

# LOS MUNDOS DE *EN LA TORMENTA* (1979), O LA VIOLENCIA VISTA DESDE LA PANTALLA<sup>34</sup>

## Resumen

¿Es posible construir un discurso filmico sobre la violencia en Colombia? ¿Puede el corpus del cine colombiano aportar al estudio del fenómeno de la violencia? El presente artículo presenta distintos elementos para responder positivamente a esos dos interrogantes. Partiendo de la consideración del cine colombiano como objeto de estudio

y como fuente, rastreo los discursos, los sentidos y las sensibilidades que emergen en torno a la especificidad del soporte, del medio, a partir de perspectivas sociosemióticas y de los estudios culturales, que permitan ver bajo otra luz – y otros sentidos – ese fenómeno histórico colombiano.

## Palabras claves:

Representación, Análisis, Violencia, Cine, Discurso.

## Keywords:

Representation, Analysis, Violence, Cinema, Speech.

<sup>34</sup> *En la Tormenta* (1979) es la segunda película de Fernando Vallejo, censurada en Colombia al igual que su ópera prima *Crónica Roja* (1977). Ambas películas fueron rodadas en México, con total producción, reparto y financiación de ese país. El filme narra la historia de un grupo de pasajeros – entre liberales y conservadores, y otros "sin política" – a bordo de una chiva que cubre la ruta Ibagué - Calarcá. En el camino – en el alto de la línea – los viajeros son interceptados por la banda de "Sangre negra", bandolero liberal, quienes ejecutan una masacre que acaba con todos los conservadores, y algunos liberales, estos últimos, víctimas del pillaje de sus copartidarios. Paralelamente es una historia de venganza, un conflicto subjetivo, dramatizada especialmente en el personaje de Pedro Rubiano, "pajaito", un joven miembro de la banda Liberal quien a través de flashbacks recuerda la matanza de su familia por parte del bando político opositor.

<sup>35</sup> Catedrático programa Comunicación social y periodismo. Universidad del Tolima.

## Hacia la construcción de un discurso filmico sobre la violencia

La edición número 13, de enero de 2009, de *Los cuadernos de cine colombiano*, publicación de la Cinemateca Distrital (VV.AA, 2009) trajo una especie de estado de la cuestión sobre los estudios en torno al cine colombiano, tanto dentro como fuera del país, en el que recoge varios artículos cuyos aportes fueron muy significativos para el desarrollo de esta investigación. Uno de esos artículos es el del profesor Oswaldo Osorio, *Historiografía del cine colombiano. La saga atrasada de un cine que camina lento* (Osorio, 2009), en el cual se expone un recorrido panorámico por las publicaciones que han contribuido a delinear una historiografía del cine colombiano, evaluando sus propósitos, metodologías, alcances y deficiencias. Se trata de una mirada historiográfica de la historiografía y un llamado de atención sobre la importancia de elaborar una crítica, una teoría y una historia articuladas, de manera sistemática y metódica, que sea capaz de reconocer en el "cine nacional" una herramienta – texto – vital para (re)construir las peripecias de Colombia a lo largo de su devenir histórico. La tesis del autor, como el mismo título deja ver, partiendo del binomio producción-reflexión que han sugerido algunos estudiosos, insinúa la orfandad del pensamiento teórico riguroso, con acervo metodológico bien definido, que piense el cine de cara al presente momento. De hecho, según Osorio, ni siquiera su historiografía sería representativa, puesto que no corresponde al paso lento que lleva la producción cinematográfica, lo que llama la atención sobre la necesidad de hacer del mismo objeto de estudio.<sup>36</sup> La presente investigación responde a esa sugerencia. Sin embargo, la cuestión no se

resume exclusivamente a la consideración del cine colombiano como objeto de estudio, sino que lo reconoce potencialmente como materia prima de otras investigaciones a partir de él, como fuente u objeto de conocimiento.

Del mismo año es la ponencia Cine y violencia en Colombia: *claves para la construcción de un discurso filmico* (Suárez, 2008), en el marco de la cátedra Ernesto Restrepo Tirado, *Versiones, subversiones y representaciones del cine colombiano. Investigaciones recientes* (Tirado, 2009). Allí, recogiendo ideas de ensayos anteriores (Suárez, 2009), yendo más allá del viejo debate sobre cine colombiano y violencia<sup>37</sup> propone la construcción de un discurso filmico sobre el fenómeno, [o sobre *las violencias*, en plural], reconociendo que, paralelo a las representaciones de los llamados *violentólogos* y otros de sus estudiosos desde las ciencias sociales, se hace pertinente "reparar cómo diversas manifestaciones de la violencia aparecen representadas en el cine colombiano como ejes discursivos" (Suárez, 2008, p. 89), señalando que se prestaría "de manera particular para un estudio de lo que se conceptualiza como violencia colombiana, dos palabras que tienden a agrupar un monstruo de cien cabezas en un solo fenómeno" (Suárez, 2008, p. 87). Literalmente, la propuesta de Suárez, en la que se recoge este trabajo, "se da en tomo a algunas películas – largometrajes en particular – que aportan motivos centrales tanto en forma y contenido y, en esa medida, se hacen claves en la construcción de un discurso filmico sobre la violencia; dicho discurso se hace cíclico dentro y fuera del espacio visual,

36 Sobre el cine como objeto de estudio, en el contexto colombiano, ver también (Correa, La constitución del cine colombiano como objeto de estudio: entre los estudios cinematográficos y los estudios culturales. 2009) Los aportes de este texto son especialmente significativos para el presente trabajo.

37 (Pardo, 1978); (Sánchez, 1987); (Rojas, D. y Nieto, J, 1992); (Acosta, 1998); (Pulecio, 1999); (Santa, 2003); (Osorio, 2005); (Kantarís, 2008); (Martínez, 2009)

haciendo que la violencia se construya como una formación discursiva determinante del cine colombiano" (Suárez, 2008, p. 89).

Teniendo en cuenta estos antecedentes, *reconociendo el cine colombiano no sólo como objeto de estudio sino como fuente, cuyo saber y representaciones exceden lo puramente cinematográfico, y explorando la posibilidad de construir un discurso filmico sobre la (s) violencia (s) colombiana (s)*, el presente proyecto, que se compone de una lectura general de otros estudios sobre el fenómeno, y de la revisión de una vieja polémica al interior de los estudios sobre cine colombiano en torno al cine de la violencia, concentra sus esfuerzos en el análisis de la película de Vallejo, *En la Tormenta* (Vallejo, 1979), no tanto en términos temáticos ni en contraste con otros filmes u otras representaciones, sino en rastrear los discursos, los sentidos y las sensibilidades que emergen en torno a la especificidad del soporte, del medio, a partir de perspectivas semióticas y de los estudios culturales. La cuestión, siguiendo la propuesta de lectura de Eliseo Verón (1988), es profundizar en los elementos *extradiscursivos* que constituyen tanto las gramáticas de producción de los discursos como las de su reconocimiento. Elementos que, en todo caso, no hacen parte del corpus – visible – y que intentamos "desenterrar". Aquellos elementos no forman parte del discurso, pero en todo caso funcionan como condiciones de producción de sentido y reconocimiento. Son discursos anclados a unas condiciones materiales específicas, que por ejemplo, en la película, las podemos representar en la calidad de su producción y reparto, enteramente extranjero, y

en general a partir de su mirada desde afuera; y en recepción, por el posible efecto de distanciamiento que, por las mismas condiciones de producción, la película puede provocar.

En esta perspectiva, la película tiene varios méritos: en primer lugar, pertenece a una larga lista de trabajos cinematográficos censurados en el país, juzgados negativamente por reproducir una "mala" imagen de Colombia <sup>38</sup>; segundo, distinto a otras películas que representan el fenómeno de la Violencia, es posible que encontremos una *marca* de autor, una pista que se ha empezado a rastrear, siguiéndole el camino a la obra de Vallejo, conjunto a otros productos audiovisuales dedicados a él <sup>39</sup>. Como se ha indicado, se trata de pensar lo complejo de la forma como es representada la Violencia: cómo se la narra, (estamos ante un *road movie* (Correa, 2006)), o prácticamente se le *teatraliza*; esta *forma* que insinúa una postura ideológica, política, ética y estética del autor, contrario a lo que han considerado algunos estudiosos del cine colombiano. Lo concreto es el análisis de la película como discurso social cinematográfico, su dimensión narrativa y estética; sus representaciones –su retórica– y la pregunta por el tipo de contacto que establece con el espectador, para rastrear la lectura que se introduce sobre la realidad de la Violencia, los efectos de sentido, y las sensibilidades; aquello que permita ver bajo otra luz ese fenómeno histórico colombiano y, en última instancia, contrastarlo con las lecturas predominantes que circulan sobre él, incluido lo que otras películas han dicho/mostrado.

<sup>38</sup> A partir de la negativa, primero a financiar sus producciones, y luego a distribuir las y a exhibirlas en el país, Vallejo decidió renunciar no sólo a seguir haciendo cine, ya que según el autor su interés fue siempre hacer cine colombiano – "Colombia para mí es el centro, el resto del mundo es la periferia" dice en *La desazón suprema, retrato incesante* (Ospina, 2003) que le hiciera Luis Ospina –, sino a la nacionalidad colombiana, residenciándose indefinidamente en México.

<sup>39</sup> Por ejemplo, en el documental de Luis Ospina, *La desazón suprema: retrato incesante de Fernando Vallejo* (Ospina, 2003); y la película de Barbet Schroeder sobre su novela, *La virgen de los sicarios* (Schroeder, 2000).

## Algunos presupuestos metodológicos. La lectura como dispositivo técnico de época

De acuerdo con lo señalado anteriormente, adoptamos la idea de Benedetto Croce –recordada por Steimberg–, del carácter histórico y político de toda lectura, que opera sobre un texto –un fragmento textual del pasado–, y que tiene lugar siempre desde los intereses y representaciones de un narrador enraizado en el presente (Steimberg, 1998, pp. 97-98). Buena parte del trabajo consiste en identificar qué tipo de lectura se ha hecho en el film del fenómeno de la Violencia, cómo se presenta y qué predomina, y la manera como se le resignifica con cada nuevo encuadramiento narrativo genérico o

estilístico. Este modo de leer las películas, y en especial cuando se trata de verlas en relación con fenómenos históricos, se corresponde con la manera de entender la historia (Benjamin, 1989), que permite ver las obras de arte también como fuentes históricas. Se trata entonces de hacer lo que Benjamin sugiere, de llegar con el análisis a una construcción que haga saltar el hecho interpretado del *continuum* histórico, algo que sólo puede hacerse desde el presente, a partir de la propia experiencia histórica

### Una lectura sociosemiótica

Estudiamos la película como discurso social que migra de una materialidad a otra, de un determinado circuito de producción de sentido a otro (Verón, 1987). Dicha materialidad, compuesta de dimensiones espacio-temporales propias, es el soporte que le permite circular en tanto discurso, a la vez que le impone ciertas restricciones y le proporciona ciertas posibilidades, de ahí la necesidad de hacer hincapié en el análisis de lo formal. Asumimos como punto de partida un cierto tipo de mirada de los textos cinematográficos inspirada en la tradición sociosemiótica, tradición que los concibe como materialidades discursivas investidas de sentido (Verón, 1974), y que los aborda desde una perspectiva *indicial* (Ginzburg, 1999): entrando y saliendo del corpus hasta encontrar indicios a partir de los cuales es posible construir hipótesis que pueden remitir a determinadas operaciones de producción de sentido, que pueden aparecer como ciertas regularidades (Verón, 2004). Con Verón, hemos empezado a entender que en el análisis de los discursos, antes de cualquier cosa, de lo que se trata es de determinar la especificidad del soporte, de aprehender sus características; de "hacer resaltar las dimensiones que constituyen el modo

particular que tiene de construir su relación con sus lectores" (Verón, 1988). No se entienda esto como si se tratara de que el contenido no juegue un rol en el funcionamiento del "contrato de lectura". No obstante, el texto no necesariamente debe identificarse con su base de sustentación, es autónomo. Su justificación, su contexto, su base, se la da él mismo. El texto debe tener algún tipo de relación sensible (en el contenido) pero esta no debe caracterizarlo todo: "Lo que dice la teoría de la enunciación es que el contenido no es más que una parte de la historia y que en ciertos casos es la parte de menor importancia" (Verón, 1988). El medio, el soporte, que para este caso es el cine, con toda la complejidad que compromete el decir y el mostrar, propone el contrato de lectura.

Considerando que hemos sugerido la película como discurso social cinematográfico, lo concreto del análisis, metodológicamente, es encontrar qué nuevos efectos de sentido y sensibilidades introduce, que permitan ver bajo otra luz ese fenómeno histórico colombiano, sin dejar de lado sus restricciones, pero también pensando en todas sus posibilidades, para lo cual seguiremos las pistas de

la *narratología modal* o de la expresión, en oposición a la *narratología temática*<sup>40</sup> (Gaudreault, A., & Jost, F, 1995) rastreando en *En la Tormenta* (Vallejo, 1979), como película de carretera, aquello que los mismos autores han denominado *actitud-de ficción* o *actitud ficcionalizante*<sup>41</sup> (Gaudreault, A., & Jost, F, 1995), para dar cuenta de su universo filmico en relación con la Violencia. Y para esto el trabajo de Ginzburg es una excelente guía: se trata de "inferir causas de efecto. A propósito de la discusión entre quienes consideran que "toda película (debe ser) una película de ficción" (Metz, 1975:31) y, los que, por otra parte, piensan que "toda película de ficción (debe poder) (...) considerarse, desde cierto punto de vista, un documental" (Odin, 1984:263) estableciendo lo que podríamos llamar una actitud-documental y una actitud-de-ficción (Gaudreault & Jost, 1995:39) Gaudreault y Jost, en su texto citado, señalan: "La actitud documentalizante anima al espectador a considerar el objeto representado como un 'haber-estado-ahí', recogiendo así la expresión de Roland Barthes a propósito de la fotografía (Barthes, 1964: 47). En tanto que, en cierto modo, la actitud ficcionalizante, y esta es justamente la ficción primera a la que nos invita el cine, nos anima a considerar como "estando-ahí" esos "haber-estado-ahí" que son todos los objetos profilmicos (profilmico es lo que ha estado ante la cámara y que ha impresionado la película) que se han mostrado ante la cámara. En el momento del

adiós final de Víctor Laszlo en Casa Blanca (Michael Curtiz 1942), no son los actores Ingrid Bergman y Humphrey Bogart interpretando en la época del rodaje (haber-estado-ahí), en ese decorado de campo de aviación, lo que se supone que estoy mirando sobre la proyección (...) se supone que, por el contrario, estoy obligado a adoptar una actitud ficcionalizante que me hará considerar mis deseos (los haber-estado-ahí) realidades (estando-ahí) y me hará creer, por un instante, que es aquí, ante mí, en esta sábana blanca, donde Rick e Ilsa se están diciendo adiós". tos a partir de rastros o huellas que posibilitan estudiar fenómenos a los que no es posible acceder de manera directa" (Ginzburg, 1999). Se trata de elaborar el análisis de los discursos como construcción de interpretaciones, develando lo que el sujeto no se propone decir pero que dice por las opciones que adopta. Es en este sentido como opera el paradigma indicial: sacando a la luz lo fundamental, lo que genera el efecto estético a continuación de marcas involuntarias de detalles periféricos, de rasgos desdeñados, no observados habitualmente; interrogando indicios que parecen imperceptibles y formulando hipótesis a partir de ellos. Pensamos en fenómenos a los que el hablante (enunciador) no presta atención, fenómenos periféricos, secundarios del decir y de lo dicho, del mostrar y lo mostrado, que comprometen su personalidad en donde la fuerza personal es mínima.

## Violencia: el eterno retorno de lo idéntico

Como planteé inicialmente, la película fue rodada en México, con financiación, equipo técnico, arte y reparto mexicano, todo puesto en función de la representación de la violencia de liberales y conservadores en los campos colombianos. El argumento, el guión y la dirección, fueron del entonces colombiano Fernando Vallejo, quien renunció a su nacionalidad, y a la producción cinematográfica

de paso, una vez le fue negado todo apoyo para hacer, distribuir y exhibir cine en Colombia, único tema del que quería tratar en sus películas, según lo ha señalado él mismo. Su obra, censurada en el país por "la mala imagen que reproducía de la nación", da cuenta de ese interés, explícitamente en sus primeros dos primeros largometrajes: *Crónica Roja* (Vallejo, 1978) su ópera prima, de la que se ha

40 La primera trata ante todo de las formas de expresión según el soporte con que se narra: formas de la manifestación del narrador, materias de la expresión manifestada por uno u otro de los medios narrativos (imágenes, palabras, sonidos, etc.), y entre otros, niveles de narración, temporalidad del relato y puntos de vista. La segunda trata más bien de la historia contada, de las acciones y funciones de los personajes, de las relaciones entre los 'actantes', etc." (Pág. 20)

41 A propósito de la discusión entre quienes consideran que "toda película (debe ser) una película de ficción" (Metz, 1975:31) y, los que por otra parte, piensan que "toda película de ficción (debe poder) (...) considerarse, desde cierto punto de vista, un documental" (Odin, 1984:263) estableciendo lo que podríamos llamar una actitud-documental y una actitud-de-ficción (Gaudreault & Jost, 1995:39) Gaudreault y Jost, en su texto citado, señalan: "La actitud documentalizante anima al espectador a considerar el objeto representado como un 'haber-estado-ahí', recogiendo así la expresión de Roland Barthes a propósito de la fotografía (Barthes, 1964: 47). En tanto que, en cierto modo, la actitud ficcionalizante, y esta es justamente la ficción primera a la que nos invita el cine, nos anima a considerar como "estando-ahí" esos "haber-estado-ahí" que son todos los objetos profilmicos (profilmico es lo que ha estado ante la cámara y que ha impresionado la película) que se han mostrado ante la cámara. En el momento del adiós final de Víctor Laszlo en Casa Blanca (Michael Curtiz 1942), no son los actores Ingrid Bergman y Humphrey Bogart interpretando en la época del rodaje (haber-estado-ahí), en ese decorado de campo de aviación, lo que se supone que estoy mirando sobre la proyección (...) se supone que, por el contrario, estoy obligado a adoptar una actitud ficcionalizante que me hará considerar mis deseos (los haber-estado-ahí) realidades (estando-ahí) y me hará creer, por un instante, que es aquí ante mí, en esta sábana blanca, donde Rick e Ilsa se están diciendo adiós".

dicho, sería una representación de la vida de Efraín González (en la que se quiere notar la aguda descomposición del bandolerismo); y *En la Tormenta*, (Vallejo, 1979) tomada para el presente análisis, más que Barrio de campeones (Vallejo, 1982), su última película.

De entrada, *En la tormenta* crea un efecto de distanciamiento: la representación es distante, forzada, rayana con la impostura: los escenarios, la construcción del espacio y los objetos en las escenas, el acento de los actores, etc., y en general todos los elementos que configuran sus condiciones de producción, generan un efecto discursivo que afecta sensiblemente su espacio diegético<sup>42</sup>. La historia, o valga decir en plural<sup>43</sup>, no insinúan una fecha, ni se desarrollan a partir de algún evento o hecho particular (como el caso de *Cóndores no entierran todos los días* (Norden, 1984) a partir de la muerte de Gaitán), no nos ubican en ningún lugar especial, más que en el campo, supuestamente entre Ibagué y Calarcá en donde se matan liberales y conservadores. En ese caso, se trataría de lo que Gaudreault y Jost denominan *Ficción documentalizante* (Gaudreault, A., & Jost, F, 1995), un *estando ahí* que la diégesis nos permite experimentar, ya que tanto la geografía – construida a partir de planos abiertos –, los personajes, los diálogos, tanto como las historias en general, de proselitismo exacerbado, la una; y de venganza y muerte, la otra, constituyen la historia misma del fenómeno de la Violencia en Colombia, asunto que es puesto de manifiesto en la narración de la película: la violencia es puesta en escena de manera genérica como un fenómeno de no acabar, como espiral, como *eterno retorno de lo idéntico*: Pedro Rubiano, "pajarito", el personaje

que hila la trama a través de flashbacks, es víctima de la masacre de los conservadores que han asesinado a toda su familia. Y es el mismo Rubiano quien protagonizará más adelante la masacre que los liberales de la banda de "Sangre Negra" perpetrarán en el Alto de la Línea al interceptar el bus que viaja a Calarcá. Cuando Vallejo presenta la secuencia de la muerte de la familia de Rubiano, [secuencia que es presentada siempre en el recuerdo del personaje, a manera de drama subjetivo, lo que refuerza el imaginario de venganza que alimenta la Violencia] se lo muestra de corta edad, entre el llanto por la muerte de sus familiares y la impotencia por no poder salvar a su pequeña hermana, que finalmente muere incinerada por las llamas que los conservadores han prendido en el caserío. Esa misma situación se presentará en la otra masacre, de la que toma parte activa Rubiano, cuya secuencia es el punto en donde se encuentran las dos historias que la película narra desde el principio: un pequeño se salva de morir junto a su familia en el Alto de la Línea, y también consternado entre lágrimas, tiene que observar impotente cómo muere su hermana entre las llamas del bus que han incinerado los liberales (Muy posiblemente los dos personajes, las dos niñas, sean representadas por la misma actriz). De hecho, es tan irónico Vallejo, y hasta histriónico, que ambas familias masacradas, la del liberal "Pajarito" y la de los conservadores del Alto de la Línea, son señaladas por el mismo personaje, Alcidez, que no cambia de aspecto, ni siquiera envejece, pese al paso de los años. El señalador aparece primero del lado de los conservadores, desenmascarando a los liberales, y luego del lado de éstos, con la banda de "Sangre Negra", haciendo lo propio con los conservadores. Los victimarios de uno y otro bando dan

42 El espacio diegético es el espacio de la diégesis, es decir, del universo de la ficción. Como lo anota André Gardies, la diégesis designa "un mundo, un universo espacio-temporal coherente, poblado de objetos y de individuos, que posee sus propias leyes (eventualmente similares a las del mundo de la experiencia vivida). Este mundo es en parte dado y representado por la película, pero también construido por la actividad mental e imaginaria del espectador." (Correa, 2006)

La película narra dos historias distintas que se encuentran al final: la historia de carretera de los liberales y conservadores que viajan de Ibagué a Calarcá, y el drama subjetivo de Pedro Rubiano, "pajarito".

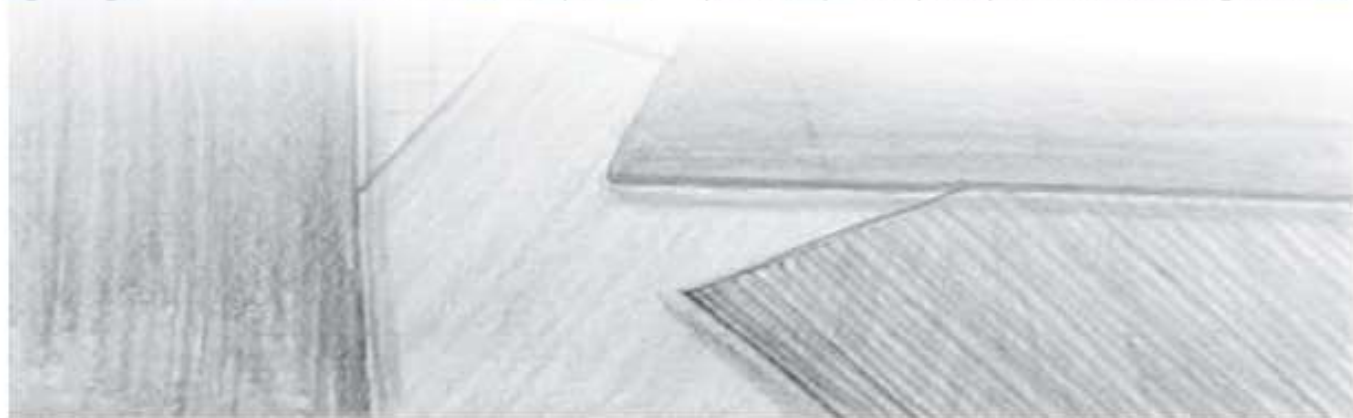
43 Distinto a *Cóndores...* (Norden, 1984) en donde la muerte de León María Lozano al final de la película parece también ser el final de las muertes de liberales a cargo de "Los Pájaros".

inicio a sus orgías de sangre con la misma frase: "acá no va a quedar títere con cabeza".

En la película, la violencia es presentada como parte de la cotidianidad. Desde la primera secuencia, en el bus que viajan Berardo Echeverry, liberal, y Martín Vásquez, conservador, todo gira alrededor del problema de la confrontación política, de hecho, el tema concentra los diálogos de los dos personajes, que defienden uno y uno, durante el viaje, de la sobriedad a la embriaguez, las tesis de sus partidos. Los pocos diálogos de los demás personajes en el bus giran sobre el mismo tema, tácita o explícitamente, incluidos los de niños, que son presentados por Vallejo como las víctimas, y eventualmente los futuros victimarios, herederos de la carga ideológica de sus padres: "Satanás es un diablo vendido al partido liberal", canta un niño de 8 años, cuya familia es conservadora. Los diálogos siempre están moldeando la trama, poniendo en evidencia, sobre-diciendo, sin guardarse nada, revelando todo. Jaime Correa (2006) señala que, por lo general, un *road movie* tiene como eje central un relato de búsqueda que es también un relato de carretera. Según Laderman, citado por Correa (2006), la carretera funcionaría como "un símbolo universal del curso de la vida, del movimiento del deseo y de la atracción que ejercen la libertad y el destino" sobre los viajeros. Por ende, está llena de "connotaciones utópicas" entre las cuales figuran la idea misma de la "posibilidad," así como las nociones de "dirección" y "propósito" que promete a aquellos que se deciden a tomarla. "Según lo anterior, una película es un *road movie* sólo si la carretera, además de conducir a los personajes a algún lugar, los lleva también a un estado espiritual

–perceptual, intelectual e incluso social– diferente" (p. 277). El recurso de la imagen, clave de la narración cinematográfica, es poco usado por Vallejo, quien al parecer prefiere construir sentido e imprimir su histrionismo a través de los parlamentos de los personajes.

Ese histrionismo es plasmado en los diálogos cuando nos presentan las contradicciones de Echeverry y Vásquez, quien es presentado como un hombre prudente y mesurado, distinto a su contendor, mostrado como un lenguaraz mujeriego que no responde por su familia [Vallejo no puede negar su ascendencia profundamente conservadora]. Dichas contradicciones unen a los contrarios, dejando ver que entre extremo y extremo, la diferencia no sería mayor, simplemente dos radicalidades idénticas en la diferencia, que es precisamente lo que les permite ser amigos. Como dice un personaje más adelante: "Es que mi querido doctor, al cabo y a la postre, después de tantas idas y venidas, después de tantas vueltas y revueltas, los contrarios son iguales. Como el mundo es redondo, avanzando siempre en línea recta, acaba uno por tocarse el trasero". Por su parte los niños hablan de los muertos que bajan sin cabeza por el río Combeima. La relación de los diálogos en escenas que pueden parecer completamente irrelevantes para el desarrollo de la historia, le sirven para darse contexto a sí misma, siempre hay una marcada preocupación por dar información, lo cual puede observarse en el continuo cambio de escenas, entre una historia y otra, causando un efecto estéril de superposición: son escenas provistas de diálogos muy potentes, cargados de información, sobre imágenes muy pobres, que en principio no muestran gran cosa.



Todos hablan sobre la Violencia: los liberales, los conservadores, los niños, las mujeres, los aparentemente apolíticos, se exuda el tema. Se respira. Todo está superpuesto, dado.

La puesta en escena de la cotidianidad de la violencia y del sectarismo político, es clave para pensar, por ejemplo, la forma cómo se ha construido la nación colombiana, sustentada sobre "la violencia de la representación" (Martin-Barbero, 2002), y el desprecio por el otro, que a partir del trabajo de Cristina Rojas, citada por Martin-Barbero, lo podemos reconocer en tres niveles distintos: 1. La exclusión radical de los indígenas, los negros y las mujeres, 2. "El mestizaje como proceso de blanqueamiento de las razas inferiores", y 3. (si bien la autora plantea otras más) La edificación de los partidos, que se concibieron desde su fundación a sí mismos como mutuamente excluyentes;

## <<Yo como si otro>>, simpatía e imaginación

Para poner en contexto *la simpatía* en el pensamiento filosófico de David Hume y Adam Smith, podríamos imaginarnos en sociedad <<como cuerdas igualmente trenzadas y enlazadas>> (Saoner, 1992, p. 305), de una forma en que nuestros afectos resuenen con los de los demás. Consideremos, en primer lugar, que las obras morales de los dos autores se encuentran dentro de lo que se ha denominado en filosofía moral el <<giro altruista>>. La simpatía, como principio, mecanismo, sentimiento o cualidad, sería la forma como conocemos las pasiones de los otros en idea, por sus causas o efectos; es decir, por el objeto que las mueve y no por ellas en sí mismas. "Y al relacionar dicha idea con nosotros mismos, damos origen a una impresión paralela a la original" (Saoner, 1992, p. 304), lo que significa que sin experiencia de lo concreto, a fuerza imaginativa, conseguiríamos construir un sentimiento de afectación, no como quien está pasando objetivamente por la angustia o el regocijo, pero sí de manera verosímil. Se trata

Ya que cada partido era el doble del otro, lo que vino a hacer imposible, a anular, el espacio común en el que puede adquirir sentido la diferencia entre liberal y conservador (...) cada partido nació, y durante muchos años fue, la exclusión del otro, con lo que aquí la representación del otro implicaba la justificación de su exclusión (Martin-Barbero, 2002, p. 18).

En la película hay una secuencia en la que se muestra ese sectarismo consumado, hecho cotidiano: dos mujeres dialogan, y una de ellas manifiesta que no le compra a liberales, que no habla con ellos, porque piensa que a Jesús lo asesinaron los judíos, que serían liberales.

de una especie de transferencia vital que nuestro pensamiento gestionaría y que constituye un *como si* hubiésemos vivido tal o cual cosa... *como si* que nos permite hacer nuestra la alegría o desdicha o temor o sentimiento de aquel o de aquella que se encuentra, se encontró o se encontrará en x o y circunstancia.

Para Hume, "ninguna pasión, si está bien representada, puede sernos enteramente indiferente, porque no hay una de la cual el hombre no tenga dentro de sí por lo menos sus semillas y primeros principios" (Hume, 2007, p. 180). Inicialmente tenemos una idea de ellas, pero de tal vivacidad que se transforma en impresión. Dado que las afecciones son operaciones internas de la mente sin referencia directa a impresiones de los sentidos, de modo que no tenemos la experiencia inmediata que los otros sienten, solamente nos es posible hacernos cargo del modo en que están afectados, concibiendo lo que nosotros sentiríamos en una situación seme-



jante. Nuestra imaginación tan sólo reproduce las impresiones de nuestros sentidos, no las ajenas. A propósito escribe Smith:

Por medio de la imaginación, nos ponemos en el lugar del otro, concebimos estar sufriendo los mismos tormentos, entramos, como quien dice, en su cuerpo, y, en cierta medida, nos convertimos en una misma persona, de allí nos formamos una idea de sus sensaciones, y aun sentimos algo que, si bien en menor grado, no es del todo desemejante a ellas. Su angustia incorpo-

rada así en nosotros, adoptada y hecha nuestra, comienza por fin a afectarnos, y entonces temblamos y nos estremecemos con sólo pensar en lo que está sintiendo. Porque, así como estar sufriendo un dolor o una pena cualquiera provoca la más excesiva desazón, del mismo modo concebir o imaginar que estamos en el caso, provoca en cierto modo la misma emoción, proporcionada a la vivacidad u opacidad con que lo hemos imaginado" (2004, p. 30).

## Nosotros los buenos contra ustedes los malos

En la película, vemos que tanto los liberales como los conservadores no tienen ningún reparo en asesinar a hombres, mujeres, niños y ancianos por igual, tengan filiación política o no. Según María Victoria Uribe:

(...) estos campesinos manejaban una particular noción de la alteridad, manifiesta en las imágenes del otro. El otro – el enemigo – era una entidad física separada y diferenciada, más no alguien definitivamente distinto de ellos mismos (...) el otro era, en buena parte, una proyección de lo negativo propio; la propia identidad y la alteridad incorporaban la familia como una unidad indiferenciada del sí mismo. Así, matar al enemigo suponía necesariamente matar a la mujer y a los hijos (1996, p. 191).

En el imaginario campesino era claro que dejar un miembro de la familia vivo era exponerse a que éste se reprodujera y con el tiempo se encargara de vengar a los suyos, cosa que irremediablemente terminaba sucediendo, como queda plasmado en la película. Durante las masacres, tanto en la perpetrada por los conservadores en la que es asesinada la familia de "Pajarito" como en la de la banda de "Sangre negra" en el Alto de la Línea, los victimarios proferían palabras soeces, amenazas y maldiciones a sus víctimas. Para Uribe, esto se presentaba con el fin de "degradar a la víctima con el objeto de deshumanizarla y así poderla sacrifi-

car, y al mismo tiempo, establecer una prudente distancia entre victimarios y víctimas, en los que podemos considerar un manejo simbólico de la contaminación" (Uribe, 1996, p. 167), en el ejercicio extremo del poder. Esto se puede verificar en la forma de nombrar despectivamente a los otros, de *producir* la otredad: "cachiporro", "collarejo", "patiamarillo", "nueveabrileño", "chusmero", "marteljo", "limpio", "comebolo", "godo", "gurre", "patón", "chulavita", "sonso", "plaga", "chuchullo", etc. Para los campesinos, se nacía liberal o se nacía conservador, las personas no eran concebidas como seres humanos, formas universales de humanidad, sino como boletas de filiación a un partido. Al otro no se le reconocía, sino que se le construía, se le edificaba: se trata de la producción discursiva del otro: un juego de imágenes de ellos, el cual servía para originar un sentimiento de cohesión intracomunitaria entre los mismos, una especie de barrera que determinaba la alteridad a partir de ideas heredadas, generalizadas y que devenían naturales, asunto que la película no pierde de vista: "Para los liberales los chulavitas, los pájaros y en general, los conservadores, eran los malos. Para estos últimos el enemigo estaba representado por los liberales. La bondad, en cambio, siempre era propia" (Uribe, 1996, p. 190).

No sólo nos representamos a los otros como malos o como menos, sino que desnaturalizamos su cuerpo, lo masacramos, *lo matamos, lo rematamos y lo*

*contra matamos.* En este contexto, en el que la pasión exacerbada de la política en los campos desembocaba en masacres de todo tenor, la simpatía por los otros se reducía a algo accesorio, descartado, reducida casi que a lo puramente cromático. Se simpatizaba con un color, con un partido, con un discurso, pero no con los seres humanos. En la película hay una secuencia en la que Pedro Rubiano, "Pajarito", desde el orinal de la taberna donde se encuentra, divisa el cadáver de una vaca que baja por el río, presa de las aves de rapiña. Notoriamente afectado, recuerda la masacre en la que fue asesinada su familia y todos los vecinos liberales de su vereda. En la misma secuencia, otro hombre, "don Emilio" también ve la vaca, pero la confunde con "un dijunto" [sic]. Alguien le ha hecho ver que es una vaca, pero el anciano piensa otra cosa: "A condenaos [sic] animales (a las aves de carroña que se dan un banquete de cadáver) tan inescrupulosos, se embarcan en lo que encuentran, vacas, terneros, godos, liberales, no respetan. Me arrecordaron [sic] cómo bajó Dionisio Correa, el mayordomo del doctor Villegas, por el Río La Vieja".

Los cadáveres eran utilizados como una especie de comunicado interveredal; una particular manera de decir, río abajo, lo que pasaba en las veredas aledañas para tomar medidas. Por supuesto no se trataba únicamente de aterrorizar a los testigos, propiciando que migraran abandonándolo todo, no se trataba sólo de la cuestión de apoderarse de las tierras y de los animales, sino también de poner a temblar cualquier tipo de simpatía tanto con el partido, como con los copartidarios asesinados. El ultimátum del cadáver exigía renunciar a cualquier noción y pretensión de hacer justicia, de hecho o de derecho, así como con la idea de mantener su "política". En otras palabras, lo que se pretendía con el cadáver – *como medio y como mensaje* – era que reinara la indiferencia y el terror. Pero este *comunicado de muerte* no bajaba solamente por los ríos, sino que también era intervenido, era fabricado ritualmente en las masacres, como lo muestra rigurosamente Uribe: "A las víctimas generalmente

se les mataba de un tiro, el cuál producía la muerte biológica por anemia aguda. Acto seguido se las contramataba decapitándolas, para terminar rematándolas, efectuándole al cadáver una serie de cortes "post-mortem" que terminaban por desmembrar el cuerpo" (Uribe, 1996, pág. 168): *El corte de oreja, el corte de corbata, el corte de franela, la decapitación, el corte de mica, la castración, la extirpación del feto, el destripamiento, el corte de los pechos, el corte de florero...* eran simbólicamente técnicas de amedrentamiento, *contras* para la simpatía, también el resultado de la deshumanización y el relato violento de la eliminación del otro.

En la película, valga señalar la situación de dos personajes en especial, en quienes el sentimiento de simpatía se presenta de manera ambivalente. Se trata del peluquero del pueblo, liberal de tradición, Berardo Echeverry; y de Alcidez, señalador, un adolescente puesto por Vallejo al lado de los conservadores, en la primera masacre, señalando a los liberales; y al lado de éstos, en la segunda, señalando a los conservadores. Echeverry, es un fervoroso simpatizante del Partido Liberal, es uno de los personajes principales de la trama, junto con su amigo, el boticario de Calarcá, Martín Vásquez, conservador, y con quien sostiene acaloradas discusiones durante todo el viaje por los resultados electorales de sus partidos, acaloradas por el aguardiente, pero refrescadas por la amistad de vieja data que los une. Cuando son interceptados por la banda de "Sangre Negra", en el Alto de la Línea, Echeverry trata de mediar la situación:

- "Que gusto me da verlo amigo Jacinto (Sangre Negra) porque ustedes son la auténtica revolución liberal en marcha". En seguida, el hombre le entrega al bandolero un anillo que heredara de su abuelo, para contribuir a la "revolución en los campos". Echeverry se muestra como el sujeto político que ha consagrado toda su vida al partido liberal. Luego, su intervención toma otro cariz: "Apelando a su generosidad, yo le pediría que dejara ir también al camión y a los pasajeros (...) todos son una gentesita humilde por igual, compadres, esposas o

hijos esperándolos (...)"'. El hombre no ignora que en el bus van por igual conservadores y liberales, pero no pierde de vista que son iguales, hombres y mujeres de familia, niños y amigos. En seguida viene la parte más sugestiva del diálogo. Echeverry le ha pedido al bandolero que deje ir a su amigo, a lo que éste ha llamado al señalador, Alcidez, para saber de quién se trata: "Es el boticario de Calarcá, conservador, amigo del cura y enemigo de los liberales". Por supuesto la respuesta de Cruz Usma es definitiva, Echeverry podrá partir junto a los demás liberales, Vásquez se queda, "los godos se quedan". Sin embargo, el liberal apela en favor de su amigo: "Conservador sí es, y amigo del cura, pero enemigo de los liberales no, yo respondo por él (...) don Martín Vásquez, padre, amigo, ciudadano ejemplar, en pleno régimen conservador, en la época más fuerte de persecución al liberalismo, le salvó la vida a infinidad de liberales escondiéndolos en su casa, es el momento de pagar la deuda que contrajimos con él, por justicia y por humanidad deben dejarlo ir conmigo". Ni por justicia ni por humanidad, uno de los bandoleros propina un machetazo de muerte al liberal y otro enseguida un disparo en el pecho al conservador. Irónicamente, los amigos mueren uno encima del otro.

Es claro que Echeverry, tan radical como aparenta durante toda la película, es el menos radical de los liberales. Allí radica su ambigüedad. Reconoce en Vásquez, más que una posición política, a un ser humano, un hombre humilde, un padre ejemplar, un ciudadano intachable, un trabajador honrado, un amigo. Es la parte más dramática de la película puesto que Vallejo es capaz de dramatizar el absurdo del conflicto, y su progresiva descomposición. El otro, para Echeverry, es legítimamente distinto, es un universo en sí mismo, una vida particular con la que puede relacionarse, implicarse, pelearse, pero en todo caso no irrespetar. El partido, sus postulados y su política beligerante pasan a un segundo plano, en el hombre ningún tipo de sentimiento inhibe la benevolencia que se permite sentir por los demás.

Por su parte, Alcidez, es un artificio de Vallejo, él

es el detonante de su lectura ideologizada. Alcidez es un monstruo producido por la guerra, es intemporal, ahistórico, perenne. Es quien ha señalado a la familia de "Pajarito" en la primera masacre, desmintiéndolos cuando quisieron negar su filiación al Partido Liberal tratando de engañar a los bandoleros conservadores; y es Alcidez también, el mismo Alcidez, quien señala a los conservadores en la masacre del Alto de la Línea, años después, al lado de "Sangre Negra" y de sus bandoleros. Alcidez no simpatiza con nadie, mucho menos con una u otra plataforma ideológica de los partidos. Ni siquiera con su distinción cromática. Camino al asalto mata con cauchera a un pájaro, un "pechirrojo", en seguida sus amigos bandoleros le censuran: "Hombre Alcidez, no sea tan bruto, que esos pajaritos son partidarios, debe ver el color, antes de tirar, pa' [sic] no ir a meter las patas". Mientras Alcidez reduce a hombres, mujeres y niños como liberales o conservadores, un viejo trata de increparlo, su mirada y sus palabras tratan de interpelar al señalador: "Alcidez, ¿Por qué hace esto?", a lo que el joven no sólo no responde sino que conscientemente ignora. Son miradas que se cruzan pero que no se encuentran; la mirada del viejo no es correspondida, él no es un igual, en ese momento, es menos que un hombre el que habla. Hay un claro efecto de distanciamiento. Alcidez es presentado casi como una categoría. Durante la narración no sabemos quién es, de dónde viene, (como la mayoría de los personajes) si tiene familia, si quiera un hogar... es el mismo invariablemente, no envejece, su potencia juvenil y señaladora permanece.

De la mano de Uribe podemos reconocer una pasión capaz de encadenar y explicar la progresiva despolitización, personalización y degradación del conflicto. Una pasión que podría inhibir la simpatía por el otro, pero que también nutriría su deshumanización. Pasión que también marca la diferencia en la forma como los bandoleros conciben y se relacionan con los otros, en contraposición a personajes como Berardo Echeverry, o su amigo Martín Vásquez. Estoy hablando de una cosa humana, demasiado humana: la venganza. La vida bandolera,

en un comienzo, esporádica, fue invadiendo la vida cotidiana poco a poco, según Uribe (1996), fue:

(...) debilitando los vínculos con la sociedad y for taleciéndolos con la cuadrilla y con los individuos que servían de enlace, en pueblos y veredas. La contienda bipartidista fue aumentando al calor de las afrentas, las muertes y las mutilaciones que se infringían unos a otros y con ello fue creciendo el odio y la necesidad de venganza (p. 104).

Progresivamente, la venganza alimentaba estas acciones. La mayoría de las masacres se llevaban a cabo para vengar la muerte de parientes en masacres anteriores. Este es también el *quid* de la película. "Pajarito" es el sujeto de la retaliación. Extasiado, embebido en el recuerdo, estimulado por el licor y visiblemente afectado por las situaciones que se le presentan, asesina, en una imagen muy potente, casi antropofágica, al hijo menor de la familia conservadora que ha sido exterminada en las mismas circunstancias que la suya, de manera casi que análoga. El machete va directo a la aorta, la sangre despedida por el golpe alcanza su rostro,

## Conclusiones

En la película podemos ver claramente que el efecto de distanciamiento que marca en la diégesis sus condiciones materiales de producción, consigue hacer de los personajes, los parlamentos, los objetos, la temporalidad y el espacio del relato, puras formas genéricas: aparecen y aparecen hombres y mujeres y niños y ancianos sin distingo prácticamente como a ser parte de un testimonio, lejanos pero a la vez con una preocupación exagerada por representar la realidad afilmica. Todos los personajes son anónimos, si bien conocemos los nombres de algunos, como el caso de Alcidez, Berardo o Martín, todos pueden ser cualquier persona. Y la

el hombre, orgiástico, acaba con los músicos y con todo lo que encuentra a su paso. En este caso, y en muchos otros similares, si no puede vengarse la muerte de un pariente liquidando a su autor material, se escoge a cualquier copartidario suyo que lo sustituya, tal como lo sentencia el "Mataperros", en un diálogo de la película: "no dejo deudas pendientes por el hecho de que no aparezca el deudor". Continúa Uribe (1996):

En un sentido histórico es a partir de la violenta irrupción chulavita en las comunidades liberales que éstos se organizan para responder a la agresión y vengar a sus muertos. Para llevar a cabo esta venganza hay una identificación con el agresor – por ello se utilizan las mismas prendas militares y los mismos procedimientos sangrientos –, una necesidad por parte de los bandoleros liberales de identificarse con el enemigo para evitar que los destruya, sin dejar de odiarlo (p. 189).

película, como universo filmico o espacio diegético, también se toma forma, gracias a su fuerza narrativa y estética: *su actitud ficcionalizante* revela un afán por teatralizar interesadamente una parte de la historia de Colombia, es la excusa para mostrar un acontecimiento -muchas escenas no tienen más justificación que la de atiborrar de información un mensaje más que reiterado –, confirmando lo que, siguiendo a Juana Suárez, nos hemos planteando desde el principio: la posibilidad de construir un discurso filmico sobre la violencia: queda abierto el debate.

## Referencias bibliográficas

- ACOSTA, L. F. (1998). *El cine colombiano sobre La Violencia 1.946 - 1.958*. Signo y Pensamiento, 29 - 41.
- BENJAMIN, W. (1989). *Discursos Interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Buenos Aires: Taurus.
- CORREA, J. (2006). *El Road Movie: elementos para la definición de un género cinematográfico*. Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, 270 - 301.
- CORREA, J. (2009). *La constitución del cine colombiano como objeto de estudio: entre los estudios cinematográficos y los estudios culturales*. . Revista de Estudios Colombianos, Bogotá.
- GAUDREAU, A., & Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico*. Buenos Aires: Paidós.
- GINZBURG, C. (1999). *Mitos, emblemas, indicios: morfología e historia*. Barcelona: Gedisa.
- HUME, D. (2007). *Investigación sobre los principios de la moral*. Barcelona: Tecnos.
- KANTARIS, G. (2008). *El cine urbano y la tercera violencia colombiana*. En V. M. Tirado, *Versiones, subversiones y representaciones del cine colombiano*. Bogotá: Nomos.
- MARTIN-BARBERO, J. (2002). *Imaginarios de Nación. Pensar en medio de la tormenta*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- MARTÍNEZ, M. (2009). *Incestos, vampiros y animales: la violencia colombiana en Carne de tu Carne de Carlos Mayolo*. Revista de Estudios Colombianos.
- NORDEN, F. (Dirección). (1984). *Cóndores no entierran todos los días* [Película].
- OSORIO, O. (2005). *Comunicación, cine colombiano y ciudad*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana.
- OSORIO, O. (2009). *Historiografía del cine colombiano. La saga atrasada de un cine que camina lento*. Cuadernos de cine colombiano.
- OSPINA, L. (Dirección). (2003). *La desazón suprema: retrato incesante de Fernando Vallejo* [Película].
- PARDO, H. M. (1978). *Historia del cine colombiano*. Bogotá: América Latina.
- PULECIO, E. (1999). *Cine y violencia en Colombia*. En VV.AA, *Arte y violencia en Colombia desde 1948*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- ROJAS, D. y NIETO, J. (1992). *Tiempos de Olympia*. Bogotá: Fundación Patrimonio Filmico.

- SÁNCHEZ, I. (1987). *Cine de la violencia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- SANTA, E. (2003). *Los primeros años del cine ¿Cómo quedamos relfejados?.* En M. y. VV.AA En Memorias Cátedra Ernesto Restrepo Tirado, Historia de los medios de comunicación en Colombia. Bogotá: Aguilar.
- SAONER, A. (1992). *Hume y la Ilustración Británica. En VV.AA, Historia de la Ética*. Barcelona: Crítica.
- SCHROEDER, B. (Dirección). (2000). *La virgen de los sicarios* [Película].
- SMITH, A. (2004). *Teoría de los sentimientos morales*. (E. O'Gorman, Trad.) Méjico D.F: Fondo de cultura económica.
- STEIMBERG, O. (1998). *Semiótica de los medios masivos: El pasaje a los medios de los géneros populares.* Buenos Aires: Autel.
- SUÁREZ, J. (2008). *Cine y violencia en Colombia: claves para la construcción de un discurso filmico*. En VV.AA, *Versiones, subversiones y representaciones del cine colombiano*. Memorias Cátedra Ernesto Restrepo Tirado. Bogotá : Nomos.
- SUÁREZ, J. (2009). *Cinembargo Colombia*. Cali: Universidad del Valle.
- TIRADO, V. M. (2009). *Versiones, subversiones y representaciones del cine colombiano. Investigaciones recientes*. Bogotá : Nomos.
- URIBE, M. V. (1996). *Matar, rematar y contramatar*. Bogotá: Cinep.
- VALLEJO, F. (Dirección). (1978). *Crónica roja* [Película].
- VALLEJO, F. (Dirección). (1979). *En la tormenta* [Película].
- VALLEJO, F. (Dirección). (1982). *Barrio de campeones* [Película].
- VERÓN, E. (1974). *Para una semiología de las operaciones translingüísticas*. Revista Lenguajes.
- VERÓN, E. (1987). *La semiosis social*. Buenos Aires: Gedisa.
- VERÓN, E. (1988 ). *EL contrato de lectura*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- VERÓN, E. (2004). *Fragments de un tejido*. Barcelona: Gedisa.
- VV.AA. (2009). *Cuadernos de cine colombiano*. Bogotá: Cinemateca Distrital.