiento vital que en la práctica cinematográfica de Víctor Gaviria se puede reconocer en la concepción de las atmósferas, los contextos, los personajes y sus rutinas.

Si bien sus tres largometrajes son contruidos de una manera minuciosa a partir de situaciones cotidianas que crecen en detalles aparentemente anodinos o casuales, *La vendedora de rosas* y *Sumas y restas* son más clásicas narrativamente en el sentido de ceñirse a la continuidad en el montaje, en estas dos películas hay una construcción dramática más consistente y menos experimental que en *Rodrigo D. No futuro*; esa dramaturgia está visibilizada en la presentación y manejo de personajes, en la sucesión de hechos y acciones, en la estructura narrativa más sólida gracias a un diseño más contundente, podría decirse que son filmes menos documentales sin perder el carácter de cine de realidad y la búsqueda de verosimilitud. Tanto en *La vendedora de rosas* como en *Sumas y restas* las secuencias de muerte, de Mónica en la primera y la de Alberto conocido como Petróleo, hermano de Gerardo, en la segunda, son el resultado de un encadenamiento de situaciones azarosas: un borracho le regala a la niña un reloj, el mismo que más tarde El zarco le cambia por uno que él le había robado a una víctima suya. Mónica canjea el reloj que le da El zarco por pólvora y el que era suyo se daña mientras el Zarco se baña, esto despierta la furia del *pillo* y lo motiva a asesinar a Mónica. En *Sumas y restas* una pequeña gresca espontánea, inicialmente verbal, entre Alberto y los sicarios de un barrio, termina con la muerte de él. Ese suceso lleva al desenlace de la historia, la ausencia de Santiago en el entierro de Alberto hace que Gerardo le coja cierto rencor hasta el punto de traicionarlo y planear su secuestro para llevarlo a la ruina. El caso de las muertes de estos dos personajes revelan un entramado narrativo elaborado y con intenciones dramáticas claras dentro de lo que busca expresar (narrar) cada cinta.

El azar en estas películas cumple una función dramática, se relaciona directamente con el trabajo con actores naturales como la marca más significativa de su obra artística para acercarse a la verosimilitud de la vida cotidiana. Con éstos actores logra construir y expresar las contradicciones de personas reales.

Según Gaviria los actores naturales son actores en situación no en acción y siempre presentan primero su vida cotidiana, lo que permite una mejor cohesión

entre ellos y las acciones dramáticas marcadas en el guión, este aspecto hace que en la etapa de preproducción sea insoslayable la investigación o trabajo de campo en el universo mismo del relato que luego va a narrar de la mano con los reales protagonistas. Gaviria conoce a sus actores-personajes conviviendo con ellos durante largos periodos de preproducción y arma la historia de sus películas con base en prolongadas entrevistas sobre las historias personales de ellos, de alguna manera sus actores participan activamente en la escritura del guión. Apunta Jorge Ruffinelli en el libro ya citado que de esas entrevistas surgen dos vertientes de un relato oral que toma cuerpo y hace posible sus películas. Por un lado la densificación humana de las historias, pues del conocimiento cada vez más profundo de los posibles actores Gaviria selecciona trozos de vida, hechos, anécdotas, al mismo tiempo que aprende aspectos aparentemente desapercibidos pero esenciales para la verosimilitud: los modos en que los personajes se mueven, hablan, accionan unos con otros, se atraen y repelen, se aman y asesinan. La otra vertiente es lingüística. La mayoría de frases de los diálogos salen de esas grabaciones y entrevistas. Algunas quedan en boca de quienes las habían emitido originalmente, otras sirven para enriquecer los diálogos de los demás personajes (Ruffinelli, 2004, p.36, 37).

Las películas de Gaviria surgen de relatos orales o escritos preexistentes. El origen de *Rodrigo D.* es una crónica periodística publicada en un diario local sobre el intento de suicidio de un joven punkero y el de *La vendedora de rosas* es el trasvase del cuento *La vendedora de cerillas* de Hans Christian Andersen compaginado con la relación directa con Mónica Rodríguez cuya historia de vida en la calle le sirvió de guía a Gaviria y ella se convirtió en asistente y asesora de la película, aunque no la pudo ver porque antes de terminar la cinta Mónica fue asesinada. En *Sumas y restas* el germen lo proporcionó el relato de un amigo suyo quien había estado sin querer queriendo inmiscuido en las intrincadas tramas del narcotráfico. Se aprecia cómo a partir de historias particulares o individuales logra reflexiones colectivas e incluso universales.

Este director propone que el cine no puede obviar la reflexión sobre los contextos o la creación de ambientes o atmósferas que definen los universos en los que se mueven los personajes. Este postulado es justificado por toda la preproducción de sus películas

Antes de continuar con la técnica de la puesta en escena como lo definitorio de su código estético, es justo señalar algunos aspectos en el manejo del tiempo en su dimensión narrativa. Como se indicó en el marco conceptual, la *frecuencia* compara el número de veces que un acontecimiento ocurre en la historia y el número de veces que es presentado en el relato. De esta manera se hallan ciertos relatos repetitivos mediante los cuales se narra *dos veces* lo que ocurre una vez. Es el caso de la doble muerte de Ramón en *Rodrigo D.* Se sabe que el personaje muere una sola vez en la historia pero el asesinato es mostrado dos veces desde diferentes puntos de vista, desde el victimario primero y luego desde la víctima a manera de subjetiva en la concepción visual y narrativa de la secuencia: la cámara muestra lo que ve Ramón cuando cae, a sus verdugos mientras lo ejecutan y se concluye la película con un plano aberrante que indica la perspectiva del muerto en el piso y cómo los pistoleros huyen y lo dejan ahí. Esa doble muerte, en algún sentido, le dan un toque experimental a la película no visto en las siguientes.

El uso del relato repetitivo en la concepción narrativa del tiempo también se aprecia en *Sumas y restas* concretamente en el doble entierro de Alberto, “petróleo” el hermano de Gerardo. Con esta secuencia, o bien, situación, inicia la película, tal vez como una enunciación o preámbulo pues no se desarrolla y queda inconexa respecto las acciones que siguen, se hace un corte para pasar a otro momento aparentemente ajeno al entierro y toda la parafernalia fúnebre de mariachis, llanto, tiros de revólver al aire, mujeres cargando flores y el ataúd al hombro de amigos y allegados. Luego del plano de unas palomas en una casa vieja que alzan vuelo, se hace un corte a negro sobre el cual aparece el siguiente texto: *Medellín, 1984* y ahí sí empieza la narración de una manera lineal. Mucho más adelante con el progreso narrativo y lineal de la historia se llega a la muerte de Alberto y consecuentemente a su entierro donde se repiten las imágenes que

habíamos visto al iniciar la película, pero se monta la situación con la adición de planos “nuevos” que nos muestran otras reacciones, otros gestos, y la secuencia aparece como la continuación o ampliación de lo que habíamos visto antes, pero ya ubicada en el orden cronológico de la historia. Aunque la *anacronía*, es decir, presentar los hechos sin seguir el orden de la historia no es una característica de las películas narrativas de ficción de Gaviria, este caso del entierro de Alberto en *Sumas y restas* puede ser considerado como un recurso de violación temporal respecto al orden manifestado en un *flashforward* o prolepsis. En esta misma película encontramos un *flashback* en el momento en que Santiago está secuestrado, mucho antes, cuando ni él ni su esposa Paula se imaginaban que eso les podría pasar a ellos, Paula asiste a una misa por el secuestro de un vecino y se aterroriza por el sufrimiento de la familia del secuestrado y por todo lo que viene con ese hecho atroz, las imágenes ya presenciadas de Paula orando en esa misa, se repiten cuando su esposo está en cautiverio y es vejado por sus verdugos.

En lo concerniente al sistema estilístico, la puesta en escena es la técnica más destacada para definir la esencia estética de Gaviria en estos tres largometrajes, sobre todo lo que tiene que ver con el accionar de los personajes, su interpretación, su relación con el espacio en el que actúan y su interacción con la cámara. Los escenarios naturales en este caso tienen una gran fuerza dramática pues no son solamente espacios en los que se desarrollan las situaciones, sino que entran a formar parte de la acción narrativa de forma activa. Al emplazar la cámara en las comunas marginales y desde allí ofrecer una mirada a la distribución de la ciudad, este director delimita ciertas fronteras internas de Medellín, sugiriendo diferencias entre el sector metropolitano y la periferia, cuyos barrios se convierten en una suerte de resistencia respecto al espacio urbano dominante, sobre todo en *Rodrigo D. No futuro* y en *La vendedora de rosas* en las cuales se aprecia una gran distancia simbólica entre las zonas que habitan los personajes y el resto de la ciudad.

El uso de escenarios naturales tiene una relación intrínseca con el empleo de actores naturales porque esos actores son propios de ese espacio, lo conocen, son nativos; le pertenecen a ese escenario y el escenario les pertenece a ellos. No son ajenos a sus dinámicas, ni a sus estéticas. Los actores naturales no sólo llevan su vida a cuestras sino también el espacio que habitan, que transitan. Con esto se habla de dos recursos particulares de Gaviria: los actores y los escenarios naturales para encarnar la esencia de la ciudad, pero a éstos se suma uno más: la importancia del sonido ambiente y de la música intradiegetica sea ésta *profilmica* o provenga del fuera de campo con la intención de narrar la ciudad desde sus propios ruidos y sonidos urbanos.

Según lo planteado en el marco conceptual de cine, más que catalogar la interpretación de los actores de Gaviria como realista o documental, estaría bien analizarla en términos de verosimilitud en relación con el código estético que proponen sus películas, esto tiene que ver con el universo que intenta retratar el director y con el estilo interpretativo que pretende conseguir. Ese trabajo de Gaviria con actores naturales genera papeles e interpretaciones considerablemente individualizadas que crean personajes únicos en su actuación, trascienden el ámbito de la película y logran un mayor impacto en la cultura de la ciudad al generar una gran recordación en los espectadores, es el caso del personaje de Rodrigo interpretado por Ramiro Meneses en *Rodrigo D. No futuro*, de Mónica de *La vendedora de rosas* interpretada por Lady Tabares y de Gerardo encarnado por Fabio Restrepo en *Sumas y restas*. Estos actores no establecen normas actorales pero sin duda resultan inolvidables porque son auténticos.

Un aspecto relevante en el empleo de actores naturales en estas películas es el respeto por el habla coloquial y popular. Se reconoce el argot, la jerga y cierto lenguaje cifrado. Los actores repiten los diálogos que el director les marca en el guión señalando el objetivo de cada escena, pero son ellos quienes le indican a Gaviria cómo deben decirlos. El léxico, la sintaxis, los modismos, las entonaciones les pertenecen.

La no intervención del lenguaje permite entenderlo como un elemento inherente a las agitaciones de la vida urbana, en su forma de hablar los personajes cargan la ciudad donde viven. Desde *Rodrigo D.* pasando por *La vendedora de rosas* hasta llegar a *Sumas y restas* queda establecida la postura estética y narrativa de cómo mirar, escuchar, narrar y representar la urbe, nos encontramos ante una ciudad invisible e ilegal, narrada desde el lenguaje coloquial, desde las expresiones del lenguaje social, que marca a un individuo como un habitante de Medellín. Dice Ruffinelli (2004) que Gaviria descubrió a través de su trabajo cinematográfico que ese habla popular no es incultura, sino que expresa otra cultura. Otra cultura que tiene sus propios códigos de comunicación (de reconocimiento y resistencia, de estética, de lenguaje, de acciones, de atuendos) que como dice Ruffinelli expresan la conciencia de vivir en situación de guerra y revela a Medellín su otra cara: la ciudad oculta con la complejidad de sus relaciones y con la decisión de no reducirla a un esquema de bien y mal, que en definitiva al señalar a unos pocos culpables solo acaba tranquilizando la conciencia de los espectadores (2004).

Es así como en las películas de Gaviria las locaciones de la ciudad están a merced de la narrativa, tanto escenarios y actores nos muestran a una Medellín en carne propia, viva, con sus excesos y bellezas, que dejan ver el rastro de lo real, las huellas de su historia a través de personajes excluidos, violentados, marginados y marginales.

Como se ha dicho, la puesta en escena de un lenguaje sin maquillaje, sin mediaciones y sin explicaciones y/o condescendencias con el espectador no es injustificado, caprichoso o sensacionalista, al contrario deja descubrir un universo que contiene en sí mismo códigos de comportamiento que se expresan a través de esas palabras y revelan los croquis urbanos que delimitan los individuos representados. Croquis urbanos, fronteras simbólicas que solo ellos conocen.

De acuerdo con Bordwell y Thompson la puesta en escena es un elemento estilístico que no funciona en momentos aislados, sino en relación con el sistema narrativo de toda la película, por eso vale resaltar que en el código estético de Víctor Gaviria, respecto a la fotografía y las propiedades cinematográficas, la

cámara está a merced de los personajes no éstos en función de aquella. En estas películas la cámara busca al personaje en su contexto y los movimientos de ésta están condicionados por los movimientos de los personajes. Se da una transformación de planos o reencuadre porque hay un universo en el que la cámara se mueve y sigue a los actores buscando las expresiones y gestos de sus rostros y cuerpos, lo anterior recibe el nombre de *encuadre móvil*, un recurso que genera cambios en la altura, la distancia, el ángulo o el nivel de la cámara dentro del plano. La movilidad del encuadre se logra mediante el movimiento físico de la cámara, en este caso son comunes los *travellings*.

No siempre el encuadre móvil se subordina al movimiento de los personajes, en ocasiones la cámara se mueve de manera independiente para mostrar un espacio en el que luego entrará un personaje. Los recursos mencionados anteriormente son usados para vincular a los personajes entre sí y con el espacio, así como el uso de planos largos y sostenidos y se realicen planos secuencias para seguir acciones de los personajes y conectarlos con los escenarios. Esto tiene que ver con lo que Bordwell y Thompson denominan *toma larga*, ésta se considera como una alternativa a la sucesión de planos, y es usada de manera selectiva en consonancia con la narrativa y la intención estética y/o dramática de cada una de estas películas.

El espacio fílmico recibe el calificativo de indefectible, pues logra cierta concurrencia espacial que no posee un relato oral o escrito porque no se puede decir todo a la vez, pero el cine se acerca a esa suerte de sincronía que permite registrar dos acontecimientos que se desarrollan simultáneamente en el mismo espacio. La fotografía de estas películas da cuenta de ello, pues se aprecia cierta simultaneidad de acciones en un mismo lugar, por ejemplo, en un plano podemos ver una conversación entre las vendedoras de rosas y de fondo el movimiento y las dinámicas de ese lugar donde se encuentran, la carrera setenta de Medellín, sus bares, tabernas y ventas callejeras; lo mismo puede observarse en *Rodrigo D.* cuando la cámara sigue al personaje y logramos conocer las acciones de otros, el ambiente y la vida barrial. Se entiende este recurso como la intención de mostrar

siempre de fondo a la ciudad y el contexto o bien, ambiente, en que viven los personajes y donde transcurren sus acciones, no solo por estética sino como condicionante de sus conflictos.

El cine es un fenómeno que implica constantemente una multiplicidad de informaciones topográficas, incluso cuando la acción transcurre en primeros planos, por eso en cada imagen se siente el ambiente urbano de esta ciudad.

La disposición de los planos y el emplazamiento de la cámara en estas películas permiten comprender la capacidad que tiene el cine de presentar siempre a la vez las acciones de los personajes y el contexto en el que ocurren para que no haya lugar a dudas de que eso que se ve en pantalla se vive en Medellín, esto se conoce como *polifonía informacional* del medio cinematográfico y tiene que ver con la capacidad que posee el cine para entregar una cantidad infinita de informaciones (entre las cuales se cuentan las informaciones de tipo espacial).

La toma larga o plano secuencia se asocia al encuadre móvil, pues se vale de movimientos de cámara para presentar continuamente puntos de vista cambiantes que son comparables en ciertos aspectos a los cambios de imagen que proporciona el montaje. En la toma larga es primordial la puesta en escena: la ambientación del escenario, la iluminación y por supuesto la interpretación de los actores, por lo que se halla gran coherencia estética y narrativa en el uso de este recurso estilístico con otros ya mencionados como los actores, el sonido y los escenarios naturales.

Otro aspecto a resaltar en el código estético respecto a las propiedades cinematográficas es el uso de planos generales que indican dónde se mueven los personajes y dan información respecto hacia donde se dirigen, aunque también son determinantes los planos cerrados que se adentran en la intimidad de los personajes y se fijan en miradas, gestos y reacciones.

La cámara subjetiva se usa por lo regular para representar el punto de vista, literalmente, de uno de los personajes, por ejemplo las alucinaciones provocadas por el efecto de las drogas en el caso de *La vendedora de rosas*.

Por otro lado es relevante la relación del campo y el fuera de campo a partir del sonido. En las tres películas es crucial el sonido ambiente y la música intradiegética en la construcción de los escenarios y elaborar la estética naturalista. Es común el solapado de sonido, un recurso de transición en el que el diálogo y/o el sonido del siguiente plano entra antes de que termine el anterior, es decir, el sonido se prolonga hasta después del corte, con esto se evidencia la continuidad en el montaje y la adhesión a un sistema clásico en la manera de narrar.

El sonido profílmico es el que proviene del campo, esto quiere decir que si la fuente de un sonido es un personaje o un objeto perteneciente al espacio de la historia de la película se denomina sonido intradiegético. En este caso las voces de los personajes, la música y sonidos que provienen de los objetos que aparecen en el espacio de la historia, son intradiegéticos, este uso del sonido es destacado, pero también lo es el sonido que emana del fuera de campo; las informaciones sonoras son indicios de la construcción del espacio: cuando forman una continuidad se da la impresión de que se trata de una articulación de planos por contigüidad, se vea su origen o no. Así, el sonido diegético puede ser en pantalla o en *off*, dependiendo de si la fuente está dentro o fuera de campo. El sonido en *off* sugiere un espacio que se extiende más allá de la acción visible y se usa para prolongar el campo.

En estas películas se dan ambos casos: el sonido que está en pantalla o el que está en *off*.

Esto se puede ver en el sonido y música que proviene de artefactos presentes en las escenas como grabadoras, televisores, radios, etc. Y de otros que están en el contexto pero que no se ve su fuente como es el caso de las canciones que suenan discotecas y bares cuyos sonidos se mezclan con los de otros establecimientos de los cuales sólo se ve sus fachadas, la pólvora que estalla en el cielo, y los de la ciudad de afuera: pitos y música proveniente de carros, voces. La preeminencia del sonido ambiente en los tres largometrajes viene por

añadidura en el uso de escenarios naturales, se trata de los sonidos comunes y cotidianos que ambientan la vida de esos personajes-actores.

En el diseño sonoro de las tres películas están presentes los tres tipos en que éste puede presentarse: diálogos, música y efectos sonoros. Tal vez con mayor contundencia los dos primeros. El diálogo, es el transmisor de la información de la historia, y la música diegética (sea intradiegética o en off) proporciona la sensación global de un entorno realista.

Del mismo modo se añaden sonidos no diegéticos o extradiegéticos que proceden de una fuente externa al espacio de la historia, por ejemplo la música o los efectos sonoros que se añaden en la posproducción para realzar la acción o el drama de una escena, estos sonidos son *over* porque no proceden del espacio real de la escena.

Es constante la superposición de sonidos intradiegéticos con los no diegéticos al juntar los dos extremos o colocar uno sobre otro. En *Rodrigo D.* la música que proviene de una grabadora se monta con la música punk extradiegética que resalta los pensamientos y estados de ánimo de los personajes; de igual manera en *La vendedora* y *Sumas y restas*, los efectos sonoros extradiegéticos aparecen para reforzar emociones, estados psicológicos de los personajes y enfatizar en el drama y/o matiz del momento narrativo.

Todos los elementos arriba descritos permiten comprender los aspectos más relevantes del código estético del cine de Víctor Gaviria reflejado en estas tres películas, ese código hace ubicar su obra en los terrenos del realismo e incluso permite relacionarlo con algunos lineamientos del neorrealismo italiano sin que su obra pueda ser catalogada completamente neorrealista, pues existen diferencias abismales entre éste movimiento cinematográfico y el programa estético de Gaviria.

La crítica se ha apresurado a filiar a Gaviria en el neorrealismo italiano, y esa es una verdad sólo parcial porque no siempre y no todo cine de escenografías naturales y con actores no profesionales resulta neorrealista. Esos dos elementos mencionados

son los que superficialmente lo vincularían con el neorrealismo italiano(...) Por el contrario, la puesta en escena de sus largometrajes, el ritmo sincopado (rock pesado) en uno, y el vallenato y las melodías de los otros, la escasa altura con que la cámara sigue a las caminatas de sus personajes, sus planos en picado que reflejan los desniveles físicos urbanísticos, casas construidas en laderas donde se desarrolla la acción y el uso habitual de las azoteas y techos de las casas que son lugares de estar y hasta de desplazamiento, más el intenso ritmo narrativo del montaje, poco o nada tienen que ver con los neorrealistas italianos y especialmente con el fondo melodramático de las películas italianas (Ruffinelli, 2004, p. 20).

Estos y otros recursos estilísticos y narrativos avizorados incluso desde la concepción de la historia, la preproducción y el proceso creativo de sus películas abren el debate en torno al género en el que se inscriben sus películas, pues diluye la relación tradicional entre el documental y la ficción, sus películas muy bien pueden denominarse ficciones documentales o incluso documentales de ficción y que, como menciona Ruffinelli “más apropiadamente, no son ni lo uno ni lo otro sino una categoría tan suya y única que carece de nombre” (2004, p. 16). Por supuesto sus películas son ficción pero el método para llegar a ella recoge elementos del documental.

La fascinante metodología que surge de trabajar con actores naturales hace que su cine de ficción sea a la vez documental en la medida en que quienes aportan sus rostros y cuerpos, quienes interpretan a niñas ladronas, a pistoleros, a traquetos y sicarios son los propios delincuentes extraídos de la calle o del pasado del narcotráfico, para compartir con ellos la aventura de hacer cine (...) y también por el hecho de que en su mayor parte (sino en su totalidad) los diálogos han surgido de la vida y no de una intención literaria. Ficción y documental al mismo tiempo, disolución de los géneros. Son los actores-personajes quienes le aportan su historial y su lenguaje y hacen sus relatos verosímiles (Ruffinelli, 2004, p. 20).

Esa decisión de trabajo con actores naturales en escenarios naturales, reproduciendo el sonido natural de la ciudad sin grandes intervenciones demuestra su intención e ímpetu de narrar ciertos universos urbanos de Medellín sin maquillaje pero con la parcialidad de su punto de vista que selecciona

fragmentos de vida y de realidad de sectores y generaciones específicas para comunicar su lectura sobre la ciudad y aportar su versión, su mirada incómoda para muchos, estimulante para otros por el proceso creativo y el método que emplea.

Nota: A partir de aquí no se intentará descifrar el código estético de los directores hablando de su obra en general sino de cada película como una obra audiovisual particular, debido a que en este estudio no se tuvieron en cuenta más creaciones de autoría de los demás directores que permitieran hablar de sus sellos como artistas y visión de mundo, por el contrario, y como ya se ha mencionado, interesa describir la manera cómo los elementos estilísticos y narrativos más destacados en cada cinta se conjugan para narrar los imaginarios urbanos de la ciudad de Medellín.

6.1.2 La virgen de los sicarios (2000)

Barbet Schroeder

El director de cine francés Barbet Schroeder dirige la adaptación del guion que el propio Fernando Vallejo hace basado en su obra literaria *La virgen de los sicarios*.

Para iniciar es importante reconocer que en general esta cinta emplea un sistema estilístico y narrativo clásico continuo sobre todo evidenciado en el montaje y en la dirección de fotografía.

En el montaje de esta película si bien la transición más común es el corte, también hay un uso significativo del encadenado donde se sobreimpresiona el final de un plano con el principio del otro, esto genera un efecto óptico, en el que una imagen se interrumpe gradualmente y es reemplazada por otra.

Para lograr el estilo clásico continuo cuyo objetivo es hacer que la transición de un plano a otro sea suave, se procura que las cualidades gráficas sean continuas de un plano otro, que las figuras estén proporcionadas y simétricamente colocadas en

el cuadro, la tonalidad de la iluminación se mantenga constante y la acción ocupe la zona central del fotograma

Para la continuidad espacial y narrativa se da relevancia a la regla de los 180° que como se indica en el marco conceptual de cine asegura un espacio común de un plano a otro, una dirección constante y la dirección lógica de un plano en la pantalla. Por tanto en esta cinta se usa considerablemente el plano/contraplano y el emparejamiento del eje de miradas para que el espectador deduzca la ubicación de los personajes en el escenario, incluso cuando se encuentran fuera de campo.

Ese estilo clásico y convencional se rompe hacia la segunda mitad de la película cuando Fernando, el personaje principal y en quien está la focalización de la narración, empieza a alucinar y a soñar con las muertes perpetradas por su amante sicario Alexis, por el halo de culpa que de cuando en cuando lo persigue, sobre todo luego de las primeras muertes. Incluso se usan con mayor frecuencia y protagonismo ciertos recursos ausentes en la primera parte, tal como el sonido y la música no diegética, o bien extradiegética, para generar suspenso, tensión y transmitir las sensaciones experimentadas por el personaje. Estos recursos estilísticos y narrativos (superposición de planos, imágenes blanquecinas, desvanecidos, transiciones y efectos sonoros) que ayudan a elaborar un lenguaje audiovisual más experimental, hacen parte del código estético de esta película porque luego de la muerte de Alexis y con el derrumbamiento del mundo de Fernando, las alucinaciones y ensoñaciones se vuelven constantes, incluso siguen apareciendo luego de conocer a Wilmar, el asesino y remplazo de Alexis en la vida del escritor.

Tal vez la alucinación más significativa y que rompe la continuidad del argumento, se da cuando Fernando baja de la casa de Alexis y empieza a llover. El agua es roja y al caer asemeja ríos de sangre corriendo entre canoas y caños que llevan a la imagen de un océano, una laguna azul, a propósito del apodo del verdugo de Alexis; esa laguna se funde con las imágenes de la cripta de una iglesia ya vistas por Fernando en un sueño previo, la secuencia que es una especie de visión o alucinación del personaje termina enfocando una lápida que lleva su nombre:

Fernando Vallejo. Calaveras y tumbas se sobrepresionan con un plano de él en el bar El patio del tango que días antes había visitado con Alexis.

Cuando conoce a Wilmar vuelven las visiones de los sicarios muertos, la leyenda y el reloj de una iglesia que no conoce y de Alexis en el cuarto de los relojes en donde estuvo con él por primera vez.

Más adelante cuando por fin logra entrar a la iglesia de San Antonio con su nuevo sicario-amante, tiene la sensación de haber estado allí antes pero no logra recordar que es la iglesia y la bóveda que había visitado en sueños y alucinaciones. Las secuencias alucinatorias en la iglesia se asimilan como *flashforwards* porque muestran un lugar que Fernando visitará en el futuro, cuando él llega allí el espectador ya lo conocía y de alguna manera se presume que tarde o temprano el escritor terminará visitándolo. Es entonces una forma de romper el orden del relato en su dimensión temporal.

A pesar de la significativa estética naturalista de la película, otro recurso fantástico es la aparición del personaje llamado El difunto en tres ocasiones, como si fuera una verdadera aparición divina o un espanto del más allá mediante la sobrepresión de planos, y es que él se convierte en una suerte de ángel guardián para ellos porque es quien vaticina el arribo de los sicarios que buscan asesinarlos. El difunto les proporciona detalles como la marca de la moto, los colores y el tipo de prendas de vestir que llevan los delincuentes para que Alexis esté preparado y evite su propia muerte; gracias al Difunto, Alexis evade su muerte en dos veces, pero a la tercera, el joven sicario ha perdido su revólver y su muerte es inevitable.

Sobre la forma narrativa, respecto al manejo del orden temporal se señala el empleo del mecanismo de la analepsis verbal de una manera significativa para referirse al pasado, en la mayoría de los casos para evocar la Medellín de antaño y su área metropolitana (Sabaneta) en la infancia y juventud del escritor. En general, sus evocaciones están marcadas por la nostalgia y la añoranza de un tiempo mejor ya perdido y por los miembros de su familia que ya no están.

También en el manejo del tiempo se aprecian relatos singulativos en general para narrar n veces lo que pasa n veces, especialmente para relatar las muertes perpetradas por los jóvenes sicarios y dar pistas sobre la asentada violencia urbana. Alexis asesina a alrededor de cuatro personas (un punkero, un taxista, dos usuarios del metro) por capricho, sin más razones que disgustos ocasionados por la intolerancia, el irrespeto y la impulsiva reacción de unos y otros que inicia con arengas y ofensivas verbales. Las otras cuatro víctimas son los cuatro sicarios que intentan asesinarlo. Por su parte Wilmar asesina a Alexis y a un hombre que camina emitiendo un silbido que fastidia a Fernando, el escritor luego recuerda a este muerto como el ladrón que asesina a un hombre por hurtarle su camioneta, ese ciclo o lógicas violentas de la calle son reconocidas por Fernando como justicia divina. En estos casos no se trata de relatos repetitivos porque cada muerte, cada víctima es diferente, no es la misma situación narrada de distintas maneras o desde diversos puntos de vista sino hechos violentos que se acumulan y dan la sensación de violencia urbana, cotidiana e hiperbólica que hacen de Medellín una ciudad distópica, pues ya no es un paraíso, los sicarios han plagado las calles y las iglesias de la ciudad.

Por otro lado, se usa de manera relevante la narración iterativa para mostrar pocas veces lo que se supone pasa con asiduidad y dar la sensación de rutina y cotidianidad, expresiones como “Tampoco anoche el maldito hippie me dejó dormir, lleva días con eso”, emitidas por Fernando lo demuestran y apuntan a construir imaginarios sobre las temporalidades de los ciudadanos.

En esta película se halla una conjunción entre la interpretación individualizada y la estilizada. La primera corre por cuenta del actor que hace las veces de Fernando, un hombre con una visión de mundo singular y compleja, de expresión contenida pero recia, radical y mordaz. Es un hombre desprendido y desesperanzado que sólo espera la muerte. Le sorprende a la vez que le molesta lo que va descubriendo al recorrer la ciudad guiado por Alexis, su primer amante. Odia la Medellín actual pero ama y añora la de su infancia. Esos elementos hacen de su interpretación única y difícil de encontrar en otros personajes de la misma película

e incluso en las demás cintas de este corpus, en contraposición a los actores que encarnan a los sicarios, jóvenes en acción, en constante alerta que viven a la defensiva. Los dos sicarios confluyen en el uso del lenguaje y las palabras que emplean para expresarse, en la manera de vestir, en la forma de reaccionar y relacionarse con los demás, en la visión de mundo (el no futuro, no distinguir entre el pensamiento y la acción), entre otros aspectos. Esa réplica de comportamientos y rasgos de un sicario a otro hacen que la interpretación sea estilizada y da la sensación de que no sólo se extiende entre los jóvenes representados en este filme sino entre otros que comparten la misma condición y son puestos en escena en las demás películas de este estudio.

El uso del lenguaje tiene que ver con la interpretación, el diseño de personajes y la intención de narrar la ciudad a través de ellos y de él (el lenguaje). Fernando se sorprende con las transformaciones físicas y culturales que ha sufrido Medellín durante su ausencia, sobre todo se aterroriza con maltrato al idioma español, culto y tradicional que él conoció y del cual se enaltece ser el último gramático colombiano, el que descubrió el proverbio, la palabra que está en lugar del verbo; ahora encuentra un español manchado y maltratado por los modismos y expresiones de la calle, vulgar, coloquial y popular: el denominado parlache o jerga de sicarios y pistoleros. Para Fernando el lenguaje se convierte en un instrumento para conocer la nueva Medellín porque a diferencia de las películas de Gaviria, aquí sí se explican las expresiones que dan forma al código verbal de la calle. Ya se mencionó que en las cintas del director antioqueño el lenguaje no es intervenido y mucho menos explicado su significado o la connotación de las palabras. En *La virgen de los sicarios* el espectador es llevado de la mano por el relato con las aclaraciones que sobre el uso del lenguaje el mismo Fernando solicita a su sicario, en algún sentido se realiza una traducción del habla popular y coloquial al español tradicional que facilita para ambos (el espectador y el personaje del escritor) la comprensión de los fenómenos urbanos que vive Medellín en ese momento: la violencia y el narcotráfico, luego de la muerte de Pablo Escobar. “¿Y de dónde sos niño?” Pregunta Fernando cuando conoce a Alexis “De acá, de Medallo”, contesta el sicario, “¿Ya llaman a esto Medallo?”

Replica el escritor “Y también metrallo” responde Alexis “¿Cómo metralleta o ametralladora? Objeta Fernando y el joven asiente “Me parece bien que le hayan cambiado el nombre a esto, Medellín estaba muy gastado, lo tomaron de un chiquero de Extremadura” concluye el escritor. Alexis explica a Fernando que se dice *tote* o *fierro* para referirse al revólver o arma de fuego. Que decir estar enamorado de alguien es que lo quiere matar pues es “estar enamorado con odio”. Matar es cascar, un muñeco es un muerto, por citar sólo algunos ejemplos.

En esta cinta Fernando reflexiona y cuestiona el maltrato al “idioma” y el pobre léxico de sus conciudadanos: “¿Qué idioma hablan hoy por hoy en Medallo, marciano?” exclama el escritor. Como último gramático de Colombia, también hace las veces de corrector y le explica a Alexis que no se dice *a la final* sino *al final*, aunque concluye diciéndole que puede decir como quiera; por paradójico que resulte Fernando termina hablando como ellos luego de conocer el significado de las expresiones y él mismo se convierte en un intérprete del parlache.

Respecto a la puesta en escena se reconoce el protagonismo de los escenarios naturales como uno de los elementos que hacen de esta película particular estilísticamente, así como la preeminencia del sonido ambiente y diegético para no dejar duda de que esa urbe en la que se mueven los personajes es Medellín.

Fernando se pasea por las calles de Medellín como cual *flâneur*, acompañado por sus amantes. Caminante urbano que no tiene otra ocupación que vagar y callejear sin rumbo ni destino ni objetivos precisos, dispuesto a cualquier percance o vicisitud que se pueda presentar en el camino; con este recurso se construyen las temporalidades de los personajes sobre todo lo que tiene que ver con su cotidianidad en la ciudad. “¿Para dónde es que vamos?” Inquire Fernando, “No sé, para donde quieras” contesta Alexis. Ambos personajes se pasean por calles, restaurantes, iglesias y parques del centro de Medellín fácilmente reconocibles y nombrables por cualquier habitante de esta urbe. Hay un esmero por registrar la cotidianidad de la ciudad con sus ritmos y jornadas desde la posición de *flâneur* de Fernando que, además, le permite criticar abierta y sardónicamente lo que para él son los males de la ciudad. En cada plano está Medellín, su espacio urbano

está casi continuamente presente, continuamente representado, los personajes siempre están andando la ciudad sea a pie, en taxi e incluso en Metro. Es una película rodada en su gran mayoría en escenarios exteriores y lugares públicos; aunque hay algunas escenas en la intimidad del apartamento de Fernando, de fondo siempre está Medellín con sus calles concurridas y sus comunas marginales atestadas de casitas que en las noches iluminan las montañas. Como se ha mencionado, esa información de tipo espacial latente en cada plano se conoce como *polifonía informacional* del medio cinematográfico y es que donde sea que se encuentren los personajes se identifica la arquitectura y el ambiente urbano propio de Medellín. “Mirá, ahí lo tenés: Medellín” le dice Fernando a Alexis cuando divisan desde el balcón de su apartamento.

Otro de los elementos del sistema estilístico de la película que más sobresale es en definitiva el manejo del sonido. En la construcción del personaje es fundamental. Fernando no soporta el ruido ni la música a altos volúmenes, visita las iglesias para, como él mismo dice, “oír el silencio de Dios” mientras que Alexis ve televisión y escucha música rock en una casetera al mismo tiempo que intenta leer historietas. “Apagá ese marica que ya no aguanto más ruido” le dice el escritor al joven sicario refiriéndose al televisor, Alexis busca su *tote* y le dispara al artefacto mientras Cesar Gaviria, el presidente de ese momento emite un discurso en la pantalla.

La música es toda (intra) diegética casi siempre se ve en pantalla el aparato que produce el sonido: televisores, radios, caseteras, revólveres, músicos en vivo, etc. Algunas veces esos sonidos son en off porque en el plano no aparece su fuente aunque fácilmente se deduce de dónde provienen y hacen parte de la diégesis. Ese sonido en off ayuda a construir el espacio fuera de campo y ayuda a darle dimensión al escenario profilmico, pues predice su extensión y expansión.

Son repetitivas las secuencias en las que Fernando se molesta por el estruendoso vallenato que suena en el radio de cada taxi que aborda junto a su acompañante, por hiperbólico que resulte, es una forma de decir a qué suena Medellín según el escritor. Dentro y fuera de campo, incesantemente, está el sonido ambiente,

indudablemente los ruidos también son indicios de la construcción del espacio, cuando forman una continuidad se da la impresión de que se trata de una articulación de planos por contigüidad, se vea su origen o no: chirriar de carros y buses, galope de caballos, gritos de vendedores ambulantes, alarmas de ambulancias, pitos, pólvora, tiros de revólver, el canto de los pajaritos, campanas de iglesia, motos acelerando, vallenatos y rancheras que suenan en los establecimientos por donde transitan. Pasodobles, boleros y tangos en los bares que visitan. Son las melodías del centro de Medellín y los sonidos que ambientan la violencia urbana puesta en escena en *La virgen de los sicarios*. Los efectos sonoros extradiegéticos, que generan tensión y suspenso, aparecen en la segunda mitad de la película cuando se introducen ciertos recursos estéticos que le dan un tono experimental a los recuerdos y ensoñaciones de Fernando. La cinta finaliza con Fernando caminando hacia su apartamento luego de reconocer el cuerpo sin vida de Wilmar en el anfiteatro y mientras avanza, suena de manera no diegética el bolero de su infancia: “Senderito de amor”.

Esta película tiene, en cuanto a sonidos, una fuerte presencia de diálogos e intervenciones de los personajes en todas las secuencias de la película, nunca, o casi nunca están en silencio, ni siquiera cuando lo buscan en las iglesias.

Con el recurso de la música intradiegética se elaboran varios imaginarios urbanos, por un lado se dan pistas sobre el género musical como cualidad de la ciudad: ¿a qué suena Medellín?, se trata de la música que suena en los sitios por donde pasan los personajes y en los taxis en los que se transportan, en general vallenatos y música popular, son géneros que ellos no eligieron escuchar, simplemente les tocó. Al mismo tiempo se da forma al imaginario sobre la música como marca de los ciudadanos y tiene que ver con las canciones y melodías de su gusto, en este caso Fernando prefiere escuchar la ópera de María Callas, boleros, tangos y pasodobles y Alexis prefiere el rock pesado.

A estos imaginarios sobre la música como cualidad de la ciudad (a qué suena Medellín) y la música como marca ciudadana (ellos eligen qué escuchar). Se suman otros sobre el lenguaje y el habla popular, el espacio y las calificaciones

emitidas sobre la ciudad, las temporalidades y rutinas ciudadanas, otredades expresadas en lejanías y anhelos, todos imaginarios configurados a partir del código estético que establece el director para esta película.

6.1.3 Rosario Tijeras (2005)

Emilio Maillé

Respecto al sistema estilístico de esta película, la fotografía y el sonido se emplean de una manera convencional y estándar, sin negar que la forma como estos dos elementos del lenguaje audiovisual se disponen, originan una cinta con una buena factura y de alta calidad técnica que evidencian un amplio conocimiento de la técnica cinematográfica, por lo que es en el sistema formal donde se encuentra la particularidad estética del filme. Posee una estructura narrativa no lineal, le presenta al espectador un relato construido a partir del recurso de la anacronía, por lo que la característica más sobresaliente de esta cinta, respecto al tiempo, es la fragmentación del orden de la historia. Son constantes los flashbacks para ir y venir en el tiempo. El relato inicia con un flashforward del asesinato de Rosario a manos de un amigo suyo en una discoteca, ese es el final de la historia que lleva al espectador al presente del relato: Antonio encuentra el cuerpo baleado de Rosario y la lleva al hospital. A partir de ese momento, durante la permanencia de Antonio en la sala de espera, empiezan las analepsis o bien, flashbacks para presentar fragmentos de la vida de Rosario; a manera de reminiscencias el espectador conoce lo vivido por este hombre (Antonio) junto a Emilio y a la bella sicaria. Entonces no es un sólo pasado sino varios los que logramos conocer y que sirven de guía para armar la historia de esta mujer. Puede decirse que en esta película hay flashbacks dentro de los flashbacks porque en muchos de ellos quien recuerda es Antonio, pero nos llevan a uno o varios de ella, ya sean alucinaciones y ensoñaciones sobre cómo conoció a los “duros” o recuerdos de su adolescencia e infancia para justificar su forma de ser y sustentar las razones que la llevaron a seguir esa vida y ese tipo de trabajo. Hay un presente: Antonio en la sala de espera mientras Rosario malherida está en cirugía, a partir del cual se desprende

el flashback central: la relación entre Emilio, Rosario y Antonio del que se desglosan los demás. A partir del orden fragmentado del relato (y del argumento) el espectador debe deducir el orden de la historia.

Se tiene la sensación de estar frente a una película desarticulada en la que las escenas son inconexas y ambivalentes, pues no hay secuencialidad en las acciones y el vestuario de los personajes; hay saltos espaciales y temporales de escena a escena que rompen la continuidad del argumento y no permiten llevar una línea narrativa clara; en consonancia con lo anterior se usa de una manera sistemática el montaje a partir de las relaciones gráficas entre los planos, no para lograr continuidad temporal en la secuencia sino para generar una relación gráfica en la acción de los personajes independientemente del lugar donde se encuentren. De un plano de Rosario en la cama con Emilio se pasa a uno de Rosario en la cama con un mafioso. Se le da continuidad a la acción a partir de una vinculación visual no temporal ni espacial. En este caso se relacionan dos planos por sus analogías gráficas, pues se conservan las formas, los colores, la composición global y el movimiento de los actores en la transición de un plano a otro. Esto genera un contraste repentino en la carga dramática del momento y del estado psicológico del personaje, pues del placer Rosario que experimenta con Emilio pasa a la repugnancia que le despierta el mafioso. En transiciones visuales, también son comunes los fundidos a negro.

La disparidad temporal y narrativa podría asumirse como un error formal, o bien, como el código estético de esta película. Es coherente entenderlo así porque es justamente el manejo del tiempo el recurso que particulariza esta cinta. En el mecanismo de la duración sobresalen constantes pausas dadas en la cantidad de planos panorámicos que hay sobre la ciudad, sus montañas, sus comunas iluminadas por millones de lucecitas en las noches, así como también en aquellas imágenes del cielo donde se ve el azul en el fondo y el blanco de las nubes. Las elipsis, además de ser inherentes al código narrativo audiovisual, son marcadas y muy notorias en esta cinta. Respecto a la frecuencia, nivel que permite estudiar la forma de operar el tiempo en una cinta para comparar el número de veces que un

acontecimiento ocurre en la historia y el número de veces que es presentado en el relato, se reconoce la preeminencia de la narración iterativa porque en pantalla se muestra pocas veces lo que se supone pasa con asiduidad, un ejemplo es el acto de autoflagelarse por la culpa que siente la sicaria luego de accionar su revólver. Rosario se corta el brazo con una cuchilla después de matar. Hay una escena en la que ella asesina a un juez, seguidamente la vemos envuelta en una toalla llorando y lacerando su piel en una zona que muestra más cicatrices similares, en ese momento el relato va a un flashback de la primera vez que mata a alguien y por tanto de la primera vez que se corta. Aunque en toda la película sólo la vemos dos veces cortándose, la primera y la última, las marcas acentuadas en su brazo indican que es una acción que ella repite con frecuencia.

En lo referido a la interpretación cabe señalar que en general es estilizada en todos los personajes, los sicarios, la mamá de Rosario, Emilio y Antonio actúan como se supone actúan estas figuras sociales en la vida real. La interpretación de Flora Martínez en el papel de Rosario es más o menos estilizada y al mismo tiempo más o menos individualizada porque desde una primera mirada podría decirse que ella actúa como cualquier *femme fatale* pero el componente marginal en su vida le da un carácter singular. Puede afirmarse que en general esta película se construye a partir de personajes estereotipados desde el punto de vista ideológico: sicarios dispuestos a hacer lo que sea por dinero, incluso entregar a su hermana a los “duros” para que se prostituya con ellos; una madre soltera que es machista y prefiere a su marido de turno que a sus propios hijos; jóvenes adinerados que gastan su dinero en rumbas y drogas, sin medir consecuencias; la mujer seductora que tiene a todos los hombres que la rodean a sus pies y usa sus encantos femeninos para conseguir lo que quiera. En esta película los actores-personajes se comportan de manera coherente con el contexto que plantea: Medellín a finales de la década de 1980 y sus interpretaciones resultan verosímiles en relación con el código estético que propone.

Además de la interpretación, un elemento de la puesta en escena que llama la atención es el manejo del color para definir y caracterizar al personaje de Rosario;

en casi todas las escenas hay un elemento color rojo, ya sea en los labios y uñas de la protagonista, en su indumentaria: billetera, vestidos, chaquetas, lencería; o incluso en el vestuario de otros personajes, accesorios y objetos presentes en la escena. Desde el diseño de los créditos al inicio y al final de la película está el rojo que hace alusión al color de la sangre derramada por el accionar de las armas de fuego y la violencia urbana que da cuenta la película

Los colores que viste Rosario son rojo, blanco y negro. El director realiza un uso monocromático de la paleta de color porque concede importancia a estos tonos que varían solamente en pureza o luminosidad.

Con la elección de estas tonalidades no sólo se construye el personaje sino que se aportan indicadores de las cualidades de la ciudad para nombrar imaginarios sobre el color con el que se asocia a Medellín.

6.1.4 Apocalípsur (2007)

Javier Mejía

En esta película son varios elementos del sistema estilístico y del sistema formal los que elaboran su código estético, por un lado, y de manera significativa el manejo del tiempo y la anacronía como la marca distintiva de su estructura narrativa. La violación al orden de la historia de una manera sistemática es lo que hace de ésta una cinta única y diferenciada en el cine colombiano. Al nivel del discurso, los hechos son presentados en un orden que se desvía de la pura cronología, en el cual los mecanismos del *flashback*, y el *flashforward*, condicionan la progresión del relato. Como se sabe el *orden* tiene que ver con la relación entre la secuencia en la que los hechos suceden en la historia y el orden en el que son contados (Stam, 1999). Esa estructura de flashbacks y flashforwards es la que permite construir al personaje del Flaco, y se presenta como un rompecabezas que el espectador va armando a lo largo de la película. El relato inicia con un flashback que es la fiesta de despedida del Flaco en los créditos y después de éstos va al presente que es el viaje de los amigos hacia el aeropuerto donde

recogerán el cuerpo del Flaco, luego en flashforward se va al futuro donde ellos mismos conversan y reflexionan en la noche del regreso del aeropuerto a Medellín sobre su amigo, los momentos vividos con él, la sensación que les dejó haberlo recibido de esa manera, y por supuesto, sobre la ciudad y el momento coyuntural que atraviesa por los efectos del narcotráfico y las acciones e incidencia de Pablo Escobar en la vida urbana y social de Medellín. Toda la película es un ir y venir en los tres tiempos, va al pasado, al futuro y vuelve al presente, se alternan durante toda la narración. Si bien el hilo conductor es el presente que sucede en orden y avanza, los flashback se presentan en desorden, no hay en ellos una linealidad o una conexión secuencial distinta a los comentarios y anécdotas que desde el presente y los flashforwards ellos realizan de manera oral y dan entrada a los recuerdos tanto dramáticos y complejos como divertidos que Malala, Caliche, La comadreja y Pipe vivieron junto al Flaco cuando vivían en Medellín y dan cuenta de su profunda y honesta amistad.

La anacronía no es un tipo de orden narrativo que necesariamente depende de las relaciones temporales entre los planos dados en el montaje. Éste soporta la manipulación que hace el argumento del tiempo de la historia. El director controla la sucesión temporal gracias al montaje. En este caso, en lugar de disponer el orden de los planos de una manera clásica y continua 1-2-3 se hace de una manera discontinua donde un plano del pasado se monta con uno del futuro y luego con uno del presente.

El otro nivel del tiempo que tiene gran protagonismo en esta cinta es la duración con un marcado uso de planos panorámicos sobre la ciudad y los paisajes por donde avanzan los personajes, ya sea en el presente en el carro camino al aeropuerto, en bicicleta o a pie en los flashbacks, para hacer pausas en la historia y lograr que el relato avance en descripciones, esas panorámicas también hacen las veces de transiciones entre planos del presente, el pasado y el futuro. En general el director logra dominar el tiempo narrativo en sus diferentes niveles gracias a la técnica del montaje.

Todo lo anterior permite concluir sobre la estructura narrativa de la película y sobre el modelo de argumento que emplea y tiene que ver con el principio, el final y el desarrollo de la cinta. El tiempo y el espacio también crean modelos argumentales como es el caso de ésta película, donde no sólo el tiempo condiciona la forma del argumento, sino también el espacio al convertirse en la base de un modelo argumental en el que la película está construida en torno a un viaje que implica un horario y un itinerario. En *Apocalípsur* se da un viaje a diferentes momentos del pasado vivido por los personajes que convergen en el presente del argumento donde además se crea una duración específica para la acción, una fecha límite: la llegada del cuerpo del Flaco. Los personajes realizan un viaje (en el presente, desde donde se narra y se va a los pasados y el futuro) hacia el aeropuerto donde esperarán la llegada del cuerpo del Flaco a Colombia, por lo que la película se afirma como una *road movie* al plantear todas las lógicas de las películas que se construyen bajo este esquema: los personajes se transforman interiormente durante el viaje y realizan una serie de paradas en el camino: para ir al baño, para descansar, para tomar algo, etc. Por lo que un viaje de cuarenta y cinco minutos¹³ se convierte en un recorrido de todo un día.

Visualmente resulta estimulante y en las propiedades cinematográficas también se hallan ciertos recursos que hacen de ella un producto diferenciado. Respecto al ángulo destacan los picados y contrapicados. En relación con el nivel son constantes los planos oblicuos y/o aberrantes y en lo que tiene que ver con la distancia son frecuentes los planos panorámicos que encuadran los paisajes por donde van andando los personajes y sobre todo panorámicas de la ciudad de día y de noche tomadas desde un alto. Los planos generales son comunes, no sólo abarcan a los personajes de cuerpo entero sino que los ubica en el contexto y dan cuenta del lugar donde se encuentran. Los movimientos de cámara más usados son las panorámicas que realiza la cámara sin desplazarse del eje. Se distinguen los paneos derechos e izquierdos y los tilt up (hacia arriba) y tilt down (hacia abajo). También se da la sensación del efecto que produce la cámara en mano o

¹³ Es el tiempo estimado del trayecto entre la ciudad de Medellín y el aeropuerto José María Córdova ubicado en el municipio de Rionegro, Antioquia.

al hombro para lograr que ésta sea activa, busque a los personajes y objetos que reclaman atención y se mueva entre ellos; y la cámara subjetiva que se usa por lo regular para representar el punto de vista y/o perspectiva de un personaje en particular y obtener imágenes desniveladas y movidas. Los movimientos de cámara empleados sirven para reencuadrar a un personaje que se mueve en relación a otro personaje, en este caso se panoramiza levemente la imagen para modificar el movimiento y seguir al personaje. La cámara también sigue la continuidad del movimiento del carro en el que van al aeropuerto y otros vehículos avanzando, sea en la carretera o en la ciudad.

Los movimientos de cámara están motivados por necesidades narrativas y por la intención de vincular a los personajes entre sí.

Otras marcas estéticas definitorias de esta película son la decidida presencia de escenarios naturales en todos los tiempos narrativos descritos anteriormente, los recorridos por la ciudad cuando van saliendo de ella para coger la ruta al aeropuerto y los que realizan en los diferentes momentos presentados en los flashbacks, en todos está presente Medellín como escenario, como esencia, como contexto. Los escenarios naturales en esta y las demás películas están vinculados con el uso de locaciones exteriores y de lugares públicos como los sitios privilegiados para el desarrollo de la acción de los personajes.

Sobre la interpretación es pertinente decir que se trata de actores altamente individualizados, pues son personajes particulares difícilmente replicables en otras películas, estos cinco amigos: Malala, Caliche, El flaco, Pipe y La comadreja no representan figuras sociales establecidas y estereotipadas socialmente, al contrario, resultan inusuales en la cinematografía nacional. Este grupo de amigos encarna la Medellín de esa época (finales de los 80, inicios de los 90 en los años previos a la muerte de Pablo Escobar), además porque ellos no son actores naturales sino actores no profesionales. En una entrevista realizada al director, Javier Mejía, y a Pedro Pablo Ochoa, el actor que hace de Caliche publicada en la Revista Kinetoscopio, reconocen que cada actor le ponen mucho de su espontaneidad, de su frescura, donde hubo una construcción muy personal y libre,

en la que respetaban las marcaciones del guión pero cada uno decía las frases, los diálogos como lo sintiera y le saliera mejor (Vélez y Zuluaga, 2007).

Para finalizar, se resalta el protagonismo del sonido ambiente y de los diálogos para comentar anécdotas, conversar sobre temas triviales y reflexionar, de una manera jocosa pero a la vez seria, sobre la ciudad que les tocó vivir y la zozobra e incertidumbre que les produce su realidad y sus circunstancias. También es determinante, de manera diegética como no diegética, el rock como género musical predilecto de los personajes que no sólo se escucha como el fondo musical de la película sino como la banda sonora de la cotidianidad del grupo de amigos y de los momentos de complicidades y complejidades que comparten.

6.1.5 En coma (2001)

Henry Rivero y Juan David Restrepo

El código estético de esta película plantea el uso de varios recursos de manera significativa, por un lado en cuanto al tiempo el orden del relato presenta anacronía, flashbacks y flashforwards se presentan de manera más o menos sistemática en el progreso del relato. Incluso, lo que en un momento se sigue como el tiempo presente del argumento empieza a ser presentado como un recuerdo, como un flashback. Esto sucede cuando Piraña entra a la cárcel y comparte celda con Omar, en ese momento el proxeneta le cuenta al sicario cómo llega a prisión y esos recuerdos llevan al espectador a saber por qué Ilana queda en coma, inicialmente este era el presente: Ilana ejerciendo como prostituta para conseguir el dinero que sacará a Omar de la cárcel, así retorna a su antigua vida y a su “mentor” Piraña, con quien discute, la golpea y la manda al hospital y él a prisión; pero esto no se presenta de manera lineal y continua sino que se fragmenta gracias a la anacronía. Los flashforwards se dan en las labores que el traqueto apodado La firma encarga a los sicarios para recuperar la droga incautada por los policías y asesinar a un político. En la planeación de esas labores se conoce lo que va a pasar en su ejecución gracias a los flashforwards.

Esa anacronía del argumento está justificada por el recurso del personaje escritor que va escribiendo y narrando lo que va pasando. Él es Alex, un sicario retirado que escribe y pinta para escapar de la realidad y huir de la mala conciencia. Alex es quien arma el argumento y la manera de presentarlo en el relato, esboza acciones, anticipa y concluye secuencias, también es quien diseña el desenlace de la historia y dispone el epitafio en las tumbas de Ilana y Omar. Al final sabemos que todo su relato es una novela que va escribiendo conforme vamos viendo las tramas en pantalla. Alex es partícipe también, pues no es un personaje extradiegético, en el argumento de la película él es amigo de los protagonistas y hace parte del combo de amigos del barrio.

En esta película se advierte una estructura narrativa condicionada por las relaciones causa-efecto en el argumento. Omar va a la cárcel porque recae en el sicariato en su afán de conseguir dinero rápido. Ilana vuelve a la prostitución por recoger la plata para sacar a Omar, su novio, de la cárcel. Mientras trabaja como prostituta tiene un fuerte altercado con su proxeneta, Piraña, que la deja en coma en el hospital. Por este intento de homicidio, Piraña va a la cárcel y comparte celda con Omar. Cuando el sicario sale de prisión y se da cuenta del paradero de Ilana enfrenta a Piraña y muere. Éste último es asesinado por Alex, un amigo de Omar.

Sobre el sistema estilístico es preciso señalar el uso de planos generales para ubicar a los personajes en el lugar, pero al mismo tiempo son notables los primeros planos. Se usa de manera constante el recurso de emparejamiento de miradas y la angulación cenital. Como en las demás películas del corpus, las panorámicas sobre la ciudad son frecuentes y se interpretan como una suerte de pausas en la narración donde la acción no avanza pero sí el relato.

En el montaje se aprecia cómo éste se realiza de acuerdo con una relación rítmica entre planos. Hay escenas con un ritmo rápido y vertiginoso, esto tiene que ver con la corta duración de los planos en pantalla. En esta técnica también se destaca el recurso del montaje paralelo para mostrar que la acción tiene lugar en

sitios diferentes simultáneamente. La transición que se emplea, a parte del corte simple, es el fundido a negro.

En lo que tiene que ver con el sonido se destaca el sonido ambiente y diegético, así como las melodías extradiegéticas para resaltar emociones de los personajes. Además del solapado de sonido, recurso en el que el sonido de la escena siguiente comienza mientras las imágenes de la anterior todavía están en pantalla y viceversa, el sonido del plano anterior se prolonga hasta ver las imágenes siguientes.

La descripción del código estético de esta película se concluye con la reseña a la interpretación estilizada de los actores para encarnar a los personajes. Aquí sicarios, traquetos y prepagos actúan y se visten como se supone actúan estas figuras sociales en la cotidianidad de la ciudad, incluso se advierte una estilización que hace referencia a personajes de otras películas que han puesto en escena a estas figuras sociales. La interpretación de los actores en esta película permite nombrar imaginarios sobre los ciudadanos más representados en este corpus, incluso se aprecia cómo en la construcción de personajes se toman en cuenta los imaginarios construidos en otras películas. En un diálogo Cheo, un sicario, dice que no podía llamar a La firma, para que lo ayudara porque de pronto le mandaba a “los de la moto”, esta expresión cobra sentido cuando el espectador entiende que se refiere a sicarios como los representados en *La virgen de los sicarios* y *Rosario Tijeras* que andan en motocicletas de altos cilindrajes por toda la ciudad para atacar sus víctimas por encargo de otros.

6.1.6 La tendencia realista

Luego de describir el código estético de cada largometraje se llega a la conclusión de que existe una tendencia realista porque ciertos recursos son usados de manera repetitiva para lograr esa estética. Por ejemplo el uso de escenarios naturales como lo determinante de la puesta en escena de todas las películas, que le apunta a una verosimilitud y a una honestidad testimonial de la época y la ciudad que representan. En todas las películas los espacios urbanos de Medellín

son protagonistas de la acción. A esto se le suma la gran presencia de locaciones exteriores y lugares públicos abiertos y cerrados como los contenedores de la acción de los personajes: calles, barrios, parques, discotecas, iglesias, restaurantes de la ciudad real aparecen en la pantalla. Sin duda la puesta en escena con estas características (escenarios naturales, exteriores, lugares públicos) configuran los rasgos de un cine decididamente urbano y una intención clara de hacer de la ciudad de Medellín partícipe de la narrativa y la dramaturgia de cada película. Es por eso que la puesta en escena de estas películas configuran pistas sobre las cualidades de la ciudad, permiten reconocer y nombrar imaginarios sobre el clima, la arquitectura representativa, los escenarios, las rutinas, entre otros. Con la puesta en escena la ciudad es testigo, partícipe y condicionante de los conflictos de los personajes.

La marcada recurrencia a planos panorámicos de la ciudad de día y de noche, no sólo hacen las veces de pausas en el relato, sino que cumplen un papel crucial en la participación de la ciudad en la narrativa y el código estético de cada cinta, se interpreta como la necesidad de ubicar y no perder nunca de vista que la ciudad que los acoge es Medellín y que todos esos personajes con sus conflictos, dramas, banalidades y complejidades hacen parte de ella y viceversa, aquí la ciudad los marca y los define como ciudadanos de una urbe particular en su época, descrita por muchos, como la más oscura.

Otro rasgo estilístico fundamental en el que confluyen todas las películas es en el empleo de manera persistente, del sonido ambiente y la música diegética. Estos dos recursos permiten que el espectador descubra a qué suena Medellín, cuáles son sus ruidos urbanos y cuáles son los géneros musicales que la definen y con los que ella marca a sus habitantes, como se indicó más arriba, con el sonido y la música se reconocen imaginarios sobre las cualidades de la ciudad y al mismo tiempo sobre las marcas de los ciudadanos.

En el recurso del sonido, se resalta la preeminencia del habla popular y coloquial, del parlache en todas las películas como un rasgo en la construcción de personajes para hacerlos verosímiles de acuerdo con el momento histórico que

representan, con la clase social de la que hacen parte, el nivel de estudios que demuestran y el oficio o profesión que desempeñan. Por supuesto esta tendencia da pistas de los imaginarios sobre el lenguaje de los ciudadanos como una marca urbana, permite concluir sobre la forma de hablar de los habitantes de Medellín, comprender cómo nombran las cosas y a las personas y en qué medida ese lenguaje media en la convivencia de los personajes y afecta su experiencia urbana.

El punto anterior se relaciona con la interpretación de los actores. Si bien el trabajo con actores naturales o no profesionales no es una tendencia que se pueda generalizar, sí se reconoce como un recurso sobresaliente:

Rodrigo D. No futuro (1990): actores naturales-interpretación individualizada

La vendedora de rosas (1998): actores naturales-interpretación individualizada

La virgen de los sicarios (2000): actores profesionales + actores no profesionales-interpretación individualizada+ interpretación estilizada

Sumas y restas (2005): actores naturales- interpretación individualizada

Rosario Tijeras (2005): actores profesionales- interpretación estilizada

Apocalípsur (2007): actores no profesionales- interpretación individualizada

En coma (2011): actores profesionales- interpretación estilizada

En esa medida es posible encontrar interpretaciones estilizadas e individualizadas.

Las estilizadas son comunes en los actores profesionales que construyen sus personajes con base en figuras sociales estigmatizadas desde el punto de vista ideológico, que como ya se ha mencionado, es lo que se conoce en la historia del cine como *tipificación* donde el actor representa a un personaje característico de una clase social o momento histórico determinado, en este caso sicarios, prostitutas y traquetos. Un caso contrario es el de *La virgen de los sicarios* en la que el actor que hace de Fernando, Germán Jaramillo, es un actor profesional

pero realiza una interpretación altamente individualizada mientras que Anderson Ballesteros y Juan David Restrepo que hacen los papeles de Alexis y Wilmar respectivamente, resultan considerablemente estilizados. Se concluye que aunque haya recurrencia en la representación de los mismos actores sociales, cada director, con su estilo fílmico diferenciado y su código estético les da un tratamiento y una dimensión particular, algunos se presentan con una construcción más profunda y compleja y otros, por el contrario se quedan en un nivel ilustrativo y superficial. En todo caso se reconoce coherencia y adecuación de los personajes-actores al contexto de la puesta en escena y al código estético global que plantea cada película y una cierta fidelidad con lo que se asume como comportamiento realista según los estados psicológicos de los personajes y el momento histórico representado.

Otros dos aspectos que vale la pena resaltar es el efecto visual y sonoro diferenciado al momento de representar las alucinaciones producidas por las drogas que consumen los personajes, sean éstas pegante o sacol, pepas y cocaína. Esto es un recurso narrativo y estilístico común en las películas que permite concluir sobre los imaginarios de consumo de sustancias psicoactivas y alucinógenas en lo que tiene que ver con las marcas de los ciudadanos.

Si se emprendiera un estudio exclusivamente de la forma narrativa de los largometrajes sobre Medellín de 1990 a 2012, habría que reconocer la anacronía como una manera de presentar el orden del argumento y fragmentar la estructura del relato. En *La virgen de los sicarios*, *Sumas y restas*, *Rosario Tijeras*, *Apocalipsur* y en *En coma* se reconoce la presencia de este mecanismo. En las dos primeras de una manera poco significativa, mientras que en las tres últimas de una manera sistemática y determinante de la estructura narrativa y el código estético de la cinta.

En la disposición de los recursos estilísticos arriba descritos se aprecia la intención por lograr un tono y una atmósfera realista; se reconoce el artificio y todas las posibilidades técnicas del cine como necesarias para construirla. En una definición formalista del realismo se recalca el carácter convencional de todas las ficciones,

en el sentido de emplear más o menos los mismos elementos del lenguaje audiovisual (en lo narrativo: argumento, tiempo y espacio; en lo estilístico: puesta en escena, propiedades cinematográficas, sonido, montaje) admitiendo al realismo como un conjunto de convenciones estilísticas que alcanzan concretar una poderosa impresión de autenticidad y verosimilitud. En ese sentido, dicho propósito (la intención realista) trasciende el análisis meramente filmico porque lleva el asunto del realismo a considerar que estas películas representan alegóricamente no la historia literal de la ciudad de Medellín sino que intentan representar las obsesiones profundas, confusas e inconscientes del deseo y la paranoia colectiva de una sociedad.

Con lo expuesto en este apartado queda cuestionada la idea de una relación restringida entre realidad en el cine y objetividad porque todas las miradas descritas son subjetivas diversas que se refieren a la realidad real de una misma ciudad.

Si bien los hechos, personajes y lugares pueden hacer referencia a la realidad real de la ciudad de Medellín en una época histórica determinada, la mirada y el tratamiento del director en su potestad de artista varía en cada cinta, pues depende del código estético con el que aborde esa realidad. Según el código estético que cada director plantea para narrar la ciudad, se evidencia lo que quiere decir sobre ella.

6.2 Imaginarios urbanos

A continuación se presentan los imaginarios urbanos identificados en las películas del corpus con base en la estructura conceptual y metodológica que propone el investigador Armando Silva, como se anunció en la metodología, se complementa el análisis con algunos apuntes de Manuel Delgado sobre la vida urbana.

6.2.1 La ciudad narrada: Medellín en el cine de 1990 a 2012

Un estudio de imaginarios urbanos en los largometrajes de ficción que toman por escenario a la ciudad de Medellín, cuya fecha de estreno se encuentra entre 1990 y 2012, tiene como resultado una inmersión en la Medellín de finales de la década de 1980 y mediados de 1990.

Es un recorrido por una perspectiva de ciudad, por las imágenes de barrios marginales, por sus estrechos y empinados pasadizos, por su arquitectura salpicada por el terracota de sus ladrillos y las viviendas a medio construir. Es un transitar por iglesias del centro y municipios aledaños a la ciudad; por parques emblemáticos, calles y avenidas tradicionales. Es circular por Medellín en motocicletas de altos cilindrajes pero también a pie o en taxi.

Es detenerse en conversaciones íntimas y sociales, interpretar dichos, refranes y adagios populares cargados de un acento y una intención muy coloquial que se extienden y se comparten cada vez más entre sus habitantes de todos los niveles sociales. Reconocer a Medellín en el cine de 1990 a 2012 es asistir a un encuentro con personajes que cargan las mismas marcas y expresan deseos, miedos y conflictos afines que aunque contruidos con disímiles recursos y profundidades dan la sensación de pertenecer a la misma ciudad, a una misma gran película sobre Medellín de mediados de los años 80 y 90. Es visibilizar ritos mortuorios, despedidas para el más allá selladas con consumos, tiros del revólver al aire y música ranchera.

Las imágenes cinematográficas que ofrecen estas películas ratifican modas y atuendos que hacen gala de una estética definida por los tipos de trabajo o actividades diarias. Es presenciar rezos de confesos seguidores que orientan su fe

a la religión católica, depositan sueños y favores en divinidades, cargan escapularios, estampillas y camándulas como escudos y armas protectores para enfrentar al enemigo y el mal de una población agresiva que vive a la defensiva. Identificar imaginarios urbanos en el cine de Medellín de la época señalada es reflexionar una década en la que los ciudadanos privilegiaron las formas ilegales y fatales de conseguir dinero.

Son películas que revelan una ciudad nocturna, porque la noche es el momento del día más largo, donde los personajes viven con mayor intensidad su cotidianidad. Es también andar la ciudad de la llamada “eterna primavera” al son de vallenatos, música parrandera, salsa, tango, metal y punk que revelan y contrastan estados de ánimo. Sonidos e imágenes que recorren bares y discotecas, lugares de encuentros y desencuentros que proyectan el imaginario de una ciudad rumbera y fiestera, de una ciudad que parece contenta de estar triste, pues sin importar las adversidades sus ciudadanos siempre tienen un motivo para celebrar con drogas y licores de todas las gamas.

Esta ciudad en cintas es la Medellín que espera ansiosa la llegada del niño Jesús y con él regalos y reconciliaciones familiares; es diciembre, en general, el mes con mayor carga emocional entre sus ciudadanos-personajes, la época de las licencias, las excusas y justificaciones.

Los imaginarios sobre la ausencia y al mismo tiempo la presencia de la familia, de las malas relaciones, de lo imperdonable pero a la vez de lo más certero que tiene un ser humano circulan por estos relatos. Hay en estas películas historias de lealtades y traiciones entre amigos. Es reconocer a Medellín en recurrentes panorámicas sobre la urbe diurna y nocturna.

Es la ciudad de la autoridad burlada por la desmesurada violencia sicarésca y al mismo tiempo es lugar de romances urbanos. Son todos estos imaginarios urbanos de una sociedad que traza croquis urbanos, habita no lugares y reconoce en el otro la escisión de la ciudad más que entre buenos y malos, entre visibles e

invisibles. Son los momentos urbanos que perfilan a la Medellín narrada por el cine de ficción de 1990 a 2012 a través de imaginarios urbanos.

6.2.2 Formas de vida urbana representadas en las películas: la calle y el barrio

Manuel Delgado relaciona lo urbano con el distanciamiento, la insinceridad y la frialdad en las relaciones humanas ampliamente representadas en *La virgen de los sicarios*. En los recorridos de Fernando y Alexis por el centro de Medellín aparecen ciudadanos desconocidos con los cuales se cruzan y sostienen un enfrentamiento continuo, verbal y violento que en numerosas ocasiones termina en muerte gracias al desenfreno con que Alexis acciona su revólver, fierro o tote como él mismo lo llama. Son encuentros pasajeros, molestos e insoportables tanto para el escritor y su sicario como para los transeúntes, tenderos, taxistas y vendedores ambulantes con los que se topan. Así mismo en *La vendedora de rosas* se evidencian esos encuentros breves, azarosos y fugaces entre los habitantes de la urbe, clientes de discotecas, niños y jóvenes que trabajan en la calle, así como consumidores de drogas e indigentes, a pesar de que ya hay relaciones e interacciones más o menos establecidas, unos códigos tácitos e internos de convivencia entre quienes comparten la calle como lugar de trabajo, vivienda, consumo y diversión. Estas dos películas intentan aproximarse a la cotidianidad de la calle, por supuesto la segunda con mayor verosimilitud y honestidad; *La virgen de los sicarios* es más orientada a la hipérbole, por tanto es más parcializada. La cotidianidad de la calle se opone a la convivencia en conglomerados más reducidos basados en contactos más cercanos, donde todos se conocen y cada uno sabe quién es el otro. *Rodrigo D. No futuro* es tal vez la película que con mayor fuerza evidencia la vida barrial, esa convivencia vecinal y comunitaria. Cuyos miembros comparten una visión de mundo y unas motivaciones vitales afines donde un velorio es un acontecimiento social y todos los vecinos conocen al muerto y su familia. En *La vendedora de rosas* confluyen estas dos expresiones urbanas porque a pesar de que expone la vida en la calle, deja entrar a los espectadores a un universo barrial; también hay allí unas rutinas

que congregan vecinos, posibilitan una comunicación inmediata y una interacción próxima entre ellos; saben quiénes son hermanos, cuáles son los hijos de esta o aquella vecina, quién murió y quién es el asesino, todo se comenta y todo se divulga, existe una casi anulación de los secretos y en el barrio se siente un aire de complicidad entre sus habitantes, momentos urbanos también narrados en *En coma*, cuando Omar es perseguido y acorralado por la policía, las vecinas del barrio salen en auxilio del delincuente, le gritan: “entráte pa’aca”, ofrecen sus casas como refugios y encaletes del sicario para que se esconda y burle la autoridad; desde terrazas, balcones y fachadas un ejército urbano sale en su defensa acorazado con todo tipo de armas, pero ni las madres alcahuetas ni sus *parceros* evitan que Omar sea detenido. Esto no quiere decir que en esa convivencia conurbana no haya roces o grescas que incluso desemboquen en ostracismo, tal como le sucede a Ramón excluido por Adolfo y su combo; y al Zarco desterrado por Don Héctor y sus secuaces. Tanto Ramón como el Zarco mueren a manos de sus antiguos allegados. Si bien hay un contraste entre estas dos formas urbanas: la calle abierta, marcada por la apatía y la displicencia, y el barrio más cerrado y sus habitantes aliados, en ambos casos lo urbano desafía los controles sociales lícitos y rechaza las formas de vigilancia oficiales; los ciudadanos toman la autoridad y hacen justicia por sus propios medios, castigos, represalias, desquites y venganzas, toda una ley del talión.

Lo urbano se funda en aquello fluctuante, en lo azaroso del día a día, en lo fortuito o arbitrario de la convivencia, por la afluencia en las calles, por el contacto esquivo y el trato prevenido entre los transeúntes o bien por coexistencia cercana y la cooperación.

Manuel Delgado habla de estructura y decoración. La primera remite la ciudad en términos de tiempo largo: grandes configuraciones con una duración calculable en décadas o en siglos. De fondo está Medellín: Junín, La oriental, La 33, Carlos E. Restrepo, Miramar, La 70, el barrio El diamante, La América, El Poblado, La Francia, Boston, Belén, etc., estructuras oficiales que pueden cambiar o no según la administración pública del momento pero que en el fondo contiene a la misma

ciudad con sus barrios históricos. En *Sumas y restas* El duende y Santiago visitan las casas de su infancia en el barrio Prado Centro, en *La virgen de los sicarios* Fernando va con Alexis a la casa de su niñez en Boston, pero para el presente de la película ambos barrios han mutado en su decoración, se han construido nuevos edificios y las tradicionales viviendas toman forma de negocios o locales comerciales. La casa de Fernando ahora está manchada de sangre por sicarios que aparecen en cualquier esquina de Medellín; esa es la decoración a la que se refiere Delgado pues remite a una ciudad que cambia de hora en hora, de minuto en minuto, hecha de imágenes, de sensaciones, de impulsos mentales, una ciudad cuya contemplación ubica al ciudadano en el umbral de una estética del suceso (Delgado, 1999 a). La Medellín proyectada en estos relatos, refiere a una ciudad decorada con las dinámicas de la violencia urbana presente en todas las películas y que insisten en una urbe marcada por las derivas del narcotráfico.

Se piensa el fenómeno urbano como un conjunto de relaciones y dinámicas autónomas de agrupación, dispersión, digresión, acuerdos, desacuerdos, conflictos, anuencias. En estas películas la ciudad está habitada por desconocidos que se cruzan y se esquivan en la calle, en el metro, en el bus, en discotecas y bares, pero que sonríen y saludan cuando encuentran a un conocido, o se sienten protegidos cuando llegan a su barrio, a su casa, cuando están con su gente. “La urbanidad consiste en esa reunión de extraños, unidos por la evitación, el anonimato y otras películas protectoras, expuestos, a la intemperie, y al mismo tiempo, a cubierto, camuflados, mimetizados, invisibles” (Delgado, 1999 a, p.33).

Así, la esfera de lo urbano en estas películas no es precisamente (exclusivamente) la ciudad y sus espacios públicos y privados: calles, tiendas, viviendas, iglesias, parques, buses, bares, restaurantes, discotecas, etc. Sino lo que allí ocurre, las relaciones e interacciones que se establecen, las conversaciones, las miradas, el azar, lo sorprendente, lo imprevisto, lo espontáneo, lo ondulante.

En la Medellín imaginada por el cine de 1990 a 2012 coexiste un espacio social marcado por el distanciamiento pero donde al mismo tiempo se gestan íntimas relaciones circunstanciales que dan origen a uniones sociales instantáneas,

fortuitas pero trascendentes. Santiago conoce a Gerardo y sella el desenlace fatal de sus siguientes días; Mónica se cruza con un borracho que le regala un reloj, el mismo que luego El zarco le arrebató y así la niña, sin saberlo y sin quererlo, firma su sentencia de muerte; Fernando se topa con Wilmar creyendo ver a Alexis y termina haciéndolo su amante, sin saber, que es el asesino de su antiguo compañero; Rosario conoce a Emilio y a Antonio en una discoteca, inicialmente ajenos a su mundo pero que se convierten en su nueva familia, en sus amigos, sus aliados, con los que reemplaza a su combo del barrio; El flaco y Caliche se conocen en el secuestro y forjan una amistad para toda la vida. Omar conoce a Piraña, el proxeneta y asesino de su novia Ilana en la cárcel, mientras ella trabaja como prepago, para reunir el dinero que lo saque de prisión, pero Piraña la golpea de tal manera que la manda para el hospital, hecho que lo lleva a la cárcel y a compartir celda con Omar, Guiota, el hermano de éste, conoce a Angie, una prostituta amiga de Ilana quien revela en medio de trastornos ocasionados por las drogas lo que pasó, pero Guiota antes de avisarle a Omar, muere atropellado por un bus. Estos encuentros y/o desencuentros forman la experiencia de sus habitantes. “La noción de experiencia, es entendida como prospectiva para la acción futura, como fuente de usos prácticos-normativos, una guía para la conducta adecuada, interpretada ésta no sólo como actividad, sino también como proceso de conocimiento del mundo” (Delgado, 1999 a, p. 31).

6.3 Puntos de vista ciudadanos

En el rastreo de imaginarios urbanos en las películas de ficción cuyos relatos tienen lugar en la ciudad de Medellín, existe un doble punto de vista, por un lado el del director y por el otro el de los personajes. El director como ser social, ciudadano de una urbe (si no vive en Medellín por lo menos ha nacido en ella y conoce de cerca su historia, sus dinámicas y sus habitantes), casi siempre de la misma ciudad sobre la que construye su obra, es el caso de Víctor Gaviria (*Rodrigo D. no futuro* (1990), *La vendedora de rosas* (1998), *Sumas y restas* (2005)), Javier Mejía (*Apocalípsur* (2007) y *Juan David Restrepo* (*En coma* (2011)). En el caso de las películas que son adaptaciones de novelas literarias los escritores son antioqueños y desde ahí se da la lectura de ciudad, ya en el proceso de adaptación o trasvase al medio cinematográfico pueden presentarse tergiversaciones, miradas superfluas o amañadas como parece suceder con *Rosario Tijeras* escrita por Jorge Franco en 1999 adaptada por el mexicano Emilio Maillé en 2005; también Franco escribe *Paraíso Travel* en 2002 llevada a la gran pantalla en 2008 por Simón Brand, un caleño. Como ya se mencionó, en esta película la ciudad de Medellín aparece como el lugar de origen de los protagonistas, posiblemente ciudad que podría ser remplazada por la misma Cali (ciudad del director) o por Bogotá o por Pereira o cualquier otra ciudad colombiana, por eso hace parte del análisis de la categoría *otredades* pero no de las otras dos instancias (*ciudad y ciudadanos*). Otro caso es el de *La virgen de los sicarios*, escrita en 1994 por Fernando Vallejo, escritor nacido en Medellín, adaptada por el director francés Barbet Schroeder en el año 2000, en la cual el mismo Vallejo escribió el guion que pasa de la literatura al cine, por tanto en la cinta sigue evidente el marcado punto de vista del escritor antioqueño hacia su ciudad.

Como se sustentó en el apartado sobre el código estético, el estilo influye en la manera de concebir y exponer los imaginarios urbanos; depende de la manera como cada director se acerca a los conflictos y personajes de la ciudad para narrarlos, por eso se distingue el imaginario antropológico o etnográfico que

caracteriza a las películas de Víctor Gaviria por el sistema de producción que emplea y las temáticas que aborda. Más que ideas o conceptos su cine presenta a los espectadores acontecimientos visuales, episodios. Denominación que Víctor Gaviria ha trasladado al hecho de narrar los conceptos de una película.

Él realiza una inmersión en el universo que desea reflexionar; explora desde adentro y construye el guion con sus protagonistas, los actores naturales, para luego darle forma fílmica. Los planos cerrados de sus películas se alejan de grandes y majestuosas panorámicas de la ciudad y sus emblemas pero se adentran en la expresión de los personajes y no deja duda de que ellos viven en Medellín. Este es el director más sobresaliente del corpus de películas analizadas, pues de siete largometrajes tres son de su autoría. En ellos se evidencia un acercamiento directo a los universos y contextos sobre los que plantea sus reflexiones. Gaviria se ha caracterizado porque sus opciones estéticas, estilísticas, ideológicas, difieren de un cine convencional y tienden a romper con él, al menos respecto a algunas prácticas dominantes.

Se contrapone al imaginario distante del acercamiento de Emilio Maillé, el mexicano que dirige la adaptación de *Rosario Tijeras*, donde se reconoce un estilo más espectacularizado para narrar la vida de ese personaje, la ciudad y sus conflictos dando como resultado una película más expositiva y menos reflexiva o profunda pues poco se ahonda en situación pero se crece en acciones, también es el caso de *En coma* donde una cadena de acontecimientos determinan la resolución. En esta película se advierte un acercamiento a la ciudad equiparable con medios de comunicación como la televisión, donde sin duda se nota la presencia de la ciudad, pero sin entrar a cuestionarla o reflexionarla detenidamente, es menos superficial que la mirada de *Rosario Tijeras* pero no alcanza la inmersión en los conflictos que logran las cintas del sello Gaviria.

Apocalípsur se acerca más al cine de situación, pues prevalecen los diálogos y la creación de atmósferas donde sea que se encuentren los personajes. Esta película se narra desde la perspectiva de quien no está del todo en el conflicto ni fuera de él. Expone los imaginarios de un grupo de amigos que comparten

experiencias y circunstancias que tienen como telón de fondo el narcotráfico y el mito del máximo líder del cartel de Medellín, Pablo Escobar.

En *La virgen de los sicarios*, la cotidianidad de Fernando y su amante sicario marca las acciones y desenlaces. El imaginario transgresor e irreverente de la narrativa literaria de Fernando Vallejo queda plasmado en el relato audiovisual de *La virgen de los sicarios* que aunque dirigida por un extranjero, conserva todo el peso de la mirada punzante e hiperbólica de Vallejo, el adaptador de la novela en guion cinematográfico.

Entonces hay un punto de vista desde el cual el director de cine interpreta la experiencia urbana de su (una) ciudad, en este caso de la ciudad de Medellín y escoge una porción de realidad para trabajar, ficcionar, representar, reflexionar, reconstruir, evocar, reinventar, es lo que le da el sentido global a la película y lo que ésta dice de la ciudad y sus habitantes, que no es más que lo que el director quiere decir.

Por otro lado el punto de vista del director da origen a los puntos de vista de los personajes-ciudadanos habitantes de la urbe- de la película, esos puntos de vista integran la lectura simbólica que se hace de la ciudad desde el cine, su representación y las distintas estrategias narrativas que emplea; en últimas quienes están contruidos con un carácter y con toda una historia de fondo son los personajes. Esos puntos de vista son rastreados en la cinta y dan lugar a imaginarios urbanos, a través de los cuales se develan las realidades urbanas que el cine construye. Los puntos de vista se evidencian en la creación y construcción de personajes, éstos condicionan sus acciones y la manera de relacionarse con los demás personajes y con el entorno.

De los puntos de vistas de personajes emerge con mayor fuerza la Medellín según los jóvenes, aunque también se conoce una ciudad de niños y de adultos; se presenta una marcada línea entre la ciudad marginal y popular y la de sectores medios y altos, hay películas que reúnen esas dos ciudades de manera evidente como lo hace *La virgen de los sicarios* y *Rosario Tijeras*. Se da además una

contraposición entre hombres y mujeres, casi siempre poniendo a estas últimas por debajo de los primeros, muchas de ellas reciben malos tratos, por ejemplo: en *Rodrigo D.* Rodrigo pelea con su hermana Vilma y le dice que las mujeres sólo sirven para *pasar el rato*. En *La vendedora de rosas* Mónica es perseguida y violentada por el Zarco y su novio Anderson la engaña constantemente con otras niñas. Mónica y Marcela se van a los golpes precisamente por Anderson quien disfruta del altercado. En *Rosario Tijeras*, Rosario es tratada como una *perra*, Patico le reclama en el baño y la insulta, ella pidiendo respeto le dispara. Su mamá pone por encima suyo a su esposo de turno quien es un acosador sexual, un vividor y un aprovechado, también prefiere a su hijo varón y desdeña a la niña. En *En coma*, la esposa de Cheo aparece con moretones en la cara, se infiere que él la golpea pues previamente la trata de *boba y bruta*, aquí se insinúa un caso de violencia intrafamiliar.

Entonces hay una mayor presencia de la ciudad de los pobres, de las comunas marginales y sus habitantes. La ciudad de los jóvenes en los que es común la visión de mundo marcada por el no futuro, los vemos viviendo intensamente la ciudad, ellos tienen la conciencia de una vida breve, de vivir muchos menos años de los que biológicamente podrían vivir. Incluso en *Apocalípsur* en la que los jóvenes no viven directamente el conflicto ni son actores activos de la violencia urbana de Medellín y ni siquiera pertenecen a la ciudad marginal, persiste esa sensación de desencanto, de zozobra por las circunstancias sociales en las que les toca vivir la ciudad y por las inquietudes propias de su edad en las que el mundo parece derribarse. Ellos que parecen jóvenes tan lejanos a los sicarios, pistoleros y niños de la calle, también vislumbran su temprano fin y son afectados por el narcoterrorismo que azotó a la ciudad de aquella época: Caliche y El flaco se conocen en el secuestro, el primero por un ajuste de cuentas entre narcotraficantes, Caliche es el hijo de uno de ellos y el segundo es el hijo de una juez que lleva el caso de un sicario.

Y finalmente se señala un punto de vista imperante desde el machismo. Son más los hombres puestos en escena que las mujeres representadas, y siempre queda

la sensación de que son ellos los dominantes, incluso en *Rosario Tijeras* que muere a manos de un amigo y ex novio. En *La vendedora de rosas* que plantea la inmersión al universo de la calle desde la mirada femenina de las niñas, los hombres aparecen como controladores y abusadores, incluso sexuales, en el caso de Judy. En *En coma* también es marcada la dominación masculina relacionada con el sexo, es el caso de Ilana que vuelve a la prostitución para conseguir dinero, pero además es maltratada, vejada y humillada por el proxeneta, que por supuesto es un hombre. Entonces aunque ninguna película se centre exclusivamente en el asunto del género, es latente en la construcción de personajes, en las tramas y subtramas, el imaginario de la dominación masculina sobre las mujeres en varios ámbitos de la vida cotidiana.

6.4 La ciudad

Categoría	Variable	Indicador	Imaginario
Ciudad	Cualidades	Arquitectura característica	<i>Viviendas inacabadas y barrios laberínticos</i>
		Tiempo	<i>Medellín nocturna</i>
		Sensación sobre el futuro de la ciudad	<i>La ciudad que no nació pa´semilla</i>
		Clima	<i>La vida es afuera</i>
	Calificaciones	Sobre la ciudad	<i>Medellín desencantada</i> <i>Ciudad que asedia</i>
		Tipo de trabajo	<i>Trabajos de doble filo</i>
		Entes de poder	<i>La ciudad de la autoridad burlada, ausente y corrupta</i>
	Escenarios	Vivienda	<i>La vivienda subutilizada</i> <i>Menos espacio, más objetos</i>
		Lugar de trabajo	<i>Oficios en los no lugares</i>

En seis de ocho películas tenidas en cuenta para esta investigación, durante los primeros minutos aparece una panorámica de la ciudad, de día o de noche, acompañada por la palabra Medellín y un año indicativo del periodo histórico en el que se desarrolla el relato. En *Rodrigo D. No futuro* aparece: Medellín, 1988. En *Rosario Tijeras*: Medellín, Colombia, 1989 sobre una panorámica de noche de la ciudad. En *Sumas y restas*: Medellín, 1984. En *Apocalípsur*: “Entre los años de 1989 y 1992 fueron asesinados en Medellín más de 25 mil personas, la mayoría de ellos menores de edad. Algunos jóvenes llamaron a estos años el Apocalípsur”, luego de la introducción y de los créditos iniciales sobre una panorámica de la ciudad aparece: Medellín- Colombia, 1992. Finalmente en *En coma*: Medellín, 7 de diciembre de 2006. Como para que no quede duda de que lo que aquí se va a

narrar sucede en la llamada ciudad de la “eterna primavera”. Las otras dos películas, *La virgen de los sicarios* y *La vendedora de rosas* tampoco vacilan en demostrar que el escenario de sus historias es Medellín, hay referencias concretas a calles y zonas representativas de la ciudad así como a hechos históricos que ubican su diégesis en un tiempo cercano a las otras películas. En *La virgen de los sicarios* en varias ocasiones se ve al presidente de la República del momento emitiendo un discurso en televisión, primero se ve a César Gaviria Trujillo quien gobernó entre 1990 y 1994 y luego a Ernesto Samper Pizano cuyo periodo presidencial fue del año 1994 a 1998, entonces la diégesis se ubica aproximadamente en el cambio de presidente, es decir, entre 1993 y 1994, además de una referencia directa a la muerte de Pablo Escobar, dato que también se usa en *La vendedora de rosas* para dar señales sobre la época de la historia narrada.

Para la comprensión de los imaginarios de ciudad se tienen en cuenta tres variables: *cualidades*, *calificaciones* y *escenarios urbanos*. Cada variable contiene en sí misma una serie de indicadores que permiten rastrear imaginarios sobre instancias de la ciudad, se presentan aquí algunos de los más representativos.

6.4.1 Cualidades

Las cualidades urbanas se refieren a los signos sensibles que según los habitantes le pertenecen a la ciudad, la bosquejan, la dibujan, la hacen imagen.

Viviendas inacabadas y barrios laberínticos. Las zonas y sitios que representan la arquitectura de la ciudad según las películas, está dado por los espacios que visitan los



Imagen tomada de Rosario Tijeras, 2005

personajes, por los puntos de encuentro, por la vivienda y el lugar de trabajo.

En las películas hay una marcada presencia del barrio como núcleo social.

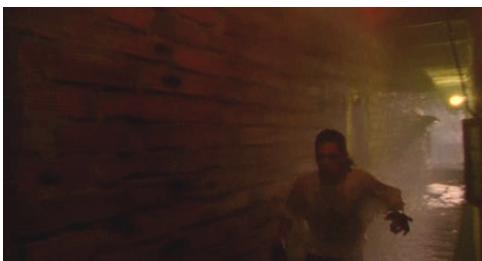


Imagen tomada de *Rodrigo D. No futuro*, 1990



Imagen tomada de *La vendedora de rosas*, 1998

Los barrios altos con casas en obra negra y con fachadas a medio terminar que exhiben la ropa de sus propietarios al sol y contrastan los colores de las prendas lavadas con el terracota del ladrillo y el gris del cemento, definen la arquitectura de los sectores más deprimidos de Medellín y que son protagonistas en las películas al ser el lugar de residencia de la mayoría de personajes, esto puede observarse en *Rodrigo D. No futuro*, *La virgen de los sicarios* y *Rosario Tijeras*, en otras películas como *La vendedora de rosas* y *En coma* no aparecen viviendas en lomas y con altas vistas a la ciudad pero también ofrecen casas en obra negra. Otra característica arquitectónica la constituye precisamente la disposición de las viviendas al interior del barrio, éstas están construidas con una distribución urbana laberíntica, facilitando ciertas acciones y operaciones casi siempre violentas, que favorecen hechos delictivos. En *Rodrigo D.No futuro* se ve cómo los personajes van de casa en casa burlando la vista de vecinos, se trepan por techos, toman atajos y brincan patios. En *La vendedora de rosas* el zarco se escabulle entre pasadizos de cemento, persigue a Mónica y al mismo tiempo esquiva a sus antiguos compañeros de grupo, Don Héctor y el enano que lo buscan para matarlo; esto también se aprecia cuando Andrea se escapa y luego regresa a su casa, ella entra por una ventana y ubica su residencia entre pasadizos.



Imágenes tomadas de *La vendedora de rosas*, 1998



Imagen tomada de *Rosario Tijeras*, 2005

En *Rosario Tijeras* vemos cómo ella y los de su combo se enfrentan a otra banda con armas de fuego y las balas se evaden gracias a que la arquitectura del barrio permite la ubicación de pequeños refugios y resguardos donde las casas vecinas son trincheras y los barrios campos de guerra.

En *La virgen de los sicarios* Fernando sube hasta el barrio Santo Domingo Savio lugar de origen de su ex joven amante Alexis, el mismo taxista le dice que lo sube pero no lo espera y esto permite deducir que se trata de una zona violenta y de enfrentamientos entre combos barriales como durante todo el film lo aseguran tanto Alexis como Wilmar, inclusive ellos son de dos barrios en conflicto, Santo Domingo Savio y el barrio La Francia de la comuna uno de Medellín. En su recorrido por el barrio se evidencia la arquitectura característica y cercana a lo



Imagen tomada de *La virgen de los sicarios*, 2000

mostrado en otras películas como *Rodrigo D. No futuro* y *Rosario Tijeras*. En *En coma* las casas aunque no están ubicadas en zonas altas, sí hay una disposición laberíntica característica de todo el barrio que a juzgar por la arquitectura se trata del conocido Barrio Antioquia de la ciudad de Medellín, caracterizado precisamente por su planicie y su diseño complejo, Omar intenta burlar a la policía aprovechando las cualidades del sector pero finalmente es acorralado.

Esta cualidad hace que el mismo barrio sea un lugar amenazador debido a las acciones delictivas de sus habitantes. El barrio se convierte en una zona de ataque, esto traduce en miedo para los vecinos y residentes del sector. Nadie quisiera caer en los antojos de muerte de Adolfo o El alacrán, El zarco, Alexis o Wilmar para quienes la muerte y el crimen es una actividad tan incorporada a su cotidianidad como respirar o caminar; son naturalizados asesinos que siempre

andan armados. Mónica no muere en la calle expuesta a sus peligros, justamente



Imagen tomada de *Rodrigo D. No futuro*, 1990

muere en el barrio donde viven sus familiares a manos del Zarco como producto de un evento azaroso. Su cuerpo sin vida es encontrado en las ruinas de la casa de su abuela por unos niños que juegan en la mañana del veinticinco de diciembre.

La arquitectura de los lugares que la ciudad ofrece a los ciudadanos hace que estos se adapten y desarrollen formas de habitarla.

Medellín nocturna. De siete películas seis empiezan de noche y en cinco de ellas la secuencia inicial es una noche de fiesta. En *La vendedora de rosas* es la noche del 23 de diciembre y el ambiente de rumba llena la ciudad y las discotecas. En *La virgen de los sicarios*, Fernando camina hacia la casa de Manuel, un viejo amigo que celebra una fiesta en su apartamento con invitados, música y licor. *Rosario Tijeras* inicia con la rumba en una discoteca, allí consumen drogas y alcohol. En *Apocalípsur* El flaco se dirige en una moto a un *toque*¹⁴ en un bar donde se encuentra con sus amigos y donde consumen drogas y alcohol. *En coma* empieza con una fiesta decembrina, con la celebración del día de las velitas, hay música, comida, licor y se recorre la ciudad bordeando el río de Medellín con sus tradicionales alumbrados. En *Rodrigo D. No futuro*, aunque no inicia con una fiesta, el joven punkero camina el barrio de noche. Se trata de una ciudad donde la noche es más larga que el día, éste transcurre rápido y en la noche hay más movimiento. No es de extrañarse que la mayoría de oficios aquí retratados se desarrollen durante la noche. Las vendedoras de rosas ofrecen las flores a clientes de discotecas que abren sus puertas después de las 7:00 pm, los jíbaros presentan mayor demanda en fiestas nocturnas, las prostitutas privilegian la noche para ofrecer sus servicios.

¹⁴ Pequeño concierto musical ofrecido en un bar o recinto privado.

En *Sumas y restas* la noche también es protagonista, Santiago se enrumba con su nuevo socio Gerardo, celebran fiestas con prostitutas y se consume marihuana y cocaína o también llamada *perico*.

“Esta ciudad es hermosa mientras duerme y sus cuatro millones de almitas dejan de robar, de atracar, de matar”. “Qué va esto de noche es cuando se pone bueno, esto se prende” comentan Fernando y Alexis en *La virgen de los sicarios*.

La ciudad que no nació pa´semilla. Otra cualidad de la ciudad es el futuro con el que se identifica. Aquí no hay un futuro que se sueña, sino un futuro que no se piensa. Más explícitamente no puede decirlo el título del primer largometraje de Víctor Gaviria, *Rodrigo D. No futuro*. La mayoría de personajes esperan un futuro corto, así lo expresa Adolfo en una conversación con su mamá: “En vez de querer llegar a viejos”, le dice la señora “No, sabe qué vieja es que a la final yo no quiero llegar a viejo, yo no quiero llevar la misma vida de los esclavos que todos llevan” replica Adolfo. De igual manera el no futuro se evidencia en la muerte temprana de otros jóvenes como Ramón que muere a manos de Adolfo o Johnsito quien es sacado de su casa de manera forzosa para ser asesinado. Y por supuesto, Rodrigo que se suicida. “Qué moto tan botada, no tener un fierro para robarse esa moto”, le comenta Ramón una noche a Rodrigo y éste le responde: “botado estás vos, estoy yo y estamos todos” indicando la desazón de su día a día y la desesperanza de su futuro.

En *La vendedora de rosas* ese no futuro se evidencia no sólo en las y los niños de la calle que exponen su vida y viven lo que aun no les corresponde vivir, sino también en el niño que anda con don Héctor y El zarco. “No va alcanzar a sacar cédula” le dice Don Héctor mientras el niño fuma marihuana y toma



Imagen tomada de *La vendedora de rosas*, 1998

licor, “Usted que va a saber Don Héctor” le responde el menor, el hombre de la silla de ruedas refuta “yo le digo, yo ya pasé por esas... le doy un consejo, la experiencia habla” pero el niño dice en repetidas veces que no.

Ese no futuro camufla el deseo de retornar a casa y unirse a su familia. Aparentemente son niñas rudas que aprenden a vivir en la calle y se liberan de sus padres porque no quieren obedecer y no quieren cohibiciones, pero al final muchas regresan al hogar.

Fernando en *La virgen de los sicarios* vaticina un no futuro para Medellín. La violencia, la intolerancia y la mezquindad de esa raza como él mismo dice acabarán con la ciudad. Fernando ya no espera un futuro, argumenta que regresó a Medellín a morir porque ya ha vivido mucho, los jóvenes sicarios con los que anda piensan más o menos lo mismo aunque no superen los 18 años; ellos no temen a la muerte, al contrario, trabajan con ella, es su cotidianidad y saben que en cualquier momento les llegará, por eso andan siempre con un revólver, para mientras puedan evitarla y defenderse. Ellos tienen guerras cantadas, avisadas, deudas de muerte sin saldar y así como ellos matan sin contemplaciones, saben que son objetivo de la sangre fría de otros como ellos. En la misma película, otro personaje, Plagueta le dice a Fernando un día al referir la violencia de su ciudad: “pa’ morir nacimos”. La mayoría de jóvenes puestos en escena en estas películas en los primeros años de sus vidas poseen la conciencia de no tener mucha vida por delante.

El grupo de amigos de *Apocalípsur* espera un futuro resignado “es la ciudad que me tocó y a mí me gusta” comenta Caliche “Acordate que el apocalípsur sigue estando aquí”, recuerda La comadreja. Es el conformismo y aceptación de un futuro que no pueden dominar porque otros desde antes ya lo intervinieron. Es consecuente su actitud por los hechos que marcaron su ciudad, la película se desarrolla a inicios de los años 90, en especial la época relacionada con el Cartel de Medellín, Los Pepes y la caída de Pablo Escobar.

Por otro lado vale resaltar que ese no futuro es una tendencia de los más jóvenes, a excepción de Fernando. Esta predisposición es reforzada con la actitud de no escuchar consejos, ni sugerencias, ni llamados de conciencia. Rodrigo no escucha a su papá ni Adolfo a su mamá, el niño de *La vendedora de rosas* no escucha a don Héctor, ni Judy y Mónica a papá Giovany. Omar no escucha a su amigo Alex, un sicario retirado, ahora escritor. Esa predisposición al no futuro no sólo tiene que ver con una crisis social sino con un asunto existencial, pues de las acciones de estos personajes se intuye una constante pregunta por el sentido de la vida y de la muerte que se evidencia en diálogos y opiniones emitidas por ellos en su cotidianidad.

La vida es afuera. Esta cualidad tiene que ver con el clima que caracteriza a la Medellín de estas películas. El adjetivo de *Ciudad de la eterna primavera* se evidencia en el uso de escenarios exteriores por encima de interiores que muestra



Imagen tomada de *Sumas y restas*, 2005

cómo la mayoría de acciones se desarrollan afuera. Son comunes las fiestas a la intemperie, como ocurre al inicio y al final de *En coma* o en *Sumas y restas* donde vemos a Gerardo armando rumbas al aire libre y mujeres que se lanzan desnudas a una piscina por dinero.

Ese clima cálido con escasas lluvias favorece recorridos urbanos de día o de noche y la vida barrial en la calle: niños y jóvenes en parques, en canchas casi a cualquier hora, montando en bicicleta o jugando en las aceras.



Imagen tomada de *La vendedora de rosas* 1998

Las terrazas despejadas sirven de escenario para baños matutinos, escuchar música con los amigos y realizar toques de rock; son espacios para pasar el rato y tomar aire fresco de día y de noche; son los lugares de la casa privilegiados para exponer la ropa recién lavada al sol.

El imaginario sobre el clima cálido de Medellín contribuye a la formación del imaginario sobre la vida nocturna en la ciudad y los trabajos que se realizan en ese momento del día sin evidenciar prevenciones sobre el comportamiento del tiempo.

6.4.2 Calificaciones

Las calificaciones urbanas tienen que ver con las marcas de la ciudad que realizan sus habitantes. Éstos la califican, la objetivizan en su percepción. Se trata de valoraciones indicativas de los ciudadanos, estas calificaciones se alinean con las percepciones que los personajes tienen de su ciudad. La valoración de la ciudad en general está expresada de manera directa en diálogos donde se menciona la palabra Medellín, se trata en este caso de una ciudad construida en los imaginarios de los personajes, con frecuencia esto ocurre en *La virgen de los sicarios*, en *Sumas y restas* y en *Apocalípsur*.

En medio de ese ambiente de rumba, fiesta y aparente alegría que marca la ciudad emergen percepciones contrarias.

Medellín desencantada. Ciudad sombría, esquiva y gris como la cotidianidad de Rodrigo. Ciudad desesperanzada, desempleada, tediosa y aburrida donde las puertas se cierran en lugar de abrirse. Del barrio y de la situación, los pelaos comentan: “esto está muy áspero” (*Rodrigo D. No futuro*, 1990).

Fernando le dice a Alexis:

Si por lo menos aquí dejaran trabajar te montaría una empresita, pero no dejan, te quiebran a punta de trabas y prestaciones, impuestos, además el pueblo no trabaja, el que trabaja es el patrón. Jamás le des trabajo al prójimo niño, que se lo de su puta madre (*La virgen de los sicarios*, 2000).

“Bueno pues muchachos, activos pues, en la jugada que hay mucha gente bregando a trabajar conmigo y la calle está muy dura” le dice Gerardo de *Sumas y restas* a sus trabajadores en el laboratorio de cocaína.

Ciudad que asedia. Es la sensación compartida por los personajes de *Apocalípsur* y por Fernando de *La virgen de los sicarios*, “El problema es que uno quiere vivir y la vida lo mata a uno seis o siete veces” “A mí la muerte me ayuda a vivir” “Toda

esta mierda que pasa en Medellín” “A mí lo único que me gusta de esta hijueputa ciudad son los frijoles” “Uno por Medellín no pasa impune” (*Apocalípsur*, 2007). El grupo de amigos señala a los que ingenuamente siguen creyendo que Medellín es una eterna primavera: “qué le voy a decir a ese pobre cabrón que cree que todavía Medellín es la putería”.

Si bien los imaginarios generalizados sobre la ciudad son negativos, en *Sumas y restas* se escuchan algunas alusiones a una ciudad considerada bella: “Estos señores quieren invertir en la ciudad más hermosa del pueblo, ¿entiende? ¡Medellín!” Dice El duende a Santiago cuando le presenta a dos hombres que quieren invertir en Medellín pero pagando con cocaína.

Las percepciones y calificaciones dependen de los puntos de vista determinantes y de las condiciones de vida y desarrollo de los personajes de cada película.

Trabajos de doble filo. Las calificaciones más sobresalientes sobre el tipo de trabajo son las emitidas por las mujeres que



Imagen tomada de *En coma*, 2011

practican la prostitución. Tanto en *Rosario Tijeras* como en *En coma* queda claro que ese trabajo es una *mierda*. “Yo me largo de esta mierda” exclama Ilana al presenciar extravagancias sexuales que la asustan y no puede soportar “Aquí vinimos fue a trabajar o qué creyó que venía a atender mesas, si no le gusta lárguese” le contesta Angie e Ilana se va. Angie se queda, pero su imagen desnuda, y llorando al lado de una piscina permite concluir que no es un trabajo reconfortante. Esa misma noche Ilana conoce a un travesti que le dice: “Tranquila, ser puta no es un trabajo fácil, eso yo lo sé”. Rosario Tijeras alucina que mata a uno de sus poderosos clientes mientras toma el sol junto a él en una casa lujosa; en otras ocasiones la vemos repudiando el sexo que soporta con viejos adinerados y desagradables tal como lo padece Ilana. En principio los lujos y el dinero son atractivos para estas mujeres pero luego son un

karma, una marca de la cual no es fácil librarse. Casi siempre son trabajos que los acorrala, los marca, los persigue.

“Ese polvito es el causante y la solución de todos mis problemas” dice Caliche de *Apocalípsur* refiriéndose al negocio de su papá, el del narcotráfico. En *Sumas y restas* el tráfico de drogas es calificado como un trabajo prometedor, sinónimo de dinero en abundancia y poder; con ese argumento Gerardo convence a Santiago de que participe en su negocio. Tanto los trabajos de las prostitutas o prepagos, de los sicarios y de los narcotraficantes a cambio del rápido enriquecimiento traen consecuencias negativas para quienes los practican.



Imagen tomada de *La vendedora de rosas*, 1998

La ciudad de la autoridad burlada, ausente y corrupta. El ciudadano se enfrenta al ente de poder y con frecuencia lo vence con triquiñuelas. “En el Medellín de fines de siglo, las instituciones formales han dado paso a un orden diferente de sobrevivencia y no existe otro control que el impuesto por los delincuentes” (Ruffinelli, 2004, p. 33). Aparentemente la autoridad representada en la policía es el ente que regula el orden y la seguridad en la ciudad con las requisas y allanamientos. En *Rodrigo D. No futuro* la policía va al barrio a buscar delincuentes encaletados en las casas, mientras todos los vecinos presencian la inspección. Esto sucede también en *Rosario Tijeras*, la policía encuentra a la sicaria escondida en su finca. En *En coma* persiguen a Omar hasta su barrio y lo capturan en frente de toda la comunidad la cual sale a protestar en defensa del sicario. A Anderson y a Mónica, de *La vendedora de rosas*, los requisan en la calle, un policía encuentra el sacol y tira al piso la botellita de pegante, le enciende fuego y le dice al joven “esto es lo que va a ser usted en la vida”, pero Anderson encaleta los *baretos*¹⁵ y se enorgullece de ridiculizar a la autoridad.

¹⁵ Cigarrillo de marihuana.

En *Apocalípsur* también requisan a los jóvenes cuando van camino al aeropuerto, el espectador sabe que llevan drogas y alcohol para amenizar el trayecto, pero los policías no encuentran nada y siguen su camino. En otra ocasión retienen al Flaco



Imagen tomada de *Apocalípsur*, 2007

y a La comadreja con la marihuana que acaban de comprar. El castigo es hacerles fumar toda la hierba que encontraron “la letra con sangre entra porque entra pues” sostiene el capitán. El aparato represor del estado abusa de su autoridad y golpea a los dos amigos dentro del carro policial.



Imagen tomada de *Apocalípsur*, 2007



Imagen tomada de *Apocalípsur*, 2007

Ese abuso de poder es mostrado también en *En coma*, hasta la celda de Omar van los policías a golpearlo en complicidad con los guardianes de la cárcel dejándolo lastimado en acción de venganza. “Mirá lo que tenemos aquí, te gusta matar policías” le dicen a Omar. Queda el imaginario de la corrupción y la arbitrariedad de este ente de poder. Así como la idea de que más que aliados y allegados a los ciudadanos, son enemigos, burlados y rechazados. Una canción de rock que entona un joven punkero de *Rodrigo D. No futuro* repite “policías hijueputas, policías hijueputas”. Leo en *Sumas y restas* por efecto de las drogas alucina que está en la cárcel y sólo grita “Tombos hijueputas” refiriéndose a los policías llamados así coloquialmente.

No puede perderse de vista la oleada de asesinatos de policías que vivió Medellín por mandato de Pablo Escobar para acabar con la fuerza pública de la ciudad. En un semáforo los jóvenes de *Apocalípsur*, quedan rodeados de policías y sienten temor por tenerlos cerca, pues en cualquier momento podría llegar un sicario a matarlos para luego cobrar su recompensa. “Pobres guevones los tombos”, “son unos guevones matándose por una guerra inventada por otros para que en cualquier esquina alguien les pegue



Imagen tomada de *La vendedora de rosas* (1998)

un tiro por dos millones” dice Malala. El imaginario que proyectan las películas sobre la autoridad y los entes de poder indica que la ciudadanía los califica de manera negativa; los personajes no están a gusto con sus dirigentes y policías, no confían en ellos, revelan su corrupción, su abuso, la doble moral con la que operan. En consecuencia son los mismos ciudadanos quienes asumen el control social por vías poco ortodoxas.

6.4.3 Escenarios

Los escenarios urbanos son los espacios, sitios y lugares donde los ciudadanos actúan, viven y se representan. Los más determinantes son aquellos donde transcurre gran parte de su tiempo, pero también aquellos que transitan o visitan con alguna frecuencia. Los escenarios condicionan a los personajes y viceversa. En cine los escenarios tienen un poder dramático y visual debido a la importancia del espacio como unidad narrativa y determinante en la puesta en escena y la dirección de arte. Por eso, aunque la arquitectura de la ciudad es una cualidad, también es un rasgo que pesa en la variable de escenarios.



Imagen tomada de *Apocalipsis*, 2007

Llama la atención cómo espacios reales de la ciudad son referenciados y reinterpretados en función de la trama de la película. Es común la geografía sugerida también llamada creadora¹⁶. Es el caso de personajes que transitan calles de la ciudad e inmediatamente después

aparecen en otra que no tiene proximidad física con la anterior, el espectador conocedor de la estructura urbana de su ciudad se da cuenta de esto pero no afecta la comprensión del relato porque resulta verosímil gracias al montaje y a un recurso conocido como falseamiento en el corte¹⁷.

Por ejemplo, El flaco y La comadreja en *Apocalipsis* van a buscar a un jíbaro en su casa, él mismo argumenta que vende “la mejor bareta de Barrio Antioquia”, un sector tradicional en la venta de estupefacientes caracterizado por la planicie de sus calles y su diseño laberíntico, pero en la imagen, la película nos muestra una calle empinada que no corresponde con el barrio real mencionado, sin embargo esto no es conflicto porque dentro del código de la película su dirección de arte es acertada. Este recurso también es usado con frecuencia en *La virgen de los sicarios*, sin afanes Fernando y Alexis caminan calles y zonas cuya proximidad no corresponde con la realidad, pero el montaje lo hace creíble para la pantalla. Son importantes las calles nombradas, las referencias verbales a lugares de la ciudad aunque no se correspondan con las de la realidad. Otro ejemplo claro es la iglesia de Sabaneta. El escritor y el sicario asisten a un evento religioso, la famosa misa de María Auxiliadora donde sicarios y no sicarios acuden en busca de favor y protección. Pero el espacio narrado no corresponde al escenario real de la iglesia

¹⁶ Un ejercicio de montaje compuesto por planos inconexos que muestran en la pantalla, de manera convincente, un mundo que no tiene equivalente en la realidad pero que se impone por su coherencia (Aumont, 2006, p. 109),

¹⁷ A veces, un director puede no tener una continuidad perfecta de un plano a otro porque ha compuesto cada uno de ellos según razones concretas. ¿Tiene que compaginar los dos planos perfectamente? De nuevo, es la motivación de la narración quien decide. Dado que el sistema de los 180° enfatiza la causalidad de la narración, el director tiene cierta libertad para falsear la puesta en escena de un plano a otro (Bordwell y Thompson, 1993, p. 272).

de ese municipio. En estas películas la narración exige imaginar espacios y acciones que nunca se muestran. Esto sucede cuando se nombran escenarios sin que necesariamente aparezcan visualmente.

Si se nombran o mejor aún, si aparecen barrios, calles, zonas, sectores, negocios, locales, establecimientos de la ciudad real es porque hacen parte del imaginario urbano referido a los lugares de Medellín, no importa si no corresponde físicamente porque la verosimilitud se logra gracias a los mecanismos constructivos de los que dispone el cine. Queda claro que en estas películas lo que impera son los imaginarios que habitan en la mente de los personajes que nombran y marcan los escenarios de su ciudad, no los lugares por sí mismos. De manera contundente, evidencian la trascendencia del espacio público en las películas con temáticas urbanas como las de este corpus.

La vivienda subutilizada. El lugar de vivienda encierra una serie de imaginarios porque no es sólo el espacio donde se reside, en muchas ocasiones también es el lugar de trabajo. Son comunes los oficios que tienen por sede el propio



Imagen tomada de *Rodrigo D. No futuro*, 1990

hogar, es el caso del papá de Rodrigo que compra una carnicería en una casa vecina y un amigo del joven trabaja en una doméstica carpintería ubicada en el barrio. La mamá de Rosario es modista y trabaja desde su casa. Son habituales las tiendas en las ventanas y garajes de las casas; la vivienda por tanto es también un local comercial.



Imagen tomada de *Rosario Tijeras* (2005)

Menos espacio, más objetos. Por lo general las viviendas de barrios marginales son casas muy adornadas, atiborradas de objetos:



Imagen tomada de *La vendedora de rosas*, 1998



Imagen tomada de *La virgen de los sicarios*, 2000

cuadros, peluches, afiches prenden de las paredes sin revocar. Los huecos de los ladrillos hacen las veces de repisas y

cajoneras. También son comunes las imágenes religiosas como decorado de los interiores. Así como insignias de los equipos de fútbol de la ciudad. En contraste con las casas de estratos más altos que tienden a la sobriedad y la simpleza.

Es inevitable referir a la calle como vivienda, hogar o lugar de residencia. La famosa frase de Chinga en *La vendedora de rosas* es concluyente: “pa’qué zapatos si no hay casa”. Estos personajes viven en una resignación que los empuja a considerar la calle como una opción de vida, así como cuando Andrea se pelea con su mamá y se va de casa: “Usted donde va a dormir” le pregunta Mónica, “tocaría en la calle porque ella ya no me recibe” contesta Andrea. Estas niñas que sobrellevan las vicisitudes de la vida en la calle, viven en una pensión donde en una cama duermen dos y no sólo comparten el baño y la cocina entre ellas sino con otros residentes del inquilinato. Los decorados del cuarto tienen relación con la apariencia recargada de los interiores de las viviendas marginales.



Imágenes tomadas de *La vendedora de rosas*, 1998

Oficios en los no lugares. No hay un solo y definido lugar de trabajo, no hay horarios fijos, ni salarios oficiales, tampoco hay oficinas o sedes. Los pistoleros o sicarios desempeñan su labor en la calle, por eso andan en motocicletas de altos cilindrajes para abordar de manera ágil a la víctima y escapar.



Imagen tomada de *Rosario Tijeras*, 2005



Imagen tomada de *La virgen de los sicarios*, 2000



Imagen tomada de *En coma*, 2011

Las vendedoras de rosas recorren calles y discotecas ofreciendo sus flores, así como los jíbaros ubican puntos estratégicos de la calle para establecer su territorio de mercadeo.

Las prostitutas y prepagos que aparecen en las películas tienen por lugar de trabajo las zonas V.I.P. de las discotecas donde coquetean y acompañan a sus clientes, camas de hoteles, moteles y casas lujosas donde desempeñan su trabajo y complacen a poderosos y millonarios hombres, denominados por ellas mismas “los duros”.

Los personajes que trabajan con el narcotráfico encubren su negocio con fachadas de otros oficios como Gerardo de *Sumas y restas* quien acciona desde un aparente taller de mecánica-parqueadero. Hacia el final de la película Santiago va a buscar a Gerardo al parqueadero pero ya no está, posiblemente este traqueteo

esté operando desde una panadería, una empresa de taxis o cualquier otra fachada que esconda su verdadero trabajo.

Se concluye que los lugares de trabajo de estos ciudadanos responden a lo que Marc Augè ha denominado *no lugares* o lugares del anonimato: baños de establecimientos públicos, bares, restaurantes, discotecas, habitaciones de los hoteles, transportes públicos como buses y taxis y otros tantos escenarios urbanos sin memoria o mejor, con memorias infinitas donde tienen lugar los puntos de tránsito, de encuentro y las ocupaciones provisionales (Augè, 2000, p. 83).



Imagen tomada de *Rosario Tijeras*, 2005

Ninguno de los personajes principales de estas películas tiene trabajos cualificados, para realizarlos no es necesario ir a la universidad o recibir instrucciones educativas, ni siquiera Santiago, de *Sumas y restas*, quien aparentemente ejerce su profesión de ingeniero pero se involucra sin querer queriendo, en los recovecos del negocio de la exportación de droga y su oficio queda anulado.

Cabe señalar que los oficios más o menos tradicionales corren por cuenta de los personajes secundarios: aparecen carniceros, carpinteros, cantantes, contadores, obreros, vendedores, tenderos, meseros, taxistas, modistas, jueces.

6.5 Croquis urbanos

Los croquis urbanos son percepciones territoriales, muchas veces sin espacio geográfico; son expresiones del lugar figurativo (en ocasiones narrativo) donde se revelan circunstancias de la vida social. Más que una delimitación física, el croquis se define por una frontera imaginaria, un límite mental que realizan los transeúntes en su habitar los escenarios de la ciudad. Pero no es un direccionamiento oficial sino una construcción colectiva y social resultado de la experiencia urbana pero sobre todo de la vivencia cotidiana de los ciudadanos en un determinado lugar.

Desde la sociología y la antropología han surgido una serie de clasificaciones del espacio urbano, por ejemplo lugar ocupado frente a lugar practicado corresponde a la distinción entre espacio geométrico y espacio antropológico. El primero es indiscutible, una cosa está allí o no está, pero el segundo es vivencial y fractal. “En tanto que conforma un espacio existencial, pone de manifiesto hasta qué punto toda existencia es espacial” (Delgado, 1999, p. 39). El espacio antropológico es el espacio de la percepción, en él se logra manifestar lo amado, lo deseado, lo odiado, lo temido.

Así en las películas analizadas se reconocen los croquis urbanos como esos espacios de interacción que crean memoria y unos códigos tácitos de reconocimiento y comportamiento entre los que lo habitan pero ignorados y ajenos para los ciudadanos de paso. De manera significativa los personajes de *La vendedora de rosas* hacen de la calle un gran croquis. Es su lugar de trabajo, su vivienda, su hogar. La carrera setenta no es sólo un concurrido sector de Medellín que alberga bares y discotecas con una tradicional vida nocturna, tampoco es simplemente el lugar donde van a vender rosas o drogas, es un punto de encuentro que tiene una significación especial en su cotidianidad, en la que ellos mismos marcan la historia del lugar con sus acciones; el solo hecho de esconder la botellita de sacol en un sitio que nadie más conoce por más transitado que sea, delimita un espacio propio y crea reglas de convivencia: nadie coge la botellita de nadie, eso se respeta. El pegante se comparte siempre y cuando el otro tenga donde contenerlo ya sea una bolsa o un tarro. Los niños y niñas saben dónde pueden sentarse a conversar, incluso a pelear y dónde no, crean zonas de venta y

consumo de drogas y a esos espacios tangibles tan ajenos a su realidad les confieren una carga simbólica desconocida para los dueños “físicos” de los mismos, por ejemplo los habitantes “reales” de las casas donde se encuentran para hablar, escuchan sus conversaciones, pero no las comprenden y mucho menos dimensionan el significado de las fachadas de sus casas para esos niños. Todos ellos son marginados y marginales, pero en la carrera setenta crean el centro, o mejor aún, allí encuentran su centro. Con esto, los personajes, sin saberlo, construyen, elaboran, crean la historia del lugar, una historia no oficial o bien, una anti-historia que no se enseñará en el colegio pero que el cine está reconociendo y descubriendo precisamente para escribir la historia con sus historias. En este sector, la setenta, se percibe una geometrización inconsciente: allí, transeúntes, habitantes y huéspedes siguen caminos e itinerarios, se cruzan, se encuentran y se agrupan en un espacio con fronteras más o menos fijadas. Entre los niños y niñas se crean territorios de dominio, redes de poder y de lenguajes que las soportan, expresiones lingüísticas y gestos particulares que sólo ellos descifran para corroborar eso que enuncia Marc Augé “La identidad de unos y otros constituía el “lugar antropológico”, a través de las complicidades del lenguaje, las referencias del paisaje, las reglas no formuladas del saber vivir” (Augé, 2004, p. 104).

Desde la escuela belga de sociología urbana, Jean Remy ha sugerido, el concepto de espacio intersticial para aludir a espacios y tiempos neutros, ubicados con frecuencia en los centros urbanos, no asociados a actividades precisas, poco o nada definidos, disponibles para que en ellos se produzca lo que a un mismo tiempo lo más esencial y lo más trivial de la vida ciudadana: una sociabilidad que no es más que una masa de altos, aceleraciones, contactos ocasionales altamente diversificados, conflictos, inconsecuencias (Delgado, 1999). Que no podría apreciarse mejor en ninguna otra película como en *La vendedora de rosas* que además permite comprender la noción de *lugar-movimiento* de Isaac Joseph como esos espacios que posibilitan cierta diversidad de usos, es accesible a todos y se autorregula no por disuasión, sino por cooperación (1999). Los recorridos libres y desinteresados de los transeúntes se oponen a las logotécnicas que

corresponden a los lenguajes oficiales. El ciudadano puede aceptar o no, ser seducido o no por esos lenguajes oficiales, puede darse que un transeúnte se confabule con la ciudad y decida seguir sus trazos creando otros lenguajes que le permitan actualizar e intervenir los ofrecidos, que los lleve a proponer recorridos y espacios, esto es posible cuando un ciudadano decide no seguir las guías y mapas oficiales sino que se lanza a descubrir y enfrentarse a escenarios diferentes no referidos ni reconocidos por la oficialidad. De ahí que se hable de mundos posibles, mundos contruidos y mundos nombrados. La carrera setenta es en este caso más que un mundo nombrado, un mundo construido, un mundo posible en el diario vivir de los ciudadanos.

En *La vendedora de rosas* los personajes se han apropiado del espacio, lo han marcado como propio, aunque no hayan sido necesariamente sus fundadores, ni provengan de las mismos lugares. Aunque posiblemente han llegado aquí por procesos de marginación social, económica y psicológica, no han sido explícitamente “trasladados” al lugar por actores o instituciones específicas; han sido ellos mismos, a través de la ocupación sucesiva del espacio, quienes han podido configurarse como comunidad.

Otros croquis urbanos reconocidos en las películas son El temprano en *Rodrigo D. no futuro* que no es una casa abandonada y medio destruida sino un punto de encuentro, un lugar para *parcharse* y relajarse, para jugar y pasar un rato, fumar marihuana y hablar tranquilamente.

Los encaletes o escondites también son croquis, son casas de amigos o familiares donde los delincuentes se retraen por un considerable tiempo mientras los busca la policía u otros delincuentes, esos espacios son subterfugios para huir de los ajustes de cuentas. Se supone que cuando se esconden pocas personas conocen el paradero de ellos. Lugares estrechos con pocas alternativas de actividades. Es entrar a una especie de cuarentena, aunque aquí no es por problemas de salud sino de supervivencia. Esto se evidencia no sólo en *Rodrigo D.*, también se insinúa en *La vendedora de rosas*, *Rosario Tijeras* y *En coma*.

Las canchas de fútbol son otros lugares que aparecen como característicos de los barrios de la ciudad y funcionan como croquis urbanos de los personajes que afectan la forma de relacionarse, porque ellos adoptan y se adaptan, por ejemplo en *Rodrigo D.* y *En coma*. La cancha no es sólo el espacio social destinado para el deporte, es un punto de encuentro, un lugar de referencia para transacciones de drogas (compra y venta) y de planeación de delitos por su fácil ubicación y acceso, podría decirse que es un lugar subutilizado. Por otro lado la práctica del fútbol da lugar a otros croquis en calles donde niños y jóvenes construyen arcos y porterías improvisadas con piedras.

En *La virgen de los sicarios* se crean imaginarios sobre las comunas que tienen que ver con la construcción de croquis urbanos, por ejemplo, respecto a la comuna nororiental se genera una relación simbólica respecto al resto de la ciudad como la comuna en la que habitan los sicarios y pistoleros: los taxis no suben hasta allá porque bajan pero muertos, nadie puede subir solo porque lo bajan a punta de bala, los camiones que llevan electrodomésticos para alguna casa son asaltados, etc. O como en *Apocalipsisur* que se nombran imaginarios sobre Barrio Antioquia de Medellín para reconocerlo y de alguna manera reafirmarlo como el sector por excelencia para conseguir la mejor droga ilegal de la ciudad.

La idea de croquis se relaciona con la de no lugar que propone Marc Augè, tal como se expuso en el marco conceptual, por lo que en esta película, las iglesias no solo son croquis, son no lugares porque se transgrede el lugar sagrado y se burla su historia, cuando Fernando y Alexis entran a la Catedral Metropolitana ubicada en el parque Bolívar de Medellín, encuentran en su interior a jóvenes fumando marihuana, vendiendo drogas y prostituyéndose. La iglesia empieza a albergar una infinidad de memorias, ya no una sola relacionada con su origen y uso social convencional. En esta misma película la carrera Junín es otro croquis urbano porque es el lugar para sus citas de vida cotidiana.

Los baños públicos de bares, restaurantes y discotecas configuran croquis y no lugares al mismo tiempo. Son espacios concurridos pero con cierto carácter de anónimos que propician actos íntimos clandestinos que buscan discreción como

besos, el consumo de droga, las conversaciones serias, las reflexiones personales, las confrontaciones, asesinatos, etc. Los actores de cada momento o situación en el baño público le imprimen un significado diferente, unas delimitaciones imaginarias que lo dotan con cargas emocionales, con referentes simbólicos según lo vivido allí. Se convierte en un espacio de interacción no sólo de tránsito en el que pequeñas memorias se van sumando a la del establecimiento.

Otros no lugares y croquis representados en las películas son el restaurante español que hace las veces de oficina de los traquetos en *Sumas y restas*. La bodega donde se congregan los sicarios de *En coma* luego de hacer sus fechorías para recibir el pago de su labor a manos de *La firma*. En esta misma película la barbería del barrio es el punto de encuentro para salir a cometer los delitos y donde se reúne el combo de amigos.

Con estas dos nociones se llega a comprender cómo los personajes-ciudadanos habitan la ciudad desde sus mentes, no siguiendo el diseño urbanístico oficial, sino creando uno desde sus sensibilidades y rutinas. Los croquis y los no lugares se construyen diariamente gracias a una segmentación imaginaria ligada a los recorridos y a la evocación de territorios. No lugares y croquis se tornan límites y fronteras urbanas en permanente construcción a la vez que escriben una contra-historia paralela a la oficial, hecha de cosas triviales que no ignora lo cotidiano ni la disposición doméstica ni las estéticas y mucho menos las maneras como los ciudadanos encuentran su lugar en familia, en el trabajo, en la calle, en la ciudad.

6.6 Los ciudadanos

Categoría	Variable	Indicador	Imaginario
Ciudadanos	Temporalidades	Cotidianidad	<i>La espera: tiempos muertos</i>
		Dedicación al trabajo o estudio	<i>Tiempo de trabajo, tiempo de consumo</i>
		Amigos	<i>El tiempo libre es para los amigos</i> <i>Nadie sabe para quien trabaja</i>
		Familia	<i>El tiempo para la familia es un tiempo de conflicto</i>
	Marcas	Hechos sociales, políticos, culturales	<i>Secuela fatal</i> <i>La muerte como negocio</i>
		Carácter de ciudadanos	<i>Ley del tali3n</i> <i>Doble moral</i> <i>Vecinos chismosos</i>
		Violencia	<i>Medell3n herida</i>
		Religi3n	<i>Sagrado coraz3n de Jes3s en vos conf3o</i>
		Moda	<i>Moda que no incomoda</i>
		M3sica	<i>Parranda y rock!</i>
		Drogas y alcohol	<i>Aqu3 se bebe por que s3 y por que no</i>
		Deporte	<i>El opio del pueblo</i>
	Rutinas	Recorridos urbanos	<i>Andar la ciudad</i>
		Rituales	<i>Ceremonias f3nebres</i>
		Vida en pareja	<i>En las buenas y en las malas</i>

6.6.1 Temporalidades

El tiempo, además de ser uno de los elementos básicos de la narrativa audiovisual, es un indicador de la cotidianidad de los personajes. En general varios de estos ciudadanos ficticiales están marcados por el paso del tiempo, por esperas y largos tiempos muertos donde aparentemente no pasa nada. En *Rodrigo D. No futuro* Rodrigo anda sin afán, en su cotidianidad el tiempo es relativo porque ofrece la idea de estar desorientado, sin ocupaciones aparentes con las cuales llenar sus días. Como es el caso de Fernando y Alexis en *La virgen de los sicarios* quienes buscan cómo llenar el tiempo, ¿qué hacer? ¿A dónde ir? Fernando no tiene afán, sólo quiere morir y Alexis sabe que la muerte puede llegarle en cualquier momento.

La espera: tiempos muertos. En *En coma* el tiempo es un elemento determinante en la cotidianidad de los personajes, Ilana debe conseguir lo más pronto posible el dinero para sacar a Omar de la cárcel. Omar espera no sin desespero y angustia que sus amigos logren sacarlo de la prisión. En *Apocalípsur* El flaco y Caliche pasan largas horas de secuestro a merced de los delincuentes; es un tiempo de conversaciones e historias donde parece no pasar nada, es un tiempo de espera por el rescate, de igual forma ocurre en *Sumas y restas*, Santiago y Don Ramón esperan con incertidumbre y angustia la liberación o la muerte a manos de sus secuestradores.



Imagen tomada de *Apocalípsur*, 2007

Imagen tomada de *Sumas y restas*, 2005

En *La vendedora de rosas* sus personajes esperan con entusiasmo la llegada del 24 de diciembre, a las 12 de la noche la lluvia de regalos, pólvora y celebración por motivo de la venida del Niño Jesús.

En *Rosario Tijeras* hay un tiempo suspendido, un tiempo que no avanza, marcado por el reloj del hospital donde Antonio lleva a Rosario luego de ser baleada en una discoteca. El reloj siempre marca las 3:30 de la madrugada y prolonga la espera de Antonio por conocer la suerte de la bella sicaria que se bate entre la vida y la muerte.

Tiempo de trabajo, tiempo de consumo. Como ya se mencionó la noche tiene una gran presencia en el día de los personajes de estas películas, durante este momento del día la mayoría de ellos desarrollan sus trabajos o actividades. Anteriormente se reseñó la intangibilidad del lugar de trabajo de los personajes principales, así como la calle el escenario de su realización. De igual manera se indica la indeterminación del tiempo dedicado a ello, pues no se trata de oficios que atiendan al denominado horario laboral reglamentario. La dedicación al trabajo



Imagen tomada de *Rosario Tijeras*, 2005

de prostitutas, sicarios, jíbaros y mafiosos no se mide ni se cuantifica claramente. Puede deberse a que el tiempo de dedicación



Imagen tomada de *En coma*, 2011

al trabajo es intrincado por el tiempo de consumo de drogas y alcohol, incluso trastocado por el tiempo

libre o como es el caso de *Sumas y restas*, que recogiendo éstos dos (tiempo de consumo y tiempo libre) la dedicación al trabajo es confundida con los momentos que se comparten con los amigos y que opacan a la familia. En casi todas estas películas sus ciudadanos consumen mientras trabajan, en *Rodrigo D. No futuro* es corriente que los “pistolocos” fumen marihuana antes, durante o después del asalto. En *La vendedora de rosas* es naturalizado el consumo de marihuana, sacol o gale mientras están en la calle ofreciendo sus flores o vendiendo drogas en el caso de los jóvenes varones. Es un tiempo de trabajo que dividen entre el consumo y la libertad para decidir qué hacer como lo hace Judy quien se niega a trabajar un 23 de diciembre y entrega su plante a Andrea para irse a bailar en el mismo lugar donde sus compañeras venden rosas.

Rosario consume cocaína durante su trabajo como prepago y sicaria, tal como Cheo y Omar antes de la *vuelta* ¿El efecto del polvo blanco les da el valor que requieren para enfrentar y resistir los avatares de su trabajo?



Imagen tomada de *Sumas y restas*, 2005

El caso de Santiago de *Sumas y restas* es notable porque pareciera que su trabajo es precisamente enrumbarse y consumir drogas y alcohol junto a su nuevo y caprichoso socio, Gerardo. En las fiestas que éste realiza se ofrece un pase de perico como cual pasante o pasabocas.



Imágenes tomadas de *Sumas y restas*, 2005

Cuando Santiago llega en la madrugada a su casa con la resaca de la noche anterior, responde a los reclamos de Paula “Yo lo que estoy haciendo es trabajando”. Esta película demuestra la delgada línea que hay entre el tiempo de trabajo, el tiempo libre y el tiempo de consumo y los conflictos que ésta acarrea cuando se está a merced de un “duro” ordinario y rencoroso narcotraficante a quien todos sus amigos, socios y trabajadores le deben fidelidad.

El tiempo libre es para los amigos. En *Apocalípsur* y en *La virgen de los sicarios* los personajes parecen tener todo el tiempo libre pues no hay definición de oficios que se evidencien en los días narrados en pantalla. En



Imagen tomada de *Apocalípsur*, 2007

la primera es relevante el tiempo que se pasa junto a los amigos, un tiempo de risas, recuerdos, toques de rock, mucho licor y bastantes drogas, es un tiempo de complicidad y lealtad.

En la segunda sobresale el tiempo de pareja, Fernando y su joven amante pasan todo su tiempo juntos, son compinches de grescas y altercados urbanos con otros ciudadanos como transeúntes, usuarios del metro, taxistas, vendedores ambulantes y tenderos. En *La vendedora de rosas* Don Héctor, el hombre de la



Imagen tomada de *La vendedora de rosas*, 1998

silla de ruedas, y su combo también parecen tener todo su tiempo libre, se les ve deambulando por el barrio imponiendo su presencia e intimidando a vecinos que no

siguen sus voluntades. Ese también es el tiempo de consumo de drogas de todo tipo y

licor.

El tiempo de consumo y el tiempo libre, es también, por lo general, el tiempo que se comparte con los amigos con quienes se asiste a fiestas, discotecas, bares, celebraciones o simplemente se reúnen por ahí para consumir drogas, hablar y pasar el rato. *Apocalípsur* es en sí misma

una película sobre la amistad, sobre el tiempo que se vive junto a los amigos, narra grandes y pequeñas complicidades en buenos y malos momentos, bromas,

reflexiones profundas y conversaciones triviales que dan forma a una bonita amistad.



Imagen tomada de *Apocalípsur*, 2007

En *la vendedora de rosas* la amistad se hace palpable entre compañeras de calle, de trabajo y supervivencia; en el apoyo y protección que empieza a forjarse entre las niñas: “Yo guardo el sacol si se queda conmigo toda la noche” “Por estar saliendo por ahí con cualquiera le va salir pasando un cacharro” le dice Mónica a Judy.

Nadie sabe para quien trabaja. La amistad entre las niñas de *La vendedora de rosas* no está exenta de pequeñas traiciones y desengaños, Judy, al parecer la más cercana a Mónica, es quien le da la credencial a Marcela para que ésta se acerque a Anderson, el novio de Mónica, naturalmente Mónica se decepciona y refugia su pena en el sacol.



Imagen tomada de *La vendedora de rosas*, 1998

En *En coma* Cheo traiciona a Omar al abandonarlo cuando es perseguido por la policía, él salva su pellejo y desatiende a su amigo, se vuela con el dinero y esto lleva a Omar a la cárcel, sin embargo recibe el apoyo y consuelo de su amigo Alex, el escritor y sicario retirado.

En *Rosario Tijeras* Emilio y Antonio, dos amigos de toda la vida, se enamoran de la misma mujer, Rosario; quien en principio se convierte en su amante es Emilio, a Antonio lo hace su confidente, sólo al final parece afectarse la relación de ambos por la intromisión de esta mujer. La traición aparece en el momento en que Rosario es asesinada por Ferney su antiguo novio y compañero de combo.



Imagen tomada de *Sumas y restas*, 2005

En *Sumas y restas*, Gerardo y El duende, supuestos amigos de Santiago son quienes diseñan su secuestro “Esos amigos tuyos Santi fueron los que te hicieron la vuelta, los que te hicieron el daño” le dice El peludo, quien contribuye a reunir el dinero de su rescate. Al parecer la hipocresía de Gerardo hacia Santiago nace cuando éste decide no acompañar al mafioso en el entierro de Alberto, su hermano, en ese momento la mirada del traqueto es diciente.

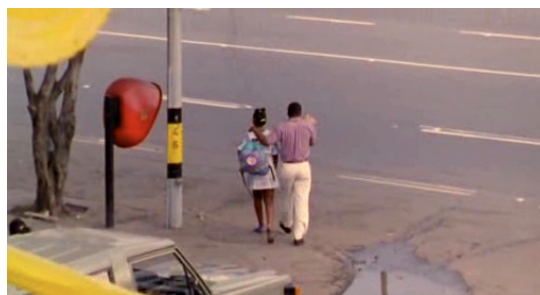
El tiempo para la familia es un tiempo de conflicto. El tiempo para la familia también está marcado por contrastes, amores, odios y reconciliaciones. Son comunes los casos de violencia intrafamiliar y las peleas o discusiones entre hermanos, padres e hijos.

Pese a los fuertes insultos y golpes entre Andrea y su mamá, hasta el punto de tomar la decisión de volarse de su casa, en su estadía en la calle extraña su hogar, a su familia, a su mamá. Cuando regresa a casa ambas piden disculpas y sellan su



Imagen tomada de *La vendedora de rosas*, 1998

reconciliación. El papá de Diana, La cachetona, va a buscarla a la residencia donde duerme con las demás niñas. El hombre le ofrece disculpas por el



Imágenes tomadas de *La vendedora de rosas*, 1998

abandono y le pide regresar junto a él, Diana se despide de sus compañeras de calle y retorna a su hogar; cuando la ven alejarse con su papá expresan la añoranza de una familia: “qué chimba de papá, yo con un papá así sí me voy”.

Esta es una película sobre la ausencia y al mismo tiempo sobre la presencia callada de la familia. Aparecen como unos padres represores e injustos, pero las niñas como rebeldes y altaneras “Yo me fui de la casa porque mi mamá no me dejaba salir a bailar con mis amigos y la chimba, ella me tiene que dejar salir a bailar con mis amigos porque yo ya estoy mamona pa` que me mande, eso dígame así mija” comenta Judy a Andrea apoyando su decisión de volarse de la casa. Pese a su rebeldía todas retornan a su hogar: Judy le pide a papá Giovani que la lleve donde su mamá para terminar de pasar el 24 de diciembre, Andrea regresa a su casa en Miramar y se une de nuevo a su mamá y Mónica quien muere pero que en un gesto de abrazo con su abuela muerta, entendemos que retorna a ella como tanto lo soñó en sus alucinaciones producidas por el sacol.

La virgen de los sicarios, *En coma*, *Rodrigo D. No futuro* y *Rosario Tijeras* ponen en escena a madres de sicarios o bien pistolocos que son comprensivas con sus

hijos. Ellas saben que son asesinos pero no intervienen en sus vidas. Sufren con ellos porque son conscientes que así como matan pueden morir en cualquier momento y demuestran un apoyo total hasta el final.

En *Rosario Tijeras* Doña Rubi pone a Jhon Efe por encima de Rosario, hay una marcada preferencia por el hijo varón aunque haya sido él mismo quien encaminó a Rosario al sicariato y la prostitución. Sobresale el imaginario machista de exigirles más a las hijas mujeres hasta el punto de ponerlas por debajo de sus maridos de turno. El imaginario de que los padrastros no tienen buena convivencia con los hijos de sus maridos también se evidencia en *La vendedora de rosas* con Andrea y el marido de su mamá a quien se enfrenta con insultos y agresiones físicas. En *La virgen de los sicarios* Alexis se va de casa porque no tiene buena relación con el nuevo esposo de su mamá, ella lo sabe y sin embargo prefiere a su nuevo compañero. En *Rosario Tijeras* se demuestran los abusos y acosos sexuales que padecen las menores por parte de los padrastros. Esos hombres aparecen como perezosos, recostados, conchudos y abusadores, las madres casi siempre se ponen del lado de ellos y descuidan a sus hijos.



Imágenes tomadas de *Rosario Tijeras*, 2005

Otro tiempo familiar significativo es el que se pasa entre hermanos. A pesar de los tratos hostiles hay un cariño, una ternura especial, cierta comprensión que se aprecia entre Vilma y Rodrigo; entre Rosario y John Efe; entre Gerardo y Alberto; entre Guiota y Omar, hasta el punto de dar la vida el uno por el otro.

Estas situaciones entre padres e hijos, entre hermanos y familiares en general demuestran el imaginario de que al final lo máspreciado es la familia; al mejor

estilo de la popular canción *Amor y control* de Rubén Blades “a pesar de los problemas cariño es cariño y familia es familia” no importa si son sicarios o narcotraficantes el apoyo familiar prevalece, “Yo soy feliz con lo que a vos te haga feliz” le dice la mamá a Adolfo. A excepción de Rosario que sufre una pelea total y definitiva con su mamá, ellas discuten cada vez que se ven pero las une y las enfrenta la firmeza del amor de ambas por Jhon Efe.

6.6.2 Marcas

Las marcas ciudadanas tienen que ver con objetos, elementos, grupos, lugares que señalan al ciudadano como sujeto de experiencia urbana. Así como el ciudadano marca la ciudad con sus calificaciones, lo urbano también lo marca a él, lo señala como ciudadano de una ciudad específica.

Secuela fatal. En definitiva el hecho social que con mayor contundencia marca a los ciudadanos de la Medellín de estas películas es el desarrollo del narcotráfico, la operación del cartel de Medellín y la figura de su máximo criminal, Pablo Escobar Gaviria entre mediados de la década de 1980 y 1990 periodo donde se ubica la diégesis de las películas. La única película que se ubica en un periodo histórico diferente es *En coma* cuya trama se desarrolla entre los años 2006 y 2007, pero sus personajes guardan estrecha relación con las figuras sociales derivadas de la subcultura del narcotráfico: mafiosos, sicarios y prepagos: mujeres bellas y voluptuosas que complacen sexualmente a los primeros y que muchas veces sostienen relaciones sentimentales con los segundos.

En estas películas son constantes las referencias verbales a Pablo Escobar, no intentan hacer una reconstrucción de la vida del capo, tampoco aparece como un personaje representado, pero su presencia en la mente de los ciudadanos – personajes de la Medellín de esa época lo declara mito urbano, un emblema de acuerdo con Armando Silva son definidos como representaciones sociales de alta concentración simbólica desde un punto de vista urbano o por todo un conjunto ciudadano.

Los emblemas pueden convertirse en estandartes ciudadanos para un determinado territorio y para un periodo de tiempo determinado. Un emblema actúa como ícono de la cultura urbana y pasa a representar a una ciudad pensada desde sus urbanismos ciudadanos. Los emblemas consiguen y mantienen el poder de evocar a una ciudad y son tales tanto en sus valoraciones positivas como negativas. Por lo anterior, los emblemas participan de la naturaleza estética de una ciudad (2006 c, p. 28).

Posiblemente sea Pablo Escobar el más grande y controversial narcotraficante que ha marcado la vida urbana de la ciudad, el emblema urbano que ha definido un estilo de vida lleno de extravagancias, costumbres retorcidas, caprichosas y populares, que originan otros actores sociales como los sicarios, hombres jóvenes duchos con las armas que se movilizan en motocicletas de altos cilindrajes, asesinan sin escrúpulos por encargo del “patrón” a cambio de un sueldo generoso; son quienes meten las manos al fuego por sus jefes, los mafiosos; mujeres voluptuosas y arribistas que los acompañan y las exhiben como un trofeo, las denominadas prepagos o prostitutas caras. Esto genera una estética y una cultura del mafioso fuertemente arraigada en los imaginarios urbanos de los ciudadanos de Medellín.

Los emblemas pesan en la gente, pues envuelven su realidad y, dada su condición de blindaje-naturaleza de la que están dotados para funcionar como mitos urbanos-, terminan por hacerse intocables. Parece imposible el pérfido ejercicio de borrar del mapa algunos de estos emblemas: ¿acaso se puede omitir a Gardel en Buenos Aires, a Gaitán en Bogotá, a Bolívar o José Gregorio Hernández en Caracas, o a Gaudí en Barcelona, a Diego Rivera en ciudad de México? (Silva, 2003, p. 24).

Según lo referido por las marcas urbanas expresadas en estas películas, cabe preguntarse, ¿se puede evadir la figura de Pablo Escobar y las secuelas o efectos de su accionar de las mentes de los ciudadanos de Medellín? “Los emblemas se mueven, se desplazan, se transforman, tienen vida propia en la medida en que los ciudadanos los reinventan” (Silva, 2003, p. 24). De ahí que en una película como *En coma*, donde no se menciona a Escobar, puedan rastrearse marcas de las

formas sociales y la estética urbana asociada al narcotraficante, aun su diégesis se desarrolle catorce años después de la muerte de éste.

El fantasma urbano de Pablo Escobar se hace latente en expresiones como:

“Señor Gaviria este es un comunicado que les hace el hijo de Pablo Escobar, usted acabó con mi padre, muchos de mis escoltas, ahora me toca a mí, sabe que soy profesional en actos terroristas y algo por el estilo, los buscaré por cielo, mar y tierra, no descansaré hasta destruirlo, ya lo verá, este es un comunicado que le hacemos los extraditables de aquí del sector de Miramar” (*La vendedora de rosas*, 1998)

Alexis: *Los que yo saludé, a los que mataron, eran gente de Pablo*

Fernando: *¿Cuál Pablo?*

Alexis: *Pablo Escobar*

Fernando: *no lo conozco, ¿es un futbolista, o qué?*

Alexis: *¿no conocés a Pablo? ¿Me estás mamando gallo? Esos manes trabajaban con él de sicarios y ahora que lo tumbaron todo mundo se quedó en las comunas sin trabajo.*

Fernando: *él era pues como quien dice, un gran empleador del pueblo*

Alexis: *sí*

Fernando: *pobre Pablo, en este país no le dejan levantar cabeza a nadie*

(La virgen de los sicarios, 2000)

“Algo pasó, desde temprano están dando lora con esos helicópteros, parece que Pablo se les volvió a volar” “Ese man está como rezao hermano, lo están buscando hasta por debajo de las piedras hijueputa, pero a ese loco no lo cogen y si lo cogen ese man tranza o levanta al que se le atraviese, en estos días me contaron que ese man anda con dos maletines llenos de dólares y por donde va pasando va comprando hasta al hijueputa” “¿Entonces ustedes creen que a Pablo Escobar sólo lo mata una bala de plata y que tiene las vidas de un gato y que se mantiene debajo de las alcantarillas y todas esas guevonadas?”

(Apocalípsur, 2007)

“Vos sos tremendo narcotraficante hijueputa” “Vos trabajás con Pablo malparido”
“No, yo no conozco a Pablo hombre, yo no conozco a nadie” (*Sumas y restas*, 2005)

“Bueno también dicen que te operaste las tetas y te pusiste culo, que sos un hombre, que sos la amante de Pablo Escobar, que sos la jefa de todos los sicarios” (*Rosario Tijeras*, 2005)

La muerte como negocio. Sobre el carácter de los ciudadanos de estas películas sobresalen algunos rasgos derivados de su condición social y tipo de trabajo. Los sicarios y pistoleros evidencian un oxímoron: viven de la muerte; asumen el asesinato como un trabajo corriente sin entrar a cuestionarlo, recurren a él por necesidad y como alternativa para sobrevivir aunque hubieran querido para ellos otra vida. Cada muerte representa un beneficio económico. El asesinato también es la forma privilegiada de saldar una deuda o resolver un problema, aparece el término de *culebra* para designar cuentas pendientes; han incorporado la muerte en su día a día de tal forma que con sangre fría asesinan sin razón; estas películas narran una serie de muertes gratuitas provocadas por personajes como Adolfo, El zarco y Alexis, Wilmar, Rosario, ellos viven en un imprevisto, prescinden del mañana y lo único que asumen con seguridad es la muerte. Sus acciones no pasan por lo racional, actúan sin pensar, como autómatas o máquinas de guerra. Viven en un círculo vicioso donde “el que a hierro mata a hierro muere” como lo señala el refrán popular. Ramón, Rosario, El zarco, Alexis y Wilmar mueren a manos de otros sicarios más o menos de la misma manera como antes ellos mismos habían matado.

Ley del talión. Otro rasgo de carácter distintivo de estos personajes es la venganza. El zarco le inculca a su sobrino menor vengar su nombre cuando sea asesinado, tal como lo repite con insistencia uno de los hermanos menores de Alexis cuando Fernando visita la casa de su ex amante en la comuna. Alexis es liquidado por Wilmar porque previamente le había quitado la vida a su hermano. Posiblemente un vengador de Alexis es el autor de la muerte de Wilmar. Plagueta

le dice a Fernando que está muy contento porque preñó a una novia para que tenga un hijo que crezca y lo venga de lo que se pueda presentar.

Rosario Tijeras remata, literalmente, al criminal que dio de baja a Jhon Efe mientras es velado en su propia casa.



Imagen tomada de *Rosario Tijeras*, 2005

Gerardo descompuesto por el asesinato de Alberto, su hermano, pide un charco de sangre en su nombre, por eso contrata un grupo de sicarios, respaldado por los suyos para que eliminen a todos los involucrados en la muerte de su hermano, “Hoy despacho a estas gonorreas pa’ los putos infiernos” proclama Gerardo; luego celebra con una gran rumba el honor de vengar a Alberto. Omar en su afán por vengar el estado inerte en que dejan a Llana es asesinado por Piraña, su antiguo compañero de celda y proxeneta de su novia. Piraña también muere en su ley pues es asesinado por Alex, el amigo de Omar. Justamente aquellos personajes que vengan la muerte del hermano amado mueren asesinados: Wilmar muere hacia el final de la película, Rosario es asesinada por uno de sus amigos del barrio y antiguo novio, Ferney; Gerardo es baleado por los socios que había estafado. Omar muere, Piraña muere.

Doble moral. El imaginario de doble moral en el carácter de los personajes está construido por el negocio del narcotráfico. El jíbaro de Barrio Antioquia mientras vende marihuana al Flaco y a La comadreja despide a su nieto quien sale para la escuela diciéndole: “cuidado con comprar guevonadas por allá”.



Imagen tomada de *Apocalipsisur*, 2007

Así mismo Caliche y Pipe hablan de esta guerra de doble moral y de mejor manera no pueden expresarlo: “el cuento es puro billete, cada quien defiende su negocio, que mi papá sea mafioso eso no me hace a mí ni cómplice, ni mafioso, ni socio” “Una cosa es todo el perico que yo me quiera meter y otra cosa es ir a poner bombas a los aviones” (*Apocalípsur*, 2007).

Vecinos chismosos. En el carácter de los ciudadanos de ésta Medellín narrada por el cine está marcado el fisgoneo y las habladurías sobre lo que pasa en el barrio y en el espacio público. Un accidente de tráfico, un muerto, un robo o una pelea es objeto de especulaciones y chismes. Los transeúntes y vecinos hacen corrillo para curiosear y hurgar en lo sucedido al mejor estilo *voyeur*.



Imagen tomada de *Rodrigo D. No futuro*, 1990



Imagen tomada de *La virgen de los sicarios*, 2000

Imagen tomada de *La vendedora de rosas*, 1998

Medellín herida. La violencia es otra marca de estos ciudadanos. Las calles de Medellín se llenan de muertos al reunir las escenas violentas y las balas disparadas por los personajes de las cintas estudiadas. En todas las películas se acciona un arma y cae un herido por su impacto. La ciudad es violenta porque sus ciudadanos la hacen violenta, así como peligrosa y herida. Esta violencia urbana

es en gran medida otro de los legados que el narcotráfico le confiere a la ciudad de Medellín según los imaginarios expresados en los relatos cinematográficos.

A través del lenguaje se logra configurar la visión de la ciudad en la que transcurren estas historias, el uso generalizado del parlache da testimonio de la ubicación geográfica y el contexto en general en el cual se desarrollan los hechos. Expresiones vulgares e insultos dan lugar a un tipo de violencia verbal, Términos trastocados, connotaciones según sus vivencias. Una serie de expresiones coloquiales cobran sentido en las situaciones que son enunciadas. La máxima denominación para designar el sentimiento del amor, aquí es usada para expresar todo lo contrario. Decir *estar enamorado* de alguien es indicar las ganas de matarlo:

Alexis: *Hay varios manes enamorados de mí que me quieren cascar, matar*

Fernando: *hombre yo ya no entiendo nada, ¿si están enamorados de vos cómo te van a querer matar?*

Alexis: *es que están enamorados con odio*

Fernando: *¿qué idioma hablan ustedes hoy por hoy en Medallo, marciano?*

(La virgen de los sicarios, 2000)

“Vos sabés que yo estoy enamorado de vos maricón” (*Apocalípsur, 2007*). Le dice un secuestrador al Flaco con ansias de matarlo. “Una hijueputa gente se enamoró de él y mataron al muchacho delante de la familia” (*Sumas y restas, 2005*) Le comenta el contador a Santiago cuando asesinan a Alberto.

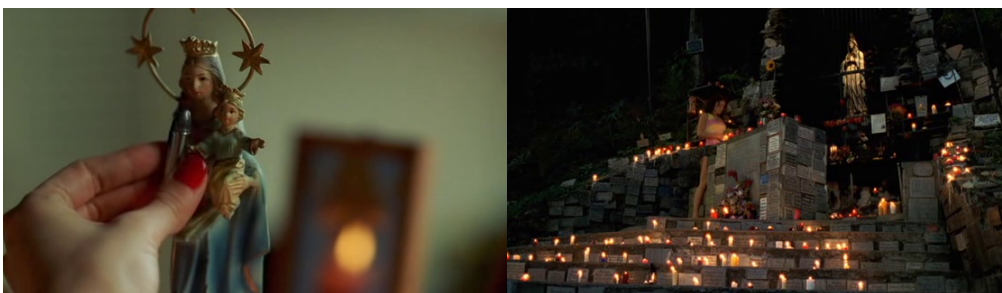
Otras expresiones recurrentes son:

- *Parchar*: sentarse a esperar en un lugar, pasar el rato.
- *Traído, pinta, aguinaldo, quieto*: una persona que da pie para que lo roben o lo maten
- *Fierro, tote*: pistola o arma de fuego
- *Cucha*: mamá.
- *Tombo, polocho*: policía.

- *Irse a acampar*: esconderse.
- *Campaniar*: avisar si viene alguien mientras comete su fechoría, o se esconde de alguien.
- *Encalete*: lugar donde esconderse.
- *Decir una nota*: decirle algo a alguien
- *Coger un quieto*: matar a alguien
- *Irse de cajón*: morir
- *Muñeco*: muerto
- *Muñequiar, quebrar, cascar, dar el paseo a alguien*: matar
- *Coronar*: lograr un objetivo
- *La liga*: propina
- *Goliar o hacer un gol*: robar
- *Echar al bolsillo*: asegurar algo, ganarse la confianza de alguien
- *Cositos*: gramos de cocaína
- *Hueler*: consumir cocaína
- *La dama de los labios blancos, blanquita*: expresiones para referirse a la cocaína
- *La burra*: la bicicleta
- *Dejar morir*: abandonar a un amigo en un momento determinante
- *Sentar cabeza*: asumir responsabilidades
- *Los de la moto*: sicarios
- *Mandar a los de la moto*: mandar a matar
- *Qué filo tan teso tenía, como de marihuano*: tener mucha hambre

Sagrado corazón de Jesús en vos confío. El culto a las imágenes religiosas es un imaginario que ronda en la cotidianidad de los personajes. Encomiendan su suerte a María Auxiliadora, al Divino Niño, al Sagrado Corazón de Jesús, a la Virgen María entre otros. En estas divinidades depositan su fe y esperan protección. Son comunes las plegarias e invocaciones, así como las insignias de santos que prenden de las paredes de las casas y hacen parte del atuendo de los personajes.

Vale resaltar que la religión aquí no aparece regulando la moral, el bien o el mal sino como una fuente de protección.



Imágenes tomadas de *Rosario Tijeras*, 2005

Y una mediadora en las relaciones entre personajes, Omar le dice a Ilana que entre ellos sólo va a estar Dios y se prometen cargar por siempre una camándula símbolo de su amor. Los sicarios rezan las balas de sus pistolas para que lleguen donde tengan que llegar y cargan escapularios en el pecho, los tobillos y las muñecas para evitar que las municiones de otros toquen su cuerpo.

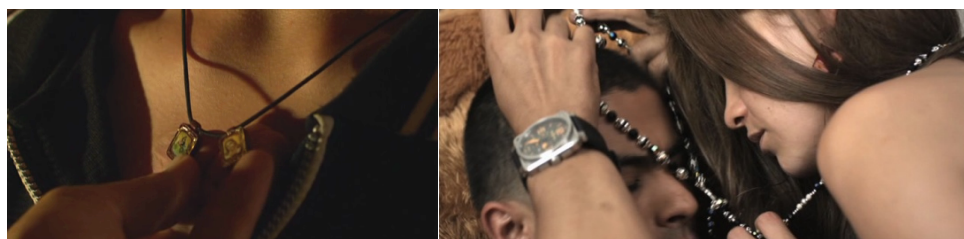


Imagen tomada de *La virgen de los sicarios*, 2000

Imagen tomada de *En coma*, 2011

Rosario atribuye la muerte de su hermano John Efe al olvido de un escapulario, según ella por ahí entró la bala. Contradictoriamente quienes con mayor ahínco respetan las divinidades católicas son quienes irrespetan la vida de los otros hasta el punto de compadecerse por la muerte de un animal antes que por la de una persona.



Imagen tomada de *Rosario Tijeras*, 2005

Moda que no incomoda. Una marca ciudadana de gran peso en la estética de la ciudad que proyectan las películas es la moda. Sobresalen los atuendos de tres actores sociales: sicarios, mafiosos y prepagos. Aunque también la pinta de jóvenes rockeros. El vestuario de todas las películas es coherente con la época a la que intentan acercarse, y hay grandes coincidencias entre los personajes de una y otra película, incluso en *En coma*, la más distante en años hay equivalencia, guardando las proporciones, en la ropa que usan sus personajes con la de otras películas que refieren a hechos y circunstancias afines.



Imagen tomada de *Apocalipsisur*, 2007



Imagen tomada de *Rosario Tijeras*, 2005



Imagen tomada de *Rodrigo D. No futuro* 1990

Los sicarios usan chaquetas, por lo general de cuero, o telas más suaves, camisillas, jeans, tenis o botas negras. Pintorescos cortes de cabello, uno que otro tatuaje, aretas en sus orejas y por supuesto cadenas, camándulas y escapularios para su protección. Las motocicletas de altos cilindrajes en las que se movilizan por toda la ciudad así como sus armas también hacen parte del estilo con el que se les identifica. La expresión *los de la moto* es usada para referirse a ellos y a sus prácticas delictivas.

Las prostitutas y prepagos usan trajes cortos muy ajustados. Ombligueras, faldas y vestidos que realzan sus figuras. Los tacones que estilizan sus cuerpos no pueden faltar así como el cuidado de sus cabellos.



Imagen tomada de *Rosario Tijeras*, 2005



Imagen tomada de *En coma*, 2011

Los mafiosos cargan cadenas y por lo general llevan camisas de botones. Gerardo representa un traqueto más ordinario y tosco, menos cuidado en su apariencia que corresponde a la descripción que los jóvenes de *Apocalípsur* hacen de ellos: “Esos hijueputas traquetos con sus barrigas, y sus mariachis y sus caballos, sus tiros al aire, ahora hasta en el club guevón, a mí no me parece una chimba” (*Apocalípsur*, 2007) Se reconoce por tanto al traqueto como un hombre burdo y soez.



Imagen tomada de *En coma*, 2011



Imagen tomada de *Sumas y restas*, 2005



Imagen tomada de *Apocalipsur*, 2007

Parranda y rock! La música no sólo es una marca ciudadana, también es una cualidad de la ciudad porque por un lado se tienen en cuenta aquellos géneros de preferencia y gusto de los personajes; y por otro lado aquella música que suena en los lugares que transitan sin que ellos hayan decidido sobre el sonido ambiente. Tal es el caso de Fernando en *La virgen de los sicarios*, cada taxi que toma lleva vallenato a altos volúmenes que colma su paciencia, hasta el punto de provocar enfrentamientos entre el conductor del vehículo, él y su sicario. Fernando prefiere escuchar un disco de María Callas, boleros o pasodobles.

El género musical que identifica a la ciudad se rastrea en el diseño sonoro de cada película, desde los créditos iniciales pasando por la música extradiegética y la intradiegética hasta llegar a los créditos finales. De acuerdo con esto, Medellín es una ciudad rockera pero también parrandera. El metal y el punk son parte de los gustos musicales de personajes de películas como *Rodrigo D. No futuro* y *Apocalipsur*, las letras punk marcan el carácter de los personajes y el ambiente de la película. Fernando regala a Alexis en *La virgen de los sicarios* una casetera donde el joven escucha rock a altos volúmenes. En *Rosario Tijeras* también aparece el rock como gusto musical en una fiesta organizada en su casa con los pelaos del barrio

Pero Medellín también es una ciudad parrandera, tal vez, por la época del año que muchas de las películas exponen: diciembre. En *La vendedora de rosas*, en *Apocalipsur* y en *En coma* hay referencias directas a esta época del año sinónimo

de rumba y fiesta en la ciudad; se escuchan canciones de Rodolfo Aicardy, el Joe Arroyo, Diomedes Días y Rafael Orozco. En general el vallenato es uno de los géneros más sobresalientes, cuando Mónica en *La vendedora de rosas* da un paseo en bicicleta tararea una canción de Diomedes Díaz “Yo no comprendo, por qué razón, te viven diciendo que pierdes tu tiempo conmigo mi amor” Sus amigas, Judy y La cachetona siguen la letra de un vallenato que suena en un radio de la pensión, también de Diomedes Díaz: “Y hoy vienes buscando perdón, porque un viento quebró tus alas” En ritmos trópicos también es frecuente escuchar canciones de salsa y merengue en segundo plano para acompañar acciones de personajes durante fiestas. Además suenan tangos, rancheras, boleros, pasodobles, baladas románticas y la llamada música popular o guasca.

Aquí se bebe por que sí y por que no. En esta Medellín el consumo de drogas, alcohol y cigarrillos hace parte de la cotidianidad de sus ciudadanos, es un consumo incorporado y naturalizado en sus vidas. Hay motivos por qué sí o por que no para tomar aguardiente, darse un pase y fumarse un *porro*¹⁸. Cualquier lugar y cualquier momento es propicio para el consumo pero se privilegian las celebraciones y fiestas en discotecas y bares, algunos procuran discreción en los baños de los establecimientos que visitan.

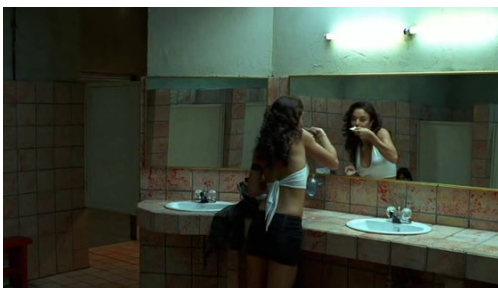
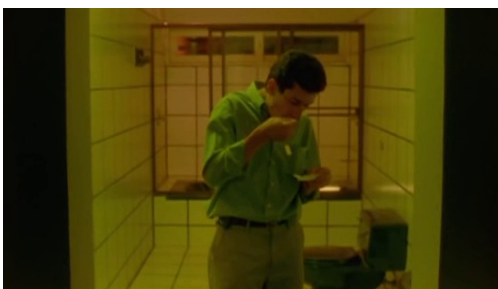


Imagen tomada de *Rosario Tijeras*, 2005



¹⁸ Esta es otra denominación coloquial para el cigarrillo de marihuana.

Hombres y mujeres sin distinción de edades y clases sociales consumen estupefacientes y licor de todo tipo. La marihuana para relajarse, la cocaína para contrarrestar el efecto del licor y las pepas para estallar en euforia con la música electrónica. El sacol y el bazuco se asocia a la vida en la calle, como bien lo muestra *La vendedora de rosas* y *La virgen de los sicarios*.

El aguardiente es el licor que más consumen los personajes de la Medellín cinematográfica, también ron y cerveza. Los personajes de clases más altas prefieren el whiskey. Son comunes las borracheras, resacas y alucinaciones provocadas por los efectos de las drogas. La figura del jíbaro o *dealer* y las plazas de mercadeo de drogas en zonas estratégicas de la ciudad entran en escena, robustecen la estética urbana y los oficios derivados del narcotráfico.

El opio del pueblo: el fútbol es el único deporte referenciado en estas cintas. En *Rodrigo D. No futuro* se ven niños jugando y entrenando en la cancha, así mismo en *En coma* Cheo, Alex, Gavilán, Omar juegan fútbol en la cancha del barrio junto a otros sicarios jóvenes y niños. Los escudos e insignias de los dos equipos de fútbol de la ciudad adornan las paredes de algunas casas y las tumbas en el cementerio, con esto se deducen las preferencias deportivas de los personajes, además de comprender qué tan aficionados son a estos equipos de fútbol y conocer en qué grado este deporte está presente en su cotidianidad, por ejemplo Omar lleva puesta la camiseta del *Atlético Nacional* en el partido de fútbol que juega con sus amigos y en su apartamento hay calcomanías y afiches del escudo de ese equipo. Hasta en *La virgen de los sicarios* aparece el fútbol, así sea para criticarlo en boca de Fernando.



Imagen tomada de *Rodrigo D. No futuro*, 1990

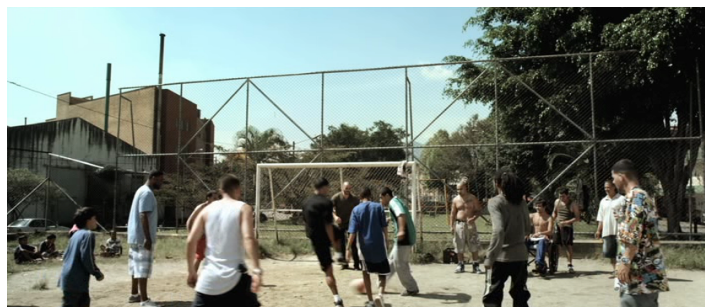


Imagen tomada de *En coma*, 2011



Imagen tomada de *La vendedora de rosas*, 1998



Imagen tomada de *Rosario Tijeras*, 2005

6.6.3 Rutinas

Las rutinas ciudadanas son aquellas acciones que se repiten continuamente de tal forma que se pueden sistematizar para caracterizar la forma de actuar de los ciudadanos. Esas rutinas tienen lugar en los escenarios urbanos. Las rutinas ciudadanas permiten conocer la vida cotidiana y la experiencia urbana de los personajes de las películas cuando recorren su ciudad como Fernando y sus sicarios, ellos no tienen una ocupación diferente a esta, esa es su rutina: caminar las calles y parques del centro de Medellín, sus iglesias y barrios; las niñas vendedoras de rosas caminan la ciudad cuando se desplazan de la setenta a Miramar, esta rutina es dilatada por las alucinaciones provocadas por el gale. Rodrigo nos muestra el ambiente de su barrio cuando lo anda a pie de noche y de día buscando unas baquetas con las cuales tocar batería.

Andar la ciudad. Es común recorrer la ciudad de noche y de día en motocicleta, lo hacen las parejas de novios, los sicarios y otros personajes como El flaco y Caliche de *Apocalípsur*.



Imagen tomada de *Rosario Tijeras*, 2005

En carro lo hacen Santiago, El duende y Gerardo acompañando su recorrido con drogas y alcohol, como lo hacen Malala, Caliche, Pipe y La comadreja de *Apocalípsur*. La comadreja y El flaco también lo hacen en bicicleta.

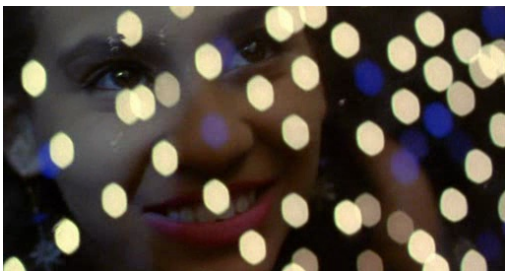
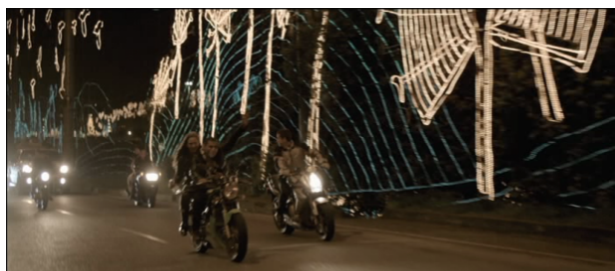


Imagen tomada de *La vendedora de rosas*, 1998

En el imaginario de los ciudadanos está presente recorrer la ciudad en diciembre para ver los tradicionales alumbrados que adornan las fachadas de las casas, calles y avenidas como La Playa, La oriental y la famosa

avenida del río de Medellín. Rutina latente en *La vendedora de rosas*, *Apocalípsur* y *En coma*. Está tan presente esta rutina que cuando Chinga y Mónica consiguen dinero en un robo, el niño lo único que piensa es llevar a Mónica con esa plata a ver alumbrados y al Pueblito Paisa.



Imágenes tomadas de *En coma*, 2011



Imágenes tomadas de *Apocalípsur*, 2007

Otro recorrido sobresaliente lo realizan los personajes de *Rosario Tijeras* cuando en honor a la muerte de John Efe lo sacan de rumba por la ciudad; Rosario, los amigos del barrio y su novia llevan su cuerpo sin



Imagen tomada de *Rosario Tijeras*, 2005

vida en un automóvil respaldado por motocicletas por las calles de Medellín, acción que revoluciona el tráfico de la ciudad.

Ceremonias fúnebres. La muerte da lugar a rituales arraigados en las prácticas sociales de estos personajes que con el tiempo y la repetición en varias películas se tornan rutinas. Velorios en las casas de los muertos donde familiares, amigos y allegados hacen oración.



Imagen tomada de *En coma*, 2011



Imagen tomada de *Rosario Tijeras*, 2005



Imagen tomada de *Rodrigo D. No futuro*, 1990

La música que más le gustaba al muerto suena en una grabadora sobre el ataúd; se bebe aguardiente en la velada y se lleva ropa oscura para indicar el luto.

Luego, el cortejo fúnebre. El cajón al hombro y el séquito que llora y aclama al muerto. La procesión por lo regular se inicia en el barrio y se termina en el



Imagen tomada de *Rosario Tijeras*, 2005

cementerio, las mujeres acompañan con flores y los hombres con tiros de revólver al aire.

Los mariachis y rancheras ambientan la escena. Finalmente el ataúd es

depositado en una tumba o bóveda, la cual con el paso de los días, se visita, se limpia y se mantiene con flores y rezos para el descanso del muerto.



Imagen tomada de *Sumas y restas*, 2005



Imagen tomada de *Rosario Tijeras*, 2005

En las buenas y en las malas. En todas las películas se aprecia la figura de novios o amantes que protagonizan escenas de besos, abrazos, celos, confrontaciones, discusiones, traiciones, reconciliaciones y momentos íntimos que marcan las rutinas de la vida en pareja como caminar juntos, bailar, salir a comer, visitas en la casa de la novia, relaciones sexuales, complicidad en consumos y apoyo en los momentos más difíciles: Mary y Johnsito, Vilma y Adolfo, Paula y Santiago, Jennifer y Alberto, incluso Jessica y Gerardo, Omar e Ilana quienes comparten conflictos y apuros.



Imagen tomada de *Rodrigo D. No futuro*, 1990

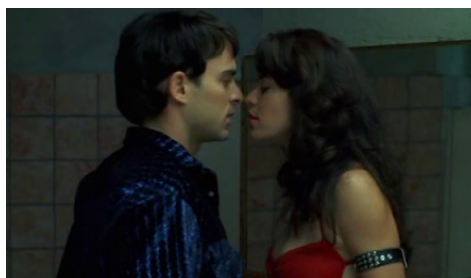


Imagen tomada de *Rosario Tijeras*, 2005



Imagen tomada de *En coma*, 2011

También hay lugar para personajes que comparten su intimidad con más de uno. Anderson quien engaña a Mónica con Marcela y le coquetea a Andrea. Fernando quien hace su amante sin saberlo al asesino de Alexis, Wilmar.



Imágenes tomadas de *La virgen de los sicarios*, 2000

Rosario que deja a Ferney, se encarreta con Emilio y finalmente con Antonio; Malala que se ennovia con Caliche una vez El flaco sale del país.

Se logra percibir más cotidianidad, más rutina en las películas situacionistas, en las que se da un lugar privilegiado a los contextos donde actúan los personajes. Depende de la estructura narrativa del relato, así las películas de Víctor Gaviria se concentran en la vida cotidiana de los personajes que narra: los días de Rodrigo

en el barrio, las noches en la calle de las vendedoras de rosas, las rumbas desbordadas de Santiago. *La virgen de los sicarios* y *Apocalípsur* también dan prelación a la cotidianidad de los personajes y desde ahí se estructura la narrativa de la cinta, contrario a *Rosario Tijeras* y *En coma* donde prevalece la acción por encima de la contemplación de los días de sus personajes. Las rutinas de los ciudadanos en las películas pueden rastrearse con precisión analizando la frecuencia, uno de los tres niveles narratológicos que permiten estudiar el manejo del tiempo en un relato. Esta instancia compara el número de veces que un acontecimiento ocurre en la historia y el número de veces que es presentado en el relato. De esta manera, puede hallarse relatos iterativos que describen una vez lo que ocurre múltiples veces; relatos singulativos que describen una vez lo que ocurre una vez o n veces lo que ocurre n veces, esta es la forma más común y estándar en los relatos cinematográficos. Relatos repetitivos son aquellos que narran n veces lo que ocurre una vez.

6.7 Otredades

Categoría	Variable	Indicador	Imaginario
Otredades	Percepción del otro	Afinidades	<i>Consumo de drogas y alcohol</i>
		Lejanías	<i>Entre clases sociales representadas en la vivienda, las celebraciones, la educación, el género (hombres-mujeres)</i>
		Anhelos	<i>Excesivo valor a lo extranjero (ciudades y forma de vida)</i>

El tercer componente de la lógica trial es la denominada terceridad, un término referido a los otros dos. La terceridad en los imaginarios urbanos es la misma percepción de los sujetos hacia lo que los rodea, incluyendo a otros ciudadanos. La otredad más común es aquella que señala a qué no se parecen los personajes, es decir, las lejanías. Es marcada la diferencia de clases sociales reconocida por los mismos personajes y evidenciada en las viviendas de unos y otros ciudadanos. Esta otredad se demuestra en las acentuadas variedades entre zonas y sectores de la ciudad donde los pistolocos efectúan sus robos en contraste con el barrio en el que viven; las diferencias arquitectónicas son abismales, una de ellas son las empinadas calles sin pavimentar y las fachadas inacabadas. Mientras el otro sector de la ciudad exhibe unidades residenciales en calles planas y uniformes, con bellos jardines y ambientes calmados.



Imágenes tomadas de Rodrigo D. No futuro, 1990

Las celebraciones reportan otredades, los sectores de estratos más altos tienden a la mesura y la discreción, mientras que en Miramar, el barrio de Mónica y

Andrea exhibe una cantidad de niños en las calles rezando la novena en el pesebre y jugando con chispitas mariposas; canciones de música parrandera que se sobreponen y emergen de casas y tiendas; pólvora y miles de lucecitas que adornan las casas. En el barrio de clase media, las familias encerradas en las casas se reúnen sin mucho alboroto. Mónica y Anderson conversan en las escalas que dan a la ventana de una casa de familia acomodada, y se contrasta la austeridad de los jóvenes respecto a la cena abundante y cuidada de la que participan en la casa, incluso unos y otros se miran advirtiendo las diferencias que los separan. “Hey mami vámonos de aquí que estos hijueputas nos están mirando” comenta Anderson. En otras películas como *La virgen de los sicarios* y *Rosario Tijeras* también se marca la otredad de clases sustentada en la arquitectura de los barrios que habitan los personajes y dan lugar a universos barriales opuestos. En *La virgen de los sicarios* Fernando se extraña cuando va hasta la comuna marginal donde vivía Alexis, se fija en la precariedad de la vivienda y siente pena, antes de salir de allí entrega un dinero a la madre del joven sicario muerto.



Imágenes tomadas de *La virgen de los sicarios*, 2000

Rosario Tijeras reúne los dos extremos de la ciudad, la clase alta y la clase baja. Rosario y su combo de amigos cargan las marcas de pertenecer a barrios populares y marginales de la ciudad, se evidencia en la misma discoteca que unos y otros frecuentan; los del VIP tienen las mujeres más lindas y más caras, intocables para los de abajo. Los sicarios y guardaespaldas controlan el ingreso a la zona alta de la discoteca donde ni ellos mismos pueden subir. Cuando Rosario asiste a una cena con la familia de Emilio padece las humillaciones de su madre que se burla incluso de la forma como la sicaria coge la cuchara. Los del combo de Rosario reniegan de su unión con Emilio y Antonio: “Esa no es tu gente pelada, no es tu gente” le dice Patico en el baño de la discoteca y ella le refuta “¿Pero

entonces cuál es mi gente, ustedes que voltean la cara apenas un duro me mete la mano?”. Hay confusión en cuanto a la identidad de Rosario respecto a unos y a otros personajes, pues nunca se siente completamente allegada a ninguna de las dos clases sociales de las que hace parte.

En *Sumas y restas* los personajes reconocen las otredades, que más que con dinero tienen que ver con apellido, procedencia y educación. “Es como si estuvieras conmigo, es la misma ralea, es la misma gente” le dice El duende a Santiago cuando le presenta a Gerardo. “Yo



Imagen tomada de *Sumas y restas*, 2005

acostumbrado a andar con unos hijueputas gamines y me encuentro con el hijo del patrón de mi papá”, le comenta Gerardo a Santiago cuando se conocen, “Cual patrón Gerardo, somos la nueva generación” contesta Santiago. Gerardo reconoce a Santiago como ingeniero, bien vestido y culto en oposición a él mismo y sus trabajadores toscos, analfabetas y ordinarios.

En *La virgen de los sicarios* pareciera haber un enfrentamiento constante entre Fernando y la ciudad, los otros ciudadanos son todos opuestos a él según su punto de vista: mezquinos, mendigos, brutos, groseros, incultos.

Se concluye que las otredades más sobresalientes tienen que ver con la marcada diferencia de clases sociales y la repulsión entre unos y otros, aunque todos confluyan en el universo de las drogas y el narcotráfico; en este caso se dan otredades respecto a lejanías y cercanías. Las realidades de los personajes en la ciudad son opuestas pero comparten ciertas rutinas y consumos.

Un imaginario no menos relevante sobre las otredades se da respecto al género, éstas son constantes cuando los hombres se ubican por encima de las mujeres y las tratan mal sólo por ser de género femenino: Patico en el baño le dice a Rosario que así como ella, todas las mujeres son “Unas reverendas perras”; “Tenía que ser una mujer esta tonta” le dice Rodrigo a su hermana Vilma en uno de sus

enfrentamientos verbales por motivos pueriles. Cuando Pipe, en *Apocalípsur*, penetra una muñeca inflable le grita “Perra hijueputa” y El flaco complementa: “Perras son todas”.

Si bien algunas de las otredades aquí señaladas son exclusivamente entre personajes de la misma ciudad: opiniones y percepciones que cada uno tiene de otro habitante de su ciudad, no se puede obviar el excesivo valor que se le otorga a lo extranjero que origina una forma de otredad referida a las ciudades o universos anhelados. El flaco, de *Apocalípsur*, se hace pasar por gringo para cautivar a una travesti que su grupo de amigos recoge en el centro de Medellín para pasar un rato divertido, María Antonieta, la travesti, queda encantada con el supuesto gringo y cede a todas sus peticiones. En esta misma película más adelante Pipe y La comadreja usan este recurso para que un dependiente de carretera los atienda de buena manera, la estrategia funciona y el pintoresco mesero en una mezcla de mal inglés y regular español le habla al gringo ficticio sobre las bondades de la tierra paisa y la amabilidad de sus habitantes con el fin de descrestar al forzado extranjero.

6.7.1 *Paraíso Travel*: la ciudad anhelada

Si bien *Paraíso Travel* no hizo parte del corpus definitivo por no cumplir el criterio de desarrollar su trama totalmente en Medellín, se reconocen los imaginarios que sobre las otredades aporta la película. Los personajes hacen de Medellín una ciudad nombrada, habitada desde el exterior en la mente del protagonista, pues sólo aparece en pequeños flashbacks sobre situaciones previas al viaje. En esta cinta Reina, una joven de Medellín, añora viajar a los Estados Unidos y obstinada con el sueño americano, convence a Marlon, su enamorado, para que juntos crucen la frontera ilegalmente. “¿Y por qué te dio por Nueva York, por qué te querés ir tan lejos? Le cuestiona Marlon, “Pues porque allá queda” le contesta Reina arbitraria y caprichosa.



Imagen tomada de *Paraíso Travel*, 2008

Reina lanza comentarios despectivos sobre su ciudad de origen y halagos para la ciudad extranjera: ciudad de sus sueños, ciudad anhelada. Para la joven, Nueva York es la ciudad de las oportunidades y de una mejor vida. Una de las primeras conversaciones entre Marlon y Reina, apenas llegan a Estados Unidos, expone claramente el imaginario de la ciudad anhelada y la sobrevaloración de lo extranjero:

Reina: *¿Sabés qué Marlon? Nueva York te quedó grande, mejor te hubieras quedado en Medellín comiendo mierda.*

Marlon: *Sí claro, como si aquí no estuviéramos llevados del verraco comiendo mierda también.*

Reina: *Sí, pero mierda gringa que es distinta.*

(Paraíso Travel, 2008)

Esa ciudad anhelada se convierte en una ciudad lejana porque ninguno de los dos personajes encuentra lo fantaseado, por el contrario se estrellan con la realidad de una ciudad que tal como un monstruo tienen que domar. Marlon, casi literalmente, *come mierda* y uno de los primeros trabajos que consigue consiste precisamente en limpiar los baños de un restaurante.



Imagen tomada de *Paraiso Travel*, 2008

Si bien la ciudad de origen de los personajes no cambia el conflicto de la historia y los severos problemas de sobrevivencia en una ciudad extranjera, sí condiciona los imaginarios sobre Medellín y el sentido de una ciudad nombrada que no solo transita por la mente de sus ciudadanos sino también por la mente de otros habitantes del mundo; podría tratarse de Cali, Pereira, Bucaramanga, pero es Medellín y es un dato que no puede pasarse por alto.

7. CONCLUSIONES

Para comprender los aportes que puede ofrecer el cine a la comprensión de los fenómenos urbanos es necesario reconocerlo como un medio para vehicular ideas, poner en escena aprendizajes y conocimientos, generar cuestionamientos y confrontaciones sobre la realidad.

Esas confrontaciones se realizan gracias a la proyección de actores sociales, personajes ficticios que toman por referencia los conflictos de su ciudad, así expresan sus sentires, deseos, miedos, necesidades, aspiraciones, frustraciones y por supuesto sus estéticas. La imagen cinematográfica proporciona un reflejo, un indicio, signos reveladores de la realidad misma.

El objetivo general de esta investigación consistía en develar cómo se representa la ciudad de Medellín en el cine y cómo se sustenta esa representación en la frecuencia o repetición o no de motivos urbanos en las imágenes cinematográficas que aportan guías de referencia sobre la ciudad.

Las películas analizadas ponen en escena las consecuencias que el fenómeno del narcotráfico generó en los habitantes de la ciudad y en la sociedad colombiana en general. Incluso películas más recientes como *En coma* que ubica su trama en el año 2007, conserva rasgos y marcas de la Medellín de los noventa, sus personajes podrían muy bien compartir escena con los de otras películas de esa década. El progresivo auge y desarrollo del cartel de Medellín, su cruento modo de operar a través de la violencia desafiante y sin compasión, así como el ascenso y caída de su máximo líder, Pablo Escobar, se convierten en imaginarios y emblemas urbanos; es tal vez el hecho social que en mayor medida marca a los personajes de ésta Medellín narrada por el cine porque no fue sólo un acontecimiento, ha devenido en una subcultura que instalada en casi todos los sectores y generaciones de la ciudad ha generado una estética y un estilo de vida que modifica entre otras marcas ciudadanas el lenguaje, la moda, el consumo, la concepción del trabajo, la educación, las relaciones entre hombres y mujeres, en últimas la cotidianidad y el habitar la ciudad gracias a que uno de los aspectos

más relevantes de los imaginarios es que se pueden erigir como la representación de un fenómeno, pero también como analogías selectivas o deformadas de los fenómenos, o incluso se pueden fundar en ausencia del fenómeno. Puede ser que un imaginario no tenga un referente concreto o que ese referente haya desaparecido y el imaginario perdure y, en consecuencia, se mantenga su capacidad para influir en las prácticas sociales (Lindón, 2007). Como se constata en estas películas que no narran directamente la vida de Pablo Escobar pero revelan su mediación en la convivencia, en el reconocimiento del otro, en las prácticas y rutinas, en las representaciones de lo legal y lo prohibido de la sociedad de mediados de los ochenta y los noventa que se han incorporado al sentido común y que la sociedad actual aún carga como un legado negativo.

Alicia Lindón señala que aquellos aspectos de los imaginarios, fenómenos y características, se asumen por parte de los sujetos como naturales, porque se han integrado al sentido común. Muchos de los imaginarios hallados son referencias que los ciudadanos de Medellín han incorporado a su sentido común, por ejemplo la consigna replicada del ver, oír y callar en la cotidianidad de la calle; el no futuro asociado a los jóvenes de clases menos favorecidas; la proliferación de trabajos no cualificados; la importancia de la vida vecinal como forma urbana, las viviendas de barrio marginales apeñuscadas que propician los enfrentamientos entre combos; las motocicletas que andan a altas velocidades por la ciudad vinculadas a sicarios, éstos como asesinos asalariados de traquetos o mafiosos. El recurrir a la prostitución como una salida rápida para conseguir dinero aparentemente fácil. La violencia intrafamiliar, las peleas entre hermanos y la difícil convivencia entre padrastros e hijastros. La rebeldía de jóvenes y el consejo de los mayores asumida como cantaleta oportunista, pero la alcahuetería de los padres con sus hijos díscolos. La importancia de la muerte como ritual social y colectivo, sus veladas acompañadas de elementos populares: alcohol, tiros de revólver al aire, música. La venganza en nombre de la muerte de un ser amado. Las arraigadas prácticas católicas que más que religiosas son culturales y la doble moral de quienes con más perseverancia se encomiendan a sus divinidades para salir bien librados de un atraco o un atentado. El imaginario de que fuera de Colombia la

vida es mejor, y todo lo proveniente del extranjero ponderado como superior a lo nacional. Todos, imaginarios contruidos con elementos dramáticos y de ficción que remiten a la ciudad real.

Medellín es nombrada sin rodeos ni tapujos. Se reconoce el recurso del sonido ambiente y el uso de escenarios naturales para insistir en que el entorno urbano que revelan éstas películas a través de los imaginarios guardan estrechos vínculos con las atmósferas urbanas y el contexto social de la ciudad real.

Por otro lado, se concluye que las marcas ciudadanas forman las cualidades de la ciudad. Los personajes proyectan en sí mismos la ciudad donde viven. Uno de los rasgos de carácter sobresaliente de estos personajes derivado del tipo de trabajo es la añoranza de otra vida. Si bien sicarios y prostitutas parecen muy seguros de su desempeño laboral, y reconocen el peso de sus actos, muchos en el fondo desean el cambio, borrar su pasado, desligarse de él pero no pueden, es una marca indeleble. Adolfo y El alacrán en *Rodrigo D. No futuro* expresan un deseo por parar los robos y usan la expresión “punkerizar del todo” para indicar que quieren aislarse por un buen tiempo de sus malas andanzas, también comentan el miedo y la cautela que deben tener: “Llega el día de los traídos y uno no puede ser el traído”. “El 31 uno no puede ser el muñeco de año viejo” Se refieren al 31 de diciembre y al muñeco de trapo relleno de pólvora que estalla a las 12 de la noche en el cambio de año. La experiencia de personajes como Omar y Alex de *En coma* indican que si un día fuiste sicario toda la vida lo serás, pues Omar sólo logra conseguir trabajo limpiando baños, cosa que no lo satisface y retorna a su antigua forma de ganar dinero por vía del delito y Alex es un declarado sicario retirado que se atormenta y siente culpa de su pasado del cual no se puede liberar, por eso se dedica a pintar y a escribir, durante toda la película evita matar, no coger un arma, pero al final, termina accionando un revólver nuevamente para vengar la muerte de su amigo Omar. Igual ocurre con Rosario e Ilana, la primera le pide a la Virgen María que le ayude a cambiar, a la segunda, buscando lo mismo, la vida le responde a través de Angie, otra prostituta: “Mamasita el pasado no se borra, ¿pero sabes qué sí? el remordimiento, la pobreza, a punta de billete” es una

respuesta para ambas mujeres. Son personajes sentenciados a ese tipo de vida: riesgos mortales a cambio de dinero rápido al parecer porque no tienen escapatoria. Pero se cuestiona, si en realidad no encuentran nada más o si ellos optan voluntariamente por sus trabajos. La justificación de estar ahí es no haber encontrado nada mejor, nada bueno, otra cosa, entonces aparece una ciudad que los empuja a la delincuencia, a los oficios del dinero rápido; una ciudad limitada, sin opciones para vivir que no sean las ilegales representadas. En la mayoría se populariza y se estetiza la figura de sicarios, jíbaros y prepagos, se percibe un afán por mostrarlos como víctimas sociales, incluso se acercan a la categoría de mitos urbanos, pero no se desarrollan con especial atención los motivos del porqué son seducidos y atrapados por el arribismo y la ambición económica desbordada que generalmente termina en violencia indiscriminada. Parece que la explicación recae en el advenimiento del narcotráfico en la ciudad.

En todo caso proyectan una ciudad que se quiere liberar de esas marcas pero así como sus habitantes no puede. La ciudad, así como los personajes de las películas quiere borrar, invisibilizar un pasado el cual no puede controlar. Una ciudad que no quiso caer pero ella misma se empujó porque se dejó tentar; ella misma quiere exorcizarse para volver a comenzar. Tal vez Medellín quiere cerrar los ojos, no hablar más del tema, pero no lo ha logrado. Así como el cine hecho sobre esta urbe que ha insistido y ha vehiculado imágenes sobre los conflictos mencionados porque no ha podido apartar la mirada de una realidad que ha mutado a través de los años pero que no se ha superado, no en vano seis de los largometrajes analizados ubican directamente su relato en la misma época, y el más reciente, situado en la década del 2000 sigue hablando del tema. Se trata de imaginarios fuertemente arraigados en la mente de ciudadanos que el cine ha llamado con nombre propio en aras de su reflexión, no de su evitación con el fin de hallar reflexiones esclarecedoras alrededor del contexto urbano, histórico y social al que hacen referencia las películas.

En lugar de satanizar o estigmatizar las creaciones artísticas que exploran esos universos y contextos, tendrían que ser asumidas con otros criterios para generar

una suerte de catarsis colectiva que contribuya a la comprensión ciudadana. Tal vez hablando de ese pasado, reflexionándolo y haciéndolo imagen se exorcicen esas marcas. Ahora bien, la tarea es cuestionar el contenido de las distintas narraciones mediáticas a las cuales acceden los ciudadanos, interrogar para entender, ir más allá. Un más allá que por la naturaleza del cine, de su lenguaje puede llegar a superar la superficialidad en la que con frecuencia caen los medios masivos de comunicación tradicionales. Lo anterior lleva a reflexionar que el cine tiene la capacidad de fijarse y profundizar en detalles en los que otras disciplinas no logran acceder, en algún sentido el cine es una producción cultural que nace entre prácticas sociales y por tanto tiene la posibilidad de acercarse a ellas desde perspectivas y puntos de vista diversos como tantos seres humanos habitan el mundo. El cine plantea la necesidad de originar “estrategias alternativas de observación y registro aptas para atender sociedades inestables y lejos del equilibrio, lo que debería invitar a la antropología urbana a pensar hasta qué punto el cine podría brindarle sugerencias valiosas, a partir de su manera de recoger y repetir-hasta cierto punto, a prolongar, a sustituir o a restituir la realidad” (Delgado, 1999 a, p. 58).

El cine tiene la posibilidad de capturar momentos de agitación urbana, lo hace a través de un sistema de percepción que dentro de todas las artes tiene el privilegio, no en vano lo han llamado el arte síntesis. Los cineastas y con ellos los espectadores a través del cine se alejan de la indiferencia de los transeúntes; motivados por el inminente y obsesivo fijarse en los seres y las cosas que los rodean, miran de frente a ciudadanos desconocidos, no apartan la vista de sus gestos y expresiones, escuchan sus conversaciones y transgreden su intimidad. Dan lugar a la contemplación de la vida cotidiana, muchas veces relegada y poco reflexionada por los ciudadanos.

Así mucho más allá de lo aceptable, de lo convencional o normalizado, de lo bello, de lo agradable, de lo medible y proporcionado, de lo estéticamente moderado están los verdaderos conflictos urbanos, el movimiento y la interacción de los cuerpos en la ciudad. Las conmociones, las contingencias la irreverencia, las

rupturas con lo permitido y establecido. En algún sentido eso que pasa en la ciudad real es intensificado en la ciudad narrada.

Georg Simmel, el filósofo y sociólogo alemán, planteó la preocupación por la captura de lo fugaz y lo efímero de la realidad, de lo fragmentario de la cotidianidad y la aprehensión de los detalles de esa realidad, expresiones minimalistas de la sociedad que en palabras de Manuel Delgado escapan a las miradas tradicionales de la sociología formal, que además no está en condiciones de captar y mucho menos de analizar (Delgado, 1999 b). Con este estudio queda confirmado cómo el cine sí logra capturar esa esencia intranquila y volátil de la ciudad; películas como *Rodrigo D. No futuro*, *La vendedora de rosas*, *La virgen de los sicarios*, *Sumas y restas* y *Apocalípsur* ofrecen fragmentos de cotidianidad que dan forma a la vida urbana en Medellín.

No se trata de señalar cuál película es más o menos fiel a la historia o a la realidad sino de comprender las diferentes lecturas y aproximaciones a una urbe desde el cine y concluir a partir de ahí; en este caso hay temas y conflictos, ya mencionados, que congregan la mirada cinematográfica. Es preciso señalar que teniendo en cuenta el marco histórico elaborado para esta investigación existe una relación fuerte entre la ficción del cine de Medellín con su historia urbana y social. Vínculos que pueden analizarse desde los dos componentes: partiendo de la historia para buscar representaciones en las películas o teniendo como base la ficción (las películas) y transitar hacia la historia para una mayor comprensión del fenómeno. Con esto queda confirmado el carácter de documento social e histórico que tiene el cine para entender sociedades en sus variados ámbitos, sin que se trate necesariamente del género documental. “En este nivel, las resistencias terminarán por ceder y un día la película figurará entre las fuentes mayores de la historia contemporánea. Pero la mayor preocupación de los historiadores reside menos en la imagen que en lo narrativo: el cine cuenta y, para contar mejor, para seducir a su público, inventa” (Sorlin, 2005, p. 21). Por eso no se puede pasar por alto que ese conocimiento que aporta el cine sobre la historia proviene del campo de lo imaginario donde más que contundencias se buscan señales y pistas con la

que pueden contar los investigadores (e historiadores) para dar sentido al tiempo o periodo que analizan.

Si bien unas cintas desarrollan con mayor profundidad los conflictos de los personajes en la urbe y le dan primacía a las situaciones sobre las acciones dando como resultado una ciudad que se observa desde adentro opuestas a otras películas que ofrecen una mirada de la ciudad que se observa externa a ella, los imaginarios expuestos son afines y coherentes, es decir, no se hallan contradicciones o incompatibilidades entre las representaciones urbanas de Medellín construidas en los relatos cinematográficos estudiados. La ciudad es un personaje más y la narrativa gira alrededor de ella. Los personajes de todas las películas se emparentan con ciudadanos de una misma ciudad, pues los actores sociales proyectados se constituyen en voces y figuras que transitan entre películas como habitantes de una misma ciudad, entre otras razones porque responden al mismo periodo histórico sin grandes contrastes.

La relación entre el cine y las dinámicas sociales se presenta en doble sentido: la realidad urbana sustenta la obra cinematográfica, ésta, a su vez, configura imaginarios urbanos que modelan esa realidad urbana, que vuelve y orienta, una vez más, la creación cinematográfica. Hay imaginarios que ya existen en la sociedad y sobre los cuales el cine se basa para crear y hay imaginarios que el cine aporta, que la misma película crea y luego se expanden a la sociedad y a otras películas. Posiblemente *Rosario Tijeras*, *En coma*, *Apocalípsur* son películas que basan sus personajes en imaginarios ya creados por otros; pero también es el caso de películas que ellas mismas crean imaginarios sobre los cuales los espectadores (y otras películas) viven la ciudad: *Rodrigo D. No futuro*, *La vendedora de rosas*, *La virgen de los sicarios*, *Sumas y restas*. Como sea, y de acuerdo con Armando Silva, la ciudad de los creadores hace eco en los habitantes de una ciudad, en las evocaciones y reconstrucciones que ellos hacen de la misma.

Se constata a la teoría de los imaginarios urbanos como una apuesta metodológica útil para conocer los nexos entre el cine y las ciudades que éste construye, un enfoque de análisis para develar las formas como los cineastas imaginan una urbe en particular y se relacionan desde la ficción con sus propias ciudades. Este método es útil para acercarse a la ciudad proyectada en cualquier cinematografía: de un director, de un formato y género (cortometrajes, largometrajes, documentales, animaciones, etc.) o una región específica, permite incluso un estudio comparado entre distintas ciudades; podría muy bien plantearse la pregunta por los imaginarios urbanos proyectados en el cine de Cali, por el de Bogotá, por el de las ciudades de la Costa y contrastar los resultados para concluir sobre las urbes colombianas que configura el cine nacional. Con mayor ambición se podría trasladar la cuestión a las ciudades latinoamericanas proyectadas en el cine de la región, esto ampliaría la comprensión del ser urbano latino, se visibilizarían diferentes matices según la cultura y las particularidades de la cinematografía de cada país, seguro se hallarán lejanías pero también afinidades entre las formas de vida urbana de esta parte del mundo, cercanías que nos dan una riqueza cultural como región y hacen que sus habitantes nos identifiquemos con ella.

Sería interesante preguntarse además por la ciudad que se está construyendo en los productos audiovisuales que se realizan en las universidades, ¿qué ciudad imaginan los estudiantes de comunicación audiovisual? ¿toman referentes de las películas de su ciudad o se basan en imaginarios de la urbe real, de la que ellos han vivido? ¿se piensa a la ciudad en las aulas de clase, en cursos de realización argumental y guion cinematográfico? ¿cuál es la pregunta por la ciudad que se plantea hoy?

Juntando fragmentos de cada cinta guiados por la sumatoria de los imaginarios rastreados en todas las películas, se narraría a la ciudad de Medellín en una gran película. Un gran relato donde converjan personajes cercanos con conflictos afines, habitantes del mismo espacio social. Así muy bien Ilana y Angie, podrían ser compañeras de trabajo de Rosario y juntas asistir a fiestas y discotecas para

complacer clientes y mafiosos como La firma de *En coma*. Adolfo, Ramón y El alacrán podrían ser pistoleros de un combo contrario al de Alexis, Guido y Ferney. Ellos mismos podrían ser los sicarios que respaldan a Gerardo, y éste ser ese traqueto que describen fastidiados los personajes de *Apocalípsur*. La mamá de Alexis y la de Rosario podrían ser vecinas de la de Adolfo, encontrarse para comentar la muerte de Johnsito y asistir a su velorio. Un asunto curioso es el personaje de La liebre de *Sumas y restas*, interpretado por el mismo actor, Alonso Arias, que hace las veces de Ferney en *Rosario Tijeras*, en ambos casos se trata de un sicario que trabaja para un mafioso; su papel en ambas películas podría fusionarse y dar lugar a un solo personaje cuya historia se cuente a través de los dos relatos: Ferney, apodado La liebre trabaja para Gerardo y está enamorado de Rosario, por celos y venganza la asesina en una discoteca.



Ferney en *Rosario Tijeras*, 2005



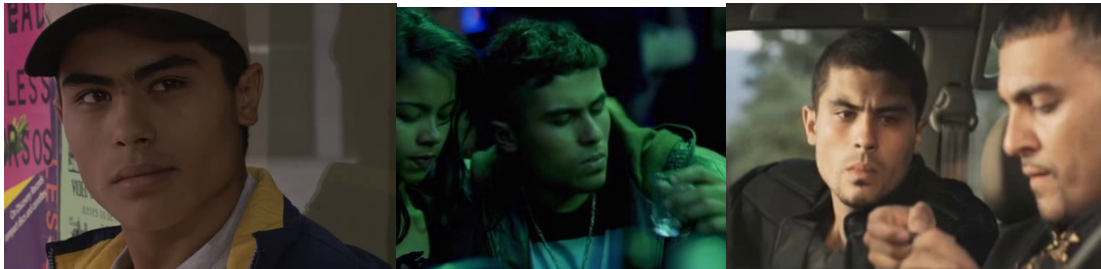
La liebre en *Sumas y restas*, 2005

Así como Juan David Restrepo que además de ser uno de los directores de *En coma*, es el actor que interpreta al joven sicario Wilmar en *La virgen de los sicarios*, a un sicario figurante en *Rosario Tijeras* y a un sicario consagrado, Omar, en su película *En coma*. Si no fuera por la muerte de Wilmar en la película de Barbet Schroeder, esta continuidad del actor interpretando a un sicario podría asumirse como la evolución del personaje:

- Adolescente e incipiente en *La virgen de los sicarios*
- De segunda pero en ascenso en *Rosario Tijeras*

- Maduro y experimentado que incluso considera un cambio de vida en *En coma*

En esta última película podría entenderse su incapacidad para encontrar un trabajo diferente como una consecuencia de su trayectoria como delincuente en las dos películas precedentes. Sin embargo, si en *La virgen de los sicarios* Wilmar no muere siendo tan joven, tal como sucede en la cinta, se rompe la lógica del no futuro en los sicarios y pistoleros.



La virgen de los sicarios (2000)

Rosario Tijeras (2005)

En coma (2011)

Una posible continuación, o bien, segunda parte de este estudio que evidencie los imaginarios urbanos con el propio lenguaje cinematográfico y la imagen en movimiento, consistiría en un ejercicio de montaje que tome diálogos y escenas de cada una de las películas para ponerlos a interactuar, incluso a conversar en torno a ellos mismos: ¿qué opinan unos personajes de una película sobre los de otra? ¿se identifican, se reconocen como miembros de la misma Medellín? Posiblemente ellos mismos enuncien otredades si es que las encuentran. Por ejemplo, mientras Alexis le cuenta a Fernando cómo los sicarios rezan las balas para matar a sus víctimas, podrían montarse las imágenes de Rosario realizando este ritual en el apartamento con su hermano John Efe antes de salir a cumplir con el encargo de perpetrar un asesinato. Las descripciones de Alexis serían la narración en *off* de los planos de *Rosario Tijeras*. O con los planos de ambas películas se podría realizar un ejercicio de montaje paralelo para sustentar este imaginario sobre los rituales religiosos de los sicarios y el mito del poder y la protección de cargar escapularios en su cuerpo para evitar la muerte.

Sin reparar en la calidad estética de las cintas analizadas, la referencialidad al contexto urbano de la Medellín de los años ochenta y noventa, hace de estas películas un conjunto de documentos visuales claves en la formación de un imaginario urbano que condiciona el habitar la ciudad, no se trata de atribuirles el carácter de veredicto final de una sentencia sobre Medellín, si no más bien de reconocerlo como un integrante del diálogo, una fuente de información y reflexión para análisis serios y críticos alrededor de la vida urbana de esta ciudad.

Con la confrontación de los imaginarios rastreados se llega la conclusión de que los largometrajes de ficción colombianos que toman por escenario a la ciudad de Medellín realizan un retrato de la ciudad en el antes, durante y después de Pablo Escobar, toda una representación de los conflictivos años ochenta y noventa que vivió Medellín. Con estas películas el cine de la ciudad escribe una contra-historia alterna a la institucional y se convierte en un agente que puede motivar una toma de conciencia y un cambio de actitud, pues el cine mismo trasciende el texto y crea el acontecimiento. Sus aportes no están dados solamente por lo que testimonian las películas, sino por el acercamiento social y cultural que realizan.

Los resultados y hallazgos reseñados por esta investigación abren el camino para otros estudios de carácter cualitativo y social que se interesen por confrontar los imaginarios proyectados en narraciones de ficción y aquellos que consolidan los ciudadanos en el habitar la ciudad diariamente, con el fin de que ambos trabajos planteen la reflexión por la personalidad de la Medellín actual y se aporten significativas pistas para la construcción de ciudadanía.

8. BIBLIOGRAFÍA

Abric, J.-C. (2001). *Prácticas sociales y representaciones* (1ª ed.). DF, México: Ediciones Coyoacán.

Allen, R. y Gomery, D.(1995). *Teoría y práctica de la historia del cine*. España: Paidós.

Augè, M. (2000). *Los no lugares, espacios del anonimato. Una antropología de la Sobremodernidad*. Barcelona: Editorial Gedisa.

Aumont, J. y Michel, M. (1993). *Análisis del film*. Barcelona: Ediciones Paidós

_____ (2006). *Diccionario teórico y crítico del cine*. Buenos Aires: La marca Editora

Bazin, A. (2006). *¿Qué es el cine?* (7ª edición ed.). Madrid, España: Rialp.

Bonnet, D. (1983) *Conozcamos nuestra historia*. Bogotá, Colombia: Ed. Pime

Bordwell, D y Thompson, K. (1993).*El arte cinematográfico: una introducción*. Barcelona: Paidós

Bushnell, D (2002) *Colombia, una nación a pesar de sí misma*. Bogotá, Colombia: Editorial Planeta

Carretero, Á. E. (2006) Lo mediático y lo social: una compleja interacción. En IECO- Universidad Nacional de Colombia & Sociedad Cultural La Balsa S.A. (Eds), *Proyectar imaginarios* (pp. 102-132). Bogotá, Colombia: Universidad Nacional de Colombia & La Balsa.

Casetti, F. y Di Chio, F. (1996). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Ediciones Paidós

Coupé, F. (1996) Migración y urbanización 1930-1980. En: Melo, J.O. (Ed) *Historia de Medellín, Tomo II* (pp. 563-570). Bogotá, Colombia: Compañía Suramericana de Seguros

Delgado, M. (1999 a).*El animal público*. Barcelona: Anagramas.

_____ (1999 b).*Ciudad líquida, ciudad interrumpida: la urbs contra la polis*. Medellín: Universidad de Antioquia.

- De Vivanco, L. (2009, diciembre) El saber de los fantasmas: imaginarios y ficción. *Revista Alfa* (29), 217-232
- Durand, G. (2007). *La imaginación simbólica* (2ª ed.) Buenos Aires, Argentina: Amorrortu editores.
- Escobar, J.C (2000) *Lo imaginario. Entre las ciencias sociales y la historia* (1ª ed.). Medellín, Colombia: Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- Ferro, M. (2000) *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Editorial Ariel
- Gómez, P. A. (2001). Imaginarios sociales y análisis semiótico. Una aproximación a la construcción narrativa de la realidad. *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Jujuy* (17).
- Gutiérrez, E. (1995) La industrialización y el crecimiento urbano. En: Mendoza C., Jaramillo S., Aristizábal E., (Eds) *Así es Medellín* (pp. 31-52). Bogotá, Colombia: Ediciones Gamma y Somos Editores
- Hiernaux, D. (2007). Los imaginarios urbanos: de la teoría y los aterrizajes en los estudios urbanos. *Revista eure, XXXIII* (99).
- Jaramillo, A., M., Salazar, A. (1992) *Medellín, las subculturas del narcotráfico*. Bogotá: Cinep
- Jaramillo, A. M. (1996) Criminalidad y violencias en Medellín, 1948-1990. En: Melo, J.O. (Ed) *Historia de Medellín, Tomo II* (pp. 551-562). Bogotá, Colombia: Compañía Suramericana de Seguros
- Liévano, I. (1996) *Los grandes conflictos sociales y económicos de nuestra historia*, Bogotá, Colombia: Ed. Nueva Prensa
- Lindón, A. (2007). La ciudad y la vida urbana a través de los imaginarios urbanos. *Revista Eure, XXXIII* (99).
- Mangieri, R. (2006). *Tres sujetos: Eco, Lotman, Greimas y otros ensayos semióticos*. Madrid, España: Biblioteca Nueva.
- Martin, G. (2012) *Medellín, tragedia y resurrección: mafia, ciudad y estado 1975-2012*. Bogotá: Editorial Planeta
- Melo, J.O. (2003) *Enciclopedia temática de Colombia, Tomo 2 (Historia)* Bogotá, Colombia: Círculo de Lectores
- Morin, E. (2001) *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós Comunicación

Osorio, O. (2010, abril-junio) 20 años de cine colombiano, la promesa de una nueva era. *Revista Kinetoscopio*, 20 (90), 79-82

_____ (2010). *Realidad y cine colombiano 1999-2009*. Medellín, Colombia: Universidad de Antioquia.

_____ (2013) *Un perdedor busca el amor*. Recuperado el 25 de enero de 2013 en <http://www.cinefagos.net>

Piedrahita, R. (1995) Breve historia de Medellín. En: Mendoza C., Jaramillo S., Aristizábal E., (Eds) *Así es Medellín* (pp. 11-30). Bogotá, Colombia: Ediciones Gamma y Somos Editores

Pintos, J. L. (2006) Comunicación, construcción de realidad e imaginarios. En IECO- Universidad Nacional de Colombia & Sociedad Cultural La Balsa S.A. (Eds), *Proyectar imaginarios* (pp. 23-66). Bogotá, Colombia: Universidad Nacional de Colombia & La Balsa.

Proimágenes Colombia (recuperado el 1 de marzo de 2013) <http://www.proimagenescolombia.com/>

Rizo, M. (junio, 2005). La ciudad como objeto de estudio de la comunicología. Hipótesis, preguntas y rutas para la construcción de un estado del arte sobre la línea de investigación Ciudad y Comunicación. *Andamios (Revista de investigación social) Universidad Autónoma de la Ciudad de México*. Año 1 (No. 2), pp. 197-225.

Ruffinelli, J. (2004) *Víctor Gaviria, los márgenes al centro*. Madrid: Ediciones Turner

Safford, F., Palacios, M. (2002) *Colombia: País fragmentado, sociedad dividida: su historia*. Bogotá, Colombia: Editorial Norma

Sánchez, G. (1976 primer trimestre) La violencia y sus efectos en el sistema político colombiano. *Revista cuadernos # 9*

Silva, A. (1996) Imaginarios urbanos en América Latina. En: *Los imaginarios y la cultura popular* (pp. 99-111). Bogotá: Editorial Cerec

_____ (2003). *Bogotá imaginada*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.

_____ (2006) Imaginarios globales: miedos, cuerpos, dobles. En IECO- Universidad Nacional de Colombia & Sociedad Cultural La Balsa S.A. (Eds), *Proyectar imaginarios* (pp. 67-101). Bogotá, Colombia: Universidad Nacional de Colombia & La Balsa.

_____ (2006). *Imaginarios urbanos*. (5ta Ed.) Bogotá, Colombia: Arango Editores.

_____ (2006 c). *Imaginario urbano: hacia el desarrollo de un urbanismo desde los ciudadanos. Metodología*. Bogotá, Colombia: Convenio Andrés Bello, Universidad Nacional de Colombia.

Sorlin, P. (2005) El cine, reto para el historiador. *Revista Istor* (20), 11-35

Stam, R. (2001) *Teorías del cine*. Barcelona, España: Ediciones Paidós

Suárez, J. (2009) *Cinembargo Colombia: ensayos críticos sobre cine y cultura*. Cali: Universidad del Valle.

Uranga, W. (2012). *Aportes de la comunicación popular a la construcción de la ciudadanía comunicacional*. XI Congreso Latinoamericano de investigadores de la comunicación ALAIC. Montevideo, Uruguay

Valencia, J. (1996) La industrialización de Medellín y su área circundante. En: Melo, J.O. (Ed) *Historia de Medellín, Tomo II* (pp. 475-486). Bogotá, Colombia: Compañía Suramericana de Seguros

Van Dijk, T. A. (septiembre - octubre 1999) El análisis crítico del discurso. *Anthropos*. Barcelona, España. 186, pp. 23-36.

Vásquez, F. (2004). *La cultura como texto*. Bogotá: Universidad Pontificia Javeriana

Wilde, O. *La decadencia de la mentira*. Digitalizado por Librodot.com. Tomado de: <http://www.librodot.com>

Obras analizadas

Brand, S. (Director). (2007). *Paraíso Travel*. [Cinta cinematográfica]. Colombia/Estados Unidos: Paraiso Producciones

Gaviria, V. (Director). (1990). *Rodrigo D. No futuro*. [Cinta cinematográfica]. Colombia: Compañía de Fomento Cinematográfico - Focine; Producciones Tiempos Modernos Ltda.; Fotoclub 76

_____ (1998). *La vendedora de rosas*. [Cinta cinematográfica]. Colombia: Producciones Filmamento, Producciones Erwin Göggel

_____ (2005). *Sumas y restas*. [Cinta cinematográfica]. Colombia: Latino Films en asociación con La ducha fría producciones, Burn Pictures, Latin Cinema Groups, A.T.P.P. Producciones.

Maillé, E. (Director). (2005). *Rosario Tijeras*. [Cinta cinematográfica]. Colombia, México, España, Brasil: Dulce Compañía, Fondo de Inversión y Estímulos al Cine

(FIDECINE), Ibermedia, Maestranza Films, Moonshot Pictures, Rio Negro, United Angels Productions

Mejía, J. (2007). *Apocalípsur*. [Cinta cinematográfica]. Colombia: Perro a Cuadros Producciones, Albeiro Giraldo, Jairo Valencia, Darío González

Restrepo, J.D. y Rivero, H. (2011). *En coma*. [Cinta cinematográfica]. Colombia: Colombian Cine, Antorcha Films, EFE-X Cine

Schroeder, B (Director) & Ménéguez, M., Osorio J., Schroeder, B. (Productores). (2000). *La virgen de los sicarios*. [Cinta cinematográfica]. Colombia, España, Francia: Canal+, Les Films du Losange, Proyecto Tucán, Tornasol Films, Vértigo Films

9. ANEXOS

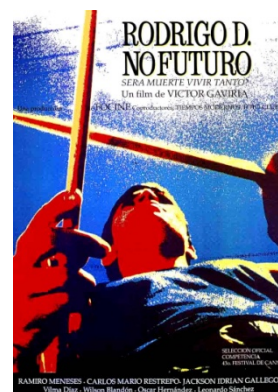
Fichas técnicas del corpus

1990

Rodrigo D. No futuro, de Víctor Gaviria

Sinopsis

Rodrigo no tiene todavía veinte años. Está en una ventana del último piso de un céntrico edificio en Medellín. Va a saltar sobre esa ciudad que lo oprime, lo llama, lo margina. No tiene otra opción, le grita a la ciudad. El tiempo se detiene y ahí está todo lo que ha sido su vida y lo que la rodea.



Ficha técnica

Dirección: Víctor Gaviria

Guión: Víctor Gaviria, Ángela Pérez, Luis Fernando Calderón

Producción ejecutiva: Guillermo Calle y Ana María Trujillo

Productora: Compañía de Fomento Cinematográfico - Focine; Producciones Tiempos Modernos Ltda.; Fotoclub 76

Dirección de fotografía: Rodrigo Lalinde

Música: Germán Arrieta. Carlos Mario Pérez (asesor)

Duración: 91 min.

Reparto: Ramiro Meneses, Carlos Mario Restrepo, Jackson Idrían Gallego, Vilma Díaz, Óscar Hernández, Irene de Galvis, Wilson Blandón, Leonardo Favio Sánchez, John Jairo Gómez, Francisco Marín, Winston James Milán, Gustavo Luna, Albeiro Cardona, Dora Cano, Amparo de Giraldo, Federico Restrepo, Albeiro Sánchez, Nelson Suárez, Noemí Arango, Oswaldo Ordóñez, Juan Escobar

1998

La vendedora de rosas, de Víctor Gaviria

Sinopsis

Mónica tiene 13 años y se ha rebelado contra todo. Ha creado su propio mundo en la calle, donde lucha con coraje para defender lo poco que tiene: sus amigas, tan niñas como ella; su novio, que vende droga, su



dignidad y su orgullo que no le hace concesiones a nadie. En la noche de Navidad, como todas las noches, vende rosas para ganarse la vida, y para comprarse el sueño de una fiesta con pólvora, estrenar ropa, y salir con su novio. Pero la vida le depara una cita con la soledad, la pobreza, la droga y la muerte. Mónica es la otra cara de una ciudad intensa y cruel como Medellín.

Ficha técnica

Dirección: Víctor Gaviria

Guión: Víctor Gaviria, Carlos Eduardo Henao, Diana Ospina

Argumento: Víctor Gaviria basado en el cuento “La vendedora de cerillas” de Hans C. Andersen

Producción ejecutiva: Erwin Göggel

Productora: Producciones Filmamento, Producciones Erwin Göggel

Dirección de fotografía: Rodrigo Lalinde

Música: Luis Fernando Franco

Duración: 115 min.

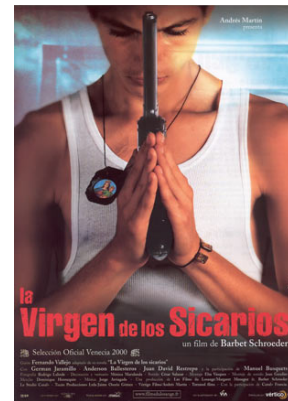
Reparto: Leidy Tabares, Mileder Gil, Marta Correa, Alex Bedoya, Diana Murillo, Liliana Giraldo.

2000

La Virgen de los Sicarios , de Barbet Schroeder

Sinopsis

Tras una ausencia de treinta años, el escritor Fernando Vallejo regresa a Medellín. No queda gran cosa de lo que había dejado: sus padres están muertos, una parte de la ciudad ha sido destruida, la mafia de la cocaína siembra el terror mediante bandas de asesinos. A su llegada va a casa de un viejo amigo que le presenta a Alexis, un adolescente que sobrevive trabajando de chaperero. Procedente de uno de los barrios más degradados de la ciudad, Alexis forma parte de estos jóvenes asesinos que matan a sueldo, o con la menor excusa y, que a su vez, son asesinados por otros adolescentes sin futuro.



Ficha técnica

Dirección: Barbet Schroeder

Guión: Fernando Vallejo, adaptación de su novela homónima

Producción: Margaret Ménégoz, Jaime Osorio, Barbet Schroeder

Montaje: Elsa Vásquez

Dirección de fotografía: Rodrigo Lalinde

Cámara: Óscar Bernal

Productor: Tucán Producciones (Colombia), Le Studio Canal Plus, Les Films du Losange (Francia), Vértigo Films S.L., Tornasol Films (España)

Productor ejecutivo: Federico Durán

Asistente de cámara: Olmo Cardozo, Elkin Díaz, Miguel Ángel López

Co-productores: Colombia - España - Francia

Jefe de producción: Federico Durán (Colombia), Amira Chemakhi (Francia)

Dirección de arte: Jesús Orlando Peña

Escenografía: Mónica Marulanda

Vestuarista: Mónica Marulanda

Diseño afiche: Canal Plus

Sonido directo: César Salazar

Música: Jorge Arriagada

Asistencia de dirección: Herve Ruet, Jorge Valencia, Fredy Vélez, Jaime Escallón

Texto / Argumento: basado en la novela homónima de Fernando Vallejo

Duración: 98 min.

Reparto: Germán Jaramillo, Anderson Ballesteros, Juan David Restrepo, Manuel Busquets, Jairo Alzate, Jaime Osorio Gómez, Gustavo Restrepo

Fecha de estreno: 24 Noviembre 2000 (Estreno nacional)

Participación en Festivales: Premio del Senado Italiano, Festival de Venecia (Italia) 2000, Mejor película de realizador no latinoamericano sobre América Latina en el Festival de Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana (Cuba) 2000

2005

Rosario Tijeras, de Emilio Maillé

Sinopsis

Rosario es una bella sicaria que sabe cuántos hombres ha matado al mirarse el brazo izquierdo. Ella vive en Medellín, en los años ochenta. Una noche conoce a dos jóvenes de la alta sociedad en una discoteca y de inmediato la relación se convierte en un triángulo pasional y amoroso, en medio del mundo sicarial y del narcotráfico, en auge por aquella época. Al final, Rosario morirá en su ley.



Ficha técnica

Dirección: Emilio Maillé

Guión: Marcelo Figueras; basado en la novela homónima de Jorge Franco.

Productor: Río Negro & United Angels en asociación con Dulce Compañía, Moonshot, La Femme Endormie, Tafay S.L. y Maestranza Films

Producción: Matthías Ehrenberg, Gustavo Ángel y Antonio Pérez Pérez
Dirección de fotografía: Pascal Martí

Montaje: Irene Blecua

Productores Asociados: Enrique Sarasola, Antonio Pérez Pérez, Patrick Siaretta, Roberto de D'Ávila, Alex Bakalarz, Marc Habib.

Co-productores: Colombia - México - España - Francia - Brasil

Jefe de producción: Mariano Carranco

Asistente de producción: Mirlanda Torres

Casting: Ana Piñeres, Clara María Ochoa

Dirección de arte: Salvador Parra

Vestuarista: Luz Helena Cárdenas

Efectos especiales: Alejandro Vásquez

Sonido directo: César Salazar

Texto / Argumento: basado en la novela homónima de Jorge Franco

Música: Roque Baños

Duración: 126 minutos

Reparto: Flora Martínez, Unax Ugalde, Manolo Cardona, Alonso Arias, Alejandra Borrero, Rodrigo Oviedo, Alex Cox, Catalina Aristizábal, Cristina Lilley, Pablo Montoya, Juan David Restrepo.

Fecha de estreno: 12 de agosto de 2005 (estreno nacional)

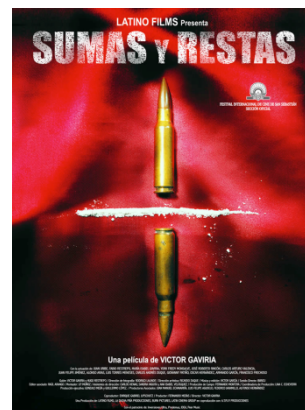
Premios Nacionales: Mejor Película y Mejor Actriz. 46º Festival de Cine de Cartagena. Mejor Fotografía y Mejor Música. Premios Nacionales de Cine (Colombia)

Premios Internacionales: Mejor Actriz. Sección Territorio Latinoamericano. 9º Festival de Cine de Málaga (España). Nominación a Mejor Película Extranjera. Premios Goya (España)

Sumas y restas , de Víctor Gaviria

Sinopsis

Medellín en pleno apogeo de los carteles de la droga. Santiago, ingeniero de clase media, casado y de buena familia, tiene serios problemas financieros. A través de un amigo de la infancia conocerá a Gerardo, dueño de un taller mecánico y traficante de drogas. Fascinado por el ambiente de fiestas decadentes, droga y mujeres fáciles, Santiago se verá atrapado en una vorágine de lucro rápido,



narcotraficantes y sicarios. Poco a poco, su situación familiar y profesional se irá deteriorando hasta verse esclavo de una espiral de violencia sin salida.

Ficha técnica

Dirección: Víctor Gaviria

Guión: Víctor Gaviria y Hugo Restrepo

Producción: Latino Films en asociación con La ducha fría producciones, Burn Pictures, Latin Cinema Groups, A.T.P.P. Producciones.

Productore: Fernando Mejía, Andrew Molina, Enrique Gabriel (Coproductor)

Producción ejecutiva: Gonzalo Mejía y Guillermo López

Director de fotografía: Rodrigo Lalinde

Montaje: Raúl Arango, Víctor García, Julio P. Muñoz

Productores asociados: Juan Manuel Echevarría, Luis Felipe Agudelo, Federico Jaramillo, Alfonso Hernández

Co-productores: Latino films, Atpip producciones s.l. (España), La DuchaFría Producciones, Burn Pictures, Latincinemagroup

Jefe de producción: John Jairo Estrada, Guillermo López

Productor de campo: Fernando Montoya

Dirección de arte: Ricardo Duque

Escenografía: Ricardo Duque

Diseño afiche: Lina Rada

Sonido directo: José Miguel Ramos Iribicu

Asistencia de dirección: Carlos Henao, Sandra Higueta "Piro", Ana Isabel Velásquez

Música: Víctor García

Reparto: Juan Uribe, Fabio Restrepo, María Isabel Gaviria, Freddy York Monsalve, José Roberto Rincón, Giovanni Patiño, Luis E. Torres Meneses.

Duración: 105 minutos

Fecha de estreno: 23 Septiembre 2004, Festival de Cine de San Sebastián (España) 2004

Premios Nacionales: Finalización de Largometrajes. Fondo para el Desarrollo Cinematográfico. Mejor Director y Mejor Montaje. Premios Nacionales de Cine. Mejor Película, Mejor Director, Mejor Actor de reparto para Fabio Restrepo. Festival de Cine de Cartagena.

Premios Internacionales: Estímulo para coproducción del Programa Ibermedia. Premio Cine en Construcción. Festival de Cine de San Sebastián (España) y Festival de Toulouse (Francia). Mejor Película Iberoamericana. 48º Premios Ariel (México). Mejor Actor y Mejor Guion. 12ª Mostra de Cinema Latinoamericano de Lleida (España). Premio Especial del Jurado y Mejor Actor para Fabio Restrepo. VII Encuentros Cinematográficos Suramericanos de Marsella (Francia).

2007

Apocalípsur, de Javier Mejía**Sinopsis**

Sumergidos en un ambiente oscuro y frenético, plagado de drogas y rock pesado, cuatro jóvenes unidos por una profunda amistad emprenden un viaje, en camioneta, para recibir en el aeropuerto a 'El Flaco', su entrañable 'parcero', que había dejado el país por amenazas contra su madre. A comienzos de los noventa Medellín es un lugar peligroso para vivir. Durante el recorrido, el carácter, los miedos y la historia de los jóvenes son revelados, así como los recuerdos más duros y los más felices al lado del amigo ausente

**Ficha técnica****Director:** Javier Mejía Osorio.**Guión:** Javier Mejía Osorio.**Director de fotografía:** Juan Carlos Orrego.**Producción:** Albeiro Giraldo, Jairo Valencia, Darío González**Producción ejecutiva:** Javier Mejía y Adriana Irriaga.**Montaje:** Erick Morris**Dirección de arte:** Leonardo Gómez**Sonido directo:** Mauricio Giraldo**Música original:** Mauricio Giraldo.**Duración:** 101 minutos**Reparto:** Andrés Echavarría, Marisela Gómez, Pedro Pablo Ochoa, Ramón Marulanda y Camilo Díaz.**Fecha de estreno:** 14 de septiembre

2008

Paraíso Travel, de Simón Brand**Sinopsis**

La confusión entre el deseo y el amor de Marlon por Reina, lo hace convertir en propio el sueño americano de su novia, quien luego de convencerlo de robar un dinero a unos familiares y comprar los tiquetes en una agencia



de viajes de dudosa reputación, meten sus sueños en una mochila y su existencia por un hueco, que los llevará a seguir los pasos de los inmigrantes ilegales de los Estados Unidos. Es allí en las calles de Nueva York dónde Marlon se encontrará a sí mismo.

Ficha técnica

Dirección: Simón Brand

Guión: Juan Rendón, Jorge Franco

Producción: Paraíso Pictures y Grand Illusions Entertainment

Productor: Santiago Díaz, Juan Rendón, Alex Pereira, Isaac Lee

Producción ejecutiva: Jonathan Sanger, Ed Elbert, Sarah Black, Jorge Pérez

Dirección de fotografía: Rafa Lluch

Dirección de arte: Guillermo Forero, Gonzalo Córdoba

Asistencia de dirección: Manuel Hinojosa (Colombia), Berenice Manjarrez (EE.UU., Colombia)

Script: Andrea Álvarez

Casting: Jaime Correa (Colombia), María Nelson (EE.UU), Carla Hool (México)

Texto/Argumento: Basada en la novela homónima de Jorge Franco

Productores asociados : Alberto Chehebar, Mauricio Kassin, Roberto Chehebar, Roy Azout

Co-productores : John Leguizamo, Juan Santiago Rodríguez

Jefe de producción: Luís Fernando Ortiz (Colombia), Chirs Bonjourne (EE.UU.)

Asistente de producción: José Molinari (EE.UU.), Arie Kowler (Colombia)

Dirección de arte: Guillermo Forero, Gonzalo Córdoba

Vestuarista: Sandra Camacho

Maquillaje: Persefone Karakosta

Diseñador de sonido: John Chalfant

Música: Lynn Fainchtein, Angleo Milli

Montaje: Alberto Del Toro

Música: Lynn Fainchtein, Angleo Milli

Reparto: Margarita Rosa de Francisco, John Leguizamo, Aldemar Correa, Angélica Blandón, Ana de la Reguera, Ana María Sánchez, Luís Fernando Múnera, Pedro Capo Rodríguez, Vicky Rueda

Fecha de estreno: 18 de Enero de 2008

Premios nacionales:

Producción de Largometrajes. Fondo para el Desarrollo Cinematográfico.

Premio del Público. Premios Nacionales de Cine

Premios internacionales:

Mejor Película y Premio del Público. Festival de Cine Latino de Los Ángeles (USA).

Premio del Público. Festival de Cine de San Francisco (USA).

Mejor Actor para Aldemar Correa. Festival de Puerto Vallarta (México).

Audience Foreign Feature Prize. Fort

Lauderdale International Film Festival (USA).
 Mejor Opera Prima de Ficción Ibero América.
 Festival Internacional de Cine de Cancún
 (México).

Premio de la Audiencia a Mejor Película,
 Premio del Instituto Cervantes a Mejor
 Película. Festival de Huelva (España).

Con el apoyo de:

Jose Molinari (EE.UU.), Arie Kowler (Colombia)

2011

En coma, de Juan David Restrepo

Sinopsis

Omar, líder de un grupo de sicarios de la ciudad de Medellín, descubre el amor junto a Ilana, su novia. Aferrado a éste sentimiento, decide renunciar a sus amistades, su combo y su barrio, con el objetivo de enterrar sus fantasmas y comenzar una vida al lado de ella. Omar se la juega por última vez y decide hacer su último robo, pero todo sale mal. La policía lo captura y es llevado a la cárcel. Antes que el proceso judicial inicie debe conseguir el suficiente dinero para sobornar a un juez. Ilana se deja llevar por Angie, una hermosa prostituta de clase alta que la lleva a retomar la prostitución. Omar sale del encierro. Pero sólo necesita unas horas para descubrir que fue ella quien consiguió el dinero y que arriesgando su vida por él se encuentra en un hospital, en coma. El mundo se viene abajo, Omar quiere encontrar el culpable y en su búsqueda sólo descubre que el amor puro es el detonante de los destinos fatales.



Ficha técnica

Director: Juan David Restrepo, Henry Rivero

Duración: 90 minutos

Elenco: Juan David Restrepo; Liliana Vanegas; Juan Pablo Raba; Julián Román; Anderson Ballesteros; Edgardo Román; Alejandro Buitrago; Isabel Alzate; Natalia París; Álvaro Rodríguez; Marlon Moreno

Fecha estreno: 06 de mayo de 2011

Guión: Gabriela Caballero, Juan David Restrepo

Director de fotografía: Iván Quiñónez

Montaje: Hugo Pinto

Producción: Colombian Cine, Antorcha Films, EFE-X Cine

Productor: Diego F. Ramírez, Jhonny Hendrix Hinostroza

Producción ejecutiva: Julián Giraldo, Diego F. Ramírez, Carlos Acero

Productores asociados: Wilson Gómez, Gonzalo Castellanos

Diseño de sonido: Daniel Garcés, Adriana Moreno, José Valenzuela

Música: Daniel Medina, Santiago Montesdeoca

Dirección de arte: Juan Carlos Acevedo

Sonido directo: Carlos Eduardo Lopera

Premios Nacionales:

- Producción de Largometrajes. Fondo para el Desarrollo Cinematográfico.

Con el Apoyo:

RCN Cine & e-NNOVVA